



DADOS DE ÁFRICA (S)

ISSN: 2675-7699

Vol. 03 | Nº. 5 | Ano 2022

APROXIMAÇÕES ENTRE O BIMPHADI E O ARKHÉTYPOS: UMA “PEDAGOGIA TEATRAL SEM MÃO”

**APPROACHES BETWEEN BIMPHADI AND ARCHETYPES:
IMMERSING INTO RITUAL THEATER**

RESUMO: O texto relata o encontro artístico-acadêmico entre dois grupos de teatro, o Bimphadi e o Arkhétypos, angolano e brasileiro, respectivamente, realizado em Luanda, Angola. Foram realizados cinco encontros de prática, onde cada grupo trabalhou a partir de sua metodologia. Ambos os grupos responderam à pergunta sobre como fazer um teatro que respeite a singularidade de cada indivíduo e coletividade. O diferencial e pontos de interseção no trabalho dos dois grupos incluem a "pedagogia teatral sem mão" e o respeito à corporeidade materna de cada participante. Além de relatar o evento, a reflexão é baseada em textos teóricos gerados pela prática do Arkhétypos em seus 12 anos de existência.

Paulino T. Bimba Lunono

PALAVRAS-CHAVE: Bimphadi; Arkhétypos; Otyoto; Internacional do Bimphadi; Teatro Ritual.

ABSTRACT: The text reports on the artistic-academic meeting between two theater groups, Bimphadi and Arkhétypos, held in Luanda, Angola. Five practice meetings were held, where each group worked based on its methodology. Both groups answered the question of how to create theater that respects the singularity of each individual and community. The differential and points of intersection in the work of the two groups include "handless theatrical pedagogy" and respect for the maternal corporeality of each participant. In addition to reporting on the event, the reflection is based on theoretical texts generated by Arkhétypos' 12-year practice.

Site/Contato

Editores

Rodrigo Castro Rezende
rodcastrorez@gmail.com

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

KEY WORDS: Bimphadi; Arkhétypos; Otyoto; International of Bimphadi; Ritual Theatre.

APROXIMAÇÕES ENTRE O BIMPHADI E O ARKHÉTYPOS: UMA “PEDAGOGIA TEATRAL SEM MÃO”

Paulino Tchiloia Bimba Lunono ¹

INTRODUÇÃO

O Bimphadi é um Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena que existe desde o início de 2020, criado por antigos estudantes de teatro da primeira turma (2015-2019) do antigo Instituto Superior de Artes (ISART), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. O grupo não tem vínculo formal com a Faculdade de Artes, mas surgiu como uma iniciativa independente que visa pesquisar outras possibilidades criativas e pedagógicas. Atualmente, faço parte do núcleo como ator-pesquisador, embora trabalhemos de forma bastante horizontal. Por exemplo, o primeiro espetáculo do grupo teve a orientação de Manuel da Costa, enquanto o segundo foi orientado por Mbandu Luvumbo Nsingui. Para o próximo espetáculo, temos cogitado a possibilidade de outra pessoa orientar o processo.

Embora nunca fôssemos capazes de colocar objetivamente a questão, hoje vejo que há uma inquietação que nos acompanha: Como podemos fazer um teatro que não nos anule? Um teatro cuja metodologia considere a nossa diversidade, visto que dentro do próprio Bimphadi nós somos de diferentes origens étnicas. Também tomo esta pergunta como ponto de partida para o presente texto.

O Bimphadi surgiu como uma necessidade de confrontar na prática algumas contradições e negações de nós mesmos/as vividas durante a nossa licenciatura em teatro no então ISART. O tipo de ensino do ISART era/é baseado em teorias do pedagogo e diretor teatral russo Constantin Stanislavski, mal lidas ou mesmo não lidas, diga-se, importadas de Cuba.² Até hoje existe uma espécie de proteção a Stanislavski. Sem dúvida, Stanislavski é uma figura muito importante para a história da arte do espetáculo teatro na Europa e influenciou artistas de outros cantos do mundo. Só não devemos é esquecer que o que ele propôs como modo de abordar as emoções e sentimentos do ator/atriz foi pensado tendo em conta uma das culturas russas, do lugar preciso

¹ Licenciado em Teatro (Atuação) pelo Instituto Superior de Artes (ISART), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda/Angola. Mestrando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil. É ator-pesquisador do Bimphadi (Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena) e professor de Teatro no Complexo das Escolas de Arte (CEARTE), instituto politécnico público de artes de Luanda. tchiloiallunono@gmail.com

² Uma relação de cooperação entre os partidos-Estados angolano e cubano, respetivamente, foi estabelecida desde o envolvimento militar de Cuba na disputa de poder entre os três movimentos guerrilheiros independentistas angolanos. Mais tarde, depois da conquista do poder por meio da guerra, a cooperação entre os dois partidos (MPLA e PCC) transcendeu o âmbito militar passando a abranger outras áreas como ensino/educação e saúde, sobretudo.

em que se encontrava a laborar. A introdução do livro *A Construção da Personagem* de sua autoria é uma história de dois estudantes norte-americanos que visitam o seu teatro em 1931.

Os dois estudantes estadunidenses ante o pedagogo russo revelaram pretender reproduzir o Teatro Arte de Moscovo nos Estados Unidos da América. Stanislavski pareceu decepcionado e parte para um “sermão”: “Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso” (STANISLAVSKI, 2001, p. 16).

Apesar de ser uma parte ignorada do livro, este testemunho de um aluno estadunidense à época nos faz perceber como o próprio Stanislavski estava ciente das diferenças culturais, inclusive dentro da própria Rússia como vemos na passagem citada. Nas escolas de artes de Angola, tanto na Faculdade de Artes quanto na escola média de artes, no curso de teatro, são ensinados conteúdos sem qualquer fundamentação teórica em nome de Stanislavski, como é o caso do que se chama de “silêncio orgânico”, ensinado no primeiro ano das duas escolas. Este consiste em uma atuação sem justificativa que prescinde do uso da voz. Dessa forma, pressupõe-se que a organicidade é sinônimo de ausência da voz. Os programas de ensino da disciplina de Atuação, concebidos pelos cubanos e utilizados nessas escolas, não oferecem uma base teórica do que é o “silêncio orgânico”, apesar de ser uma unidade temática que ocupa um ano de ensino.

Uma reprodução do gênero não leva à criatividade e talvez a palavra “reprodução” não sirva para qualificar uma atitude dessas, como já posto, apesar de toda esta proteção, paradoxalmente os escritos de Stanislavski não são de fato estudados. Falo de textos, visto que são o único meio de nos aproximarmos cognitivamente das suas propostas, tendo em conta as distâncias geográfico-cultural e de tempo que nos separam. No diálogo com os estudantes americanos o pedagogo teatral russo, como últimas palavras, teceu as seguintes considerações:

Os artistas têm de aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. Nunca devem contentar-se com o que um outro já fez. Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comida diferente e uma música diferente agrada aos seus ouvidos. Vocês têm ritmos diferentes em sua fala e sua dança. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas (STANISLAVSKI, 2001, p. 17).

Muitas vezes, aqueles que colocam os artistas europeus - no plural, pois o que é feito com Stanislavski também é feito com tantos outros artistas europeus - em um pedestal, não estão exaltando os próprios artistas, mas sim se acomodando com o que eles propuseram. Não é por acaso que esta história de estudantes estadunidenses com Stanislavski, presente no livro *A*

Construção da Personagem, raramente é referenciada. Embora as reflexões de Stanislavski possam ser instigantes para artistas ou professores de teatro fora da Europa, elas não podem ser impostas como regra. Ele e qualquer outro artista europeu que se apresente como universal só servem quando não nos anulam, quando consideram todas as nossas singularidades, como afirma o pedagogo russo na citação acima. Ao notar que não podíamos ser *stanislavskianos* mais que Stanislavski tivemos a necessidade de busca de novas possibilidades, aliás, a palavra *possibilidades*, no plural, tornou-se mágica nos nossos diálogos, inicialmente fomentados pelas leituras de textos que a internet nos dava acesso via Brasil.

Conhecemos os textos de atrizes e atores do Lume, grupo brasileiro de pesquisa em teatro afeito à Universidade de Campinas, o impacto que os escritos de profissionais do Lume criaram em nós fez com que começássemos a segui-los e segui-las na rede social Facebook. Em meados de 2020, num dos posts do ator-pesquisador Renato Ferracini o Manuel da Costa conheceu Robson Haderchpek,³ fundador e diretor do Arkhétypos Grupo de Teatro.⁴ Desde então, a relação com o Robson cresceu e ainda mais depois de termos ingressado em 2021, no mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN),⁵ Brasil, tendo inclusive se estendido para outros/as professores/as do programa.

No momento em que entramos para o mestrado o mundo ainda estava assolado pela Covid-19, por conseguinte, as universidades brasileiras estavam encerradas para o ensino presencial, a parte letiva do mestrado foi inteiramente feita online. Pelo mesmo meio o Bimphadi mantinha contato com o Robson e, de alguma maneira, com outros/as professores/as da UFRN, chegamos a experimentar um pouco a metodologia do Arkhétypos na prática orientada online.

Em outubro de 2022 para a nossa qualificação (pré-defesa) de dissertação de mestrado Robson e mais dois outros professores do programa, nomeadamente Karyne Dias Coutinho⁶ e

³ Professor associado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Departamento de Artes, ator e diretor fundador do Arkhétypos, grupo de pesquisa e extensão da UFRN. Fez o Mestrado e o Doutorado em Artes Cênicas na Universidade de Campinas (UNICAMP). É Pós-Doutorado em Artes Cênicas nas Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena (Áustria) e Universidade Federal da Bahia. Foi presidente da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas) na gestão 2017-2018. Ao longo do texto também o trato simplesmente por Robson.

⁴ O grupo foi criado em 2010. Conforme o histórico disponível em <https://arkhetyposgrupodet.wixsite.com/arkhetypos/o-grupo>.

⁵ Para além de mim, três outros atores-pesquisadores do Bimphadi, nomeadamente Manuel da Costa, Nelson Máquina e Mbandu Luvumbo Nsingui são mestrandos em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

⁶ Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Pós-Doutorada em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atualmente é professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordena o grupo de Pesquisa Poéticas do Aprender, vinculado à linha de Pesquisa Práticas Investigativas da Cena: Poéticas, Estéticas e Pedagógicas. A profissional também colabora com o Arkhétypos, grupo de pesquisa e extensão de teatro da UFRN. Em certos momentos no texto apenas refiro-me a ela como Karyne. Aproveito esta nota para agradecer à Karyne pela orientação na escrita do presente texto.

Leônidas de Oliveira Neto⁷ se deslocaram a Luanda. Além da qualificação, o evento que designamos *Otyoto Internacional do Bimphadi: Encontro de Sensibilidades* serviu para organizar workshops, mesas redondas e uma residência artística, conforme mostra o cartaz:



Figura 1. Cartaz: Judson de Andrade.

Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2049005261973913&set=pb.100005933761338.-2207520000.&type=3>

O modo como o evento foi se delineando na prática chegou a ser uma residência artística do primeiro ao último dia da permanência dos/as três professores/as, contrariando assim aquilo que era o nosso desenho inicial que previa apenas dois dias de residência entre o Bimphadi e o Arkhétypos. O resto das atividades foi programado para interagir com os corpos estudantil e docente da Faculdade de Artes na cidade do Kilamba, Luanda. Karyne orientou conversas sobre pedagogia e pesquisa das/em artes [cênicas]. Este último tópico seria ministrado por Robson, porém, não conseguiu embarcar nos dias previstos. Leônidas, que chegou dois dias depois do arranque do evento, também participou em algumas conversas sobre pesquisa em artes e orientou uma curta sessão prática de *teatro ritual* desenvolvido pelo Arkhétypos.

O que estava programado era para o Robson dar workshops de *teatro ritual* no segundo e terceiro dia do evento, precisamente terça e quarta-feira, abertos para a Faculdade de Artes, grupos de teatro e o anfitrião Bimphadi; entretanto, não conseguiu embarcar nesses dias, como já dito. O Bimphadi viu-se forçado a cobrir os dois dias de teatro ritual trabalhando a partir da sua metodologia. A chegada de Robson foi apenas na sexta-feira, tendo orientado as suas práticas

⁷ Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Saúde Coletiva, Mestre em Educação Física, Especialização em Neuroreabilitação, Bacharel em Educação Física e Bacharel em Fisioterapia.

no sábado e domingo daquela primeira semana do *Otyoto Internacional do Bimphadi: Encontro de Sensibilidades*. Aqui começa o que realmente pretendo contar e sobre o qual refletir no presente texto. Portanto, são dois momentos que tomo em consideração, o primeiro diz respeito à prática ministrada pelo Bimphadi com Manuel da Costa à frente e o segundo momento é o encontro de *teatro ritual* do Arkhétypos orientado por Robson.

A prática teatral do Bimphadi

O Bimphadi tem como base para suas práticas as culturas populares de Angola, que estão incorporadas pelos atores e atrizes presentes na sala de prática, mesmo sem ter feito pesquisas fora do laboratório. Em cerca de três anos de existência, uma cultura de trabalho tem se formalizado e já há um modo quase consolidado de orientar os processos de preparação e criação. O grupo valoriza ritmos de percussão, canções e danças tradicionais, que são sugeridos e ensinados por alguns dos membros do núcleo. Esses ritmos, canções e danças são recriados e transformados em peças de teatro como foi o caso da primeira obra, sem título, estreada em novembro de 2021.⁸ Quando começamos a trabalhar estávamos a esquematizar uma sequência de exercícios que serviriam como treinamento para todos/as. No entanto, acabamos por perceber que aquilo não era tão sincero e vivo. Optamos por um aquecimento individual, mobilizando o corpo do interior, sem seguir um esquema prévio, eliminando assim uma intervenção direta da pessoa que orienta o processo.

Temos procurado sistematizar uma metodologia de trabalho que até aqui basicamente consiste em dois momentos, o primeiro diz respeito à preparação do corpo que inicia interiorizando um “corpo-feto” no ventre que livremente move em função de uma música interior. É um ser em busca de mobilidade que mais tarde rompe o ventre, é uma criança que brinca, vai à escola, brinca com os/as seus/suas colegas, etc. Essa imagem de criança vai subsumindo, dando lugar a um ritmo de palmas e às palmas sucede a percussão de objetos, incluindo batoque. Portanto, esse momento da percussão é a parte mais exaustiva, visto que também é feito junto com as canções, ou seja, alguém toca e o resto do grupo canta e dança.

Temos cantado cantos da cultura kongo, canções nyaneka e umbundu, resultante da representação étnica das pessoas que falam as línguas angolanas de origem africana no grupo. O canto é por via de regra inserido num momento de extrema exaustão, ao dizer exaustão isso pode ser confundido com canseira, não há fadiga, a percepção de canseira nesse instante não existe, há um *transe* coletivo. Entenda-se por transe coletivo uma ligação interdependente das ações dos/as

Também colabora com o Arkhétypos. Tratá-lo-ei, também, como Leônidas apenas.

⁸ Extrato da peça disponível em: <<<https://youtu.be/OuxTdUun0U4>>>.

participantes de uma prática laboratorial executadas no mais alto grau de energia desprendida pelos corpos. No primeiro dos dois dias orientados pelo Costa, com uma participação de mais de duas dezenas de pessoas, entre os/as quais os/as atores/atrizes do Bimphadi, estudantes de teatro da Faculdade de Artes e algumas poucas atrizes de grupos de teatro da cidade de Luanda, o trabalho seguiu os passos que descrevi acima, porém, nesse dia primeiro não fizemos uso do batuque. O Mbandu⁹ limitou-se a percutir numa carteira com duas garrafas plásticas de água mineral.

Karyne foi a única pessoa dos três brasileiros que participou desses dois dias *conduzidos* pelo Bimphadi e para mim era extremamente curioso ver como aqueles ritmos de percussão e cantos faziam mover aquele corpo que não tem uma relação direta com tais vibrações. A minha curiosidade com relação àquele corpo “estranho” a tudo aquilo prende-se com o que venho teorizando, tenho pensado na existência de uma corporeidade materna. O que chamo corporeidade materna são as experiências fundadoras de um corpo-indivíduo, claro, impregnado de uma coletividade (LUNONO, 2022). A corporeidade materna não é determinista, tampouco indicia a existência de uma ancestralidade única, porém, considera as experiências primeiras do indivíduo independentemente de tais experiências terem se formado num lugar culturalmente híbrido ou mais singular. Dedico a minha dissertação de mestrado a este assunto.

Ao idealizarmos o evento tínhamos bem clara uma coisa, envolver os/as professores/as da Faculdade de Artes nas práticas, visto que existe uma cultura que coloca o/a professor/a no pedestal, o/a professor/a é visto como uma autoridade que não pode conviver, se abraçar com os/as estudantes, tampouco fazer uma aula com os/as alunos/as, não pode descalçar... Confesso, não conseguimos colocar nenhum/a professor/a nas sessões práticas. Enfim, a crítica que fazemos a essa cultura verticalizada, que segue cristalizada na faculdade, pretende funcionar como um embate sensível, já que propomos atividades no sentido de imbuir a instituição daquilo em que acreditamos como modos mais interessantes de ser e estar naquele lugar.

No decurso do encontro algumas pessoas que estavam fora do salão-auditório da faculdade em que nos encontrávamos a trabalhar foram atraídas pelas canções e ritmos de percussão, era algo estranho para aquele ambiente. Já contei que os conteúdos ensinados na Faculdade de Artes no curso de Teatro, especialidade Atuação – na música ensina-se o canto lírico, mais em italiano –, são importados de Cuba cujo o principal teórico, para não dizer o único, é Stanislavski.

O segundo dia de prática seguiu a mesma ordem, mas enfatizando a parte da percussão, dessa com batuque, e canto. Nesse dia houve choros de prazer, houve um transe coletivo, um dos participantes desse dia falou em ter atingido orgasmo, é uma descrição que faz todo sentido.

⁹ Mbandu Luvumbo Nsingui, para além de ator-pesquisador no Bimphadi, é percussionista.



Figura 2. Segundo dia de prática orientada pelo Bimphadi. Foto: José Luamba. Acervo pessoal.

Os resultados do encontro prático foram surpreendentes para nós do Bimphadi, pois que fazia mais de um ano que não nos abríamos, muitas canções que usamos como estímulo nunca tinham sido partilhadas com um grupo superior a dez pessoas que é o número de membros do Bimphadi. Fazer uma prática com dez pessoas é uma experiência completamente diferente da presença de quinze ou vinte. Há uma potência inegável que uma ação coletiva possui. Esses dias geraram uma pergunta para mim: o que aquelas canções e ritmos tinham de tão estimulante ao ponto de criarem um estado extático? Já participei em muitos workshops e alguns com um número maior de participantes, mas algo tão vibrante como o ocorrido nessas vivências nunca tinha presenciado. A atriz-pesquisadora do Arkhétypos Ananda Krishna Bezerra de Moura coloca que:

Basicamente todos os rituais religiosos têm a música como forte aliada. Nos ancestrais ritos africanos, chineses, hindus, árabes, entre tantos, o toque de instrumentos de pele (tambores), de metal, de barro, de madeira, o próprio som das vozes em seus mantras serviam para “acessar” diferentes estados de consciência, diferentes qualidades energéticas, diferentes divindades. E o segredo de todo este poder chama-se “frequências vibratórias” (MOURA, 2017, p. 53 *apud* HADERCHPEK, 2021, p. 69).

Embora aqui não se trate de um ritual “puro”, ou seja, em que o grupo de participantes do encontro esteja mobilizado por um mito como ocorre nos rituais tradicionais, as canções acompanhadas de palmas e/ou batuque, trazidas para aquele espaço, ainda que de algum modo já restauradas, possuem fortes vibrações, mobilizam o corpo e o aparelho fonador de um modo singular, diria mesmo nunca experimentado por algumas pessoas que só possuem uma experiência de vida urbana. Muitas dessas canções são um texto (conjunto de palavras) curto que como mantra se repete até ao transe, um transe que nessas circunstâncias não é uma perda de consciência de si total; mas não se afasta a probabilidade disso ocorrer.

Robson Haderchpek (2021, p. 63) fala em estados alterados de consciência dizendo que “[...] ao longo da nossa vida, nós experimentamos diferentes *estados alterados de consciência*. Alguns deles ocorrem com bastante frequência no nosso dia a dia, outros são mais esporádicos, mas todos eles nos levam a um patamar diferenciado de percepção de nós mesmos”. Esta mudança na percepção de si e seu entorno não ocorre propriamente pela fadiga, ainda que a mesma contribua, os ritmos das canções e percussão afetam a nossa respiração, suas vibrações fazem estremecer todas as partículas que compõem o nosso corpo, vulnerabilizam o corpo – talvez seja por isso que pessoas que se entendam intelectualizadas não são abertas ou mesmo não se sujeitam a práticas do gênero –, portanto, a alteração da percepção de nós mesmos/as decorre grandemente da força sensível da frequência vibratória desses ritmos. Nesse momento de estado alterado de consciência de todos/as os/as participantes, a percepção espaço-temporal muda, os papéis sociais são suspensos, todos/as são ninguém e podem ser tudo no jogo/dança com o/a outro/a ou outros/as.

Uma outra pergunta surgiu, um espetáculo nos proporciona um momento tão prazeroso, que escava camadas tão profundas na percepção de si, como aquele experimentado nesses dois encontros? Um espetáculo, por mais inovadora que seja a sua dramaturgia, sempre fragmenta as pessoas que se encontram em dois blocos, aqueles/as que têm algo a oferecer (o que pode não ser verdade) e o grupo de pessoas que com humores de toda a sorte observa, regra geral, esses/as últimos/as não se envolvem na totalidade no ato compartilhado pelos/as primeiros/as. Desde então, tenho julgado que esta, o trabalho com o canto, pode ser uma das possibilidades de fazer “teatro” que o Bimphadi devia explorar e não seria o primeiro a enveredar por tal caminho. Apesar de recriar essas canções para integrá-las em peças de teatro, penso que ainda não percebemos a força sensível das mesmas.

Na conversa aberta no fim do primeiro dia, houve um comentário marcante, um participante disse que quando chegou na prática pensou que alguém estaria a dirigi-lo em como fazer as coisas; isso não aconteceu, não foi necessária uma mão me pegar para fazer as coisas, complementa. É, em termos pedagógicos, esta, entendo, uma proposta metodológica inovadora, optar por uma “pedagogia teatral sem mão”, que obrigue a fazer, uma mão que aponta o caminho ou mesmo que açoita. A mão! Algo tão simbólico para representar a violência praticada por métodos de ensino coloniais como a mão não há. É, por exemplo, com uma pedagogia do açoite que a minha geração rural dos anos 1990 e anteriores aprenderam o português.

Retorno à esta questão que inspira o título deste artigo depois de contar o vivido no *teatro ritual*. Adianto que este é o ponto que vislumbro mais similar entre o Bimphadi e o Arkhétypos.

Um mergulho no teatro ritual do Arkhétypos

O Arkhétypos já tem um caminho consolidado, diria mesmo uma vida feita, existe há doze anos. Uma vida de doze anos não se resume numa experiência de dois dias; todavia, um encontro quando acontece com maiores abertura e sinceridade possíveis pode gerar acontecimentos extraordinários. Penso que foi o que sucedeu no contato do seu diretor com o Bimphadi. É como no contato de dois humanos, ou mais, abramos as possibilidades, apaixonados, no nosso caso, dois grupos movidos pelo mesmo ideal, um teatro que valoriza a pessoa e a sua corporeidade materna, uma pessoa com os pés aderidos ao chão ainda que voe para outros territórios, um teatro que considera o espaço no qual é feito. Uma descolonização do imaginário também, digamos.

O trabalho do Arkhétypos que experimentamos no primeiro dia consistiu numa escolha de imagem com a qual se tem uma relação íntima, um/a parente, um lugar, um objeto, etc. A partir da incorporação dessa imagem o/a participante se move, inicialmente os movimentos são mais medidos, mas isso vai progredindo até que se chegue numa entrega corporal total. Por Robson, assim também foi na curta sessão orientada por Leônidas, “[...] são reiteradas durante o processo frases como: *Lembre da imagem que você trouxe, Coloque para fora os movimentos que essa imagem/figura te fazem lembrar*” (NETO; HADERCHPEK, 2021, p. 16).

Quando todo mundo já tem uma ligação com a sua imagem, abre-se um momento de jogo com o/a outro/a, isso no Arkhétypos se designa *jogo ritual*. O jogo ritual gera estados alterados de consciência – o texto do qual foi extraída a citação acima é um artigo sobre o jogo ritual cuja reflexão é fundamentada em conhecimentos neurocientíficos coescrito por Leônidas e Robson (2021). Vale lermos a concepção de jogo ritual do próprio Robson Haderchpek (2021, p. 36): “[...] não trabalhamos com a reprodução das formas, dos desenhos, da geometria dos corpos dispostos na imagem, trabalhamos a partir de uma percepção subjetiva da imagem”. Trata-se de uma simbolização dessa imagem, mas, conforme prossegue Robson Haderchpek, “[...] a reprodução mimética pode acontecer dentro do processo, pois o performer tem liberdade para abordar a imagem da forma que mais lhe convier, contudo, não direcionamos o trabalho para uma codificação sistemática da imagem, trabalhamos a partir da intuição, e propomos uma codificação associativa, sensível e subjetiva, algo que não seja delineado pelo viés racional” (HADERCHPEK, 2021, p. 36).

No segundo dia, as associações de *poética dos elementos* terra, ar, água e fogo foram somadas ao jogo com imagens, e a música tocada no *playback* serviu como estímulo externo.

Apesar do risco de saber a habitual justificação de práticas alternativas com teóricos europeus, no masculino mesmo, podemos fazer uma correlação da prática do Arkhétypos com o trabalho do diretor polaco Jerzy Grotowski. Nesse teatro, escreve o seu colaborador Ludwik

Flaszen (GROSTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 117), “o ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública; o seu processo interior é um processo real, não é a obra da habilidade do malabarista”. O ator e a atriz de Grotowski não representava uma situação, não é o “se mágico” stanislavskiano onde o ator ou a atriz procura estabelecer empatia com a situação da personagem, nesse teatro a ação do ator ou da atriz é um ato real como no ritual. Conforme ainda coloca Flaszen (GROSTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 111), “o ritual não representa uma história que sucedeu em certo tempo, mas que sucede sempre, *hic et nunc*”. Bem, deixemos o ritual acadêmico de citações de lado por agora, voltemos ao vivido, quero contar algo que de tão real sinto-me a vazar uma situação íntima, um momento gerado no primeiro dia de mergulho no *teatro ritual*. Manter em anonimato a pessoa tranquiliza-me, em certa medida.

Para esse primeiro dia de *teatro ritual* éramos perto de duas dezenas de pessoas, uma manhã de sábado, bastante entusiasmados/as, pelo menos nós os atores e atrizes do Bimphadi. Era um grupo composto, para além do Bimphadi, por alguns/algumas estudantes e atrizes de grupos de teatro da cidade de Luanda. Havia uma senhora de aproximadamente cinquenta anos de idade, vestida de calças *jeans*, que acompanhara a sua filha para a prática. A mulher não é atriz. Começamos com uma roda de conversa para nos apresentarmos, a senhora estava fora da roda alegando que só vinha acompanhar a filha e que só estava ali para observar; gentilmente Robson convidou-a para integrar a roda de conversa, todos/as sentados/as no chão. Pela idade, compreenda-se, ela já é uma “autoridade”, ainda mais ao lado da filha. Apesar de todos os usos abusivos desta condição, ser mais velho/a no contexto angolano/a, no geral africano, tem um enorme peso simbólico, e não tenho nada contra. Em Angola, nas filas de serviços públicos, pessoas sexagenárias têm prioridade, penso que é um bom costume, temos de o manter, apesar de todos os usos abusivos como se verifica até na falta de argumentos por parte de pessoas dessa idade.

Mas, a senhora a partir do instante que se fez à roda de conversa, antes do início da prática, abriu-se para o momento e penso que isso foi fundamental para o que lhe ocorreu. No jogo com a imagem, como já colocado, tem o momento em que se estabelece contato com o/a(s) outro/a(s), tal contato não é combinado, ninguém sabe com que imagem o/a outro/a está a jogar. Leônidas e Robson contaram que neste contato é comum que pessoas que estejam a jogar com a mesma “imagem-situação” se conectem. Esta conexão é designada dramaturgia dos encontros.

[...] o primeiro “encontro” que acontece é o encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, com a sua história e com os aspectos arquetípicos que serão acionados dentro do respectivo processo. Este encontro acontece após a definição do tema da pesquisa e a imersão numa prática laboratorial de criação.

O encontro com o outro é a segunda etapa do processo e muitas vezes ele acontece paralelamente ou concomitantemente com a primeira, pois é comum também que o ator encontre no outro, na substância do outro a resposta complementar da sua busca, da sua construção cênica. [HADERCHPEK, 2019, n.p.].

O caso da senhora foi um pouco diferente do que contaram Leônidas e Robson, mas coaduna com a descrição de Robson Haderchpek que acabo de citar; não houve coincidência nas imagens escolhidas, entretanto, aquela mulher conseguiu estabelecer uma forte conexão com um jovem ator, uma ligação que de tão radiante todo mundo chegou a notar. No fim da prática voltamos a sentar para conversar um pouco sobre o que experimentáramos, não tive uma boa experiência, sou um pouco racional, penso que a pessoa que jogou comigo o é também. Todavia, a questão de não envolvimento em completude no jogo pode dever-se também ao medo, um medo, como observam Coutinho e Haderchpek (2019), que não é das pessoas, mas sim um medo de si diante das pessoas, um “si” com que lidamos a vida inteira de uma maneira não direta e intensa; portanto, o medo é com o que se pode vir a ser. Deixar-se vulnerável nesse tipo de trabalho é a base. Algumas pessoas igualmente tiveram experiências muito vivas, contudo, há que ter uma reserva com certas manifestações de afetação que emergem, pois, seguramente nem todas são sinceras. Enfim, na roda final todo mundo contou sobre o que viveu.

A senhora de *jeans* não quis falar, mas depois ganhou coragem e contou o que acabava de viver. Em pranto, contou que vira no jovem com quem se conectara o seu filho de vinte e seis anos com quem havia rompido relação por ter batido nela. Não sei o que fazer com ele, dizia ela. Alguém sugeriu que pensasse na possibilidade de o perdoar, aliás, ela mesma partindo daquela lembrança já estava a turbinar esta saída. E foi, decisão feita!, saiu daquele espaço determinada a falar com o filho. Pode-se perguntar sobre o fim deste processo em termos criativos. Certamente uma situação daquelas pode não servir para uma montagem de espetáculo, mas nos mostra que o teatro pode não ser feito apenas com a finalidade de conceber espetáculos, ele pode ser uma arte que (trans)forma, uma arte que acolhe – independentemente da idade, profissão ou da condição física –, uma arte que confronta, uma confrontação conosco mesmo, em primeiro lugar, e com o/a outro/a também. Aquela mulher foi recolocada ante uma situação que provavelmente a todo custo punha debaixo do tapete da sua consciência. A questão de o espetáculo não ser o fim em si, é algo que é claro para o próprio Arkhétypos:

[...] o processo de criação desse tipo de teatro ritual pode resultar em um espetáculo a ser apresentado ao público, o que acaba acontecendo, mas essa não é a sua culminância. O final do processo, a estreia, não é o ponto do teatro ritual, é apenas um de seus resultados. A culminância do trabalho é o que acontece no meio, o que passa em paralelo à construção dramaturgica, o que não está tão evidente, o que não se coloca como meta; o apogeu deste trabalho é aquilo que, a despeito de escapar de nossas mãos, tem o poder de nos

transformar; é aquilo que, como na vida, passa sempre ao lado... (COUTINHO, HADERCHPEK, 2019, p. 17).

Para se chegar àquela viva conexão não foi preciso um corpo marcar passos de como o grupo de participantes daquele encontro devia movimentar com a imagem que cada um/a escolhera, não foi necessário a mão da pessoa que estava à frente do processo tocar em jeito de orientação no corpo de ninguém. Robson, como se estivesse a retomar a fala do participante dos encontros orientados pelo Bimphadi, mais ou menos nestas palavras, comentou que nunca teve necessidade de pegar na mão de um ator ou atriz, tudo parte dele/a mesmo/a, assim é mais sincero.

Coutinho e Haderchpek (2019, p. 15) afirmam que no teatro ritual “O diretor não conduz ninguém, não dirige ninguém, a não ser a si mesmo. A pedagogia de si do teatro ritual é um exercício de condução de si, é uma possibilidade aberta que os envolvidos têm de experimentar a aventura de conduzir a si mesmos na relação com os outros.” É evidente que a pessoa responsável por orientar o processo de jogo ou criação possui um certo nível de intervenção. No entanto, neste contexto, essa pessoa não pretende colocar as pessoas participantes num mesmo compasso. Não existem passos a seguir, cada corpo-indivíduo está em seu próprio tempo e forma de "ser" (não alienado de sua corporeidade materna), e é na sua diferença que se combina/encontra com os outros seres. É a este modo de conduzir processos cênicos que chamo de "pedagogia teatral sem mão". Esta abordagem permite abrir-se para a pluriversidade presente num grupo de pessoas, mesmo que pertençam à mesma cultura. Cada indivíduo é uma infinidade de possibilidades de ser, e isso deve ser respeitado. Em jeito de finalização, não procurei discutir teorias da pedagogia [teatral], teorias postas a priori, senão transformar o vivido em reflexão escrita que, no fundo, acabou por ser apenas recorte de um turbilhão de atravessamentos que tiveram lugar em nós durante o *Otyoto Internacional do Bimphadi*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTINHO, Karyne Dias; HADERCHPEK, Robson. Pedagogia de si: poética do aprender no teatro ritual. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 01 – 19, 2019.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP, Editora Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson. A Arte do Encontro e suas Magias: Conexão Brasil e Áustria. In: Anais do II Encontros Arcanos. Disponível em: <http://https://encontrosarcanos.files.wordpress.com/2019/12/robson-haderchpek.pdf>. p.01-08. Acesso em: 7 nov. 2022.

HADERCHPEK, Robson. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. 1ª ed. São Paulo: Giostri, 2021.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte**. Projeto de Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

NETO, Leônidas Oliveira; HADERCHPEK, Robson Carlos – O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, Vol. 11, n. 3, p. 1-24, 2021.

OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 11, n. 3, p. 01–24, 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Recebido em: 12/11/2022

Aprovado em: 10/01/2023