

Autora | Author

Nadir Nóbrega Oliveira*
nadirnobrega@hotmail.com

**CONSIDERAÇÕES ACERCA DOS DISCURSOS
COREOGRÁFICOS DOS BLOCOS AFRO ILÊ AIYÊ,
OLODUM, MALÊ DEBALÊ E BANKOMA**

**CONSIDERATIONS ABOUT THE CHOREOGRAPHICAL
DISCUSSIONS OF AFRO GROUPS ILÊ AIYÊ,
OLODUM, MALÊ DEBALÊ AND BANKOMA**

Resumo: Este trabalho foi tecido pelas minhas experiências nos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma. Estes blocos fundados em territórios fecundados por patrimônios de valores e linguagens milenares afro-brasileiro aprenderam e ensinaram a fazer arte, cultura, cidadania e alterar as vidas de muitos jovens também pela tradição oral nesta minha cidade, Salvador, bastante conhecida pelo seu contexto de festas, de danças, de gestos e de movimentos, com uma população negra em torno de 72%. Eu faço parte dela, tentando acompanhar as mudanças culturais estimuladas pelo avanço tecnológico, pelas relações comerciais e educacionais contemporâneas.

Palavras chave: Dança negra, Coreografia, Blocos afro soteropolitanos.

Abstract: *This work was built by my experiences in the Afro blocks Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê and Bankoma. These blocks, founded in territories fertilized by heritage values and Afro-Brazilian languages, have learned and taught to make art, culture, citizenship and change the lives of many young people also by the oral tradition in this city of Salvador, well known for its context of parties, dances, gestures and movements, with a black population of around 72%. I am part of it, trying to keep up with the cultural changes stimulated by technological advancement, contemporary commercial and educational relations.*

Keywords: *Black dance, Choreography, Groups Afro soteropolitan.*

DANÇAR E COMPOR

O ato de dançar é diferente do ato de criar e de compor uma coreografia, podendo estar tanto em consonância com os ritmos de músicas tocadas ou cantadas, como solo e também com outras pessoas. Acredito que o Candomblé influencia também estes movimentos, os quais consequentemente não foram aprendidos em escolas ou academias de dança, porém é como ressalta Suzana Martins, citando Leda Maria Martins (2008, p. 71-72) e Welsh-Asante (2004, p. 71-82), sobre “memória épica”, cujos “valores estéticos” estão guardados “nas lembranças e nas histórias de vida dos antepassados” (MARTINS L. apud MARTINS S. 2008, p. 124).

Compor uma coreografia é um fascinante processo criativo, vivido pelo coreógrafo ou pela coreógrafa, o (a) qual se apoia nas técnicas corporais diversas, tendo o tempo e o espaço como elementos fundamentais, buscando assim um conjunto de ações que envolvem a cultura, a educação, a história e a política num processo transformador. Na análise de Mauss (1974), as práticas corporais expressam o universo que circunda o indivíduo. Mauss apregoa que, ao contextualizar os corpos de um determinado grupo social, ou melhor, ao traduzir e incorporar símbolos significantes que retratam uma sociedade, aqueles que utilizam a dança em sua acepção etnográfica, buscam referências em várias culturas. É preciso ter clareza essencial do valor de cada elemento pesquisado para compreender em sua observação e nas suas práticas, aqueles acontecimentos sociais, contextuais e peculiares que compõem cada cultura.

Então, Mauss esclarece que “a dança se apresenta de maneira singular enquanto objeto susceptível à pesquisa e ao questionamento” (MAUSS, 1974, p. 213). Com relação à escrita coreográfica, julgo relevante apresentar um breve panorama sobre a notação coreográfica, que foi criada para registrar os movimentos através de símbolos, como uma partitura musical, variando conforme o entendimento e a compreensão do ou da artista.

A escrita da dança através da história se desenvolveu, lentamente, enquanto que a música teve uma ascensão rápida atingindo um código universal. Registrar movimentos em forma de escrita é um processo complexo. As primeiras formas de escrita do movimento se manifestaram em desenhos nas cavernas primitivas, que expressavam danças de celebração a vida cotidiana dos seus habitantes.

As anotações e registros em vídeos gráficos dos movimentos contribuem para o entendimento e construções destas

danças. Na História da Dança, durante os séculos, surgiram vários profissionais que criaram, de acordo com suas culturas, métodos de notação da dança, como: Thoinot Arbeau, Raoul Feuillet, Arthur Sant Leon, Vaslav Nijinsky, Igor Eshkol, Abraam Wachmam e Stepanov, Valerie Dunlop e Rudolf Von Laban, indicando sentidos e níveis do movimento.

Nessa minha trajetória artística, o professor e coreógrafo Rolf Gelewski¹ foi uma das minhas fontes teóricas para entender a escrita da dança, enquanto aluna da Escola de Dança da UFBA. Mas, é com a Professora Hidelgardes Vianna, nas suas disciplinas Folclore Brasileiro I e II, que aguço o meu olhar sobre esses estudos, no que diz respeito a analisar as danças vinculadas às matrizes estéticas e culturais africanas.

Atualmente, encontro pensadores no campo dos estudos do corpo, da ancestralidade e da notação da dança, como, por exemplo, as brasileiras Ciane Fernandes, Suzana Martins, Eliana Rodrigues Silva, Inaicyr Falcão, Graziela Rodrigues e os estrangeiros Kariamu Welsh-Asante, Valerie Sutton, Rudolf Von Laban e tantos outros.

Sob o apoio destes autores e destas autoras, as pesquisas e escritas de danças trazem contribuições significativas de conhecimentos interdisciplinares não cartesianos, traduzindo gestuais de temporalidades. Através das minhas observações sobre os movimentos e gestual destas mulheres deusas e dançarinas, percebi que a relação do Òrun (céu) com a Aiyê (terra) é bastante evidenciada através dos braços elevados, que vão para cima e para baixo, coordenados com os pés batendo em contratempo no chão². Além disso, esses movimentos tomam uma atitude de projeção para frente, como se estivessem “furando” o espaço. Toda essa movimentação é orientada em função da música percussiva, de atabaques, timbales, djembes, pandeiros, caixas, agogôs, entre outros.

1 Iniciei os meus estudos sobre Laban por conta própria, quando casualmente adquiri o livro *Domínio do Movimento*, num dos alfarrábios localizado na Rua da Ajuda, na cidade de Salvador. Este e outros livros de Rudolf Von Laban e dos seus ensinamentos contribuíram para a minha metodologia de análise de movimentos e ensino de dança no bloco afro Bankoma, durante os dois anos em que lá lecionei.

2 Em várias culturas, inclusive na negra-africana, o chão é o elemento natural da terra de onde extraímos parte dos nossos alimentos, local de morada e de passagem também da energia corporal das danças de matrizes afro-brasileiras.

A dançarina Idalice Maria, desenvolvendo a sua *performance*, elevando os braços para o Òrun (céu), realizando o nível alto. Ela usa um figurino baseado nos padrões estéticos dos blocos afro.



Fonte: Alberto Lima, 2011.

Esse movimento relacionado com o Òrun é baseado também nas noções filosóficas e socioculturais africanas evidenciadas tanto no comportamento cotidiano quanto nas ações religiosas e nas artes em geral.

Esses movimentos, em certos momentos, são harmônicos e outras vezes são contrastantes. Esse é um dado filosófico-sociocultural herdado dos povos africanos, em geral e que está presente de maneira marcante nas coreografias dos blocos pesquisados. Nessas danças, são visíveis a interligação e a inter-relação com o ritmo, a música, os gestos, o figurino, os adereços e o simbolismo das cores, configurando assim um caráter espetacular. Nas minhas referências etnográficas, o espetacular de tradição africana está associado à visualidade, ao gesto, à música e às palavras cantadas e ou declamadas.

Já os movimentos para o nível baixo (chão), desenvolvidos pelas minhas ex-alunas e dançarinas do bloco afro Bankoma: Géssica Catarina Neves, Daniela Queiroz e Liane dos Santos, numa composição coreográfica, em que elas utilizam objetos do seu cotidiano, relacionados com o tema da aula e com a suas personagens, sendo: uma boneca negra, uma sombrinha e uma bacia com água e búzios. Ao fundo do barracão, pode se ver um altar, junto dele o lugar onde ficam os atabaques. Já no lado esquerdo, está o músico percussionista, Claudio, arrumando os instrumentos percussivos e, na parede de trás, está o quadro de Mãe Mirinha e a pintura de um símbolo da divindade Òxòssi, o Ofá.

Alunas da oficina de Técnica de Dança, durante as suas performances trajando as fantasias do bloco afro Bankoma: Géssica Catarina, Daniela e Liane, demonstrando o nível médio, os movimentos dos braços apontam para o chão.



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

Durante os dois anos em que lecionei Técnicas de Dança no bloco afro Bankoma, desenvolvi a minha própria metodologia de análise e estudo do movimento com base também nos ensinamentos criados por Laban³ e os pilares fundamentais e estruturais de danças de matrizes negro-africanas de Kariamú Welsh-Asante⁴. Confesso que não foi fácil no início, devido a vários fatores, entre eles, destaco o desconhecimento de livros sobre a análise da dança e do corpo, além de o universo de ensino/aprendizagem em dança ser desde então permeado pelo método da repetição e da imitação, ou seja, o (a) professor (a) faz o movimento e os alunos repetem. Utilizei os princípios básicos dos fatores de movimentos utilizados por Laban, que são: fluência, peso, espaço e tempo, em vários níveis.

3 Rudolf Von Laban, criador deste estudo de movimentos, foi artista plástico e desenhista, também estudou arquitetura. Esses seus estudos artísticos lhe proporcionaram a capacidade de observar e transpor para o papel as formas dos objetos e os movimentos das pessoas. Este sistema, conhecido nos Estados Unidos da América com o nome Labanotation, e Kinotograph em outras partes da Europa, atualmente, é ensinado em várias Licenciaturas em Dança, entre elas a do curso de Dança da Universidade Federal de Alagoas.

4 Kariamú Welsh-Asante criadora da técnica de dança africana Umfundalai.

Dançarina Aline Santos, tendo como inspiração a orixá Iansã, divindade ancestral africana, em nível médio, enfatiza também o verbo “segurar”, com uma colher de pau, na sede do bloco afro Bankoma.



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

A dançarina Alexandra da Paixão, evoluindo a sua composição coreográfica, em nível alto, com o tronco inclinado para o lado esquerdo, a perna direita semiflexionada e a esquerda esticada com os dedos do pé tocando levemente o chão, o braço direito esticado para cima.



Fonte: Alberto Lima, 2011.

O esforço e a relação com as práticas cotidianas civis e religiosas da comunidade do bloco afro Bankoma e suas terminologias técnicas, possibilitaram, assim, que eu fizesse registros e análises dos aspectos poéticos qualitativos.

Como profissional da dança, constato que, nas alas de dança destes blocos afro, o corpo em ação, geralmente, não se dirige para o nível baixo. Entretanto, nas minhas aulas de dança no bloco afro Bankoma, os alunos e as alunas eram estimulados a usarem o nível baixo e conseguiram realizar “proezas” artísticas, neste nível.

Aline Santos, dançando no nível baixo, em relação ao Aiyê (chão). Ela está segurando uma colher de pau, apoiando-se nos cotovelos e parte inferior do corpo.



Fonte: Nadir Nóbrega Oliveira, 2008.

As coreografias destes quatro blocos possuem como inspiração as narrativas das letras das músicas, das danças dos Orixás ou dos Nkisis e também nos movimentos expandidos da dança Sabaar da etnia Wolof, do país africano Senegal. O corpo vibra, oscila, cresce, inter-relaciona-se, transforma-se e decompõe-se como a terra, as plantas, o ar e o mar. Corpo é interconectado. Na minha análise sobre esse corpo negro dos blocos afro, chamo-o de “corpo sujeito da sua história”. Uma das minhas ex-alunas, Géssica, exemplifica esse corpo, ilustrando a memória épica e a sua história. Assim, ela se expressa poeticamente:

O meu objeto é uma sombrinha que passa a ser um cajado, porque esse cajado é de Exu e os meus movimentos estão relacionados a ele. A sombrinha no começo do espetáculo vai aberta até a minha colega de dança que a busca como se fosse um escravo levando a madame. (Géssica Catarina, 2008)

ESCRITURA DA COREOGRAFIA

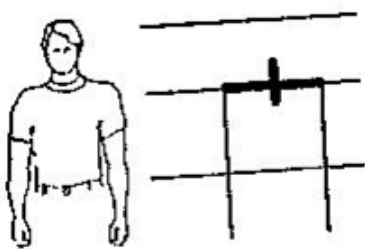
Revisando as literaturas sobre a escrita de coreografias, encontrei o método *Shorthand*, criado pela bailarina Valerie Sutton em 1974. Este método é de fácil compreensão, pelo qual o dançarino é colocado nas cinco linhas de uma pauta ou pentagrama, sendo uma para a cabeça, outras para os pés, para os ombros, para a bacia e os joelhos, contribuindo assim, para registros gráficos das coreografias para gerações vindouras, como ela fez com as coreografias *Duet* de Isadora Duncan e *The Four Little Swans* de Lev Ivanov. Contudo a escrita coreográfica desta tese tem como um dos objetivos valorizar e visibilizar as matrizes africanas das danças afro-brasileiras destes blocos afro. Entretanto, tive que escolher uma das coreografias criadas por esses blocos afro para que eu pudesse

analisar e registrar como exemplo desta estética específica. Assim, escolhi a coreografia do bloco afro Ilê Aiyê, a qual está associada à música *Negrume da Noite*, de autoria de Paulinho do Reco e Cuimba e transcrita por Diego Rosa, ex-professor de música do bloco afro Bankoma e aluno da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

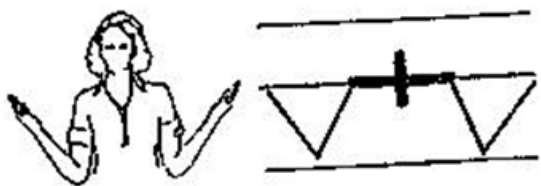
Essa escolha se deu devido à constatação de que esta coreografia é uma das estruturadas e apresentadas por este bloco afro há bastante tempo. Como recurso metodológico, utilizei a gravação em vídeo-tape da ala de dança do bloco afro Ilê Aiyê, por mim realizada, na 31ª Festa da Beleza Negra, na Senzala do Barro Preto, em 13 de janeiro de 2010. Existem várias formas de se fazer anotações das partes do corpo, desde a posição normal de descanso até o seu deslocamento em qualquer direção. Nesta minha escritura, não pretendo criar nenhum método, apenas sintetizarei as posições do corpo expressas nesta coreografia, usando o método *Shorthand*⁵, que é: pescoço; para esta parte do corpo, a autora utilizou um traço vertical ou inclinado, com diversas direções da cabeça. Porém, nesta coreografia, utilizo somente a cabeça virada para os lados direito e esquerdo, para frente, para cima e para baixo como também: 1) Cabeças viradas para a direita e para a esquerda. 2) Cabeça para frente, para baixo e para cima. Ainda através deste método, pude observar seis posições dos braços, em linhas proporcionais ao seu tamanho natural (retos ou inclinados).

Em algumas figuras abaixo, apresento duas de várias posições encontradas na coreografia analisada:

(1) Braços para baixo



2) Braços dobrados ao lado do corpo.



5 Maiores detalhes ver no livro *Sou negona, sim senhora! Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano*. Maceió. GRAFMARQUES. 2017.

Quanto às posições dos ombros, existem várias formas criadas pelo método *Shorthand* para os ombros. O sinal “V” é um sinal que determina as direções dadas pelo dançarino para os ombros. Nesta coreografia, foram observados vários movimentos: circulando para frente, circulando para trás, movimento circular no ombro direito e esquerdo.

A respeito das inclinações do corpo, o método de *Shorthand* apresenta 04, porém, nesta coreografia, foram observadas somente 03 inclinações, para frente, para trás e torcido.

No desenho para trás na tese, a seta indica que o corpo está ereto e a cabeça está inclinada para trás. E, na torção, a seta enfatiza a direção do tronco e os braços para baixo. No aspecto simbólico, Sutton criou a figura “X” para dar indicação que o corpo encontra-se de costas para o público, como também a projeção do braço para frente. Na tese vê-se um símbolo que representa a dançarina e ou a dançarina girando em torno do seu ponto central. Nas partes do corpo (braços e pernas) que estão de frente, os traços foram escurecidos com o lápis. Também nesse sistema podemos também mostrar o sorriso com olhos abertos ou fechados

Em todos os blocos afro pesquisados, a música exige que a movimentação e gestual sejam expressos, obedecendo ao ritmo, a harmonia e a cadência nas sequências coreográficas. A música é vital para o ensino e aprendizagem dos fatores dos movimentos, e também, nas improvisações e criações coreográficas, usando os objetos cênicos⁶.

Apresento a partitura da música *Negrume da Noite*, do bloco afro Ilê Aiyê, sob as características estéticas que dão forma e conteúdo nestas criações, apresentadas por Martins S. na sua escritura do corpo de *Iemanjá Ogunté*, levantadas por Welsh-Asante (1996), ao estudar as danças africanas e cubanas. Para facilitar o meu trabalho de registro, concentrei o meu olhar no dançarino Mikon e na dançarina Talita, e as fotografias selecionadas de outras ações corporais apresentarão também estes valores estéticos, em conjunto com o sistema de desenhos à mão livre.

Nesta coreografia, o elenco dança sempre posicionado em fileira, sendo 07 dançarinas e um dançarino, executando movimentos em repetição, num palco fixo e sem coxias, na Senzala do Barro Preto, no Bairro da Liberdade, na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia.

6 Os objetos utilizados nas criações artísticas das minhas aulas desenvolvidas no bloco afro Bankoma foram: bolsa, arco, cesto, boneca, sombrinha, cesto, papéis picados, colher de pau e relógio de mesa. Já os alimentos que estimularam as coreografias foram: xinxim de galinha, pipoca, acarajé, caruru, feijão e banana.

A seguir apresento a partitura da música escolhida para a escrita coreográfica no método *Shorthand*, transcrita por Diego Rosa. Para facilitar o entendimento, apresento no quadro abaixo da música de maneira descritiva e simplificada o meu estudo dos conteúdos técnicos, dos movimentos e das partes do corpo desta coreografia:

Embora a análise do vídeo e a escrita descritiva sejam métodos diferentes de observação, o meu olhar nesta pesquisa foi analisar e descrever um exemplo de muitas sequências co-

reográficas que observei durante a coleta de dados na pesquisa de campo. A minha intenção é, além de exemplificar este conteúdo, auxiliar outros pesquisadores que estejam interessados em pesquisar este determinado tema.

Em geral, nas coreografias observadas por mim, os corpos se inter-relacionam com as músicas dos tambores e outros instrumentos, e criam harmonias sonoras com movimentos “leves” e “sinuosos” (LABAN, 1978), dirigindo o foco do olhar sempre para frente. Além disso, observei que, na execução destas sequências, o corpo como um todo está em conexão com os

Ilê Aiyê

Negrume Da Noite

Paulinho do Reco - Cuimba

$\text{♩} = 92$

O ne grumẽ da noi te re lu ziu o di a O per fil A ze vi che que a ne gri tu de cri
ou O ne gru mẽ da ou Cons ti tui ou ni verso de be le za Ex plo ra
do pe la ra ça ne gra Por is soo ne gro lu tou o ne gro lu tou E a ca bou
in ve ja doe se con sa grou Por in ve ja doe se con sa grou I lê
I lê Ai yê Tú és o se nhor des ta gran de na ção E ho
je os ne gros cla mam A ben ção A ben ção A ben ção I lê
ção O dé co mo ro dé O dé A rê rê O dé Co mo ro dé O dé O dé A rê rê
O dé

Transcrição por Diego Rosa

Quadro 1 – Estudo dos conteúdos técnicos dos movimentos e das partes do corpo

TRONCO	ERETO, INCLINADO E COM LIGEIRA INCLINAÇÃO PARA TRÁS E TORÇÃO PARA FRENTE. EM <i>GET DOWN</i> no <i>DODUBALÊ</i> .
CABEÇA	ERETA PARA FRENTE, INCLINADA PARA TRÁS E PARA OS LADOS.
FACE	OLHOS ABERTOS E SORRINDO.
BRAÇOS	ARREDONDADOS, RETOS, FLEXIONADOS, PARA FRENTE, PARA CIMA E PARA OS LADOS.
MÃOS	RELAXADAS, VIRADAS PARA BAIXO, PARA CIMA, PARA O LADO E FRENTE DO ROSTO. FECHADAS E BATENDO UMA SOBRE A OUTRA.
PERNAS	SEMIFLEXIONADAS E LEVEMENTE ESTICADAS.
PÉS	POSIÇÕES PARALELAS, FLEXIONADOS E NA MEIA PONTA.
PASSOS	DESLIZADOS E PULADOS.
NÍVEIS	ALTO E MÉDIO.
TEMPOS	SINCOPADOS E PERCUSSIVOS
DINÂMICA	LIVRE E PERCUSSIVA

Fonte: Quadro inspirado e criado a partir de: A COMPARATIVE STUDY OF DANCE AS A COSTELLATION OF MOTOR BEHAVIORS AMONG AFRICAN AND UNITED STATES NEGROES, de Joann W. Kealiinohomoku, 1998.

movimentos das suas partes e articulações e as ações corporais variam entre pular, deslizar, virar, fechar e abrir.

Assim, além disso, identifiquei determinados elementos expressivos, que estão relacionados com as matrizes estéticas negro-africanas e que compõem esta dinâmica complexa, tanto nos rituais sagrados do Candomblé quanto em outras práticas espetaculares destes blocos afro. São eles: a força e a expressividade, como, por exemplo, o movimento *dodubalê*⁷, os figurinos, os turbantes, entre outros; a preservação rítmica, a utilização dos acentos rítmicos, como, por exemplo, o contratempo, o compasso binário e a polirritmia que são usados como elementos inesperados das coreografias e das músicas.

Suzana Martins (2008) apresenta três “pilares fundamentais” para analisar e descrever o corpo em movimento na dança do orixá *Yemanjá Ogunté*. Esta autora concluiu que ambos estudiosos norte-americanos, o antropólogo Robert Faris Thompson (1984) e a professora e coreógrafa Kariamú Welsh-Asante (1985) demonstram que esses três “pilares fundamentais e estruturais” são embasados na filosofia e estética dos povos africanos, são eles: 1. Holismo; 2. Polirritmia e 3. Policentrismo. Portanto, direcionei o meu olhar, baseado nesses, que são, visivelmente, observados nestas sequências coreográficas observadas por mim, durante os ensaios e apresentações do carnaval baiano, a seguir:

7 Na tradição do Candomblé, este movimento significa “pedir a bênção” e “reverenciar”. O tronco está inclinado para frente do corpo, os braços ficam semiflexionados e as palmas das mãos uma sobre a outra e viradas para cima.

1. Holismo. As danças de matrizes estéticas negro-africanas dos blocos afro pesquisados demonstram que o sentido holismo foi herdado de povos africanos que mostram o holismo tanto no corpo de quem dança quanto nas atividades da vida cotidiana. Portanto, não há dicotomia entre “o fazer artístico” do “fazer e viver a vida”. Focalizei o meu olhar nas sequências coreográficas desses blocos afro e notei que o corpo reage de maneira assimétrica e total, resultando na conexão de suas partes e articulações que se sobrepõem e se entrelaçam nestas sequências coreográficas.

2. Polirritmia. A polirritmia está presente na maioria das danças e músicas de matrizes negro-africanas baianas. Os ritmos sobrepõem outros ritmos diferentes com agilidade na execução e os movimentos do corpo são também executados de maneira sobreposta, em que os pés executam um determinado metro de pulsação rítmica, enquanto os quadris e os ombros executam um ritmo diferente. Um exemplo disso é o movimento “*giká*”⁸ dos ombros que está também, visivelmente, presente nas coreografias dos blocos afro pesquisados.

3. Policentrismo. O movimento do corpo pode provir de qualquer parte dele e se expandir e se irradiar para o corpo todo, ou seja, o movimento do corpo vem de vários centros através de impulsos e se operam simultaneamente. Esta habilidade de usar vários centros

8 Movimentos vibratórios e circulares dos ombros, bastante comum nas danças dos orixás do Candomblé (Martins, 2008, p.47).

e/ ou impulsos de movimento do corpo não é nada fácil de ser executada, mas os dançarinos desses blocos afro aprendem como responder a polirritmia dos instrumentos de percussão e outros através do policentrismo.

Adicionando aos conhecimentos de análise e descrição destas matrizes negro-africanas, S. Martins apresenta cinco “valores estéticos”, que foram também baseados nos estudos da professora e coreógrafa afro-norte-americana Welsh-Asante (1985) e que se encaixam, perfeitamente, nesta análise sobre as coreografias dos blocos afro, são eles: 1. Dimensionalidade; 2. Imitação e Harmonia; 3. Repetição; 4. Memória épica; e 5. Forma circular, linhas curvas e o “tempo espiral”.

Destes cinco “valores estéticos”, destaco que quatro deles podem ser apreciados nas sequências coreográficas destes blocos afro, que são:

1. A dimensionalidade que está na percepção do corpo em movimento se expandindo no espaço e no tempo, os movimentos extrapolam as três medidas convencionais do espaço, como largura, altura e profundidade. S. Martins coloca uma quarta – a dimensão espiritual – que está presente também na “corporificação” do filho de santo (MARTINS, S., 2008), no corpo da Deusa do Ébano, do bloco afro Ilê Aiyê e nas coreografias criadas por mim com as minhas alunas do bloco Bankoma.
2. Forma circular, linhas curvas e o “tempo espiral” encontradas, tanto no corpo em movimento quanto nos deslocamentos do espaço, onde o círculo confere o poder de criação e execução das sequências coreográficas. Como disse anteriormente, o corpo executa movimentos “sinuosos” e “curvos” (Laban, 1974) e o desenho das coreografias, em geral, evolui de forma curvilínea, em contraste com as linhas retas. Quanto ao “tempo espiral”, Suzana Martins (2008) acrescentou nesta análise e descrição, a partir dos estudos da professora Leda Martins (2002), encaixa-se, perfeitamente, na evolução coreográfica destes blocos afro, quando o corpo impulsiona movimentos que vêm em nível baixo (chão) e evoluem para o nível alto (céu), de maneira espiralada, o que reforça esta relação filosófico-religiosa entre o Òrun e o Aiyê.
3. A repetição é um dos “valores estéticos” fundamentais nestas sequências coreográficas. Os gestos e movimentos, seguindo as frases melódicas, como na música “*Negrume da Noite*” do compositor Paulinho do Reco e Cuimba⁹ são estimulados e intensificados através da

repetição, o que Welsh-Asante (1985) considera como “elemento estimulador do caráter de atemporalidade” (p. 82).

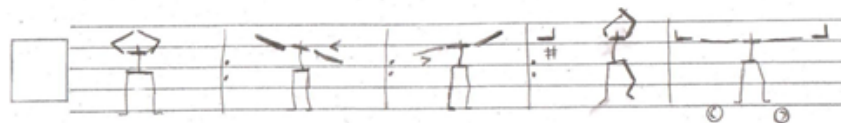
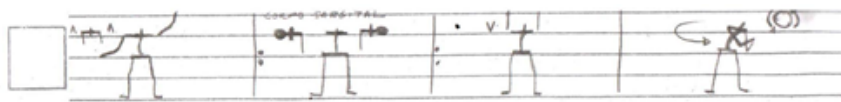
4. E por fim, a memória épica que está relacionada com a tradição oral e corporal, na qual as informações e os conhecimentos são transmitidos através da “fala” dos mais velhos membros destas comunidades e da comunicação não verbal, ou seja, através da prática de gestos, movimentos e ritmos, como explica Suzana Martins “através do repertório corporal simbólico” (MARTINS, S., 2008, p. 124).

Com efeito, estas poéticas expressas pelos corpos negros nesses blocos afro são resultados de criações, proporcionadas pelos homens e pelas mulheres nesses processos de coletividade e sociabilidade. Ainda há muita resistência e intolerância com relação às estéticas desses blocos. As reações contra ou indiferenças de muitas pessoas ocorrem também pelo fato de que nem todas as pessoas se identificam ou se reconhecem como negras devido ainda aos estigmas construídos ao longo dos anos, atribuídos às culturas negras, consideradas como “folclore” num sentido pejorativo, propriamente dito, mas prefiro enfatizar o lado positivo desses blocos com a frase escrita pela poetisa Rita Mota na entrada da Senzala do Barro Preto que diz: “nosso sonho almejado já deu certo, eu vi palha com barro virar concreto”.

9 Música traduzida por Diego Rosa.

COREOGRAFIA DA MÚSICA NEGRUME DA NOITE DO BLOCO AFRO ILÊ AIYÊ, ESCRITA NO MÉTODO SUTTON MOVEMENT SHORTHAND.





REFERENCIAS

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Morgan na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, de 1971 a 1978**. Salvador. Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. **Dança afro-sincretismo de movimentos**. Salvador: EDUFBA, 1991.

_____. **Sou negona, sim senhora! Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano**. Maceió. GRAFMARQUES, 2017.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SUTTON, Valerie. **Sutton Movement Shorthand Writing Dance**. Pan American and Universal Copyrights Secured, 1978.

THOMPSON, Robert F. **African Art in Motion**. California: University of California Press, 1984.

WELSH-ASANTE, Kariam. **African Dance**. USA: Chelsea House Publishers, 2004

VIANNA, Hildegardes. **A Bahia já foi assim**. 3. Ed. Salvador: Editora FG Ltda., 2000.

SignWriting® Site. Sign Languages are written languages! Disponível em: <http://www.signwriting.org>. Acesso em: 09 jan. 2011.

MÚSICAS

Letras Ilê Aiyê. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ile-aiye/>. Acesso em: 09 jan. 2011.

CURRÍCULO

* PHD em Artes Cênicas/Dança pelo PPGAC/UFBA. Professora do Curso Licenciatura em Dança e Diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas.