

Flávia Cristina Honorato dos Santos\*

Renata de Lima Silva\*\*

*M*aria Eu: Drama-tur "Giras" Poéticas

*M*aria I am: Drama-tour-gies In Rite Poetic

## RESUMO

Propõe-se, neste trabalho, dar início a uma discussão e reflexão sobre do processo de criação do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*, a partir do trabalho de composição da personagem Maria, construída por meio da abordagem metodológica e estética utilizada pelo grupo artístico Núcleo Coletivo 22. Nesse processo, elementos da cultura popular e da cultura afro-brasileira foram de extrema importância para a construção da personagem. Neste artigo, serão apresentados alguns caminhos percorridos que potencializaram essa dramaturgia corporal.

**Palavras-chave:** corpo; memória; performance negra; processo de criação; teatro.

## ABSTRACT

It is proposed, in this work, to initiate a discussion and reflection on the process of creation of the show *Por Cima do Mar Eu Vim*, from the work of composition of the character Maria, built through the methodological and aesthetic approach used by the artistic group Núcleo Coletivo 22. In this process, elements of popular culture and Afro-Brazilian culture were of extreme importance for the construction of the character. In this article, some paths will be presented that have enhanced this body dramaturgy.

**Keywords:** body; memory; black performance; creation process; theater.

*Para o ator, dar-se é tudo!*  
(Jacques Copeau).

Atuar é uma arte artesanal, um trabalho que demanda uma disposição, entrega e envolve distintos procedimentos, tais como: o conhecer, o acionar, o praticar, o fazer e o agir. Na concepção de Burnier (2006), “a arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em o *que* dizer, mas no *como*” (p. 25). Se tentarmos definir a palavra *como*, vemos *que* é um advérbio circunstancial (tempo, modos, lugar, pessoas).

Logo a percepção só pode ser atingida quando vasculhamos por meio desse advérbio circunstancial nossa própria existência. Vasculhar esse lugar é encontrar nossas individualidades e particularidades que estão presentes em nosso consciente/inconsciente. Para atingir esse universo individual, subjetivo, perceptivo e interior a arte precisa fazer o uso de instrumentos objetivos. No trabalho do ator temos seu corpo-em-vida<sup>1</sup> que é seu instrumento de trabalho e ao usá-lo para a ampliação da percepção os interpretes se tornam únicos em sua totalidade e descobrem, ao longo da caminhada, singularidades, limites, bloqueios, o eu e o outro. Colocam em cheque todos os seus medos, bloqueios, dúvidas, erros, anseios, acertos, expectativas e certezas.

Cada grupo possui sua metodologia de trabalho, sistematizada ou não, sendo ela a responsável por conduzir toda a construção da dramaturgia corporal, que aqui é entendida como

uma sistematização organizada no corpo do intérprete de todas as ações/movimentos investigados durante o processo.

Para Pavis (2015), dramaturgia “designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (p. 113). Barba (1995) a define como “o trabalho das ações” na representação. Uma técnica para organizar os materiais a fim de construir, revelar e tecer relações” (p. 68). Ou seja, é um processo pelo qual todos os envolvidos passam juntos, de forma coletiva, e que vai se diluindo na composição individual de cada integrante.

As escolhas estéticas e ideológicas do Núcleo Coletivo 22 têm como base o trabalho da diretora artística Renata de Lima Silva, que, a partir de sua tese de doutorado, sistematiza um método de preparação e criação corporal baseado em princípios da cultura popular brasileira, mas específico da capoeira angola e dos sambas de umbigada. Foi na vivência e no experienciar dessas manifestações que ela percebe a potência geradora de energia e de presença cênica dessas manifestações. Um dos procedimentos metodológicos usados pela diretora é a instalação corporal.

A instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano). É um corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si e à sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração distintos do cotidiano. (SILVA, 2012, p. 125)

A instalação corporal é vista como um dispositivo que busca ampliar a consciência corporal, além de proporcionar um estado potente de expressão e de criação, pois ativa a percepção de si, acionando um corpo sensível, extrapolando a dimensão do cotidiano. Para Burnier (2011), “a verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas...” (p. 27). A instalação corporal é um caminho que prepara o corpo e possibilita essa dinamização, pois amplia e instala uma consciência corporal, gerando um tempo/espço diferenciado. Amplia a noção

A personagem Maria foi inspirada em Maria Navalha, uma Pomba Gira<sup>ii</sup> que foi amante de Zé Pelintra. Sua história é marcada por abusos, violência e malandragem. Assim como Zé, Maria Navalha está presente no nosso imaginário como uma figura ancestral da realidade afro-brasileira.

### **Núcleo Coletivo 22 – Investigações Artísticas**

O Núcleo Coletivo 22 é marcado por uma trajetória de 17 anos e tem como alicerce, os encontros, desencontros, lugares, travessias, memórias, trajetos e o(s) corpo(s), sendo esse último ponto, o centro de toda essa busca e criação. Duas jovens mulheres, estudantes do curso de dança, que, vindas de contextos e diferentes experiências na cidade de São Paulo, se encontram na Universidade Estadual de Campinas, no ano de 2000/2001. A partir desse

encontro, tem-se a identificação, a potência e o fluxo de vários atravessamentos que germinam a criação do Núcleo Coletivo 22.

O Núcleo artístico é composto por intérpretes-criadores que, na fronteira da dança, música e teatro, vivenciam em sua prática formativa elementos da cultura popular e da cultura afro-brasileira para, no encontro, materializarem seus desejos, potências e estéticas e poéticas artísticas.

É nessa encruzilhada de diferentes formações de seus participantes intérpretes que a companhia ganha força. Procedimentos metodológicos como a instalação corporal e a ginga pessoal são experienciados, examinados e avaliados, tornando-se uma possibilidade de abordagem para o processo criativo da cena, um grande marco na identidade do grupo.

Atualmente, a companhia tem duas sedes artísticas, sendo uma em São Paulo e outra em Goiânia. É vinculada à Universidade Federal de Goiás (UFG), mais especificamente ao curso de Licenciatura em Dança, sendo ela um dos desdobramentos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, que, além da companhia artística, instiga pesquisas acadêmicas de graduação e pós-graduação, projetos de extensão e várias produções artísticas.

Dentre algumas produções artísticas do Coletivo, destacamos, neste artigo, o espetáculo cênico-musical *Por Cima do Mar eu Vim*. Explorando um espaço limiar entre dança, teatro, música e culturas populares, o espetáculo é constituído de duas partes. Na primeira, em geral realizada em um espaço externo, é

contada a história de NzingaMbandi, uma rainha africana que, em meados do século XVII, reinou em alguns territórios pertencentes ao que hoje conhecemos como Angola, tendo permanecido 40 anos no poder.



1 – Primeira parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.

Aqui, os guerreiros da etnia jaga, nbundo, ndongo e matamba contam a história de Nzinga. Artistas: Diego Amaral, Flávia Honorato, Lorena Fontes e Vinícius Bolívar. Fotografia: Sílvia Patrícia (2017).

Na segunda parte, por sua vez, é mostrada a maneira com que a contribuição africana impacta sobre a religiosidade brasileira, por meio de figuras arquetípicas da realidade e do imaginário afro-brasileiro que estão presente em práticas religiosas como a umbanda.



2 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.  
Aqui, figuras ancestrais: Casal de Pretos Velhos. Artistas: Lorena Fontes e Vinícius Bolívar. Fotografia: Sílvia Patrícia (2017).

Trata-se de Seu Zé Pelintra, Dona Maria Navalha, uma Pomba Gira, um casal de Pretos Velhos e um Caboclo. O mar, na condição de Kalunga Grande, entra em cena simbolizando o elo entre as duas partes do espetáculo, de modo a representar uma simbólica ligação entre a vida e a morte, o material e o espiritual, África e Brasil, passado e presente.

### Drama-tur “giras”

*Mergulho no mar  
Na profundidade  
no silêncio  
na dor  
no medo  
nas máscaras*



*Mergulho na verdade que se revela  
Em reinos submersos pela história  
Nas sabedorias  
Nas escritas  
Nas danças  
No toque  
no corpo que se fez presente*

*Mergulho em mim  
Mergulho no outro  
Descubro o profundo  
O particular*

*Flávia Honorato  
Diário de bordo - 2014*

A criação tem seu tempo. Não o tempo cotidiano e cronológico, mas o outro tempo, o tempo diferenciado. Tempo de pesquisa, tempo de mergulho, tempo de recolher, tempo de pensar, tempo de experimentar, tempo de desistir, tempo meu, tempo seu, tempo do outro. Cada etapa de tempo possui suas complexidades e o corpo como centro do processo criativo vai buscando estratégias de assimilar, aprender e guardar vivos os registros criados.

O corpo é composto por diferentes camadas: pele, músculo, osso e sua subjetividade. Todas essas camadas devem ser levadas em consideração no trabalho criativo. É na investigação (pesquisa de campo e sala de ensaio) que necessitamos colocar o corpo em risco, em desequilíbrio, propor estímulos externos, internos e outras sensações para atingir essas camadas. Há várias possibilidades de estímulos: texto, imagem, cheiro, exercícios físicos, a musicalidade,

a relação com o outro, entre outras. Estímulos que considero, aqui, como veículos de acessos para descobertas e revelações.

Para os intérpretes criadores, não basta vivenciar todas essas possibilidades de estímulos, deve-se colocá-las no corpo, traduzi-las em ações, ou seja, em drama-tur “giras” corporais. Trago o drama no sentido de narrar, imitar e repetir essas ações corporais e “giras” de gerir essa narrativa, trazendo seus contornos e suas tessituras para a composição cênica.

Além disso, devem ter plena consciência do caminho de construção e desconstrução dessas ações, e procurar atingir a mesma qualidade no momento de sua criação, mantendo a memória corporal ativa e viva. Nessa busca enquanto intérprete, descobrimos medos, inseguranças e angústias. Vontades, impulsos e alegrias. E nessa dicotomia, nos revelamos aos outros.

Os caminhos para a criação cênica podem ser traçados a partir de uma estética e de uma identidade do grupo artístico. No processo do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*, atravessamos e fomos atravessados por algumas abordagens práticas corporais, a saber: capoeira angola, sambas de umbigada (jongo, batuque, tambor de crioula) instalação corporal, ginga pessoal, lugar/momento, jogos teatrais e a pesquisa de campo.

Toda a preparação foi feita em observância às pesquisas da diretora artística Renata Lima. Por tal razão, e para entender a metodologia sugerida por ela, fomos convidados a praticar capoeira

angola durante seis meses em espaços diferentes e depois praticamos juntos no Espaço Águas de Menino<sup>iii</sup>.

Nos primeiros dias de vivência da capoeira angola, conhecemos o movimento que é o propulsor de todas as outras movimentações, a ginga. Após a assimilação e o entendimento da movimentação, começamos a entender sua dinâmica e suas funções. A ginga é o coração do capoeirista. Sem a ginga, não se tem locomoção, mobilidade, golpes (ataque e defesa) e o olhar amplo que dá a compreensão de toda a logística do parceiro de jogo e também da roda.

Sobre a ginga, Lima 2008 comenta que:

[...] A ginga corresponde exatamente à apropriação e domínio do equilíbrio em movimento. A ginga escamoteia a intenção do capoeirista, ela precede toda sua ação, é justamente o “intermezzo” entre a aplicação do golpe e a preparação dele. A ginga é também o movimento de deslocamento que possibilita a defesa e o ataque. Esquivar, avançar, recuar, para um lado e outro são as principais ações realizadas pelo capoeirista quando ginga. Este bambolear, é fator primordial na capoeira, pois se baseia no escapar do golpe, desviando-se em sentido contrário à sua saída ou recuando [...] (p. 107)

O corpo já aceitava o chão, sabia entrar e sair, conhecia a mecânica de alguns golpes: rabo de arraia, meia lua, rasteira, aú, meia lua de costas e aú de cabeça e entendia o balançar que era conduzido pelo gingar.

*Ginga Menina  
Ginga e cria sua mandinga  
Ginga entra  
Ginga sai  
Ginga golpeia  
Ginga e não cai  
A Ginga me faz pulsar  
É na ginga que descubro o meu balançar.*

*Flávia Honorato  
Diário de Bordo - 2014*

Após as movimentações, trabalhamos com a musicalidade presente na capoeira, conhecemos os instrumentos que compõe a bateria e aprendemos alguns cantos. O jogo na capoeira angola é iniciado com a musicalidade. Um lê é pronunciado e a ladainha salda os mestres e ancestrais. E nessa musicalidade os sinais sonoros se transformam em emoção e a conexão com o ritual é estabelecida. Ladainha que pode ser uma oração, um lamento ou uma louvação.

Três berimbaus, dois pandeiros, um reco-reco e um atabaque são os instrumentos utilizados no jogo. O berimbau é instrumento percussivo formado por uma vara de Biriba, uma cabaça, que atua como caixa de reverberação, e um arame de aço que é amarrado na biriba e percutido com uma baqueta. Temos o caxixi para compor o toque e o dobrão que modifica as notas. São três berimbaus: gunga, médio e o viola. O gunga tem a sonoridade mais grave, o médio de sonoridade menos grave, reforça o gunga e o viola que faz virada e possui alguns improvisos que são característicos. Quando escutamos na roda: Chora viola! É o

momento de seus toques específicos. Os berimbau, cada qual com seu toque diferente, se complementam e formam a musicalidade da capoeira angola acompanhados dos demais instrumentos. A roda de capoeira é um pequeno mundo, aprendemos a viver, aprendemos os códigos e sua força ancestral.

Praticar uma técnica específica, no nosso caso a capoeira angola, possibilitou-nos ver bloqueios e limitações. Trabalhamos com força e resistência muscular, flexibilidade, ritmo, percepção do outro, percepção do espaço, equilíbrio e o próprio desequilíbrio. Por meio do treinamento corporal, exploramos nossas capacidades e trabalhamos as dificuldades. Dilatamos o corpo e abrimos caminhos para fluir energias potenciais (BURNIER, 2009). Ou seja, colocar o corpo em risco, em desequilíbrio, quebrar hábitos já codificados, corrigir postura, alongar ainda mais a musculatura, pisar com segurança, libertar a pélvis, acertar a postura da cabeça, destravar joelhos, dentre outras marcas presentes no corpo do intérprete que precisam ser quebradas. Não se pode construir algo novo se o corpo ainda se prende a codificações passadas que bloqueiam a criação.

Lima, em seu trabalho intitulado Capoeira Angola como treinamento para o ator (2008), considera a capoeira como um caminho possível para o desenvolvimento de condições necessárias, uma vez que explora os recursos de equilíbrio, impulsão, força, agilidade e flexibilidade. Além de sua movimentação, oferece um

contato direto com o espaço e os elementos presentes na prática. Exige atuação dos sentidos e uma ação e reação imediatas.

É preciso enfatizar, uma vez mais, que o treinamento da capoeira foi de grande relevância para o preparo de nosso corpo para as cenas. Ao conciliar o treinamento e os laboratórios de criação, tudo fazia sentido, pois ao coletar uma movimentação pré-expressiva, iniciava a transformação para o expressivo. Nessa etapa outros recursos entravam no processo.

A instalação corporal, como mencionada anteriormente, ganhava vida nos corpos e no processo. Juntamente com ela, o processo de dinamização de energia se fazia presente. Sobre o referido processo, utilizamos como referência o treinamento energético do Grupo LUME<sup>iv</sup>. Silva (2012) comenta que a dinamização é a produção de energia por meio da intensificação da dança das articulações, proporcionando uma dilatação da percepção de corpo. É a partir dessa dilatação que são executados os exercícios que compõem a instalação corporal. A capoeira angola integra esses exercícios. Todos os exercícios foram de suma importância para o processo criativo do espetáculo. O corpo se mostrou vivo e ativo para novas experiências e criações.

No decorrer do processo, esses procedimentos serviram não apenas para acionar um corpo diferenciado e disponível, mas também para assumir uma corporeidade relacionada com o contexto afro-brasileiro. Todavia, é importante frisar que esse tipo

de trabalho deve ser pensado como algo contínuo, pois o corpo do artista da cena está em um processo de constante formação.

É nesse sentido que Pavis (2015) comenta que o intérprete é “aquele que faz significar o texto de uma maneira nova a cada interpretação” (p. 30), E é por meio dessa reconstrução que o corpo pode vibrar em diferentes frequências, trazendo à tona um outro tempo/espaço: a cena.

Paralelo ao processo de preparo corporal, os interpretes fizeram uma pesquisa de campo, em um terreiro de umbanda para conhecer o universo religioso que povoa nosso território brasileiro. Uma etapa prazerosa e de grande importância para a observação, interpretação dos fatos e ações, coleta de dados e quebra de preconceitos. A intenção de coletar dados está ligado ao campo vivido, onde todos os integrantes viveram de perto toda a rotina do espaço.

Desde a preparação do espaço, o transe dos médiuns e o final de cada trabalho. A entrada no universo da umbanda<sup>v</sup> possibilitou a materialização do encontro com Zé Pelintra, Pomba Gira, Pretos e Pretas Velhas e Caboclos, que são figuras arquetípicas desse contexto vinculado à ideia de ancestralidade.

Visitamos o AVI – Associação Vida Inteira, localizada em Águas Lindas de Goiás. Fomos recebidos e acolhidos por Tata Ngunz'tala, que além de responsável pela associação, é o pai da casa. Vida inteira é um espaço que trabalha com a Umbanda, o

candomblé e desenvolve um trabalho social com a comunidade próxima a ela.

Na associação, tivemos a oportunidade de participar de três giras<sup>vi</sup>: Preto velho, Caboclo e Pomba Gira/exu. As duas primeiras foram festivas e, a terceira, de trabalho. Entendemos a participação nas três giras como uma pesquisa de campo, entretanto, não alteramos em nenhuma instância o ritual com perguntas, anotações ou filmagens. A pesquisa foi, de fato, a vivência e o afetamento no corpo durante os acontecimentos das festividades e do trabalho. Após essa etapa, levamos para o campo sensível e, na sala de ensaio, estabelecíamos uma relação entre o preparo corporal e a pesquisa de campo. A partir dessa junção, tecíamos ações, partituras corporais e vocais.

Após esse mergulho profundo nas sabedorias, nas escritas, nas danças e nos toques musicais vivenciados, o corpo se fez presente. Cada gira foi uma descoberta. Um mundo desconhecido por mim se fazia presente. Emocionei-me muito na gira de preto velho. Nessa época, minha mãe estava muito doente. E ao falar com um dos pretos velhos, a primeira pergunta que me fez foi para saber como ela estava. Um espanto: Como ele sabia da saúde de minha mãe? Em seguida, relatou várias situações a respeito de minha família e deu alguns conselhos. Como não acreditar? Na gira de caboclo, assim como na do Preto Velho, cada entidade consultada me falava sobre minha família e também trazia conselhos. Todavia, na gira de exu e da pomba gira tive uma experiência



completamente diferente das duas anteriores. Senti no corpo e na pele uma energia diferente. Desde o momento que cheguei ao espaço, não era eu. Era ela.

### **Maria eu**

*(In)corporada*

*Seus ombros tremiam e o corpo  
Suspense respondia.  
Brinco, saia e cabelo  
Tudo pronto para o sagrado se manifestar.  
LEVANTA! Exclamou ela  
Deixa sua gira girar!*

*Flávia Honorato  
Diário de campo – 20*

A umbanda é povoada por entidades espirituais tidas como “Pombas Giras”, entre elas: Maria Navalha, Maria Padilha, Maria Mulambo, Pomba Gira Cigana, Maria Quitéria, entre outras. Por vezes, essas figuras povoam o imaginário coletivo como uma figura ruim, promíscua, um espírito da luxúria. Sua imagem facilmente associada às mulheres ao longo da história da humanidade, que não poupou forças, fogueiras e calabouços para condenar mulheres consideradas bruxas, prostitutas, feiticeiras e pecadoras.

Assim, ser Maria foi, em uma primeira instância, ser mulher frente a uma sociedade patriarcal e revelar as marcas e os estigmas sociais que giram em torno do universo feminino, como o silenciamento, a objetificação, a invisibilidade social e, sobretudo no que tange à violência e à sexualidade.

Sim, as Pombas Giras podem ser compreendidas como mulheres da vida, ligadas aos prazeres da carne e ao mundo da rua – inclusive, a denominação “Pomba Gira” tem sua origem em *Bombogira*, *Pambunjila*, deus bantu patrono dos caminhos, das encruzilhadas e da cópula. Equivalendo a força feminina de Exu.

As Pombas Giras são, então, espíritos de mulheres que em vida, na grande maioria das vezes, teriam sido prostitutas, ou ligadas aos prazeres das coisas carnavais, devido à falta de outras oportunidades. Mulheres que passaram por algum tipo de opressão, violência ou assédio e tiveram que escolher um caminho para a sobrevivência. conforme pode ser observado no trecho de fala de uma médium que, em transe, incorporava a menina da estrada no terreiro AVI:

[...] Fui abusada pelo meu pai com treze anos de idade. Minha mãe!? Minha mão resolveu ficar com ele! Daí, tive que fugir levando meu irmão caçula. Como não tinha condição de sustento, fui logo abrindo meu negócio.

Nessa fala, nota-se o descaso e as consequências que sofreu. A Pomba Gira, quando incorporada, ajuda os outros para sua evolução espiritual. É especialista em amor e relacionamentos e são procuradas para a resolução de problemas desse campo afetivo. Gosta de receber oferendas (champanhe, vinho, pinga, espelho, bijuteria, perfumes, batons, etc.) e presentes como rosas e cigarro. Apresentam-se sempre de saias rodadas, vestidos, blusas de renda, colares, flores e muito enfeite. Nas vestimentas as cores são

determinadas pela entidade mesmo com a predominância do vermelho e do preto. Sua movimentação é sensual e debochada, trazendo sempre em suas falas algumas gargalhadas estridentes.

As partituras codificadas durante o processo do espetáculo, como o abrir do leque, o vibrar dos ombros, o girar da saia, a gargalhada e um olhar penetrante foram criadas a partir de elementos levantados na vivência em campo. Durante a gira<sup>vii</sup>, essas ações se tornavam fortes e bem emblemáticas. No texto do espetáculo, o fragmento pronunciado pela personagem Maria foi uma compilação de falas de várias Pombas Giras ouvidas durante a pesquisa de campo.

A Maria do espetáculo Por Cima do Mar eu Vim foi inspirada na Maria Navalha, que era uma das amantes de Zé Pelintra. Segundo Ligiéro (2004), ela “era conhecida como uma das mais agressivas e perigosas, como o próprio nome já diz” (p. 126). Sua navalha era sua proteção contra a agressividade que encontrava em seu caminho. As partituras criadas com o leque foram inspiradas na ideia de movimentação de uma navalha.



3 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.  
Aqui, a figura de Maria debochando de sua situação. Artista: Flávia Honorato.  
Fotografia: Layza Vasconcelos (2015).

Hoje eu vim aqui à procura de um amor, e eu quero um homem vivo, porque você já viu homem morto fazer alguma coisa? (Risadas).

Vosmecê me conhece? E vosmecê? Já ouviu falar de mim? Num tenha medo, pode vim e deixe essa mulherzinha aí – porque, minha filha, ele até pode seu, mas ele é seu, meu e de muitas outras... (Risada).

Me chamo Maria. Fui abusada pelo meu pai com treze anos de idade. Minha mãe!? Minha mãe resolveu ficar com ele! Daí, tive que fugir levando meu irmão caçula.

Como não tinha condição de sustento, fui logo abrindo meu negócio. Um PUTEIRO, pra ser mais clara... (Risos). Lá atraí olhares maliciosos de meus fregueses e foi lá que conheci o Zé. Êta moço bunito! Alguém aqui viu o Zé? Zé? Zé?

Zéeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee...

(Fala de Maria. Trecho da peça Por Cima do Mar eu Vim).

## Considerações Finais

Companhias fazedoras de performance com identidade negra, por vezes, buscam construir sua abordagem metodológica e estética a partir de elementos da cultura popular e da cultura afro-brasileira, afirmando um lugar estético e político, numa atitude de enfrentamento ao racismo e a favor da diversidade cultural. Por meio desse canal de comunicação e de produção de conhecimento, é possível perceber a importância e as contribuições da cultura negra no campo artístico.

A construção de uma dramaturgia corporal demanda que o intérprete-criador invista em descobrir, incorporar e explorar uma gestualidade que transborde o seu cotidiano – e quando isso está relacionado a um contexto ritualístico e afro-brasileiro, exige ainda um cuidado para não se escolher o caminho da “tipificação”, isto é, de formas estereotipadas que, ao invés de revelar saberes e poéticas ignorados ou marginalizados, podem reforçar estigmas e preconceitos.

Parece-nos que a vivência em campo, bem como uma preparação corporal que aproxime deste contexto, são caminhos viáveis. No processo de construção da personagem Maria, tivemos a oportunidade de conhecer e experimentar o terreiro de umbanda, com seus sons, cheiros, arrepios e narrativas que carregam um pouco da história do Brasil. Assim, a dramaturgia corporal da personagem Maria foi construída a partir dos procedimentos elegidos, capazes de restaurar, de forma dinâmica, tanto memórias da vivência em campo como os próprios sentidos e percepções da atriz sobre sensualidade, dor, paixão e o ser mulher.



4 – Segunda parte do espetáculo *Por Cima do Mar eu Vim*.  
Aqui, a figura de Maria lembrando seu amante Zé Pilintra. Artista: Flávia Honorato.  
Fotografia: Layza Vasconcelos (2015).

## REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio.; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: Editora Hucitec, 1995.

BARBA, E. ; SAVARESE, Nicola. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**, São Paulo: É Realizações. 2012.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator: da técnica à representação**. 2. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

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

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Editora Fapesp, 2006

FERRACINI, Renato. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Editora Fapesp, 2006.

LAGES, S. R. C. ; D'ÁVILA, N. ; MARIA, I. (2007). *Vida cigana: mulheres, possessão e transgressão no terreiro de Umbanda. Pesquisas e práticas psicossociais*. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalapip/2artigo.pdf>. Acesso em: 23 de Ago. 2017.

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

LIGIÉRO, Zeca. (Org.) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em sombra**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PASCALI, Maria Julia. **Licenciatura em Artes Cênicas, v. I**. Goiânia: Funape: Ciar, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob orientação de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-intérprete-pesquisador: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

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



## NOTAS

---

- i. Termo utilizado por Eugênio Barba para conceituar o instrumento do ator. A arte Secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral. (BARBA, 2012, p. 52)
- ii. Uma entidade da umbanda. Mulher feminina e muito sensual, liberta de opressões e de conservadorismos. Amante de todos os prazeres mundanos.
- iii. O espaço Águas de Menino é um projeto que acontece no fundo do quintal e é ligado ao Centro de capoeira Angola Angoleiro Sim Senhor. A ação é ligada a Faculdade de Educação Física e Dança da UFG e coordenada pela professora Renata de Lima Silva.
- iv. Lume Teatro é um Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP É formado por sete atores. Uma referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator.
- v. A umbanda é uma religião afro-brasileira que sincretiza o catolicismo, o espiritismo e as religiosidades africanas.
- vi. A gira é um termo usado para denominar as sessões de Umbanda. Pode ser festiva, de trabalho ou de treinamento.
- vii. A gira é um agrupamento ou uma reunião de determinada figura ancestral (Pomba Gira, Zé Pilintra, Preto velhos) incorporada por um Mèdiu. Podendo ser de trabalho ou de festa. Durante a pesquisa de campo fomos em Giras de trabalho e de festa.

---

**\*Flávia Cristina Honorato Santos** é Mestranda em Performances Culturais (UFG), licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG), participou durante quatro anos (2005 a 2008) do grupo de pesquisa *Cultura e Contadores de História: Contos populares, literatura, jogos e brincadeiras*; do grupo *Sincronicidade e Expressão* e participou das atividades de pesquisas artísticas do *Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performance* durante o ano de 2013. Atualmente é integrante do *Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22*. É

---

professora orientadora no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas – modalidade EaDda UFG e professora do ITEGO em Artes Basileu França.

**\*\*Renata de Lima Silva** é vice-coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e da Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Líder do NUPPIC - Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênicas *Coletivo 22* (CNPq), membro do grupo *Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens* (CNPq). É Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, com doutorado sanduíche (CAPES) na Faculdade de Motricidade Humana de Universidade de Lisboa (Portugal). Mestre em Artes (2004) também pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e graduada em Dança (bacharelado e licenciatura) pela mesma instituição. É capoeirista da Centro de Capoeira Angola Angoleiro *Sim Sinhô*.

Artigo submetido em: 02/04/2019

Aprovado em: 30/07/2019