

# Corpos em movimento: pesquisa, ensino e prática teatral em Angola e Portugal

*Marcelina Afonso Ribeiro*

Faculdade de Artes,  
Universidade de Luanda, Angola

*Maria Gil*

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha,  
Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2025.48/pp.129-154>

## Resumo

Este artigo está dividido em dois momentos. O primeiro momento, Caldas da Rainha > Luanda investiga as práticas do grupo de teatro angolano Bimphadi, que desenvolve uma pesquisa baseada na recuperação e recriação de rituais, canções e danças, procurando uma conexão profunda entre o corpo, a voz e a ancestralidade. Através de uma metodologia que privilegia a experiência prática e a pesquisa-ação, o Bimphadi trabalha a partir do conceito de corporeidade materna, da oralidade e da ancestralidade na construção dos seus espetáculos. O segundo momento, Luanda > Caldas da Rainha, apresenta uma reflexão sobre a experiência de mobilidade académica que envolveu a observação e participação em diversas aulas de teatro, incluindo corpo, voz, encenação e atuação. Através dessas atividades, explorou-se o potencial da sala de aula como espaço para a criação individual e coletiva, destacando-se a importância de exercícios que promovam a consciência física e vocal, bem como o papel da imaginação e da colaboração no processo de criação teatral.

**Palavras-chave:** Bimphadi, práticas teatrais, mobilidade académica, práticas pedagógicas e colaboração.

## Abstrat

This article is divided into two parts. The first part, Caldas da Rainha > Luanda, investigates the practices of the Angolan theater group Bimphadi, which develops research based on the recovery and reenactment of rituals, songs, and dances, seeking a deep connection between the body, voice, and ancestry. Through a methodology that privileges practical experience and action research, Bimphadi works from the concept of maternal corporeality, orality, and ancestry in the construction of its performances. The second moment, Luanda > Caldas da Rainha, presents a reflection on the experience of academic mobility that involved observing and participating in various theater classes, including body, voice, and acting. Through these activities, the potential of the classroom as a space for individual and collective creation was explored, highlighting the importance of exercises that promote physical and vocal awareness, as well as the role of imagination and collaboration in the theatrical creation process.

## Caldas da Rainha > Luanda

### Bimphadi, uma dramaturgia da afetação

*Nós não sabemos do que estamos à procura*, afirmam os elementos do Bimphadi numa conversa informal realizada após uma sessão de trabalho, num sábado

de manhã, dia em que o grupo se costuma reunir na Faculdades de Artes da Universidade de Luanda (FaArtes) para dançar, cantar e bater, deixando-se conduzir num processo de comunhão, onde corpo e voz são um só, e onde se atingem momentos de grande intensidade física e emocional, tanto num plano individual como num plano coletivo. Nessas sessões, que são sempre orientadas por um dos elementos do grupo, vão surgindo sons, movimentos, gestos, num processo em que cada um se deixa afetar numa envolvimento entre cada um consigo mesmo e com os outros, criando um corpo de sentidos comum. *A nossa dramaturgia é uma dramaturgia que envolve*, afirmam. Embora sem vínculo formal à Faculdade, o grupo foi criado quase exclusivamente por antigos estudantes, numa iniciativa independente, que visava a procura e a pesquisa de outras possibilidades criativas e pedagógicas para além do currículo académico e foi este o meu interesse em participar numa das suas sessões, não apenas para experienciar uma sessão<sup>1</sup> de um grupo de pesquisa teatral com base em Luanda, mas para conhecer um grupo que encontra na Universidade o lugar e o espaço para a sua investigação e pesquisa artísticas. Queria compreender a dimensão pedagógica do grupo e a forma que encontraram para sistematizar a sua pesquisa, que parte do fazer, e embora eu não soubesse o que me esperava, estava confiante na intuição da professora Marcelina Ribeiro que organizou o encontro fazendo questão de me acompanhar e de assistir à sessão e à conversa que lhe seguiu.

«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)

Bimphadi: Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena é um grupo de pesquisa teatral de Angola que dá uma forte ênfase ao património cultural, às práticas ritualísticas e à transformação pessoal através da expressão artística. O trabalho desenvolvido pelo grupo passa por recuperar rituais, cerimónias e línguas tradicionais e integrá-los nos seus espetáculos para criar uma experiência artística única e autêntica. O Bimphadi<sup>2</sup> foi fundado a 7 de Março de 2020 e à excepção de Leandra Macedo e Ana Júlia Tavares de Pina, todos os outros membros fundadores, Tchiloia Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina, Manuel Francisco João da Costa, pertenceram à primeira geração licenciada em Teatro

---

1. A sessão decorreu no dia 25 de Novembro de 2023 e foi seguida de uma conversa informal com os membros do grupo.

2. O nome Bimphadi inspira-se num ritual do povo Bakongo situado no Norte de Angola que envolve muitas atividades artísticas e rituais.

dentro do território angolano pelo então Instituto Superior de Artes (ISART), hoje Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. De origens étnicas, formações e com percursos de vida diferentes os fundadores revelam os motivos principais para a criação deste grupo:

«O teatro em Angola vem sofrendo alterações constantes desde a sua implementação até aos dias atuais, sobretudo, durante as últimas décadas com o surgimento das instituições de artes (ISART e do CEARTE). Devido à ausência de pesquisadores nestas escolas de formação e no país como um todo, e devido às dificuldades enfrentadas em nosso curso de licenciatura nós criamos o “Bimphadi: Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena”, com o intuito de lutarmos para suprimir este vazio neste campo de pesquisa.» (Lunono et al, 2022, p.227)

O programa do curso de Licenciatura em Teatro era sobretudo assente nas teorias e práticas do encenador russo, Constantin Stanislavski, conhecido pela abordagem psicológica do trabalho do ator. O trabalho de movimento realizado nas disciplinas de preparação era influenciado pelo ballet cubano e pela dança contemporânea de matriz europeia porque muitos dos elementos que constituíam o corpo docente do ISART e que constituem o da FaArtes foram formados na República de Cuba ou eram professores cubanos expatriados com a mesma formação. O trabalho durante o curso era focado nas teorias de Stanislavski, mas de forma indireta, ou seja, os fundadores do Bimphadi relatam que quase nunca liam os textos deste autor diretamente da fonte (Lunono et al, 2022, p.231). As dificuldades enfrentadas durante o curso também estavam relacionadas com o fato de alguns dos alunos não dominarem a língua oficial, a língua portuguesa, devido à herança da escola colonial, que ensinava a língua de forma mecânica e mnemônica, punindo, como relatado por alguns alunos, com castigos físicos, quem falasse nas suas próprias línguas maternas e ainda pelos efeitos da guerra da pós-descolonização, que fez confluir diversas línguas e identidades étnicas onde o português não era falado. Assim, alguns dos alunos que chegavam à ISART e à FaArtes tinham fracas competências da língua portuguesa sobretudo na leitura e na escrita, embora o currículo da escola fosse exclusivamente ensinado em português. No entanto, os fundadores do Bimphadi nomeiam um momento de mudança, a ida do professor brasileiro Yarú Cândido, ao ISART que partilhou outra forma de fazer teatro, no caso, apresentando uma versão de Romeu e Julieta de Shakespeare em que os alunos cantavam e dançavam e onde outros elementos cênicos, para além do texto, ganhavam importância. Foi a partir dessa experiência que os fundadores do Bimphadi começaram a questionar-se, ainda enquanto alunos, sobre outras formas do fazer teatral para além do ensino de Stanislavski e para além dos textos em língua portuguesa. Curiosamente, e digo curiosamente porque a sessão em que participei com o Bimphadi exigia grande disponibilidade

física, os fundadores relataram dificuldades nas aulas de movimento durante o curso, talvez porque a matriz do ballet cubano e da dança contemporânea estivesse muito longe das suas referências culturais. Estas dificuldades e a experiência com outra forma de fazer teatro foram os motivos que levaram à criação do Bimphadi, assumindo um corte radical com a herança colonial e com as referências eurocêntricas procurando uma democratização da educação e do fazer teatral que passa por incluir rituais, canções, histórias das suas próprias culturas de origem e levando-os à procura de outras metodologias e formas de fazer.

«No curso de graduação o Máquina, eu e o Costa fomos estudantes famosos pela nossa incapacidade de dançar. Entretanto, no trabalho com o ekwendje o Máquina ficou encarregado de ensinar os passos, pois ele executava esses movimentos com leveza e organicidade admirável. No primeiro dia levamos quase todas as nossas 4 horas e meia na execução dessa dança visivelmente tão simples e ensinada por quem não sabe dançar.» (Lunono et al, 2022, p.232)

Esta relação com os seus próprios rituais, canções, danças implica um regresso ao corpo de cada um, às suas raízes, à sua casa, o regresso àquilo que os elementos do grupo denominam de «corporeidade materna» (Lunono et al, 2022, p.233). Um dos fundadores do Bimphadi, Tcbiloia Lunono, afirma mesmo que esta deve ser uma das bases do ensino das artes cênicas, deixar o corpo-sujeito revelar-se presente no espaço de ensino porque «Ser professor(a) e ser estudante deveria realmente significar tornarmo-nos aprendizes de nós mesmos» (Alves, 2020, como citado em Rabbitt, 1982, como citado em Lunono et al, 2022, p.233). Poderemos deduzir que a democratização da educação e as formas do fazer teatral não passa apenas pela sua fruição mas pela experiência da criação que é onde reside o potencial de transformação de cada pessoa. Para além da recuperação de elementos tradicionais, o Bimphadi desenvolve ainda um trabalho de teorização da sua pesquisa e práticas. Por exemplo, o conceito de «corporeidade materna» foi sistematizado por Lunono no Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte no Brasil<sup>3</sup>. Outros membros do Bimphadi como Mbandu Luvumbo Nsingui valorizam a transmissão dos saberes orais estudando os vários grupos étnicos e a sua produção cultural. A sua pesquisa foi sistematizada no Programa de Pós-Graduação, Mestrado Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte no Brasil<sup>4</sup>. Nsingui começou por estudar os Bakongos e em particular o ritual fúnebre de despedida do ente querido, tendo participado em algumas cerimónias onde pôde observar e identificar elementos etnoteatrológicos nessas mesmas

3. A dissertação de Mestrado aqui: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/54741>

4. A dissertação de Mestrado aqui: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/58075>

cerimónias como a dança do *nkembo*<sup>5</sup>. Marcado por uma experiência de infância em que perdeu um irmão e participou nessa dança-ritual, onde a banda de flautistas e batucas na comuna de Sacandica fazia agitar a mente e as emoções das pessoas ao ponto de muitas desmaiarem de exaustão, vai ser a partir destas memórias e observações que Nsinguí elabora uma proposta cénica que inclui três momentos fundamentais das cerimónias de luto observadas, resignificando o ritual através da sua recriação. Esta será uma das práticas realizadas nas sessões do grupo. (Lunono et al, 2022, p.237-238) sendo esta, outra característica do Bimphadi, o cruzamento de métodos etnográficos e artísticos e a inspiração no seu próprio património cultural como material para a criação artística, ao mesmo tempo que há um engajamento com questões sociais e políticas, pois os artistas dão voz através das suas experiências a etnias e/ou comunidades marginalizadas, esquecidas, desafiando narrativas dominantes, criticando o próprio contexto educativo onde se encontram que exclui esse mesmo património, levantando questões éticas entre os artistas e as comunidades e etnias estudadas. Nsinguí afirma:

«Compreendo que estudei numa escola de formação eurocêntrica, e as dificuldades encontradas no momento da minha formação criaram uma discrepância com o meu campo de pesquisa. Quando eu e mais três colegas criamos o Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena BIMPHADI, nós passamos a experimentar elementos do contexto africano e procurar alguns caminhos que pudessem nos levar a criar uma arte com um pressuposto africano ou propriamente angolano. O processo criativo dentro de um Núcleo, pode ser considerado, como a lavra onde o agricultor realiza as suas atividades, a oficina onde o mecânico repara e fabrica seus materiais ou até mesmo um laboratório químico onde os cientistas estão atrás de uma descoberta. O Bimphadi é um espaço onde todos os membros têm a função de procurar e criar meios que nos conectem com as nossas bases físicas ou mentais. É importante salientar que o resgate dos rituais, das cerimónias, das nossas histórias, da riqueza dos povos existentes em nossos grupos étnicos, afloram o mosaico de uma plena beleza cultural e artística que o Bimphadi está buscando resgatar.» (Lunono et al, 2022, p.238-39)

Nas suas sessões de trabalho, os elementos do Bimphadi começam também um trabalho de leitura de textos procurando outras referências teatrais. Vão encontrar semelhanças entre o trabalho desenvolvido no Bimphadi e o teatro de Jerzy Grotowski (Lunono et al, 2022, p.239). Grotowski foi um encenador de teatro polaco cujas teorias e práticas foram, e continuam a ser, uma inspiração para muitos pesquisadores teatrais. A sua proposta de um teatro pobre, não no sentido material, mas um teatro cujo elemento mínimo é o ator, desenvolvendo práticas de treino físicos, vocais e psicológicos, que elevam ao máximo as capacidades físicas e psicológicas do ator, para que este encontre uma conexão pro-

---

5. «Na língua kikongo, nkembo (festejo) tem o significado oposto ao da situação em que eu observava naquele momento. ((Lunono et al, 2022, p.236)

funda com o público, ressoam no trabalho do grupo, que está desejoso de descobrir outro teatro. Tal como Grotowski, também o elemento principal do teatro para os bimpadianos é o ator e procuram, através das práticas, formas de cada um se transcender de si mesmo para se conectar com o público de forma profunda, removendo elementos supérfluos à experiência teatral. Inspiram-se ainda no trabalho de Eugenio Barba, Renato Ferracini do LUME<sup>6</sup>, sobretudo o livro, “A arte de não interpretar como poesia corpórea do Ator” (Ferracini, 2004), onde Ferracini enfatiza a importância da comunicação não verbal no teatro, como a fisicalidade dos atores, os seus gestos, movimentos, expressões faciais e o uso de efeitos sonoros e vozes para melhorar as experiências teatrais. Um momento de mudança para o grupo foi quando um dos seus elementos, Manuel da Costa pediu, numa sessão de treino, para que criassem movimentos relacionados com as práticas culturais de cada um. Surgiram os rituais de passagem, destacando-se o ehiko e o já mencionado ekwendje que incluem danças e canções. É a partir destes cantos e danças ritualísticas que o grupo vai desenvolver o seu processo criativo e sistematizar a metodologia do treino focada no ator. Nas sessões desenvolvidas pelo grupo, a voz ganha uma importância decisiva, e é encarada como um elemento psico-físico que despoleta emoções e estados profundos de consciência, a voz é corpo, mas também é uma forma de ativar memórias e de aceder à ancestralidade das culturas de cada elemento do grupo.

«As danças e canções refletem na consciência corporal-vocal do ator e na busca dos sentimentos, emoções e da espiritualidade em cena. A partir dessa prática o ator desenvolve uma boa coordenação dos movimentos físico-vocal.» (Lunono et al, 2022, p.241-242)

Através da recuperação de danças e de canções, o grupo começa a desenvolver métodos e técnicas já não externas a si mesmos, como aquelas que aprenderam no curso de Licenciatura, mas mais próximas de si e das suas culturas levando mesmo Nelson Máquina a afirmar que a melhor forma de trabalhar a arte da representação é a criação de uma poética que dialogue com a comunidade (Lunono et al, 2022, p.243). No Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande Do Norte no Brasil, Nelson Máquina vai desenvolver uma pesquisa sobre as danças e canções nyaneka, e ainda investigar os ritos de passagem do ehiko e do ekwendje para verificar se seria possível utilizá-los como base na preparação corpóreo-vocal dos atores do grupo<sup>7</sup>.

6. Renato Ferracini é, desde 1993, ator e pesquisador do LUME – Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Mais informações sobre o LUME aqui: <https://www.lumeteatro.com.br/>

7. A dissertação de Mestrado aqui: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/57538>

É Manuel Francisco João da Costa, que também realiza no Programa de Pós-Graduação, um Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte no Brasil<sup>8</sup>, que sistematiza o processo de treino do ator-pesquisador do Bimphadi, estabelecendo ligações entre os exercícios e práticas artísticas com rituais, canções, movimentos e práticas culturais dos elementos do grupo. Assim, o treino é ancorado no conceito de Muntu<sup>9</sup> e Ombala. Muntu corresponde ao ser total, indivíduo, que existe distinto da comunidade e Ombala, termo de origem Nyaeka, aproxima-se do conceito de comunidade.

«No Bimphadi, ao iniciar os nossos laboratórios nós trabalhamos o reencontro com o Muntu, que é a busca da conexão do ator com a sua pessoa, seu ser e suas articulações, sua respiração e suas forças vitais. Dentro da Ombala do Muntu os atores formam um círculo e começam a trabalhar lentamente. No Muntu cada ator individualmente se movimenta no espaço, sentindo detalhadamente o seu corpo, a sua respiração e a natureza em si. Vale destacar que todo este processo acontece sob a supervisão de um orientador.» (Lunono et al, 2022, p.243)

Se a primeira fase de trabalho é o reencontro com o Muntu, a percepção de si mesmo no espaço a segunda fase de trabalho recorre da ideia de corpo ancestral onde o orientador pede que os atores façam um trabalho de regressão, até ao ventre das suas mães. Este trabalho é acompanhado de uma canção, mas também pode ser um som, um grito, um choro, um gemido, fazendo o ator mover-se através do espaço de forma contínua e ligada às suas forças vitais. O orientador pode sugerir alguns sons ou canções que ajudem os atores a reencontrarem-se consigo mesmo, com a sua essência e ancestralidade. O que procuram nesta fase é uma ligação ao corpo que existe muito antes do pensar, um voltar para o interior de si mesmo, acedendo a memórias e recordações que lhe permitam criar um vocabulário próprio. O orientador tem sobretudo um papel de mediador que ajuda cada ator nessa ligação com o ser total ou Muntu (Lunono et al, 2022, p.245).

«Voltando à segunda etapa, depois de voltarmos para o ventre, somos levados a nos conectarmos com as nossas primeiras energias e os primeiros fragmentos de memórias ou lembranças que registramos. Seguimos até o nascimento, os primeiros contactos com o mundo fora do ventre, desde o processo do parto à primeira respiração. Recordamos o primeiro toque, a primeira voz, o primeiro vento, as primeiras emoções, os primeiros gestos, os primeiros passos, as primeiras quedas, os presentes e assim por diante, ou seja, tudo, que o orientador for sugerindo até se chegar à idade adulta dentro da comunidade. Deste momento em diante o ator, vai buscar o contacto com o outro para a contemplação do Muntu, ou se quiser, pode ser muito mais radical e viajar no tempo experimentando até a morte ou a além-morte.» (Lunono et al, 2022, p.245)

---

8. A dissertação de Mestrado aqui: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/58291>

9. Termo de origem Bantu que trata da conexão do ser consigo mesmo e com o outro. (Muntu-pessoa/Ser Total)

A terceira etapa do processo é designada de «jogo ritual» e inspira-se no conceito de Teatro Ritual de Robson Haderchpek<sup>10</sup>, que cria um treino corporal para bailarinos e atores préexpressivo, onde utiliza danças brasileiras, como o Coco de Roda, Ciranda, Forró e Capoeira e ainda o conceito de máscara neutra de Lecoq. Assim, para os elementos dos Bimphadi a terceira etapa é construída sobretudo na relação com o outro, os outros elementos do grupo e dançam as emoções despolegadas na segunda etapa re-criando rituais do povo Nyaneka do sul de Angola e alguns rituais dos povos bakongo, do norte de Angola. A terceira etapa termina com o ritual dos deuses, a plenitude do Muntu, uma dança codificada pelo grupo que trabalha a presença, a resistência e o equilíbrio mas que também procura a conexão entre o Muntu e a vida, tanto no plano visível (exterior) como no plano invisível (interior). É a partir destas três etapas que o grupo desenvolve a sua pesquisa.

Muitos dos elementos do grupo partilharam comigo, na conversa informal que tivemos após a sessão em que participei, que o trabalho feito nos laboratórios lhes permitiu encontrar o seu lugar enquanto alunos no próprio curso de Licenciatura, ultrapassando dificuldades de confiança, timidez, até dificuldades que sentiam no trabalho de voz, de movimento, sentindo-se mais confiantes para elaborar sobre as suas próprias experiências, devido, também, aos laços afetivos que criaram através do grupo e à liberdade que sentem nas sessões de laboratório. A participação do grupo em encontros com outros grupos de pesquisa, como por exemplo, o encontro entre o Bimphadi e o grupo brasileiro, Arkhétypos, dirigido por Robson Haderchpek, proporciona momentos de grande inspiração, troca de práticas e de reconhecimento entre pares.

«O Arkhétypos já tem um caminho consolidado, diria mesmo uma vida feita, existe há doze anos. Uma vida de doze anos não se resume numa experiência de dois dias; todavia, um encontro quando acontece com maiores abertura e sinceridade possíveis pode gerar acontecimentos extraordinários. Penso que foi o que sucedeu no contato do seu diretor com o Bimphadi. É como no contato com dois humanos, ou mais, abramos as possibilidades, apaixonados, no nosso caso, dois grupos movidos pelo mesmo ideal, um teatro que valoriza a pessoa e a sua corporeidade materna, uma pessoa com os pés aderidos ao chão ainda que voe para outros territórios, um teatro que considera o espaço no qual é feito. Uma descolonização do imaginário também, digamos.» (Lunono, 2022, p.122)

Alguns elementos do grupo, como Costa, que são professores na Licenciatura em Teatro da FaArtes integrando as práticas e metodologias Bimphadi nas suas aulas, sobretudo no primeiro ano do curso onde os alunos são desafiados, em coletivo, a partilhar experiências e vivências, muitas vezes traumáticas, permitindo-lhes através do processo do grupo, re-imaginar outras possibilidades de ser

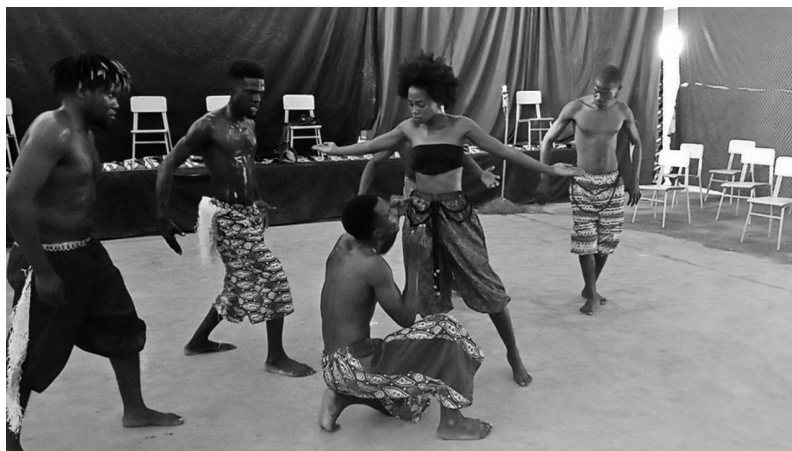
---

10. Ator, encenador, professor e investigador na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil.

através das aulas de teatro, numa pedagogia de ensino que vai muito para além da técnica e que parte do pensar o estudante a partir do seu lugar, contexto, história pessoal, para que cada aluno procure dentro de si e da sua singularidade, como se tornar aluno, ator e pessoa, ser no mundo. Já Lunono é professor no Instituto Politécnico de Arte, conhecida como CEARTE, desde 2020, reconhecendo que teve de se adaptar à visão da instituição para poder aplicar um currículo mais local com referências ao contexto angolano e africano, tendo sido, sobretudo nas disciplinas da História do Teatro e Atuação, onde o trabalho dos Bimphadi consegue estar mais presente, através dos elementos que o filósofo do Congolês democrático, Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau designou de objeto composto, batucar-cantar-dançar, embora o currículo de ambas as disciplinas seja sobretudo assente no teatro do texto: análise e interpretação.

“Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” (Bunseki Fu-Liau, como citado em Ligiero, 2011)

**Imagens 1. e 2.** Imagens de registo do primeiro espectáculo do grupo que não tinha título, estreia em Luanda 2021, arquivo BIMPHADI



**Imagens 3. e 4.** Imagens de registo do segundo espectáculo do grupo, “Imbi”, estreia em Luanda 2023, arquivo Bimphadi



Atualmente, são dez os elementos do grupo; Tchiloia Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina, Manuel Francisco João da Costa, Leandra Macedo Vieira, Ana Julia Tavares de Pina, Helena da Silva André, Maria de Carvalho Honde, Fernando Mate, Simão de Castro Herculano, sendo que muitos estudantes frequentam as sessões de laboratório, que acontecem todos os sábados de manhã, entre as 9 e as 14 horas, na Faculdade de Artes da Universidade de Luanda. O grupo já criou dois espetáculos, o primeiro, “Sem título”, estreou no dia 19 de Novembro de 2021 e o segundo, “Imbi”, estreou a 8 de Julho de 2023, ambos apresentados no ginásio-auditório da FaArtes. O grupo trabalha há mais de um ano no seu terceiro espetáculo, num processo que se quer lento e madurado. Já escolheram duas canções, «canções tem muitas», dizem, mas querem ir até à Ilha de Luanda investigar as muitas histórias da ilha, sobre os seus povos e sobre a Kianda<sup>11</sup>, mas também gostariam de criar a partir dos mercados ou de ir ao sul de Angola para fazer pesquisa sobre rituais e tradições locais, para isso, precisam de outros recursos uma vez que todos os elementos do grupo trabalham sobre regime de voluntariado. Entretanto, vão construindo o espetáculo, cada música é uma música, cada dia é um dia, e o próprio processo vai revelando o que o espetáculo vai ser e às vezes, não se trata de aprofundar uma determinada

---

11. O culto da Kianda (ou Dandalunda) está relacionado com as crenças de pescadores e marinheiros, sendo uma divindade angolana das águas, e relaciona-se com a Iemanjá, a Orixá das águas do mar. A festa da Kianda está inscrita no conjunto de do património imaterial das festividades da Ilha de Luanda.

história ou lugar, mas uma música de Kuduro que se ouve na rua pode fazer surgir ou inspirar o próprio espetáculo, outras vezes, uma canção é recriada, usando a melodia mas alterando o texto. Não há uma data para terminar o processo de criação. Há uma altura em que o espetáculo está fechado. Quando questiono aos elementos do Bimphadi se encaram o seu teatro como político respondem-me que é a partir do posicionamento que o grupo assume em relação ao ensino dos cânones eurocêntricos que se pode considerar político, embora não sejam contra esses cânones, pois reconhecem que também eles informam as suas práticas e metodologias, no entanto, privilegiam as suas referências locais e culturais e quando participam em festivais de teatro e viajam enquanto Bimphadi, reconhecem o seu posicionamento como sendo político pois reverbera para o grupo, situando-o e permitindo-lhe criar o seu próprio espaço e campo de ação. Identificam o fato de não criarem espetáculos a partir de um texto escrito como um gesto político, uma vez que partem de algo mais radical, criar a partir de quase nada, mas é no uso das línguas angolanas de origem africana presentes em mais de 90% dos seus espetáculos que reconhecem a maior dimensão política do grupo. O próprio conceito de corporeidade materna inscreve-se nessa dimensão, pois implica dizer que há questões mais locais, mais pessoais, mais culturais para além do mundo global, mesmo se a globalização aparente ser mais económica do que social, mas mesmo assim, há questões que são culturais. Lunono afirma:

«Quando se fala da identidade parece que esta é apenas situacional ou política, pois identidade é relação e quando se levanta a questão da identidade ela é sempre política, mas penso que também é cultural e é nesse sentido que encontro o conceito de corporeidade materna.» (T. Lunono, entrevista realizada ao grupo, Outubro 2, 2024)

Angola é um país multicultural, em cada província há culturas que diferem umas das outras, com línguas, rituais, canções, narrativas próprias. O Bimphadi manifesta essa diversidade e neste sentido, podemos falar de várias corporeidades maternas. Para termos uma ideia da diversidade e riqueza do grupo vejamos: Tchiloia Lunono e Nelson Máquina, nasceram no interior da província da Huíla, onde viveram até à sua juventude, são Ovanyaneka (plural de Munyaneka) falando a língua Olunyaneka; Mbandu Luvumbo Nsingui, nasceu na região norte de Angola, na província do Uíge, é Mukongo (singular de Bakongo), falando a língua Kikongo, mas também Lingala; Manuel Francisco João da Costa, cresceu nos bairros da cidade do Lubango, província da Huíla, viveu num contexto mais urbano ou híbrido pois parte da sua família são membros da Igreja Tocoísta, que na segunda metade do século passado migraram do Norte para o Sudoeste angolano, tendo também referências culturais Nyaneka. Apenas fala português;

Leandra Macedo Vieira nasceu e cresceu em Luanda. Apenas fala português; Ana Júlia Tavares de Pina nasceu na Ilha de Santiago, Cabo Verde, tendo vivido em Portugal desde os 5 meses de idade até aos 29 anos. Entre 2016 e 2022 viveu em Angola onde estudou no ISART. Fala crioulo cabo-verdiano, português, inglês e francês; Helena da Silva André nasceu no Moxico, tendo vindo em criança para Luanda; Maria de Carvalho Honde nasceu e passou a sua infância na República Democrática do Congo tendo vindo para Luanda com 5 anos de idade e registada com a nacionalidade Angolana, fala a língua Lingala; Fernando Mate, natural de Benguela foi para Luanda em adolescente, é Ocimbundu (singular de Ovimbundu) e fala a língua Umbundu. Simão de Castro Herculano, nasceu no Kwanza Sul, de onde é originária a sua família e cresceu em Luanda. Apenas fala português. Pode parecer complexo ou problemático juntar tanta diversidade, mas vejamos como a partir das suas identidades situadas o processo de grupo se desenvolve e progride. Helena da Silva André explica-me:

«No Bimphadi cada um vem com sugestões de algumas canções e conforme essas canções acabamos por descobrir aquilo que é a corporeidade materna porque o nosso corpo já tem registos de alguma coisa, e sugere-nos danças e movimentos que acompanham essas mesmas canções. Temos o Máquina que é do sul e trouxe algumas canções e também danças, mas não é que ele chega ali e impõe a dança, com base naquilo que ele vai trazer nós também procuramos as nossas próprias possibilidades, àquilo que o nosso corpo pode transmitir ou pode dar naquelas canções. O mesmo acontece com Mbandu que é do norte e traz canções e danças, mas não nos limitamos a essas províncias, quando algum de nós viaja e vai para outra província nós procuramos conhecer sobre a cultura desta mesma província, para descentralizar. Nós temos a canção e o nosso corpo vai sugerindo movimentos e a partir destas canções e movimentos acabamos por criar os nossos espetáculo, mas em cada ano é apenas um. às vezes até pode passar um ano para a criação... Eu sou Lunda-Cokwe, o meu pai é de Kwanza Sul e a minha mãe é do Moxico onde eu nasci, mas infelizmente saí de lá muito pequena e não tinha pessoas que podiam falar comigo em Cokwee até porque lá também já não falava frequentemente, nós tivemos de aprender o português e quando vim para Luanda não tinha ninguém que falasse comigo e acabei por esquecer e infelizmente só falo português. No nosso segundo trabalho trouxe um conto do Kwanza Sul que fala de uma situação que alguns parentes meus passaram, quando um homem ou mulher termina o processo de enviuvar ou quando vai para enviuvar tem de seguir alguns rituais e quando não segue, depois tem suas consequências.» (H. S. André, conversa pós-sessão, Novembro 25, 2023)

No início de Outubro de 2024, a companhia de teatro angolana Elinga-Teatro esteve em Portugal, no Porto e em Lisboa, para apresentar o espetáculo, *Amêsa ou a Canção do Desespero*, texto da autoria de José Mena Abrantes, que criou um dos primeiros grupos de teatro da Angola independente, o colectivo Tchinganje, que depois se veio a chamar, Xilenga. Mena Abrantes apresentou ainda o seu mais recente livro, “Uma Breve História Geral do Teatro”, onde situa e destaca o teatro feito no continente africano face à cartografia historiográfica do teatro. Afirma:

“Normalmente, nos livros, há um capítulo lá para o fim onde se faz referência a rituais religiosos, a cerimónias fúnebres e a práticas tradicionais africanas, mas isso existe em todo o mundo e o teatro em África é muito mais do que isso”, assinala. (Mena Abrantes, J., como citado em Duarte, 2024)

Mena Abrantes começou a fazer teatro nos anos 1980, tendo estado envolvido igualmente com o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda, instalado num antigo colégio que havia sido nacionalizado com a independência do país e onde conviviam outros coletivos e associações. Ainda como estudante do curso de Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, assiste às primeiras peças do Grupo de Teatro de Letras, com futuras referências do teatro português como Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra, mas é com o Grupo de Teatro de Direito e especialmente, com a encenação de uma obra do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, com que se identifica mais pois afirma, “Era cena aberta, com actores vestidos com roupa de todos os dias, menos declamatório...” (Mena Abrantes, J., como citado em Duarte, 2024). Tal como Mena Abrantes encontra nos grupos de teatro universitários um espaço para desenvolver o seu teatro, também o Bimphadi encontra na universidade o espaço para criar o tal *teatro que não nos anule*, e onde se recriam canções, danças e histórias para se poder imaginar outras formas de fazer teatro num processo de transformação que implica não apenas a reapropriação dos meios de produção, mas sobretudo, a descoberta do saber do corpo, dos afetos, do encontro, ali – onde a palavra não chega mas o corpo reconhece. O Bimphadi procura assim fazer um corte com currículos académicos, ainda eurocêntricos, e um corte com a primazia do texto dramático, como elemento principal da cena, num processo decolonial onde ainda se ouvem ecos da angústia, da dissociação e da opacidade, marcas presentes não apenas na sociedade, mas também no ensino. Será nesse corte ou hiato que se pode operar a transformação do inconsciente, individual e coletivo, e onde a descolonização do imaginário pode acontecer. O Bimphadi inaugurou uma nova forma de fazer e de ensinar teatro em Angola.

## **Luanda > Caldas da Rainha**

### **A sala de aula como espaço para criação individual e coletiva**

De 9 a 15 de Março de 2024, Marcelina Ribeiro, docente do Departamento de Teatro da Faculdade de Artes, Unidade Orgânica da Universidade de Luanda, realizou a Mobilidade Académica na Escola Superior de Caldas da Rainha-ESAD-Politécnico de Leiria, Mobilidade apoiada pelo Programa Procultura+ e Associação das Universidades de Língua Portuguesa (AULP), parceiros da UniLuanda.

A mobilidade permite o desenvolvimento de competências profissionais dos docentes das instituições parceiras dos PALOP e Timor Leste. Também possibilita a troca de experiências sobre práticas pedagógicas, com professores de diferentes países.

A Professora foi indicada pela instituição de origem, para fazer parte do grupo de docentes incorporados no programa Procultura + para troca de experiências, anunciadas anteriormente e para direcionar os estudantes selecionados a frequentar a mobilidade do mesmo programa. Uma forma presente de acompanhá-los e apoiá-los, na seleção das Unidades Curriculares, unidades que às vezes têm nomenclatura diferentes, mas o mesmo conteúdo, o contacto com os programas do curso de Teatro da ESAD permitiu a articulação das equivalências das unidades curriculares entre as duas instituições.

A missão incumbida foi materializada com a realização da viagem, ótima receção, por parte dos discentes e dos docentes da instituição acolhedora, expectativas conseguidas porquanto, eu esperava encontrar um ambiente acolhedor e próprio para o trabalho e foi concretizado.

Um espaço de trabalho diferente do que estou habituada a trabalhar, refiro-me nas condições apropriadas para aulas de teatro, quanto aos estudantes, a atenção prestada ao momento das aulas não era diferente dos discentes com quem trabalhei na Faculdade de Artes, (FaArtes). Estava consciente de que estaria no meio de estudantes oriundos de várias partes de Portugal, mas não pensei que teria estudantes de Cuba e Brasil, como foi o caso, às vezes há aquele receio por parte de quem se desloca, pensando em quem irá encontrar, como será recebida, como compreenderão a linguagem? Quando todos estão unidos pela mesma causa, tudo se torna mais fluido e a compreensão é recíproca.

Foi uma partida emocionante, que teve como objetivo o encontro com outras realidades académicas, a partilha de conhecimentos com os docentes e discentes. Foi interessante neste encontro. No primeiro dia de estada em Caldas da Rainha, a experiência foi única. Primeiro a oportunidade de observar a aula lecionada pelo professor Pedro Ramos, que leciona a Unidade Curricular Corpo/ Expressão Corporal, isto no período da manhã. Já no período da tarde, a motivação de participar da aula não como observadora, mas sim como alguém integrante do grupo dos estudantes, para sentir-se partícipe da actividade, foi necessária a entrega total, corpo, mente e alma, permitindo ser dirigida pelo colega Pedro, com o tema da aula **“a qualidade de movimento”**.

Referimo-nos, exatamente, da qualidade de movimento corporal. A mesma permitiu a exploração de vários movimentos não cotidianos, os mesmos facilitam a criação cénica de forma orgânica e consciente, movimentos que podem levar ao

ator ou atriz em situações distintas. As diversas formas e ritmos podem demonstrar o comportamento do ator/atriz, que se move numa determinada situação cénica, podendo caracterizar um estado de ânimo, trilhando caminhos que levam a ter domínio dos movimentos a serem trabalhados e aperfeiçoados durante um processo e posteriormente nas apresentações cénicas. Dentro da exploração de movimentos, foi possível desenvolver categorias de movimentos, utilizar músculos certos, para cada movimento realizado.

Não trabalhar na totalidade foi a orientação do professor, podendo trabalhar por partes, como por exemplo começar pelo joelho, cabeça, braços, permitindo os movimentos acontecerem sem necessidades de esforço, apenas acompanhando sua evolução.

De acordo com Laban (1978), o movimento corporal pode ser influenciado pelo meio ambiente do ser que se move. Para o autor, o meio onde ocorre uma ação dá um “colorido” diferente ao movimento de um ator ou atriz, exemplificando que os movimentos de um ator/ atriz serão diferentes nos distintos papéis que vier a interpretar, tendo em conta que adaptaria o seu comportamento de acordo com o ambiente da situação que estará inserido.

Laban aponta outro aspeto do movimento, que é essencial para a atuação dramática, quando há interação entre companheiros de cena. Certamente que há aproximação entre os mesmos, tendo contacto físico ou estando distanciados. Este encontro entre os atores é possível através dos movimentos que se diferenciam através dos objetivos de cada integrante da cena.

Entendemos que cada ator/atriz tem um objetivo a alcançar numa determinada cena. Para a concretização do mesmo, na sua atuação, utilizará vários recursos como, imaginação, criatividade, verdade que o permitirá criar diversos movimentos corporais que vão de acordo com a situação criada por ele.

O ator/atriz deve adquirir habilidades corporais, domínio de movimento corporal, para poder desenvolver o seu trabalho com clareza em diferentes situações. É necessário ser um observador dos movimentos cotidianos, para que possa criar os diversos movimentos corporais que poderá levar em cena.

Laban reforça que o ator/atriz, com a utilização dos diversos movimentos corporais, deve transmitir ao espectador a ideia do dramaturgo. Sendo um trabalho colectivo, o teatro, cada participante da atividade deve motivar os seus colegas a manter a ligação entre o palco (atividade que se propõe a realizar) e a plateia.

Turtelli (2003) reconhece que a abordagem da qualidade de movimento é bastante abrangente. Envolve a descrição das sensações transmitidas pelos mesmos movimentos, para uma melhor compreensão da questão. Na sua dissertação trás vários estudiosos que falam sobre o tema. “Através do movimento, adquirimos

conhecimentos sobre o nosso corpo e sobre o mundo, que em última instância caracterizam-se em conhecimentos sobre nós mesmos” (Turtelli, p. 66).

Um trabalho árduo é que permite este conhecimento sobre cada um de nós; dar possibilidades para uma qualidade de movimento corporal na aula de corpo, foi importante para cada um que lá esteve, que com repetições dos movimentos se procurou inovar e aperfeiçoar, ter domínio do seu próprio corpo para se permitir experimentar. Tendo aí um olho clínico, que é o do professor, foi possível cada um ser avaliado e perceber onde falhava e como contornar os obstáculos movimentais. Foi possível perceber as debilidades para poder buscar soluções para o melhoramento.

Bacalá (1999) citada por Turtelli (2003) salienta que o movimento corporal é essencial para o ser humano transmitir suas necessidades, sentimentos e emoções. De acordo com Bacalá, o movimento possibilita ao ser humano compreender o meio social em que está inserido e compreender a si mesmo.

**Imagens 5 e 6.** Aula de movimento, Março de 2024



### **A preparação vocal para o melhor uso do instrumento de trabalho (A Voz)**

No segundo dia, com a mesma turma, agora cedida pela professora Ana Sacramento, a minha intervenção já não era nas vestes de uma integrante do grupo, que teve o primeiro contacto com espaço e os estudantes da ESAD, mas como alguém que estava presente para dialogar, mediar e dirigir os caminhos a percorrer para a utilização de uma voz interessante em cena. O objetivo era que cada participante daquele encontro pudesse ter domínio de alguns elementos que conduzem a uma técnica vocal adequada.

Recordamos que o trabalho do ator integra corpo e voz. O primeiro contacto no espaço de trabalho foi o aquecimento corporal, integrando o vocal. A entrega de cada discente aí presente era notável. Cada um compreendia e processava o que era transmitido ao seu tempo e momento. O importante para nós era a compreensão, independentemente do tempo em que cada um necessitaria para processar. A preparação vocal permitiu a resistência e o domínio da técnica. De forma a facilitar a utilização correta do aparelho vocal, teve-se em conta elementos essenciais como, relaxamento, respiração, articulação e a projeção vocal.

É normal nas lides teatrais anteceder o trabalho com aquecimento e preparação em vários domínios, numa aula prática de atuação/ interpretação e voz. É imprescindível ter em conta elementos preparatórios. O mesmo acontece num dia em que se leva em cena o resultado do processo realizado durante um determinado tempo (o espetáculo). Neste encontro o aquecimento também foi essencial.

De acordo com Quintela (2008) o aquecimento vocal é um pré-requisito para uma performance interessante e ajuda aos atores/ cantores a terem uma ótima saúde vocal e evitar transtornos vocais, tendo em conta que têm a voz como uns dos instrumentos essenciais para a realização da atividade artística, que se propõem a realizar, é necessário cuidado.

Todos os estudantes, presentes naquela sala, experimentaram os exercícios de aquecimento vocal, conscientes de que é necessário o aquecimento para evitar alguns transtornos. Estavam atentos às orientações. De forma individual foi verificado o desempenho. Uns estavam a realizar de forma correta, e outros precisavam de mais atenção para a realização adequada. A estes foram retificados e sugeridos a repetição de forma a realizarem corretamente.

Behlau (2008) sustenta que o aquecimento do aparelho fonatório evita esforço desnecessário de quem tem a voz como instrumento de trabalho e não só. Acrescenta que com a prática do aquecimento vocal, consegue-se o relaxamento das cordas vocais e previne lesões.

Quanto ao relaxamento, os estudantes durante aquele encontro foram orientados a livrarem-se de tudo que não fazia parte daquele ambiente (preocupações, problemas e outros), tudo que era estranho. Foram persuadidos a estar conectados com o momento, deitados ao chão, procurando relaxar as partes que lhe fossem indicadas como, por exemplo, relaxar os olhos, cabeça, peito, braços, mãos, etc. Relaxar no específico e posteriormente relaxar na totalidade, a seguir o relaxamento dos órgãos articuladores e da laringe.

A prática de exercícios de respiração também fez parte deste encontro. Temos noção que a respiração é essencial, sem ar não há vida. Foram orientados diversos

exercícios respiratórios, permitindo ao estudante ter o controle da própria respiração e poder usar a técnica. Lagache (2004) considera que a respiração tem como função oxigenar o sangue, limpar e purificar os órgãos e músculos. Também realça que o poder da respiração com movimento ajuda a liberar tensões, facilita o alongamento muscular e permite melhorar a concentração.

Os discentes tiveram este momento de libertação de tensões com os exercícios materializados como, por exemplo, no processo da respiração (inspiração e expiração) foram alternando inspiração com mãos ao longo do corpo, expiração levantando os braços, com diversos movimentos que possibilitaram o alongamento, permitindo uma melhor atenção e concentração.

Consideramos que com os exercícios de respiração, é possível o surgimento de vários estados criativos. Quando trabalhamos a respiração pensamos na possibilidade de ter o domínio principal do processo respiratório para posteriormente poder experimentar diversas maneiras de respirar, possibilitando a criação de um personagem em diferentes estados emocionais.

Sendo assim, “os praticantes depois dos exercícios corporais com a respiração sentem-se mais limpos internamente e com espaços interiores maiores, ficam mais leves e fortalecidos, ganham mais energia e boa disposição”, (Lagache 2004, p 56). Lagache acredita que a respiração tem relação com sensorial, com emocional, com o mental e é uma via de conscientização corporal.

Foi o que se verificou depois da prática dos exercícios. De acordo com os estudantes, sentiram-se mais energéticos e com uma ótima disposição, para continuar a exercitar e encontrar outras possibilidades que a respiração permite como, por exemplo o trabalho com vários tipos de respiração, uma respiração que necessitasse de um personagem asmáticos seria diferente da respiração de um personagem estérico. O estado psicológico e emocional são, com certeza, diferentes para cada situação.

Outros exercícios experimentados pelos estudantes foram os de articulação, pronunciar todas as letras, articular de forma a ser compreendido por todos. Quanto à articulação, compreendeu-se que é essencial, pois, uma articulação deficiente dificulta a compreensão do que se quer transmitir.

“A articulação é o esqueleto da dicção e não se consegue uma articulação excelente sem uma pronúncia em correspondência com a palavra articulada. O respeito pela pronúncia é a arte de fazer soar palavras essenciais, de não deixar de pronunciar os princípios e finais das palavras” (Quintana et al, 2014, p.134).

Tudo dito em teatro e o seu signo precisa ser perceptível, logo o teatro é feito no momento do encontro entre o ator e o espectador, o espectador pode não

perceber o signo e perguntar a quem estiver ao seu lado o que foi que ela/ele disse? ´ ou fez, se o mesmo signo não for preciso e objetivo fica complicado e talvez tu como ator/ atriz não poderás aperceber que alguém foi com dúvida ou não foi tocado por este signo porque não articulaste corretamente os sons ou palavras e a mensagem não chegou de acordo o objetivo da cena e o objetivo do personagem. Então é necessário prestar atenção no que vais dizer.

A seguir à articulação, priorizámos a projeção vocal, tendo em conta que também é um elemento essencial, quando da voz se trata. Entende-se que projetar é fazer chegar a voz a todos, crescemos a ouvir no ambiente teatral em que estamos inseridas, que “até a velhinha surda deve ouvir e perceber tudo que é dito em cena”.

Quando se projeta a voz, o som deve alcançar uma determinada intensidade com um volume determinado. Projetar implica soltar a voz, ter em conta o apoio respiratório para que não se esteja em presença de gritos sem determinados apoios técnicos.

Assim, Quintana et al. (2014) consideram que a voz projetada corresponde a uma atitude vocal, onde o ator tem a intenção de atuar sobre o outro e de ser compreendido. Esta intenção pode ser concretizada se realmente o ator utilizar as técnicas para que a voz chegue ao público de forma perceptível. Para as pesquisadoras o ator deve trabalhar com imagens e, quando pretende projetar o som para um ponto específico, tratará de assegurar que a sua voz chegue de forma cômoda a este lugar, utilizando a técnica adequada e colocando a voz de maneira que flua com naturalidade.

A projeção deve funcionar de acordo com o espaço em que se está a trabalhar. Se se está numa sala de vinte pessoas e a projeção for para cem, resulta desagradável e rompe a atmosfera da cena, já que não se ajusta a intensidade com o espaço.

Para que a mensagem seja recebida de forma adequada, é necessário que haja clareza e precisão da palavra falada, elementos que se conseguem através de uma excelente dição e articulação, os mesmos inseparáveis de uma ótima e harmoniosa emissão vocal.

Com os estudantes, exercitou-se a projeção, trabalhando de forma individual e em dupla, os dois próximos, um falava e o outro escutava e depois a troca dos papéis, seguiam distanciando-se aos poucos. O que tinha a palavra procurava projetar de acordo com o local em que estava o colega, quando era uma distância de 2 metros, a intenção era projetar de acordo com a distância e se fosse de 4 ou 5 metros, a orientação era a mesma de projetar de acordo a distância. Continuava com a mesma dinâmica, falar de maneira que o texto fosse percebido pelo parceiro e outros, sem ferir a audição dos presentes com gritos desnecessários ou

mesmo uma fala não perceptível e baixa de mais, ou seja, ela precisava estar de acordo com as circunstâncias.

“Na terça feira, na aula de voz, tivemos o gosto de receber a professora Marcelina. O exercício que nos propôs, revelou-se diferente daquilo que já tínhamos trabalhado antes, isto pelas suas características de ritmo, intensidade, níveis e em especial foco individual. Além disso gostaríamos de destacar o exercício do andar quotidiano e a desconstrução do mesmo” **Estudantes.**

Logo, quanto mais se exercita, melhor será a qualidade vocal. À medida que o ator vai exercitando e adquirindo experiência, deve ir desenvolvendo perspetivas do lugar onde trabalha, se sabe que a sua voz deve ser audível em todos os pontos da sala, pois, se o público não escuta, perde-se o interesse pela obra.

Com a prática dos exercícios de projecção, os estudantes compreenderam que para alcançar a projecção desejada, é necessário dar-se a oportunidade de experimentar e quem dirigiu os exercícios verificou que a mensagem foi passada.

**Imagens 7, 8 e 9. Aula de voz**



Outra experiência se avizinhava, a de estar presente na aula de encenação, tendo o primeiro contacto com os estudantes do 2.º ano, era a fase de trabalho de mesa, cujo tema em discussão era **Adaptação de Cenas**. A Unidade Curricular Encenação é lecionada pelo professor Martim Pedroso. Neste encontro a interação com os estudantes e o professor foi interessante, através do filme Cenas da

vida conjugal de Ingmar Bergman. Os estudantes escolheram cenas, que seriam adaptadas por eles. O espírito da partilha de conhecimentos e diálogos interculturais permitiu ouvir as propostas de cada estudante de como seriam montadas as cenas, que os mesmos iriam dirigir, permitindo-me dar alguns subsídios para os seus trabalhos.

Esta interculturalidade que Astrain (2021) supõe ser uma relação de respeito entre as diferentes culturas, onde grupos e classes sociais reconhecem as suas diferenças, mas compreendem e valorizam as diversidades. Além do reconhecimento, a interculturalidade ressalta aspectos que proporcionam o diálogo e a interação mútua.

“Nesse sentido, o diálogo intercultural torna-se imprescindível, por dois motivos: a) porque através da identificação, da estima e do apreço, reconhece e respeita a diversidade de culturas na sua uberdade; b) e, ao mesmo tempo, porque esse fato exige um diálogo através do qual os atores sociais podem discernir quais valores e costumes merecem ser reforçados – isto é, cultivados e destacados – e quais se deve esquecer (ou seja, deixá-los de lado).

Acrescenta que o diálogo intercultural pressupõe uma simetria sem qualquer forma de dogmatismo. Os contornos do diálogo intercultural, em um mundo globalizado, não podem diluir-se em uma síntese cultural ou na tentativa de eliminar o diferente, o alheio ou o estranho. O diálogo intercultural presume que todos os sujeitos podem sentir-se pertencentes a uma comunidade” (Astrain 2021, p. 18).

Dentro da turma de encenação havia estudantes de Angola, Moçambique e Portugal. As diferenças foram respeitadas e todos sentiam-se pertencentes ao espaço em que estavam.

Desta forma, os estudantes nas vestes de encenadores, os seus pontos de vista sobre a adaptação de cena escolhida por cada um foram primordiais. Várias missões a cumprir, o controle de todos elementos que farão parte da cena é necessário, cuidar da sonoplastia, iluminação, cenografia, dos atores, ter atenção na adaptação desejada, velar pela maneira de como vais abordar o que está pré-estabelecido, o que se vai retirar e o que se vai acrescentar.

Brook e Clurman citados em Arrojo 2014, coincidem em considerar que “La direccion es una tarea, un oficio, una profesion, y en el mejor de los casos un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un politico, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, um ser creativo. Sobre todo debe se capaz de comprender al projimo, de inspirar confianza.” (Arrojo, 2014, p. 20).<sup>12</sup>

---

12. Brook e Clurman citados por Arrojo consideram que a encenação é uma tarefa, profissão e arte em que o encenador deve ser um organizador, um político, um mestre, um detetive da psique, um analista profano, um técnico e um ser criativo, capaz de compreender o próximo e de inspirar confiança.

Arrojo defende que um diretor não deve ser o organizador de tudo, luz, cenário, som etc... entende que deve ter algumas tarefas, mas exclusivas como,

La estimulación y la observación crítica del proceso de creación del equipo, también debe zelar La elaboración o selección de los recursos y estrategias técnicas expresivas necesarias para transmitir las motivaciones y pulsiones de la creación, construyendo una curva de atención del espectador. Debe tener la posibilidad de observar desde afuera el proceso, lo ubica en la mejor posición para cumplir con estas tareas. El director es quien conecta la escena con la platea. Esta vinculación se inicia durante el proceso de creación, se renueva en cada representación y solo termina al bajar la obra de cartel. (Arrojo 2014 Pag 23).<sup>13</sup>

Compartilhamos a ideia de Arrojo, acrescentamos que no fazer teatral integra vários especialistas como luminotécnico, cenógrafo, figurinista entre outros que com suas ideias e materialização das mesmas podem contribuir para um espetáculo, mas interessante, evitando a subcarga do diretor. Ele pode ter a ideia daquilo que pretende ter no seu espetáculo, mas pode partilhar esta ideia para os especialistas materializarem.

**Imagens 10 e 11.** Aula de Encenação. Março de 2024.



Agora, regressámos ao contacto com o 1.º ano, depois da partilha do espaço na aula de Corpo e a direção da aula de Voz, chegou outro momento marcante, que foi a aula de Interpretação. Com a permissão da professora da turma Sofia Cabrita e a possibilidade que a mobilidade nos concede para trocas pedagógicas, foi possível apropriar-me da turma por algumas horas, para conduzi-los na reali-

---

13. Arroyo comprende como funções específicas de um diretor as seguintes: a estimulação e a observação crítica do processamento de criação da própria equipa de trabalho, a elaboração ou seleção dos recursos e estratégias técnicas expressivas necessárias para transmitir as motivações e as pulsações da criação. Construindo uma curva de atenção ao espetador. A possibilidade de observar desde fora o processo lhe direciona na melhor posição para cumprir suas tarefas. O diretor é quem conecta a cena com a plateia. Esta vinculação se inicia durante o processo e se renova em cada apresentação e só termina ao sair de cartaz a obra.

zação de alguns exercícios como de concentração, verdade cénica, imaginação, e a criatividade.

### **A sala de aula como espaço para criação individual e coletiva**

Com o som do tampo de uma carteira, inspirado no som do batoque, tal como acontece dentro dos rituais africanos ou como os primeiros batimentos do coração ao chegarmos ao mundo, os estudantes foram entrando para treinamento energético, ao pensar levar um som para o aquecimento diferente daqueles que os estudantes do ESAD estavam acostumados ao ouvir. Pensei no batoque logo numa primeira instância, mas não havendo, utilizei o que apareceu naquele momento, o tampo da carteira. Assim com a diversidade de sons que o tampo da carteira possibilitava ouvir, naquele ambiente se pedia que os estudantes buscassem ou experimentassem, a partir dos sons, diversas possibilidades de movimentos, evitando a repetição desnecessária, sobretudo fugindo de todos os clichés sociais. Desta forma, o essencial era que cada estudante pudesse explorar todas as possibilidades desde as micro ações, até as mais complexas, ou seja, com o som do tampo da carteira, criou-se um lugar onde cada participante pôde experimentar todas as suas particularidades físicas, vocais e emocionais, sem nenhuma restrição de busca.

Depois deste contacto com o espaço e com o ambiente criado com o som da percussão e com cada corpo presente, aí foi possível experimentar outros exercícios como o de concentração, onde o foco era procurar manter cada estudante conectado com o “aqui e o agora.”

“Quarta feira, na aula de interpretação, a professora deu-nos mais uma vez o aquecimento na base do corpo, do movimento e o ritmo que orientava e definido por nós antes de passar para outra parte externa. Este foi particularmente interessante pois permitiu a exploração do som interior.” **Estudantes.**

Foram realizados exercícios com os órgãos de sentidos (Visão, Odor, Audição e Tato), orientados a caminhar pelo o espaço, a visualizar tudo existente, a sentirem os cheiros, a ouvirem todos os sons internos e externos da sala e a terem contacto com toda a textura da sala. Depois deste contato foi pedido que fechassem os olhos e comesçassem a explicar o que viram, ouviram, sentiram e tocaram. Os que prestaram maior atenção aos exercícios conseguiram descrever com todos os detalhes: número de lâmpadas, carteiras, cores, tomadas, etc. Os que não prestaram a devida atenção tiveram dificuldades em descrever.

Depois dos exercícios com os órgãos de sentido, foi orientado outro exercício com as seguintes circunstâncias: um grupo de amigos, saiu para um passeio coletivo, caminhavam alegremente e contavam-se piadas. De repente o tempo

começou a mudar, o céu escureceu, fazia bastante vento e posteriormente começou a chover, como estavam num espaço com muita gente, cada um foi procurando um local para abrigar-se e os companheiros de grupos ficaram dispersos. A solidão e o desespero começaram a tomar conta de cada um, que desesperadamente começou a procurar por cada um dos seus companheiros.

“Chuva, frio, solidão. Este exercício que nos levou à inovação de todo um espaço e enredo, que por sua vez suscitou em nós sentimentos, primeiramente superficiais e depois o profundo destes trouxe medos, para resolver a situação, aquilo de que precisamos foi a união, foi encontrarmos um amigo, com este amigo mais amigos e por fim, com todos os amigos, o consumir das saudades resolveu-nos os medos e trouxe de volta o sol, o exercício foi interessante para nós, levou-nos a viver diversos momentos”.

**Estudantes.**

Dentro do exercício, tiveram momentos de angústias, tristezas, buscas, verdades, entrega, esperança e por fim concretização, e, para festejar o momento de reencontro juntos, bateram palmas, cantaram e dançaram e abraçaram-se.

**Imagens 12 e 13.** Aula de Interpretação, Março de 2024.



**Imagens 14 e 15.** Interpretação, Março 2024



### Imagens 16 e 17. Aula de Projeto Teatral – Março 2024



#### Considerações finais

Este desafio que de princípio parecia difícil e que na prática foi um encontro maravilhoso, de trocas e aprendizados, onde foi possível interagir com os estudantes e os professores, ter conhecimento do trabalho ou das propostas pensadas pelos professores, possibilitando-me dirigir exercícios, propor situações cénicas, partilhar ideias, e incentivar os estudantes a entregarem-se de corpo e alma as práticas teatrais.

Podemos considerar que os objetivos da mobilidade foram alcançados. Os professores do departamento de teatro da ESAD, que não fazem parte da mobilidade mostraram-se interessados em deslocar-se a Angola, para outras trocas de experiências logo que haja possibilidade.

Os estudantes também mostraram interesse no intercâmbio e alguns anunciaram a possibilidade de vir em Angola para a mobilidade.

#### Referências

- Abrantes, J. M. (2024). *Uma breve história geral do teatro*. Editora Kacimbo.
- Arrojo, V. (2014). *El director teatral es o se hace?* Inteatro.
- Astrain, R. (2021). *Ética internacional: (Re)leituras do pensamento latino-americano* (2.<sup>a</sup> ed.). Oikos Editora.
- Behlau, M., & Ines, R. (2009). *Higiene vocal para o canto coral* (2.<sup>a</sup> ed.). Revinter.
- Costa, M. F. J. (2023). *A busca do Muntu: O treinamento corporal do ator do Bimphadi* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Duarte, M. (2024, 4 de outubro). Entre a independência de Angola e a guerra civil, Amêsa segue em frente. *Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2024/10/04/culturaipsilon/noticia/independencia-angola-guerra-civil-amesa-segue-frente-2106458>
- Ferracini, R. (2004). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Editora da Unicamp.

- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. Summus.
- Lagache, S. (2004). *Respirando a vida*. Paulinas.
- Ligiéro, Z. (2011). Batucar-cantar-dançar: Desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria*, 21(1), 133–146.
- Lunono, P. T. B. (2022). Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétipos: Uma “pedagogia teatral sem mão”. *Dados de África*, 3(5), 114-136.
- Lunono, P. T. B. (2023). *Corporeidade materna: Um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Lunono, T., Nsingui, M. L., Máquina, N., & Costa, M. F. J. da. (2022). O teatro angolano: O Bimphadi e o seu processo de (re)criação. In J. A. Brondani, R. C. Haderchpek, & S. Almeida (Orgs.), *Práticas decoloniais nas artes da cena* (2.ª ed., pp. 227-248). Giostri Editora Ltda.
- Máquina, N. S. (2023). *Dança-canção: As canções rituais do povo Nyaneka nas recriações do Bimphadi* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Nsingui, M. L. (2023). *Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: Efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito Bakongo* [Dissertação de mestrado não publicada]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Quintana, T., Estévez, A., & Arredondo, E. (2014). *El arte de educar el habla y la voz*. Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Quintela, M., Leite, I., & Daniel, R. (2008). Práticas de aquecimento e desaquecimento vocal de cantores líricos. *HU Revista*, 34(1), 41-46.
- Turtelli, L. (2003). Relações entre imagem corporal e qualidades de movimento: Uma reflexão a partir de uma pesquisa bibliográfica [Dissertação de mestrado]. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.

Data de receção: 31/07/2024  
Data de aprovação: 03/06/2025