

Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas

Inaicyra Falcão dos Santos*

* Livre-docente em Práticas Interpretativas pela Unicamp. Professora Associada do Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Resumo |

Esta comunicação expõe experiências relacionadas à tradição africano-brasileira de ascendência nagô/iorubá entrelaçadas às bases de processos criativos na dança-arte-educação. Trata-se de uma proposta pluricultural no campo das artes cênicas, aplicada ao longo dos anos, intitulada Corpo e Ancestralidade, a qual articula histórias individuais com mitologia, memória, danças, cantos, gestos e ritmos tradicionais. A finalidade é enfatizar expressões cênicas africano-brasileira contemporânea, que ressaltam linguagens estéticas enriquecidas por meio de exercícios técnicos corporais criativos, experimentações e subjetividades. O objetivo é propor metodologias para o ensino das artes da cena, através do diálogo entre: o corpo e a criatividade, matrizes corpóreo-vocais vivenciadas no cotidiano tradicional e a arte do movimento. O que reverbera uma comunicação que se consolida na contemporaneidade, com identidade corporificada de valores e princípios inaugurais da tradição africano-brasileira.

Palavras-chave: Corpo e ancestralidade. Processo criativo. Educação-pluricultural. Tradição africano-brasileira.

Abstract |

This Communication sets out experiences related to African-Brazilian tradition of Nago/Yoruba ancestry intertwined to the creative processes bases in dance-art-education. It is a multicultural proposal in the field of performing arts, applied over the years, entitled Body and Ancestry, which articulates individual stories with mythology, memory, dances, songs, gestures and traditional rhythms. The purpose is to emphasize contemporary African-Brazilian scenic expressions, which highlight aesthetic languages enriched by creative body technical exercises, experiments and subjectivities. The objective is to propose methods for teaching the arts scene through dialogue between: the body and creativity, body-vocal matrices experienced in traditional daily life and the art of movement. This reflects a communication consolidated nowadays, with an embodied identity of values and principles of the inaugural African-Brazilian tradition.

Keywords: Body and ancestry. Creative process. Pluricultural education. African-Brazilian tradition.



FOTO 1 - Coreografia "O Filho de Oxalá que se chamava dinheiro". (Acervo pessoal de Inaicyrá Falcão).

Saber tradicional e processo criativo nas artes da cena

As contribuições da tradição africana estão permeadas na sociedade brasileira. “Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou ‘nações’ de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil profundas marcas” (SANTOS, 1998, p. 27).

Vemos em Santos (1998) que esses grupos eram provenientes do Sul, do Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, vindos da terra iorubá, e que ficaram conhecidos no Brasil como o nome genérico de nagô. Eles eram portadores de uma riqueza de diversos reinados e importaram seus costumes, sua filosofia, sua religião, música, literatura oral e mitologias. Ao promover uma adaptação no novo mundo, os princípios inaugurais das suas culturas se mantiveram nas comunidades-terreiro.

Conhecer essa herança é uma forma de assumir as múltiplas influências da tradição, razões de existência e resistência, que nos fortalecem enquanto identidade e ajudam a compreender melhor a cultura brasileira como um todo, valorizando as nossas diversidades. Ainda,

As produções acadêmicas sobre o processo civilizatório africano no Brasil sempre estiveram sobredeterminadas pela visão de mundo europeu, de onde transbordam ideologias antropológicas de representação do colonizado em face do colonizador. Erguidas no processo de exploração e das tentativas de desculturação do outro, essas ideologias estabeleceram suas fronteiras conceituais preocupadas em justificar as relações de exploração colonialista (LUZ, 1998, p.153).

Ao admitir a realidade citada, percebi que a educação formal e informal que tive possibilitava questionar esses fatos recorrentes em relação à cultura negra. Observo que ainda se vive no país o

confinamento dos saberes de matrizes africanas na periferia do conhecimento, e o que descaracteriza, “folcloriza”. São visões estereotipadas recorrentes nas produções artísticas e acadêmicas. O que impede uma articulação contextual do conhecimento, na formação dos brasileiros. Diferente dessa concepção, e tendo a clareza da dimensão expressiva e orgânica do intérprete-criador e da mitologia iorubá, elaborei uma proposta metodológica inovadora e plural, pautada nos processos de ensino-aprendizagem para as artes cênicas.

Essa percepção foi adquirida ao longo dos anos, quer em nível pessoal, grupal, quer como pesquisadora entre os Iorubá na Nigéria e entre os seus descendentes no Brasil. Dessa apropriação corporal, imagética e oral, surgiram os traços que norteiam a abordagem e a criação artística e a elaboração de conteúdo. Nessa perspectiva, proponho trilhas de saber do homem, a transmissão significativa entre conhecimentos empíricos e científicos na arte. Entendo que as experiências contemplam princípios inaugurais como mitos, símbolos - são aportes que dão subsídios à dinâmica das técnicas corporais e aos processos criativos.

Percebe-se que nos rituais existem elementos teatrais, embora não seja esta a função dos mesmos. Então cabe ao artista ter discernimento ao evidenciar essas cerimônias em suas obras e produções. O crítico Jamake Highwater (1978) escreveu:

Existem dois tipos de rituais. O primeiro estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com seu sistema fundamental. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional que transforma sua experiência através de um idioma metafórico conhecido como arte (1978, p. 14).

O segundo tipo é o qual tenho preocupação em reiterar constantemente. Considero que entre arte e religião existe uma linha tênue de separação, de forma que estas duas linguagens se retroalimentam, mas o conhecimento que tenho dos contextos vivenciados ajuda a definir as diferenças. Pressupondo que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido de seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte, por meio das genealogias ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, da procura pelas narrativas míticas, razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e a percepção de sentimentos, possibilitando uma abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e sua expressividade. É o momento em que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas.

Penso que são múltiplos os percursos, mas quando busco trilhar caminhos entre **Corpo e Ancestralidade** no processo criativo, tendo em vista a contribuição da tradição africana nagô/ioruba na arte e educação, não penso na reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como estas formas e o seu universo podem inspirar o artista, o educador. É importante perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, que pode ser um elo entre a tradição e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais.

Para tanto, a abordagem do estudo é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte do movimento criativo.

A esse respeito, diz Andraus:

Pretende-se levantar outro conceito que é “porteira para dentro, porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo, que, no contexto original (da vida dentro dos cultos da tradição iorubá), significa separar a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso ou terreiro, e na proposta da Profa. Dra. Inacyra significa que, da porteira para fora, está-se falando em reelaboração estética dos elementos rituais, e nunca na transposição do ritual para o palco (2014, p. 23).

Princípio que sempre empreendi e expus em todos os repertórios artísticos e metodológicos que ministrei ou dirigi. O intuito é entrelaçar corpo e ancestralidade, partindo de genealogias que conectam arte, educação e processos criativos. Como exemplo, menciono aqui, a coreografia *O filho de Oxalá que se chamava dinheiro* (fotos 1 e 2), trabalho coreográfico inspirado no conto de mesmo título, de autoria de Deoscóredes M. dos Santos:

[...] Oxalá teve um filho por nome Owo (dinheiro) muito presunçoso e arrogante, a ponto de dizer a Oxalá, seu pai e rei, na presença de várias pessoas, que era tão poderoso quanto ele, pois era acostumado a andar com a morte e levá-la para qualquer lugar (1981, p. 71).

A proposta extrapola a visão unilateral e instaura um campo de ação plural. Trata-se de demarcar espaços e a possibilidade de construir outras configurações estéticas, implementadas a partir de experiências e vivências que são importantes quando falamos de pluralidade cultural na dança no Brasil.

Torna-se possível, assim, ver as narrativas míticas como razão de ser das tradições culturais. Por exemplo, cada aspecto do cotidiano da cultura iorubá na Bahia apresenta o modo de ser da comunidade intitulada terreiro. São expressões, ações, gestos corporais que formam o repertório de rituais, cânticos, danças, vestimentas, objetos, cores,

tipos de alimentos que se revelam no modo de ser dos seus participantes e reavivam a ancestralidade, como ilustra o depoimento de um aluno:

No contexto artístico, esse retorno às origens pode representar o resgate ético e sagrado ligado ao artista. Para tanto, mostra-se de fundamental importância buscar esse 'mover' antigo, partindo das matrizes retiradas da tradição, a partir das quais se pode dialogar com o mundo contemporâneo[...]. Ao imaginar raízes que afundam no chão e trazem a força que gera movimento, forma proposta pela professora, houve conscientização da importância da base, e não só do equilíbrio, para a precisão desse movimento, envolvendo o corpo de forma integral em cada pequeno gesto. Essa consciência se manteve para além da sala de aula, incorporando-se e influenciando o trabalho realizado fora dali.

O movimento corporal é entendido como universal; está presente na história dos povos, reinscrevendo tradições e constituindo um procedimento de formação. Assim, é instaurado o campo para a ressignificação de valores míticos que influenciam os pensamentos, a natureza e a configuração da tradição africano-brasileira e as histórias individuais.

É proporcionado, na dimensão prática, a experimentação em profundidade dos movimentos sugeridos das formas tradicionais, priorizando a troca de experiências e constituindo um espaço para discussão de uma possível linguagem própria. E, de outro lado, permite-se também repensar o significado de uma poética que valoriza o processo de criação e o resultado cênico que transcende rumo a outros contextos. Segundo Mariana Baruco Andraus,

consideramos que a investigação da própria bagagem mítica configura um caminho seguro para construção de um discurso poético que seja coerente para o bailarino, minimizando os riscos de ele, quando ainda jovem ou inexperiente, perder-se diante da pluralidade de referências de estilos. Trata-se de uma

proposta centrada no sujeito e que, ao mesmo tempo, leva em consideração as influências que ele recebe de seu contexto (2014, p.22).

O corpo como signo cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das relações históricas e sociais. Esses sentidos definem a forma do homem ser, pensar e se mover. Como princípio filosófico, o estudo desenvolve o sentido etno-crono-ético com conotações de princípios, através dos quais o trabalho deve ser abordado: valorização do cotidiano e das atitudes pessoais dentro das comunidades estudadas, e, ainda, na sala de aula ou estúdios. Martins esclarece que “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2002, p. 89).

Em cada experiência, além da vivência física, filosófica e criativa, o intérprete reflete sobre a mesma e percebe-se corporalmente no processo, incorporando o que for importante para o seu repertório.

Quanto maior for a relativização do olhar, e, sobretudo, a sensibilidade e consciência aliadas às vivências, melhores serão as possibilidades criativas e expressivas. A prática pedagógica compõe-se de exercícios técnicos que envolvem a consciência corporal e a estética do movimento, exercícios criativos desenvolvidos sob forma de laboratórios e, por último, a montagem cênica, incluindo a pesquisa de campo e criação/expressão artística. Observemos o depoimento de um educando:

A forma com que é desenvolvida a disciplina nos mostra que, ao estudarmos a tradição e as diversas formas de cultura, estamos procurando facilitar e entender o nosso processo de desenvolvimento enquanto corpo dentro de uma sociedade que não aceita a tradição e não deixa transparecer sua própria cultura. O que vivemos é uma cultura de massa imposta pela mídia, mas na sala de aula, temos oportunidade de brincar, questionar, aprender um

pouco sobre a esquecida tradição e a confundida cultura. Penso, às vezes, como seria bom poder enxergar a cultura de um povo no seu próprio corpo e saber da sua tradição pela própria voz.

Quando ocorre a experiência de campo, é importante que o intérprete participe ativamente do contexto, especialmente no que concerne à execução dos movimentos, desde que essa participação seja facultada pelo próprio grupo pesquisado. É um momento de vivência *in loco* que o intérprete deve explorar em profundidade, pois a percepção de si mesmo como executor dos gestos dentro de um contexto interfere diretamente na qualidade de suas experimentações nos laboratórios. Nesses últimos, ocorre o desdobramento das vivências anteriores, em busca das possibilidades de variações estruturais dos movimentos corporais, pensados em termos de espaço, tempo, fluência e peso, ou quais sejam os fatores relevantes para a análise daquela movimentação específica. Nesse momento, é fundamental o recurso às imagens, as lembranças, para que os “novos” movimentos não venham destituídos de sentido. Aos poucos, a partir das matrizes que se sedimentam, parte-se para a realização da composição cênica, ou seja, a tradução poética intertextual que, além da técnica corporal, gera a transcendência. Na comunicação cênica transmite-se a significação dos movimentos corporais, das imagens, dos ritmos, das palavras e elementos cênicos. O relato de um estudante sinaliza a relevância do exposto:

A participação nesta disciplina representou também o contato com uma forma de trabalhar o objeto artístico completamente imerso em um contexto cultural. Esse contato ampliou a visão que se tinha da pesquisa envolvendo a tradição de um povo, provando que não são necessárias alusões diretas a um determinado contexto se o proponente do trabalho estiver completamente envolvido pelo universo que representa, a cultura estudada se fazendo presente na estrutura do trabalho, levando os participantes a um contato não só com a forma, mas com aspectos ligados à essência daquele ambiente cultural. Este não é simplesmente mostrado, mas é revivido.

Entendo essa proposta como uma possibilidade de dar forma a “novos” repertórios, construídos tanto com elementos da tradição africano-brasileira quanto da tradição cultural de outros povos – em um sentido universal, que permite vivências de transmissões de valores culturais de modo dinâmico. Quando se aborda conteúdos míticos, pode-se reafirmar e respeitar universos plurais significativos e retomar experiências individuais. Informações como cantos, danças e matrizes da tradição de uma cultura possibilitam comunicação e compreensão cotidiana de povos distintos.

“O tempo não é pensado, mas vivido na plenitude de uma potência sensorial que, ao se fazer experiência, produz magia, produz arte, produz política [...]. Nessa perspectiva, o narrador faz história enquanto testemunha do ato relatado” (JESUS, 2001, p. 41).

A dança contemporânea busca a experimentação, exigindo um intérprete imaginativo, eclético e aventureiro. O fator criatividade tem relevância grandiosa na evolução de uma dança como esta, enraizada na cultura africano-brasileira, sobretudo quando pensamos na busca do seu espaço no contexto cultural da dança contemporânea brasileira. Proponho uma dança que revele a força crescente das riquezas pluriculturais do país, uma estética que possa ser promovida nos contextos técnicos corporais e criativos nos quais é materializada.

O resultado dessa experiência apresenta configurações e organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição. Assim, estimula-se a compreensão e possibilita-se o tempo de abstração dos significados simbólicos, chegando-se a novas reflexões corporais, à relação com o mito – que se expande em conteúdo consciente – e com a história de cada intérprete. A experiência é concretizada em uma síntese artística, cuja dramaturgia é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dessas no contexto contemporâneo. A estratégia possibilita o enriquecimento de uma percepção interna, bem como do

universo vivenciado, e torna evidente o âmago do intérprete. Desse modo, são traduzidas as formas interiores, os princípios inaugurais nas recriações artísticas de um conhecimento vivido e concebido, da emoção e da afetividade.

Nas palavras de Martins:

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente (1997, p. 88).

Essa citação me faz concluir e reiterar que a proposta pluricultural de dança-arte-educação: Corpo e Ancestralidade sugere configurações cênicas pautadas em processos criativos/organizações corporais diferenciadas, que permitem distintos modos de exposição. A finalidade é estimular a compreensão e a abstração dos significados simbólicos, via reflexões corporais - relação com o mito, que se expande em conteúdo consciente na história de cada intérprete concretizado em uma síntese artística. Saliento que o conhecimento filosófico e prático da tradição africano-brasileira é incorporado como um dos aspectos fundamentais na formação do indivíduo brasileiro. É importante ressaltar que vemos esse universo de forma dinâmica. Como nos mostra o sacerdote e artista Deoscóredes M. dos Santos:

[...] quando falo de Tradição, não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas a anterioridade ou à antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir, de geração à geração, a continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores (1989, p. 1).

Assim, temos vivenciado que o universo simbólico e mítico dos ancestrais expressa conhecimentos da natureza, acumulados desde os primórdios da civilização, e que, realizados no mundo contemporâneo, possibilitam, cada vez mais, uma renovação da existência e a expansão da vida. Essa contribuição filosófica nos mostra a importância do que somos, de nos fazermos ciente da realidade circundante. Desse modo, são traduzidas conformações interiores, princípios inaugurais nas recriações artísticas de um conhecimento vivido e concebido, de heranças e laços identitários.



FOTO 2 - Coreografia O Filho de Oxalá que se chamava dinheiro. (Acervo pessoal de Inaicyr Falcão).

Referências |

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Arte Marcial na Formação do Artista da Cena**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2014.

HIGHWATER, Jamake. **Dance: rituals of experience**. New York: A and W Publishers Inc, 1978.

JESUS, Conceição Aparecida. **Atos de resistência cultural e educação: discursos e expectativas para além de Zumbi**. 2001. 289 p. Tese (Doutorado)- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LUZ, Narcimária do Patrocínio. Os obstáculos ideológicos à dinâmica da pesquisa em educação. **Revista da FAEBA**, Salvador, n. 10, jul./dez., 1998. Disponível em: <<http://www.uneb.br/revistadafaeaba/files/2011/05/numero10.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2017.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

SANTOS, Deoscoredes M. Tradição e contemporaneidade. In: COLÓQUIO NAGICIENS DE LA TERRE. Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1989.

_____. **Contos de Mestre Didi**. Rio de Janeiro: Editora Codecri Ltda. 1981.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. 220 p. Tese (Doutorado)- Faculdade Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pade, Asese e o culto Egun na Bahia**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **Sociedade Religiosa e Cultural Ilê Asipá, 25 anos**. Evento realizado em Salvador, BA, 19 e 21 maio, 2006. 1 folder.