



O CORPO COMO CAMPO DE CRIAÇÃO ATRAVÉS DOS ELEMENTOS DA DANÇA DE IANSÃ

Daniela Beny Polito Moraes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, daniela.beny@gmail.com

O presente artigo é um breve recorte da pesquisa “Os elementos de Iansã como possibilidade para criação cênica” e visa focar na potencialização dos corpos de atores e atrizes durante processos criativos em teatro, partindo da experiência com elementos da Dança de Iansã – seja do gestual ou referenciais da mitologia do Orixá – relatando a transmissão de conhecimento através da corporeidade originada dentro do contexto ritual e ressignificada dentro do ambiente artístico junto ao Afoxé *Oju Omim Omorewá* (Maceió/AL), identificando assim características dos princípios que retornam da Antropologia Teatral na Codificação Corporal da dança da referida *Iyabá*, os pondo em diálogo direto com as motrizes afro-brasileiras. Como potencialização dos corpos, compreende-se aqui a expansão do vocabulário corporal, assim como a consciência da motricidade para cena e os estados energéticos de cada atuante.

Palavras-chave: Corporeidade, Antropologia Teatral, Antropologia da Performance, Afoxé, Dança de Iansã.

Muito se fala sobre o corpo como ponto de partida de processos criativos em teatro, tendo em vista que ele é a principal ferramenta de trabalho de atores e atrizes, porém, é importante lembrarmos que não há forma de existir no mundo sem a materialidade de nossos corpos. Pensando a partir disto que se desenvolveu a pesquisa “Os elementos da Dança de Iansã como possibilidade de criação cênica” na qual proponho a familiarização de atores e atrizes durante processos de criação com estados energéticos dos Eu-elementos associados à esta deidade do Candomblé, relacionando aspectos mitológicos, arquetípicos e gestuais do Búfalo, do Vento e da Borboleta – elementos estes que Iansã pode transformar-se segundo suas lendas, fazendo com que a execução de suas coreografias assumam características e/ou movimentos que remetam a eles.

Antes do aprofundamento sobre os elementos de Iansã, trago aqui três conceitos diferentes de corporeidade mas que, em diálogo, servem como base desta investigação para se pensar como o corpo se torna um lugar de produção e transmissão de conhecimento.

Maurice Merleau-Ponty (1999) ao conceituar corpo e sua relação com o espaço, indica que

O corpo é nosso meio geral de ser no mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores da dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203)

Justamente pensando neste “mundo cultural” compreendo que caiba trazer para o debate a reflexão de Inaicyr Falcão (2002) ao enfatizar o lugar do corpo e das possibilidades de representação dentro da prática das danças afro:

O corpo é um elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração a comunicação da dança. Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecê-lo possibilita ao indivíduo uma consciência dos seus poderes e de sua limitação física, permitindo uma forma coerente de comunicação (FALCÃO, 2002, p. 82).

Que reforça o entendimento do corpo que dança dentro do contexto religioso do Candomblé quando professora Suzana Martins (2008) afirma que

O termo corporeidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporeidade é construída a partir da união espiritual

(83) 3322.3222

contato@sinafro2018.com.br

www.sinafro2018.com.br

decorrente da intervenção primordial da divindade. [...] Nesse contexto, a corporeidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música e do Orixá (MARTINS, 2008. p. 81).

Após refletir sobre os vários conceitos possíveis para o termo corporeidade, seja do ponto de vista da filosofia, da dança ou da religiosidade me sinto “confortável” ao afirmar que tal pesquisa também está pautada na minha necessidade como pesquisadora e atriz em buscar nas minhas raízes/origens práticas corporais que me sejam afim ou que, em alguma medida, dialoguem com a minha subjetividade, o que, durante a pesquisa, descobri que essa busca recebe um nome e que é conceituada por Zeca Ligiéro (2011) como Motrizes Culturais, pois, segundo ele

O conceito de Motrizes Culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p. 130)

E complementa considerando que

É o objetivo desse estudo, definir as principais dinâmicas nestas celebrações a saber: 1) o emprego de elementos performativos: canto, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o louvor aos ancestrais por meio do culto ou transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que por meio da iniciação transmite o legado e que, na maioria dos casos, é também o *performer* que lidera o ritual e/ou celebração, e a 5) a utilização do espaço em roda, os *performers* se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia assiste em volta (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Essas Motrizes Culturais dentro de minha pesquisa foram observadas ao acompanhar o processo de ensaio do espetáculo “Chão Batido: Terra de Negros e Mestiços” do Afoxé *Oju Omim Omorewá*, mas com foco especial nas coreografias que trabalhavam como base a Dança de Iansã. É importante aqui salientar que, nas coreografias do Afoxé mantinha-se a codificação corporal da dança – nas ações de espanar, chicotear e armar o bote – porém seus significados dentro daquele contexto eram outros, no caso, havia o cuidado para que em cena não fosse reproduzido o mesmo tipo de dança que se executava num terreiro de Candomblé com o

médium em transe, delimitando claramente o espaço do sagrado e o espaço do artístico.

Como forma de estabelecer uma metodologia tanto de pesquisa quanto de replicação de uma possível técnica a ser replicada com atores e atrizes, esta investigação foi desenvolvida em três etapas, organizadas da seguinte maneira: primeira – OBSERVAÇÃO, segunda – EN/INCORPORAÇÃO e terceira – CONDUÇÃO; as quais ocorreram em determinados momentos da investigação de forma concomitante.

Ponto aqui que a etapa de OBSERVAÇÃO corresponde às pesquisas de campo com o Afoxé, acompanhando os ensaios, revendo os vídeos, assim como a observação da saída-de-orixá de Mãe Nany, ocorrida em Fevereiro de 2015. Tal recurso metodológico foi utilizado como forma de reconhecer o trânsito da codificação corporal do campo do sagrado para o campo do artístico, reconhecendo as Motrizes Culturais e analisando inclusive a forma como as coreografias eram estruturadas dentro do Afoxé. Considero interessante relatar que, a maior parte das dançarinas que compõe o grupo são oriundas de religiões de matrizes africanas – Candomblé, Umbanda ou Jurema – e que, apesar de já serem familiarizadas com o léxico da dança de Iansã cada corpo executava a coreografia com particularidades que se referiam mais à formação artística de cada uma do que necessariamente o envolvimento com o campo religioso.

Ao compreender que o corpo aprende/aprende/ensina/transmite conhecimento, busco na segunda etapa a EN/INCORPORAÇÃO, as aulas da Dança de Iansã e meus experimentos individuais em sala de ensaio, pois, ao experimentar no meu próprio corpo a codificação corporal da Dança de Iansã reconheço minhas potencialidades e minhas dificuldades, conseguindo assim estruturar uma sequência de jogos e de exercícios que serão experimentadas na etapa seguinte.

Antes de me debruçar sobre a próxima etapa, trago à discussão um conceito apresentado por Richard Schechner (2003) quando o mesmo apresenta o conceito de comportamento restaurado

Comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto (...) Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003, p. 35)

Ou seja, ao observar e experimentar esses códigos e como eles são apreendidos no meu corpo sem ignorar minhas limitações e subjetividades, reconheço uma série de adaptações que faço nesses códigos e como esses códigos propõe que eu experimente em mim outros usos para articulações, músculos, ossos e pele, explorando movimentos que não fazem parte do meu cotidiano, mas que, ao serem potencializados em sala de ensaio virão a contribuir para ampliação do meu repertório corporal e, futuramente, instrumentalizarão processos de criação de personagens ou cenas.

A terceira e última etapa corresponde à CONDUÇÃO, que em termos gerais, trata-se do experimento dos elementos de Iansã como uma forma de “treinamento” ou preparação de atores e atrizes, nesta pesquisa em específico, trabalhou-se com o Coletivo Cores (Natal/RN) tendo como voluntários/as atores e atrizes do espetáculo “O Som que se faz debaixo d’água”, onde ao longo de alguns meses os mesmos foram propostos à explorar as qualidades energéticas e as codificações corporais dos Eu-elemento Búfalo, Vento e Borboleta.

Neste momento da investigação em específico ficou clara a possibilidade de dialogar os Princípios que Retornam propostos por Eugenio Barba (2012) como base do treinamento da Antropologia Teatral com os elementos de Iansã codificados e ressignificados da execução de sua coreografia tanto no campo do sagrado quanto no campo do artístico.

É importante considerar que a proposta da CONDUÇÃO ou do “treinamento” não é levar para a cena a representação de Iansã ou de seus elementos, não estou “treinando” atores/atrizes para representar o Búfalo ou a Borboleta, o que pretendo é que acessando a qualidade de energia desses elementos o/a ator/atriz possa ampliar seu vocabulário corporal e também possa conhecer (ou reconhecer) mais um gatilho para alcançar o estado energético para a cena, no caso o que eu proponho como potencialização, saindo do seu corpo cotidiano para o extracotidiano. Para a quebra desses automatismos do corpo cotidiano, Barba (2012) sugere uma deformação e/ou artificialização do corpo de atores/atrizes através de seis princípios: equilíbrio precário, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, omissão/absorção das ações e *sats*.

Embora esses princípios tenham sido desenvolvidos por Barba, trarei aqui os conceitos e observações da pesquisadora, atriz e diretora Luciana Saul, que em 2006 apresentou a dissertação “Rituais do Candomblé – uma inspiração para criativo do ator”, na Universidade de São Paulo/USP sobre o processo de criação do espetáculo “*Itãs Odu Medéia*”, opto por este olhar pela aproximação com minha pesquisa e por ser ela

uma das poucas autoras que recorrem às práticas do Candomblé como base do trabalho de preparação de atores/atrizes. Para Saul

O equilíbrio precário relaciona-se com o controle de uma posição de instabilidade – isto gera novas tensões e resistência no corpo, produzindo uma nova tonicidade muscular, propiciando a dilatação da presença cênica em um corpo-em-vida. Trata-se de deformar, conscientemente, o equilíbrio, gerando uma permanente instabilidade, mesmo na imobilidade. A imobilidade passa a ser dinâmica, ou seja, há constantes reajustes de tensões e pressões nos apoios dos pés (SAUL, 2006, p. 21)

Pensando nos aspectos que compõe o princípio do *equilíbrio precário*, posso traçar um paralelo com a Dança de Iansã em relação ao contato dos pés com o chão, onde boa parte do tempo os pés permanecem em meia ponta, subindo o foco de atenção, encontraremos os joelhos flexionados e os quadris em movimentos circulares ou em oito. Tratando-se da parte inferior do corpo isso já exige do/a atuante outra organização corporal, não só força e resistência dos grupos musculares das pernas, mas também do abdômen e atenção especial à coluna que mantém em harmonia e equilíbrio o corpo, o que faz com que se observe a *dança das oposições*.

A dança das oposições relaciona-se com forças antagônicas percebidas nas oposições das partes do corpo, na oposição de energias diferentes, na oposição na efetuação da ação, na oposição entre equilíbrio e assimetria ou ainda entre repouso e movimento (SAUL, 2006, p. 21)

Oposição e assimetria podem também designar a Dança de Iansã, justo por ter como característica a polirritmia e as constantes mudanças de direção é possível observar que os movimentos da cintura pélvica para baixo obedecem uma direção e da cintura pélvica para cima outra, os pés marcam um tempo, enquanto ombros, cotovelos e punhos rotacionam os membros superiores noutra velocidade e mesmo que os dois braços executem movimentos que sigam o mesmo princípio, não há o sentido de simetria, assim sendo, já é possível observar aqui a *incoerência coerente* que, segundo Saul (2006, p. 22) “relaciona-se com a incoerência da ação em relação à lógica cotidiana, tanto em função da economia de energia, como em relação à artificialidade do comportamento cênico”, pois tantos nas atividades cotidianas quanto na Dança de Iansã se executa a ação de espanar – por exemplo – mas no segundo caso, além de ser utilizada mais energia, o movimento tende à estilização.

Esses três princípios aqui indicados já existem por si só na Dança de Iansã, seja como *performance* artística ou religiosa, e levando em consideração suas características, cabem muito bem ao “treinamento” de ator/atriz do modo que estou

propondo, então, vivenciando os elementos da Dança de Iansã em laboratório, seja na etapa de en/incorporação ou de Condução, é possível chegar aos outros três princípios, sendo assim, para o trabalho do/a ator/atriz a experiência desses elementos faz com que se busque o princípio da *equivalência* que, como aponta Saul (2006, p.22) “relaciona-se com o deslocamento de uma tensão, ou seja, se na vida cotidiana uma determinada ação implica num jogo de tensões específicas, o ator deve encontrar em seu próprio corpo um outro arranjo de forças que recrie, no palco uma ação semelhante”.

Durante os laboratórios busquei experimentar em mim e com os/as participantes das Conduções os extremos do uso do espaço e da energia mobilizada com/para esse gestual extracotidiano e assim chegamos ao princípio da *omissão*

O princípio da omissão relaciona-se à absorção da ação. Absorver uma ação consiste em restringir o espaço da ação, ou seja, conter a ação, como se esta retornasse ao estado de impulso. A ação pode ser absorvida das extremidades do corpo até o tronco e, depois ao nível do impulso, numa imobilidade dinâmica, chegando a um estado de omissão total, externa. Porém a intensidade da tensão empenhada na ação deve ser mantida ou intensificada em proporção inversa a tal retenção da amplitude da ação (SAUL, 2006, p. 22-23)

Creio que neste momento o grande desafio é que o/a ator/atriz não se abandone, considero também que a consciência alcançada por meio da omissão completa o princípio da *equivalência* e culmina com o acesso e reconhecimento do *sats* que

(...) relaciona-se a uma mudança de tonicidade corporal, impulsos, mudanças de direção, diferença de potencial. Refere-se a um momento de transição, antes da efetuação de uma ação, quando o corpo já está decidido a realizar tal ação, ou seja, a ação está em estado potencial a ser realizada. O *sats* pode se relacionar, também, à imobilidade dinâmica, ou seja, à articulação de micromovimentos, numa contenção máxima da ação, que dilatam a presença, num corpo que está decidido (SAUL, 2006, p. 23)

A ruptura com a forma/estado do corpo cotidiano, a meu ver, se dá quando conseguimos alcançar certos estados de presença, onde observo, por exemplo, um corpo que se dilata consideravelmente durante às conduções. Claro que não estou desvencilhando o corpo da mente, considero que ambos SÃO o indivíduo, sendo assim, quando consigo que este corpo rompa com suas amarras cotidianas para experimentar gestos e movimentos que não estão presentes nas suas práticas rotineiras, a mente também se permite novas possibilidades de



criação e de significados, dando ao atuante um território livre de conceitos pré-estabelecidos e muito fértil para futuras composições.

No caso do trabalho desenvolvido com o Coletivo Cores, uma cena em específico apresentou “resultados” mais evidentes, uma vez que se tratava de uma cena de estupro onde a atriz X representava o estuprador e a atriz Z a vítima na primeira versão da cena. Durante os exercícios de Condução propus uma inversão das qualidades de energia do Eu-elemento que as atrizes acessavam com mais facilidade, então, atriz X que acessava a energia do Eu-búfalo (*Animus*) foi proposta a experimentar acessar a energia do Eu-borboleta (*Anima*) e a atriz Z mais habituada à acessar a energia do Eu-borboleta foi conduzida à acessar a energia do Eu-búfalo, como ambas romperam com seus padrões energéticos habituais ocorreu de fato o acesso ao corpo extracotidiano, o que durante o laboratório tornou a cena mais potente a ponto de ter se optado em levar para palco o que foi experimentado em sala de ensaio.

Considero que essa experiência em específico exemplifica como e o que ocorre quando apresentamos a atores e atrizes uma outra técnica corporal codificada que possa ajuda-lo a acessar outros aspectos de sua corporeidade e subjetividade, visto que até aquele momento os componentes do elenco não possuíam vivência nem artística nem religiosa com elementos do Candomblé.

Do mesmo modo que outros grupos e artistas buscam na Capoeira, no Cavalo Marinho, no Kung-Fu e outras tantas práticas corporais ferramentas para instrumentalizarem seus corpos com novos códigos e potência de gestualidade e movimento, percebo o potencial das danças de Orixá como ampliadora desse repertório construído por artistas da cena impresso no seu instrumento de trabalho, independente de debruçar esta pesquisa sobre Iansã, outros Orixás com suas especificidades também conseguiriam auxiliar atores e atrizes a atingirem estados energéticos e de presença cênica com diferentes qualidades e características, por isso, embora a pesquisa do mestrado tenha sido concluída com a escrita da dissertação, ainda há um vasto material a ser observado, corporeificado e conduzido em experimentos futuros.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola (Org). **A Arte Secreta do Ator – Um dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações – 2012.



FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade – Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA – 2002.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, Maranhão – v.8, n. 16, 2011.

MARTINS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté Sob a Perspectiva Estética do Corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

SAUL, Luciana. **Rituais do Candomblé – Uma inspiração para o trabalho criativo do ator.** 276 p. Dissertação de Mestrado. CAC/ECA/USP. São Paulo – 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In **O Percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

