

O hibridismo técnico-cultural na educação corpórea do artista da cena

The technical and cultural hybridity in bodily education artist scene

LERRO, Luiz Daniel¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo fomentar reflexões sobre as interconexões culturais, as “migrações” e os “contágios” entre técnicas teatrais europeias e modus operandi extra-europeus no âmbito da formação do artista da cena. Buscar-se-á demonstrar, mediante um breve panorama histórico, a importância dos encontros entre culturas para o aprimoramento dos princípios técnico-expressivos, bem como para as investigações de um corpo-memória que está além de uma determinada cultura.

Palavras-Chave: Pedagogia Teatral; Transculturalidade; Performances; Jerzy Grotowski; Corpo Réptil.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo fomentar reflexiones sobre las interconexiones culturales, las “migraciones” y los “contagios” entre técnicas teatrales europeas y modus operandi extra-europeos en el ámbito de la formación del artista de la escena. Se buscará demostrar, mediante un breve panorama histórico, la importancia de los encuentros entre culturas para el perfeccionamiento de los principios técnicos-expresivos bien como para las investigaciones de un cuerpo-memoria que está más allá de una determinada cultura.

Palabras clave: Pedagogía Teatral; Transculturalidad; Performances ;Jerzy Grotowski; Cuerpo Reptil.

Abstract

This article aims to promote reflections about the cultural interconnections, the "migration" and "contagions" between European theatrical techniques and non-European modus operandi in the training of the artist scene. It also intended to demonstrate by a brief historical overview, the importance of meetings between cultures for the improvement of significant technical principles as well as for the investigation of a body-memory that is forward of a particular culture.

Keywords: Theatrical pedagogy ; Transculturality ; Performances; Jerzy Grotowski ; Reptile body.

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



Isto é antropofagismo: não engolir vorazmente o outro, não faltar-se de pratos exóticos, não absorver, como um cego, proteínas *multi-kulti*; [...] mas selecionar, com precisão, partes corporais para serem desmembradas, cozidas e finalmente ingeridas. [...] O paladar não é imóvel, ao contrário guia, escolhe, rejeita, julga, cospe e se delicia. (Massimo Canevacci, 2004) [n.t.]

Se considerarmos as perspectivas transnacionais do século XX e a “identidade das diásporas” como fatores determinantes das produções culturais ocidentais contemporâneas² e, se assumirmos os *encontros pedagógicos*³ tal qual “produto” cultural, talvez seja legítimo adotar o termo híbrido, para identificar as pesquisas teatrais desenvolvidas por grupos-laboratórios, no âmbito da educação físico-corpórea do artista da cena, principalmente aquelas empreendidas a partir da segunda metade do século XX.

Apesar de reconhecer que o *boom* das metodologias híbridas se dará, sobretudo, a partir da promoção, em série, de *encontros pedagógicos* organizados pela *Scuola degli Attori*⁴, a partir dos anos Oitenta, não se pode deixar de reafirmar que o uso desses métodos, organizados a partir da “seleção de pedaços, de coisas-pessoas-signos que vem de fora”, foi um “artifício” praticado pelos mestres-pedagogos, já nas primeiras décadas do século XX.

Os fragmentos técnico-corporais provenientes de outras culturas se adequavam aos estudos de uma corporeidade outra, distante daquela realística que repetia a *imagem visual* do corpo humano nos palcos. O interesse dos inquietos

homens de teatro era, dentre outros, investigar a formação do artista da cena para que este fosse capaz de obter o domínio técnico, necessário ao processo de organização de gestualidades e de um corpo não convencionais. Dentre esses homens de teatro destacamos, V. E. Meierhold que, nas primeiras décadas do século XX, buscou explorar procedimentos cênicos servindo-se de elementos técnico-expressivos da *Commedia dell'Arte*.

Para “construir” esse *corpo artificial*, veículo das gestualidades não padronizadas, tornava-se imprescindível que o artista da cena soubesse articular novos conceitos e práticas. E, nesse sentido, os procedimentos técnico-expressivos da *Commedia dell'Arte* se configuravam, naqueles *encontros pedagógicos* fomentados por Meierhold, tal qual

[...] um meio, [...] da qual se podem apreender diversos elementos cênicos, tornando-se, para o ator, um modelo de composição da improvisação. O novo ator deveria encontrar a emoção teatral como na tradição da comédia improvisada: ancorado na ausência de motivação psicológica e nas características conhecidas da personagem. Sua expressão se constituiria por meio da arte do gesto, das poses, da coordenação do movimento do seu corpo no espaço onde se origina a ação. (SANTOS, 2009, p.119) [grifo nosso]

O corpo do artista da cena, atravessado pelas interconexões culturais, é um corpo que migra e recebe “contágios” técnico-culturais de *modus operandi*⁵ europeus e extraeuropeus. É o corpo do

²Conforme corrobora o sociólogo britânico Paul Gilroy, em seu livro “O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência”. (GILROY, 2003, pp. 52-53)

³O termo encontro pedagógico faz referência às investigações teatrais empreendidas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, por diretores/encenadores/pedagogos de teatro. (CRUCIANI, 2006)

⁴Franco Ruffini utiliza esse termo para indicar a International School of Theatre Anthropology. In: “La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980).” Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.

⁵Modus operandi é uma expressão em latim que significa, literalmente, “modo de operação”. A maneira organizada de trabalhar e/ou agir que o sujeito adota.

rigor técnico. Corpo das contradições musculares. Mas tenhamos atenção. Esse *novo* corpo, dos cruzamentos, preconizado pelos diretores/encenadores/pedagogos contemporâneos, não é simplesmente (ou pelo menos não deveria) ser o resultado de um acúmulo de gestualidades estrangeiras.

Nessa perspectiva dos “contágios” técnico-culturais emerge as investigações teatrais empreendidas pelo diretor-pedagogo polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) que, a partir dos anos sessenta, iniciou uma criteriosa pesquisa sobre a bioarquitetura do homem criativo, com o objetivo de compreender de que modo forças psíquicas atávicas poderiam condicionar as ações cotidianas do sujeito contemporâneo.

Todavia, aquele que desconhece o rigor científico de Grotowski e sua ininterrupta pesquisa em busca de um corpo outro, arcaico, distinto daquele cotidiano poderia ao ler o clássico “Em busca de um teatro pobre”, publicado nos anos setenta, interpretar, equivocadamente, a declaração do diretor polonês, quando este discorre sobre as técnicas que influenciaram o seu processo de formação e, de conseguinte, dos integrantes do Teatro Laboratório.

Segundo Grotowski (1970, p.22), os procedimentos técnicos do teatro oriental, em específico a Ópera de Pequim, o Kathakali e o teatro No, juntamente com outros métodos europeus, a exemplos dos exercícios rítmicos de Dullin, dos estudos de François Delsarte e da biomecânica de Meierhold, serviram de base para a organização dos percursos pedagógicos do *Teatr Laboratorium*. E é justamente neste ponto que um leitor iniciante poderia equivocar-se, pois apesar de citar diversos procedimentos técnico-expressivos estrangeiros,

Grotowski não buscava uma espécie de síntese das técnicas europeias e extraeuropeias. O corpo híbrido que o *Teatr Laboratorium* almejava não era projetado por um *mixer* de signos corpóreos, mas, ao contrário, era um corpo atravessado por culturas.

Diante dessas perspectivas, perguntamos: quais culturas cruzam um corpo híbrido e contemporâneo? Que tipo e/ou tipos de migrações e contágios culturais foram eleitos pelos diretores/encenadores/pedagogos? Indiscutivelmente o continente asiático. Sobretudo o Japão, a Índia e a Indonésia exerceram considerável influência e fascinou os homens de teatro do século XX. Os diretores russos Meierhold (1874-1940), Vakhtangov (1883-1992) e o escritor/dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948) – que se deslumbrou ao fruir, pela primeira vez, em 1931, na ocasião da Exposição Colonial em Paris, a apresentação de uma companhia de teatro de Bali⁸ – são alguns dos exemplos mais citados, quando se discorre sobre as influências da cultura asiática nas pesquisas teatrais.

No entanto, pouco se fala sobre a experiência “pitoresca” do diretor/pedagogo Konstantin Stanislavski (1863-1938), com uma família de acrobatas japoneses, em 1884, quando na ocasião o círculo Alekseev decide montar a opereta Mikado. Em seu livro “Minha vida na arte” Stanislavski discorre sobre a experiência com a corporeidade japonesa e de que modo os participantes do círculo Alekseev se serviram das gestualidades da cultura nipônica para “construir” um corpo outro, artificial. Naquele encontro intercultural, relata o diretor russo, os japoneses

[...] nos ensinaram todos os seus costumes: o andar, a postura, as reverências, as danças, os gestos com o leque e como manejá-lo. Isto é um bom exercício para o

⁸Importante destacar que Antonin Artaud dedica um capítulo em seu livro “O Teatro e seu duplo”, “Sobre o Teatro de Bali”, especificamente para analisar este teatro composto por “gestos metafísicos” que “[...] desnor-teia nossas concepções ocidentais de teatro [...]”. (ARTAUD, 1999, p.55-73)

corpo. [...] As mulheres passavam dias inteiros com as pernas enfaixadas nos joelhos: o leque tornou-se um objeto indispensável e habitual para as mãos. [...]

Tínhamos aulas de dança japonesa, e as mulheres aprendiam todas as maneiras sedutoras das gueixas. Sabíamos dar voltas sobre saltos altos, mostrando ora o perfil direito, ora o esquerdo, cair no chão, dobrados como ginastas, correr a passos curtos de forma cadenciada, saltar, caminhar a passos miúdos de forma coquete. [...] Aprendemos a fazer malabarismo com o leque, a passá-lo por sobre os ombros, entre as pernas e, mais importante, assimilamos sem exceção todas as poses japonesas com o leque e delas compusemos toda uma escala de gestos por números, fixada em toda a partitura como notas em músicas. [...] (STANISLAVSKI, 1989, p.117-118) [grifo nosso]

Portanto, muito antes que os “famintos” atores-alunos ocidentais pudessem participar das primeiras sessões-encontros da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) nos anos 80, homens de teatro, como Stanislavski, Meierhold, Vakhtangov e Artaud, já haviam estabelecido encontros com outras culturas, outros *modus operandi* e, souberam “servir-se” e acolher princípios e técnicas “estranhas” em suas pesquisas teatrais. O encontro com o outro, as interconexões culturais, as “migrações” e os “contágios” entre técnicas teatrais europeias e extraeuropeias são fatores quase que “obrigatórios”, uma espécie de critério para as investigações teatrais do século XX. As gestualidades, atitudes e posturas corporais, como aquelas do Samurai, das figuras da *Commedia dell'Arte*, da acrobática, por exemplo, são como “moedinhas” de troca na organização de um

training corporal voltado ao processo criativo do artista da cena. Pode-se dizer que o teatro do século XX se transforma em um lugar de encontro com a diversidade, lugar de trocas e “in-formação” entre culturas. Encontro que constrói e é “construído” ao mesmo tempo. Aliança entre culturas. Mestres, técnicas e pensamentos em conexão cultural múltipla à procura de uma unidade psicobiológica que está no homem, independentemente da sua cultura de proveniência.

No entanto, ao assumir *o encontro com o outro* como uma espécie de critério, não podemos somente reconhecer a influência da cultura asiática nas investigações teatrais. Vale também destacar e legitimar, inclusive em grau igualitário ou até maior, dependendo da prática estudada, as conexões estabelecidas com a matriz africana e suas técnicas corporais extremamente codificadas, presentes nas danças, nos cânticos e nos *esquemas* corporais oriundos de contextos tradicionais e ritualísticos.

O encontro com a “linguagem” gestual do corpo africano – estruturada em códigos de comportamentos disciplinados e precisos – revela, no entanto, outros matizes. Diversamente daqueles asiáticos. Mais complexos, poderíamos dizer. Mas, por quê? E de qual, ou quais, complexidades estamos falando?

Em 1973, na sede do grupo Odin Theatre, na Dinamarca, o sociólogo e estudioso do fenômeno dos Candomblés em Salvador, Roger Bastide, profere, pela primeira vez, em âmbito teatral, a palestra: “Disciplina e espontaneidade nos transe afro-americanos”⁷. Comunicação que objetivou ressaltar e discutir as relações, e se existiam relações, entre o teatro e os cultos de possessão⁸ de

⁷BASTIDE, Roger. “Sogno, trance e follia”. Jaca Book, Milano, 1976, pp.111-118

⁸ Apesar de ter consciência que o vocábulo possessão, amplamente utilizado pelos antropólogos, sociólogos, psicólogos, etc., é um termo que carrega em si grandes polêmicas e preconceitos; mantenho o termo tal qual proposto pelo sociólogo Roger Bastide. Sobre o fenômeno da possessão nos candomblés envio ao texto: “Transe e possessão no candomblé da Bahia”, In: “Lessé Orixá. Nos pés do santo”, Vivaldo da Costa Lima, 2010, p.257-270.

matriz africana. Na ocasião, haja vista o interesse, e porque não dizer a curiosidade, dos homens do teatro pelos fenômenos da possessão, Bastide buscou elucidar, aos estudiosos ocidentais, a diferença entre o transe selvagem⁹ e a possessão ritualística organizada.

Na análise sobre o fenômeno da possessão Roger Bastide identificará elementos fundamentais para que a possessão sirva, de forma adequada, à comunidade (BASTIDE, 1976, p.112); bem como citará outros componentes, de caráter especificamente educativo, indispensáveis ao ato da incorporação, que permitirão ao *Babalorixá* manipular a capacidade do neófito para entrar em transe e organizar a linguagem corpóreo-vocal do seu filho e/ou da sua filha de santo.

É, portanto, mediante o processo educativo, repleto de regras, que o estado selvagem do transe será equilibrado; melhor dizendo, pode-se dizer que ele será organizado sob o ponto de vista muscular. O corpo da possessão, contrário àquilo que projeta o senso comum, é um veículo *apurado* capaz de executar a “linguagem” corporal articulada e expressiva dos seres que serão incorporados pelos sacerdotes. Trata-se de uma “gramática” muscular e vocal que, necessariamente, o neófito deverá aprender, para ser capaz de incorporar outro corpo e, ao mesmo tempo, ser eficaz durante o ato ritualístico. É somente através da disciplina, conclui Roger Bastide, introduzida no processo educativo corpóreo-vocal, que o neófito será espontâneo durante a execução das *performances* ritualísticas.

Disciplina e espontaneidade são dois elementos fundamentais para a eficácia do ato ritualístico nas culturas afro americanas. Dois símbolos – *coniunctio oppositorum* do *ato total* – introduzidos nas pesquisas de alguns diretores-pedagogos interessados nas investigações

experimentais sobre os processos educativos do artista da cena. De fato, pode-se estabelecer uma analogia entre o *ator-santo* grotowskiano, aquele que mediante a disciplina e a espontaneidade oferecerá o seu corpo em “sacrifício”, e o filho e/ou filha de santo, aquele que *devotará* seu corpo para incorporar (dar corpo) aos mitos, danças e cantos vibracionais (os *Orikis*).

Aqui começam as complexidades desse encontro com a “linguagem” gestual do corpo africano. As técnicas provenientes da matriz e *derivados* da tradição não serão apenas usadas como um novo léxico gestual, mas também tal qual um “instrumento” que permitiria aos artistas da cena entrar em contato com um tipo de energia “esquecida”, ou poderíamos dizer de uma memória corporal atávica, diretamente em conexão com o corpo arcaico, ou “réptil”. E é sobre esses fatores “obscuros” presentes na matriz cultural africana que Jerzy Grotowski se interessou nos últimos anos de sua vida, em específico a respeito da energia primária diretamente ligada ao corpo arcaico do homem. Para tanto, viajou por diversos países que ainda mantinham, em pleno século XX, vestígios dessa corporeidade proveniente da matriz africana. Talvez, dessa experiência, Grotowski iniciou alguns questionamentos, como o que segue:

[...] como tudo estaria ligado à energia primária, como mediante diversas técnicas tradicionais poderíamos ter acesso a um corpo arcaico do homem.

[...] Existe nos Caribes, especialmente no Haiti, um tipo de dança que se chama *yanvalou* que é usada, por exemplo, no momento da *aparição* [incorporação] de um *mystère*, de uma divindade [...]. Tudo é muito simples, e existe uma ligação com o 'corpo réptil'. Não existe nada de estranho [...]. Temos dois passos precisos, um tempo-ritmo,

⁹ O transe selvagem é um dos critérios – existem outros: a doença, o sonho, um objeto não comum – da vontade dos orixás “montarem” os médiuns. (BASTIDE, 1976, p.112)

as ondas do corpo e não somente aquelas da coluna vertebral. (GROTOWSKI, 2007, p.71-72) [n.t.]

Em sua conferência, “*Tu es le fils de quelqu'un*”, proferida em 1985, em Florença (Itália), Grotowski corroborou que a memória corporal reptiliana estaria diretamente relacionada com os primórdios da raça humana. Portanto, segundo o diretor-pedagogo existiria um conhecimento técnico corporal que estaria diretamente em relação com o surgimento da espécie humana. Esse conhecimento estaria em conexão com o “nosso aspecto réptil”, ao nosso mais antigo cérebro, ou seja, o cérebro réptil. Para Grotowski, este cérebro seria a fonte de acesso a um tipo de energia primária mediante a qual o *Performer* teria a possibilidade de entrar em comunhão com o seu princípio: a sua “natureza original”. E, essa energia primária, do corpo réptil, poderia ser identificada, segundo Jerzy Grotowski, em diversas técnicas tradicionais das populações do deserto do Kalahari, no Vodou dos Yorubas e em certas técnicas praticadas na Índia e nos *derivados* da tradição.

Os passos, o tempo-ritmo e as ondas do corpo, presentes na dança haitiana *Yanvalou*, juntamente com os cantos rituais da tradição afro-caribenha, foram selecionados por Grotowski, pois ele acreditava que esses elementos técnico-expressivos serviriam tal qual uma “via” moto-vocal, permitindo aos artistas da cena investigar o corpo reptiliano conectado a memória ancestral do indivíduo.

Os enunciados de Grotowski vão, portanto, ao encontro dos pressupostos teóricos divulgados pelo físico e neurólogo norte americano Paul D. MacLean (1913-2007), que nos anos sessenta preconizou o cérebro trino composto por “[...] três elaboradores biológicos, cada qual com uma específica forma de subjetividade, sua própria

inteligência, o seu sentido de tempo e espaço, bem como suas funções mnemônicas e motoras” [n.t.] (MACLEAN, 1984, p.7). O corpo reptiliano, diretamente conexo ao *archipallium brain*, ou cérebro réptil, seria, portanto, uma estrutura biológica estabelecida geneticamente, em conexão com as memórias e aprendizados ancestrais da nossa espécie. Não por acaso Grotowski afirmará que, além de permitir o acesso à memória ancestral, o corpo réptil facilitaria o *Performer* estar presente na ação, isto é ser orgânico. (GROTOWSKI, 2007, p.74)

Assim sendo, a matriz africana serviria como uma “ponte” que facilitaria o sujeito acessar sua memória arcaica. O artista da cena não usaria a técnica somente para adquirir uma corporeidade outra, exótica, mas, ao contrário para “escavar” estratos mais profundos de sua bioarquitetura. Os gestos, as atitudes e as ações moto-vocais presentes na matriz africana e seus *derivados* facilitariam, também, no estudo de forças psíquicas presentes no corpo humano.

Nesse contexto, o artista da cena se “transformaria” em uma espécie de *arqueólogo-do-corpo-humano* capaz de “[...] retirar o estrato moderno, das práticas contemporâneas, e escavar bem no fundo, para recuperar e praticar outros estratos que contemplam performances mais arcaicas, mais autênticas [...]” (DEGLER, 2005, p.280).

Isso nos leva a corroborar com a ideia de que a matriz africana, quando introduzida em determinados âmbitos teatrais, foi (e ainda é) usada para promover uma intensa investigação sobre a bioarquitetura do homem. O objetivo, nesse caso, não é compreender *como* executar uma determinada técnica, mas, ao contrário, pesquisar de que *modo* as forças psíquicas arcaicas presentes no sujeito poderiam (ou podem) condicionar as ações cotidianas e influenciar as performances do

sujeito contemporâneo. Para tanto, os procedimentos técnico-expressivos presentes nas danças tradicionais de matriz africana serviriam de “isca” capaz de atrair informações e ações, de um passado, que “dormem” na estrutura biopsíquica do sujeito.

Os elementos técnico-expressivos (o ritmo, o canto e as danças) serviriam a Grotowski, o *teacher of Performer*, como uma “via” moto-vocal capaz de guiar o sujeito-que-investiga durante o seu processo, facilitando-lhe o acesso às suas memórias implícitas¹⁰ “depositadas” em seu “elaborador biológico” mais arcaico. O ritmo, o canto e as danças seriam, portanto, eficazes no processo de educação do artista da cena, pois esses elementos técnico-expressivos teriam segundo Scott-Billmann (2011, p.94), o poder de (re) ativar (“estimular”) os estratos mais profundos do homem. De consequência, esses elementos auxiliariam o sujeito acessar os estratos mais profundos da sua bioarquitetura.

Todavia, dentre os elementos técnico-expressivos o ritmo seria o fator principal no processo de resgate de comportamentos “inscritos” na memória corporal arcaica do sujeito. Essa distinção, corroborada pela antropóloga Scott-Billmann (2011, p.52), se justificaria, pois o ritmo favorece o “despertar” dos comportamentos (rítmicos) geneticamente inscritos no corpo humano. Além de que, o fator ritmo, com “todas as suas flutuações” (juntamente com o fator tempo) facilitariam o corpo-voz (re) lembrar estados, atitudes e gestualidades inerentes a memória atávica. Assim, o tempo-ritmo das danças e dos cantos tradicionais da matriz africana e seus *derivados* estimulariam o sujeito a usar outro modo de conhecimento (não necessariamente verbal), diretamente conexo às próprias memórias e aprendizados ancestrais, “inscritos” em seu próprio

corpo.

Mediante posições, gestos, atitudes e determinados modos de se movimentar, isto é, assumindo algumas formas corporais que não estão conectadas à mente discursiva, declarativa episódico/semântica, o sujeito entraria em contato com o próprio corpo “esquecido”, ou melhor: o seu corpo réptil. Nesse sentido, o tempo-ritmo das pulsações corporais e dos sons vibracionais revelaria ao sujeito e àqueles que o observa, algo “escondido” dentro de si mesmo. Manifestaria os impulsos que estão “enraizados” profundamente “dentro” do corpo do sujeito.

A matriz africana, através de seus elementos técnico-expressivos, seria eficaz, sobretudo, porque facilitaria o sujeito reconhecer seu corpo tal qual um “suporte” de memórias e informações. Em outras palavras, é como se os elementos desse *modus operandi* extra-europeu permitissem ao sujeito recuperar a memória que está em seu corpo. De fato, (e não por acaso) na cultura dos Yorubas o corpo paralisado é o corpo do esquecimento incapaz de irradiar sons, ritmos, pulsações necessárias à narrativa rítmica das práticas corporais. Metaforizando, poderíamos dizer que nessa “via” educativa, que promove o resgate das memórias arcaicas, o sujeito deveria sacrificar-se com o intuito de retirar o seu corpo daquele estado de paralisia, do esquecimento, transformando-o em um corpo “instrumento” capaz de “recuperar” as ações físico-vocais necessárias ao processo de resgate de algo, localizado nos estratos profundos da sua arquitetura biopsíquica.

Se de um lado, os elementos técnico-expressivos da matriz africana favorecem (ou podem favorecer) o resgate das memórias moto-vocais ancestrais, “depositadas” no corpo, do outro lado esses elementos também induzem (ou podem



induzir) o cérebro do sujeito a produzir um novo mapa explícito de seu corpo no cérebro¹¹. Portanto, as ações e atitudes corporais usadas nas danças tradicionais, bem como o modo específico de locomoção do corpo no espaço-tempo, poderiam estimular o cérebro do sujeito a compor outra imagem do corpo. Esta atividade seria possível porque o cérebro humano, em interação com o corpo, teria a capacidade de criar espontaneamente mapas explícitos que compõem o corpo (DAMASIO, 2012, p.119). Em poucas palavras, corpo-cérebro conectados em um único organismo.

De fato, segundo o neurocientista António Damásio, a mente do sujeito não aprende somente com as informações externas através de seu cérebro “[...] mas é também verdade que o cérebro pode ser informado somente pelo corpo” (DAMASIO, 2012, p.122). Para Damásio, esta íntima relação do corpo com o cérebro seria essencial não somente na organização de um “mapeamento do corpo”, mas também fundamental para a compreensão dos “[...] fenômenos espontâneos, tais quais: os sentimentos do corpo, as emoções e os sentimentos das emoções.” (DAMASIO, 2012, p.122)

Corpo e cérebro estão conectados em uma incessante coreografia interativa. Os pensamentos no cérebro podem induzir estados emocionais executados posteriormente no corpo, enquanto este último [o corpo] pode modificar a paisagem cerebral e, portanto, o substrato dos pensamentos. Os estados cerebrais, que

correspondem a certos estados mentais, induzem determinados estados corporais; esses são mapeados no cérebro e incorporados nos estados mentais [...] (DAMASIO, 2012, p.127) [n.t.]

Nesse sentido, os elementos da matriz africana e seus *derivados* podem ir além de uma nova modalidade, ou um novo *training* voltado à formação do artista da cena; tão somente quando admitidos tal qual uma “via” educacional capaz de estimular o *sujeito-pesquisador* em um processo de investigação do seu *corpo em ação*, isto é, a arquitetura tridimensional do organismo humano que experimenta sensações e ações no processo perceptivo.

Assim sendo, concluímos que o corpo não deve (ou pelo menos não deveria) ser educado como um organismo-massa, organismo dos músculos. Ao contrário, é necessário admitir o corpo como uma espécie de amálgama de memórias corporais, composta por diversas partes, sendo cada uma delas ligadas a uma força primordial. Isso nos levaria, inevitavelmente, a compreender que ações, gestos e atitudes tradicionais da matriz africana e seus *derivados* serviriam não exclusivamente como uma espécie de *training* físico, uma sequência de passos e de coreografia, mas sim, como uma modalidade para **recordar, recuperar e compreender** determinadas memórias-motrizas de um corpo arcaico que existe no homem.

¹¹ Informações complementares sobre o modo com o qual “[...] os cérebros complexos, como os dos seres humanos criam espontaneamente mapas explícitos, com maior ou menor precisão, das estruturas que compõem o corpo [...]” [n.t.] (DAMASIO, 2012, p.119), e sobre os aspectos das conexões corpo-cérebro. Consultar “Il corpo nella mente”, in DAMASIO, Antonio. “Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente.” Milano, Editori Adelphi, 2012.

Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BASTIDE, Roger. **Sogno, trance e follia**. Milano: Edizioni Jaca Book, 1976.
- CANEVACCI, Massimo. **Sincretismi. Esplorazioni diasporiche sulle ibridazioni culturali**. Milano: Costlan editori, 2004.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- CRUCIANI, Fabrizio. **Registi e pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento**. Editoria & Spettacolo, Roma, 2006.
- DAMASIO, Antonio R. **Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente**. Milano: Edizioni Adelphi, 2012
- DEGLER, Janusz (org.). **Essere un uomo totale, autori polacchi su Grotowski: l'ultimo decennio**. Pisa: Titivillus, 2005.
- GILROY, Paul. **The Black atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza**. Roma: Meltemi editore, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Per un teatro povero**. Roma: Bulzoni Editore, 1970.
- _____. **Tu est fils de quelqu'un**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- _____. **Performer**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- _____. **Holiday e Teatro delle Fonti**. Firenze: La Casa Usher, 2006.
- _____. **Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo**. ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario (org.). *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni editore, 2007.
- LIMA, Vivaldo da Costa. **Lessé Orixá, nos pés do santo**. Salvador: Corrupio, 2010.
- LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MACLEAN, Paul D. **Evoluzione del cervello e comportamento umano : studi sul cervello trino**. Torino: Einaudi, 1984.
- RIBEIRO, Ronilda Yakemi. **Alma africana no Brasil. Os iorubas**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.
- RISERIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUFFINI, Franco (org.). **La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA – International School of Theatre Anthropology (Bonn 1-31 ottobre 1980)**. Firenze-Milano: La Casa Usher, 1981.
- SANTOS, Maria Thais Lima. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V. E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SCHOTT-BILLMANN, France. **Quando la danza guarisce**. Milano: Franco Angeli, 2011.
- SIEGEL, Daniel J. **La mente relazionale: Neurobiologia dell'esperienza interpersonale**. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001
- SPARTA, Francisco. **A dança dos Orixás**. São Paulo: Editora Heder, 1970
- STANISLAVSKI, Konstantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016