



“POR CIMA DO MAR EU VIM” PROCESSO DE CRIAÇÃO DE CORPOS EM TRAVESSIA

Flávia Honorato¹

Lorena Fonte de Oliveira²

*Foi por meio da capoeira que aprendi que o
mais importante não é ser o melhor, é ser
feliz, dentro do possível, durante as
trajetórias de nossas atuações na vida; assim
como na vida, a natureza da capoeira é
cíclica. Isso significa entrar no jogo da
capoeira ou da vida sem a expectativa de
ganhar ou perder, pois em ambos os casos o
objetivo maior é aprender.
(Mestre Pavão)*

Nossa trajetória pessoal está marcada pela ligação com o universo da cultura popular, com os tambores do Samba de Roda, os berimbaus da Capoeira Angola, com os cortejos da Festa do Divino, folias e bandeiras. É pelo traçar de caminhos diferentes que nos unimos para dialogar sobre o processo de criação do espetáculo “*Por cima do mar eu vim*” vinculado ao *Projeto Kalunga Grande*, realizado pelo Núcleo Coletivo 22, com direção de Renata Lima, tendo no elenco: Diego Amaral, Flávia Honorato, Lorena Fonte e Vinicius Bolivar.

Essa proposta é fruto do encontro de dois projetos de pesquisa de conclusão de curso em Artes Cênicas (EMAC/UFG), ambos orientados por Renata Lima. De um lado, o projeto de Vinicius Bolivar, que em 2011, realizou a montagem “O Dono do Corpo”, cuja proposta foi a construção cênica a partir dos símbolos que surgem na manifestação cultural e religiosa da umbanda. A pesquisa teve como foco a figura de Zé Pelintra³, pois, ele tinha uma identificação pessoal com tal entidade. Além dessa identificação,

¹ Graduada em licenciatura no curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (2009). E-mail: flavia_ciblade@hotmail.com

² Pós-Graduada em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (PPGH/UFG). Graduada em licenciatura no curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Goiás (2013). E-mail: lorenafontegyn@gmail.com

³ Seu Zé Pelintra é uma entidade originária do Catimbó nordestino e comumente incorporado em terreiros de Umbanda, tendo seu culto difundido em todo o Brasil e no Mundo. Zé Pelintra representa uma figura singular e transgressora, histórica e ficcional, que pertence a vários universos a um só tempo. LIGIÉRO, 2004. p.25.

essa figura trás à tona algumas questões relevantes para se pensar negritude, rito, tradição e identidade.

De outro lado, o projeto “Nzinga vai à escola: teatro, capoeira e educação” desenvolvido por Lorena Fonte, em 2013, com o objetivo de realizar e discutir a produção teatral no contexto da escola, valorizando a história da cultura africana e afro-brasileira e utilizando a Capoeira Angola como preparação corporal e mola propulsora do processo de criação em artes cênicas. A partir desse estudo, surge a peça “De lá pra cá Nzinga vem gingar”, que conta, de forma livremente adaptada, a história da Rainha Nzinga⁴ uma mulher forte, de grande personalidade e de rara beleza de espírito.

A junção das duas pesquisas surgiu inicialmente da necessidade de trazer de volta um dos integrantes do grupo Núcleo Coletivo 22 (Vinícius Bolívar) que por motivos pessoais estava distante. A ideia foi unir os dois trabalhos em um único projeto e buscar um incentivo financeiro para realização desse desejo.

Ao refletirmos sobre os pontos de ligações destas duas realidades tão distintas, nos deparamos com a intensidade e profundidade da questão da ancestralidade afro-brasileira e, assim, surge o projeto “Kalunga Grande”, um mergulho em particularidades da cultura afro-brasileira e da história da Rainha Nzinga para trazer à cena possíveis texturas, sons e nuances que se materializem no corpo.

Kalunga grande, no que poderíamos chamar de um “bantu brasileiro”, é o mar, o oceano que liga e ao mesmo tempo separa o Brasil do continente africano. A palavra kalunga sem o adjetivo grande, entre outros significados, refere-se à morte – o portal da ancestralidade, o elemento que eterniza Nzinga e também Seu Zé Pelintra.

Metaforizando a Kalunga Grande, este projeto cênico pretende realizar um espetáculo que dinamize a experiência estética do espectador em dois momentos/lugares simbólicos e espaciais. A guerreira Nzinga que se apresentará primeiro, no pátio ou hall

⁴Nzinga Mbandi Ngola, rainha de Matamba e Angola, viveu de 1581 a 1663 e representa resistência à ocupação do território africano pelos portugueses que lá aportaram para o tráfico de escravos. A ocupação portuguesa naquela região começou em 1578 com a fundação da, hoje, Luanda, capital de Angola. O rei Ngola Kiluanji, pai de Nzinga, resistiu por muitos anos à invasão de seu território. Foi sucedido por seu filho Ngola Mbandi que, inicialmente, também impediu o avanço do comércio escravagista para o interior. Nzinga auxiliou seu irmão negociando a devolução de territórios já ocupados pelos invasores. Mas depois não concordou com a submissão aos portugueses de vários chefes africanos, incluindo seu irmão, e, ordenando suas mortes, chegou ao comando de grupos de resistência à ocupação das terras de Ngola e Matamba. Aliou-se a guerreiros jagas passando a atuar em quilombos, com espaços e táticas de guerra semelhantes aos utilizados por seu contemporâneo Zumbi dos Palmares em terras brasileiras. Obteve vitórias e uma relativa paz até morrer aos 82 anos de idade.

do teatro, envolve o público em uma cantoria e um balanço como o da kalunga grande, com o objetivo de conduzi-lo para as dependências do teatro. Lá a personagem Nzinga se dissolve no novo contexto - assim como a cultura bantu que foi a principal base do sincretismo religioso no Brasil – dando lugar para uma atmosfera mais densa e ritualística em que se constrói a figura de entidades da umbanda.

A proposição desse projeto baseia-se primeiramente na consciência de que a diversidade cultural brasileira deve permear as discussões na área artística, sobretudo no que diz respeito à importância da cultura negra para a formação cultural do povo brasileiro. Nesse sentido o projeto inicia seu processo de criação e acaba ganhando características pontuais. É neste momento que surge o nome do espetáculo *“Por cima do mar eu vim”*, que faz referência a algumas músicas de capoeira e também contextualiza melhor o que começamos a vivenciar dentro do processo criativo. Iniciamos então o trabalho de pesquisa corporal e de pesquisa de campo.

PESQUISA CORPORAL

O processo corporal pelo qual passa o atuante (ator/bailarino) para a criação de partituras corporais é árduo e requer uma preparação técnica. Considerando que todo atuante tem suas próprias dinâmicas de ação, isto é, um modo específico de se expressar (falar, andar, sentir, pensar), a preparação técnica age de maneira a potencializar a consciência dessas dinâmicas. Esse processo de conscientização se dá primeiramente a partir da concentração e envolvimento do sujeito e, depois, dos estímulos propostos por exercícios e jogos utilizados no processo.

No trabalho de preparação do ator, todo o corpo deve se exercitar e expressar, oferecendo ao processo de criação um potencial energético de extrema criatividade; isso, verdadeiramente, é da nossa natureza. Quando estamos inteiramente concentrados, verdadeiramente envolvidos no que estamos expressando e criando, todo o nosso ser está conectado, todas as partes estão envolvidas.

(PASCALI, 2008, pg. 135-136)

As pesquisas da diretora artística Renata Lima tem como referência a capoeira angola. E para começar a entender a sua metodologia de trabalho, fomos conduzidos a vivenciar essa prática corporal que era até então desconhecida apenas por um dos integrantes do grupo. Durante seis meses, Flávia Honorato e Vinicius Bolívar

praticaram capoeira no Grupo de Capoeira Angola Calunga e continuaram praticando no espaço Água de Menino⁵. Já Lorena Fonte, é integrante do Grupo de Capoeira Só Angola. Durante o período de preparação corporal praticou capoeira com seu grupo, na Associação de Capoeira Angola do Estado de Goiás / Ponto de Cultura Buracão da Arte.

Durante a pesquisa compreendemos a complexidade da capoeira, e como tal prática poderia acrescentar no trabalho corporal do artista em cena. Segundo Burnier (2003, p. 100) “A pré-expressão é o alicerce do trabalho não interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar de maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço...”. Acreditamos que para se trabalhar a expressão corporal devemos, primeiro, ter uma referência de movimentação (pré expressiva), que só adquirimos com a prática de alguma forma de preparação técnica. Lima (2008) e Silva (2012) destacam que a Capoeira Angola desenvolve no corpo aspectos como: equilíbrio, força, atenção, ritmo, controle de movimento entre outros aspectos. Nessa circunstância, partimos do princípio que a Capoeira Angola possui potencial técnico e simbólico para fomentar e ampliar o potencial pré expressivo do ator.

A primeira movimentação que se aprende na capoeira é a ginga. Da ginga parte todos os outros movimentos que são: rabo de arraia, meia lua, meia lua de costa, rasteira, aú, aú de cabeça, deslocamento, tesoura etc. Em seguida, aprendemos os cantos e a tocar os instrumentos utilizados, a saber: berimbau, pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque. A capoeira desenvolve resistência física, tônus/resistência muscular, postura corporal, coordenação motora, equilíbrio, flexibilidade, agilidade, improviso, ritmo, noções espaciais, consciência coletiva/ individual dentre outros. Há uma conexão do corpo, voz e mente para a execução dessa prática corporal.

Assim como na capoeira a relação com o outro, com o espaço e com tempo, também pode ser observada nas artes cênicas. A organicidade encontrada na capoeira é um estado semelhante à desejada pelo ator. Lima (2008), por exemplo, chama a atenção para as proposições de figuras como Stanislavski, Meyerhold e Grotowski que, ao longo do tempo, contribuíram imensamente para a composição do trabalho do intérprete dos

⁵ O projeto Águas de Meninos é uma ação de extensão da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG, coordenada pela professora Renata de Lima Silva.

tempos atuais, chamando a atenção para elementos que podemos encontrar na prática da Capoeira Angola.

O treinamento da capoeira foi de suma importância para a preparação do corpo para a cena, mas é importante ressaltar que foi somente no laboratório de pesquisa, junto ao Núcleo Coletivo 22, que conseguimos conciliar a busca da preparação corporal do atuante junto à Capoeira Angola.

Após adquirir esse repertório da capoeira, no plano do pré expressivo, entendemos que seria necessário transformá-la para a construção das cenas. Para tanto, contamos com a metodologia de trabalho da diretora artística Renata Lima, conhecida como instalação corporal. Para Silva (2012), a instalação corporal consiste no módulo básico da preparação corporal na abordagem que aqui defende, nomeado como uma espécie da preparação da preparação.

[...] a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si a sensação de si através de exercícios que acionam o tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalar-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte.

(SILVA, 2012 p 125)

Na instalação, a movimentação da capoeira é utilizada como parte dos exercícios secundários de sua metodologia. Dependendo da intensidade dos estímulos, você alcança a exaustão física com o intuito de reciclar as energias que o seu corpo possui e produzir outras até então desconhecidas.

PESQUISA DE CAMPO

Vinculada a nossa pesquisa corporal, fizemos nossa pesquisa de campo em um terreiro de umbanda, pois, concordamos ser necessário conhecer o espaço de seu Zé. Visitamos por três vezes o AVI – Associação Vida Inteira em Águas Lindas de Goiás, lá fomos recebidos por Tata Ngunz'tala que é o responsável pelo espaço e também Pai da casa. Além de realizar um trabalho social com a comunidade próxima da Associação, com foco nas crianças e suas famílias, este espaço também trabalha com a Umbanda e o Candomblé. Fomos a três giras: Preto Velho, Caboclo e Pomba Gira/exu. Gira, no seu

sentido mais comum é o termo utilizado para denominar as sessões de umbanda, em que o chefe de terreiro (pai de santo) conduz os trabalhos. As duas primeiras giras foram de atendimentos, já a terceira, foi uma festa para as entidades.

Nesses três dias de pesquisa registramos algumas imagens corporais, falas e sensações, com o intuito de sensibilizar o processo de criação. É importante ressaltar que um dos atuantes é médium na Umbanda, e já tem um conhecimento a respeito desta religião. Já as atrizes, conheciam um pouco mais como espectadoras ou visitantes em casas de Umbanda e Candomblé.

Vivenciar os trabalhos na AVI proporcionou-nos coletar dados importantes para nossa pesquisa. Em nossa opinião, o que mais se destaca nos rituais de religiões afro-brasileiras é a corporeidade encontrada nos corpos em transe. A maneira com que os médiuns, que muitas das vezes possuem uma limitação ou pela idade ou por algum problema físico, se transformam quando incorporados é tão intensa que chegam ao ponto de não parecerem os mesmo. Percebe-se claramente que seus corpos se transformam e são ressignificados através de uma entidade.

Diário de Campo de Lorena Fonte:

Após tantas contradições e equívocos, que estavam presentes em minha mente a respeito desta religião, consegui vivenciar de maneira intensa toda minha experiência na pesquisa de campo. Após sentir-me mal em um terreiro de candomblé em Goiânia – GO, tive uma experiência totalmente diferente na AVI, local em que me senti muito bem desde a primeira vez que fomos para a pesquisa de campo. Nessa primeira visita a AVI foi realizado um trabalho de Caboclo, que para ser iniciado foram feitas duas orações: a oração do Pai Nosso e a da Ave Maria. Nesse momento eu me permiti estar ali, e observei como aquelas orações se aproximavam da minha realidade, o que me levou a um estado de tranquilidade.

Logo após o início dos trabalhos todos os médiuns, já incorporados, seguiam para uma sala para trocarem de roupas e se enfeitarem ou fazerem uso de diferentes objetos, tais como: cachimbo, chapéus, cigarros entre outros. Muitos movimentos realizados pelos médiuns incorporados eram realizados com extrema precisão, os quais alguns foram selecionados para o trabalho de criação do espetáculo.

O Pai da Casa Tata Ngunz'tala, estava incorporado com o Cabloco indígena, toda sua indumentária era feita de penas e detalhes indígenas. Ele abraçou todas as pessoas que estavam ali buscando uma ajuda ou somente para observar, agradecendo a presença de todos. (Diário de Campo, Lorena Fonte, 2015).

.

Diário de Campo de Flávia Honorato:

Fiquei muito emocionada na gira de preto velho. Ao entrar no espaço onde é feito o ritual fiquei com medo e constrangida, achei tudo muito teatral. Uma energia forte causava-me náuseas. O medo e a insegurança estavam nítidos em minhas mãos suadas e trêmulas. Nessa hora, Renata pediu para eu falar com um dos pretos velhos. Pedi licença e proteção a todas as energias que estavam presentes no espaço e fui até uma das entidades.

Participamos também do trabalho de Exu e Pompa Gira, neste último não foi realizado nenhum tipo de atendimento, mas, sim, uma festa para fechar os trabalhos do ano de 2014 na casa de Umbanda. Conseguimos coletar muitas falas e partituras corporais das entidades que, depois de trabalhados no laboratório de criação de personagem do espetáculo, inserimos em nossas partituras, como por exemplo, na personagem da Maria Navalha, da Preta Velha e em muitas coreografias de dança do espetáculo. (Diário de Campo, Flávia Honorato, 2015).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não conseguiríamos, aqui, falar em resultados finais, pois “*Por Cima do Mar eu Vim*” é uma realidade em movimento. Imagens, sons e movimentos que, embora investigados com seriedade e entrega, ainda se encontram em processo de transformação.

No entanto, é importante pontuar que o processo de criação, parte fundamentalmente da preocupação de compreender a individualidade dos integrantes do grupo e, ao mesmo tempo, promover uma experiência de coletividade.

Tudo que foi vivenciado está sendo codificado pelos atuantes. Todas as ações criadas (vocais/corporais) emergiram de sensações e proposições estudadas cuidadosamente durante o processo.

O trabalho de investigação dos atuantes continua, ao passo que as contribuições externas dão forma a concepção estética à peça. Nesse sentido, vale mencionar, o texto dramático e a pesquisa musical feitas por Leandro Medina e coreografias propostas por Renata Lima.

Somos corpos que se arriscam na travessia da Kalunga Grande, revivendo Nzinga e vivendo a ginga, com a benção de caboclos, pretos velhos e pombas giras.

A experiência vivenciada em nossas pesquisas é primordial para o desenvolvimento do nosso trabalho, tanto nos seus aspectos positivos como nos negativos, presentes em todo processo. Freire (1998) pontua que aprender é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e a aventura do espírito. Nesta pesquisa despertamos nossa curiosidade a partir das histórias das personalidades pontuadas acima, sabendo que o imaginário das mesmas tatuaram marcas de uma vivência que nunca se apagam nas encruzilhadas do pensamento e na construção do processo de montagem deste espetáculo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Rosângela Costa. *Iê, Viva meu Mestre: A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Tese de Doutorado. São Paulo, Faculdade de Educação/USP, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. 2ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

FELDENKRAIS, Moshe, 1904 – *Consciência pelo movimento* / Moshe Feldenkrais; [tradução de Daisy A. C. Souza]. São Paulo: Summus, 1977.

FERRACINI, Renato. *A arte de não Interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2003.

FERRACINI, Renato. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Ed. Fapesp, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1998. Coleção Leitura

LIGIÉRO, Zeca. *Malandro Divino: A vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca*. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira Angola como treinamento para o autor baiano* – Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

NASCIMENTO, B. Vinicius. *O Dono do Corpo: A composição cênica a partir de elementos do ritual da umbanda*. Trabalho de Conclusão de Curso, Artes Cênicas UFG, 2011.

MIRANDA, Manuel Ricardo. *Ginga, Rainha de Angola*. Oficina do Livro – Sociedade Editorial, 2008.

O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/ textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas: processo de criação em dança*. – Goiânia: Editora UFG, 2012.

_____: A Potência artística do corpo na capoeira angola. In *ILINIX Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* – UNICAMP São Paulo,