

EXPERIÊNCIAS E ESTÉTICAS AFRO-DIASPÓRICAS: O CORPO, A DANÇA E O CANTO COMO PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DE *IJO ALAPINI*

Julianna Rosa de Souza

Professora Colaboradora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Atriz e doutoranda em Teatro pelo PPGT/UDESC na linha de Teatro, Sociedade e Criação Cênica, com pesquisas sobre dramaturgia, identidade negra e estudos culturais. Contato: julianna.rosadesouza@gmail.com

Lau Santos

Doutor em teatro pelo PPGT/UDESC, Diretor, Ator, Capoeirista e escritor. Contato: lau_ator@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é traçar reflexões sobre a utilização de práticas corporais afro-diaspóricas em processos criativos nas artes cênicas, tendo como base a experiência audiovisual *Ijo Alapini* (2013). Nesta experiência em vídeo-dança, os gestos e os movimentos da capoeira angola e da dança afro-brasileira foram geradores de corporeidades e, portanto, elementos potentes para a criação de uma dramaturgia de resistência. A compreensão de dramaturgia neste escrito será debatida para além de uma noção literária, já que se pretende discutir as práticas corporais e culturais do contexto da diáspora africana como elementos potentes para a criação de narrativas no campo artístico.

Palavras-chave: dramaturgia; vídeo-dança; corporeidades; diáspora africana.

ABSTRACT

African diasporic experience and aesthetics: the body, dance and the vocal as creative techniques in *Ijo Alapini*

This article aims to reflect about the use of african-diasporic corporeal practices in creative processes applied to scenic arts, based on *Ijo Alapini* (2013) audiovisual experience. In this video-dance experience, gestures and movements of angolan capoeira and african-brazilian dance were the generators of corporealities and, therefore, powerful elements for the creation of a dramaturgy of resistance. In this article, the understanding of dramaturgy will be discussed beyond the limits of a literary concept, since it is intended to discuss corporeal and cultural practices in the context of african diaspora as powerful elements to the creation of narratives in the artistic field.

Keywords: dramaturgy, video-dance, corporeality, african diaspora.

Introdução

A transgressão não busca opor uma coisa à outra, sua função é medir a excessiva distância que ela inaugura no âmago do limite e traçar a linha lampejante que faz com que o limite se erga.

Michel Foucault

Este artigo busca criar um espaço de reflexão sobre o corpo, a religião e a arte, a partir de experiências artísticas que utilizam práticas corporais como impulso para a criação de dramaturgias. O elemento central de nossas considerações será um vídeo-dança, *Ijo Alapini*¹, produzido em 2013, com a direção de Lau Santos e a participação do performer mineiro Benjamin

¹ Para ver o vídeo-dança *Ijo Alapini*, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=nXjFaB_0jHE

Abras. Em alguns momentos, buscaremos o diálogo com outros/as pesquisadores/as a fim de aprofundar nossas reflexões sobre os desafios de uma produção artística afro-contemporânea atravessada por “motrizes culturais” (LIGIÉRO, 2011).

No primeiro momento do artigo, nos concentraremos em apresentar uma perspectiva sobre o conceito de dramaturgia e como a centralidade do texto na cena teatral implicou numa posição social, econômica e ideológica. Depois, iremos expor as problemáticas de uma dramaturgia hegemônica, ao hierarquizar no espaço teatral o texto como elemento principal diante dos outros elementos cênicos. Nesse sentido, retomaremos a noção de corpo como aspecto potente para criação e composição artística, seja no contexto diaspórico – em que o corpo é agente e produtor de estratégias de resistência –, seja no contexto político, em que os movimentos corporais são transgressores, opondo-se à lógica cartesiana e dissimulando os códigos do sistema colonial.

Nos dois últimos tópicos deste texto, a ancestralidade, a corporeidade e a dança dos orixás serão apresentadas a partir do vídeo-dança *Ijo Alapini*. Falaremos do processo de criação, da busca de dramaturgias e da composição com o espaço-ruína, em Diamantina (MG). Mostraremos também alguns *frames* deste trabalho a fim de provocar o olhar do leitor para as imagens produzidas e a relação com o simbólico, principalmente, com os mitos dos orixás presentes na dança e nos movimentos executados pelo *performer*.

O status do texto e a produção de dramaturgias na cultura ocidental

No campo das artes cênicas a noção de dramaturgia vem do termo latino *dramae* que significa ação, feito ou acontecimento. Esta concepção de drama perpassa a história do teatro e é enfatizada, principalmente, no teatro moderno, quando a busca de um drama rigoroso, por meio da retomada das leis aristotélicas, estabelece uma série de leis fundamentadas para o exercício da ação dramática. Durante o século XIX e início do século XX, dramaturgos e teóricos teatrais delinearam as estruturas do drama perseguindo um

“drama puro”, como analisou Anatol Rosenfeld (1985), em seu livro *O teatro épico*.

Na busca de um drama absoluto, o conflito, a unidade da ação dramática, o entrelaçamento das cenas e a interdependência dos atos foram pontos edificantes para a construção de uma dramaturgia que, como consequência, atribuiu ao texto aspecto central. Com a soberania do texto dramático, a figura do encenador surge para organizar os elementos cênicos, transpor para o palco o texto escrito previamente. Dentro da teoria teatral, este é um dos temas mais debatidos e alimenta uma disputa interna, uma arena invisível: *textocentrismo x cenocentrismo*.

Em *A linguagem da encenação*, Jean-Jacques Roubine (1998, p. 45) afirma que “o problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico”. Vamos investigar, então, este caráter ideológico sublinhado pelo autor.

Em outro momento, Roubine explica:

Vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor)! Cada um vai trancar-se na sua especialidade: encarnar um personagem, conceber e construir um cenário. [...] O *reconhecimento* social dessas diversas atividades determinará o prestígio, a posição de poder, a remuneração de uns e outros (1998, p. 46).

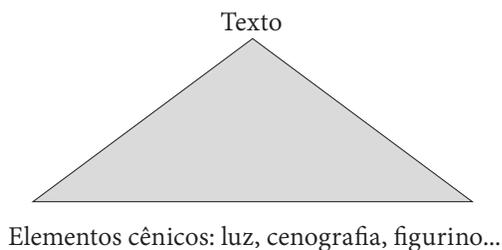
A posição do texto na cena revela as tensões entre a dimensão social e a artística, e traduz aspectos econômicos e culturais. O autor cita dois pontos importantes para a reflexão: o primeiro é a sacralização do texto e o segundo a hierarquia consequente da especialização das profissões dentro do espaço teatral.

Diante da reforma teatral, ocorrida entre os séculos XVII e XVIII, e na defesa de padrões e exigências formais relacionadas às leis dramáticas,

surge uma espécie de “adoração” ao texto e logo as manifestações populares, como a *commedia dell’arte* e a farsa, até então predominantes desde o século XVI, passam a ser marginalizadas. Esta sacralização, para Anne Ubersfeld, em *Para ler o teatro* (2010), implica em uma limitação sobre o próprio texto teatral:

A atitude que consiste em privilegiar o texto literário como primordial identifica-se com a ilusão de uma coincidência (na realidade jamais realizada) entre o conjunto de signos do texto e o dos signos representados. [...] o principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema de representação e a imaginação dos ‘intérpretes’ [...] (UBERSFELD, 2010, p. 03-04).

A centralidade do texto produz uma hierarquia frente aos outros elementos cênicos e, conseqüentemente, cria um *status* dentro e fora do palco. De maneira visual, teríamos:



No topo da pirâmide o texto e na base um conjunto de expressões cênicas que irão garantir a representação do texto nos palcos. Esta busca pela fidelidade na encenação pressupõe uma “equivalência semântica” (UBERSFELD, 2010, p. 03) entre os signos existentes no texto e os signos da representação. Na obra a autora defende que esta equivalência não é possível, dado que os signos da representação operam com códigos distintos, não-verbais, ou seja, gestos, expressões, movimentos corporais que sugerem outros significados.

O texto além de determinar o que iria para o palco, obviamente, determinava também o que não deveria estar no palco. Este é o segundo ponto indicado por Roubine, trata-se da hierarquização das profissões teatrais, pois se o texto é visto como elemento central, então, o autor – responsável pela criação –, tem destaque frente às outras profissões.

TEXTO → Autor → Encenador → Ator/Atriz → Técnicos

Mais uma vez, identificamos aqui um ponto emblemático: a posição dominante do texto contribuiu para uma configuração socioeconômica das profissões teatrais. Como consequência, quanto mais próximo ao elemento central, maior o *status* econômico e social. Assim, na cadeia das profissões (como ilustrado acima) o encenador teria maior *status* financeiro e social se comparado aos operadores técnicos, por exemplo.

De modo geral, percebemos que ao falar da relação texto-cena contamos uma parte da história do teatro, cuja narrativa é construída a partir de um ponto de vista, isto é, uma perspectiva. A complexidade da relação texto-cena e a busca pela fidelidade e a centralização deste elemento gerou um estatutário no espaço teatral e fundamentou a noção de dramaturgia. Nesse sentido, continuando a nossa reflexão, na dramaturgia a ação dramática será a mola, ou seja, aquela que permitirá que as ações se movimentem de maneira autônoma. E quem irá conduzir e realizar as ações será a personagem. Então, dentro do texto teatral a personagem terá destaque.

Ao estudar o teatro negro e a presença da personagem negra nos textos teatrais brasileiros, iremos notar que o processo de invisibilidade possui pelo menos duas camadas. Numa primeira camada a personagem negra² não está nos textos teatrais como sujeito protagonista e quando aparece está repre-

² O TEN (Teatro Experimental do Negro) criado por Abdias Nascimento surge para dar visibilidade ao negro como ator e denunciar a utilização da maquiagem negra em atores brancos (black-face) para representarem personagens negros ou mestiços como Othelo, de Shakspeare. Cabe ressaltar ainda o papel de Zózimo Bulbul e Solano Trindade na luta pela visibilidade do artista negro na cena teatral brasileira.

sentada por estereótipos raciais. Na segunda camada, ocorre que na busca pela fidelidade ao texto, a encenação se concentrou na dramaturgia textual, desconsiderando assim, práticas corporais³ afro-diaspóricas como elementos artístico-culturais permeados de teatralidade. Esta última camada, geralmente é estudada pela antropologia e na área teatral terá outras abordagens a partir das três últimas décadas do século XX, com os estudos da performance, desenvolvidos por Richard Schechner e Victor Turner.

Poderíamos ainda, adentrar a discussão sobre como a personagem negra foi representada na dramaturgia textual e como as representações dramáticas difundiam concepções de um racismo científico, ou seja, reverberam estigmas fundamentados pela noção biologizante da inferioridade racial. Se na sociedade brasileira do século XIX o negro ainda era visto dentro de uma posição imposta, em condição de escravo, no campo teatral a construção de personagens será, então, um ponto nevrálgico e também revelará aspectos ideológicos.

Entretanto, não iremos nos concentrar sobre esta problemática imersa na dramaturgia e na criação de personagens. Deixamos indicado aqui ao/à leitor/a, o livro de Miriam Garcia Mendes, *A personagem negra no teatro brasileiro* (1982), que analisa historicamente a representação do negro nos textos teatrais brasileiros do século XIX.

Nosso debate neste artigo está direcionado para um contexto específico que traz para nós outros elementos reflexivos: a diáspora africana e uma noção de dramaturgia para além do texto, uma dramaturgia relacionada aos códigos não-verbais, ou ainda, às estratégias de resistência. Para tanto, dialogaremos com o livro do professor e pesquisador Júlio Tavares (2012), que apresenta uma compreensão do corpo como elemento potente, lúdico. O

³ É importante ressaltar o papel repressor da igreja católica na era medieval em relação ao comportamento do sujeito e sua gestualidade. A gestualidade dos corpos dos negros africanos ou de povos de culturas ameríndias, considerados como exóticos, era a marca do pecado. Esta visão católica em relação ao corpo influenciou a arte teatral medieval e conseqüentemente a valorização do texto e a negação do corpo em cena. No século XX, o corpo vai ser retomado como um elemento fundamental para a construção da personagem. Para maiores informações: Lorelle, Yves. *Le corps, les rites et la scène: des origines au XX Siècle*. Paris: Les Editions de L'Ammandier, 2003.

corpo negro que diante de um contexto opressor criou estratégias de resistir, sobreviver e transgredir o sistema colonial. Estas práticas de resistência apresentam um modo político imbricado nas relações do ser com o meio inserido, mas revela também aspectos artísticos – e será sobre este ponto que iremos nos concentrar. Isto se faz necessário, pois, ao considerarmos outras perspectivas históricas, notamos a dinamicidade da história do teatro e identificamos algumas rupturas em relação à própria noção de dramaturgia.

A pergunta que nos move é: Qual compreensão de dramaturgia brasileira, nós teríamos, ao analisar o contexto afro-diaspórico e as práticas de resistência como produtoras de narrativas e corporeidades?

Para tanto é preciso compreender a relação entre corpo/mente, ou como indica Júlio Tavares romper com a segmentação sujeito/objeto. Nas palavras do autor:

Significa considerar o corpo como síntese/texto que emite, em linguagem não verbal, as mensagens arquivadas a partir das experiências que se cotidianizaram e que, por intermédio dos cines da memória corpórea, se fixaram na situação na qual aquele determinado movimento foi registrado. Isto é, o corpo brinda-nos pelo gesto expresso em linguagem não verbal com aquele movimento que foi criado e elaborado na produção de sua experiência (TAVARES, 2012, p. 51).

A noção colocada por Tavares caminha para um entendimento do corpo como signo, em que o significante é a própria estrutura corpórea, física, e o significado é este processo de arquivamento, processo de associação presente no momento da experiência. O sentido estaria relacionado ao significante e ao significado (ou seja, corpo enquanto matéria física e acomodação da experiência). As contribuições feitas pelo pesquisador nos ajudam a perceber o corpo como enunciador, produtor, agente discursivo. Esta acepção é fundamental para compreender como as práticas corporais afro-diaspóricas estão atravessadas por discursos de resistência, narrativas corpóreas especí-

ficas de um contexto. Assim, os gestos, as expressões corporais nos revelam aspectos sobre a vida social, um trânsito constante de afetações. Para Tavares: “o corpo, em tal caso, estrutura discursiva, agencia informações com a finalidade de elaborar uma atividade geradora de eventos diferenciados na sua constituição em novos discursos corpóreos” (2012, p. 53).

Este texto corporal permite-nos investigar as relações sociais sobre outra perspectiva: uma rede complexa e intensa em que o texto do corpo e o corpo do texto produzem dramaturgias. E mais uma vez, o autor afirma: “é meu corpo que fala antes mesmo de me utilizar do aparelho fonador pelo qual vou emitindo as imagens acústicas que pronuncio, antes de me tornar consciente do próprio corpo” (TAVARES, 2012, p. 54). Nesse sentido, o que buscamos então é a percepção de dramaturgias – plurais e relacionais, isto é, espaços interativos em que as corporeidades e os processos de significação da experiência são dialógicos e não segmentados (ou hierarquizados, como prevaleceu historicamente na corrente cartesiana).

Teremos neste artigo, a mesma categoria conceitual, dramaturgia, operando em pelo menos dois sentidos: (1) como ferramenta analítica, isto é, categoria de análise social, ao considerar a diáspora africana e as estratégias de resistência como práticas corporais produtoras de discursos e narrativas, constituindo assim, uma dramaturgia da resistência; e (2) como um procedimento de criação artística que busca refazer gestos, movimentos corporais relacionados às “motrizes culturais” afro-diaspóricas – nesse caso, as corporeidades são impulsos para a composição de dramaturgias.

Reconhecemos que estas duas camadas não se encontram isoladas, tão pouco buscamos uma categoria pura, absolutamente social ou artística. Nossa intenção é compreender esta tensão, uma espécie de agenciamento por parte do artista, que ao lidar com as práticas corporais surgidas no contexto afro-diaspórico, reinventa um jogo lúdico-corporal, uma ação artística e política. Teríamos ainda que considerar que o corpo do artista/*performer* ao refazer tais práticas, reinventa um universo histórico-social, produz outros significados e lida constantemente com os limiares do espaço ficcional e social.

Ancestralidade e(m) Corpo: a sinuosidade do movimento no processo de criação de *Ijo Alapini*

A dimensão perceptiva *espaçotemporal* de um *performer* que utiliza em seus processos criativos movimentos, cantos ou posturas corporais da mitologia africana se encontra para além da potência performativa de seus movimentos. Os deslocamentos energéticos que mobilizam este corpo transcendem a perfeição dos gestos executados por este sujeito da cena. A experiência lúdica do acontecimento cênico ganha intensidades psicofísicas que despertam o imaginário do espectador e operam no campo cognitivo. As relações sensorio-motoras são conexões neurais. “O ato pensante e o ato consciente passam a ser entendidos como implementados no corpo em ação no mundo, não mais como um atributo da razão descolada, ou anterior à experiência” (NUNES, 2009, p.170).

A difusão por parte das ciências cognitivas da noção *corpomente* (NUNES, 2009) para explicar os processos de expressividade e comunicabilidade do corpo com o mundo circundante corrobora com nossas reflexões quando se baseia no conceito de corporeidade. Na vídeo-dança *Ijo Alapini* este conceito foi desenvolvido sob a ótica das “irradiações ancestrais”⁴, por meio da incorporação de movimentos e sonoridades de práticas dramáticas afro-brasileiras como: a capoeira, o maculelê, a dança dos orixás e a malandragem da entidade Zé Pelintra. As escrituras gestuais captadas durante a gravação tinham como objetivo descobrir o não-dito no jogo do *performer* com o espaço-ruína.

A definição de “motrizes culturais” apresentadas pelo professor/pesquisador, Zeca Ligiéro, como uma proposta para se repensar o aspecto dinâmico da cultura africana ou da diáspora africana, destaca na própria palavra “motriz” uma noção de movimento, diferente de “matriz” que sugere uma compreensão estática, relacionada a uma única origem. Segundo o autor:

⁴ O entendimento da noção irradiações ancestrais foi uma forma encontrada, por Lau Santos, para neste processo criativo localizar a qualidade de presença cênica do ator/*performer* durante a composição das partituras gestuais. O termo irradiação aparece nos escritos do diretor e ator russo Constantin Stanislavski, ainda que de forma discreta, como uma possível característica da presença cênica.

Difícil é saber se o que foi vivido é o que a gente se lembra ou se o que a gente imagina foi de fato o que viveu. De qualquer forma, história é o que a gente consegue articular, em discurso, do que viveu, do que imaginou, e o que somos capazes de interpretar com nossas palavras, nosso corpo, nosso repertório de imagens e de associações (LIGIÉRO, 2011, p. 89).

As palavras de Ligiéro dizem respeito a escritura corporal baseada nas diversas dinâmicas apresentadas por uma ideia de ancestralidade, compreendida como “um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (LIGIÉRO, 2011, p. 107). Os movimentos apresentados pelo *performer* – durante seus deslocamentos –, trazem contextualmente uma noção de corpo como o lugar do acontecimento.

O corpo negro, em *Ijo Alapini* traz traços gestuais das práticas dramáticas africanas e porta uma arquitetura poética que se fundamenta em preceitos de sua ancestralidade. Como demonstra Ligiéro, as dramaturgias acontecem no corpo do sujeito da cena:

as dinâmicas das motrizes culturais se processam no corpo do *performer* como um todo. [...] o corpo é seu texto. Nele se corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição” (LIGIÉRO, 2011, p. 110-111).

Sendo assim, a produção de corporeidades, neste caso, é uma necessidade de reinvenção das práticas e hábitos culturais. O comportamento gestual é também uma necessidade de sobreviver e resistir às práticas coloniais, determinadas por uma imposição de saberes culturais. Nesse sentido, o corpo do sujeito da cena em *Ijo Alapini* é um dispositivo que transita entre a transgressão das estruturas hegemônicas de poder e as tradições culturais africanas.

O território de construção dessas práticas dramáticas se encontra nas margens do sistema social e se torna uma posição estratégica de afirmação

do povo negro. Os movimentos circulares e em espiral representam, o que identificamos como a prática cultural de um pensamento sinuoso, malandro, mergulhado em necessidades existenciais de afirmação de lugaridades⁵.

Lugaridade é a qualidade dada pela direção deste projeto audiovisual às especificidades poéticas das dramaturgias criadas por meio das corporalidades produzidas na tensão entre a transgressão e a tradição. Essas especificidades também estão presentes durante a gravação das ações do performer, ou seja, no processo de transformação da experiência performática em imagens através da captação, edição e reprodução das imagens em uma plataforma digital.

É a partir do desenvolvimento de uma lógica oposta a lógica do colonizador e que visa transgredir os interstícios das estruturas de poder, que se instaura o pensamento sinuoso. O corpo negro é o protagonista de uma estética instaurada no embate com uma cultura opressora. Na interação de linguagens são construídos processos afirmativos entendidos historicamente como formas de resistência. É no corpo e pelo corpo que são produzidas e transmitidas as práticas artístico-culturais do sujeito da diáspora africana.

Ijo Alapini, do iorubá significa “dança para os ancestrais”. O performer, a partir de sua prática e experiência, buscou ressignificar movimentos corporais presentes na dança dos orixás, nas congadas, no maculelê e na capoeira. A criação coreográfica neste vídeo-dança foi pensada a partir do texto corporal enunciado em algumas práticas artísticas afro-brasileiras, motrizes culturais geradoras de significação.

A partitura de ações produzidas para este vídeo-dança foi elaborada durante os encontros periódicos realizados entre dois artistas, o performer Benjamim Abras e o diretor/pesquisador Lau Santos. No decurso de dez dias intensivos, na cidade de Ouro Preto, estes artistas trabalharam diversas maneiras de combinar movimentos das práticas dramáticas da diáspora africana. O intuito das pesquisas sobre os movimentos foi a busca de uma lógica espiral que valorizava a circularidade e as ondulações da coluna presentes nas práticas

⁵ Qualidade de lugar. Forma singular de um indivíduo se relacionar com determinado espaço.

coreográficas africanas e afro-brasileiras. As ondulações da coluna associadas a um gingado malandro, a um canto ancestral (banto ou yorubá)⁶ e ao mito do Preto Velho são os fundamentos de base no processo criativo dessa experiência audiovisual. As gravações aconteceram em uma ruína/cemitério localizada na cidade de Diamantina, em Minas Gerais onde as partituras de ações da performance foram adaptadas durante o processo de gravação, a fim de considerar às relações com o espaço específico do cemitério/ruína.

Ainda que este projeto audiovisual possa ser classificado como vídeo-dança, o experimento cênico *Ijo Alapini* transita entre várias linguagens, o que o caracteriza como uma experiência híbrida. A dança, o teatro, a performance (*site specific*)⁷, as práticas dramáticas da diáspora africana e o audiovisual são linguagens utilizadas em caráter interdisciplinar, com objetivo de transmitir por meio de imagens, relações expressivas e comunicativas que operem no campo do sagrado e da realidade sociocultural representada por uma estética afro-afirmativa. A trilha musical dialoga com as imagens por meio das tensões sonoras criadas entre o violino e o berimbau. A relação entre os dois instrumentos pode ser entendida como um conflito dramático entre o berimbau, representante cultural da diáspora africana, e o violino, representante da cultura ocidental europeia. Sendo assim, a trilha musical materializa a batalha entre o escravizado negro africano e colonizador branco europeu. O corpo do performer responde as provocações sonoras.

Passa o corpo a falar e salvaguardar a memória do grupo por meio de modulações gestuais referidas às formas de vida e tempo e no espaço de origem. Passa o corpo a constituir o saber da comunidade e a perfazer-se como arquivo e como arma, fortalecendo uma sabedoria corporal. (TAVARES, 1997, p.217)

⁶ Foram usados também os cantos Incelenças, também denominadas Incelências. Cantigas de Guarda, Cantigas de Sentinela ou Benditos de defuntos e cantigas de saudação aos boiadeiros.

⁷ O termo *site specific* ou “sítio específico” está relacionado a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Neste caso a adaptação da movimentação da performance ao espaço ruína/cemitério pode ser considerada uma obra em sítio específico.

Portanto, o papel do corpo negro como um dispositivo de construção e desconstrução de linguagens faz parte de uma perspectiva transgressora, configurada pela construção de repertórios de resistência. A ideia de um pensamento sinuoso se apresenta por meio de uma lógica corporal atravessada pela memória das práticas dramáticas de “motrizes africanas” e fundamenta a presença do sujeito em situação espetacular. Elaborados pelo pesquisador Júlio Tavares os conceitos de “corpo-arquivo” e “corpo-armá” são construídos no corpo do sujeito africano e ou da diáspora africana mediante uma necessidade de resistência. Esta postura de resistência e de luta pela sobrevivência contribuiu para o aprimoramento de uma lógica sinuosa, curvilínea, que se materializa no corpo do sujeito e pode ser percebida: na ondulação de sua coluna no momento do deslocamento (ginga), nas danças de motrizes africanas que se opõem à verticalidade das danças ocidentais, na negação da ação para a afirmação da mesma, como pode ser vista na capoeira e em uma especificidade rítmica para além das percepções tonais da cultura ocidental. Na capoeira os golpes *rasteira* e *negativa* são defesas e ao mesmo tempo ataques e representam esta lógica sinuosa. A concepção de um pensamento sinuoso, portanto, aponta para uma luta contra o epistemicídio⁸ imposto pela lógica do colonizador europeu, baseada na verticalidade do pensamento cartesiano como forma de produção de conhecimento.

No jogo da capoeira a própria criação de uma dualidade entre dança e arte marcial está fundamentada por uma ação de resistência. O drama lúdico do jogo de capoeira esconde no sorriso maroto do jogador a verdadeira potência dos seus golpes. A capoeira é uma luta que, ao ser dançada, dissimulou o objetivo transgressor dos negros africanos em situação de escravidão. Consequentemente, a intenção é “manter-se vivo”, presente, e conseguir transformar seu corpo em um campo de estratégias culturais que o direcio-

⁸ A noção de epistemicídio pode ser definida de maneira geral como morte, ou exclusão do conhecimento local em função de um conhecimento estrangeiro. Para maiores esclarecimentos acerca desse conceito, ver as definições de: Thamiros Maciel, Eliene Ramos, Sueli Carneiro e Boaventura de Sousa Santos. Incluir a data das obras para cada autor e autora.

nam a liberdade. Julio Tavares (2012), identifica nas expressões não-verbais, o poder de resistência e rebeldia da diáspora africana. Segundo o autor:

Esta ação, colocada, especialmente pelo corpo, de uma forma não verbal, constitui-se na expressão condensada dos movimentos que sistematizam a ação gestual dos hábitos corporais, os quais podem ser entendidos como um sentido de resistência e como um ato de rebeldia. Resistir significava manter-se vivo e, antes de mais nada, a necessidade de preservar-se inteiro, fisicamente inteiro, assegurando a pulsão daquele corpo[...] (TAVARES, 2012, p. 81)

O antropólogo e pesquisador carioca desenvolve, portanto, sua reflexão, acerca das ações corporais. A necessidade de manter-se fisicamente inteiro, na medida do possível, se torna uma condição básica para as pretensões do sujeito submetido às condições desumanas. A experiência corporal com o mundo é determinada por estas condições limítrofes na qual estão inseridos estes indivíduos. As manifestações expressivas destas práticas dramáticas estão circunscritas nas negociações feitas a partir da bruta realidade experienciada por um corpo que busca nas cosmogonias africanas referências identitárias para construção de suas mediações culturais.

A noção “corpo-arquivo” (memória/resistência) e noção “corpo-arma” (luta/liberdade) apresentadas por Tavares (2012) podem ser aplicadas, em nosso entendimento, como uma forma operacional de compreensão das práticas dramáticas surgidas na diáspora africana no Brasil. As negociações para a manutenção de manifestações artístico-culturais vindas do território africano ou a criação de novas manifestações revela a força de um corpo pressionado entre uma realidade fenomênica e uma realidade semiótica. Para além da teatralidade e da performatividade, reconhecidamente presentes nos dramas afro-brasileiros, as ações psicofísicas produzidas no processo criativo do audiovisual *Ijo Alapini* podem ser entendidas como parte de uma estética afro-afirmativa.

A criação de encruzilhadas sensorio-afetivas, na qual o corpo é o lugar de reverberação das irradiações ancestrais que marcam a história da diáspo-

ra africana, se constituiu um ponto nevrálgico para nossas reflexões sobre as dramaturgias na cena contemporânea. As questões levantadas neste texto a duas mãos se apoiam nos rituais e jogos de resistência que transitam entre o sagrado e o profano, entre viver ou ser morto, entre a liberdade e a escravidão, entre a tradição e o contemporâneo e ainda entre a dramaturgia literária e a dramaturgia do corpo. Afinal, nas práticas africanas, a arte, o trabalho, as religiões estão conectadas a uma cosmologia que não deve ser vista de forma separada como são vistas na cultura ocidental. O entendimento da ideia de dramaturgia, portanto, segue a mesma linha e se pluraliza por meio dos cruzamentos destas práticas em processos criativos contemporâneos.

Frames e Movimentos: reflexões sobre a dramaturgia do movimento em *Ijo Alapini*



Figura 1 - Primeira Sequência

No início do vídeo-dança, o *performer* ocupa o espaço da ruína e repete uma série de movimentos que buscam uma relação entre os dois mundos, o Òrun (céu) e o Àiyê (terra). Numa repetição constante, enfatizada pela montagem do vídeo-dança, vemos aumentar a velocidade e a transição das imagens, e, no fundo, o espaço ruína funde-se ao corpo e aos movimentos do *performer*.



Figura 2 - O olhar

Nos primeiros segundos, identificamos também uma porta, como é possível ver acima, numa imagem distorcida pela lente da câmera. O *performer* continua sua dança e numa espécie de convite revela as mãos, chama o telespectador para adentrar ao espaço-ruína. A intensidade do movimento aumenta até a imagem ser congelada.

Em *Ijo Alapini* a fusão entre as imagens é um recurso muito utilizado. Ora o performer toma corpo sobre a ruína, ora a ruína dança em seu corpo. As fusões entre as imagens são recursos não só de transição, mas, sobretudo, uma linguagem que traduz o fluxo, a dinâmica do movimento e a conexão com entre o espaço-corpo e o espaço-físico.

O olhar do *performer*, a abertura das mãos, a busca pelo outro que está diante assistindo, tudo isso, gera uma espécie de intimidade, um prólogo corporal que já nos conta sem mesmo falar, parte da história por meio do corpo em movimento. Nosso imaginário é orientado para um universo de significações sobre a mitologia, em que podemos identificar por meio dos movimentos corporais uma semelhança à Omolú, o orixá da vida e da morte, da doença e da cura. O orixá cujo elemento da natureza é a terra.



Figura 3 - A ruína do corpo e o corpo-ruína

A fotografia, de modo geral, trabalha com as cores da terra. Acentua o vermelho-barro e o marrom. Essa escala de cores também alimenta nosso imaginário sobre os mitos de Omolú. Aos poucos, o cemitério entra na cena, a cruz que até então só estava presente enquanto símbolo no pescoço do *performer*, agora aparece de diversos modos, sugerindo o sincretismo. O *performer* sai de cena e a ruína é revelada completamente.

A porta – antes deformada e fundida ao corpo do *performer* (como vimos na figura 2), agora aparece sem sobreposições – apenas, indica o lugar de filmagem e revela ao telespectador o outro lado: a cidade, a vizinhança. Estamos dentro da ruína. O contraplano dá a sensação de que adentramos ao espaço – guiados pela subjetiva do *performer*. A porta, que antes era distorcida pelo efeito da lente olho de peixe, agora indica o “entre” – lugar transitório, espaço de passagem.

A trilha sonora conduzirá a próxima cena. O silêncio se faz presente no som e na imagem (não há ninguém no espaço). Até que o berimbau marca a entrada do *performer* e, mais uma vez, a fusão se faz presente neste jogo. Surge devagar a imagem do *performer* gingando por entre as paredes da

igreja-ruína. Meio cambaleando, meio sinuoso. O corpo dançante aparece como uma projeção nas paredes e sugere a presença de um *egungun*. Com movimentos que oscilam entre os planos alto e baixo, este corpo-dançante é ampliado, e continua a seguir na sua ginga e quase toca a mão de outro corpo – ou o mesmo corpo – visto no canto direito da tela.

Há momentos no vídeo-dança em que os efeitos de sobreposição, fusão e espelhamento, sugerem um estado de transe, um espaço relacional entre os espíritos (os *egunguns*) e aquele que dança. O jogo segue. O diálogo passa a ser entre o corpo e o *egungun*. Às vezes, ambos ocupam o mesmo espaço. Às vezes se esbarram; outras vezes nem se tocam. Este efeito é provocado pela montagem do vídeo-dança, pelas camadas criadas após a captação da imagem.

A sutileza da imagem nos induz ao duplo vida/morte, mas também à relação ancestral, à energia aos espíritos guerreiros, aos orixás presentes nos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. O duplo anunciado na imagem prepara o telespectador, orienta nosso olhar para as cenas seguintes, em que o *egungun* se faz presente na figura disforme criada pelo performer e vem ao seu encontro, em um diálogo imagético.



Figura 4 - o encontro

Depois do encontro, o agradecimento. O performer retira do chão uma flor e, num sinal de agradecimento, se despede da figura que o acompanha. A dramaturgia se constrói, assim, neste espaço simbólico, mas também no espaço dos movimentos corporais que estão relacionados ao universo da resistência e da ancestralidade. Para compreender os signos é preciso buscar as referências, ir para além da estrutura, do significante, buscar as relações de significação construídas no trabalho corporal, na montagem das imagens e na sutileza criada pelo ambiente sonoro, por meio do berimbau e do violino presentes na trilha.

As imagens em *Ijo Alapini* buscam traduzir a força ancestral. Além disso, é importante dizer que esta obra foi dedicada à Augusto Omolú, ator/dançarino e coreógrafo que foi brutalmente assassinado em sua chácara no Portão, em Salvador-BA, no dia 02 de junho de 2013. Este vídeo-dança é uma homenagem ao trabalho do artista que por mais de duas décadas desenvolve uma pesquisa sobre a dramaturgia da dança dos orixás⁹.

Com uma trajetória longa e experiente, Augusto Omolú foi convidado por Eugenio Barba para participar da ISTA, Escola Internacional de Antropologia Teatral, na sigla em Inglês, e ainda a integrar o grupo de teatro dinamarquês *Odin Teatret*. Seu trabalho buscava o movimento do orixá como impulso para a criação e composição dramaturgical. Um dos seus espetáculos mais conhecidos foi o *Orô de Otelo* (1994), trazendo movimentos corporais presentes nas danças de Ogum, Iemanjá, Iansã e Oxóssi. O artista apresentava, de maneira particular, as personagens de William Shakespeare. Iago ora era tomado pela força de Ogum, ora pela energia de Oxumarê; Otelo, às vezes caçador, às vezes guerreiro. Por meio de ações físicas e impulsionado pela energia e pelos mitos dos orixás, o Augusto Omolú desenvolveu sua prática artística que revelava a força ancestral. *Ijo Alapini*, portanto, é dança para Omolú, dança para Augusto Omolú – dança para os ancestrais.

⁹ Mais informações sobre a trajetória do artista Augusto Omolu e sobre a dramaturgia da dança dos orixás, acesse a dissertação defendida de Julianna Rosa de Souza, no ano de 2014, pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT / UDESC http://www.tede.udesc.br/tde_arquivos/2/TDE-2014-08-14T190232Z-1803/Publico/117126.pdf

Considerações

Para este momento final, uma breve reflexão sobre os desafios contemporâneos das artes cênicas, em específico, sobre a criação de dramaturgias afro-brasileiras.

Buscamos ao longo do artigo enfatizar a importância de um espaço de debate na arte, a fim de repensar dentro da construção dramática a posição do texto. Um espaço que reveja o papel do corpo como elemento potente para composição e criação com motrizes culturais, revelando a resistência e a ancestralidade da cultura africana e afro-brasileira.

As religiões de motrizes africanas trazem aspectos simbólicos e imprimem na dança os movimentos dos orixás, contando as histórias de criação do mundo e a relação entre os deuses e a natureza. Diferente da tradição grega, a religiosidade africana não coloca nas mãos dos deuses o destino de homens e mulheres. Os orixás são forças naturais presentes nos corpos, na mata, nas águas, no ar, no fogo. Nos mitos, eles aparecem em diálogo com os corpos dos iniciados, mas também ganham aspectos “humanizados”, quando apresentam desejos e vontades. A ancestralidade é a questão mais forte, será na busca por esta força ancestral que se dará a relação entre o Àiyê e o Òrun.

No processo de colonização, os orixás foram demonizados, estigmatizados e colocados no princípio cristão maniqueísta: o bem e o mal. Exu foi representado na figura do diabo, o transe foi visto como feitiçaria, a dança e o canto foram oprimidos, pois os movimentos da cintura denotavam aspectos libidinosos. Entretanto, surgirá também neste contexto a necessidade de resistir, sobreviver e criar formas de transgredir as regras do sistema colonial. A dissimulação de significados foi uma estratégia presente nas práticas culturais afro-brasileiras, construindo outros códigos e abrindo um canal de comunicação distinto do hegemônico.

Vimos também que dentro do espaço teatral brasileiro a construção das personagens negras reflete paradigmas raciais propagados pelo racismo científico. Neste ponto, podemos identificar uma problemática que persiste na contemporaneidade: a necessidade da criação de personagens negras protagonistas, descoladas de um estigma racial e de sua condição histórica.

Os desafios contemporâneos na produção de estéticas afro-brasileiras são inúmeros e estão permeados por pelo menos três dimensões:

1. Política: criação de espaços legítimos, visando romper com uma invisibilidade histórica.
2. Histórica: rever a noção de história do teatro, questionando a narrativa hegemônica e o colonialismo presente na ótica da história oficial.
3. Estética: percepção crítica dos padrões artísticos propagados pela escolástica das belas artes e da busca de uma estética eurocêntrica. No caso do teatro, especificamente a dramaturgia, já que ao longo da história do teatro ocidental o texto ocupou posição dominante e determinou as relações estéticas, econômicas e sociais.

Portanto, os desafios presentes seguem em um paradoxo: de um lado, então, em termos dramáticos, encontramos a urgência da criação de personagens negras potentes dentro da lógica textual, da própria estrutura dramática. De outro, a busca por uma lógica distinta da representação, onde o texto do corpo passa a ter atenção especial, já que foi também por meio de práticas corporais que artistas negros criaram formas de resistência, ou seja, de intervir e agir sobre as estruturas sociais e políticas de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond; FAPERJ, 2011.
2. MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1982.
3. NUNES, Sandra Meyer. **As Metáforas do Corpo em Cena**. São Paulo: Annablume, 2009.
4. SANTOS, Joel Rufino dos. **A História do negro no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.
5. SANTOS, Joel Rufino dos (org.) **Revista do Patrimônio, Negro Brasileiro Negro**. Edição IPHAN. n.25, Brasília: 1997.

6. ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
7. ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
8. TAVARES, Julio. **Dança de Guerra: arquivo e arma** (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
9. _____. *Educação Através do Corpo : a representação do corpo nas populações Afro-Americanas*. p.216 a p.221. In SANTOS, Joel Rufino dos (org.) *Revista do Patrimônio, Negro Brasileiro Negro*. Edição IPHAN. n.25, Brasília: 1997.
10. UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.