

POR CIMA DO MAR EU VIM: processo de criação de corpos em travessia

Renata de Lima Silva- Doutora em Artes-Unicamp³¹
Marlini Dorneles de Lima- Doutora em Artes - UnB³²

Resumo

Este artigo discute o processo de criação do espetáculo *Por cima do mar eu vim*, a partir de alguns conceitos e procedimentos elegidos pelo Núcleo Coletivo 22 como metodologia de trabalho que atravessa a pesquisa acadêmica, o ensino e a produção em arte. Utilizando como metáfora a imagem e a sensação da Kalunga Grande para relacionar a história da Rainha angolana Nzinga Mbandi com o universo mítico das religiões afro-brasileiras, a montagem cênica musical apresenta, através de poetnografias, a contribuição africana banto para a cultura brasileira.

Palavras-chave: Processo de criação; Performance negra; Capoeira Angola; Poetnografia.

Abstract

This article discusses the creative process of the performance *Por cima do mar eu vim* (*which title means Over the Sea I came*), debating some concepts and procedures chosen by *Núcleo Coletivo 22* as a methodology of work that goes through academic research, teaching and art production. Using the image and the sensation of Kalunga Grande as a metaphor to relate the history of Angolan Queen Nzinga Mbandi to the mythical universe of the Afro-Brazilian religions, the musical scenic performance presents, through poetnographies, the African Bantu contribution to Brazilian culture.

Keywords: Creation process; black performance; *capoeira angola*; poeigraphy.

INTRODUÇÃO: KALUNGA GRANDE

Por cima do mar eu vim. Atravessei a Kalunga Grande como quem encara a própria morte e aqui cheguei. Na travessia, pude pressentir todo mal que ainda estava por vir. Com a alma retorcida, chorei e rezei baixinho pra não acordar meu desespero, mas não teve jeito.

³¹ Renata de Lima Silva é professora adjunta na Universidade Federal de Goiás, atuando no curso de Dança. Doutora em Artes pela Unicamp e líder do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

³² Marlini Dorneles de Lima é professora adjunta na Universidade Federal de Goiás, atuando no curso de Dança. Doutora em Artes pela UnB e membro do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Artista-pesquisadora do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

De tanto chorar e rezar, minhas lágrimas e preces se fundiram em um único canto. E quando eu cantei deu um balanço no mar que reverberou no meu corpo por anos, séculos até... Nessa terra aqui plantei meu sangue e meu suor e dela brotou quilombos, batuques, terreiros, samba, capoeira e outras quizombas. Pouco antes de partir, Nzinga Mbandi, a rainha que sabia fazer chover, me abençoou. (Sinopse do espetáculo *Por cima do mar eu vim*)

A Kalunga Grande, no que poderíamos chamar, grosso modo, de “banto 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 figuras lendárias, como é o caso da Rainha Nzinga e entidades da Umbanda, como, por exemplo, Seu Zé Pelintra. Kalunga Grande é o título escolhido pelo Núcleo Coletivo 22 para dar nome ao projeto que deu origem ao espetáculo *Por cima do mar eu vim*.

Desse modo, o presente artigo é uma discussão e análise do processo de criação do referido espetáculo, a partir de alguns conceitos e procedimentos elegidos pelo Núcleo Coletivo 22 como metodologia de trabalho que atravessa a pesquisa acadêmica, o ensino e a produção em arte.

Evocar a imagem e a sensação da Kalunga Grande é, primeiramente, reconhecer a potência estética da experiência afro-diaspórica. “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”, como anuncia um canto corrido entoado nas rodas de capoeira, é o compromisso em forma de metáfora da cultura afro-brasileira com uma memória ancestral que ressignifica a África e, de forma especial, a África Banto como um passado-presente histórico e mítico.

O projeto Kalunga Grande, contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Goiânia (2014), foi uma proposta de espetáculo que articularia em uma, duas pequenas montagens cênicas já realizadas pelo grupo. A ideia parte do desejo de aproximar duas grandes figuras lendárias representativas do imaginário social afro-brasileiro. De um lado, a africana Rainha Nzinga Mbandi Ngola, que viveu entre 1581 e 1663 e dedicou toda a sua vida pela luta contra a dominação portuguesa no território que hoje é Angola; e, de outro lado, entidades cultuadas na Umbanda - como, por exemplo, o malandro Zé Pelintra, que, segundo

consta, tendo migrado do Nordeste viveu na Lapa carioca no início do século XIX, até que se tornou uma entidade cultuada nos terreiros de Umbanda.

Ao levarmos em consideração a importância que a África subsariana teve na formação cultural brasileira com a vinda de muitos negros escravizados de etnias bantas (congo, benguela, ovambo, cabinda, angola, macua, angico etc.), colocamos Nzinga junto a Zé Pelintra, o que significa, por um lado, relacionar e aproximar os dois universos distintos cultural, geográfica e historicamente e, por outro, destacar a maneira particular com que a África banto se reinventou no Brasil.

Em sua trajetória de dezesseis anos, o Núcleo Coletivo 22 vem investigando uma linguagem cênica híbrida, fruto do diálogo criador entre dança, teatro, música e culturas populares, sendo que a prática em manifestações - como a Capoeira Angola, o Jongo, o Tambor de crioula e Samba de roda - faz parte da formação, treinamento e vivência do grupo.

Dos rastros de poéticas e corporeidades tecidas nessa trajetória, e nos encontros que dela se fazem, é possível identificar o que é perene nos caminhos de criação e nas escolhas estéticas que são alicerçadas por noções conceituais como: Corpos Limiar, Encruzilhada³³ e poetnografias³⁴, bem como determinados procedimentos metodológicos para a preparação corporal e processo de criação, tais como a Instalação Corporal, Ginga Pessoal, Jogo de Dentro e Jogo de Fora, Lugares/momentos (SILVA, 2012) e, como já mencionado, a prática em manifestações populares.

Capoeira Angola e a formação do artista cênico

As reflexões apresentadas em Lima (2008) e Silva (2012) destacam que a Capoeira Angola desenvolve, no corpo, aspectos como equilíbrio, força, atenção, ritmo, controle de movimento, capacidade de jogo e improvisação, entre outros. Nessa circunstância, partimos do princípio de que a Capoeira Angola possui potencial técnico e simbólico para fomentar e ampliar o potencial expressivo do atuante, artista da cena ou intérprete-criador, como se queira chamar. Aqui, essas noções são utilizadas em detrimento de bailarino ou ator, justamente por deixar uma

³³ (Cf. Silva, 2010).

³⁴ (Cf. Silva; Lima, 2014).

maior porosidade nas fronteiras entre Dança e Teatro, característica presente na formação do Núcleo.

A roda de capoeira é considerada o espaço-tempo para onde todas as ações do treinamento se encaminham, onde se consagra, de maneira ritualística, a construção de saberes do corpo ao longo do tempo, pois é na roda que cada indivíduo exercita seu entendimento e posicionamento sobre a capoeira, a partir de seu treinamento e vivências. Mas, mais do que isso, é também um espaço-tempo de exposição dos valores que cada mestre (professor, instrutor, treinel, contramestre) adota para realizar a educação de seus discípulos e camaradas. Assim, além de estar em jogo o desempenho de cada indivíduo, a roda também afere a conduta de quem ensina. Na roda de capoeira, cada corpo, cada toque ou verso desenham formas/fôrmas³⁵ de grupos e linhagens da capoeira, revestidas de idiossincrasias.

E por que ou para que utilizar a experiência com a prática da capoeira voltada para a preparação corporal e processo de criação do atuante das artes cênicas? Bem, sabemos que as formas/fôrmas que o corpo assume, a partir de treinamentos e vivências diversas, não são em hipótese alguma neutras, visto que há em cada técnica uma estética e em cada estética uma ética. Ao trazermos a capoeira como preparação para o artista da cena, buscamos uma identidade afro-brasileira e a valorização das culturas populares brasileiras como manifestações estéticas que afirmam um discurso político pós-colonial.

A antropologia teatral, como estudo empírico do trabalho do artista cênico, elege o conceito de pré-expressividade como seu principal fundamento, no qual a investigação do comportamento cênico, a partir de uma cultura corporal extracotidiana, potencializa a expressividade do corpo em cena, buscando um afastamento da dimensão cotidiana em que as ações tendem aos automatismos e domesticações. Assim, o comportamento cênico, construído na dimensão da extracotidianidade, tem como suporte técnico princípios básicos, como a ideia de oposição, equilíbrio, tensões e dilatação (BARBA, 1995).

Tecendo uma relação entre a Capoeira Angola praticada na contemporaneidade e a Antropologia Teatral, podemos dizer que as questões da

³⁵ (Cf. FALCÃO; SILVA, 2015, p. 3), que compreendem a ideia de forma/fôrma não como algo que enquadra, mas sim como o desenho do agir do corpo no tempo e no espaço.

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistememes.

pré-expressividade são abordadas durante os treinos da capoeira, onde acontece a preparação para o momento pleno da capoeira: a roda.

Na perspectiva de Barba (1995), a vida do artista cênico é construída e intensificada na ampliação e ativação de forças que agem no equilíbrio e nas oposições determinantes das dinâmicas dos movimentos, o que dilata a presença do atuante e, conseqüentemente, a percepção do espectador.

O treinamento da capoeira e o próprio jogo da capoeira angola instauram-se em um espaço de desafio, pois, além de uma prática extremamente física, na qual o praticante é estimulado a vencer seus limites em termos de condicionamento e habilidade, lida-se constantemente com o risco da queda e do golpe, o que exige do corpo um constante estado de alerta.

O jogo na capoeira, embora apresente características agonísticas, isto é, de um jogo de disputa e enfrentamento (ataque e defesa), constitui-se de forma significativa na ideia de complementariedade (pergunta e resposta), preparando o indivíduo para um jogo que se configura como dança e luta.

O caráter relacional extravasa para além do diálogo entre os dois jogadores, perpassando também a relação desses com a música produzida pela bateria (instrumentos musicais) e o canto entoado por todos que constituem a roda. Por sua vez, o canto se estabelece de modo responsorial, isto é, o puxador pergunta e o coro responde. Desse modo, a roda de capoeira exige de seus participantes, em qualquer situação que se desenvolva, uma atenção e participação multifacetada.

Essa atenção e participação multifacetada é igualmente fundamental para o trabalho do artista cênico, que, além de se preocupar com sua *performance* técnica, deve desenvolver a habilidade de dialogar, de forma segura e intensa, com seus pares, público e elementos cênicos. Relações estas que nos interessam em pesquisar e desenvolver na preparação corporal do artista cênico.

Outra noção presente na proposta metodológica que conduziu esta pesquisa é a da Ginga Pessoal, desenvolvida por Silva (2010, 2012), que se relaciona com a função da ginga na capoeira como uma possibilidade de ampliar os estudos do movimento, suas qualidades de movimento e da relação do movimento no espaço. A utilização da Ginga Pessoal parte do pulsar produzido pelo processo de dinamização, da instalação de um “corpo diferenciado”, e vai ganhando outros contornos, formas, intensidades no espaço (SILVA, 2012). “Na Ginga Pessoal,

nosso corpo é como fumaça que se desenha e se transforma no espaço. O ato de tragar e soltar a fumaça é simbolicamente a própria instalação ou a ginga da capoeira” (SILVA, 2012, p. 148). Essa reflexão propõe uma associação da Ginga Pessoal com a Instalação Corporal, em que a mesma se constitui como uma ferramenta catalisadora no processo de criação.

Pensando ainda nos procedimentos metodológicos para a preparação corporal e processo de criação sobre elementos perenes, no âmbito da proposta metodológica de criação de Silva (2012), visualiza-se o jogo em duas instâncias: o Jogo de Dentro e o Jogo de Fora, estabelecendo assim uma proposição de jogo para discutir e problematizar a relação do interno e externo e de como esta relação é tratada na arte.

Ao partir da dinâmica de jogo da Capoeira Angola, o Jogo de Dentro é construído no “[...] limiar entre a ludicidade e o risco da luta, constituindo entre os corpos (e nos corpos) em jogo uma atmosfera de imanência e plasticidade” (SILVA, 2012, p. 167). Assim podemos dizer que o Jogo de Dentro é da ordem da *paidia*³⁶ e o Jogo de Fora é da ordem do *ludus*³⁷.

Já o entendimento sobre o lugar/momento dentro da proposta metodológica seria as próprias ações corporais, as matrizes de movimentos desveladas no processo de investigação corporal, conduzidas pela instalação. O lugar/momento é considerado elemento-chave no processo de composição, sendo matrizes que impulsionariam o desvelamento de outras ações corporais.

Essas habilidades e fundamentos técnicos, que podem ser vividos na prática da Capoeira Angola, estiveram presentes no processo de construção do espetáculo *Por cima do mar eu vim*. Embora concebamos que a prática da capoeira como preparação corporal de artistas não capoeiristas seja uma vivência significativa para a reconstrução de modelos técnicos e estéticos das Artes Cênicas, no caso específico deste trabalho a capoeira não foi apenas uma preparação corporal, mas o lugar de onde se partiu para pensar a construção da cena. Ou seja, utilizou-se a

³⁶ Manifestações espontâneas do espírito do jogo, mais próximas da natureza e típicas da infância. É a liberdade primeira, a distração, a fantasia que reside dentro de qualquer jogo: o motor indispensável do jogo (HUIZINGA, 2007).

³⁷ *Ludus*, no jogo, exerce a função de disciplinar a *paidia*, tem uma ação civilizadora, ilustra os valores morais e intelectuais de uma cultura, assim como também ajuda a determinar e desenvolver esses mesmos valores (HUIZINGA, 2007).

linguagem da capoeira como o próprio pensamento do corpo na construção cênica, à medida em que essa prática atravessou todo o processo de criação da peça.

Corpos em travessia: Por cima do mar eu vim

Por cima do mar eu vim não é resultado apenas da justaposição das duas montagens, visto que se tratou também de um aprofundamento de ambos os estudos para posteriormente amalgamá-los.

No fluxo intenso dessa travessia, o retorno ao terreiro de Umbanda foi fundamental, já que alguns dos atuantes do espetáculo tinham pouco ou nenhum contato com essa realidade. A pesquisa de campo na metodologia que vem sendo estudada e desenvolvida pelo Núcleo Coletivo 22 tem sido pensada a partir da noção do campo vivido, que dialoga diretamente com a perspectiva fenomenológica de mundo vivido.

O diálogo entre o campo da arte com outros campos das ciências humanas, como a Antropologia, os Estudos Culturais, vem nos auxiliando na apreensão do fenômeno pesquisado, de suas possibilidades no modo de interpretá-lo e suas reverberações. Ainda suscita a importância de considerarmos as metamorfoses do olhar etnográfico para as expressões culturais na contemporaneidade, chegando até as discussões sobre etnografia pós-colonial, voltada para as vozes subalternas (CARVALHO, 2001).

No caso do terreiro de Umbanda, as vozes subalternas não são necessariamente dos umbandistas, que, no contexto do campo vivido escolhido, eram de origens sociais bastante variadas. A voz subalterna é mesmo a das entidades incorporadas, que representam arquétipos de pessoas que, em gerações passadas, ocuparam papéis sociais de negros escravizados, caboclos e mestiços, trabalhadores braçais e mulheres prostituídas. No terreiro de Umbanda, essas vozes ganham visibilidade e protagonizam uma cena composta de humor e magia.

A partir da compreensão de campo vivido, no terreiro os atuantes de *Por cima do mar eu vim* não eram, em primeira instância, pesquisadores, mas sim consulentes, visitantes como muitos outros que lá estavam. E no caso específico de duas pessoas do grupo mais envolvidas com a religião, estas são visitantes com participação direta no rito, a convite do responsável pela casa.

Embora a presença do grupo e os interesses fossem devidamente apresentados para a liderança da casa, a participação do Coletivo, nesse contexto, não tentou alterar a rotina e nem comportamentos, fazendo perguntas, anotações ou filmagens. O estudo é, na verdade, um vivenciar do contexto, deixando-se afetar por ele para, a partir daí, poenografar essa experiência no campo do sensível.

A noção de poenografia (SILVA; LIMA, 2013) vem sendo desenvolvida e marca um momento significativo do processo de dezesseis anos de estudos do Núcleo Coletivo 22. Nesse fluxo de amadurecimento das nossas práxis artísticas, o termo poenografia é inspirado nos Estudos da Performance, a partir do encontro de Richard Schechner e Victor Turner, que exploraram teorias e práticas da etnopoética, a relação entre o xamanismo e a performance, o ritual e a performance.

A nosso ver, tanto os Estudos da Performance como a Etnocelonia, considerando suas convergências e divergências, são disciplinas que, no terreno contemporâneo, abrem novos espaços de pesquisa e novas questões, cuja compreensão socioantropológica se aproxima e se articula com a perspectiva da sensibilização estética. Elas reconhecem, no tratamento dos materiais do campo, o aspecto subjetivo do pesquisador, ou seja, propõem uma postura diante do pesquisador e do objeto, distinguindo os fatores estéticos, performativos e criativos.

Adaptando também alguns elementos propostos nos estudos a respeito da noção de etnopoética para o contexto e noções que vêm sendo estudadas desde Silva (2010), como o procedimento da Instalação Corporal e as noções de Encruzilhada e Corpo Limiar, chegamos ao entendimento de poenografia e poenografias dançadas como fragmentos dramáticos, frutos de um processo investigativo que tem na encruzilhada a mola propulsora do processo de criação. A encruzilhada, por sua vez, é experienciada na perspectiva do campo vivido.

Um dos desafios que se apresenta nessa noção compete à importância da inter-relação que pode ser estabelecida entre as experiências no campo vivido e o restante do processo de criação. Isso dilata suas possibilidades de saberes sensíveis, no campo das percepções, como sons, imagens, cores, texturas, sabores, olhares, entre outros, os quais acreditamos que fiquem impregnados no corpo do artista pesquisador que, ao visitar essas memórias, arranca de si próprio poenografias.

Encontro de mares

Nzinga, pretos-velhos, caboclo e pomba-gira encontraram-se por cima do mar, onde tantos lamentos e ladainhas se anunciaram a partir da diáspora africana.

Na peça, a história de Nzinga é contada do lado de fora do teatro por seus guerreiros e o público é convidado a fazer parte da trama, lutando (cantando) ao lado da rainha. Com a morte de Nzinga aos 80 anos de idade, todos os guerreiros, inclusive o público, tornam-se escravos da coroa portuguesa e embarcam no navio negreiro ao som de cantigas de Moçambique e Congo³⁸. Antes de adentrarem na embarcação, o espírito de Nzinga os adverte:

Sou velha e guerreira desde menina e agora vou morrer porque já estou cansada de tanto lutar e resistir. Defendi esse povo por quarenta anos, porque aprendi com Ngola Kiluanji a não me entregar, não desistir da liberdade. Meu corpo repousará na terra em que eu nasci, e desse chão uma grande estátua se erguerá e todos meus descendentes saberão quem foi Nzinga Mbandi, ninguém duvidará que eu fiz o que foi preciso fazer para proteger nossas terras.

O meu corpo repousará nesse chão... E o corpo de vocês? Ah! o corpo de vocês... com o meu espírito atravessará a kalunga grande e por cima do mar chegaram no lugar onde conheceram toda a dor e todo ódio do mundo. Vosso sangue e vosso suor serão derramados naquele chão. Mas apesar de tanta coisa tétrica nossa ancestralidade brilhará no novo mundo.

Minas, cambindas, angolas e benguelas! Guerreiros jagas, do ngongo e de matamba.... Vão sentir medo, vão chorar, vão gritar de desespero... Mas zambi lhes dará força pra não sucumbir e reinventar o novo mundo. Resistam! Que eu lhes dou a minha bença para transformar vosso lamento em ladainhas, vissungos, loas e toadas.

Louvaremos a Zambi cantando e dançando nos terreiros bem embaixo do nariz de nossos algozes. (Trecho do texto da peça *Por cima do mar eu vim*)

O desembarque acontece no espaço interno do teatro, não nos tempos da escravidão como se poderia supor ser o destino de um navio negreiro, mas em um espaço-tempo mítico, onde, através de poenografias, construídas no processo de investigação cênica do Núcleo Coletivo 22, afirmam-se as estratégias criativas e

³⁸ Congo e Moçambique constituem-se como ternos das congadas, sendo que estas se configuram como uma atividade religiosa e cultural de expressão afro-brasileira comumente caracterizadas como uma festa popular. Organizam-se por meio de ternos (congós, moçambiques, vilões, catupés e outros) e representam grupos históricos específicos. (BRANDÃO, 1985)

poéticas da instauração, permanência e transformação da cultura de matriz africana no Brasil.

Uma atmosfera ritualística é construída a partir de elementos como altar, velas, a fumaça do cachimbo e a musicalidade, que perpassam por cantigas e por ritmos como samba, o samba de roda, o adaró³⁹ e o opanijé⁴⁰.

Se os atuantes de *Por cima do mar eu vim*, em um primeiro momento, assumem-se na cena como guerreiros de Nzinga, no segundo, como corpos em travessia, perpassam por qualidades de movimento, gestos e símbolos encontrados no campo vivido e na experiência pessoal de cada integrante do grupo com a Umbanda, o candomblé e a capoeira, poenografando a experiência afro-brasileira na cena contemporânea.

Na peça, um pouco antes de seu desfecho, uma preta-velha, sentada ao lado de seu velho, relembra com sua memória uma das peripécias de Nzinga (ocorrida na primeira parte do espetáculo), em que a rainha, na ocasião da negociação com o governador João Correia de Souza, se sentou em uma de suas guerreiras, como afronta ao fato de não lhe terem oferecido assento.

Já andei muito nessas terras. Já vi o que eu queria e o que eu não podia. Eu venho de longe, lá das terras de Aruanda... E eu chego aqui e não tem nem um cafezinho frio pra nós tomá?! Né, meu véio? Pelo menos tem um banquinho pra nós sentá, senão eu pegava um de vocês (referindo ao público), colocava de quatro e sentava em cima, como já fiz muito na minha vida (risos). Vocês não estão merecendo não, mas eu vou pedir para Santa Bárbara com seu raio de força e luz proteger vocês meus fios. Mas vocês também tem que largar de tanta fraqueza, não podem ver uma dificuldade que já logo esmorecem. Vocês não sabem o que é dificuldade não, né meu véio?!

(Trecho do texto *Por cima do mar eu vim*)

Esse elemento de ligação entre a primeira e segunda parte do espetáculo, mais do que garantir coerência e continuidade entre ambas, representa um importante conceito para a compreensão da cultura da diáspora africana no Brasil, a ideia de ancestralidade.

³⁹ Ritmo de candomblé ketu tocado para a orixá Iansã.

⁴⁰ Ritmo de candomblé ketu tocado para o orixá Omolu.

Em tom ranzinza e com um humor irônico, a fala da Preta Velha sugere a possibilidade de sua identidade estar ancestralmente ligada a Nzinga, visto que na Umbanda essas entidades são espíritos de pessoas desencarnadas incorporadas em médiuns. No entanto, essa sugestão metaforiza também a maneira com que a África, e até mesmo Nzinga, é evocada no imaginário brasileiro.

Encontramos, em algumas congadas, a presença e a coroação de uma Rainha Ginga, sendo que na capoeira a ginga ocupa um lugar de destaque como movimento que vai e vem, entra e sai e prepara o capoeirista tanto para atacar como para defender, assim como as estratégias de luta de Nzinga.

Considerações finais

A ancestralidade, pensada como uma memória encarnada, um passado constantemente atualizado no presente, é o que define os contornos e forma/fôrmas de inúmeras expressões culturais afro-brasileiras, como o candomblé, a capoeira, o jongo, o batuque e até mesmo a Umbanda, apesar de seu processo de hibridação.

O processo e a obra *Por cima do mar eu vim* apresentam elementos para uma reflexão de como o teatro e a dança, na contemporaneidade, podem estar comprometidos com as ações afirmativas. E esta é uma questão presente nos dados e nos métodos explorados pelo Núcleo Coletivo 22, não apenas neste trabalho, mas em toda a sua trajetória de dezesseis anos.

Esse comprometimento perpassa, indubitavelmente, pelo interesse em falar de cultura afro-brasileira de forma geral, como estratégia de afirmação e posicionamento político, mas, sobretudo, em conhecer e vivenciar práticas específicas como a capoeira angola, o jongo, o samba de roda, o candomblé, o tambor de crioula e a Umbanda, como espaços de formação artística e escolhas de vida. Nessa perspectiva, como essas manifestações não são apenas investigadas para uma pesquisa específica, elas acabam por fazer parte da trajetória e repertório cultural do grupo.

Acreditamos, portanto, que seja na vivência de manifestações como essas, entre tantas outras da cultura brasileira e afro-diaspórica de maneira geral, que se busca e experimenta ou se observa o Corpo Limiar e se vivenciam as encruzilhadas, como um espaço onde sujeitos históricos tecem suas identificações por processos

de interação entre esse passado ancestral, o acontecimento (performance) e sua singularidade.

“Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar”, assim entoam os mestres na roda de capoeira ao som do berimbau ritmando o toque de Angola. O toque de Angola, a Capoeira Angola, a ginga da capoeira e a Rainha Ginga coroada no congado são afrografias que se inscrevem no cenário cultural brasileiro, afirmando uma memória africana banto, demarcando identidades negras que podem ser pensadas como molas propulsoras de poenografias para dança e teatro negro contemporâneo.

Perpassando pela preparação corporal da capoeira angola, pelo campo vivido do terreiro de Umbanda, ouvindo as vozes subalternas e arquetípicas de caboclos e pretos velhos e evocando o espírito de Nzinga Mbande Kiluanjino, corpo que ginga, “Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu voltar...”. E, a partir do símbolo banto-brasileiro da Kalunga Grande, o Núcleo Coletivo 22 deixou registrada, no corpo e na cena, a travessia transatlântica do povo negro, numa tentativa de convidar cada espectador para o exercício da empatia ao embarcar no navio que aporta na realidade e no imaginário social brasileiro.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARIS, N. **Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral**. Tradução Luís Otavio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1994.

CARVALHO, José Jorge de. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182 - 198, jun. 1998.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

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

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira**

contemporânea. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2010.

_____. **O Corpo Limiar e as encruzilhadas: processo de criação em dança.** Goiânia: Editora UFG, 2012.

_____; LIMA; Marlini Dorneles. **Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas.** Revista Moringa, Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 5, n. 2 jul-dez. 2014.

_____; FALCÃO, José Luiz. **Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas.** Repertório, Salvador, n. 24, p. 98-113, 2015.