

# Re-Ver a tradição: elementos moto-vocais da matriz afro-brasileira no processo educativo do artista da cena

LERRO, Luiz Daniel (UNIR)<sup>1</sup>

## Resumo

O presente artigo tem como objetivo promover reflexões sobre o processo de apropriação de gestos, atitudes e ações moto-vocais da cultura afro-brasileira, no âmbito das pesquisas em artes cênicas. Em específico buscar-se-á analisar o uso dos elementos técnico-expressivos da cultura dos candomblés em estruturas de treinamentos corporais, voltados à formação do artista da cena.

Palavras-chave: Dança dos Orixás – Treinamento Corporal – Pedagogia Transcultural

## Abstract

*This article intend to promote reflections about the process of gestures appropriation, attitudes and vocal actions of African-Brazilian culture as part of research in the performing arts. Specifically, the use of technical and expressive elements of the culture of Candomblé will be analyzed in bodily training structures, applied to the formation of the artists of the scene.*

*Keywords: Dance of the Orixás - Bodily Training - Transcultural Education*

1. Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Chefe do Departamento de Artes da UNIR. Doutor em Estudos Teatrais pela Universidade de Bolonha, em regime de co-tutela com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do PAKY'OP – Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas contemporâneas.

Mais uma vez a canoa serve de conexão!

Além de ser utilizada como elemento cênico no espetáculo-demonstração *Theatrum Mundi*<sup>2</sup>, apresentado na oitava Sessão da *International School of Theatre Anthropology* – (ISTA): *Tradition and Founders of Traditions*, na cidade de Londrina, em 1994; a canoa, flutuando sobre o *Lago Igapó*, serviu também para transportar homens-atores/mulheres-atrizes que “carregavam” dentro de si *modus operandi* performativos de “famílias” culturais. Artistas que possibilitaram (e ainda hoje possibilitam) o diretor e pesquisador Eugenio Barba difundir conhecimentos e experiências no âmbito pedagógico atoral, bem como instalar o seu “(...) laboratório de pesquisa sobre os fundamentos do trabalho do ator (...)” [n.t.] (RUFFINI, 1981, p.19).

Desde a primeira Sessão pública da ISTA na cidade de Bonn (Alemanha), nos anos Oitenta, Eugenio Barba “recruta” atores, atrizes – ocidentais e/ou asiáticos – com o objetivo de: 1) facilitar os encontros pedagógicos da “escola dos atores”<sup>3</sup>; e 2) fomentar diálogos prático-teóricos sobre o trabalho do artista da cena. De acordo com o diretor italiano, os artistas colaboradores da ISTA possibilitam os participantes compreenderem *como* determinadas leis da Antropologia Teatral podem ser identificadas em diversos *modus operandi* performativos; e de que *modo* essas mesmas leis podem ser utilizadas pelo artista da cena, no intuito de auxiliá-lo durante o processo criativo.

Portanto, se de um lado é correto afirmar que a ISTA de Londrina – realizada de 11 a 21 de agosto de 1994 – repetia um modelo pedagógico<sup>4</sup> prático e criativo, composto por um *staff* de artistas asiáticos e ocidentais, uma equipe de estudiosos e cientistas; do outro lado, é necessário destacar que foi nessa ISTA, que Barba introduziu, pela primeira vez, os elementos moto-vocais da tradição do candomblé.

E foi através do *corpo-arquivo* de Augusto Omolú que os elementos da tradição do candomblé foram apresentados ao *staff* da “escola dos atores”. Bailarino com formação no âmbito da dança, folclórica e clássica, Augusto foi o responsável por divulgar sequências, ritmos e “figuras” dançantes dos orixás, não somente nas sessões da *International School of Theatre Anthropology* – Londrina (1994); Copenhague (1996); Montemor (1998); Bielefeld (2000); Sevilha & Rinconada (2004); Wrocław (2005), mas também em diversas partes do globo. De fato, ao consultar o *site*<sup>5</sup> do grupo dinamarquês *Odin Teatret* verifica-se que, a partir de 1994, os conhecimentos técnico-expressivos presentes nas danças dos orixás serão inseridos nas sessões da ISTA, juntamente com outras técnicas “estranhas”, tal qual um *modus* performativo tradicional e eficaz nas investigações das leis basilares da Antropologia Teatral.

2. Espetáculo-demonstração “(...) que normalmente fecha as sessões da ISTA e que, em particular, a partir de 1987, assumiu características de uma grande Opera eurásiana, isto é, um Worttdrama multicultural, ou ainda caso queira, pode ser considerado tal qual um subtexto, um fio condutor, ou um pré-texto dramático (...)” [n.t.] (DE MARINIS, 2011, p.24)

3. Franco Ruffini utiliza esse termo para indicar a International School of Theatre Anthropology. In: “La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell’ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980).” Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.

4. Segundo Ruffini (1981, p.21), a International School of Theatre Anthropology – ISTA era um “(...) centro de difusão de experiências e conhecimentos para atores e diretores, uma espécie de laboratório de pesquisa (...)”

5. Disponível em: <[http://ista.odinteatret.dk/ista/ista\\_sessions\\_frameset.htm](http://ista.odinteatret.dk/ista/ista_sessions_frameset.htm)> acesso em 11 maio 2012.

A partir da ISTA Londrina, as danças sagradas dos orixás, os elementos sonoros, rítmicos e vocais dos candomblés são inseridos e “re-conhecidos” nas pesquisas pedagógicas da “escola dos atores”. As ações e as atitudes corporais usadas nas danças dos candomblés, bem como o estudo dos órgãos expressivos desse corpo “outro”, são adotadas, tal qual um “veículo” técnico-expressivo, nas pesquisas do ator ocidental que busca, cada vez mais, obter conhecimentos sobre determinados automatismos presentes na sua estrutura biopsíquica. Não por acaso, Eugenio Barba afirmará que:

Passar por diversos pedagogos serve para desorientar o ator ocidental, para impedir-lhe de assumir outros automatismos, diversos daqueles próprios, mas sempre automatismos. Na vida, uma série de movimentos transforma-se como uma espécie de língua “mãe”, como algo automático, do qual não fazemos mais conta. (...) Ocorre descobrir o princípio de mudança. Mas, isso é possível somente se buscarmos um modo diferente de usar o corpo. (...) [n.t.] (BARBA, 1981, p.27)

Como dito anteriormente, além de facilitar as situações pedagógicas no âmbito das investigações teatrais, os elementos técnico-expressivos das danças dos orixás também contribuíram para corroborar as leis da Antropologia Teatral. Permitindo, assim, os participantes da ISTA usar o corpo de outro modo, isto é de afrontá-lo mediante um *modus operandi* performativo, composto por elementos “gramaticais” muito precisos. De fato, pode-se dizer que o diretor italiano teria reconhecido naquele modelo performativo, das danças dos orixás, uma capacidade análoga àquela das técnicas asiáticas, isto é, a possibilidade de recuperar uma “(...) forma de inteligência física, o saber observar e reconhecer onde e de que modo determinadas tensões decidem sobre a “vida” das ações que se está executando (...)” [n.t.] (BARBA, 1981, p.28).

Mas, antes de prosseguir, é necessário salientar que Eugenio Barba não foi o primeiro, e tão pouco o único, a utilizar as danças dos orixás no âmbito das investigações pedagógicas, tal qual uma “via” educativa do corpo; uma fonte de conhecimentos técnicos eficazes nos estudos e procedimentos educativos do organismo biopsíquico do artista da cena.

(...) Mesmo a tradição mais rígida vive somente através da reinvenção por parte de seus intérpretes. (...) Na prática cotidiana, “tradição” é equivalente ao “conhecimento”, ou melhor, a “técnica”, uma palavra muito humilde e eficaz. (...) O conhecimento da técnica nos permite produzir outras formas e introduz na “tradição das tradições”, àqueles princípios que constantemente se reapresentam sob diversos estilos, culturas e personalidades. O objetivo

não é identificar com uma tradição, mas de construir um núcleo de valores, uma identidade pessoal, rebelde e leal às próprias raízes. (...) [n.t.] (BARBA, 1994)

Rebeldia, ou não, às próprias raízes, o fato é que o *povo de santo* foi o primeiro a servir-se dos gestos, das atitudes, dos elementos vocais e rítmicos da tradição afro-brasileira para “construir” outras formas estéticas. Foram eles, os *filhos* dos terreiros, que apresentaram as danças sagradas, os gestos “encantados” e os cantos vibracionais dos *orikis*. Não somente como “formas” ritualísticas, mas como experiências culturais de um povo.

De fato, na ocasião do II Congresso Afro-brasileiro (realizado na cidade de Salvador, em 1937), os terreiros, dito tradicionais: Casa Branca, Gantois, Axé Opó Afonjá e o candomblé de Joãozinho da Goméia, ocupam lugar de destaque na programação<sup>6</sup>. Abrem, portanto, suas portas à comissão científica do evento e ao público, não somente para “desvelar” suas manifestações religiosas, mas também para afirmar a cultura do *povo de santo*. Todavia, apesar de reconhecer a “contribuição direta” dos pais e mães de santo na realização do congresso, é principalmente na figura polêmica de Joãozinho da Goméia (João da Pedra Preta) que podemos identificar a apropriação das danças sagradas do candomblé tal qual manifestação cultural e estética. Assim:

Um dos aspectos mais originaes [sic] do Congresso da Bahia foi, sem duvida [sic], a contribuição directa dos pae-de-santo [sic] e de outros afficcionados [sic] como pesquisadores das suas próprias seitas [...] Notável, também, sob todos os aspectos, foram as exibições [sic] de capoeira, samba e batuque apresentadas aos congressistas, como coisa absolutamente nova [...] e pelas filhas-de-santo de João da Pedra Preta, que se prestaram, com maior solicitude, à repetição de todos os passos para os estudos de musicologia do maestro Camargo Guarnieri e de alguns curiosos.[grifo nosso] (AUTORES DIVERSOS, 1940, pp. 9-10)

Mas, as filhas de santo de Joãozinho da Goméia não somente repetiram todos os passos para os estudos de musicologia do maestro Camargo Guarnieri. Executaram, também, danças e cânticos do candomblé no Teatro Jandaia. A apresentação<sup>7</sup>, realizada alguns dias antes da instalação do II Congresso Afro-brasileiro, com transmissão ao vivo pelo rádio local, foi uma estratégia que Édison Carneiro – célebre investigador sobre o fenômeno sócio-cultural do candomblé na Bahia – adotou para divulgar o evento, de forma massiva, à sociedade baiana dos anos 30, ultraconservadora. Através deste ato político-cultural, se assim podemos dizer, Carneiro buscou reorganizar as manifestações religiosas e culturais do *povo de santo* tal qual objeto cultural, factível à fruição estética.

6. A programação completa do II Congresso Afro-brasileiro, que faço referência, foi publicada no Jornal Diário de Notícias, Salvador, 1937.

7. A Tarde, 1936, p.6 apud Revista Usp, 1995-96, p.216

Assim sendo, não é demasiado afirmar que, durante e logo após a instalação do II Congresso Afro-brasileiro, o *corpo-marginal*<sup>8</sup> dos afro-descendentes se “transforma” em manifestações culturais “exóticas”, em categorias científicas e, ao mesmo tempo, em objeto de consumo. De fato, observa-se nos anos sucessivos, especificamente na cidade de Salvador, um intenso movimento no âmbito dos estudos afro-brasileiros.

O projeto de uma série de estudos avançados sobre questões raciais, propostos pela UNESCO, em 1950, e a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO – da Universidade Federal da Bahia, em 1959, são alguns exemplos. Além destes, é importante destacar os estudos da professora Emilia Ferreira Biancardi. Pioneira na investigação etnomusicológica das manifestações religiosas, populares e folclóricas no estado da Bahia. Em 1960 Biancardi funda, na cidade de Salvador, o primeiro grupo de dança parafolclórico “*Viva Bahia*”, que dá início a divulgação da cultura baiana no Brasil e no exterior.

Essa prática, de usar os elementos moto-vocais da cultura afro-brasileira, é frequentemente identificada no âmbito artístico, sobretudo na dança e na música baiana. Os espetáculos e as coreografias dos grupos parafolclóricos tornam-se uma espécie de “primeira escola” para a maior parte dos artistas da cena, formados na cidade de Salvador. E não poderia ser diferente para o bailarino Augusto Omolú, discípulo de Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King). Em 2011, Mestre King me revelou durante entrevista que, as observações dos gestos, das atitudes e das danças foram feitas nos terreiros de candomblé, com o auxílio da professora Biancardi. E, que essas observações foram realizadas, sobretudo, no terreiro Ilé Axé Opo Afonjà. King afirma que, seus conhecimentos corporais foram adquiridos, durante um longo período (segundo ele mais ou menos 10 anos), mediante observações nos terreiros de candomblés. Sobre o uso desses elementos moto-vocais tradicionais, Mestre King afirma que cometeu:

(...) muitos pecados por utilizar os cantos e as movimentações dos Orixás. (...) Hoje não uso mais determinadas músicas que são de fundamento e movimentações de orixás que eu não faço mais porque é do orixá; eu não danço o orixá eu imito, é uma imitação da dança do orixá. Porque a gente não tem aquela energia que o orixá tem para fazer a movimentação, a gente copia. Mas eu cometi estes pecados porque faltava conhecimento, eu era ignorante. Eu ia fazer a pesquisa, via e levava para o palco. Hoje eu não levo para o palco e condeno quem leve. A vestimenta do orixá você pode levar e dançar, mas não fazer aquela imitação de olhos fechados e gritar, que nós chamamos no candomblé de *Ilá*. Todo orixá tem o seu *Ilá*, a sua característica. (MESTRE KING<sup>9</sup>, 2011)

8. O conceito de *corpo-marginal* é usado por João Paulo Medina para identificar aqueles corpos de brasileiros que não tem acesso aos bens culturais e materiais da sociedade capitalista, bem como não possuem o mínimo necessário para sobreviver (MEDINA, 1990, p.84).

9. Entrevista registrada na cidade de Salvador, durante o segundo semestre de 2011.

De modo semelhante, outros artistas, na cidade de Salvador, sobretudo no âmbito da dança, buscaram esse “intercâmbio” cultural com o *povo de santo*, com o objetivo de favorecer o processo criativo e, de consequência, “nutrir” as investigações do artista da cena. Nesse contexto, importante destacar a presença do bailarino-pesquisador e professor norte americano Clyde Alafiju Morgan que, desenvolveu nos anos 70, junto com o grupo de dança contemporânea da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), uma série de estudos sobre as raízes africanas na cultura baiana. De acordo com Suzana Martins, professora da Escola de Dança da UFBA, “(...) Clyde veio à Bahia para conhecer o candomblé, e ele foi o primeiro a introduzir, na nossa escola, os *Alabés*<sup>10</sup>.” (MARTINS, 2011)

A partir dos anos 90, especificamente 1994, quando então a dança dos orixás passa a ser “reconhecida” e entra no rol de técnicas “estranhas” da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), observa-se a difusão de seminários e oficinas de dança dos orixás, tal qual uma espécie de novo treinamento corpóreo eficaz no processo de formação do artista da cena. Foi desse modo que, em 2006, conheci a dança dos orixás, fora do contexto ritualístico, durante a 14ª sessão da *University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, na cidade de Bolonha, Itália. Na ocasião, acompanhei o trabalho de Augusto Omolú e constatei que, o treinamento corpóreo era organizado da seguinte forma: 1) exercícios técnico-expressivos provenientes da dança afro; 2) estudo coreográfico das danças dos orixás.

A segunda parte do treinamento, destinada ao estudo das figuras dos orixás, era organizada em torno dos passos, atitudes e gestos provenientes da cultura dos candomblés. Omolú usava essas figuras dançantes tal qual um veículo de comunicação visual capaz de indicar aos participantes da 14ª sessão da *University of Eurasian Theatre: Poetry and Improvisation*, a qualidade dos movimentos e a energia corporal dos orixás. Se de um lado causava certo estranhamento observar os participantes europeus executarem, com os seus corpos, uma série de gestos e atitudes “estranhos” à cultura corporal de cada sujeito; do outro lado, era inevitável não render-se ao ritmo alucinante das danças dos orixás que, faz os corpos entrarem em contato com um tipo de energia muito sutil. Energia de posições e atitudes corporais que, além de servir à composição coreográfica, propiciava aos participantes aceder determinadas informações corporais escondidas dentro da sua estrutura biopsíquica.

Infelizmente, em determinados contextos de educação informal, onde o tempo não é suficiente para desenvolver uma investigação pedagógica densa, o que se observa é a tendência de fixar a percepção, tal qual processo cognitivo, somente nos

10. Nome dado àqueles que tocam os tambores durante o ritual do candomblé

aspectos formais. Nesse caso, de reter a percepção do sujeito somente na estrutura coreográfica das danças dos orixás; ou seja, focar o processo educativo exclusivamente no aspecto espetacular da dança e de consequência não dar possibilidade, ao artista da cena, de elaborar, através (e dentro) do seu corpo, as informações destas partituras físicas tradicionais.

Todavia, é importante esclarecer que não se trata de não reconhecer a eficácia dos aspectos formais e da precisão no processo educativo do artista da cena. Ao contrário, é mediante a compreensão dos aspectos técnicos de base, presentes em uma estrutura precisa, que o *homem-artista* estaria pronto para executar uma ação orgânica “plena”. E é somente através dessa estrutura formal, precisa, que, parafraseando com Grotowskij (1987), o *Performer* é receptivo, está no presente, e acessa o *corpo da essência*. Repetindo, não se trata de excluir a importância das estruturas formais, mas de reconhecer o modo adequado de trabalhar com essas composições, de gestos, sons, atitudes e ações, durante o processo educativo corpóreo do artista da cena. Ou seja, as estruturas coreográficas, neste caso, das danças dos orixás, deveriam (e devem) auxiliar o sujeito que investiga desenvolver outro modo de percepção corporal. Não aquela de “(...) um organismo-massa, corpo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam e se transformam (...)” [n.t.] (GROTOWSKI, 1987, p.86). Sendo assim, não basta reproduzir as estruturas dançantes da matriz afro-brasileira, mas torna-se necessário compreender de que modo essas:

(...) formas e o seu universo podem inspirar o artista; (...) É importante perceber este celeiro como portador de idéias [sic], agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das pluralidades culturais. (SANTOS, 2009, pp.35-36)

Esse elo entre tradição e experiência criativa, que Santos destaca, ou melhor, esse encontro com o outro, com a diversidade cultural, não é novidade nas pesquisas em artes cênicas. De fato, pode-se afirmar que essas formas “estranhas” quase se repetem como uma espécie de *leitmotiv*. E, o encontro com a diversidade, *il baratto* (a troca), o intercâmbio entre culturas, a aliança de mestres, técnicas e pensamentos em conexão cultural múltiplas se constitui, cada vez mais, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, como uma condição *sine qua non* do processo educativo do artista da cena. Como se, as “migrações” e os “contágios” entre técnicas teatrais europeias e *modus operandi* extraeuropeus, se transformassem em um critério inerente às práticas das artes cênicas, uma espécie

de modalidade operativa adotada pelos mestres-pedagogos e artistas da cena, para organizar suas práticas criativas.

Mas, de que modo esse encontro com o outro, promovido nas situações pedagógicas, serve para “desmascarar” os hábitos corporais dos sujeitos? É suficiente a presença da diversidade corporal, com os seus elementos técnico-expressivos “estranhos” para instaurar uma estrutura pedagógica transcultural? Esses intercâmbios facilitariam a experiência interrelacional, isto é, evitariam que o artista da cena repetisse aquele ultrapassado protótipo do pedagogo-modelo<sup>11</sup> que, se servia das suas imagens corporais para seduzir e demonstrar (o como fazer), em vez de determinar nos estudantes o processo criativo?

As perguntas, apesar de não obtermos respostas imediatas, servem como iscas; lançadas aos profissionais das artes cênicas, com o intuito de revelar problemas sobre proposições educativas que, infelizmente, permanecem sob o nível da forma. Prejudicando, desse modo, o processo educacional do sujeito criativo. O que nos leva a corroborar que essa tendência, de fixar a percepção do indivíduo nos aspectos formais e nas sequências coreográficas dos orixás, não permitiria ao artista da cena elaborar, por meio do seu *corpo instintivo, emocional e intelectual*, as informações corporais tradicionais da cultura afro-brasileira. Além de não permitir o *sujeito criativo* de formular perguntas ao corpo arcaico que existe no homem.

Evidentemente, isso não quer dizer que as pesquisas pedagógicas que utilizam as danças dos orixás não sejam válidas, e nem mesmo pretendo contestar a eficácia dos elementos técnico-expressivos provenientes dos *derivados* das tradições africanas. Ao contrário, é fundamental reconhecer esse complexo vocabulário moto-vocal das tradições dançantes: com suas regras “gramaticais”, “sintaxes” e com seus elementos técnico-expressivos. Posto isso, acredito que as estruturas organizadas das danças dos orixás, juntamente a outros *modus operandi* e outros conhecimentos teórico-práticos, específicos das artes cênicas, podem facilitar o artista da cena compreender, por meio de seu organismo biopsíquico, aquele estado de disponibilidade, organizado, preciso e eficaz, necessário no âmbito das investigações cênicas.

Certamente, a união – e o diálogo – entre conhecimentos teórico-práticos híbridos pode auxiliar o pedagogo “compor” o seu “poema” pedagógico; isso se, tais *saberes* não forem admitidos simplesmente como um *ensemble* de princípios técnicos, destinados a preencher lacunas no campo da formação corporal do artista da cena. Vale dizer que, a união desses conhecimentos não pode se transformar em uma “sopa” de informações e técnicas específicas, sem motivos pedagógicos

11. Toporkov em seu livro “Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni”, nos revela de que modo o velho protótipo do ator pedagogo-modelo se servia das imagens corporais para fascinar e, contemporaneamente, desencorajar os estudantes da escola de Teatro Aleksandriskij. “(...) O fascínio da personalidade do grande ator [V.N. Davydov], as suas declarações penetrantes, convincentes, a demonstração da sua perícia, o zelo paterno com relação aos alunos, (...) todos estes elementos colocados juntos não poderiam não ter uma decisiva influência nos futuros jovens atores e, sobretudo, no desenvolvimento de seus dotes naturais. (...)” [n.t.] (TOPORKOV, 1991, p.20). [grifo nosso]



claros e coerentes. O risco, nesse caso, é transformar a dança dos orixás em um novo treinamento, uma nova modalidade performativa “exótica”, como tantas outras promovidas em oficinas teatrais que, infelizmente, cometem o erro de fixar a atenção do *sujeito-pesquisador* somente na forma estética; em vez de estimulá-lo a investigar o seu *corpo em ação* – a arquitetura tridimensional do organismo humano que experimenta sensações, percepções e ações – durante o processo criativo. Assim sendo, o pedagogo que sugere e permanece naquele nível de copiar ações e gestos, não auxiliaria o artista da cena durante o processo de articulação criativa dos elementos técnico-expressivos, correndo risco, o pedagogo, de transmitir suas próprias imagens, corporais e mentais.

Todavia, é inevitável reconhecer que, em qualquer tipo de processo educativo existe o problema do modelo. No que concerne a educação do artista da cena este problema se revela ainda mais complexo, pois o sujeito que transmite os conhecimentos técnicos se serve exclusivamente das suas *imagens corporais* para guiar o processo investigativo do estudante. Ele, o ator-pedagogo, corre o risco, não necessariamente de modo consciente, de transmitir, durante a interação educacional, uma espécie de modelo (mental e corporal), capaz de exercer influência no modo com o qual o estudante experimenta com o seu organismo biopsíquico. O risco, neste caso, é que o ator-pedagogo se transforme em uma espécie de modelo para copiar, não fornecendo aos estudantes os princípios técnicos necessários para investigar e criar.

Uma possibilidade factível para o ator-pedagogo evitar esse problema da imitação estaria na própria estrutura pedagógica do treinamento que, não deveria ser um modelo “fechado”, disposto pelo sujeito que guia a situação pedagógica, mas sim um campo de pesquisa, uma “via”, um território desconhecido tanto para o sujeito que guia, quanto para os alunos que mergulham em um tipo de inter-relação fundamentada “nos olhos”. Isto é, um treinamento que admitiria o ato de observar como um modo (pedagógico) de entrar em contato com o outro, de estabelecer a empatia física e emocional, estimulando a ressonância corporal e mental entre sujeitos. Portanto, o guia do processo educativo, não executaria (salvo, evidentemente, quando necessário) e tão pouco demonstraria, no espaço-tempo, uma sucessão de exercícios precisos com o seu *corpo d’ação*. O modelo para copiar não é eliminado do contexto pedagógico, mas sim articulado, isto é, o ator-pedagogo não apresenta o seu *corpo d’ação*, não o oferece como modelo durante a resolução de um problema, mas, ao contrário, ele busca esclarecer os problemas da organização de um determinado exercício ou ação. Esse modo, de transmitir informações,

impediria que “(...) a mera observação da ação executada por outros evoque no cérebro do observador um ato motriz potencial análogo (...)” [n.t.] (SINIGAGLIA; RIZZOLATTI, 2006, p.95).

Além de evitar a repetição de um modelo, essa proposição, que difunde a importância do poder expressivo visual e dinâmico das imagens corporais, auxiliaria os processos educacionais de matriz transcultural, isto é, sustentaria a possibilidade dialógica no âmbito das pesquisas contemporâneas das artes cênicas; e favoreceria o encontro com o outro, tal qual um *modus operandi* para indagar e intervir nas informações “estrangeiras”. Neste caso, se presume que o ator pedagogo evitaria a ação de transmitir sua individualidade cultural (sua “arquitetura” corporal adquirida) como único modelo de experiência educacional.

Evitando propagar sua imagem corporal, o ator pedagogo instauraria outro tipo de metodologia colaborativa (dialógica), na qual o aluno não é reconhecido como um corpo desabitado, mas, sim como um corpo “depósito” de informações, participativo e colaborativo. Muda-se o foco. O aluno é um sujeito criativo (ativo) que “transporta” dentro de si suas experiências. O seu corpo não é somente um organismo-massa, organismo dos músculos, mas ao contrário, uma arquitetura corporal da memória, composta por diversas partes, cada qual ligada a uma força primordial. Portanto, as atitudes, os gestos e as ações míticas dos orixás serviriam, não exclusivamente, como uma espécie de treinamento físico, uma sequência de coreografia, mas sim, como uma modalidade para recordar, recuperar e compreender determinadas memórias-motrizes de um corpo arcaico que existe no homem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTORES DIVERSOS. *O negro no Brasil*. Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia). *Civilização Brasileira S/A*, 1940.

BARBA, Eugenio. *Con Eugenio Barba: paradosso pedagogico*. In: RUFFINI, Franco (Org.). *La scuola degli attori*. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980). Firenze-Milano: Casa Usher, 1981.

DE MARINIS, Marco. *Il teatro dell'altro*. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea. *Firenze: La casa Usher*, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (Orgs.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni Editore, 2007.

LERRO, Luiz Daniel. *Gli schemata degli orixas: azioni, gesti e atteggiamenti della cultura afro-brasiliana nelle metodologie pedagogico-teatrali*. 2013. 343 f. Tese Doutorado em Estudos Teatrais e Doutorado em Artes Cênicas – Departamento de Musica e Espetáculo e Universidade de Bologna e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Bologna, Salvador, 2013.

MEDINA, João Paulo Subirá. *O Brasileiro e seu corpo: Educação e política do corpo*. Campinas: Papirus, 1990.

RISERIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIZZOLATTI, Giacomo e SINIGAGLIA, Corrado. *So quel che fai: Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2006.

RUFFINI, Franco (Org.). *La scuola degli attori*. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980). Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.

SÀLÂMÌ, Síkírù (King). *A mitologia dos orixás africanos*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. *Dança e Pluralidade Cultural: Corpo e Ancestralidade*. In: *Revista Múltiplas Leituras*, v.2, n.1, pp.31-38, jan./jun. 2009

----- *Corpo e ancestralidade*. Salvador: EDUFBA, 2002.

SIEGEL, Daniel J. *La mente relazionale: Neurobiologia dell'esperienza interpersonale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001.

TOPORKOV, Vasilij O. *Stanislavskij alle prove*. Gli ultimi anni. Milano: Ubulibri, 1991.