

ENTRE O RITUAL A CENA: REFLEXÕES SOBRE CORPO- ENCRUZILHADA

BETWEEN THE RITUAL AND THE SCENE: REFLECTIONS ON BODY-CROSSROADS

120

Jarbas Siqueira Ramos

Universidade Federal de Uberlândia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8146-9761>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n2ID37817

Resumo: Este texto é parte de uma reflexão sobre as relações entre o ritual e a cena a partir da metáfora corpo-encruzilhada. Para tanto, busco produzir uma argumentação acerca de três elementos que atravessam o corpo no ritual e na cena: o repertório, a performatividade e a espetacularidade, propondo que essa reflexão seja capaz de sinalizar caminhos para pensarmos a relação ética, estética, política e epistêmica dos corpos-encruzilhadas nos rituais ou na cena.

Palavras-Chaves: Ritual, Cena, Corpo-Encruzilhada.

Abstract: This text is part of a reflection on the relationships between ritual and scene based on the body-crossroads metaphor. To this end, I seek to produce an argument about three elements that cross the body in ritual and scene: the repertoire, the performativity and the spectacularity, proposing that this reflection is capable of signaling ways to think about the ethical, aesthetic, political and epistemic relationship of bodies-crossroads in rituals or in the scene.

Keywords: Ritual, Scene, Body-Crossroads.

Ao longo dos últimos 12 anos a noção de corpo-encruzilhada tem sido apontada como uma metáfora que possibilita pensar a operacionalidade do corpo entre o ritual e as artes da cena de forma expandida, numa relação que compatibiliza os processos de descolonização dos corpos a partir de noções afroindígenas. Essas reflexões ocorrem a partir das interlocuções que realizo entre os estudos sobre a manifestação cultural congadeira da região do Norte de Minas Gerais e os processos investigativos das artes da cena, especialmente nos campos do teatro, da dança e da performance.

Neste texto busco apresentar um fragmento dessa discussão, com foco em três elementos que nos permitem pensar a relação entre o ritual e a cena a partir do corpo-encruzilhada: o repertório, a performatividade e a espetacularidade. Para tanto, o interesse é o de produzir uma discussão que não assinale a separação epistêmica, política e semântica desses dois campos (ritual e cena), sendo fundamental compreender que há uma interseção entre as perspectivas que podem ser pensadas, produzidas e organizadas em torno de suas dimensões particulares, sem, contudo, criar afirmações errôneas de que se tratam da mesma coisa. Assim, postulo aqui que as práticas performativas no ritual e na cena artística são distintas, mas se aproximam de maneira transversal por meio da noção da encruzilhada. Para Leda Martins (1997):

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam via diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (Martins, 1997, p. 28).

Entendendo a encruzilhada como o ponto nodal da passagem e não como o ponto nodal que fixa um lugar/território, reflito que o corpo-encruzilhada é uma metáfora sobre o corpo atravessado, o corpo passagem, por onde todos os elementos simbólicos vividos pelos sujeitos (seja no tempo da vida ordinária ou no tempo da

vida extraordinária, do ritual, como postulado por Durkheim) atravessam e onde circunscvem/marcam suas existências, produzindo discursos diversos.

É em torno dessa transversalidade que o corpo-encruzilhada surge como possibilidade reflexiva das práticas performativas no ritual e na cena. Essa terminologia metafórica evoca as mesmas questões que tantas outras propostas investigativas que focaram na relação entre as culturas e as artes da cena fizeram ao longo dos tempos, como as ideias de oralitura (Leda Martins, 1997), de motrizes culturais (Zeca Ligiéro, 2015), do corpo e ancestralidade (Inaicyrá Falcão, 1999), entre tantas outras. Na mesma direção, os trabalhos artísticos que se ocupam em investigar as interfaces entre as práticas performativas das diversas manifestações culturais brasileiras e as produções artísticas que são resultado desse contexto, também tem sido referenciais importantes nessa reflexão.

O corpo-encruzilhada tem sido a metáfora que me auxilia pensar, problematizar e sugerir reflexões acerca dos aspectos e qualidades do corpo na relação entre as práticas performativas dos rituais e as artes da cena. Particularmente, tenho me interessado por pensar as inúmeras possibilidades de atravessamentos que ocorrem no contexto da produção artística que se relacionam com o universo cultural. Nesse contexto, as dimensões simbólicas e cosmológicas são fundamentais para se compreender as diversas formas de expressão do universo cultural e suas transcriações¹ para o universo artístico.

Ao incluir o pensamento sobre as “encruzilhadas” nessa proposição metafórica, entendo que toda a dimensão semântica da palavra é carregada, ainda que de modo traduzido, para o universo do “corpo”. Nesses termos, a utilização da noção de encruzilhadas está vinculada em sua dimensão espacial-geográfica-territorial e, ainda que tenha ressonância com as dimensões religiosas e cosmológicas, é por essa perspectiva que me interessa perceber as possibilidades discursivas que ela provoca na interface com o corpo. Se a encruzilhada espacial remete ao encontro, ao atravessamento, ao deslocamento, ela me coloca e assenta nas diversas dinâmicas conflituosas que podem surgir das dimensões que a

constituem. É nesse ínterim, que tem sido fundamental o meu próprio deslocamento em relação ao que pretendo perceber em cada um dos universos aqui trabalhados (o ritual e a cena), haja vista que a produção desse pensamento pode trazer elementos contraditórios, seja em termos epistemológicos ou mesmo em termos políticos, sociais e culturais.

A proposta de corpo-encruzilhada traz à tona a emergência de se pensar as diversas tensões existentes entre as práticas performativas calcadas nas diversas dinâmicas corporais que foram marginalizadas pelo opressor sistema colonizador e os modelos conservadores e puritanos que formalizaram uma corporalidade oficial baseadas em padrões de comportamentos europeus. Esses dois universos antagônicos coexistiram de modo bastante conflituoso na realidade cultural brasileira e, nesse contexto, por diversas vezes tentaram silenciar e suprimir as corporalidades que se encontravam à margem da sociedade, como os corpos negros e indígenas. Estas corporalidades resistiram às violentas formas de repressão, constituindo um saber incorporado que, como sugere Leda Martins (1997), permaneceu grafado nos modos de organização e operacionalização das ações corporais, principalmente nos momentos extracotidianos, quando aconteciam as festas e celebrações em torno das práticas culturais desses povos marginais.

É neste contexto que aponto o repertório, a performatividade e a espetacularidade como princípios do corpo-encruzilhada, sejam eles observados no ritual ou na cena. Assim, a intenção abaixo é apresentar como estes elementos se articulam de maneira a pensarmos a relação do corpo-encruzilhada no ritual e na cena artística expandida.

Compreendo o repertório, assim como Diana Tylor (2013), como a prática de memórias incorporadas que se dão na medida em que a vivência/experiência da própria prática performativa (no ritual e/ou na cena) vai grafando no corpo dos sujeitos os saberes específicos que cada uma suscita. Os repertórios são as marcas, os rastros deixados pelos saberes-fazeres que foram incorporados e passaram a ser referenciais na construção das corporalidades dos sujeitos.

O repertório se configura como um produto da ação dos sujeitos junto às suas práticas performativas. Dessa maneira, ele (o repertório) pode ser visto de diferentes maneiras e em diferentes intensidades em uma mesma prática ritual ou artística; contudo, independentemente dessa intensidade, ele está articulado à maneira como os sujeitos apreendem os saberes-fazeres de sua experiência, os incorporado e os transformando em um conteúdo particular, conforme os parâmetros específicos de cada prática, sendo que elas se colocam como contingentes particulares da memória simbólica de cada expressão.

Nestes termos, compreender que a constituição dos repertórios pode acontecer de forma mais efêmera, e entender que os repertórios se limitam à capacidade de cada sujeito em organizá-los é o mesmo caminho que entende que eles podem ser apagados, esquecidos, silenciados, esvaziados, na medida em que o sujeito não mais o reconhece como elemento preponderante para a sua prática performativa. Entretanto, ele não desaparece, apenas se reformula, se transcriba, em outras formas de produção de sentido, tornando-se imprescindível para a manutenção da tradição (seja coletiva ou individual).

É importante salientar que a construção dos repertórios, ainda que particulares e pessoais, devem ser capazes de organizar os conteúdos simbólicos das práticas performativas e de produzir uma comunicação capaz de orientar as audiências à compreensão dos códigos que estão sendo apresentados nos momentos específicos de sua atuação, sejam elas nas performances rituais ou nas artes da cena. Nesse sentido, quanto maior for o repertório de um sujeito em relação aos saberes-fazeres daquela manifestação/apresentação específica, maior a capacidade e qualidade destes sujeitos de tornarem os elementos presentes nessa prática performativa e torná-las compreensíveis às diversas audiências, independentemente dos conhecimentos que elas possam vir a ter em relação àquilo que estão observando.

Em se tratando da performatividade, procuro percebê-la como qualidade particular dos sujeitos e seus grupos durante o processo de realização de uma

determinada ação, sendo o elemento de suporte das práticas performativas. Compreendendo que ela se dá nos momentos de extracotidianidade, quando é acionado um tempo-espaço especial e diferente daquele do cotidiano. Nesses momentos extracotidianos, a performatividade surge como elemento característico dos sujeitos que, imbuídos para a realização de uma “boa ação”, produzem as suas ações de modo bastante esfuziante, tanto nas práticas rituais quanto nas artes da cena. É por meio do acesso a essa qualidade, inerente às corporalidade no ritual e na cena que os discursos são enunciados/expressados de maneira latente, produzindo sentidos particulares que se relacionam com as peculiaridades dos saberes-fazer e das simbologias contidas em cada realidade específica.

A performatividade tem sido elemento fundamental para a compreensão dos elementos constituintes do corpo-encruzilhada no ritual e na cena. É por meio dessa qualidade específica que tem sido possível reconhecer elementos singulares em torno da produção das corporalidades nas ações performativas. A qualidade da performatividade se dá em todas as possibilidades expressivas das corporalidades (voz, movimento, musicalidade, oralidade), como pode ser percebido no caso do cantar-dançar-batucar sugerido por Zeca Ligiéro (2011) em suas análises das práticas performativas nas manifestações das culturas africanas, afro-brasileiras e afro-ameríndias.

Há um ponto de convergência em que a performatividade ocorre da mesma maneira nas dimensões do ritual e da cena: na sua relação com a estética produzida a partir das relações culturais. Entendo, assim, que é por meio da performatividade que são acessadas as dimensões estéticas no ritual e na cena, sendo que ela produz sentidos e não sentidos que somente podem ser compreendidos em sua complexidade se a audiência produz um deslocamento epistemológico e estético em direção aos aspectos culturais que compõem a prática performativa. Não se trata, aqui, de apontar que o reconhecimento dos saberes-fazer produzidos performativamente só podem ser compreendidos pelas pessoas que vivem a experiência ritual ou cênica, mas de alertar que muitos aspectos simbólicos contidos

em seus enunciados são de uma complexidade singular que somente podem ser entendidos se esse exercício de deslocamento acontecer.

É pela via da performatividade que os repertórios dos corpos-encruzilhadas ganham sentido e, nessa direção, provocam os sujeitos a desenvolverem as suas qualidades espetaculares numa tentativa de produzir uma interlocução com a audiência. Esse deslocamento categorial é capaz de provocar a produção de novos sentidos na medida em que os sujeitos se lançam às possibilidades performáticas que as corporalidades podem assumir nas diversas práticas performativas no ritual ou na cena.

Em termos da espetacularidade, reconheço, a partir das noções suscitadas pelo professor Armindo Bião (2007), que a sua qualidade está associada à capacidade do sujeito de se colocar para o olhar do outro com um alto grau de consciência do que está acontecendo nessa relação. Esses níveis de consciência da relação entre agente e a sua audiência é que podem variar conforme os atributos e qualidades do repertório e da performatividade, assim como também podem variar de acordo com o momento específico em que o ritual ou a cena estão acontecendo.

Seja nos rituais, seja na cena, a espetacularidade é elemento primordial para a construção da relação entre o que se mostra e o que é visto. Ela acontece com a mesma intensidade em ambos os domínios, mas pode variar conforme a qualidade de acentuação dada pelo sujeito à sua prática performativa. Nesse sentido, reconheço que os diferentes sujeitos podem criar diferentes níveis de espetacularidade conforme o desejo no estabelecimento das interlocuções com as suas audiências ou as suas características pessoais (alguns podem ser mais tímidos que outros). Tanto nos rituais quanto nas artes da cena, a espetacularidade não ocorre sem a presença do outro (alteridade) para o estabelecimento dessas trocas, sendo que a ausência das audiências não cria a necessária condição para que a prática performativa espetacular aconteça em sua totalidade.

Em termos de sua condição espetacular, os sujeitos implicados nos rituais e/ou nas artes da cena congregam os saberes-fazeres constituídos culturalmente

pelos grupos aos quais pertencem. Nessa direção, o corpo-encruzilhada instiga que a espetacularidade seja capaz de dar conta da dimensão simbólica nos processos de comunicação com as audiências. Não basta ao sujeito, portanto, ser capaz de produzir a ação espetacular, ele tem a obrigação de fazê-la de uma maneira que produza sentidos (e não sentidos) para aqueles que observam a ação. É na relação horizontalizada, no entrelugar criado na relação entre quem produz o signo e quem o interpreta que a espetacularidade se constitui.

Tenho proposto pensar que essas dimensões do repertório, da performatividade e da espetacularidade não acontecem separadamente. É a composição destes aspectos que produzem as qualidades que podem ser observadas nas práticas performativas entre os rituais e as cenas a partir da noção metafórica de corpo-encruzilhada. Trata-se de reconhecer que os elementos constituintes das práticas performativas passam, necessariamente, pela relação com as corporalidades produzidas nos diversos contextos onde podem ser observadas as ações performativas. Entendo, assim, que o corpo-encruzilhada pode ser um procedimento que crie parâmetros baseados em outras estruturas políticas, sociais, culturais, éticas, estéticas e epistemológicas no que se refere a esse trânsito entre o ritual e a cena.

É nesse contexto que tenho sugerido o atravessamento necessário desses dois campos, principalmente aquele que vai da cena ao ritual, retornando para a cena de um modo restaurado, reconfigurado e transcrito. Os trabalhos produzidos pelos artistas-pesquisadores europeus, como Eugênio Barba, Peter Brook e Ariane Minouchkine, ainda que sejam fundamentais para se compreender essa relação com uma fazer artístico que se coloca no trânsito entre a cena e o ritual, não condizem com o que tenho proposto. A ideia não é criar experiências artísticas ou estéticas inter ou transculturais. O que tenho apontado é que o deslocamento conceitual para a produção de artes da cena que venham desde o Sul metafórico requer o necessário mergulho em experiências significativas que possam construir outras formas de

produção artística considerando tanto os contextos das práticas performativas quanto as singularidades que lhe são referenciais.

Isso se dá porque não estamos falando de uma pesquisa que reconheça apenas a dimensão do outro como uma fonte inesgotável onde posso beber para produzir um conhecimento acadêmico ou artístico. É necessário compreender o outro como produtor de saberes/conhecimentos e, para além desse reconhecimento, entender os parâmetros que indicam as validades dos saberes/conhecimentos ali produzidos. Para tanto, é fundamental que ocorra um deslocamento ético que coloque os saberes contidos nas práticas rituais no mesmo patamar daqueles que dali emergem.

Em outra perspectiva, não se trata de fazer uma espécie de transposição ou tradução dos elementos vividos nas experiências rituais e colocá-los, mascaradamente, como processos artísticos. Faço aqui uma crítica aos trabalhos parafolclóricos que realizam as suas criações nesse modelo de cópia e reprodução. O que sugiro, na verdade, é que haja um processo de transcrição das experiências individuais entre os contextos do ritual e da cena; o que não implica em fazer da cena um ritual baseado em uma determinada cultura sem qualquer tipo de deslocamento ético. A proposta do corpo-encruzilhada é que esses deslocamentos produzidos entre a cena e o ritual sejam saberes incorporados na experiência sensível do sujeito com as experiências rituais, com as aprendizagens comunitárias e com o encontro com as suas ancestralidades. Daí a necessidade de que a experiência não se encerre em uma “pesquisa etnográfica” que pretenda estabelecer uma descrição sobre os elementos observados, mas que, na dimensão estética, ela seja a própria vida daquele que deseja produzir este tipo de trabalho.

Falo, portanto, do meu lugar de observação e vivência, uma vez que ele é parte da minha experiência viva. Nessa perspectiva, entendendo essa lógica de transcrição baseada nas experiências significativas que tenho produzido junto ao Congado na cidade de Bocaiúva/MG, é que tenho proposto pensar, então, em três

possibilidades de implicação do corpo-encruzilhada nessa interlocução entre o ritual e a cena, sendo eles: a Metáfora, a Performatividade e a Anatomia Simbólica.

A Metáfora se refere ao modo epistemológico e discursivo como cada um dos elementos constituintes da experiência ritual vão sendo percebidos e corporificados no processo de aprendizagem e vivência do ritual congadeiro, assim como as maneiras como eles são transcriados nas práticas performativas da, para, desde a cena. Ao pensar no desvio/deslocamento provocado pela metáfora, é possível analisar os modos como esses elementos/qualidades das práticas rituais vão sendo assimilados e utilizados no contexto das artes da cena. Quando uma canção é entoada, por exemplo, mais do que a palavra proferida, o seu enunciado está carregado de informações que desvelam a cosmologia do grupo e a dimensão de suas experiências. Vejamos o canto abaixo:

Ô seu padre vigário ô ô, ô seu padre vigário ô ô
Vem receber seu reinado, vem receber seu reinado
(Canto dos Ternos de Catopês da cidade de Bocaiúva/MG)

Nesse canto, normalmente entoado durante o cortejo real, os Ternos de Catopês fazem um pedido ao padre para que ele possa recebê-los em sua casa. Esse canto remete ao tempo em que os congadeiros não podiam entrar na Igreja para assistir às celebrações das missas (na cidade de Bocaiúva isso ocorreu até o princípio do século XX). Em uma perspectiva metafórica, trata-se de uma súplica para que as portas das Igrejas não se fechem para os congadeiros, pois são eles que levam o Reinado e teriam, assim, o direito de adentrar à casa santa de Deus para cumprir a sua missão.

Em relação à perspectiva da Performativa, ela está vinculada ao modo como os elementos constituintes da prática performativa são organizados no ato da representação no ritual e na cena, buscando compreender a maneira como eles são apresentados e a sua eficácia na relação com as audiências. Aqui, a percepção e estabelecimento de sentidos e não sentidos entre o dito e o feito são fundamentais para a compreensão da dimensão performativa na sua totalidade e, para que isso

aconteça, a comunicação deve aproximar a representação dos sujeitos (no ritual ou na cena) daquilo é pretendido que a audiência capture no processo de simbiose entre o que vê/ouve/percebe na experiência do presente e os conhecimentos que já possui na sua relação com o mundo vivido.

A performatividade do corpo-encruzilhada acontece na medida em que a incorporação dos saberes torna-se organicamente projetados nas diversas maneiras de se pensar-saber-fazer que constituem os modos de operação do corpo no ritual e na cena. Em termos de se pensar a prática performativa cultural, ela está presente na maneira como os sujeitos se esforçam para produzir com qualidade e eficácia as ações para os quais foram designados. Vejamos na figura a seguir um exemplo desse esforço na produção simbólica durante o cumprimento de sua função:



FIGURA 1 – Luiz Fernando Dias Leite, contramestre do Terno de Catopês do Divino Espírito Santo, durante momento de execução de uma canção
Fonte: Arquivo pessoal de Fábio Ribeiro

O congadeiro explora os limites físicos de sua vocalidade para produzir a canção que levará o coletivo ao reconhecimento do momento específico da

performance do grupo. É possível afirmar, nesse contexto, que há um desejo pela eficácia na produção dessa estrutura simbólica, como um procedimento que explora a qualidade deste performer para a produção de sentidos em sua prática performativa.

Pensando na Anatomia Simbólica, ela está relacionada aos modos de orientação das corporalidades no espaço performativo, o que possibilita uma leitura verticalizada em torno dos referenciais que colocam os sujeitos das práticas performativas como elementos fundamentais nas diversas leituras realizadas em torno da produção de sentidos e não sentidos para essas corporalidades. Nessa perspectiva, tenho me interessado pelas qualidades corporais que podem surgir das relações com as práticas performativas congadeiras, o que se relaciona com as possibilidades de organização de músculos, ossaturas, posições/estruturas/dinâmicas corporais na medida em que as simbologias dos elementos que constituem o próprio ritual passam a ser corporificados pelos sujeitos que vivem a experiência. Na imagem seguinte é possível observar, por exemplo, a organização do corpo dos congadeiros a partir da ideia de enraizamento:



FIG. 2 – Imagem representativa da raiz de arranque
Fonte: Coleta em pesquisa de campo de Jarbas Siqueira Ramos – 2016.



FIG. 3 – Imagem representativa da raiz miudinha
Fonte: Coleta em pesquisa de campo de Jarbas Siqueira Ramos – 2016.

Nessas imagens podemos ver que a organização corporal dos congadeiros remete a uma qualidade particular da utilização dos elementos que compõem a prática performativa, assim como tem a ver com a singularidade de cada corpo. Se na primeira imagem vemos um enraizamento com certa dose de tônus muscular em sua relação com o chão, na segunda imagem o corpo não produz a mesma quantidade de força, o que dá um sentido diferente à mobilidade corporal, produzindo o que pode ser entendido como um enraizamento miúdo.

Essas questões que envolvem as corporalidades e as qualidades do repertório, da performatividade, da espetacularidade e suas perspectivas práticas na produção de metáforas corporais, práticas performativas e anatomias simbólicas, têm suscitado para mim diversos processos de reflexão em torno do corpo-encruzilhada

na dimensão do ritual e da cena. São questões que estão continuamente atravessadas pelos rituais congadeiros e pelas práticas artísticas que tenho experienciado em minha vida.

Nesse contexto, em que a proposta de pensar o ritual e a cena em seus contextos particulares me pareça, ao menos nesse momento, a maneira mais adequada de lidar com as múltiplas vozes, pensamentos e referências de produção das reflexões em torno do corpo-encruzilhada, é fundamental perceber que a relação entre o ritual e cena não se constituem como dois pólos antagônicos de uma mesma moeda; há sim uma relação dicotômica, mas não dualista. Essa separação que proponho é mais em termos metodológicos que ontológicos ou epistemológicos. Entendo que ao separar os momentos de análise podemos propiciar uma percepção mais cuidadosa de cada experiência para que as pessoas que não possuem a vivência do ritual congadeiro ou da cena artística possam compreender o trânsito que tenho proposto entre esses dois universos, podendo se aproximar de diferentes modos (reflexivo, afetivo, cinestésico, entre outro) do que tenho abordado como caminho para o entendimento dos deslocamentos provocados por essa terminologia metafórica.

Nessa direção, o corpo-encruzilhada é resultado do processo de atravessamento das dimensões do Repertório, da Performatividade e da Espetacularidade, na busca de um saber que se dá de maneira incorporado como qualidade da presença e da ação dos sujeitos nos espaços do ritual e da cena. É nesse contexto simbólico, técnico e estético que se faz a construção do corpo-encruzilhada.

Admito, portanto, que o corpo-encruzilhada a partir das artes da cena, é uma construção metafórica e, como tal, resulta do nível de aprofundamento das relações empreendidas pelos sujeitos da experiência na busca de uma vivência prática que esteja assentada nos processos de articulação entre o ritual e a cena, cujo resultado é o desenvolvimento de uma expressividade que fuja dos padrões estéticos e técnicos que são imputados pelos sistemas oficiais e que se coloque como uma proposta de descolonização dos corpos, haja vista que desenvolverá uma corporalidade que se

coloca no lugar da não-oficialidade. Nessa medida, corrobora para a constituição de outras corporalidades que atuem de modo político, estético, ético e epistemológico na construção de alternativas para a produção de deslocamentos que permitam a afirmação dos saberes descolonizados, especialmente aqueles relacionados ao corpo e às artes da cena, sejam percebidos como imprescindíveis para uma produção artística que considere as práticas culturais, rituais e artísticas dos sujeitos da diáspora africana e da latinoamericana.

O desenvolvimento dessa expressividade não é, contudo, uma proposição generalista e generalizante para a formação dos artistas, especialmente ao falarmos de uma formação a partir da dimensão descolonial. Entendo que a construção da experiência na relação com o corpo-encruzilhada e a admissão que esta corresponderá a formas específicas, particulares, singulares e intransferíveis de conhecimento de sua corporalidade pessoal, fundamentada numa relação cultural comunitária (como sinalizado por Mogobe Ramose em sua teoria sobre Ubuntu), torna-se ponto fundamental para entender que os resultados desse trabalho valorizam as diferenças e as diversidades que são constantemente acentuadas e apresentadas a partir de cada modo de construção e relação que os sujeitos propiciam e se propiciam durante a construção da própria experiência vivida. Dessa maneira, o sujeito que empreende em sua investigação e criação a relação com o ritual, com a cena ou na articulação entre ritual e cena, poderá encontrar uma forma de expressividade que orientará os seus processos criativos na cena.

Por fim, na produção do corpo-encruzilhada, como uma metáfora que traduz os sentidos da relação que propomos estabelecer por meio do corpo na interlocução entre o ritual e a cena, espera-se que os resultados sejam, de um lado, que os procedimentos adotados construam uma prática artística ética no processo de contato e transcrição das experiências rituais para a cena, respeitando todos os elementos, contextos, sujeitos, práticas, crenças, ideias e simbologias que dizem respeito ao ambiente/grupo/coletivo/comunidade/sociedade que seja o foco da observação e investigação; de outro lado, que a experiência seja reconhecida como o

modus operandi do processo de transcrição das práticas performativas, recuperando e valorizando as singularidades que cada sujeito leva para as suas práticas artísticas; e ainda, que os sujeitos sejam capazes de construir deslocamentos epistemológicos e políticos em torno da produção de um discurso que valorize as práticas performativas nos contextos aqui tratados com a mesma validade que aquelas produzidas em contextos oficiais, percebendo a importância que estes discursos terão para que os processos de descolonização do corpo sejam efetivamente realizados nas diversas práticas artísticas da cena contemporânea.

É importante assinalar que não há interesse de criar qualquer tipo de metodologia ou procedimento de trabalho com a proposta aqui apresentada. O que se coloca é uma ideia, em perspectiva, de como se organizar processos de investigação entre o ritual e a cena, cujo resultado seja o de reconhecer e produzir um corpo expressivo. Assim, o corpo-encruzilhada é a metáfora que nos possibilita constituir uma perspectiva capaz de problematizar as noções e procedimentos já estabelecidos, a fim de se construir ações mais permeáveis de trabalhos artísticos que se colocam em relação com diferentes culturas e seus rituais.

O corpo-encruzilhada é uma metáfora, e como tal não está fechada, como um conceito, mas encontra-se aberta às possibilidades de articulação com tudo aquilo que possa atravessá-lo. Assim, o seu uso é possível em todos os contextos (no ritual ou na cena), desde que sejam respeitadas as dimensões políticas, éticas, estéticas e epistemológicas como aqui anunciadas, para que novas encruzilhadas sejam férteis campos de produção de sentidos para novos saberes-fazeres constituídos nos processos criativos que se dão entre os rituais e a cena.

Referências

BIÃO, Armino (org.). Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador/BA: P&A Editora, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

RAMOSE, Mogobe B. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. Ensaios Filosóficos, V. 4, Out. 2011.

RAMOSE, Mogobe B. Globalização e Ubuntu. In: SANTOS, Boaventura Sousa (org.). Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez, 2010.

RICOEUR, Paul. A metáfora viva. São Paulo: Loyola, 2000.

SANTOS, Boaventura Sousa (org.). Epistemologias do sul. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura Sousa. O fórum social mundial: manual de uso. São Paulo: Cortez, 2005.

SANTOS, Inaicyrá. Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. (Tese de Doutorado). São Paulo: FE/USP, 1996.

SANTOS, Boaventura Sousa. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2003, ano 11, nº. 12, p. 25-50.

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis/RJ: Vozes, 1974.

TYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

¹ Ver CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável e outros ensaios. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.