

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Contradramaturgia e Corp.oralidades Pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia

Laudemir Pereira Santos
(Lau Santos)

Para citar este artigo:

SANTOS, Laudemir Pereira (Lau Santos). Contradramaturgia e Corp.oralidades Pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0110

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Contradramaturgia e Corp.oralidades Pretas: outro ponto de vista sobre a noção de dramaturgia¹

Laudemir Pereira Santos²
(Lau Santos)

Resumo

O presente artigo objetiva problematizar o conceito de dramaturgia originalmente conhecido e difundido desde os escritos de Aristóteles no livro *Poética*. Abordou-se como ideia de contradramaturgia uma noção que está imersa em uma complexidade filosófica de “saberes e fazeres” afro-ancestrais, visto que o conceito de dramaturgia não dá conta das necessidades basilares das danças afro-brasileiras. Como suporte teórico-filosófico foram utilizadas reflexões de pensadores/as que fazem uso de epistemologias africanas, afro-brasileiras e anticoloniais. Defendeu-se a tese que as necessidades organizacionais das narrativas e corporeidades pretas, apresentadas a partir de suas danças afrodiáspóricas estão conectadas à sinuosidade *corpoexistencial* do pensamento e à circularidade dos acontecimentos. Os caminhos metodológicos desenvolvidos fazem parte de um conjunto de ações teórico-práticas sobre presença cênica e corporalidades afro-brasileiras em cena desenvolvidas ao longo de nossa atuação como artista-pesquisador.

Palavras-chave: Dramaturgia. Aristóteles. Afrodiáspora. Danças negras. Elinga.

Counterdramaturgy and black corporalities: another point of view on the notion of dramaturgy

Abstract

This article aims to problematize the concept of dramaturgy originally known and spread since Aristotle's writings in the book *Poetics*. As an idea of counterdramaturgy, a notion that is immersed in a philosophical complexity of Afro-ancestral “knowledge and doings” was approached, since the concept of dramaturgy does not deal with the basic needs of Afro-Brazilian dances. As a theoretical-philosophical support, reflections of thinkers who make use of African, Afro-Brazilian and anti-colonial epistemologies were used. The thesis was defended that the organizational needs of black narratives and corporeities, presented from their afrodiasporic dances, are connected to the existential corpus sinuosity of thought and to the circularity of events. The methodological paths developed are part of a set of theoretical-practical actions on scenic presence and Afro-Brazilian corporalities on stage developed throughout our work as an artist-researcher.

Keywords: Dramaturgy. Aristotle. Aphrodiaspora. Black dances. Elinga.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Aldy Vergés Maingué. Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Pós-doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutorado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestrado em Teatro na UDESC. Especialização em Teatro no Conservatoire National Supérieur D'art Dramatique, CNSAD, França. Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).  lau_ator@hotmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9100427803012023>

 <https://orcid.org/0000-0001-5096-3452>



Contradramaturgia y Corporalidades negras: otro punto de vista sobre la noción de dramaturgia

Resumen

Este artículo tiene como objetivo problematizar el concepto de dramaturgia originalmente conocido y difundido desde los escritos de Aristóteles en el libro *Poética*. Como idea de contradramaturgia, se abordó una noción que está inmersa en una complejidad filosófica de “saberes y haceres” afroancestrales, ya que el concepto de dramaturgia no trata con las necesidades básicas de las danzas afrobrasileñas. Como soporte teórico-filosófico se utilizaron reflexiones de pensadores que hacen uso de epistemologías africanas, afrobrasileñas y anticoloniales. Se defendió la tesis de que las necesidades organizativas de las narrativas y corporeidades negras, presentadas desde sus danzas afrodiaspóricas, están conectadas con la sinuosidad del corpus existencial del pensamiento y con la circularidad de los acontecimientos. Los caminos metodológicos desarrollados forman parte de un conjunto de acciones teórico-prácticas sobre la presencia escénica y las corporalidades afrobrasileñas en escena desarrolladas a lo largo de nuestro trabajo como artista-investigador.

Palabras clave: Dramaturgia. Aristóteles. Afrodiaspora. Danzas negras. Elinga.



IWÁ³ - Princípio da Existência

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje⁴
(Provérbio Africano)

Salve! Começamos⁵ este texto saudando vocês, leitores/leitoras. Ao saudá-los, evocamos as nossas existências que, neste instante, estão conectadas através da vibrAção⁶ das palavras que dançam dentro de seus olhos na medida em que são lidas. A ação performativa que se instaura a partir do nosso contato, ou melhor, da conexão, ainda que feita à distância, não presencialmente, está demarcada por uma ideia do corpo em movimento (o que escreve e o que lê) e da leitura das palavras que aparecem ordenadas textualmente de forma discursiva. O caminho que propomos para esta nossa conversa está dividido em quatro partes: 1) IWÁ - Princípio da Existência; 2) ÀBÁ - Princípio da Ori.entação das coisas no mundo; 3) ASÉ - Princípio da Realização; 4) ELINGA - Princípio da Ação Corp.oral. Cada parte apresentada é um fragmento do corpo textual que se materializa à medida que os olhos de vocês dançam entre os intervalos das páginas preenchidos por vocábulos e suas sonoridades. Para além da função estrutural, cada tópico representa princípios africanos relacionados à criação do mundo, de ações corp.orais e de outras realidades (im)possíveis. Durante a leitura deste artigo os aconselhamos a desobedecerem à ordem estrutural dos tópicos apresentados. Não se privem de

³ *Iwá* é um termo da língua iorubá. Pode ser entendido como uma das três forças que constituem o universo na concepção do povo nagô. Normalmente está relacionada ao princípio da existência. Para maiores informações ler: Dos Santos, 2012.

⁴ Provérbios populares transmitidos oralmente por Mestres/as da cultura popular brasileira, Babalorixás e lalorixás dos candomblés brasileiros. Este provérbio colocado como epígrafe é fruto de minhas anotações particulares em conversas com estes Mestres/as ou lideranças religiosas.

⁵ Utilizo a primeira pessoa do plural durante todo texto por entender que não ando só, não escrevo só. Este texto é construído por várias vozes que vieram antes de mim, somos várias vozes! E como diz o provérbio bantu-ubuntu: *Eu sou porque nós somos!*

⁶ Durante a leitura do texto, em alguns momentos, leitores/as vocês encontrarão palavras que são grafadas com um ponto final separando sílabas, ex.: *corp.oralidade*, ou com uma de suas letras em caixa alta (maiúscula) como na palavra *VibrAção*. Esta forma de grafar as palavras é utilizada nos textos deste autor que vos fala como uma estratégia estética e política. Meu intuito é chamar atenção para existência de outras palavras dentro de uma mesma palavra, além de fazer uma provocação rítmica, visual, contracolonial na língua portuguesa - ainda que escreva em português-brasileiro a maioria dos meus textos. Neste sentido, busco descolonizar minha escrita em função de sua leitura, leitores/as. A ideia é que entremos em um fluxo *continuum* durante a leitura que começa pelo sentido da visão e que, quem sabe, possa ser dançada sensorialmente por todo corpo.



organizar suas leituras como bem entenderem. Instaurem, se assim o quiserem, processos de apreciação textual de outra ordem. As frases, as sonoridades, as orações, os parágrafos, os conteúdos, as narrativas e o tema, neste momento, podem ser interpretados como caminhos, caminhos para uma dança individual e corporificada pelas palavras e pela produção autônoma de (im)possíveis sentidos.

Aviso aos leitores/as: este texto é destinado, principalmente, àqueles/as que desejam exercitar, pelo menos por um instante, um certo afastamento das lógicas tradicionais eurocêntricas no que diz respeito à organização de ações/movimentos/gestos/sonoridades para construção de narrativas. Não existe, portanto, nenhuma pretensão hegemônica ou absolutista em nossas proposições. O que seria, conseqüentemente, uma contradição com nossas proposições estético-filosóficas. Nossa intenção é chamar atenção para um outro ponto de vista. Uma perspectiva para além das indicações eurorreferenciadas de possíveis composições narrativas, sejam elas: verbais, corporais, gestuais, musicais etc. No mais, esperamos que vocês desfrutem e que possamos estabelecer diálogos expressivos no campo das artes da cena.

Dito isto, passaremos para o objetivo deste artigo que é problematizar o conceito de dramaturgia na dança e linguagens afins. O intuito das provocações comunicadas ao longo do texto é instaurar uma crise paradigmática em relação ao conceito grego de dramaturgia, que tem como matriz epistemológica a literalidade como ordenação narrativa. O conceito de dramaturgia é originalmente conhecido e difundido desde os escritos do filósofo e escritor grego Aristóteles através do seu livro *Poética*. A palavra ação, drama, na língua grega, é a raiz do termo dramaturgia = drama(ação)/*turgia* (ofício/trabalho). Portanto, podemos entender que o termo drama/*turgia* significa a função dada para ação durante a produção de narrativas. Pois bem, ainda que o conceito aristotélico de dramaturgia tenha sido reconfigurado em diversos momentos da história do teatro por teóricos e pesquisadores/as, autores/as das artes cênicas e da literatura, suas bases sempre estiveram alicerçadas no campo da literatura, ou seja, da compreensão e produção de narrativas, que em sua maioria fazem uso da lógica textual como forma de condução sistêmica para seu desempenho emocional e comunicacional. Entendemos que outras possibilidades narrativas que priorizem o corpo, por

exemplo, ao usarem este *modus operandi*, dramaturgia, se tornam reféns desse nexos argumentativo para instaurar canais de comunicabilidade. Afirma Aristóteles: “O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra: dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) [...]” (Aristóteles, 2003, p.131)

Neste sentido, como nos indica Aristóteles através da “Poética”, poderíamos afirmar que a noção de dramaturgia, em sua raiz primária, está diretamente alinhavada às tessituras da literalidade. A palavra escrita, portanto, é a razão estrutural e estruturante da ordenação de ações e emoções para produção dos textos dramáticos. Florence Dupont (2017) faz considerações críticas sobre a noção de dramaturgia ao reconhecer que os europeus se agarram a uma ideia de narrativa da antiga Grécia. Para esta autora:

Aristóteles é, assim, desde o século XVII, o álibi para um teatro do texto, isolado das outras artes do espetáculo, sem dança, sem música, sem canto. O fiador de um teatro em ruptura com as tradições teatrais do resto do mundo, sejam os teatros indianos, chineses, balineses, japoneses ou persas, sejam os espetáculos ritualísticos que encontramos no Magreb, na África ou na América – todos lançados para as margens. Tal é a arrogância da cultura europeia, que se afirma origem e modelo (Dupont, 2017, p.3).

Como nos demonstra Dupont, a intelectualidade europeia, apoiada nos pilares gregos, determina uma configuração para o teatro a partir do século XVII que o isola das outras artes e prioriza o texto literário. Sendo assim, continua Dupont: “Aristóteles teria assim, em plena consciência de causa, inventado uma “arte poética”, uma *poietike tekhnē*, fundada numa mimesis e num *mythos* que ele retoma de Platão, mas à sua maneira, a fim de definir, de modo textual e não ritual, a tragédia e a epopeia” (Dupont, 2017, p.5).

É no contrafluxo das ideias veiculadas pelos intelectuais europeus, defensores de uma arte da cena distanciada das corporeidades e das ritualidades, que são elaboradas as considerações apresentadas no desenrolar deste artigo. O desafio aqui proposto não é o de dizer o que é dramaturgia nem o que ela deverá ser, e sim fazer vocês, leitores/as, pensarem sobre outros pontos de vistas não eurorreferenciados de leitura e interpretação do ser-no-mundo. O que



abordaremos como ideia de contradramaturgia⁷ neste estudo é uma noção que está imersa em uma complexidade filosófica de “saberes e fazeres” afro-ancestrais. Portanto, defendemos a tese que as necessidades organizacionais das narrativas e corporeidades pretas, apresentadas a partir de suas danças afrodiaspóricas, são de outra ordem, ou seja, estão conectadas a uma ideia de pensamento sinuoso (Santos, 2022a). Enfim, estão concatenadas com uma ideia de *corp.oralidade* e de circularidade existentes nos fundamentos das cosmogonias africanas.

Em nossas investigações, o corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com o instante presente, não existe procura por uma logicidade narrativa no sentido ocidental de um ordenamento congruente das ações cênicas; a coerência interna dessas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço-temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento das sensações do corpo em movimento delineiam campos imagéticos riscados no espaço por emoções; emoções estas guiadas por uma musicalidade tecnicamente produzida na figura rítmica da síncopa. Essa perspectiva de inscrição no mundo, firmada nas matrizes africanas, determina as especificidades dos processos criativos aqui estudados, e os diferencia do modo europeu de agir e produzir possibilidades frasais, sejam elas musicais, verbais e/ou corp.oraís (Santos, 2022a, p.11).

O percurso desenvolvido pelas experiências relatadas acima traz em si o caráter inseparável de proposições políticas e estéticas na medida em que se tornam pertinentes e relevantes as discussões atuais de ações anticoloniais, contracoloniais ou decoloniais no campo das artes, em nosso caso das artes cênicas, especificamente da dança, tema deste artigo. Enfim, é importante considerarmos que o conceito grego, europeu, de dramaturgia não dá conta das necessidades basilares de ordenação de práticas performativas não europeias, entre estas as danças africanas e afro-brasileiras. A visão reducionista dos europeus desde uma lógica sintagmática, linear e dependente da palavra escrita como fundamento organizativo dos acontecimentos no tempo e no espaço, como

⁷ O termo contradramaturgia é grafado desta forma sem hífen por entendermos que o conceito grego de dramaturgia foi engolido por *Exu Elegbara*, “a boca que tudo come”, e regurgitado como um contradiscurso anticolonial que traz no corpo, e não na literalidade, a potência organizativa e sensorial da produção de ações narrativas no campo das artes da cena. Observamos que a representação do Orixá Exu é aqui utilizada como uma metáfora contra o racismo epistêmico com base nas cosmogonias africanas e afro-indígenas. São provocações para pensarmos outras formas estéticas de ler e inventar realidades.



indiciou Aristóteles, tem como função restringir, elitizar e subalternizar outros grupos étnicos. Percebam a reflexão do pensador africano Achille Mbembe sobre as estratégias de dominação do colonizador:

A sujeição também precisa estar inscrita na rotina da vida cotidiana e nas estruturas do inconsciente. O potentado deve habitar o súbido de modo tal que este não possa mais exercer sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, imaginar, deixando até de sonhar sem que seja em referência ao significativo mestre que agora o domina e o obriga a gaguejar e titubear (Mbembe, 2018, p.225).

Desse modo, defendemos a tese de que a dramaturgia atual com fundamentos incontestáveis na “arrogância da cultura europeia, que se afirma (como⁸) origem e modelo” (Dupont, 2017, p.3) para produção de narrativas de qualquer ordem, não se diferencia de sua raiz histórico-literária com lógicas etnocêntricas deterministas bem definidas por seus “mestres” e que nos obrigam a gaguejar e titubear na hora de contarmos nossas histórias. Neste sentido, não consideramos em nenhum momento de nossas reflexões o conceito contemporâneo de dramaturgia expandida que aborda outras linguagens (dramaturgia da dança, dramaturgia do corpo, dramaturgia da cena, dramaturgia da luz etc.) como uma proposição que se diferencia dessa arrogância cultural europeia pautada pelo mito de uma lógica discursiva positivista. A ideia de contradramaturgia apresentada nesta pesquisa é uma ação estética e política contradiscursiva, faz parte de uma dinâmica *exusíaca* assentada em uma percepção espiral do espaçotempo, que age contra o aprisionamento narrativo das danças africanas e afro-brasileiras, bem como de outras práticas performativas subalternizadas por uma lógica cartesiana, hegemônica e eurorreferenciada. Como indicia o provérbio apresentado no início dessa conversa, leitores/as, a dinâmica energética de Exu é atemporal, multiaxial e faz parte de um pensamento sinuoso no qual a compreensão e apreensão espaço temporal de nossa *corpoeixtência* é outro, pois “ontem é hoje sendo ontem sem deixar de ser hoje”. No mais, é só vocês voltarem para o provérbio no início do texto.

⁸ Inserção da palavra “como” na citação foi por mim colocada para ajudar o/a leitor/a. O meu intuito é expandir a compreensão dada pela reflexão de Florence Dupont.



ÀBÁ⁹ - Princípio da Ori.entação das coisas no mundo...

Quando não souberes para onde ir,
olha para trás e saiba pelo menos de onde vens
(Provérbio Africano)

Um corpo que dança é um corpo-pergunta. Um corpo que fala, pergunta, pergunta sobre sua "escuta" de ser-no-mundo. Busca descolonizar a ideia de uma dramaturgia que ainda hoje, no século XXI, nos é imposta como modo operacional hegemônico de ordenação de movimentos, sonoridades, gestos e ações para produção de narrativas textuais, corporais e até musicais. “É necessário desconstruir totalmente a *Poética*¹⁰, até o seu fundamento, para revelar seus postulados etnocêntricos, apresentados hoje em dia como um saber inquestionável”, nos anuncia Florence Dupont (2017, p.10).

Nessa perspectiva se faz importante observarmos as transformações que atravessam as artes da cena desde o final do século XX até os dias de hoje, no ano 23 do Século XXI. O quadro sugestivo sobre a desconstrução e reconfiguração dramaturgica, que nos apresentam alguns pesquisadores e pesquisadoras contemporâneos/as “bem intencionados/as” e que visam expandir a concepção aristotélica de dramaturgia para além de sua forma matricial textocêntrica, deve ser questionado. No nosso entendimento, essas sugestões devem ser abordadas com muita desconfiança e parcimônia, visto que, por vezes, estão abarrotadas de armadilhas conceituais colonizadoras. Neste sentido, abrimos aqui um parêntese para, apenas, elencar alguns guarda-chuvas conceituais contemporâneos¹¹ como: o Teatro Pós-Dramático¹² (Hans-Thies Lehmann), Teatro Performativo (Josette

⁹ *Ábá* é uma palavra africana da língua iorubá. Poder ser traduzida como uma das três forças do universo na concepção do povo nagô. “É o princípio que induz, que permite as coisas terem orientação [...]” Ou seja, que vislumbrem a obtenção de um fim. Para maiores informações ler: Dos Santos, 2012.

¹⁰ É importante avisar ao leitor/a que a *Poética* aqui mencionada por Florence Dupont é o livro de Aristóteles.

¹¹ É considerável ter em mente que acepção de contemporaneidade se relativiza com uma enorme velocidade na atualidade. Os interesses geopolíticos do capitalismo moderno são determinantes para definir os limites da **contemporaneidade**. Na concepção do que é contemporâneo estão implícitas duas ideias, a saber: a ideia de temporalidade cronológica e a ideia de simultaneidade corpoexistencial. Neste sentido, a relação binária entre tradição e contemporaneidade faz parte de uma complexidade geopolítica colonialista, ou seja, de subordinação dos povos não europeus.

¹² O Livro do alemão Hans-Thies Lehmann, *O Teatro Pós-Dramático*, publicado em 1999 na Alemanha, foi lançado no Brasil em 2008 pela editora paulista Cosac & Naify. Lehmann apresenta neste livro exemplos

Féral)¹³, Performance (Richard Schechner)¹⁴, *Performise* (Patrice Pavis)¹⁵, que visam debater uma possível ruptura com a ideia de drama, texto, dentro dos paradigmas aristotélicos. A ênfase de suas pesquisas se concentra na reconfiguração do conceito de performance e performance-arte. Não podemos esquecer que os artistas da performance-arte negam um ponto nevrálgico da *Poética* de Aristóteles que é a ideia de representação, o que supostamente não os permite pensar em possíveis releituras do drama ou de “expansão dramatúrgica”. Desta maneira, seria paradoxal estabelecer uma relação entre dramaturgia e performance-arte. Acreditamos que a performance-arte, de certa forma, se aproxima das manifestações africanas e afro-brasileiras comentadas neste texto. Ressaltamos, ainda, que o objetivo deste artigo, ao discutir a dramaturgia da dança, não é aprofundar os conceitos da cena contemporânea surgidos no Estados Unidos e/ou Europa sobre *performance*, *performise*, *performativo*, *pós-dramático*; apresentados pelos autores supracitados.

Não encontramos em nossas investigações nenhuma abordagem de acontecimentos cênicos africanos, afro-latinos, afro-brasileiros, enfim, da diáspora africana nas obras destes autores que fizesse algum arrazoado das práticas performativas, danças afro-diaspóricas, neste caso, a partir das singularidades de seus valores sociais, filosóficos, simbólicos, religiosos e políticos. Ou seja, a maioria dos pesquisadores europeus e norte-americanos continuam debatendo, conversando entre si e ditando suas visões hegemônicas da cena contemporânea e para cena contemporânea. Entretanto, por uma questão “natural” de hierarquização, racismo epistêmico, alguns intelectuais e artistas são incapazes de

nos quais, supostamente, o drama (entendido como texto) perde o protagonismo em função da ascensão da teatralidade. Entretanto, muitas são as controvérsias sobre as afirmações do que seria um Teatro Pós-Dramático.

¹³ O conceito Teatro Performativo cunhado pela pesquisadora franco-canadense Josette Féral surge como uma crítica à ideia de desaparecimento do drama no teatro contemporâneo. Féral identifica na reconfiguração do conceito de performance como a grande revolução do Teatro Contemporâneo. Para mais informações ler o livro: Féral, 2015.

¹⁴ O termo performance tem suas origens no francês antigo: *performance*, de *parformer* (fazer, cumprir, conseguir, concluir). O gênero performance arte surge no Estados Unidos na metade do século XX. O diretor americano Richard Schechner é um dos grandes difusores do Estudo da Performance. Para mais informações ler: Schechner, 2000.

¹⁵ *Performise* é um termo conceitual utilizado pelo pesquisador francês Patrice Pavis e sua intenção é localizar o processo de hibridação de linguagens presente, na contemporaneidade, nas artes cênicas: encenação+performance = performise. Para maiores informações ler: Pavis, 2010.



enxergar e reconhecer a dimensão dos valores estéticos, éticos e epistemológicos produzidos por outros grupos étnicos fora do eixo europeu. Ainda hoje em pleno século XXI existe um olhar *ex-ótico* e subordinador por parte de alguns pensadores da arte contemporânea para obras de artistas africanos, indígenas e da diáspora africana como um todo.

Pois bem, por uma questão de *ábá*, orientação, retornaremos aos escritos de Florence Dupont, no intuito de tensionar a concepção de drama apresentado por Aristóteles. A ideia é compreender porque na *Poética*, Aristóteles opta por se distanciar da materialidade da cena e valoriza “[...] uma acção inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio” (Aristóteles, 2003, p.138)

A argumentação de Dupont sobre o livro *Poética*, considerado pelos pensadores europeus um monumento teórico bem estruturado, é de que as reflexões apresentadas pelo autor grego foram construídas “longe de qualquer prática cênica” (Dupont, 2017), sendo este o fator que o torna uma armadilha montada por arcabouços teóricos que se justificam entre si.

[...] a *Poética* é uma armadilha, porque o texto de Aristóteles – e essa é sua força e sua fraqueza – é de uma coerência total. Construída longe de qualquer prática cênica, a *Poética* é um monumento teórico cujos elementos, todos, se sustentam e se justificam necessária e reciprocamente uns aos outros (Dupont, 2017, p.10).

A citação acima, portanto, abre caminhos para compreendermos a razão da não valorização do corpo no drama aristotélico e, conseqüentemente, na concepção de dramaturgia adotada pelos gregos e adaptada pelo teatro europeu desde a era medieval. Reforça ainda Dupont que “O aristotelismo tornou-se o paradigma do teatro ocidental (Dupont, 2017, p.88). Influenciados por preceitos cristãos, nos quais o corpo¹⁶ é considerado como a “abominável vestimenta da alma”, os/as atores/atrizes sofreram com ideias pudorosas da sociedade eclesiástica, e seus corpos serviram apenas como um “gramofone” para os interesses dos autores dramaturgicos da época. A voz bem impostada e um texto

¹⁶ O corpo era visto pela Igreja como algo pecaminoso. A igreja passou a emitir padrões para ato sexual, ou seja, ditava as regras de controle da utilização do corpo para a população,

bem articulado era o bastante para estes autores.

Isto posto, a separação do teatro/drama de outras linguagens artísticas como a dança, na qual o corpo é o elemento central, se torna uma evidência. Não nos cabe aqui fazer uma análise moral do clássico teatro europeu. O que nos interessa, leitores/as, são as consequências das proibições da igreja no que diz respeito ao corpo, na produção de narrativas e suas reverberações na história da humanidade. Entretanto, somos impulsionados a afirmar que a negação do corpo em cena na antiguidade e a maneira como o corpo negro se movimenta, gíngua, balança os quadris produzindo uma “gramática incorporada” (Tavares, 2020) rica em epistemologias ancestrais, assustou e assusta até os dias atuais a moralidade estética euro-ocidental. O Projeto Colonialista com respaldo da igreja determina que os corpos negros não têm alma. Tal afirmação objetiva justificar a escravização e a comercialização destes corpos. Para a igreja e para os colonizadores europeus “[...] o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura de seu deus” (Mbembe, 2018, p.41). É neste contexto que se potencializa o textocentrismo nascido na helênica Grécia, se nega a força expressiva do corpo, e é (re)criada uma dramaturgia exclusivista, racista, colonizadora e preconceituosa que nega os “saberes e fazeres” de outros grupos étnicos que não sejam europeus. A ideia implícita de uma dramaturgia universal, representada pela bíblia e pelos autos trazidos pelos missionários da igreja, exerceu um papel operacional muito importante no processo de catequização dos colonizados. As “palavras sagradas” do catolicismo eram enfiadas nos corpos dos povos originários e dos africanos mediante a teatralização de escritos bíblicos. Toda possibilidade de exposição expressiva do corpo dos povos originários ou africanos era considerada como uma “ação do demônio”, ou seja, um sacrilégio.

No palco colonial, o corpo negro-indígena, que em nossos estudos é considerado um território sagrado e um arquivo epistêmico, foi submetido a procedimentos desumanos, dramáticos e, por que não dizer, dramaturgicamente que visavam à destruição de suas memórias ancestrais e suas gramáticas *corp.orais*, “O corpo do colonizado deve se tornar o seu túmulo” (Mbembe, 2018 p.195). Porém, a resistência e a resiliência dos povos africanos trazidos ao Brasil para que sua



carne fosse comercializada produziram ações transgressoras. A troca de senhas *corp.orais* entre grupos étnicos africanos transformou seus corpos, suas corporeidades - danças, símbolos, artes marciais, crenças - em armas libertadoras contra a opressão dominadora do colonizador.

Observamos que as experiências “dramatúrgicas” e domesticadoras dos jesuítas tinham como objetivo produzir e organizar narrativas verbais irreconhecíveis no contexto cultural desses grupos étnicos. Ou seja, o objetivo primeiro destes representantes da igreja católica foi impor, através de “encenações”, modos de pensar, de se comportar e conseqüentemente instituir uma outra língua, uma língua estrangeira, a sua língua de colonizador. Não obstante, para os africanos na situação de diáspora, *àbá*, o princípio que induz, que permite as coisas terem orientação (Dos Santos, 2018, p.75) é espiral e faz parte de outro princípio, o princípio dinâmico da comunicação representada pela força energética e resiliente de seus corpos-arquivo. Isto significa que uma forma usada para combater essas práticas de domesticação do colonizador foi estrategicamente perpetuar, durante séculos, os símbolos da *adinkra*¹⁷, para comunicar seus saberes. Assim a ancestralidade é representada no movimento sinalizado na imagem do pássaro *sankofa*.¹⁸

ASÉ¹⁹ - Princípio da Realização

Mas é sempre por sua corporeidade que o homem participa do processo de ação.
Milton Santos (2006, p.51)

O sentido implícito no princípio de realização, *asé*, é o de potencializar a materialização das ações no universo. Convém pensarmos sobre a materialidade

¹⁷ A palavra *adinkra* pertence a um antigo sistema africano de escrita criado pelos povos acã (Akan), que habitam a região de Gana, na África Ocidental. São símbolos do Gana que representam conceitos ou aforismos. São encontrados em tecidos, cerâmicas, logotipos etc. No Brasil podemos encontrar *adinkras* em portões e janelas de ferro.

¹⁸ Imagem de um pássaro olhando para trás que significa os dizeres que estão colocados na epígrafe deste texto.

¹⁹ A palavra *asé* é um termo africano da língua iorubá. É considerada como uma das três forças do universo na concepção do povo nagô. Pode ser traduzida como energia vital, a força de materialização das coisas na cosmogonia nagô.



dessas ações tomando como ponto de partida as artes da presença. Nos estudos e nas práticas que desenvolvemos sobre a “condição²⁰ de presença” e as *corp.oralidades* pretas nas danças e práticas performativas afrodiáspóricas, uma das primeiras descobertas que fizemos está diretamente relacionada à importância fundamental do corpo como autor de narrativas. A ideia de drama, ação, não faz parte de uma visão pautada pela literalidade e sim pela corporeidade. “Trata-se, sim, da recusa da separação absoluta entre o dentro (corpo) e o fora (mundo) que leva a uma dimensão transbordante quanto às estruturas da representação restrita às palavras (Sodré, 2017/2018, p.81). Neste sentido, consideramos a ação *corp.oral* um ato político, assim, o corpo negro em movimento imprime uma condição de presença²¹: é um corpo-pergunta, um corpo-território, um corpo-arquivo que através de sua ancestralidade alimenta estratégias enunciativas sinuosas, circulares e não lineares. Enfim, em outras palavras, o corpo negro na condição de dança transporta gestualidades que não são condizentes com a ideia de linearidade discursiva presente na dramaturgia aristotélica. Por suas especificidades, as danças negras, ou melhor, as práticas performativas de matriz africana, nas quais as linguagens cênicas estão integradas e se complementam, não nos permitem encaixá-las com as variantes contemporâneas de organização de um discurso cênico, como: dramaturgia da dança, dramaturgia do corpo, dramaturgia do ator etc.

O atalho que escolhemos para complexificar a ideia de organização das ações na dramaturgia aristotélica e suas variantes atuais, parte do pressuposto que as reconfigurações e atualizações conceituais do drama grego, feitas por intelectuais europeus majoritariamente, não desconstruíram a lógica operativa de sua construção discursiva. Não valorizam os saberes e fazeres produzidos pelo corpo desde sua diversidade cultural. Ainda que sejam proposições fragmentadas de movimentos, combinações visuais ou frases rítmicas, observamos, ainda, a potência impositiva do cartesianismo determinando inícios-meios-fins, mesmo

²⁰ Em nossos estudos no *Sistema Elinga* não consideramos a noção europeia de “estado de presença”. Operamos com a ideia de “condição de presença” que está assentada na condição sociocomportamental do corpo negro no contexto da diáspora africana no Brasil.

²¹ Faço questão de registrar que a presença do corpo negro na sociedade brasileira há muitos anos sofre ações racistas, por parte de uma elite branca colonizadora.



que não estejam necessariamente nesta ordem. A abordagem da ação no teatro europeu é eminentemente verbal, portanto, o foco narrativo se mantém na realização de discursos. Como afirma Sandra Corradini (2010, p.20):

A problemática que se instala nas relações entre dança e teatro a partir da consolidação da dramaturgia no campo da dança de certa forma parece estar relacionada ao equacionamento das variáveis composicionais da obra coreográfica segundo uma lógica organizativa teatral, as quais, por vezes, tendem a suprimir a lógica que organiza as relações entre os elementos na dança.

Na análise feita por Dupont do texto de Aristóteles, a autora faz uso de uma reflexão do alemão Hans-Thies Lehmann para reiterar que, mesmo sofrendo reconfigurações ao longo dos séculos, essa noção de um aristotelismo dramático pautada no discurso escrito continua sendo o paradigma imposto como dramaturgia universal.

No teatro europeu persistiu por séculos um paradigma que se distingue muito claramente das tradições teatrais não europeias. Enquanto, por exemplo, o kathakali indiano ou o teatro nô japonês apresentam estruturas radicalmente diferentes e se compõem geralmente de danças, de coros e de música, se articulam em torno a tipos de cerimônias litúrgicas, de textos narrativos e líricos, na Europa o teatro significa: realização de discursos e de ações sobre o palco graças a uma imitação realizada pela atuação dramática” (Lehmann apud Dupont, 2017, p.51).

Neste sentido, ponderamos que as “novas dramaturgias”, voltadas para outros elementos das artes cênicas como a dança (dramaturgia da dança) e o corpo (dramaturgia do corpo) por exemplo, que supostamente deveriam operar a partir de valores outros, ainda utilizam procedimentos derivados de lógicas operacionais literárias para materializar narrativas não verbais. Portanto, deduzimos que existe, ainda, uma forte influência do aristotelismo dramático como elemento condutor destas composições cênicas. Não podemos esquecer que o conceito alemão de dança-teatro (*Tanztheater*), cunhado inicialmente por Rudolf Laban e John Koss no início do século XX e difundido mundialmente pela coreógrafa Pina Bausch, surge da dramatização de gestos e ações retirados do cotidiano. A singularidade criativa das obras cênicas de Pina Bausch surge em uma encruzilhada europeia de gestos, movimentos e ações do cotidiano misturadas a partir dos procedimentos organizacionais da dramaturgia teatral.



Dito isto, salientamos, mais uma vez, que nas práticas performativas²² afrodiáspóricas, afro-brasileiras, a fusão entre as linguagens da dança, teatro, música, canto e contação de histórias é uma realidade estética desde seus primórdios ancestrais. Em um processo complexo que se opõe ao paradigma grego, são misturadas nas danças de matriz africana a teatralidade, a musicalidade, a performatividade e a espiritualidade: “A cinestética (movimento e sentimento) das experiências cotidianas é, portanto, um conjunto de recursos microfísicos para o processo comunicativo [...] (Tavares, 2020, p55). Essa singularidade delineada pelas cosmopercepções africanas revelam uma constelação de fenômenos indiciados por procedimentos organizacionais que fazem parte de uma prática corp.oral milenar.

Ou seja, a aplicabilidade integrada dessas linguagens desconstrói o protagonismo do texto e induz outros pontos de vista sobre a produção de possíveis narrativas verbais ou não verbais, nas quais a notoriedade do corpo se faz essencial. Deste modo, observamos que nas danças e expressões artísticas de matriz africana: “O corpo aparece como potente manifesto de múltiplos cenários e figura-fundo de toda a construção do processo para o qual ele atua de maneira consistente a evocar o estado de ser, a condição do estar e a manifestação do pensar” (Tavares, 2020, p. 22). Sendo assim, em diálogo com a afirmação de Tavares, o intuito do estudo apresentado neste artigo é expandir o campo operacional de organização de ações, movimentos e gestualidade na dança e nas artes da presença de modo geral. Para esse propósito, as reflexões aqui desenvolvidas se configuram como um modo particular de pensar, agir e reconhecer caminhos *corpo.gráficos* entendidos, em nosso caso, como *contradramaturgia*.

São provocações que visam inscrever e escrever na fisicalidade da linguagem do evento cênico, no seu corpo, sugestões para vocês, leitores/as, exercitarem a deglutição da dramaturgia aristotélica e regurgitação - como faz exu “a boca que tudo come” - de outras formas de contar histórias. Compreender como o corpo negro opera desde suas cosmogonias africanas, afro-brasileiras, para arquitetar linguagens que presentifiquem mundos é uma das finalidades desse estudo.

²² Prefiro denominar desta maneira ao invés de usar a expressão “teatro não europeu”



Vejam os o que nos diz, mais uma vez, o antropólogo Julio Tavares (2020, p. 23):

O corpo negro, simultaneamente afro-brasileiro e afrodiáspórico, leva a deglutição de culturas a sério como metáfora, como performance e como linguagem na recepção do outro. Linguagem que nasce do corpo, corpo que cresce na linguagem. Esta prática interacional e produtora de renovados sentidos que adentra o universo do colonizador como um marcador cultural é também uma prática deglutidora dos sentidos da alteridade. Instrumento para escrever e inscrever a própria narrativa. Potente a ponto de permitir o aparecimento de uma nova pragmática na qual o operador centra-se na totemização do corpo, espaço do agir, pensar, combater, orar e jogar.

O pensamento que nos é apresentado por Tavares (2020) nos orienta no sentido de tomar para si a responsabilidade de revelar que a dramaturgia aristotélica não dá conta de práticas cênicas nas quais o processo comunicacional é de outra ordem, ou seja, que não se restringe a uma ordenação sintagmática das ações no tempo e no espaço subordinados apenas às vontades textuais. Ressaltamos, mais uma vez, que percebemos fenômenos aristotélicos implícitos nessas novas concepções de dramaturgia da cena contemporânea. Portanto, a afirmação do mestre Muniz Sodré corrobora com o que tem sido apresentado no texto até aqui. Afirma Sodré: “Na realidade, pensamento nenhum emerge exclusivamente das palavras [...] e sim principalmente da *espacialidade* instaurada pelo corpo em sua vinculação com o entorno ético e existencial [,,]” (Sodré, 2017/2018, p.81). Pragmaticamente existe um empenho de nossa parte em buscar outros princípios no campo da linguagem cênica que não usem a lógica linear das dramaturgias euroreferenciadas. Isto é, rastreamos nas investigações do Sistema *Elinga*, na qual a contradramaturgia e as cosmogonias africanas e afro-brasileiras são princípios que potencializam fluxos plurissensoriais, gestualidades, ações entre corpos, enfim, formas sinuosas, movimentos sinuosos, pensamentos sinuosos que encantem outros corpos, quando na condição de dança. Afinal, nesta conversa, leitores/as, o corpo preto, afrodiáspórico, afro-brasileiro, é o senhor de suas exegeses; o lugar sagrado que produz e sofre os acontecimentos do ser-no-mundo. O que definimos como contradramaturgia, portanto é:

[...] anticolonial, nega os paradigmas comportamentais, socioculturais e concepções estéticas coloniais. É *anticoreográfica* no que diz respeito à organização de um corpo que rabisca o espaço. É pé no chão e nega a verticalidade euro-ocidental do balé para organizar o corpo no



espaçotempo (Santos, 2022b, p.190).

Convém ressaltar que as danças afro-brasileiras no contexto da diáspora africana acontecem no espaço de conexão com os deuses africanos e afro-brasileiros e em diálogo direto com a natureza. O corpo do/a dançarino/a em movimento balança sincopadamente seguindo a ondulação da coluna, os pés encontram no chão a ancestralidade, os ombros e as mãos em movimentos circulares acariciam o vento, empurram ondas ou cortam cabeças. Ao contrário das proposições dramatúrgicas europeias, como versamos em parágrafos anteriores, é na corporeidade que se materializa o contradiscurso, a razão pela qual o corpo negro se movimenta. Assim dizendo, são *corpoemas* que por intermédio da expressão *corp.oral* produzem vibrações *sonorogestuais* que revelam saberes ancestrais, experiências singulares arquivadas em princípios dinâmicos para além da matéria. Estes princípios manifestados fisicamente nas formas *corp.gráficas* das danças africanas e afrodiaspóricas fazem parte de uma ação sociopolítica e, conseqüentemente, estética do corpo negro no momento de sua “condição de presença”: a este momento denominamos *Émí Ewá*²³ (Santos, 2020a). Isto é, nestes instantes, nas danças africanas e afrodiaspóricas, o passado se apresenta atravessado por memórias gestuais que se materializam em cada movimento riscado no ar. Em cada pisada no chão se instaura uma ação política, uma dança que na sua contemporaneidade nos remete à uma dinâmica espiral do presente onde o corpo é texto e memória, estabelecendo um diálogo com tambores ancestrais e produzindo *Asé!*

ELINGA²⁴ – Princípio da Ação Corp.oral.

A sola do pé conhece toda sujeira da estrada.
(Provérbio Africano)

O Sistema *Elinga* é um conjunto de princípios sobre Presença Cênica, ou melhor, sobre a Condição de Presença, que investigamos à luz das

²³ Expressão iorubá que pode ser traduzida em português por: “Eu Sou”.

²⁴ Palavra da língua africana Umbundo, que pode ser traduzida para o português como: Ação, Iniciativa. No Sistema *Elinga* a relação entre a ideia de ação e de composições cênicas sempre estará afeiçoada a uma organização protagonizada pelo corpo. É ele, o corpo, e suas *corp.oralidades* que constroem indicações para possíveis narrativas. Ou seja, antes de qualquer referência escrita precede os valores das corporeidades.



cosmopercepções africanas e afro-brasileiras no campo das artes cênicas. Estes princípios estão diretamente relacionados às cosmogonias africanas, afrodiáspóricas e afro-brasileiras. As linguagens da dança, teatro, performance, circo, música, e mesmo as tecnologias do audiovisual são abordadas de forma integrada como normalmente acontece nas práticas cênicas africanas e afro-brasileiras. A separação entre estas linguagens há séculos se configura como parte de um posicionamento da sociedade europeia e seus interesses colonialistas. A natureza exclusivista de suas ações colonizadoras estava assentada, creio que ainda estão, em preceitos morais, socioculturais, patrocinados pelos interesses da igreja em priorizar valores conservadores. Um dos principais objetivos eclesiásticos era “calar” o corpo dos indivíduos devido à sua potência expressiva, sua capacidade transgressora e libertadora. Gostaríamos de frisar que, na atualidade, se costuma denominar por dança contemporânea e/ou performance contemporânea práticas artísticas que fazem uso das linguagens cênicas de maneira hibridizada, tal qual as danças das tradições africanas e afro-brasileiras. Bom, mais tarde, voltarei neste assunto.

Isto posto, voltemos, queridos/as leitores/as, ao foco de nossa conversa que questiona o conceito de dramaturgia que nos é imposto pelos paradigmas europeus. No Sistema Elinga organizar ações, corporeidades, pensar, investigar e criar proposições *coreocênicas*, segundo os fundamentos das cosmopercepções africanas e afrodiáspóricas, são formas éticas e estéticas (*est.ética*²⁵) de respondermos desde uma perspectiva negro-indígena aos ataques sofridos diariamente por meio dos dispositivos de poder, melhor dizendo, pela “colonialidade de poder” como demarcou o sociólogo peruano Anibal Quijano (2005). Neste sentido, o corpo negro-brasileiro, que é ao mesmo tempo arquivo e arma (Tavares, 2012), se apresenta como um caminho metodológico para outros pontos de vista sobre um possível entendimento da dramaturgia contemporânea. Afinal, o:

[...] aristotelismo parece ter progressivamente colonizado os teatros

²⁵ A palavra “estética” grafada desta maneira simboliza que os povos africanos e os povos originários não separam suas ações estéticas de suas obrigações éticas. A arte é consequência da vida cotidiana e da organização social do povo.



européus e *do resto do mundo*²⁶ à medida que deixavam de ser práticas ritualizadas e codificadas, mesmo que não se tratasse mais do que de rituais sociais. É por isso, como veremos, que a atualidade do aristotelismo está ligada à invenção da encenação e à modernidade. É por isso que não é assim tão fácil ser não aristotélico (Dupont, 2017, p.17).

As provocações que procuramos desenvolver durante a construção desse texto não têm como propósito negar absolutamente a produção de narrativas corporais ou verbais de artistas da cena contemporânea que fazem uso do conceito de dramaturgia. O que está sendo colocado em xeque é a imposição histórica da ideia de uma dramaturgia contemporânea “eurorreferenciada” como a única maneira de organização de narrativas verbais ou não verbais. Reiteramos que este formato não contempla a complexidade e a diversidade sociocultural de populações não-europeias nas suas interpretações do mundo.

Consideramos, portanto, que o conceito de dramaturgia expandida ou dramaturgia contemporânea ainda se encontra ancorado em uma longa tradição eurocidental de ordenação comunicacional regida por procedimentos dramaturgicistas exclusivos. Assim sendo, atentamos, ainda, para o fato de que a utilização de alguns princípios dramaturgicistas contemporâneos em espetáculos de dança não anula, necessariamente, uma lógica organizativa que opera no campo da literalidade. O que argumentamos desde as cosmogonias africanas e afro-brasileiras faz parte de uma realidade composicional sensorial, na qual o corpo é o elemento artesanal da lógica narrativa, o assentamento das produções de nossas exegeses. Um outro ponto de vista, um ponto de vista que seja deslocado da ideia matricial de dramaturgia. Uma lógica operacional baseada na intimidade *corpoexistencial* do encontro corpo do espectador com os artistas da cena. Vejamos como exemplifica este encontro o filósofo François Frimat:

Com a dança, uma vez instalado no espaço, a evolução dos acontecimentos me impõe uma espécie de auto afetação na medida que estou na presença de alguma coisa que desaparecerá rapidamente, tal qual é produzida. Ou seja, que só poderá subsistir como recordação de uma experiência íntima” (Frimat, 2010, p.20).²⁷

²⁶ Inserção minha para uma melhor compreensão da discussão proposta por este artigo.

²⁷ Avec la danse, une fois installé, dans le lieu, le déroulement des événements m'impose une certaine auto-affectation dans la mesure où je suis en présence de quelque chose que va disparaître aussitôt qu'il s'est produit, qui ne pourra subsister que sous la forme du souvenir d'une expérience intime. (Frimat, 2010, p.20). (Tradução nossa)

Ao usar como exemplo o pensamento de Frimat, procuramos identificar as negociações feitas durante o encontro presencial entre os corpos que ocupam um mesmo espaço e a produção de corporeidades estabelecidas pela dinâmica sensório-afetiva entre o corpo do/a espectador/a e dos/das dançarinos/as. Ou seja, a qualidade existencial do acontecimento cênico é determinada pela singularidade do momento enquanto uma relação cinestésica tal qual afirma Tavares (2020), ao versar sobre as particularidades de um conjunto de recursos microfísicos que agem para o processo comunicativo nas danças de matriz africana. Neste sentido, nas danças de matriz africana, um corpo em movimento, um corpo na condição de dança se desloca como um corpo-pergunta que vibra, irradia ondas energéticas - que em nosso entendimento, perspectivas lineares, não hibridizadas no que diz respeito às linguagens, não conseguem dar conta. As práticas artísticas africanas e da diáspora africana brasileira, em nossos estudos, são compostas a partir das sutilezas organizacionais de seus movimentos *corp.orais*, pelas nuances combinatórias dos gestos e justaposições de ações reveladas pelo corpo-arquivo.

São as mutações sensório-afetivas produzidas pela sonoridade dos instrumentos percussivos que evocam a ancestralidade e instauram uma “alquimia do vazio”, que potencializará a “ritualização do instante” (Santos, 2020a) na sua imaterialidade. Portanto, reconhecemos a existência de uma certa aproximação da experiência relatada por Frimat com a noção de contradramaturgia que defendemos em nossos estudos. A contradramaturgia se alimenta de pulsações sonoras e gestuais no encontro do corpo com as cosmossensações circunstantes para gerar composições coreocênicas. Consequentemente, na noção de corp.oralidade, o corpo e as sonoridades internas e externas ao corpo cumprem um papel de elo com uma outra ordem do real pautada entre materialidade e imaterialidade do acontecimento cênico. Os movimentos são justapostos sem a obrigatoriedade de uma ordenação narrativa. São as *pul.sAções* das corporeidades que traduzem as camadas vibracionais perceptíveis e organizáveis da estrutura correlacional composta pelos corpos dos presentes na condição de dança. Como nos indica José Wisnik: “O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo



espiritual e invisível.” (Wisnik, 2017, p.30). A relação entre o mundo material e o mundo espiritual, bem como a hibridação de linguagens fazem parte da complexidade filosófica das danças africanas e afrodiáspóricas. Ainda que, como afirma Frimat (2010), a dança contemporânea tenha adotado a hibridação de linguagem na busca por outras experiências sensoriais, desconfiemos que a ideia de uma dramaturgia da dança universal engloba estratégias colonizadoras de domesticação de corpos não-europeus. Propósitos historicamente vigentes desde a Poética de Aristóteles, que por sinal, leitores/as, defendia a ideia de superioridade de uma raça em relação à outra.

As consequências práticas disso na contemporaneidade são criações cênicas que, muitas vezes acreditando serem de vanguarda por usarem o termo dramaturgia associado a outras linguagens cênicas, esquecem de olhar para a realidade estrutural e estruturante da longa história conservadora e colonialista da suposta invenção do teatro, da dança e suas variantes cênicas definidas como: “o milagre grego, uma doutrina universalista e literária do teatro das origens e das origens do teatro” (Dupont, 2017, p.16). É importante registrar que na África, nas Américas, na Índia, no Japão, na China e outros cantos do planeta existiam outras civilizações produzindo outras formas de ler e se inscrever no mundo antes do contato com os europeus.

Bom, leitores/as, chegamos até aqui defendendo a importância do corpo como um fundamento diferencial na produção de narrativas não verbais e não lineares, ou seja, outros pontos de vista para composições coreográficas, *coreocênicas* e suas corpografias. Portanto, a discussão aqui apresentada traz para o protagonismo o corpo afro-brasileiro que em movimento “[...] age de forma transgressora, debochada, opondo-se a um comportamento determinado por regras colonizadoras” (Santos, 2020b). Nas encruzilhadas trilhadas pelo Sistema *Elinga*, a voz do corpo nos conduz para os entrelugares da oralidade e das corporeidades, “A grande importância outorgada ao corpo [...] não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas da representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos em um território” (Sodré, 2017/2018, p.101). No Sistema *Elinga* o corpo é território, o corpo é o local que “abriga as representações do cosmos e de todos princípios cosmológicos,



portanto, as divindades” (Sodré, 2017/2018, p.101). O corpo, então, na contradramaturgia não é um depósito de palavras escritas, de indicações literárias, ou parte de uma ordenação determinada por pensamentos exclusivista que negam a diversidade corpoexistencial inscrita por diálogos ancestrais que acontecem além do mundo material. O corpo contradramatúrgico, então, gíngua escrevendo e inscrevendo rebeliões anticoloniais!

Por isso, em Elinga, leitores/as, gíngamos, logo (re)existimos!

Salve nossa Ancestralidade Afro-brasileira!

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Brasília: Imprensa Nacional, 2003.

DOS SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagô e a Morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental*. Trad. Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel - Desterro [Florianópolis]: Ed. Cultura e Barbárie, 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la Danse Contemporaine?* Mayenne: Jouve, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

SANTOS, Lau. Do Oríkì à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 12, n. 4, 2022a.



SANTOS, Laudemir Pereira. Improvisações com objetos-arquivo: dançamos-armengue & vestimos parangolés ancestrais. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, ano 01, n. 01, p. 176-199, 2022b.

SANTOS, Lau. Émí, Ofò, Asé: a Elinga e a dança das mulheres do Àse. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.10. n.3, 2020a.

SANTOS, Lau. A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência. *Revista da ABPN*, v.12. n.31, 2020b.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoria y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. 2017. 2ª reimpressão, Petrópolis: Vozes, 2018.

TAVARES, Julio. (org.) *Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020.

TAVARES, Julio. *Dança de Guerra: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira)*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O Som e O sentido: uma outra história das músicas*. 3ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Recebido em: 30/06/2023

Aprovado em: 08/09/2023