



*CREATIVIDAD Y COMUNICACIÓN
INTERCULTURAL ESCÉNICA*

*CRIATIVIDADE E COMUNICAÇÃO
INTERCULTURAL CÊNICA*

*CREATIVITY AND SCENIC
INTERCULTURAL COMMUNICATION*

Inaicyra Falcão dos Santos

Inaicyra Falcão dos Santos

Professora doutora livre-docente do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Resumen

Las limitaciones conceptuales del baile afro o como lo considero africano-brasileño son ocasionadas por las bases epistemológicas hegemónicas construidas oficialmente, las cuales no contribuyen con la difusión de la diversidad artística en sus distintos aspectos y contextos. En este contexto, sigo la discusión planteada en la tesis de doctorado *Corpo e ancestralidade*, cuya propuesta indica posibilidades de investigación, de creación en las artes escénicas y en la educación desde la relación entre arte y tradición africana-brasileña. En este sentido, propongo establecer relaciones entre estudio, enseñanza y proceso creativo, sobre todo de nuevas posibilidades para las enseñanzas ancestrales africanas desde los aportes más amplios de comunicación intercultural en la contemporaneidad.

Palabras clave: Arte, Baile, Educación, Memoria.

Resumo

As limitações conceituais acerca da dança afro ou, como a considero, africano-brasileira se devem às bases epistemológicas hegemônicas constituídas oficialmente, as quais não fornecem referenciais que difundam a diversidade artística em seus distintos aspectos e contextos. Nessa vivência, delinheio a trilha concebida na tese de doutorado *Corpo e ancestralidade* – cuja proposta indica possibilidades de pesquisa e criação nas artes cênicas e na educação, a partir da relação entre a arte e a tradição africano-brasileira. Nessa conjunção, proponho trilhas que entrelaçam estudo, ensino e processo criativo, e, sobretudo, destaco novas possibilidades para os ensinamentos ancestrais africanos no entendimento mais amplo da comunicação intercultural na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte, Dança, Educação, Memória.

Abstract

The conceptual limitations concerning the African dance or, as I consider it, African-Brazilian are resulted from officially established epistemological hegemonic bases, which do not provide references that diffuse artistic diversity in its different aspects and contexts. In this experience, I delineate the path suggested by Corpo e ancestralidade, whose proposal indicates possibilities for research and creation in the performing arts and education, based on the relationship between art and the African-Brazilian tradition. In this conjuncture, I propose paths that intertwine study, teaching, and creative process, and, above all, I highlight new possibilities for the ancestral African teachings in the broader understanding of intercultural communication in contemporary times.

Keywords: Art, Dance, Education, Memory.

Arte africano brasileño

El complejo cultural negro-africano, que da la sustentación a la cultura africano-brasileña, recrea una particular visión de mundo y de expresión de todo un universo simbólico de valores. Las comunidades-terrero representan el centro organizador de la comunicación, que es establecida por medio de los gestos, los sonidos, las exclamaciones, los ritmos, los colores y las formas que se constituyen en un lenguaje que vehicula por la actividad individual y grupal la continuidad de la tradición, de ese modo,

es bueno aclarar que cuando hablo de tradición no me refiero a algo congelado, estático que indica solamente a la anterioridad o la antigüedad, sino a los principios míticos inaugurales, constitutivos y conductores de la identidad, la memoria, capaces de transmitir de generación a generación la continuidad esencial y a la vez, reelaborarse en las diversas circunstancias históricas, incorporando las informaciones estéticas que permitan renovar la experiencia, fortaleciendo sus propios valores. (SANTOS, 1989, p. 1)

Desde temprano, el énfasis de esas inferencias y el involucramiento en ese ambiente fueron experiencias basilares en nuestra subjetividad y formación

personal, que condujeron trayectorias particulares de visiones y conductas en la sociedad global en relación a lo que fue concebido como baile afro.

Comprender ese baile es complejo, reverberación del cuerpo negro, del cuerpo estigmatizado. En escena, él es al mismo tiempo agente y producto de su obra de arte. De esa manera, el conflicto es establecido y así está siendo entendido por el poder hegemónico, algo que es considerado de segunda clase por presentar identificadores distintos de los oficialmente reconocidos.

Por otro lado, al examinar detalladamente, nos dimos cuenta y constatamos que no hay posicionamientos comunes con relación a lo que es el baile afro. Hay, por parte de la mayoría de los artistas negros, una búsqueda de ocupación de espacio, de reivindicación de sitio en la sociedad, delante de las ideologías conservadoras producidas por los ocupantes de los códigos culturales en el país, los cuales resisten en no reconocer sabidurías de las realidades plurales de los brasileños. Esa concordancia termina por constituir fuertemente un escenario de incomprensión, que en la gran parte de las veces descalifica la expresión por falta de información para abalizar las artes expresadas con otros propios códigos y características físicas.

Mientras tanto, entiendo que el baile afro se presenta actualmente como expresión estética, finalmente, son diversas las concepciones creativas en la sociedad brasileña. Los abordajes están siendo construidos, en las últimas décadas, tanto en la concepción e historia cuanto en la coreografía de manera múltiple, diferenciada. Se puede considerar como la propia historia del baile moderno en América. Hay un punto de vista y múltiples experiencias.

Por lo tanto, considero que el baile afro postcolonial es aquel que dejó de representar exclusivamente los bailes religiosos de los orishás y amplió sus referencias, enraizada tanto en las culturas de los negros brasileños, los africanos y los afrodescendientes cuanto en los cuerpos negros de los bailarines y simpaticizantes. En lo que concierne a los temas, pueden ser referencias tradicionales, socio-políticas, dramas vividos en el cotidiano por los negros en las ciudades grandes, bailes de países africanos y de sociedades remotas. Las vivencias de sus liderazgos y participantes son fundamentales en la concepción de la obra. El entrenamiento corporal está siendo perfeccionado cada vez más por diversos lenguajes de baile, luchas y técnicas. El hibridismo es evidenciado debido al avance tecnológico, a la globalización, y se convirtió realidad para todos; los

bailarines con vivencias y referenciales múltiples; investigaciones; y viajes que generan nuevas posibilidades de vocabulario corporal y perfeccionan el proceso coreográfico y el conocimiento del tema. En suma, el baile queda relacionado a las poéticas individuales de cada creador, siempre presentando una configuración adjetivada como los conceptos afro o negra contemporánea.

Delante de esas asertivas, podemos plantear una cuestión significativa: a cada día los negros de la sociedad brasileña se convierten más conscientes. Los movimientos sociales, históricos y políticos de la realidad que se vive en el país se convirtieron elementos constitutivos para la visión de ese baile.

Es interesante subrayar que, en función del crecimiento de los cursos de graduación y postgrado en baile y artes escénicas en el país, la discusión se está intensificando debido a las innumerables reivindicaciones de los estudiantes negros insertados en esos espacios. Las contestaciones inspiradas por los discursos de representantes de otras áreas, relacionadas a la naturaleza del baile, comúnmente carecen de teorías. De esa manera, son respaldadas, desde áreas como la de la educación, de la antropología, de la sociología y otras que traen aclaraciones, reflexiones que permiten profundizar y considerar las sabidurías de los pueblos que dieron forma a la cultura del país. O sea, es necesario insertar en los currículos un abordaje pluricultural e interdisciplinario sobre las artes con sus sabidurías, historias y culturas.

Memoria e identidad

Viviendo y participando del escenario mencionado, con la familia, formación en baile y como intérprete, aspiré desarrollar un trabajo para además de esa realidad movida por una óptica de la tradición cultural del individuo, aquella construida con un mirar más ampliado de respeto, para además de un arte etiquetado por el color de la piel o por la incapacidad de conocimiento.

Factores puntuales vivenciados fueron fundamentales, siempre que me presentaba fuera de los identificadores reconocidos como arte en el baile euro-americano, era considerada como bailarina afro, mientras tanto, mi habilitación fue en Bailarina Profesional. Intuí que jamás podría desprenderme de esa realidad se quisiera expresarme, decir algo dentro de mi entendimiento. Los movimientos de la coreografía por estar en mi cuerpo negro, como

intérprete, cruzado por aspectos de la dominación, del poder colonizador, de los mitos y de los estereotipos, impedían la sociedad de ver además del mundo. Esa actitud, como ya he mencionado, constituye el escenario de como la percepción del cuerpo negro es visto en el contexto hegemónico.

Otro factor preciso fue el tema. Las mitologías han influenciado a los artistas desde los primordios y estuvo presente en los trabajos de los pioneros, es decir, los creadores del baile moderno, la mitología griega. Ese conocimiento vino a impulsar la temática de la mitología yoruba, como tema de investigación y creación, en mi recorrido artístico.

Esas constataciones fueron propiciadas por la oportunidad que tuvo en el curso de graduación en Baile, en la Universidad Federal de Bahía. Fui alumna del coreógrafo y bailarín Clyde Morgan, sus enseñanzas y presencia fueron orientativas para mi narrativa como artista. Considero como un momento especial cuando él nos mostró vídeos de coreografías de la Compañía de Baile del coreógrafo, también negro, Alvin Ailey. Surgía con ese aprendizaje un camino para el arte – fue enriquecedor haber visto la primera bailarina de la compañía de la época, Judith Jamison, en el solo *Cry* y la coreografía *Revelations*.

En esa trayectoria de busca, el espacio y el tiempo se cruzan; al llegar a Estados Unidos, quería conocer como era desarrollado el trabajo corporal de la compañía del coreógrafo Alvin Ailey. Pensaba que ellos desarrollaban una técnica direccionada a los cuerpos negros y para mi sorpresa no había nada especial. Eran las técnicas de clásico y moderno que yo ya había estudiado, la novedad fue la técnica de Lester Horton, maestro de Alvin Ailey, que incorporó bailes indígenas americanos a su técnica.

En aquel centro cultural de Nueva York, pude también desarrollar investigaciones en las bibliotecas sobre la historia del baile y las biografías de sus grandes nombres, principalmente sobre sus investigaciones en el arte del baile.

Esos estudios fueron fundamentales, contribuyeron significativamente para la consolidación de mi identidad, ofrecieron medios de rever procesos formadores, localizar mi posición en el arte del baile y a indicar las trayectorias y los conceptos sobre las vivencias artísticas.

The vision of modern dance, del editor Jean Morrison Brown (1979), fue crucial en esa trayectoria. Se constituye por filosofías de trabajo de nombres significativos del baile estadounidense, los bailarines coreógrafos con sus historias y sus cuestionamientos sociales. Además de eso, también presenta puntos de vista, proferidos individualmente, sobre las diversas posibilidades del baile moderno, era dividido en etapas históricas, desde el inicio del movimiento, con Isadora Duncan, hasta el nuevo baile de vanguardia. Esta cerraba el libro con un texto crucial del coreógrafo negro Rod Rodgers, “*Don’t tell me who I am*” (“no me digas quien soy yo”, traducción libre), con trecho a continuación:

Mi negritud es parte de mi identidad como ser humano y mi expresión y desarrollo en el baile es el resultado de mi experiencia total con hombre. Es sencillamente una cuestión de lo que precede en el acto creativo: si es mi total experiencia como ser viviente, o si aquellas experiencias las cuales yo considero relevantes para mi negritud. (RODGERS apud BROWN, 1979, p. 175)

Esa afirmación de Rod Rodgers se convirtió una realidad años después cuando realicé e interpreté la coreografía *Raíces*, considerada “clásica” para un público formado por personas negras, en el Teatro en la Universidad de Ibadán, Nigeria, mientras fue apreciada como “afro” en el Teatro Bela Vista en Salvador, Brasil.

El último punto significativo fue cuando li la comunicación, presentada en la exposición *Les magiciens de la Terre*, en el Centre Pompidou de Paris en 1989, del artista, sacerdote, educador y escritor Deoscóredes M. dos Santos (Maestro Didi):

La primera vez que hicieron un cartel haciendo fotos de una de mis esculturas que había ganado uno de los primeros premios en la Bienal de Bahía, los productores del cartel, un órgano de turismo no solo pusieron el nombre de la escultura ‘objeto folklórico de Bahía’, sino también mi nombre fue atribuido como artesano. Me quedé pensando, porque esa dificultad en admitir mi trabajo, aunque premiado en la Bienal, como obra de arte.

Ese pensamiento me suministraba conocimientos múltiples. Como intérprete, quería expresarme, aportar para el escenario del arte y de la educación en Brasil. Quería comprender abordajes originales analíticos de las sabidurías

de la tradición africano-brasileña, para insertarlas en la no existencia de las propuestas de esa naturaleza. Parecía necesario mostrar otra visión de mundo, que no la sostenida por ideologías racionalistas, sino que indica distintas posibilidades, con el objetivo de un entendimiento amplio en las sociedades plurales contemporáneas. Había llegado el momento, como escribió Tarkovski (1990, p. 49) “es equivocado decir que el artista ‘busca’ su tema. Éste en la verdad, madura dentro de él como un fruto, y empieza a exigir una forma de expresión. Es como un parto”

Así, con la finalidad de profundizar las informaciones mencionadas, el desarrollo conceptual se originó. Su enfoque sería conducir el estudio como una propuesta creativa coreográfica, con la mitología yoruba. Instigada, durante la investigación de campo sobre uno de los mitos del origen del tambor batá, entre los yorubas en Oyó, en Nigeria, elaboré el guión en forma de poema, el cual coreografié e interpreté *Ayán* (símbolo del fuego).

Ayán símbolo del fuego
Ayán
Principio vibrante
Divaga
Iyó-orun, ewó-orun.
Naciente,
Poniente
Vida y muerte,
Meditación intermitente
Creyente
Odu trazado
Destino amarrado
Entrañas, enmarañas
Degusta quehaceres, ocios
Verte amores, desamores
Atenta
Orixirixi
Expeliendo deseos latentes
Emerge la dinámica.
Exu
Interacciona, intercede
Ayán
Expande piel espesa
Repercute, curtida
Nutrida, batida

Ayán
Espasmódica
Impetuosa, intensa
Breve y seca
Ayán
Trasciende, transfigurada
En el fundamento
Simbólico
Del fuego.

En el proceso de creación, fueron asimilados los aspectos intelectuales y los coreográficos, las analogías, lo que culminó aspectos para el contenido de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014). La obra orientó, sobretodo, la personalidad del personaje Ayán y el soporte enfático-melódico del ritmo batá, producido por los descendientes de los yorubas, en los terreros nagó, en la ciudad de Salvador (BA), Brasil. Mientras el vocabulario coreográfico fue incorporado de la cualidad estilística del batá de la ciudad de Oyó, en Nigeria. La experiencia se transformó y adquirió nueva forma, configuró el origen de un sendero orientador de investigación, la expresión artística y la propuesta educacional en el escenario del baile brasileño.

Sería importante pensar en la tradición africano-brasileña, en la composición de formas expresivas y en el baile como creación artística. Debería ser necesaria la reanudación de los valores culturales de las identidades en cuestión. Era importante percibir las como estable portador de ideas, como agente de la integración que puede establecer una coherencia; una organicidad entre la tradición cultural, el conocimiento del arte teorizado, como revitalización y posibilidades de enriquecimiento de la cultura y actividades volcadas para el arte y la educación.

Fundamentos

La dimensión artístico-educacional en *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014) abrió el espacio para un pensamiento que busca adentrar esa diversidad cultural brasileña con el intuito de traer elementos de referencia en la formación del cotidiano del sujeto y su entorno. Está registrada en su filosofía la perspectiva intercultural como la multiplicidad étnica y la

estrategia de identidad cultural brasileña, tanto en el baile como en el arte y la educación.

Otro aspecto para ser considerado es la cuestión de la ancestralidad integrante de todo ser humano, todas las culturas, y que en las formas africano-brasileñas es la base de acción, de fundamento estructurante y vigoroso en su manera de existir. La ancestralidad nos dirige para el origen, recinto de prácticas culturales en las cuales se instituyen estructuraciones de comunidades de representación desde la convivencia grupal y de sus particularidades culturales vivenciadas como elementos inspiradores del respeto y de la convivencia humana. Es importante subrayar que se proponen senderos del saber del hombre, la comunicación significativa entre los conocimientos empíricos y los científicos en el arte; reflejan los principios inaugurales, mitos, símbolos, dinámica de creación y recreación, estableciendo la relación entre tradición y contemporaneidad. Sobre narrativa mítica, Andraus (2014, p. 22)

Consideramos que la investigación del propio equipaje mítico configura un camino seguro para la construcción de un discurso poético coherente para el bailarín, minimizando los riesgos de él, cuando todavía joven o no experto, perderse delante de la pluralidad de referencias de estilos. Se trata de una propuesta centrada en el sujeto y que a la vez considera las influencias que él recibe de su contexto.

La dinámica metodológica de campo se caracteriza por la dimensión de la perspectiva “desde dentro hacia fuera, desde fuera hacia dentro”, o sea, el involucramiento de inmersión en el contexto de la investigación, así, conviene aclarar que

la experiencia participativa “iniciática” significa aprender los elementos y valores de una cultura “desde dentro” mediante una interrelación dinámica en el seno del grupo, y al mismo tiempo poder abstraer de esa realidad empírica los mecanismos del conjunto y sus significados dinámicos, sus relaciones simbólicas en una abstracción consciente “desde fuera.” (SANTOS, 1996, p. 18)

La decodificación de elementos simbólicos, la investigación y las abstracciones serán integradas a lo físico y al proceso creativo. Serán realizadas en el despertar de una identidad de elementos, que la poética concretiza en

la experiencia humana, es decir, en el cuerpo, el cual es portador de la vivencia, de la expresión y de la comunicación. La sucesión de los pasos abarca el conocimiento del cuerpo, la comprensión de significados y contenidos, la historia personal, la investigación y la reflexión crítica de las vivencias. Esa preparación corporal tiene el objetivo de profundizar el conocimiento, ampliar el dominio sobre los movimientos y estimular el potencial creativo de los intérpretes. También busca el fortalecimiento de la identidad cultural, de la capacitación profesional y de la posibilidad de comprensión cuanto a los posibles aportes a la sociedad y cuida los valores culturalmente adquiridos.

Se considera la cultura, en la creación artística, como la naturaleza humana, la tradición de cada uno por medio del baile, de la escenificación, del canto y de las imágenes. Se pretende que esos elementos sean desdoblados en la realidad de los participantes cuyo resultado es un trabajo artístico acompañado de la reflexión crítica sobre él. La trama interdisciplinaria entrelaza a los participantes en el trabajo de construcción escénica, con interpretación de los contenidos simbólicos, estructurales y culturales. La memoria posibilita la percepción de vivencias pasadas, recuerdos referentes al pasado de cada uno. Esas narrativas corporales son generadas por las acciones físicas acompañadas de un sentido. De esa manera, se define un estado dinámico desde el cual los personajes son creados, con una dramaturgia personal que renueva y reconstruye un pasado mítico, cuyo contenido corporal es expresado por medio de redes tejidas en la multiplicidad de significaciones, que trasciende en la contemporaneidad con una identidad propia y abre camino para otras miradas.

Las vivencias citadas, nacidas de un estado de apertura con la propuesta, posibilitan el “momento” de inmersión más profunda del intérprete, de su universo, de la habilidad de la investigación, en el contexto del arte-interpretativo con un objetivo de mundo y, desde eso, se convierte posible dar forma a algo nuevo.

Ese proceso es articulado en dos direcciones: de un lado, el énfasis en las representaciones sensibles de la cultura africano-brasileña; de otro, la profundización de un abordaje creativo artístico interdisciplinario. Todo eso asociado a una historia personal, cuya concepción es desarrollada con discernimiento ético, unido al objetivo de hacer ese arte de forma integrada. Se evidencia, en la

práctica, con la filosofía que intitulé de etno-crono-ética. La base es el “hombre;” la relación humana, el respeto al otro, a las diferencias y a sí propio. Asumir actitud etno-crono-ética revela que hay otra noción de tiempo y espacio. Es hacer valer su propia percepción dinámica, inmergir en el propio cuerpo y mostrarlo y, así, hay memoria, movimiento e historia. Es despertar, todavía, para la necesidad del cuidado con las acciones individuales, actividad propia del intérprete, desde sus posibilidades dentro del contenido propuesto. La importancia de ese mirar es la vivencia y el respeto a la diversidad plural de la cual hacemos parte; es desmitificar estereotipos, ampliar horizontes, indicando, así, para un espacio de valoración de las relaciones saludables. El contenido y la obra generada toman forma en la sensibilización, percepción y concienciación del cuerpo; en las acciones corporales ancestros y textos míticos. Esa perspectiva se desdobra en una serie de consecuencias, entre las cuales cumple subrayar:

1. La percepción corporal, es decir, tomar conciencia de la propia estructura, del propio esqueleto y de sus articulaciones, desde el tiramiento musculares;
2. Los ejercicios corporales y los vocales desde matrices tradicionales de bailes y las acciones cotidianas con la finalidad de percibir y analizar cualidades de los elementos del movimiento expresivo;
3. La experimentación corporal de los nuevos espacios y la percepción gestual; el recortar, el fragmentar, el dar espacio para que otros caminos crucen el cuerpo; la rearticulación de nuevas posibilidades y conexiones novedosas entre las partes del cuerpo; la investigación de otros trayectos de movimientos, así abstrayendo códigos adquiridos;
4. Creación escénica, que es el momento de síntesis, de la relación con las experiencias vivenciadas y las historias individuales. Cuerpos que se reconfiguran, trayendo en ellos impreso el pasaje del tiempo. El cuerpo contemporáneo compone una innovación de la experiencia y, así, se percibe por medio de un lenguaje artístico creado la presencia y la renovación de mitos de origen.

Delante de lo expuesto, se constata que el guión puede ser entendido como un proceso formativo y creativo en los desdoblamientos de una visión interdisciplinaria, con una configuración intertextual desde las tradiciones, en ese caso la africano-brasileña y el arte del baile escénico. Se centra en la importancia del sensible, del cuerpo del intérprete-bailarín. Se considera el movimiento como el proceso constante de generar otras posibilidades de organización del cuerpo, permitiendo los distintos modos

de expresión y comunicación. Menciono dos trechos que amplían la experiencia narrada:

Esto hace del trabajo de la Profesora Doctora Inaicyra Falcão dos Santos una propuesta pluricultural (o sea, que considera la formación multiétnica del brasileño) de baile arte educación (el baile aquí entendido como proceso en el desarrollo del individuo). Hay todavía en esta propuesta, la idea de ancestralidad, o sea, el argumento de que ciertos movimientos son arquetípicos y están presentes en el movimiento del hombre desde tiempos inmemoriales. (ANDRAUS, 2014, p. 24)

Y completa:

Está todavía, en esta propuesta, el concepto “puerta adentro, puerta afuera,” acuñado por la ialorichá Maria Bibiana de Espírito Santo, que en el contexto original (de la vida dentro de los cultos de la tradición yoruba), significa separar la vivencia personal de aquella vivida en el espacio religioso o terrero, y en la propuesta de la Profesora. Inaicyra significa que, de la puerta afuera, se está hablando en reelaboración estética de los elementos rituales, y nunca en la transposición del ritual para el escenario. (Ibid., p. 23)

Cuando expongo ese discurso, reflejo sobre las experiencias pasadas y veo la importancia de informar puntos significativos de los elementos constitutivos al lector. Muestro que la experiencia estética es característica significativa en esa herencia estética vivida en la comunidad-terrero y familiar, que inició con la música, el baile, la poesía, la escultura, los mitos, los ritmos, la culinaria, la escenografía, así como la artístico-académica. Esas experiencias me hicieron perfeccionarme profesionalmente, me afirmaron como ser humano, nutrieron mi autoestima, me proporcionaron sabiduría. Se convirtieron capaz de dar continuidad a esa tradición como “afirmación existencial,” “expandió fronteras,” transpuso el local, el gueto – los espacios que nos es fácilmente permitido por la cultura dominante.

Reflexiones

En el sendero de *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2014), se instala una transcendencia que está íntimamente conectada al ato de creación

presente en el arte y en la cultura a la medida que transforma las ideas, los conceptos y las actitudes. Las experiencias muestran más una posibilidad de conocimiento de investigación, creación e interpretación artística, que se realiza desde los principios inaugurales de una tradición, cuya dinámica expande e indica para el entendimiento del arte con el africanismo brasileño y cuyo producto no se desvincula de los valores ancestrales, recibidos de determinada cultura y, a la vez, encuentra caminos múltiples de expresión en la contemporaneidad.

Así, está críticamente en convivencia con otras perspectivas de desarrollo y de producción de reflexión teórica y epistemológica sobre la formación, especialmente volcada para el campo del arte y de la enseñanza.

Carga conocimiento y cultura, estableciendo una dialéctica entre las memorias y desvelando las concepciones artísticas y las estéticas plurales. Experiencia que comprende las mitologías negras, populares, indígenas y así sigue. Lo sensible permea el reencuentro del individuo con él mismo, con su ancestralidad, y lo impulsa para un mundo más ético, creativo, plural y humano.

Referencias bibliográficas

- ANDRAUS, M. B. M. **Arte marcial na formação do artista da cena**. Jundiaí: Paco, 2014.
- BROWN, J. M. **The vision of modern dance**. Trenton: Princeton Book, 1979.
- SANTOS, D. M. Tradição e contemporaneidade. In: COLOQUIO MAGICIENS DE LA TERRE, 1989, Paris. **Procédures...** Paris: Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou, 1989.
- SANTOS, I. F. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. 203 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- _____. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2014.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Recibido el 26/06/2017

Aprobado el 26/06/2017

Publicado el 05/09/2017