

A cultura afro-brasileira: na liminaridade entre as artes da cena e as pesquisas fenomenológicas

The African-Brazilian culture: situated in between the
performing arts and phenomenological research

*Gustavo Côrtes*¹

Resumo

Nos tempos atuais, o estudo de tradições africanas no Brasil e suas possibilidades de apropriação para a composição de trabalhos nas chamadas artes da cena tem sido cada vez mais valorizado nos programas de pós-graduação em Artes. Tais pesquisas evidenciam um questionamento epistemológico: como realizar a transposição dos conhecimentos tradicionais manifestados especialmente nos rituais e festas de origem africana no Brasil para a realização de performances e/ou trabalhos na pós-graduação? Este artigo prevê a divulgação e a valorização da cultura afro-brasileira através do trabalho de vários pesquisadores, das possibilidades de apropriação de tais conhecimentos e de suas interações com as artes e a educação.

Palavras-chave: Cultura afro-brasileira; fenomenologia; tradução da tradição; ancestralidade.

Abstract

In present times the study of African traditions in Brazil and of the possibilities of their appropriations to compose works in the so-called performing arts has been increasingly valued in graduate programs in Arts. Such investigations reveal an epistemological challenge: how can we transpose traditional knowledge especially manifested in the rituals and festivals of African origin in Brazil to conduct performances and/or to produce research in graduate school? In critical dialogue with the work of other researchers, this article discusses the possibilities of appropriating such knowledge and of its interaction with the fields of arts and education.

Keywords: African-Brazilian culture; phenomenology; translation tradition; ancestry.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Prof. Dr. Adjunto de Dança e Cultura Brasileira na UFMG para cursos de Teatro, Dança e Educação Física. Diretor do Grupo Sarandeiros. sarandeiros@gmail.com

Trabalhar com o estudo de tradições africanas no Brasil e suas possibilidades de apropriação para a composição de performances nas chamadas artes da cena tem sido cada vez mais valorizado nos programas de pós-graduação em Artes. Tais elaborações passam por um questionamento epistemológico: como realizar a transposição dos conhecimentos tradicionais manifestados especialmente nos rituais, para a realização de performances e/ou trabalhos na pós-graduação? Quilici (2006), afirma que, na discussão sobre o lugar do teatro como forma de entretenimento na sociedade contemporânea, tendo como base o conceito de liminaridade, podem ser encontradas possibilidades criativas e inovadoras de construção de novos conhecimentos na academia a partir das tradições:

O conceito de liminaridade surgiu de uma teoria antropológica dos rituais (Van Gennep) e depois foi largamente incorporado e ampliado pela teoria da performance de Turner e Schechner. O que me interessa aqui é enfatizar o sentido de afastamento das ocupações e dos hábitos da vida comum que a liminaridade evoca, abrindo espaço para outras experiências e modos de apreensão do nosso estar no mundo, que podem impulsionar a atividade artística (Quilici, 2006, p. 67).

A partir desta ideia limítrofe entre a obra a ser produzida e a experiência do contato com as tradições africanas no Brasil é que poderemos inferir sobre as produções científicas e artísticas das pesquisas com a cultura africana no Brasil. Consideraremos, neste artigo, que a cultura afro-brasileira é o resultado do desenvolvimento de um conhecimento gerado pelas influências trazidas pelos povos provenientes da África, miscigenadas com elementos culturais portugueses e indígenas de forma liminar, que se manifesta em diversas expressões nacionais como a música, a dança, a religião e a culinária. Neste sentido, a partir das pesquisas organizadas por pesquisadores em cursos de pós-graduações de artes nas diversas universidades do Brasil, a obra produzida em forma de dissertações, teses, e/ou performances artísticas revelará uma maneira singular de como o artista/pesquisador percebe e registra o fenômeno sobre a cultura africana no Brasil. Este caminho deve ser percorrido com uma atitude filosófica dentro da academia, que articula a exposição do trabalho em um modo de fazer pesquisa, trazendo possibilidades de discussões para além da própria obra. Sendo assim, a experiência do artista/pesquisador revela que o trabalho é oriundo de um questionamento que delimita um ponto de vista único, propondo uma nova reflexão sobre os aspectos próprios da cultura afro-brasileira, na sua transposição para as artes e para o campo das ciências. O estudo poderá ser comum a várias pesquisas, indicando uma metodologia de estudos, mas a experiência da realização artística é particular e impossível de ser repetida, pois não se buscam receitas, mas sim possibilidades de interações. Como nos fala Bondia (2002, p. 26):

Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidades de ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional.

Rey (2002) afirma que a obra artística instaura um mundo, "amplia as percepções e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações" (REY,

2002, p. 131). É neste mundo novo, aberto, onde há sempre um tensionamento, que a pesquisa em artes se instaura, transitando ora pelos caminhos da teoria científica com seus grandes campos consolidados pelo tempo das ciências, ora pelos saberes sensíveis e místicos, que fazem com que a realidade não seja apenas o que se comprova, mas também o que se sente. Nas ciências exatas, podemos dizer o que é verdadeiro ou falso, pois o resultado pode ser refutado ou aferido pelos processos científicos de experimentação, hipóteses e métodos. Entretanto, em uma pesquisa em artes, o saber trançado pela experiência apresenta outra lógica de reconhecimento, como destaca Bondia:

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana de estar no mundo (2002, p.27).

Sendo assim, o saber da experiência torna-se fundamental neste trabalho, como possibilidade de relações liminares entre as pesquisas sobre a cultura afro-brasileira e a produção de estudos dentro da academia. Nesse sentido, os trabalhos devem ser analisados em um constante devir, do campo para a pesquisa, desde os princípios que objetivaram a concepção da obra aos resultados que podem se constituir em um conhecimento sistematicamente revisitado. Hissa (2011) parte da ideia de que a *racionalidade estético-expressiva* presente nos trabalhos com as artes é a racionalidade menos colonizada, mais sub-representada da modernidade, porque adquiriu importância e certa dignidade às custas da sua marginalidade perante a ciência:

Então, a respeito das relações entre a arte e a ciência: a partir daí, o poeta e o artista podem ser loucos, porque não pertencem a vida, de alguma maneira. Não são tomados a sério. Portanto, foi, digamos assim, um presente envenenado para a arte. Isso, de algum modo, fez com que ela ficasse, relativamente, sub-representada e sub-colonizada diante daquilo que aconteceu com as outras racionalidades, que foram totalmente colonizadas pela racionalidade cognitiva ou instrumental da ciência moderna. Portanto, eu vejo possibilidades de emancipação particulares na arte, na racionalidade estético-expressiva, como as vejo na comunidade enquanto princípio de regulação, que também não foi tão colonizada quanto os outros pela regulação moderna: dos três princípios de regulação da modernidade – o estado, o mercado, a comunidade – a comunidade terá sido menos colonizada (Hissa et al, 2011, p. 29-30).

Nos estudos realizados nas pós-graduações em Artes, pode-se verificar, que o significado da existência de uma tradição como forma de resistência de um determinado grupo, quando organizada como elemento artístico em uma pesquisa, exerce um novo papel simbólico na sociedade. Observaremos neste artigo, que as manifestações da cultura negra no Brasil, preservadas normalmente em comunidades tradicionais pelo país, são temas cada vez mais recorrentes como fenômenos inspirado-

res de produções artísticas. A capoeira², outrora luta desenvolvida tradicionalmente pelos antigos escravos como forma de resistência e sobrevivência, ao ser traduzida como dança, espetáculo e performance, passa a ser integrada à sociedade também com outros significados, criando potências geradoras para novas pesquisas.

Santos (1998) afirma que se pode 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, como as associações de capoeira³:

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 também fizeram os afoxés, maracatus, congados e mesmo as Escolas de Samba atuais (Santos, 1998, p. 42).

Sodré (1983, p. 174) identifica que a progressiva ocupação do carnaval por elementos de danças brasileiras de origem 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 de tais apresentações, 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 com a capoeira nos dias atuais. Desta forma, os rituais se estabelecem traduzidos em festas, mediante um mito ancestral, e simbolizam um conjunto de procedimentos (verbais e não verbais) destinados a fazerem aparecer os princípios norteadores que ditam a verdade no trabalho do grupo tradicional. Entretanto, é necessário entender que a ciência ou a religião, como produção de conhecimentos, são possibilidades de elaboração de verdades que foram preponderantes na consolidação do poder colonizador, branco e dominante, em contraposição aos saberes das tradições populares, especialmente os mitos africanos e indígenas existentes no Brasil. O autor admite que o conhecimento cultural no entendimento pós-moderno aceita 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).

Santos (2006), ao discutir o caráter simbólico das pesquisas realizadas em ambientes tradicionais da cultura Yorubá no Brasil, utiliza proposta metodológica da etnóloga Juana E. dos Santos (1998) 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 pesquisas acadêmicas baseadas nesta relação.

² 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 “os 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, a prática foi proibida como luta no Brasil até 1937, e somente após adquirir outros sentidos na sociedade, como jogo e/ou dança, foi legalmente aceita no Governo de Vargas como parte da

cultura afro-brasileira.

³ Em Paris, na sede da UNESCO, no dia 26 de novembro de 2014, a 9ª Sessão do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda aprovou a Roda de Capoeira, um dos símbolos do Brasil mais reconhecidos internacionalmente, como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/acesso> em 28/04/2015.

A diferença entre o iniciado e o pesquisador é o sentido de pertencimento do primeiro ao grupo tradicional, que se faz desde dentro para fora, diferentemente 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).

O percurso criativo do artista/pesquisador, realizado desde dentro para fora, deve ser compreendido pela apreensão do conhecimento que se instaura ao estar em contato com o fenômeno tradicional a ser pesquisado que se desprende da realidade na criação artística. Assim, a obra apresenta um comprometimento diferente do fenômeno observado no processo da pesquisa, e de forma subjetiva, terá uma finalidade estético-expressiva na ficção regida pelo projeto poético do artista:

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, 2009, p. 138).

Salles (2009, p. 118) atesta que "o ato criador, neste sentido, 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. Nesse sentido, as histórias tradicionais da cultura africana, cujas lendas e cujos mitos são criados não somente com palavras, mas também com cantos, danças e músicas, adquirem possibilidades de apropriação e geram potências a partir da dramaturgia própria de cada mito, de acordo com o projeto do artista. O ato criador apresenta, deste modo, "uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções" (Salles, 2009, p. 125).

Diversas teses e dissertações em Artes têm tentado estabelecer conexões entre pesquisas produzidas na academia e estudos sobre a cultura afro-brasileira. Nesses trabalhos, a importância central de um processo metodológico não será a comprovação de resultados, mas a possibilidade de entendimento da construção de um percurso criativo de uma obra. O estudo de um trabalho criativo pode ter como base uma metodologia, mas o princípio e a motivação do processo de criação é a criação em si mesma, que deve ser analisada como um fenômeno cercado de novos significados, cujo trabalho é, ao mesmo tempo, percurso e resultado. As pesquisas em Artes não precisam ter como objetivo final levar o pesquisador à construção de hipóteses, leis, técnicas de pesquisa e de aplicação dos conhecimentos, ou a criação de normas e regras rígidas para futuras pesquisas, mas podem abrir caminhos para levar o conhecimento produzido para a sociedade com novos significados. A utilização como referência em trabalhos de pós-graduação da própria obra artística como reflexão teórica, referendada por conceitos e pressupostos epistemológicos, surge como possibilidade da área das Artes para produção de novos conhecimentos no âmbito das universidades. Especificamente, o fundamento teórico de alguns dos tra-

balhos registrados neste artigo foi a tese de doutorado *Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação* (1996), da Professora Inaicyra Falcão dos Santos. Seu trabalho busca cruzar elementos estéticos e místicos presentes na tradição africano-brasileira como possibilidade de criação artística individual e coletiva, oferecendo uma metodologia intitulada *Corpo e Ancestralidade* no desdobramento da vivência pedagógica pluricultural e na construção de uma identidade individual.

Partilhando das ideias de corpo e ancestralidade da pesquisadora, Renata Silva (2010), em seu trabalho de doutorado, parte da observação de que a pluralidade cultural do Brasil possibilita que a dança brasileira contemporânea possa emergir de diferentes motivações, a partir de um princípio fundamental: a busca de elementos na cultura popular para expressão e significação corporal. Na pesquisa intitulada *Corpo Limiar e Encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea* (Silva, 2010), o olhar da pesquisadora/artista se volta para a construção de um trabalho para a preparação corporal de atores e bailarinos. O processo da pesquisa buscou na criação de uma obra artística elementos e matrizes ancestrais negras existentes na capoeira angola e em alguns sambas de umbigadas observados na cidade de São Paulo, relacionando tais manifestações de matriz africana *bantu* existentes no Brasil com o processo de criação em dança contemporânea. De acordo com a autora:

Observar a capoeira e os sambas de umbigada a partir desta perspectiva possibilitou a sistematização de procedimentos metodológicos para uma preparação corporal e o processo de criação em dança brasileira contemporânea. Tais procedimentos foram aplicados junto ao Núcleo de Dança Coletivo 22 e resultou na realização do espetáculo “Através”, que estreou em janeiro de 2010 no SESC da Avenida Paulista, em São Paulo-SP (Silva, 2010, p. 65).

O contato com a proposta pluricultural da pesquisadora também norteou o perfil teórico-prático do trabalho de treinamento popular para atores na pesquisa de Mestrado de Oswanilton de Jesus Conceição, *Do Jongo ao Jogo: Uma proposta de treinamento popular para atores* (2011). A dissertação, defendida na UNICAMP, buscou a possibilidade de utilização de uma dança tradicional brasileira de origem africana (Jongo) como caminho para novas formas de conhecimentos, na busca por elementos para jogos teatrais na formação do ator. Desta forma, a partir da experiência do pesquisador, a dança do Jongo foi utilizada como uma possibilidade propiciadora de trabalho corporal para atores. Tal escolha se deve às potências geradoras de criação que a dança propicia, “por causa de seus elementos artísticos, lúdicos, dinâmicos, improvisacionais e coletivos, que consentem a sua classificação como uma prática pública da cultura afro-brasileira e permitem sua inserção no contexto do teatro popular nacional” (Conceição, 2012, p. 51). De acordo com o autor, foram observadas compatibilidades entre a prática do Jongo, os jogos teatrais e a forma do teatro de rua, que serviu de referência para a elaboração da pesquisa. Como resultado, os conhecimentos das matrizes dos movimentos da dança afro-brasileira, transpostos para a sala de aula como possibilidade cênica, favoreceu o desenvolvimento do potencial criativo dos atores envolvidos nas oficinas.

A prática da capoeira foi utilizada como norte dos trabalhos de pós-graduação desenvolvidos pela professora Lara Rodrigues Machado entre 2001 e 2008, na UNICAMP. A pesquisadora realizou um trabalho artístico de capoeira/dança focado na questão da identidade do aluno, no resgate das tradições culturais afro-brasileiras e no processo artístico-pedagógico das atividades cotidianas desenvolvidas na Sede dos Arteiros, em Campinas/SP. Sua dissertação de mestrado *Capoeira e Dança na Educação de Adolescentes*, que descreve a trajetória do grupo de dança Ilê-Axé desde 1996 até o ano 2001, e a sua tese de doutorado, *O jogo da construção poética: processo criativo em dança*, propõem a utilização de movimentos tradicionais da capoeira como procedimento metodológico para o processo de criação em dança. Tais elementos, configurados na experiência realizada, sistematizaram estudos e buscaram, nas práticas elaboradas durante todo o processo de criação, unir o trabalho artístico da pesquisadora com a produção de uma pesquisa acadêmica.

Defendida por Larissa Lara (2004), a tese de doutorado *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular* apresentou uma proximidade do olhar da pesquisadora sobre a cultura popular da cidade de Recife-PE, através de uma observação participante. Segundo a autora, o estudo realizado com os Maracatus, expressão máxima da cultura negra em Pernambuco, trouxe a “possibilidade de reconhecimento do gestual de uma manifestação popular religiosa de origem africana no Brasil, criando possibilidades para uma atuação cênica” (Lara, 2004, p. 7).

Ampliando as interações de uma pesquisa participante a partir das manifestações tradicionais da cultura negra pelo Brasil, as observações e estudos relatados na dissertação *Itinerâncias e Inter-heranças: do ritual do Congado⁴ da Zona da mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea* (Ávila, 2007), oferecem uma infindável quantidade de matéria-prima para um processo de criação em dança contemporânea, possibilitando ultrapassar o rito, não no sentido de superioridade, mas no âmbito da metamorfose:

Por meio dos significados lidos no ritual, criaram-se interconexões híbridas com a dança, o canto, os símbolos e signos do Congado e suas relações com o inconsciente e a produção em artes na contemporaneidade, permitindo a performance transcender o Congado real, porque não pretende reproduzi-lo ou sê-lo, mas sim relê-lo, absorvendo seus sentidos e articulando-os às temáticas atuais dos processos criativos em dança contemporânea (Ávila, 2007, p. 26).

Maria de Lourdes Barros da Paixão defendeu a dissertação de mestrado junto ao programa de Pós-graduação em Artes da UNICAMP intitulada *O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica* (2002), metodologicamente estruturada sob o ponto de vista dos estudos sobre o corpo e a ancestralidade africana. Tal pesquisa trouxe como a relação entre as gestualidades

⁴ Congado é o nome genérico dado aos mais variados grupos estabelecidos em irmandades católicas de origens negras, que se apresentam sob forma de reprodução simbólica da história ancestral africana no país, com a coroação dos reis do Congo e a representação das lutas entre as monarquias negras contra o colono escravizador, em diversos estados do Brasil. Para maiores esclarecimentos ver Dança, Brasil: Festas e Danças Populares (Côrtes, 2000).

presentes no cotidiano das lavadeiras de Ilhéus e a dança presente nos terreiros de candomblés realizadas pelos orixás das águas, *Yemanjá* e *Oxum*. A importância do conhecimento das matrizes existentes para dançar em homenagem aos orixás é descrita como fundamental pela autora na busca por uma nova proposta artística. Assim, a pesquisa *in loco* na região trouxe possibilidades de investigação sobre os mitos de origem nagô na Bahia e sua relação com a simbologia da dança afro-brasileira, criando a possibilidade de construção de um trabalho performático 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).

Em minha tese de doutorado (Côrtes, 2013) apresento uma possibilidade metodológica de análise e construção de trabalhos coreográficos inspirados pelas tradições Yorubá no Brasil, a partir de estudos da *Traductologia*⁵: *A Tradução da Tradição nos processos de criação em danças brasileiras*. Demonstro, no registro videográfico e no estudo detalhado da pesquisa de campo, o percurso de criação do espetáculo "Quebranto", junto ao Grupo Sarandeiros da UFMG, inspirado em 12 mitos da mitologia Yorubá presentes no Brasil. Tal trabalho buscou inspiração em livros e pesquisas em terreiros de Candomblé em Belo Horizonte e na Bahia para compor a dramaturgia do trabalho cênico, aliado à pesquisa dos movimentos ancestrais identificados nos rituais e na vivência pessoal de cada intérprete:

Apesar da importância dada à vivência pessoal de cada um, especialmente relacionada a uma experiência com dança contemporânea, a dramaturgia foi o registro mais importante de todo processo de criação. Foi a partir dos elementos dramáticos encontrados nos mitos escolhidos e nos arquétipos de cada orixá que o trabalho de tradução da tradição foi sendo construído (Côrtes, 2013, p.187).

Nesta pesquisa, a percepção do trabalho artístico foi analisada como um processo de criação a partir de um olhar fenomenológico, que se expressa de variadas formas no trabalho dos intérpretes, na relação que se estabelece entre o artista e o objeto de pesquisa fonte de inspiração. Merleau-Ponty (1994) chama esta possibilidade de ação corpórea, na criação de um corpo fenomenal que se estabelece a partir da experiência do artista no contato com o fenômeno pesquisado. De acordo com Chih (2010, p. 54):

Nesse sentido, o corpo fenomenal é a própria essência humana se mobilizando em direção ao mundo, a rede dos atos intencionais que animam a sua percepção.

⁵ A palavra traductologia designa literalmente a Ciência da Tradução. De acordo com Guidère (2011), o objeto da Traductologia é a tradução em todas as suas manifestações. Na realidade, a Traductologia é também a disciplina que estuda a teoria e a prática da tradução sob todas as suas formas (Guidère, 2011, p. 12).

Um feixe de intencionalidades que coloca o sujeito em direção à sua própria transcendência, ou seja, às suas próprias possibilidades de ser no mundo. O sujeito fenomenal passa a ser uma transcendência imanente em relação às suas tarefas, às suas obras, ao seu meio circundante, ao seu mundo como um todo. Transcendente no sentido de se projetar enquanto possibilidade de ser, e não no sentido de uma transcendência “espiritual”, onde o ser-sujeito se transportaria para fora do mundo. Imanente porque o ser-sujeito passa por uma modulação existencial com a sua realidade circundante.

Nas pesquisas dos rituais africanos, como possibilidades de apropriações para trabalhos acadêmicos, o pesquisador se envolve não somente com o rito, mas também com todo o contexto que envolve a pesquisa, desde a escolha dos elementos que fazem parte do percurso, até a concretude da obra, com resultado estético de um processo criativo. Normalmente as manifestações tradicionais africanas se apresentam como circuitos fechados, protegidos pelo tempo e pelo espaço da tradição. Entretanto, nas pesquisas em artes, aspectos tradicionais podem revelar novos significados, traduzidos pelo artista/pesquisador a partir de suas experiências, através de novas interpretações sobre os valores e os modos de vida tradicionais, reconstruindo estruturas outrora rígidas. A obra que se instaura, pela percepção singular que o artista vislumbra sobre o fenômeno tradicional, passa a fazer parte do mundo como um novo conhecimento na sociedade. Podemos verificar, sob a ótica dos estudos fenomenológicos, que, quando o artista interpreta os paradigmas da natureza, utilizando a lente de sua experiência traduzida pela criação artística, traz possibilidades para conversas dialógicas, que favorecem a abertura de novas discussões sobre o sentido da pesquisa em artes na academia. De acordo com Chih (2010), se existe um sentido na arte, ele deve ser percebido na própria tessitura carnal da obra, tanto quanto na sensibilidade corpórea do artista. É pelo corpo que o artista desdobra os elementos materiais de sua pesquisa:

O artista não realiza a sua obra fora do campo sensorial em que está situado. Por isso, mesmo que ele quisesse se assumir como um sujeito não-sensível, não-corpóreo, isso não poderá nunca ser efetivamente possível. É porque a percepção do nosso corpo e do mundo que o cerca é o primeiro dado fenomenológico inevitável. Não podemos pôr em questão aquilo que é o mais visível e evidente: o nosso corpo encarnado (Chih, 2010, p. 52).

Desta forma, quando executa sua obra, o artista remodela as suas percepções do fenômeno através do seu próprio corpo. Será por essa dimensão corpórea e existencial que o artista passará a ressignificar o universo da cultura e os valores da tradição, instaurando novas possibilidades de entendimento do mundo. A partir da modulação como ser-no-mundo ele poderá dispor de todos os materiais necessários para que a sua obra possa organizar e criar um universo de significações. Assim, os estudos fenomenológicos partem do pressuposto que cada indivíduo tem sua história impregnada no seu próprio corpo, retiradas das experiências vivenciadas e percebidas através do “mundo vivido”. De acordo Merleau-Ponty (1994), a partir do conceito de mundo vivido pode-se analisar a retomada da história pessoal do artista em relação ao mundo que o cerca e compreender de forma aprofundada a sua obra:

É retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como é a geometria em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho (Merleau-Ponty, 1994, p. 4).

Merleau-Ponty (1945/1994), especialmente na obra *Fenomenologia da Percepção*, apresenta uma crítica ampla e rigorosa à compreensão positivista da percepção, por meio da revisão do conceito de sensação, na relação com o corpo e com o movimento. A ciência positivista considera a percepção como algo distinto da sensação, relacionando-as por meio da causalidade estímulo-resposta (percepção-sensação). Contra esta posição, o autor aponta que a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto, utilizando as sensações como instrumento. Neste sentido, a performance acompanha o acordo perceptivo do artista/pesquisador com o mundo. As percepções aparecem associadas a movimentos, e cada elemento encontrado na pesquisa de campo pode ser um possível desencadeador para um gesto criador, que convida à realização de uma nova pesquisa, concretizando, assim, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais. Esse conceito de percepção só é possível porque Merleau-Ponty rompe com a noção de corpo-objeto, e com as noções clássicas de sensação e órgãos dos sentidos como receptores passivos. De acordo com Nóbrega (2009), Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente, e na experiência de um corpo fenomenal, que reconhece o espaço como expressivo e simbólico. A estratégia criadora possibilita o enriquecimento de uma percepção interna, bem como a de um universo novo vivenciado, que torna evidente a experiência artística do intérprete, concretizando os princípios ancestrais de um conhecimento vivido, concebido mediante uma nova composição artística. Para a autora (ibidem):

A teoria da percepção em Merleau-Ponty (1945/1994) também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais, do diálogo, das tensões, das contradições e do amor como amálgama das experiências afetivas. Sob o sujeito encarnado, correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais (Nóbrega, 2008, p. 142).

Desta forma, pode-se pensar que todo processo criador que busca os elementos para uma nova obra inspirada nas tradições africanas, deverá partir da experiência do artista e das percepções sobre o próprio fenômeno pesquisado. Essa arte, elaborada a partir da experiência, retira o artista de um espaço consagrado e previsível existente nas manifestações tradicionais, fazendo a ponte entre o que é produzido artisticamente e o cotidiano:

A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmo. Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é o mero esquecer-se nas ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados [...] um olhar que não quer prender as coisas em uma representação que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos. (Quilici, 2006, p. 73).

É por isso que, no seu primeiro contato com o fenômeno, objeto de sua inspiração, o artista se encaminha para uma “deformação coerente” da realidade sensível. Como uma distorção criativa ou uma espécie de reconfiguração da linguagem ordinária utilizada diariamente nos gestos e enunciações, o artista dialoga com o cotidiano e cria uma nova relação com o mundo que o cerca. Desta forma, o fazer artístico está subjetivamente ligado a um ato de criação único, um meio de expressão e de comunicação singular, inerente a cada indivíduo, com suas próprias motivações e percepções. O artista, como produtor de subjetividades, convida, através de sua obra, para um mergulho ao sensível, que nos permite perceber a profundidade do trabalho do pesquisador, no encontro entre a arte e o fenômeno que a inspirou. Entretanto, tal destaque não quer dizer que no trabalho do artista estarão presente os fenômenos detectados exatamente da forma como são manifestados na sociedade. O importante na pesquisa do artista, neste caso, não será replicar, imitar ou resgatar o olhar do pesquisador.

A visão subjetiva das pesquisas em artes, que buscam um estudo sensível para reconhecer o mundo simbólico estabelecido pelos valores tradicionais, parece não ter sido contemplada pelos estudos antropológicos no Brasil, o que acabou por justificar a noção de “resgate” que permeia muitas pesquisas sobre a cultura africana e de outros grupos marginalizados no país. Ao racionalizar uma questão subjetiva de apropriação de conhecimentos, percebe-se que a intenção de “resgatar” o saber de um povo evidencia, sobretudo, uma dominação que congela as relações circulares culturais, impondo um modelo e um conceito de submissão das classes populares que transforma tudo em mercadoria, através da cultura de massa ou da indústria cultural. Sodré (2005) parte de uma pretensa verdade universal, como uma lei pautada em uma interpretação ideológica clássica das ciências, para compreender as formas de controle e de dominação na cultura nacional, buscando desnudar os olhares para compreender historicamente de que forma se consolidou a presença da cultura negra no Brasil. O autor, afastando-se da noção de resgate cultural, aponta indícios de que, no país, os rituais nagôs não se implantaram exatamente como existiam na África, “a ordem africana foi repostada no Brasil sofrendo alterações de submissão” (Sodré, 2005, p. 132).

Nesse sentido, os resultados das pesquisas em artes apresentados em teses, dissertações, sob a forma de performances ou de reconstruções teóricas a partir do fenômeno pesquisado, passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, fazendo circular, dentro das universidades, possibilidades de interações práticas reais entre os estudos de campo e as pesquisas acadêmicas. Para Schechner (2002), jamais uma performance poderá ser cópia de outra, pois o processo artístico criado apresenta particularidades e comportamentos individuais que, ainda que tivessem sido colocados na mesma ordem, nunca seriam iguais. Os resultados das inúmeras combinações destes comportamentos diferem entre si, do mesmo modo que não podem copiar a si mesmos, pois, ainda assim, haveria fatores circunstanciais que alterariam cada ocasião (local, público, clima, etc.). A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma performance não está em algum lugar, mas “entre”:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (Schechner, 2002, p. 27).

Nos processos de criação em espetáculos inspirados pela cultura africana no Brasil, os elementos dramaturgicos servem como pilares de todo o trabalho, auxiliando na relação que se estabelece entre a pesquisa e a obra de forma direta. No trabalho para a cena, o artista não buscará, literalmente, a representação da pesquisa de forma direta na cena. O conceito de dramaturgia como um coletivo de fatores, elaborado por Pavis (2001), ilumina a compreensão sobre o trabalho que se estabelece entre a pesquisa e a cena:

Nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação. Estudar a dramaturgia de um espetáculo é, portanto, descrever a sua fábula, em relevo, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento (Pavis, 2001 p.113).

A cultura afro-brasileira, quando estabelecida por uma circularidade de apropriações culturais, pode ser entendida de forma híbrida, e que dramaturgicamente potencializa, a partir do diálogo criador entre a dança ritual ancestral e a cena contemporânea, uma linguagem estética que se alimenta da pesquisa para transbordar no palco. Por sua característica multifacetada, o processo de criação a apropriação das pesquisas de campo podem acontecer de variadas maneiras. Observa-se, nas pesquisas aqui identificadas, que as manifestações africanas no Brasil têm sido uma excelente fonte de tradução para artistas/pesquisadores, possibilitando diferentes linguagens e formas de interpretação para a cena acadêmica, através de trabalhos científicos e performances artísticas, estabelecendo-se como um conhecimento liminar. Tais pesquisas têm como característica principal a criação artística a partir dos estudos das manifestações tradicionais da cultura negra no Brasil. Desta forma, os conhecimentos produzidos passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, redistribuindo estruturas, agregando novos valores a diferentes sistemas. As pesquisas em artes da cena sobre a cultura afro-brasileira, que partem de reflexões fenomenológicas de experiências individuais analisadas a partir dos processos de criação, têm a função de romper paradigmas e preconceitos, trazendo para a sociedade novas possibilidades de entendimento do mundo.

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. 2007, Campinas. 180p. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

CHIH, Chiu Yi. A fenomenologia da arte em Merleau-Ponty. R. Ágora, Salgueiro, v. 5, n. 1, p. 51-61, ago. 2010. Disponível em: <http://www.iseseduca.com.br/pdf/revista5/5%20a%20fenomenologia%20de.pdf>. Acesso em: 03 out. 2013.

CONCEIÇÃO, Oswanilton de Jesus. Do jongo ao jogo: uma proposta de treinamento popular para atores. 2011. 146p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

CONCEIÇÃO, Oswanilton de Jesus. Do jongo ao jogo: uma proposta de treinamento popular para atores. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra Falcão dos; MACHADO, Mariana Baruco (Orgs.). Rituais e Linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012. p. 51-72.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. Dança, Brasil!: festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

CÔRTEZ, Gustavo. A Tradução da Tradição: processos de criação em Danças Brasileiras. Campinas, 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas.

HISSA, Cássio E. Viana et al. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio E. Viana (Org.). Conversações de artes e de ciências. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.35-58.

LARA, Michele L. O sentido ético-estético do corpo na cultura popular. 2004. 236p. Tese (Doutorado). - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Campinas.

MACHADO, Lara Rodrigues. Capoeira e Dança na Formação de Adolescentes. 2001, Campinas. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MACHADO, Lara Rodrigues. O jogo da construção poética: processo criativo em dança. 2008, Campinas. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. Corpo, conhecimento e percepção em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia, Natal, vol. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2012.

PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. São Paulo, Perspectiva, 2001.

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

QUILICI, C. S. A experiência da não-forma e o trabalho do ator. In: IV CONGRESSO DA ABRACE, 2006. Memória ABRACE. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). 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: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Corpo e ancestralidade. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 1996, São Paulo. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de São Paulo.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagôs e a morte. Petropolis: Vozes, 1998.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. London: Routledge, 2002.

SILVA, Renata. Corpo limiar e encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010, Campinas. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SODRÉ, Muniz. A verdade seduzida. Por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

VIEIRA, Sérgio Luís de Souza. Da capoeira como patrimônio cultural. 2004, São Paulo. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Recebido em: 30/04/2015

Aprovado em: 02/07/2015