

## Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira

Gustavo Côrtes<sup>1</sup>

Inaicyra Falcão dos Santos<sup>2</sup>

Mariana Baruco Machado Andraus<sup>3</sup>

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Rituais e Linguagens.

**Resumo:** Este artigo discute as possibilidades de apropriação do método desenvolvido pela Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos, intitulado *Corpo e Ancestralidade*, tematizado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. A partir de um percurso histórico, busca-se compreender como se estabelecem as relações entre as pesquisas teóricas e os processos criativos que geram *performances* relacionando rituais míticos – especialmente os vinculados à cultura de origem negra – às possibilidades da dança contemporânea brasileira. Conclui-se que o trabalho de reconhecimento dos rituais e mitos como percurso artístico torna-se o principal elemento na construção de uma obra metodologicamente estruturada no contexto da proposta de pesquisa *Corpo e Ancestralidade*.

**Palavras-chave:** Ancestralidade. Mito. Dança brasileira. Processo de criação.

**Abstract:** This paper discuss the appropriation possibilities of the method developed by Professor Inaicyra Falcão dos Santos, entitled *Body and Ancestry*, thematized in the Graduate Program in Arts at State University of Campinas. Understanding how relationships are established between theoretical research and creative processes that generate performances, from mythic rituals – especially of black origin – to the possibilities of contemporary Brazilian dance, will be sought, considering a historical trajectory. In conclusion, the work for the recognition of ancestral rituals and myths as artistic journey becomes a major element in building a work methodologically structured in the context of the research proposal *Body and Ancestry*.

**Keywords:** Ancestry. Myth. Brazilian Dance. Creation process.

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Professor de Dança Efetivo no Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista CAPES (Pró-Doutoral).

<sup>2</sup> Doutora e Livre-Docente pela Universidade Estadual de Campinas.

<sup>3</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Bolsista CAPES.

Desenvolver trabalhos artísticos sob a ótica do universo mítico da cultura afro-brasileira tem sido o objeto de estudo de pesquisas teóricas e práticas, a partir de uma metodologia desenvolvida pela Professora Doutora Inaicyr Falcão dos Santos junto aos alunos de graduação e pós-graduação em Dança e em Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mesmo antes, quando lecionava no Departamento de Artes Teatrais da Universidade de Ibadan, na Nigéria. Esse trabalho, cuja origem está na própria história de vida da pesquisadora, foi traduzido teoricamente em sua tese de doutorado, defendida em 1996 junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). O trabalho discute, basicamente, as possibilidades de análises coreológicas e de criações artísticas com base no método de trabalho intitulado *Corpo e Ancestralidade*<sup>4</sup>.

A partir deste método, discute-se uma elaboração de princípios que, segundo a autora, “poderiam inspirar a arte e a dança contemporânea brasileira, tendo a tradição como ponto de partida, mas que se reestrutura sob o ponto de vista criativo do coreógrafo” (SANTOS, 2003, p. 33).

O objeto de pesquisa da metodologia de *Corpo e Ancestralidade* é a tradição cultural de povos que vivem no Brasil, especialmente centrada na figura do mito, cuja análise de movimentos, danças, cantos, músicas e rituais deve ser entendida como expressão da diversidade cultural e corporal dos povos. A análise parte de uma compreensão total do fenômeno na construção de um trabalho artístico sob um viés cultural. Uma das possíveis formas de apreensão do método é o resultado de trabalhos de pesquisas realizados a partir do reconhecimento da tradição no contexto contemporâneo como uma expressão individualizada de arte, conforme relata a pesquisadora:

A vivência pessoal no processo de pesquisa tornou-me consciente dos movimentos corporais, técnicos e da possibilidade de criação artística... Dessa forma, pude reelaborar essa experiência vivida, para que pudesse conceituá-la e propor novos caminhos, ou, pelo menos, novas formas de trilhar os caminhos já abertos (SANTOS, 2006, p. 37).

Nesse sentido, o trabalho metodológico de *Corpo e Ancestralidade* utiliza-se da tradição oral, da memória, da presença simbólica de histórias mitológicas e das matrizes ancestrais corporais para compor elementos coreográficos, buscando a relação entre a

---

<sup>4</sup> A autora utiliza a análise coreológica baseada nos trabalhos de Valerie Preston-Dunlop, discípula do filósofo e coreógrafo Rudolf Laban. Desta forma, sugere que a proposta metodológica de *Corpo e Ancestralidade* seja enriquecida pela coreologia, cujo estudo compreende o conhecimento dos elementos estruturais da dança, desde a análise do movimento até a visão da dança como um todo. (SANTOS, 2006, pp. 36 e 47).

tradição afro-brasileira e a contemporaneidade. Partindo do estudo do universo simbólico e mítico do tambor *Batá* consagrado ao *Orixá Xangô*, a pesquisadora realizou um processo criativo com a montagem cênica do poema *Ayán: Símbolo do Fogo*<sup>5</sup>. O mito é o objeto privilegiado da investigação do método neste caso, pois traz à cena a razão da existência de vários grupos tradicionais, através das expressões rituais de gestos, cantos, danças, objetos, cores, tipos de alimentos, que se revelam no modo de ser, pensar e agir cultural dos participantes do grupo, de modo a reavivar a ancestralidade mantendo a tradição atual.

Na montagem cênica de *Ayán: símbolo do fogo*, a autora situou a experiência mítica na cultura e no indivíduo, na perspectiva da expressão oral da cultura africano-brasileira. Outro aspecto importante foi a materialidade do discurso, que concernia ao movimento corporal e a elementos da composição coreográfica; ela foi ao encontro do espectador por meio de qualidades rítmicas, gestuais, vocais e visuais da apresentação: tratou-se, portanto, da expressão sensível realizada.

Embora o processo de criação de *Ayán: símbolo do fogo* não tenha ocorrido de uma maneira propriamente linear, já que é impossível precisar os momentos específicos em que as ideias iam surgindo, enriquecendo a experiência ou momentos em que outras ideias eram removidas por falta de consistência do argumento corporal e intelectual, o processo de criação encontra-se exposto no Quadro 1 como se houvesse ocorrido linearmente, para que a compreensão seja facilitada. As fases acompanharam os passos sugeridos por Wilferd A. Peterson (1991), em *A Arte do Pensamento Criativo*.

**Quadro 1.** Etapas do processo criativo de *Ayán: Símbolo do Fogo* (SANTOS, 2006).

**Primeira fase: Saturação**

Para se pensar na criação cênica dessa matéria cultural, Santos procurou assimilar aspectos intelectuais e coreográficos, o modo com que os fenômenos se configuravam, ou seja, as relações dentro do conteúdo significativo do universo *Batá*, procurando trabalhar o sentido prático da vivência como protagonista da ação.

**Segunda fase: Incubação**

Vivenciando esse fenômeno, a ideia principal surgiu ao transformar o conto mítico de *Ayán* em *orikí*. O texto é de grande importância no sistema da transmissão oral, pois enfatiza e reafirma o conhecimento da cultura do povo Yorubá e seus descendentes.

<sup>5</sup> Todo o processo de recriação do elemento *Batá* na montagem cênica da autora encontra-se descrito nas páginas 59 a 84 do livro citado.

**Terceira fase: Iluminação**

A personagem *Ayán* trouxe os elementos corporais, rítmicos, vocais e visuais de forma intrínseca através do *orikí* criado a partir do mito de origem do tambor *Batá* - visto anteriormente - coletado na pesquisa de campo, na Nigéria. Por sua importância em todo o processo, o *orikí* foi apresentado como abertura desse trabalho; de fato, é norteador de toda a pesquisa/proposta educacional.

**Quarta fase: Verificação**

Era imperativo, para a realização do trabalho, a união da teoria e da prática, refletindo este último aspecto fundamental da pesquisa na *performance* artística como um meio de comunicação e expressão, e mesmo de educação e autoeducação. Foram levantadas e obtidas informações sobre o vocabulário pesquisado, sobre a identificação daqueles movimentos e gestos pertinentes, ou seja, daqueles motivos perceptíveis que ocorriam com maior frequência nas danças produzidas pelo ritmo *Batá*.

A organização sistemática desses dados visava à possibilidade de reflexão permanente. A montagem de *Ayán: símbolo do fogo*, portanto, resultou da elaboração de uma linguagem específica, dentro de um conteúdo ainda não figurado concretamente pelo corpo, que se encontrava oculto e esperando justamente a realização.

Assim, Santos (2006) procurou elaborar a montagem com base concreta no ritmo, sua implicação no corpo, no espaço, na qualidade dos movimentos, dos gestos, da palavra, fazendo com que a fluência ocorresse nos planos objetivo e subjetivo.

Durante os exercícios de laboratório, o conhecimento adquirido tornava-se verdadeiro ao ser incorporado à sua pessoa e, com isso, a percepção transfigurava-se. A consciência foi sendo adquirida e, aos poucos, foi formando um vocabulário com movimentos que se repetiam com frequência nas improvisações. Os movimentos, então, foram experienciados, com variações estruturais diferentes, na elaboração da configuração cênica. Linguagem cenográfica, espaço, tempo, música, ritmo e figurino foram interagindo dialeticamente. Na organicidade da apreensão de síntese da forma, foi decodificada a experiência vivenciada e incorporada em uma experiência artística, em um processo de justaposição, deixando sempre um espaço para o surgimento de expressões voluntárias. Na percepção de Santos (2006), a realidade temática estava no exterior, mas sua realização transformava-se no interior de sua subjetividade, no inconsciente, e voltava à superfície, concretizando o espaço interior.

O argumento do poema *Ayán* e sua expressão estética fundamentaram-se em uma narrativa sucessiva, na qual as ações entre os versos decorriam no tempo, coordenados de forma direta, cada acontecimento resultando do precedente. A montagem cênica pretendeu mostrar, sobretudo, a personalidade de *Ayán*, e teve como suporte enfático-melódico o ritmo *Batá* produzido nos terreiros *Nágô* na cidade de Salvador (Brasil), enquanto o vocabulário corporal teve a qualidade estilística das ações do *Batá* da cidade de *Oyó* (Nigéria).

A experiência do processo de criação de Santos (2006) estabeleceu a origem de uma hipótese de criação, de uma expressão artística no cenário da arte e da dança-educação brasileira. A autora percebeu a importância da contribuição e, ao mesmo tempo, o desafio e a complexidade de fazer-se compreendida como uma artista-educadora nos parâmetros do universo acadêmico. O aspecto fundamental seria ter todo o processo consciente e informado. Era necessário, para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer e investigar a realidade do universo que pretendia estudar. Tratava-se de respeitar, na aventura criativa, os espaços, ou seja, refletir sobre a função do dançar nos rituais dos terreiros de orixás e sobre o que seria o dançar nas composições coreográficas teatrais. Era preciso, também, discernir a vivência intuitivo-criativa da vivência religiosa no universo estudado. O argumento que a autora desenvolveu é de que, para se pensar a tradição africana brasileira, para se compor formas verdadeiramente expressivas na dança-criação artística, é necessário levar em consideração os valores da cultura em questão; é importante percebê-la como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência, uma organicidade entre a tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado, possibilitando o enriquecimento da cultura e, conseqüentemente, da arte e da educação.

Deoscoredes dos Santos e Juana dos Santos (1985) afirmam que, mediante uma reorganização simbólica da linguagem entre os diversos grupos étnicos que se estabelecem na Bahia, a presença do mito foi fundamental naquilo que se pode considerar um reconhecimento plural das tradições africanas aqui estabelecidas. Esta estrutura definiu e estabeleceu uma espécie de “pacto semântico”, proporcionando uma união identitária<sup>6</sup> das etnias africanas estabelecidas especialmente na Bahia. Desta forma, de acordo com os autores, seus integrantes passaram a se reconhecer como sujeitos sociais pertencentes a uma comunidade capaz realmente de falar sobre si mesma:

Toda etnia, associação ou comunidade para se constituir como tal deve estabelecer modos de comunicação... essa linguagem compreende uma rede de signos cujos intercâmbios simbólicos configuram uma entidade que se legitima pelo consenso do grupo: eu sou, nós somos (SANTOS; SANTOS, 1989, p. 42).

Assim, pode-se argumentar, com base na metodologia *Corpo e Ancestralidade*, que seria possível, por meio da arte, da dança, da vivência e da tradição, o artista retomar sua

---

<sup>6</sup> “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significados e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2002, p. 13).

história pessoal, suas raízes e sua autoestima na construção de um trabalho coreográfico inspirado em um mito. Neste processo, o conhecimento do ritual torna-se imprescindível na construção de matrizes ancestrais de movimentos que formarão a base corporal na transposição dos movimentos artísticos para a *performance* de cada artista. As histórias mitológicas se mantêm como ideia estrutural, mas são apreendidas e transformadas dentro de um novo espaço e um novo tempo, com resultado inteiramente novo e autêntico. Partindo de trabalhos de campo, vivências corporais e discussões teóricas, busca-se estabelecer uma nova relação entre a dança e a tradição cultural de um povo, trazendo como resultado um trabalho corporal original com um objeto estético definido: “O trabalho evidenciará, por um lado, características etnográficas e educacionais, e por outro, características artísticas, trazendo uma reflexão entre o processo criativo, a criação estética e a tradição” (SANTOS, 2006, p. 41).

De acordo com Sodré (1983), os rituais se estabelecem mediante um mito e simbolizam um conjunto de procedimentos (verbais e não verbais) destinados a fazer aparecer os princípios norteadores que ditam a verdade do trabalho do grupo. Este conjunto de ações foi designado pelos gregos antigos como *Alethurgués*, ou conjunto de verdades, de onde surgiu a palavra liturgia, que, na religião cristã, designa o *conjunto de procedimentos de produção de verdades* (SODRÉ, 1983, p.130). Entretanto, é necessário sempre entender que a ciência ou a religião, como produção de conhecimentos, são possibilidades de elaboração de verdades que foram preponderantes na consolidação do poder burguês, branco dominante, em contraposição aos saberes das tradições populares, especialmente os mitos africanos e indígenas no Brasil. O autor discute que o conhecimento cultural no entendimento pós-moderno, para além das explicações divinas e/ou religiosas ou do positivismo científico, aceita uma complexidade e uma diversidade de fenômenos que, desta forma, vão estabelecendo jogos que dialogam com os segredos do mundo simbólico contidos na cultura negra (SODRÉ, 1983, p.182).

Com relação à tradição que se estabelece nas dinâmicas culturais entre grupos distintos durante gerações, deve-se entender que o trabalho artístico que se estabelece entre o artista e seu objeto pesquisado não trará um resgate ou será representado na sua forma original. A originalidade e a autenticidade da proposta estarão presentes na obra artística justamente se esta não buscar repetir o ritual de forma tradicional. A tradição deve existir em sua origem para manter um determinado código simbólico de um grupo social definido e, se ela muda, é por desejo do próprio grupo que dela se apropria. Hobsbawn e Ranger (2002) trazem importantes considerações ao discutir a invenção das tradições. Segundo os autores, a tradição inventada “(...) é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas

pela imposição da repetição” (p. 12), e que muitas vezes foram modificadas, ritualizadas e até mesmo institucionalizadas com propósitos bem definidos. Ao se apropriar de determinados elementos ritualísticos, sejam elementos simbólicos como instrumentos, roupas, danças, movimentos, cantos ou músicas, pessoas ou grupos não estão realizando o ritual existente na tradição original e nem promovendo o seu resgate, pois são formas diferentes de apropriação e pertencimento.

Dadas as atuais circunstâncias de transformação social, econômica e política, pensar em tradição e no sentido de pertencimento na atualidade é uma tarefa complicada, em decorrência das novas dinâmicas culturais. Associa-se comumente ao termo “tradição” à ideia inapropriada de aspectos culturais em uma forma cristalizada de passado, de estagnação ou até repetição. Mas a tradição também diz respeito ao futuro, pois as práticas estabelecidas são utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro. A repetição, uma das ideias a que remete à noção de tradição, significa, de certa forma, um controle do tempo, e chega a traduzir dialeticamente um voltar ao passado, enquanto também aproxima o passado para reconstruir o futuro. Para além da questão da temporalidade ou da persistência, a tradição é constituída de reelaborações e processos e, segundo Giddens (2001), “do trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente e o passado” (p. 33).

Podemos interpretar que qualquer tradição em geral envolve um ritual. O ritual é parte das estruturas sociais que conferem integridade às tradições, sendo um meio prático de se garantir a preservação. Assim, o ritual é a continuidade da prática que conecta o fio das atividades do cotidiano com aquelas de ontem e do passado.

Para Giddens (2001), a tradição envolve também uma “verdade a formular”, a que algumas pessoas têm pleno acesso. A verdade a formular é uma atribuição de eficácia causal ao ritual; assim, os critérios de verdade são aplicados aos acontecimentos provocados, não ao conteúdo dos enunciados. Os guardiões desse acesso, sejam eles os mestres, curandeiros, mágicos ou chefes religiosos, têm muita importância dentro da tradição, porque são os agentes e os mediadores essenciais da regulamentação e da forma como serão mantidos os rituais. São eles que lidam com os mistérios existentes e usam suas habilidades para manter o grupo unido em torno de um poder causal da tradição. O domínio de qualquer segredo ou conhecimento esotérico executado pelos mestres apresenta-se, na maioria das vezes, nos rituais.

Santos (2006), ao discutir o caráter simbólico das pesquisas realizadas em ambientes tradicionais, utiliza a proposta metodológica da etnóloga Juana E. dos Santos (1977) para propor a apreensão dos valores rituais *desde dentro para fora*, ou *desde fora para*

*dentro*, como possibilidade de superação de obstáculos etnocêntricos na relação entre a tradição e propostas artísticas e pedagógicas baseadas nesta relação. A diferença entre o iniciado e o pesquisador, sejam artistas, alunos ou professores, é o sentido de pertencimento do primeiro ao grupo, que se faz *desde dentro para fora*, diferente do trabalho realizado pelo segundo, que constrói e realiza a interpretação simbólica do ritual com a apreensão de determinados elementos do fenômeno observado *desde fora para dentro*: “Trata-se para nós do desenvolvimento do raciocínio coerente, do poder de criar vínculos e de extrair deduções. É a capacidade de expressar um ponto de vista, uma releitura, uma transformação do universo (SANTOS, 2006, p. 47).

Desta maneira, pode-se perceber a forma de construção de uma verdade artística. O percurso criativo do artista realizado *desde dentro para fora* deve ser compreendido pela apreensão do conhecimento que se instaura ao estar em contato com o objeto a ser pesquisado, que se desprende da realidade externa à obra e que será transposta na arte de fazer dela uma verdade artística. Assim, pode-se afirmar que, ao construir uma verdade artística, ela apresenta um comprometimento diferente da realidade observada, pois é uma ficção regida pelo próprio projeto poético do artista, pois

o artista dá forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma nova forma. Nesse sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas (SALLES, 2007, p. 134).

O ato criador tende para a construção de um objeto de uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico, recebendo diferentes tratamentos para alcançar o conhecimento artístico, como, por exemplo, as histórias tradicionais da cultura africana, nas quais o processo de criação de lendas e mitos não é feito somente com palavras, e sim através de cantos, danças, músicas e a gestualidade própria de cada mito. O ato criador mostra-se, deste modo, uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções (SALLES, 2007, p. 121). Nesta perspectiva, discutir-se-á o percurso criador existente em algumas pesquisas desenvolvidas junto ao programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP que se utilizaram da proposta metodológica *Corpo e Ancestralidade* para a realização de seus estudos teóricos e a concepção de suas *performances* artísticas.

Carla Cristina de Oliveira Ávila, na sua dissertação de mestrado intitulada “Itinerâncias e Inter-heranças: do ritual do congado da Zona da Mata mineira ao processo de



*performance* em dança contemporânea”, defendida junto ao referido programa em 2007, articula matrizes afro-brasileiras com processos criativos envolvendo tradição e tradução, projetando as artes para novos territórios. No seu processo investigativo de dois anos junto à comunidade de São José do Triunfo, Ávila utilizou os materiais pesquisados, cantos, gestualidades, poemas, histórias de vida, entre outros, para compor o espetáculo *Rosarina: Contas que contam memórias*. A realização do trabalho possibilitou para a autora a constatação de que

O constante pensar e dançar as tradições dos cantos e danças do Congado mineiro nos possibilita uma imersão no imaginário cultural e nos antigos valores de nosso povo, transpondo esses mesmos valores para o universo da dança contemporânea, propondo outras possibilidades de diálogo entre o popular, suas tradições e contextos (ÁVILLA, 2007, p. 19).

Maria de Lourdes Barros da Paixão, por sua vez, defendeu dissertação de mestrado junto ao mesmo programa de pós-graduação em 2002, com o título “O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica”, metodologicamente estruturada sob o ponto de vista de *Corpo e Ancestralidade*. Tal pesquisa trouxe o resultado de estudos que buscavam a relação entre as gestualidades presentes no cotidiano das lavadeiras de Ilhéus e a dança presente nos orixás das águas Yemanjá e Oxum. A pesquisa *in loco* trouxe possibilidades de investigação sobre os mitos de origem nagô na Bahia e sua relação com a simbologia da dança afro-brasileira, criando possibilidade de construção de um trabalho coreográfico denominado *Abebé*. Para a autora:

O conhecimento das matrizes dos movimentos das lavadeiras e das danças de Oxum e Yemanjá possibilitou assegurar o conteúdo proposto na concepção coreográfica, garantindo os elementos estéticos, simbólicos e míticos, considerados fundamentais na proposta (PAIXÃO, 2002, p. 80).

Desta forma, pode-se pensar que todo processo criador que busca na tradição os elementos para uma nova obra passa ser incorporado como um elemento de integração na sociedade. Os resultados das pesquisas em artes apresentados em teses, dissertações, sob a forma de *performances* ou como projetos educacionais passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito. Em contraposição, pode-se também caracterizar o significado da existência de uma tradição como forma de resistência de um grupo, que mantém seu ritual na contemporaneidade mediante o simbólico, independentemente de ocorrerem ou não mudanças. Exemplo disso seria a capoeira, luta desenvolvida pelos

antigos escravos como forma de resistência e sobrevivência, mas que, como espetáculo, estaria integrada na sociedade (mesmo a capoeira praticada em academias, pois esta mantém o seu sentido de verdade original: a luta).

Segundo Vieira (2004), a palavra capoeira seria originária do Tupi, designando um tipo de vegetação, e este vocábulo passou a ser utilizado pelos índios para designar o “negros das capoeiras” – aqueles que já se encontravam estabelecidos em centenas de quilombos no interior do país. Por se tratar de um movimento de resistência dos escravos, ela não se desenvolveu como “arte marcial”, ou técnica de luta institucionalizada, mas acrescentaram-se a ela características de jogo, semelhantes também à dança, que a dissimulassem – permitindo, assim, que os escravos e/ou os quilombolas pudessem praticá-la.

O trabalho de Lara Rodrigues Machado seria um terceiro exemplo de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP atrelada à linha de pesquisa *Corpo e Ancestralidade*. A pesquisadora desenvolveu pesquisas de mestrado e de doutorado sob orientação da Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, com os títulos “Capoeira e Dança na Educação de Adolescentes” (2001) e “O jogo da construção poética: processo criativo em dança” (2008), respectivamente. Na tese de doutorado de Machado (2008), a capoeira configurou um elemento de linguagem corporal dos bailarinos para a criação do espetáculo *Artesão*, criado a partir de pesquisa de campo realizada no terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, em Salvador-BA. A autora elenca alguns rituais que caracterizam a capoeira:

São inúmeros os rituais na prática da capoeira. Podemos destacar alguns: a vestimenta dos capoeiristas, as ações deles ao iniciarem o jogo da capoeira, que, na verdade, podem estar próximas de ações de “benzer” o espaço ou o próprio corpo, de pedir autorização aos ancestrais para jogar e aos instrumentos para entrar no espaço sagrado da roda e, até mesmo, de entrar em contato com o chão através das mãos (em desenhos específicos) ou da cabeça como se fosse uma devoção ao ancestral ou à memória de um mestre (MACHADO, 2008, p. 49).

Após permanecerem dois meses em trabalho de laboratório integrando os mitos experienciados no campo de pesquisa (*Ilê Axé Opô Afonjá*) às suas experiências corporais anteriores, circunscritas em grande parte à dança e à capoeira, os participantes optaram por selecionar como elemento de inspiração para o trabalho o mito do berimbau. Ressalta-se, aqui, que a proposta *Corpo e Ancestralidade* remonta justamente à história pessoal do indivíduo, não importando qual seja – e pode-se dizer que isso faz dela um método, à medida que aponta um caminho passível de ser seguido por todo aquele que se proponha a desenvolvê-lo. A proposta está centrada naquilo que se faz com o mito selecionado, e não no mito em si ou na mera reprodução de rituais nos palcos.

De acordo com Santos (1998, p.42), pode-se entender como ação integradora na sociedade e, ao mesmo tempo, processo de resistência da cultura negra no Brasil a criação de instituições sócio-lúdicas por comunidades e grupos de origem negra. Estas seriam caracterizadas por resultados de diversidades étnicas e de processos sócio-históricos regionais, com características próprias que se expandiram por todo o Brasil, reestruturando novos movimentos tradicionais como os afoxés, maracatus, congados e mesmo as escolas de samba atuais. Sodré (1983, p.174) identifica que devemos entender que a progressiva ocupação do carnaval por elementos da população negra deve-se às possibilidades de ritualização oferecidas pelas festas, de forma a integrar na sociedade valores culturais africanos outrora existentes como resistência cultural. De acordo com o autor, por meio dos rituais os negros tomaram a palavra, não para dizer verdades (invertidas ou não), mas para exibir a persistência do segredo, fazendo uso do ritmo, do canto e da dança, para colocar em jogo as suas próprias regras, como fazem, por exemplo, com a capoeira nos dias atuais.

### **Considerações finais**

Verificou-se que o trabalho de reconhecimento dos rituais e mitos como percurso artístico foi o principal elemento na construção de obras estruturadas a partir do método *Corpo e Ancestralidade*. As pesquisas valorizaram as experiências de mundo vivenciadas pelos intérpretes, estabelecendo uma organicidade entre a coreografia executada e o saber de uma tradição teorizada, possibilitando o desenvolvimento artístico e pedagógico da proposta.

Como resultado, os trabalhos artísticos finais apresentaram configurações e organizações corporais diferenciadas do ritual original, o que permitiu distintos modos de exposição. Assim, estimulam-se novas compreensões e possibilidades do tempo na abstração dos significados simbólicos, chegando-se a novas reflexões corporais em uma relação com o mito pesquisado, que se expande em um conteúdo consciente junto à trajetória de cada intérprete. A experiência é, desta forma, finalizada em uma síntese artística, cuja dramaturgia é construída na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dos movimentos no contexto artístico contemporâneo. A estratégia criadora possibilita o enriquecimento de uma percepção interna, bem como a de um universo novo vivenciado que torna evidente a experiência do intérprete, concretizando os princípios ancestrais de um conhecimento vivido concebido mediante uma verdade artística.

## Referências

ÁVILA, Carla Cristina de. *Itinerâncias e Inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da mata Mineira, ao processo de criação da performance em dança contemporânea*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

GIDDENS, Anthony. *Em defesa da sociologia: ensaios, interpretações e réplicas*. Trad. Roneide Venâncio Majer e Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: UNESP, 2001.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 7.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3.ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

MACHADO, L. R. *O jogo da construção poética: processo criativo em dança*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Capoeira e dança na educação de adolescentes*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2001.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. *O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica*. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

PETERSON, A. Wilferd. *A arte do pensamento criativo*. 2.ed. Trad. Regina Amarante. São Paulo: Best Seller, 1991.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In Brites, Blanca; Tessler, Elida: *O meio como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. 4.ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SANTOS, Deoscoredes M. dos; SANTOS, Juana E. dos. *A Cultura Nagô no Brasil memória e continuidade*. Texto publicado em Culturas africanas, Paris, Unesco, 1985.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade*. 2.ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana E dos. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida por um Conceito de Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: CODECI, 1983.

VIEIRA, Sérgio Luiz de Souza. *Da capoeira como patrimônio cultural*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

Recebido em 13/05/2011.

Aceito em 13/06/2011.