



Entre o ritual e a cena: apostas pedagógicas entre Angola e Brasil

*Between ritual and scene:
pedagogical approaches
between Angola and Brazil*

Robson Haderchpek¹
Karyne Dias Coutinho²

1. Ator, diretor, pesquisador e professor associado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Coordenador do Projeto de Pesquisa "Poéticas Decoloniais nas Artes da Cena: Identidade e Performatividade" (CNPq). Foi presidente da ABRACE - (2017- 2018) e é co-fundador do GT Mito, Imagem e Cena. Bacharel em Artes Cênicas, Mestre e Doutor em Artes pela UNICAMP. Realizou dois Pós-Doutorados, um na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Áustria (2014/2015) e outro no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2020/2021). Professor Associado do Curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Professor colaborador no Doutorado em Ciências da Educação do Instituto Superior de Ciências de Educação do Sumbe, Angola. Membro dos Grupo de Pesquisa: CIRANDAR, ÍMAN e *Poéticas do Aprender*. Diretor do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Bolsista Produtividade CNPq. E-mail: rob_hader@yahoo.com.br

2. Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com Pós-Doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), junto ao Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq). Realizou capacitação na Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, Angola, junto ao Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena *Bimphadi*. É pesquisadora e professora associada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), onde atua nos cursos de licenciatura em Teatro, do Departamento de Artes, e Pedagogia, do Centro de Educação, e nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e em Artes Cênicas (PPGARC). Líder do *Coletivo de Estudos Poéticas do Aprender*, grupo de pesquisa do CNPQ que investiga conexões entre artes cênicas e educação. É colaboradora do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Emails: kdiascoutinho@gmail.com.

Resumo |

Este artigo discute as apostas pedagógicas de dois grupos artísticos: o *Bimphadi*, de Angola (e sua "pedagogia sem mão"); e o *Arkhétypos*, do Brasil (e sua "pedagogia de si"), cuja principal confluência, percebida e retroalimentada no encontro entre os dois grupos, está no trabalho que ambos realizam entre o ritual e a cena, na busca por modos de fazer teatro que não anulem o ator e a atriz em suas formas culturais de existir. Partindo de uma metodologia experimental baseada na pesquisa-ação, o estudo realizou-se no *Otyoto Internacional do Bimphadi: encontro de sensibilidades*, evento no campo das artes da cena, que aconteceu na Universidade de Luanda, Angola, em 2022, a partir do qual é possível afirmar que as pedagogias dos dois grupos funcionam como microformas poéticas e políticas de resistência contracolonial às práticas de imposição do teatro europeu.

Palavras-chave: Ritual e Cena; Pedagogia sem Mão; Pedagogia de Si; Teatro Ritual; Contracolonial.

Abstract |

This article discusses the pedagogical approaches of two artistic groups: *Bimphadi*, from Angola (and its "hands-free pedagogy"); and *Arkhétypos*, from Brazil (and its "pedagogy of the self"), whose main confluence, perceived and fed back into the encounter between the two groups, is in the work that both carry out between ritual and stage, in a search for ways of making theater that do not nullify the actor and actress in their cultural forms of existence. Starting from an experimental methodology based on action-research, the study was carried out at *Bimphadi's Otyoto Internacional: meeting of sensibilities*, an event in the field of performing arts, which took place at the University of Luanda, Angola, in 2022, from which it is possible

to affirm that the pedagogies of the two groups function as poetic and political microforms of counter-colonial resistance to the practices of imposition of European theater.

Keywords: Ritual and Scene; Pedagogy without Hands; Pedagogy of Self; Ritual Theatre; Counter-colonial.

1. Introdução

Este texto apresenta e discute as apostas pedagógicas de dois grupos artísticos: o Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena *Bimphadi*, de Angola; e o *Arkhétypos* Grupo de Teatro, do Brasil. O contexto de suas pedagogias será aqui abordado a partir das experimentações cênicas vividas pelos dois grupos no *Otyoto*³ Internacional do *Bimphadi*: encontro de sensibilidades, um evento acadêmico no campo das artes da cena, que aconteceu de 17 a 25 de outubro de 2022, em Luanda, Angola, e do qual participaram professores e estudantes da Faculdade de Artes da Universidade de Luanda (Angola) e do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil). O evento consistiu numa residência artística organizada por artistas, professores e pesquisadores vinculados a ambos os grupos, com a realização de palestras, mesas redondas, oficinas e trocas de experiências no campo das artes cênicas entre os participantes do Brasil e de Angola.

A partir de nossa participação no evento, destacamos neste texto o que nos afetou mais profundamente: conhecer bocados das culturas angolanas e vivenciar os processos de criação artística do *Bimphadi*, o que nos permitiu esboçar confluências entre o *Bimphadi* e o *Arkhétypos*, que se manifestam nas apostas pedagógicas dos trabalhos artísticos que ambos os grupos realizam entre o ritual e a cena.

Antes de adentrarmos à discussão, e para situar um pouco os contextos de trabalho de ambos os grupos, faremos a seguir uma breve caracterização do *Bimphadi* e do *Arkhétypos*.

3. *Otyoto* é uma palavra existente em várias línguas do centro e do sul de Angola, entre elas a língua (*olu*)nyaneka. Essa palavra é também escrita *ocoto* ou, ainda, *otchoto*, que designa o lugar simbólico mais importante de um *eumbo* (aldeia ou agrupamento familiar). Um *otyoto* é formado, geralmente, por três troncos dispostos em forma de U apontando para nascente ou poente. Nele se reúne a família para as refeições noturnas, contam-se histórias e, em ocasiões festivas ou fúnebres, dança-se no espaço (Lunono, 2023).

2. Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena *Bimphadi* (Angola)

O *Bimphadi* é um Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena criado em 2020 por quatro Licenciados em Teatro⁴, formados na primeira turma desse curso ofertado em território angolano pelo antigo Instituto Superior de Artes (ISART), atual Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. A fundação do Núcleo está diretamente relacionada às inquietações de seus fundadores quanto ao processo de formação acadêmica que tiveram na Licenciatura em Teatro. O ponto principal e a crítica feita por eles diz respeito à perspectiva inteiramente eurocêntrica adotada nesse curso superior. Nas palavras de um dos fundadores do Núcleo:

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. 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 em que se encontrava a laborar (Lunono, 2022, p. 114-115).

A reflexão proposta por Lunono (2022) decorre do fato de que o ensino em Artes Cênicas no ISART era feito geralmente por professores cubanos que iam lecionar em Angola, mas levando sobretudo uma perspectiva eurocêntrica de formação, influência que advém dos processos de colonização europeia de ambos os países. Em meio àquele contexto formativo, o

4. Mbandu Luvumbu Nsingui, Manuel Francisco João da Costa, Paulino Tchiloia Bimba Lunono e Nelson Sampaio Máquina.

Bimphadi surge a partir de um posicionamento crítico dos artistas pesquisadores, fundadores do Núcleo, frente a um processo formativo de caráter eurocêntrico. Sobressaía neles um desejo de realizar práticas artísticas que dissessem respeito às suas raízes. É isso o que afirmam os quatro pesquisadores:

Através da criação do grupo nós começamos a fazer os nossos primeiros experimentos teórico-práticos utilizando diferentes metodologias do teatro e buscamos relacioná-las com algumas das nossas manifestações culturais, principalmente com alguns elementos ritualísticos dos grupos étnicos aos quais pertencemos [...] (Lunono; Nsingui; Máquina; Costa, 2022, p. 228).

Na busca por realizar uma arte viva, uma arte diretamente relacionada aos saberes de suas próprias culturas, eles começaram a se envolver em experimentações teórico-práticas que considerassem as particularidades dos sujeitos envolvidos nos processos.

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 (Lunono, 2022, p. 114).

Em relação às diferentes etnias dos fundadores do *Bimphadi*, é interessante referir que cada um deles tem suas origens étnicas associadas a comunidades específicas no interior de Angola. Apesar de haver coincidências e semelhanças em suas formas de socialização, cada comunidade fala sua própria língua e tem rituais próprios que caracterizam-na. De modo semelhante ao que aconteceu (e ainda acontece) no Brasil, o processo de colonização em Angola não mede esforços para tornar a língua portuguesa a única língua oficial falada em todo o território nacional, numa tentativa de dizimar as distintas línguas maternas das diferentes comunidades do país. Mas, um pouco

diferente do que se passa em terras brasileiras, em Angola é felizmente mais comum a presença das línguas maternas nas cidades maiores do país, apesar das inúmeras investidas culturais de práticas colonizadoras que se empenham até hoje num trabalho de hegemonia da língua portuguesa⁵.

Assim, dentre os quatro fundadores do *Bimphadi*, há pelo menos duas línguas maternas que carregam consigo marcas culturais específicas responsáveis por configurar formas singulares de perceber e habitar o mundo. Tchiloia Lunono e Nelson Máquina, por exemplo, primos de uma mesma família, nasceram numa localidade chamada Nthunthu, pertencente ao município de Quipungo, província da Huíla, no sul de Angola, e sua língua materna é nyaneca; já Mbandu Luvumbu Nsingui tem origem étnica no povo Bakongo, localizado ao norte de Angola, ocupando as províncias de Cabinda, Uíge e Zaire, e tem o kikongo como sua língua materna.

Considerando a intimidade de suas relações com as línguas e os rituais próprios de suas origens étnicas, associada à sua insatisfação com o desenho curricular eurocêntrico da Licenciatura em Teatro que cursaram, os quatro pesquisadores fizeram dos rituais o foco principal de seu interesse investigativo. Assim, conforme eles iam realizando suas experimentações artísticas no Núcleo, foi nascendo também o desejo de realizar pesquisas acadêmicas que reverberassem no fazer artístico do ator angolano. Dada a inexistência de cursos de pós-graduação em artes em Angola, esses artistas buscaram aproximações com pesquisadores brasileiros. E foi assim que se deu o encontro entre *Bimphadi* e *Arkhétypos*: um encontro fértil para ambos os grupos, e que possibilitou o ingresso dos quatro angolanos, em 2021, como mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN), por meio de edital para

5. Sobre isso, sugerimos consultar o texto *O ritual como princípio de ensino em Angola*, de Nsingui e Coutinho (2024) que, ao questionarem a língua oficial da escola, fazem "ecoar a importância de o sistema educativo considerar os rituais dos povos de Angola como férteis em elementos que também podem compor os processos de ensinar e aprender nas escolas angolanas, no duplo sentido de cuidar, ao mesmo tempo, das línguas e das corporeidades maternas" (p. 7).

estudantes estrangeiros⁶.

Em suas dissertações de mestrado defendidas em 2023 no PPGArC/UFRN, os quatro pesquisadores angolanos estudaram elementos ritualísticos envolvidos nos processos de criação típicos do trabalho artístico realizado pelo *Bimphadi*.

Mbandu Luvumbo Nsingui (2023) investigou os elementos etnoteatrológicos do ritual de óbito do povo Bakongo, entendido como uma importante manifestação cultural de Angola, cuja valorização no campo das artes questiona a imposição do teatro europeu, em busca de uma arte angolana que se produza com os saberes ritualísticos⁷. Nelson Máquina (2023) investigou a possibilidade de as danças e canções *nyanekas* servirem como base na preparação corpóreo-vocal dos artistas do *Bimphadi*, sobretudo a partir do ritual de passagem *ekwendje* (ritual de iniciação masculino), que traz em si elementos espetaculares que podem ser ressignificados no trabalho artístico. Manuel Francisco João da Costa (2023) investigou práticas de criação cênica do *Bimphadi*, para elaboração de um trabalho corporal realizado a partir de saberes culturais angolanos, sobretudo relativos ao *Muntu*, termo de origem *bantu* que fala da conexão do ser consigo mesmo e com o outro. Paulino Tchiloia Bimba Lunono (2023) investigou o lugar do corpo em arte, a partir da expressão "corporeidade materna", forjada desde os primeiros rituais angolanos que se vive já na infância.

As pesquisas dos primeiros quatro Mestres em Artes Cênicas de Angola mostram, em seu conjunto, o trabalho que eles fazem entre o ritual e a cena, para experimentação de caminhos formativos próprios, capazes de questionar a supremacia das formas europeias de teatro, impostas desde

6. Os contatos iniciais dos quatro angolanos com o Programa se deu por meio de sua participação online no II Seminário Internacional de Pesquisa do Arkhétypos, realizado semanalmente, em formato remoto, de setembro a dezembro de 2020. A intensa participação dos angolanos nas discussões do Seminário levou-os a concorrer ao edital de seleção de estudantes estrangeiros do PPGARC/UFRN, sendo aprovados e destinados, cada um, à orientação de quatro docentes doutores do Programa, sendo três deles pesquisadores do Arkhétypos Grupo de Teatro.

7. Parte dessa pesquisa está discutida no texto intitulado *A força artística do ritual*, de Nsingui e Coutinho (2025).

fora à formação de atores angolanos. Trata-se, nesse conjunto de pesquisas realizadas pelos quatro artistas do *Bimphadi*, de produção de conhecimento, no campo das artes da cena, que valoriza as manifestações culturais locais, por meio do estudo e da incorporação de elementos dos rituais no trabalho artístico, entendendo que tais elementos podem fornecer material para a produção de um teatro tipicamente angolano, incluindo as formas pedagógicas de seu ensino.

3. *Arkhétypos* Grupo de Teatro (Brasil)

O *Arkhétypos* é um Grupo de Teatro, Pesquisa e Extensão vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, Brasil. Desde sua criação em 2010, o Grupo trabalha numa perspectiva laboratorial e tem construído seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada performer, associando a prática artística à busca pelo autoconhecimento:

Para além da prática artística desenvolvida e sistematizada pelo Grupo *Arkhétypos* também podemos mencionar a prática pedagógica desenvolvida a partir de uma metodologia de trabalho que leva em consideração as poéticas de si. A proposta pedagógica do grupo é desenvolvida a partir de tais princípios. Dentre os princípios que constituem a nossa proposta pedagógica podemos destacar: o aspecto relacional que se dá a partir de uma formação coletiva, a troca de experiências, a proposta de descolonização do ensino do teatro, a predominância do viés do inconsciente nos processos de criação do performer e a busca por uma percepção de si (Haderchpek, 2021, p. 107).

Assim, no *Arkhétypos* trabalhamos a dimensão poética trazendo para o centro da cena uma investigação sobre o próprio sujeito:

Nesse tipo de processo, o performer é agente e autor de sua própria história, não só colocando-se no lugar de quem realiza a ação, como também assumindo para si o papel de dramaturgo: não um dramaturgo convencional,

mas um dramaturgo que transcreve a sua obra de seu próprio corpo, transformando-a em poesia imanente. (Coutinho; Haderchpek, 2019, p. 20).

No trabalho que realizamos no *Arkhétypos*, entendemos o ritual, a festa e a celebração como espaços de imanência do ator/da atriz e a partir dessa relação construímos o arcabouço teórico e metodológico do que chamamos de Teatro Ritual (Haderchpek, 2021), cuja proposta foi se delineando nos processos de criação do Grupo que buscavam pensar a cena a partir de um ato coletivo compartilhado.

Partindo então desse pressuposto de que o teatro é uma arte que nasce dos rituais, das celebrações e das festas, e que isso é algo comum a todas as culturas, afirmamos que:

O ritual em si tem muito a ensinar ao teatro, pois é seu ancestral, e quando pensamos num teatro que engloba o princípio do ritual estamos pensando num teatro que reverencia os seus antepassados, que aprende com eles, que é grato a eles e que incorpora os conhecimentos do ritual ao teatro realizado na contemporaneidade. E não estamos falando de uma atualização do ritual, estamos falando de uma reativação, pois o teatro contém o ritual, tal como nós contemos os genes dos nossos antepassados, e assim surge a proposta de um Teatro Ritual (Haderchpek, 2021, p. 17).

O Teatro Ritual feito no *Arkhétypos* surge, dessa forma, a partir de uma ação mágico-simbólica que é realizada pelo performer e que é redimensionada no tempo e no espaço na presença de um observador, que, como tal, também participa do ato ritualístico.

4. Entre o ritual e a cena: confluências entre *Bimphadi* e *Arkhétypos*

As perspectivas de trabalho do *Bimphadi* e do *Arkhétypos*, ainda que estejam aqui apenas brevemente situadas, já nos indicam que a principal confluência entre os dois grupos é a relação que ambos estabelecem com o ritual, ou melhor: o que

os aproxima mais diretamente é o trabalho que ambos realizam entre o ritual e a cena.

Quando nós do *Arkhétypos* participamos das práticas cênicas propostas pelo *Bimphadi*, em Luanda, Angola – nas oficinas por eles ministradas no referido evento *Otyoto Internacional do Bimphadi: encontro de sensibilidades* –, pudemos sentir essa confluência no próprio corpo. Os exercícios propostos são diferentes e os elementos usados nessas experimentações (tais como recursos musicais, expressões verbais usadas na condução, etc.) também diferem de um grupo para o outro. Apesar das diferenças técnicas, percebemos uma confluência de princípio: ambos os grupos partem do pressuposto de que tanto o ritual quanto o teatro transportam o sujeito para dentro de um jogo codificado, para uma realidade outra que o faz mergulhar num universo simbólico. Quando adentra a este universo simbólico, o sujeito vive um processo de espelhamento, e assim, desde os símbolos, o real vai se construindo como ficcional e o ficcional permite a fruição estética: "o mito e o ritual não são para serem compreendidos em função do real [evidente], uma vez que consistem numa organização da experiência sensível no âmbito de um sistema semântico" (Marques; Assunção, 2009, p. 9-10). Ao mergulhar nesse sistema semântico, o ator/a atriz se coloca em contato com o universo simbólico refletido na cena, reconhecendo-se na ficção e integrando-se como parte dessa experiência. Nesse sentido, no momento em que está imerso na ação ritualística, o ator/a atriz cria uma poesia corporal:

Supõe-se que o teatro seja um instrumento, um veículo por meio do qual o ator possa ampliar a sua percepção e o campo da experiência física. A linguagem utilizada é, ao mesmo tempo, simbólica e poética, sagrada e profana (Mariz, 2008, p. 208-209).

Acreditamos que, enquanto manifestação da cultura, o teatro tem o poder de ressignificar os símbolos rituais, trabalhando-os cenicamente e colocando-os à disposição de artistas e do público, que têm a oportunidade de se relacionarem com

tais símbolos por meio do encontro de sensibilidades. Este é um dos pontos comuns do ritual e da cena: ambos operam na ressignificação dos símbolos e na reinterpretação das realidades.

É por isso que quando falamos aqui em real e ficcional, em relação a essas experimentações cênicas do *Bimphadi* e do *Arkhétypos*, entendemos que não se trata de duas coisas situadas nitidamente em dois lugares distintos, já que o "ficcional" vai se construindo desde a "realidade" vivida pelo artista. Isso equivale a dizer que a ficção elaborada entre o ritual e a cena lida com âmbitos da realidade do/a artista: as cenas ficcionais que vamos construindo (a partir do trabalho com elementos do ritual) têm em si fundos da realidade. Trata-se, assim, de movimentos de idas e vindas de coisas que se metamorfoseiam: *de* âmbitos das nossas realidades *para* mundos ficcionais *que inventam* novas realidades possíveis, transmutadas pela cena – e, ainda que cada um a seu modo, isso funciona tanto para o/a performer quanto para o/a espectador/a. Ou seja, o que está entre o ritual e a cena é a possibilidade de abertura de mundos, é a possibilidade de rasgar nossas realidades para ampliá-las, aumentá-las, não necessariamente em quantidade, mas em intensidade; para deixar a vida maior; é a possibilidade de imaginar e inventar esboços de realidades que desejamos e merecemos – e não apenas uma realidade específica e colonizadora que nos dizem desde fora que temos que viver. O que está entre o ritual e a cena é, no fundo, um desejo contracolonial (Bispo dos Santos, 2023), de afirmar uma vida possível fora das amarras colonizadoras que impõem um modo específico de existir desde referenciais eurocêntricos.

Nesse sentido, o Núcleo *Bimphadi* e o Grupo *Arkhétypos* confluem quando, por meio de um trabalho entre o ritual e a cena, buscam modos de fazer teatro que não anulem o ator e a atriz em suas formas culturais de existir, que os coloquem como sujeitos da ação e não meros reprodutores de técnicas vindas de fora que se consideram legítimas por si só, mas que pouco ou nada conversam com as realidades expressivas das origens étnicas e culturais dos artistas. Assim, quando buscam

valorizar a diversidade, o trabalho do coletivo e a dimensão relacional do ser, os dois grupos corroboram para um fazer artístico contracolonial, não hegemônico e inclusivo.

Num texto sobre as relações entre o *jogo ritual* e as *pedagogias do sul*, Haderchpek (2018) discute práticas pedagógicas que questionam a colonização imposta ao ensino do teatro. Na esteira desse texto, é comum percebermos que, mesmo nas artes da cena, determinados conhecimentos do campo, sobretudo advindos da produção europeia, são eleitos e tratados como se fossem universais, desconsiderando o contexto histórico, social, cultural, político, etc. em que foram gerados. Ainda que haja, nesse campo, a promoção de diálogos interculturais, sabemos que, para que ocorra de fato uma troca, não pode haver um sentido de hegemonia de um saber sobre o outro, principalmente quando se trata de um processo pedagógico.

Durante os últimos anos tem-se focado muito na questão da técnica, como algo que pode ser partilhado e universalizado. Contudo, é salutar considerar que toda técnica é datada e cada técnica diz respeito a um contexto histórico e cultural específico, por isso, nem sempre o que serve a um serve a todos e esta ideia de universalização está equivocada (Haderchpek, 2018, p. 62).

No enfrentamento à universalização dos conhecimentos no ensino e na feitura do teatro, Mbandu Luvumbo Nsingui (2023), ator-pesquisador do *Bimphadi*, enfatiza:

[...] é importante pesquisarmos os nossos rituais, as nossas cerimônias, a riqueza existente nas nossas canções, danças e representações. Porque nelas encontramos e nos conectamos com as nossas ancestralidades e podemos trazer para fora os nossos modos autênticos de ser enquanto africanos (e angolanos em particular) (p. 99).

Nessa mesma direção, Nelson Máquina (2023), também ator-pesquisador do *Bimphadi*, afirma:

Este trabalho com os rituais de passagem tem nos impulsionado para uma nova visão. Temos, ao longo do processo, adquirido uma grande capacidade de resistência nos momentos de atuação e na relação com os outros, pois esta é uma das características do ritual (p. 32).

Atuando a partir desses pressupostos, o ator e a atriz do *Bimphadi* e do *Arkhétypos* traduzem uma experiência sensível que deixa a esfera do pessoal para ganhar um significado simbólico coletivo, que pode talvez alcançar um sentido daquilo que Victor Turner (2013) chamou, com base em rituais africanos, de *communitas*:

[...] um sentimento comum de pertencimento a um mesmo povo. [...] uma modalidade do relacionamento social em que se abolem ou se reduzem ao mínimo as distinções sociais, nivelando em sua condição humana básica e igualitária os participantes. [...] uma forma de relacionamento humano primordial sempre contraposta à forma estruturada e hierarquizada do relacionamento social feito de posições bem demarcadas (Cavalcanti, 2020, p. 19; p. 70).

Os rituais nos permitem uma experimentação diferente do tempo, nos permitem adentrar o espaço do entre ou, como diz Turner (2013), da *liminaridade*:

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua (p. 98).

Quando experimentamos o tempo liminar, renascemos para o mundo, zeramos as nossas expectativas e permitimos que as realidades sejam reinventadas. A liminaridade "é aquele período prenhe de possibilidades de transformação em que os sujeitos não estão nem aqui nem lá, não são mais o que eram e ainda não se tornaram o que eventualmente serão" (Cavalcanti, 2020, p. 17).

Nesse sentido, podemos aprender muito com os rituais, na medida em que eles mantêm "uma íntima conexão com a experiência vivida, em sua finitude, inconsistências e conflitos. Um lugar em que sujeitos e coletividades se forjam e se transformam em seu desejo de seguir vivendo" (id., p. 15), um lugar que mobiliza uma dimensão transformadora da experiência: "o ritual é um operador de transformações subjetivas e coletivas (id., p. 67). É dessa forma que, por meio de um trabalho entre o ritual e a cena, podemos reinventar os nossos modos de ser e estar na arte, no mundo, na vida. É também por isso que consideramos importante o compartilhamento entre pessoas/grupos ou, como diria Bispo dos Santos (2023), suas transfluências, pois é na troca com outros e outras que nos ressignificamos.

Ao longo do evento que organizamos junto com o *Bimphadi* em Luanda, Angola, tivemos a oportunidade de participar das atividades práticas propostas pelos atores fundadores desse Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, e pudemos partilhar do conhecimento que está sendo difundido por eles. De modo geral, as culturas africanas – nesse caso especificamente as angolanas – pensam o indivíduo a partir de sua dimensão relacional, e isso é refletido tanto nas práticas artísticas quanto nas práticas pedagógicas desenvolvidas pelo Núcleo.

Segundo Manuel da Costa, ator-pesquisador do *Bimphadi*:

No meio de vários grupos étnicos de Angola, toda criança que nascia e crescia neste seio era um indivíduo híbrido como um membro daquela família e o pai de um, era pai de todos. Então, quando alguém aprontava o vizinho mais adulto podia dar o corretivo educacional, pois éramos uma família, e mesmo que tivéssemos tra-

ços de várias etnias estávamos ligados pelo ideal da filosofia africana do Muntu: "eu sou porque nós existimos" (Costa, 2023, p.25).

O princípio referido por Costa (2023), "eu sou porque nós existimos", situa nossa existência sobretudo nas relações com outros e outras. O indivíduo se constitui a partir das conexões com seu entorno, ou seja, alguém se define a partir do âmbito coletivo: sua existência está associada ao encontro com o outro. E quando este princípio transborda para a cena, temos um ato de entrega total, temos um ator total:

[...] em nossos laboratórios, uma das nossas maiores buscas é elaborar caminhos que possibilitem este encontro entre o ator e seu ser (pessoa), na perspectiva da filosofia bantu. Fugimos da ideia do ser eurocêntrico (corpo separado da mente), para voltar ao ideal do ser africano, o "Muntu", um ser indivisível e total (Costa, 2023, p. 39).

Partindo desse princípio e buscando refletir sobre as experiências que tivemos juntos no *Otyoto Internacional do Bimphadi*, nos lançamos as seguintes perguntas: O que as artes da cena podem aprender com o que se passa entre o ritual e a cena? O que há de pedagógico na ação cênico-ritualística?

5. Apostas pedagógicas de um trabalho artístico entre o ritual e a cena

Ao quebrar com a tradição eurocêntrica, o ator/a atriz do *Bimphadi* se redescobre enquanto ator/atriz e afirma a sua autonomia no interior desse processo. Um ator/uma atriz que trabalha na perspectiva de um ser total, no sentido do *Muntu* estudado por Costa (2023), não precisa que um diretor lhe diga o que fazer, ele/ela faz por si mesmo, deixando que a ação cênica se revele na relação com o outro. Nas experimentações cênicas que fizemos no evento *Otyoto*, tivemos um exemplo disso, tal como narrou Tchiloia Lunono (2022), um dos atores angolanos fundadores do *Bimphadi*:

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, entendendo, 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 (p. 121).

Segundo Lunono (2022), no *Bimphadi* pratica-se o que ele chama de uma "pedagogia sem mão". A "pedagogia sem mão" instaura no processo um senso de responsabilidade coletiva que se estende a cada um, onde cada qual é responsável por suas ações, respeitando-se a pluralidade do grupo. Lunono (2022) fala também da importância daquele que orienta o processo, que estimula o coletivo, mas que está atento às proposições singulares de cada participante:

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 infinitude de possibilidades de ser, e isso deve ser respeitado (p. 125).

Não colocar todas as pessoas no mesmo compasso, respeitando as singularidades, é uma sabedoria ancestral, e,

nesse sentido, pode ser entendida como uma ação contracolonial (Bispo dos Santos, 2023). A ideia de uniformizar e de criar um padrão a ser seguido advém das tradições europeias, que tende a copiar um modelo dado *a priori* reproduzindo-o tecnicamente. Nesse sentido, a "pedagogia sem mão" proposta pelo *Bimphadi* surge como um exercício de alteridade e de liberdade, que nos ajuda a pensar a relação entre os saberes ancestrais, presentes nos rituais angolanos, e a cena, que emerge a partir de um movimento coletivo, relacional e autônomo. Assim, olhando para suas próprias corporeidades, cantorias, danças, e para distintos elementos dos seus rituais, os atores-pesquisadores do *Bimphadi* encontraram microformas poéticas e políticas de resistência às práticas colonizadoras do teatro em Angola.

No caso do Grupo *Arkhétypos*, sua aposta pedagógica está na ideia de que:

[...] não há princípios gerais de condução que possam ser aplicados a todos os sujeitos ou ao maior número de sujeitos envolvidos. Os princípios são elaborados e medidos na própria experimentação que o performer faz de si mesmo na sua relação com os outros. Ele vai aprendendo a medir-se em relação a si na relação que estabelece com os outros. O principal da pedagogia de si é que cada um cuide da sua própria condução e nesse cuidado vá estabelecendo os princípios da sua condução a partir das trocas que concede e que aceita no jogo, sem que haja alguém lhe dizendo o que fazer, como agir, a quem atender, o que pensar (Coutinho; Haderchpek, 2019, p.16).

Essa aposta pedagógica do *Arkhétypos* foi nomeada de "pedagogia de si" (Coutinho; Haderchpek, 2019), entendida como "um exercício de condução de si, uma possibilidade aberta que os envolvidos têm de experimentar a aventura de conduzir a si mesmos na relação com os outros" (p. 15).

Assim, ainda no sentido de ressaltarmos as confluências entre *Bimphadi* e *Arkhétypos*, podemos fazer um paralelo entre a "pedagogia sem mão" praticada pelo *Bimphadi* e a "pedagogia de si" praticada no *Arkhétypos*: da mesma forma que na

"pedagogia sem mão" o condutor ou orientador do processo não pretende colocar os participantes no mesmo compasso, na "pedagogia de si" o condutor não trabalha com princípios gerais que sirvam a todos e cada performer aprenderá a conduzir a si mesmo, na relação estabelecida com o outro, sem que alguém lhe pegue pela mão ou lhe diga o que fazer.

Tal como a aposta numa "pedagogia sem mão" do *Bimphadi*, a "pedagogia de si" do *Arkhétypos* se desenvolve a partir de um exercício de alteridade. E em ambas apostas pedagógicas há um saber gerado a partir do próprio sujeito, que atua de modo autônomo no interior do processo de criação cênica:

No caso da pedagogia de si do teatro ritual, o próprio performer é que mede a condução que vai fazer de si mesmo e se mede nessa condução. Uma experiência como essa abre a pergunta: e se alguém que passa por esse aprendizado no teatro ritual experimentasse conduzir a si mesmo e medir-se em relação a si em distintos âmbitos de sua vida para além do teatro? Que princípios são esses que o performer descobre ou inventa de condução de si no teatro ritual? E se ele experimentar esses princípios em outros âmbitos de sua vida? (Coutinho; Haderchpek, 2019, p. 15-16).

Aqui percebemos diferenças entendidas como desdobramentos do mesmo princípio contracolonial que orienta o trabalho dos dois grupos: enquanto o *Bimphadi* busca nos seus rituais respostas para a reinvenção do seu fazer cênico por meio de uma "pedagogia sem mão", no *Arkhétypos* nos questionamos como os saberes cênicos presentes na "pedagogia de si" podem transbordar para a vida cotidiana dos performes. Trata-se, assim, de desdobramentos em diferentes direções: do ritual para a cena, da cena-ritual para a vida...

Os modos autênticos de ser há muito tempo vêm sendo negligenciados na cultura ocidental, que busca colocar a todos sob a égide padronizada da globalização e do neoliberalismo. Fragmentar a pessoa é uma estratégia de dominação do colonizador, pois sozinhos ficamos mais fracos para enfrentar

os ditames homogeneizantes da lógica colonial. Como nos ensina Bispo dos Santos (2023, p. 52), "é preciso contracolonizar a estrutura organizativa":

O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (p. 41).

Nesse sentido, ao estarem situadas em modos de ser artista que quebram com a tradição eurocêntrica, pensamos que as apostas pedagógicas do *Bimphadi* (por meio da "pedagogia sem mão") e do *Arkhétypos* (por meio da "pedagogia de si") funcionam também como estratégias de resistência contracolonial.

6. Considerações entremeadas

As intensidades de nossa imersão na residência artística *Otyoto Internacional do Bimphadi: encontro de sensibilidades*, vivendo o evento não apenas em sua programação oficial em Luanda-Angola, mas também sentindo no próprio corpo bocados das contradições geradas pelas muitas surpresas e estranhamentos (em diferentes sentidos) que envolviam o caminhar pelas ruas, os meios de deslocamento entre regiões da cidade, os mercados, a feitura diária de almoços e jantares coletivos, as músicas cantaroladas nas esquinas, as danças que embalavam os corpos das crianças de manhã cedo em seus caminhos para a escola, um ritual de óbito montado na área

comum do condomínio, o incomparável nascer do sol a que assistíamos pela janela do apartamento, a hierarquia das relações sociais e o machismo que as encobre: tudo isso, associado aos modos intensamente positivos pelos quais fomos afetados pelas experimentações cênicas e pedagógicas do *Bimphadi*, nos fez voltar ao Brasil mais fortalecidos em relação ao trabalho que vimos fazendo no *Arkhétypos* e na Universidade Federal do Rio Grande do Norte há mais de quatorze anos. Sentimos que a força de nosso encontro corporal com as culturas angolanas teve o poder de reanimar e robustecer as apostas artísticas e pedagógicas a que temos nos lançado.

Nesse sentido, nosso encontro com o *Bimphadi* nos revigorou, avivando o princípio contracolonial, no qual ambos os grupos acreditamos. Em nossas formas distintas de proceder, mas com nossa proposta comum de trabalhar entre o ritual e a cena, tivemos a oportunidade de nos espelharmos um no outro enquanto dois grupos que se afirmam como artistas-pesquisadores, fazedores de arte e pensadores do nosso tempo. E, nessa direção, tivemos a chance não apenas de falar sobre o princípio filosófico bantu, mas de efetivamente senti-lo funcionando em nossos próprios corpos: um princípio que para nós se fez valer também no âmbito dos coletivos, na medida em que um grupo pôde se reafirmar e fortalecer na troca com o outro.

No encontro que tivemos com o *Bimphadi*, compartilhamos com eles questões que nos inquietam e nos movem, relacionadas sobretudo à feitura de um teatro que não anule nossos saberes locais, legitimando esses saberes como potência cênica em sua diversidade e força. Trata-se de um cerne que mobiliza o trabalho artístico e pedagógico tanto do *Bimphadi*, em Angola, quanto do *Arkhétypos*, no Brasil, e o encontro dos grupos reverberou fortemente nas pesquisas que ambos os grupos realizam.

Encontramos num Núcleo artístico de Angola (que foi também colonizada por Portugal) cintilações daquilo em que acreditamos e tentamos praticar como resistência contracolonial. Esse encontro nos encoraja e dá mais tónus a

nós enquanto Grupo de Teatro, nos orienta em direções mais profundas de nossas crenças, dimensiona e expande o nosso ser e nossas formas de agir no mundo.

Assim, em decorrência do nosso encontro, pudemos reafirmar crenças comuns já praticadas pelos dois grupos. Uma delas, talvez a principal, é a crença de que precisamos reverter a lógica do pensamento eurocêntrico em nossos processos de criação artística, em nossas formas de fazer arte, em nossas aulas, no ensino das artes, em nossas pedagogias das artes cênicas... Sentimos juntos a força de valorizar os saberes das pessoas nesses processos e os modos relacionais de ensinar e aprender, que se dão na esfera do coletivo, na troca com outros e outras, e que potencializam o nosso ser, o nosso fazer, os nossos jeitos de habitar o mundo. E isso vale para o ensino formal e também não-formal, nas trocas entre comunidades, entre vida e arte: "entre o ritual e a cena"...

REFERÊNCIAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

COSTA, Manuel Francisco João da. **A busca do Muntu: o treinamento corporal do ator do Bimphadi**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2023.

COUTINHO, Karyne Dias; HADERCHPEK, Robson Carlos. Pedagogia de si: poética do aprender no teatro ritual. **Art Research Journal**, Revista de Pesquisa em Artes, v. 6, n. 1, p. 1-19, Natal: UFRN, UDESC, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/17381>. Acesso em: 28 jul. 2024.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. **Moringa: Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/40648>. Acesso em: 28 jul. 2024.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna**: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2023.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: uma "pedagogia teatral sem mão". **Revista Dados de África(s)**, v.3, n.5, p. 113-126, 2022. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/dadosdeafricas/article/view/16750>. Acesso em: 28 jul. 2024.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba; NSINGUI, Mbandu Luvumbo; MÁQUINA, Nelson; COSTA, Manuel Francisco João da. O Teatro Angolano: O Bimphadi e o seu processo de (re)criação. In: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org). **Práticas Decoloniais nas Artes da Cena II**. São Paulo: Giostri, 2022.

MÁQUINA, Nelson Sampaio. **Dança-canção**: as canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2023.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A Ostra e a Pérola**: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva S.A, 2008.

MARQUES, Bernardo; ASSUNÇÃO, Susana. **Babel ou o Início Simbólico**: caminhos para uma Pedagogia do Sujeito. Covilhã: LusoSofia, 2009.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo. **Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola**: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito bakongo. Dissertação (Mestrado

em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN, 2023.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo; COUTINHO, Karyne Dias. A força artística do ritual. In: HADERCHPEK, Robson (Org.). **Corpo e processos de criação nas artes da cena: saberes da África**. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2025. p. 21-32.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo; COUTINHO, Karyne Dias. O ritual como princípio de ensino em Angola. **Eccos**, Revista Científica. São Paulo, n. 68, p. 1-12, e25407, jan./mar. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.n68.25407>. Acesso em: 28 jul. 2024.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

Submetido em: 11/03/2025

Aceito em: 01/12/2025