

NOTAÇÕES SOBRE A CIRCULARIDADE NA CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA E AS ENSINAGENS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ CONGO-ANGOLA NO COLETIVO AFRO(EN)CENA

Resumo



Como investigação do Teatro Negro na diáspora, o presente trabalho reflete sobre a cena preta contemporânea considerando os processos de ensino-aprendizagem a partir do Candomblé Congo-Angola. Aqui serão postos fundamentos de ensino do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, os quais subsidiaram o processo criativo do Coletivo AFRO(en)CENA na criação do experimento *Travessias... ciclos transatlânticos*.

Palavras-chave:

Cena preta. Candomblé Congo-Angola. Processo criativo.

NOTAÇÕES SOBRE A CIRCULARIDADE NA CENA NEGRA CONTEMPORÂNEA E AS ENSINAGENS TRADICIONAIS DO CANDOMBLÉ CONGO-ANGOLA NO COLETIVO AFRO(EN) CENA

TÁSSIO FERREIRA¹

¹ Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Professor Assistente da Universidade Federal do Sul da Bahia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7907-4058>. Email: tassio.ferreira@cja.ufsb.edu.br

Kiuá, Pambu Nzila! – circulando

Com a permissão de *Pambu Nzila*, senhor dos caminhos, das encruzadas, das possibilidades, do ir e vir, da transformação, da passagem, do entrecruzamento, da alegria, das relações, da boca que fala e se alimenta de vida, me coloco aqui, na encruzilhada, na expansão do conhecimento pelos atravessamentos que partem de minhas referências ancestrais para o mundo. *Pambu Nzila*: nos permita seguir mais uma vez por aqui, com os olhos nos céus e os pés no chão, se deixando levar pela experiência que ora se aproxima. *Pambu Nzila*, não me perca de vista! Confunda-me quando preciso, para que eu faça o caminho de volta e te reencontre. Só mais uma coisa, senhor dos caminhos... Que a minha boca, no soprar quente do hálito, fale aquilo que me é permitido para que todos e todas conheçam as coisas do mundo. *Kiuá* (viva)! *Pembelé* (eu te saúdo)! Caminhos abertos para o Coletivo AFRO(en)CENA.

A inspiração poética disparadora dos processos de criação desta pesquisa surge a partir do *Terreiro Unzó ia Kisimbi*

ria *Maza Nzambi*² (respondo como Sacerdote Afro, *Taata dya Nkisi*), de matriz Bantu Congo-Angola, situado no município de Simões Filho, Bahia. A vivência no candomblé, diretamente ligada a estratégias de ensinar aos/as adeptos/as do terreiro, me levaram a organizar ensinagens a partir do repertório místico/cultural/religioso/estético que provém do culto ancestral aos *Minkisi* (divindades Bantu).

A propósito, o Coletivo AFRO(en) CENA é um espaço de aquilombamento, [re] descoberta de ancestralidades negras sucumbidas pelo colonialismo que atravessa gerações. Ele surge a partir da oferta de um curso de extensão universitária, no campus Jorge Amado, da Universidade Federal do Sul da Bahia (Itabuna-BA). Nossa forma de resistência se deu através da criação de um experimento cênico intitulado *Travessias... ciclos transatlânticos*, como entrecruzamento da experimentação da relação do Candomblé Congo-Angola e seu potente arsenal epistemológico e poético; além da filosofia e cosmovisão dos povos Bantu e a perspectiva afrodiaspórica de conceber a expressão das artes de modo integrado, fazendo jus à transdisciplinaridade.

A Pedagogia da Circularidade Afrocênica, considerando a integralização do pensamento a partir da cosmovisão dos Bantu, alinhava diretrizes metodológicas que amparam o processo de criação e concepção da expressão cênica negra na diáspora. Deste modo, circular pela ancestralidade preta banhada pelas águas do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, no âmbito acadêmico, possibilitou a reconfiguração de uma poética particular diretamente relacionada ao modo pelo qual a criação artística é experienciada no trançamento entre a tradição e a contemporaneidade.

Afrocênica: expressão/tradição/ritual

A Afrocênica é o conceito que opera a Pedagogia da Circularidade no âmbito das Artes da Cena. Compreendo o conceito de Afrocênica considerando esta cena ritual, aberta, disposta em formato circular, permitindo o envolvimen-

to dos/as espectadores/as, compreendendo a representação das artes de modo integrado. Não se pode dizer que tratamos apenas do teatro, ou da dança, mas do trançado dos modos de pensar e fazer próprios dos povos africanos subsarianos, conectando as expressões estéticas em um acontecimento. Como nos diz a professora Leda Maria Martins:

As canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. (1995, p. 100-101)

A costura desses elementos confere à cena uma natureza intersemiótica, transcultural e de forte conexão com o sagrado. As referências simbólicas, juntamente com o repertório corporal de cada atuante, em relacionamento com a força mística evocada através da ancestralidade presente no Candomblé Congo-Angola, tentam dar contornos a uma Poética negrodscendente brasileira, se inspirando na cosmovisão da filosofia Bantu para ressignificar a vida na diáspora.

Esta forma integralizada da cena se inspira nas expressões presentes em rituais sociais dos povos Bantu: casamentos, funerais, batizados, etc., em cujos rituais acontecem sem separação do que é dança, música, corpo, objetos sagrados. Tudo que compõe o ritual é traduzido uma única expressão, sendo difícil categorizar os setores artísticos imbuídos no ritual.

Irá urdir o ritual afrocênico: os mitos e sua relação enquanto expressão de poesia; a memória como responsável pela manutenção da vida; a oralidade como condição de relacionamento em todo e qualquer instante; e corpo diaspórico que é significante de uma herança africana e significado do processo civilizatório ao qual está submetido, em relacionamento com as demais estruturas citadas. Toda esta perspectiva é organizada de modo que o discurso político experienciado reflita sobre a problemática do

² *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* – do *kikoongo* significa “Casa da fonte das águas puras de Deus”.

racismo em nossa sociedade.

Espelhado nas ideias do Teatro Experimental do Negro (TEN), capitaneado por Abdias Nascimento, ambicionamos “um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades” (NASCIMENTO, 2004, p. 13). A importância em se aprender no palco, com os pés fincados no chão, no exercício do fazer, alinhavam a ideia de uma personalização do processo de ensino-aprendizagem dos/as atuantes (experiência viva). Esta ‘experiência viva’ que emerge da vivência do *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, refuta a importância de uma formação cênica calcada na prática como condição primaz de aprendizado.

A cena é disposta em formato circular, para que o espectador saia de sua posição de passividade na fruição da obra, e esteja envolvido como co-criador da cena posta. Portanto, a Afrocênica concebe o palco, desenhado como ‘arena ritual de confrontação’, simula essa natureza espacial, sendo percebido e apreendido como um microcosmo mágico, que é ativado pela presença e participação comunitária (MARTINS, 1995, p. 97).

A arena posta por Martins não necessariamente está relacionada apenas à disposição espacial. A representação da cena circular possibilita a inserção de quem assiste no ritual e a provocação deste como agente que transforma a atmosfera da cena. Este horizonte é também presentificado nas cerimônias públicas dos festejos na minha casa de candomblé.

Os/as visitantes que estão ali para apreciar a festa [candomblé] influenciam diretamente na energia e no cadenciamento do ritual que acontece. Seja pela participação batendo palmas, criando energia com as mãos para os que estão dentro da roda, seja respondendo as cantigas sopradas pelos *Kambandus*³, seja pelo próprio pulsar dos corpos que dançam no rito. Portanto, escolher realizar a cena em formato de

arena tem a premissa de não excluir ninguém da representação cênica. E mais do que isto, pode contar com a contribuição de quem ali está para dar sentido ao que está sendo realizado. Com isso, a Afrocênica, refletida na cena do Coletivo AFRO(en)CENA, assume o lugar de uma Cena Ritual, segundo a reflexão de Fernanda Júlia Barbosa [Onisajé]:

Por se tratar de uma manifestação sagrada que provoca uma reelaboração simbólica e que visa ao desencadeamento de uma mudança nos indivíduos e/ou no grupo, encontramos no ritual os elementos potencializadores dos desejos e anseios de um fazer cênico que transmute e transcenda a cena; engendrando, assim, nosso fazer artístico, propondo um encontro sensorial, sinérgico e sinestésico entre os atores e entre eles e os espectadores. (2016, p. 94)

O teatro ritual potencializa todo o corpo de quem assiste, retirando este/esta de seu lugar apenas de recepção. É preciso se envolver com a cena proposta. Ou melhor, ao estar ali, se presutando à fruição, a pessoa se inseriu naquilo que está acontecendo no palco. Os integrantes do Coletivo podem dizer seguramente a natureza do público em cada uma de suas apresentações, e, detalhar como este público afetou a cena. Isto porque, estar em cena na Afrocênica é a negociação de conexão de todos os elementos materiais e imateriais que participam daquele instante de ações performáticas, incluindo a forma como o público se relaciona com a experiência.

Portanto, pensar acerca desta concepção de arte que não parte da representação conceitual, e sim da significação simbólico-espiritual, é uma tarefa difícil aos olhos viciados em uma única perspectiva. Neste sentido, o simbólico pode ser entendido como expressão cultural baseado na organização de cada comunidade e a questão espiritual afirmada aqui como cosmovisão de todo ritual social. O convite aqui é lavar os olhos com as nossas águas ancestrais para seguir na caminhada pelas possibilidades de

³ Kambandus – Pai e amigo do Nkisi. São homens que não viram no santo, preparado para desempenhar várias funções, dentre as quais percutir os ngomas (atabaques), retirar folhas, conduzir o sacrifício ritual aos Minkisi, dentre outras funções.

nossa encruza-conceitual. Rogo aqui a *Kaiala*, *Kokueto*, *Samba*, *Kaitumba*, *Kisimbi*, *Ndanda Nlunda* e todas as *Muhatu*⁴ do panteão Bantu, para ajudar na travessia.

O antropólogo e professor congolês Kabengele Munanga (2004) à luz da etnografia argumenta sobre a necessidade de ampliar o sentido das Artes tradicionais em África diante de sua variedade estética e cultural, cabendo uma afroperspectiva condizente com o horizonte cada grupo étnico e as suas obras. Não se pode considerar argumentos pejorativos de muitos antropólogos europeus que rebaixaram a produção artística tradicional em África por “Arte Primitiva”, já que estes não compreenderam a complexidade da significação de uma obra que não se compromete com a representação, nem com a diversão, se isolada enquanto objeto - isto posto, sobretudo ao tratar da produção de esculturas e máscara Bacongo. Algumas formas de representação africana tradicionais não levam em conta a imitação do real, mas a significação do sobrenatural, através do material. Para as Artes Africanas tradicionais não há necessariamente o compromisso da reprodutibilidade dos caracteres humanos, e, sim, a significação de divindades em sua relação com a natureza expressas materialmente em ritual (religioso ou social), como reitera o pesquisador Ola Balogun:

Ainda que possa, por vezes, assistir espetáculos de dança ou a manifestações musicais em dado separado, verifica-se que a música, a dança e os ritos são, na maior parte dos casos, praticados num contexto ligado a uma cerimônia de ordem religiosa ou social. É, pois, necessário encará-los em função dos laços que os unem, quando se pretende analisar as suas características estéticas. (1977, p. 44)

Desse modo, o que se expressa nas estátuas/esculturas ora discutidas é justamente a comunicação e ligação do material, do terreno,

com o sagrado. Arte africana tradicional é uma das formas de conexão de uma cosmovisão particular; de expressar-se artisticamente para se conectar com o sagrado. Não há falhas na construção dessas materialidades, porque aqui não há um modelo específico a ser alcançado. A criação precede uma autorização sagrada para a execução, bem como o manejo de matéria prima específica. O mesmo se aplica na confecção das máscaras (*mukange*) utilizadas em quase todos os rituais sociais do povo Bantu.

Particularmente a respeito destas máscaras, seu culto se perde na travessia transatlântica, e não temos registros atuais de perpetuação de ritos sociais e religiosos ligados à fabricação e uso das *Mukanges*. Algumas pistas nos levam a compreender o fim das *Mukanges* nas expressões sociais diaspóricas no Brasil: 1) a madeira utilizada para tal não existe no Brasil, o que dificulta a confecção; 2) o manejo com estas forças e elementos demanda uma iniciação profunda, com certo tempo de reclusão nas matas, para enfim, ter a autorização de encantamento dos elementos e autorização espiritual para utilização nos cultos. Com a perversidade da escravidão no Brasil, não é difícil pensar que faltava tempo para as pessoas escravizadas tivessem tempo de ritualizar a construção das *Mukange*. Há registro de apenas um terreiro em São Paulo, *Inzó Tumbansi*, com o sacerdócio do *Taata dya Nkisi Katuvanjesi* (Walmir Damasceno), que ainda mantém esta tradição, através do vínculo direto com comunidades Bantu em Angola na contemporaneidade⁵.

O paralelo feito aqui entre as artes africanas e as afrodiaspóricas no Brasil, trança-se no instante em que considera a relação direta entre ancestralidade – expressão artística – engajamento político – significação material/imaterial. Neste sentido, a conceituação de Teatro Negro da professora Evani Tavares se aproxima ao que inspira a Afrocênica, como
[...] aquele que abrange o conjunto de mani-

⁴ Muhantu – feminino, mulher. Kaiala, Kokueto, Samba, Kaitumba são Minkisi das águas salgadas. Já Kisimbi e Ndanda Nlunda são divindades femininas das águas doces.

⁵ O Inzó Tumbansi possui uma página virtual para divulgação de sua associação religiosa e de resultados de pesquisas desenvolvidas pelos membros, disponível no endereço eletrônico: <<http://ilabantu.inzotumbansi.org/>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

festações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. (LIMA, 2010, p. 43)

Esta definição abarca os aspectos históricos, políticos, ancestrais e estéticos das matrizes negro-descendentes. Desta forma, a Afrocênica se interessa por uma cena com pessoas negras (ou não) e/ou temáticas mitopoéticas africanas e/ou afrodiáspóricas e/ou um discurso engajado, exaltando a luta e resistência do povo negro. Tratamos de uma cena cuja poética está incensada pelo ancestral, sem perder de vista aspectos históricos de luta e resistência, engajamento, reatualização com mitos e novas problematizações da pessoa negra no *status* social; além de fricções entre aspectos estéticos tradicionais e novas expressões da cena contemporânea. Esta multirreferencialidade é própria desta perspectiva de pensar africana, que não concebe uma coisa por um sentido apenas. Deste modo:

Segundo Henry Louis Gates Jr. “a tradição afro-americana é *double voiced*”, ou seja, é de dupla fala, dupla voz. Tal duplicidade reflete-se não apenas na reflexão de sentido, mas também na elaboração de formações discursivas e comportamentais de dupla referência, que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais. Esse artifício dialógico, traduzido na técnica da dupla voz, é inerente às mais diversas manifestações do *ethos* africano nos novos continentes (MARTINS, 1995, p. 53-54).

A pesquisadora Leda Maria Martins reitera esta duplicidade – neste artigo entendida como multiplicidade – como uma característica inerente a pessoa negra, que se utiliza desta forma subversiva de pensar como estratégia de sobrevivência, sobretudo na diáspora. Pensamento duplo (ou múltiplo) que é atestado na criação do sincretismo, como ação de resistência do sagrado nos cultos; bem como na Capoeira, dançada com roupas de ir à missa aos domingos, para não “levantar suspeitas” do colonizador; ou ainda nos versos dos sambas de roda, com as expressões de duplo sentido, reafirmadas na re-

petição melódica. Além disto, a duplicidade intertextual e intercultural amalgama a noção de estar no mundo e se relacionar com este. Com a diáspora, a reconexão precisou ser feita, para que a única dignidade, não arrancada dos povos, permanecesse – a capacidade de pensar.

Princípio Circular da Integralidade na Arte Negra

Eu acho que a cozinha de um terreiro de candomblé é onde você mais aprende. Não só a comida dos orixás, você aprender a ter amor por aquela função. Cada momento que a gente tem dentro da cozinha, cada momento dentro da roça é diferente e é um momento de aprendizado. [...] Acho que candomblé a gente só aprende vivendo, né? E evolução da roça é essa... Vivendo. Eu hoje não estou da mesma forma que entrei, falando de como aprender as funções, como preparar as coisas. Não sei tudo. Acho que não sei nem dois por cento... Mas, eu sei... Como fazer... Como cozinhar para um bori, exemplo, né? Eu acho que é o que mais sei, assim. Mas, assim, Aane [muzenza Diandelê], tenta passar muitas coisas quando a gente está na cozinha, como eu falei. É... [pausa] E em questões espirituais mesmo... É... Eu acho que eu entendo hoje muito mais do que antes... A não... Como é que eu vou falar, meu deus? [pausa] Eu entendo muito mais o que é você. A responsabilidade e a entrega do que é você receber uma entidade. Acho que você ser escolhida para isso é uma coisa muito importante. E a gente tem que dar muito... Muito... Agradecer muito também por isso. Por que, não é fácil, mas é prazeroso, gratificante (MUZENZA ITAMEÁ, 2019).

A fala, para as comunidades de terreiro, só chega com o tempo. Ou seja, com o passar dos anos, após a imersão integral na comunidade, passando sua iniciação, o cumprimento de suas obrigações, ao chegar a sete anos de iniciado você é considerado um adulto para a comunidade do terreiro. Daí em diante você já consegue defender sua religião, porque ampliou seu conhecimento pela existência e experiência no trilhar do axé. Você tem, de fato, o que dizer. A fala de *Itameã*, ainda tímida, denota a transformação e conhecimento adquirido após a sua iniciação, seu (re)nascimento para o mundo espiritual. Sua imprecisão na defesa pelo sistema complexo do terreiro condiz com seu ciclo

inicial, ainda sendo comparada a uma criança. Portanto, Itameã ainda necessita exercitar mais o silêncio e a presença física. Cada função é significativa para uma *muzenza*⁶.

Para alguém que chega ao terreiro pela primeira vez, é importante observar e ouvir. Contudo, este silêncio necessário é interacionista, como lembra a professora Marialda Silveira (2004) na sua proposta de Pedagogia do Silêncio a partir das ensinagens do terreiro. Através do silenciar e a partir de suas próprias referências que não são negadas na casa de axé, muitas conexões são feitas. As potencialidades de cada filho ou filha são exploradas no *Unzó ia Kisimbi* desde o primeiro dia que este ou esta chega à nossa casa. Procuramos valorizar a potencialidade de cada pessoa, porque esta soma ao todo da casa. Ou seja, uma aldeia forte é uma aldeia plural, onde cada um sabe fazer uma coisa. Obviamente que esta cosmovisão é parte do pensamento filosófico dos Bantu.

A Pedagogia da Circularidade pretende organizar diretrizes metodológicas refletindo acerca das ensinagens afrodiáspóricas, estas aqui entendidas como processos de ensino-aprendizagem que se inspiram no terreiro de candomblé ou em práticas outras tradicionais, como a capoeira, o Congado, o Samba de Roda, dentre outros, diferenciado das práticas educacionais oficiais do Brasil. O círculo instaura a conexão dos saberes fraturados no Brasil na perversa diáspora, sendo responsável pela manutenção e resistência da tradição na contemporaneidade, conectando toda forma de pensamento existente em suas referências civilizacionais.

A ideia de pensar uma Pedagogia da Circularidade surge no intento de que esta sirva não somente às Artes da Cena, mas que seja um referencial para se pensar as práticas de ensino em qualquer nível, desde a educação infantil até o ensino superior. Educação esta que considera o indivíduo como produtor de conhecimento, ativando sua ancestralidade por vezes oprimida pela colonialidade, estimulando-o a integralizar o mundo em todas as suas esferas, costurando-o.

‘Ensinar’ parte do conceito levantado pela professora Vanda Machado (2017) de “[em] sinar”, colocar o indivíduo na sua sina, no seu, no seu *odu*, no seu destino. Ao trazer a perspectiva da sina, esta não é construída através de um determinante engessado. O nosso destino é mutável e deveria caber a nós a escolha dos caminhos a serem trilhados. Sabemos que para pessoas negras, muitas vezes, os caminhos são escolhidos sem nem mesmo haver consulta. A possibilidade de experimentar um universo de saberes amplificado, favorece a inserção do indivíduo no mundo, portanto há autonomia na construção de seu destino.

Recuperando os caminhos de aprendizagem na Pedagogia da Circularidade, temos aqui a cognição substanciada através de ciclos que se atravessam: de modo *integral* (não permitindo o particionamento), de modo *circular* (retroalimentando-se), de modo *corporal* (e neste reverberando), de modo *ancestral* (considerando valores imateriais), de modo *místico* (considerando a experiência viva). Este conjunto reunido estrutura filosoficamente os fundamentos de ensino colididos nesta pesquisa.

Diante de poucas referências que tratam pedagogicamente da abordagem afrodiáspórica nas Artes da Cena em diálogo com o conhecimento tradicional, em geral, e do candomblé, em particular, este repertório epistemológico posto é importante para alargar pesquisas neste âmbito. Sobre esta questão o professor Allan da Rosa (2013, p. 125), ao cunhar o termo “pedagoginga” como abordagem negrorreferenciada do conhecimento, buscou trazer contribuições para:

Contemplar nossa questão negra-brasileira de forma alternativa à rigidez e burrice em voga no racismo escolar, mesmo quando parecem bem-intencionado. Ser educação popular, na grande dimensão do termo, sintonizada com a sociedade em geral e com seus espaços educativos, propondo, porém, uma atenção especial a questões que são imprescindíveis em nossa política. Ir além do escolacentrismo.

A quebra do paradigma “escolacentris-

⁶ *Muzenza* – pessoa iniciada no candomblé Congo-Angola que vira no santo.

mo” é chave neste processo de transformar a escola em espaço democrático do saber, comprometido com uma educação popular que, de fato, inclua no projeto pedagógico referências que condizem com a diversidade cultural do país. O neologismo proposto por Allan da Rosa reitera a possibilidade da pedagogia gingar com as matrizes negrorreferenciada na estruturação geral do saber.

Incluir no bojo das pedagogias abordagens como a “Pedagogginga”, ou mesmo a “Pretagogia” proposto pela professora Sandra Petit, desarticulam a perspectiva eurocêntrica de organizar um programa de estudos que exclui a matriz africana como aporte teórico. Mais do que a inclusão, reivindicamos aqui o reconhecimento do saber oriundo de África, como legítimo e salutar nos processos de ensino-aprendizagem. Deste modo, não é demais lembrar que a inspiração para a Pedagogia da Circularidade nasce desta premissa, considerando estas referências citadas. Além disto, não tratamos aqui de um programa fechado, restrito apenas a estudantes negros/as, como reitera Petit:

O importante é entender que é para todos/as, independente da cor de pele, mas que possui uma especificidade, que é o apresentar referências inspirados na cosmovisão africana para o trabalho pedagógico em sala de aula, particularmente para a implementação de conteúdos e de metodologias curriculares condizentes com essa matriz. (2015, p. 150)

A Pedagogia da Circularidade, assim como as demais pedagogias afrodiáspóricas aqui apontadas, não propõe um binarismo entre o horizonte eurocêntrico e africano, pelo contrário. A cultura negra, estando no lugar da encruzilhada, possibilita que seu discurso seja amplificado por três vozes que falam e compõem o discurso afrodiáspórico: a fala da própria pessoa negra em sua essência, a fala oriunda de sua ancestralidade e a fala atravessada pela influência do colonizador no processo de construção identitária. Portanto, o discurso nunca pode ser binário, porque esta perspectiva não condiz com a cosmovisão africana.

Das voltas que o mundo dá: o experimento cê-

nico Travessias... ciclos transatlânticos

O desenho dramaturgício na Afrocênica não tem compromisso com uma estrutura rígida da dramática aristotélica, porque a história não é mais contada (mimetizada) pelos atuentes, ela é presentificada considerando as forças da natureza, o repertório de cada um que assiste e o poder de abstração do/dos lugar/es entre as quais essas ações performativas perpassam. Esta dramaturgia é esgarçada, imaginando um pedaço de tecido que é esticado a tal ponto de ser possível ver as fibras de linha que o estruturam. Estas fibras de linha inspiram a pensar em um desenho, uma estrutura que alinhava o discurso, mas não o define exatamente.

Travessias... ciclos transatlânticos parte do repertório imagético que o grupo me proporcionou ao longo da Formação Geral durante o curso de extensão universitária, após semanas de trabalho com improvisações de cena. Eu trazia temáticas diversas para disparar o processo. Os integrantes se subdividiam em pequenos grupos e experimentavam. Eu já tinha rabisado o início do experimento, com isto ia trazendo temas de modo mais direcionado para que inspirassem a organização do desenho dramaturgício. Em apenas doze encontros de duas horas e meia cada, era impossível realizar um processo de construção dramaturgística de modo coletivo.

O desenho de cena foi organizado em quatro ciclos essenciais. Estes ciclos fazem parte do círculo maior que é o conjunto cênico geral. A circulação do próprio planeta obedece a um giro em si, para que possa girar sobre o Sistema Solar. Assim o desenho cênico é criado se inspirando na existência da vida como em um *continuum*, que não se esgota com a morte. Os ciclos giram entorno de si e no círculo maior – a cena.

Do ponto de vista da cena, era possível que o público acompanhasse o iniciar dos ciclos através de objetos que cumpriam esta função. No primeiro, as mulheres lavam um pedaço de tecido no chão, aludindo ao ato de lavar roupa. No tecido está escrito o ciclo e seu nome. O segundo ciclo aparece através de barquinhos de papel entregues ao público no instante em que as atuentes preparam o público para a tra-

vessia. O terceiro ciclo é apresentado através de três bacias de ágata, objeto ancestral utilizado nos rituais de iniciação para cuidar dos *mutuês* (cabeças) das pessoas. O quarto e último ciclo pode ser visto através de capuzes ou sacos que estão dispostos nas cabeças dos/das atuantes que representam o estado de escravidão passada e presente.

Estes objetos são carregados de simbologia, extrapolando sua funcionalidade real, adquirindo o lugar de condicionante de cena. Ou seja, eles “viram” os ciclos, marcam o instante do ritual. Com isto, estes objetos disparam a energia necessária para o ciclo, auxiliando o processo de troca de *mukange* (máscara), que será explicado adiante.

1º Ciclo: Mamêtu África surge com a provocação inicial: qual o imaginário de África antes da chegada do colonizador? Este tema foi proposto para que fosse possível criar a atmosfera de uma África e seus processos civilizacionais originais. O primeiro ciclo tinha a premissa transportar o público para o cheiro de uma África para além dos estereótipos amalgamados no universo cultural. Com esta temática em mãos, eu subdividi o Coletivo em pequenos grupos de quatro ou cinco, solicitando que criassem cenas a partir de todo o repertório explorado até ali.

Neste exercício de assistir as cenas, fui me dando conta que aquela sala de ensaios me parecia o barracão em dia de festa. Profusões de histórias surgindo a partir dos movimentos dos *Minkisi* assentados em seus cavalos, no corpo das matérias (médiums, as pessoas que viram no santo). Foi quando eu entendi que a relação do corpo que se presta à expressão ele é um cavalo, ele é um corpo onde a persona pode montar.

Com isto, surge a ideia do *Princípio do Cavalo*, como expoente máximo de criação; evidenciando o corpo em criação. É o instante em que este corpo vive o estado de receber esta energia que, neste momento, é superior a dele. A energia é uma *mukange*, a máscara no sentido do objeto, que é colocada no rosto dos atuantes, irradiando determinada atitude neste corpo, movendo-o para a cena. A *mukange* é a máscara sagrada para os Bantu, significando o *Nkisi* em dias de *kizomba* (festa). O *Nkisi*, de posse do corpo de seu cavalo, vem a públi-

co através de determinadas vestes, e no lugar do rosto, uma *mukange*. Ela não define uma forma humana, ela expressa uma força.

Acerca da representação do real no ritual, Evani Tavares Lima (2010, p. 226) traz o pensamento de Muniz Sodré (2005, p. 10) que me intui a pensar sobre esta relação da *mukange* e do real: “a repetição ritualística extenua as veleidades de essencialização de qualquer real, o ritual impossibilita a declinação de um princípio de identidade”. O descomprometimento com o real afeta diretamente o princípio de identidade, já que esta está relacionada a identificação e individualização. A diluição da identidade pode ser representada num balde cheio de água, onde adicionamos, por exemplo, água de flor de laranjeira, para preparar um banho ritual. Não posso dizer que é só água, ou só água de flor de laranjeira. Ali há a presença de ambas as coisas, mas não conferem uma individualização. Assim, entendo o *Nkisi* utilizando a sua *mukange* em sua representação pública inserido no conjunto energético que têm afinidade – no caso de *Kisimbi*, a força das águas doces – justaposto ao corpo do médium, diluindo o princípio de identidade do médium a força sagrada. Quero dizer, por exemplo, que mesmo que tenhamos duas *Kisimbis* “tomando rum”, ou seja, dançando publicamente durante a cerimônia, cada uma delas terá seu próprio repertório corporal e energético, porque tratamos de corpos e forças sagradas distintas, apesar da linhagem ancestral do *Nkisi* ser a mesma.

Nós, Bantu, cultuamos a força da natureza sem um compromisso com a representação humana desta força. Portanto, ao cultuar *Kisimbi*, eu cultuo a força das águas doces, dos rios, lagos, cachoeiras. Há similaridade entre estas forças, mas não há igualdade. Portanto, *Kisimbis* serão distintas, ainda que o círculo de energia seja o mesmo.

Na transposição desta perspectiva para a cena, a máscara (em seu sentido amplo, tomando por base o corpo) utilizada pelos atuantes do Coletivo, relativiza a realidade através da repetição dentro do ritual, conferindo princípios de identidades diluídas, que no seu conjunto, reiteram a necessidade de rememorar para marcar sua presença – repetir é relembrar. Não obstante

o candomblé se ancora na premissa da repetição ritual, dentre outras motivações, para permanecer acesa a história.

A *Mukange*, no sentido cênico em que proponho, pode assemelhar-se ao arquétipo de um animal, uma força da natureza, uma entidade mítica ou uma pessoa humana. Isto, porque na Afrocênica nos distanciamos da ideia de personagem segundo concepção do Teatro Ocidental. Acerca desta relação, problematiza o pesquisador Patrice Pavis:

O ator está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de dissociar, em sua atuação, gesto e voz. Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmudar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de ‘*identificação*’. (2008, p. 285)

A persona para o Teatro Grego, também quer dizer máscara. Cumpre a função de representação de uma força, entidade, sem que a identificação com o humano necessite acontecer. A aproximação cada vez mais da persona com o ator/atriz fez borrar esta relação, estreitando cada vez mais a relação do/a ator/atriz de um sentido psicológico profundo, sendo chamado de personagem, como aponta Pavis. Esta noção de personagem não é interessante para esta pesquisa, porque considerando o *Nkisi* uma força da natureza que se aproxima de uma força humana para que melhor possamos compreendê-lo, não seria possível entender a representação de um *Nkisi* em seu sentido de profundidade psicológica, por exemplo. O *Nkisi* está para além da identificação e compreensão psicológica. É preciso ter fé e todo o corpo para compreender. Portanto, ao vestir a máscara de um *Nkisi*, por exemplo, o/a atuante não se compromete com a identificação, este/a se presta a cena para expressar aquela máscara.

Entrecruzar/recomeçar

Este artigo considera as poéticas negras brasileiras na diáspora, em diversos âmbitos,

circunscritas em um movimento contínuo que deambula entre diferentes expressões, perpassando pela performance da oralidade, pelo conhecimento produzido na ancestralidade, as relações entre os mitos poetas, projeções dos corpos e de seus repertórios políticos. Portanto, a Afrocênica nada mais é do que a organização e reatualização destas práticas, considerando o imaginário cultural e ancestral dos povos Bantu diretamente aplicado em uma cena contemporânea, disposta de forma circular, cuja relação psicológica não se prende à lógica da sociedade, mas a expressão dentro da relação cênica e ancestral estabelecida.

Tudo isto é posto em uma panela, na qual o produto deste alimento cênico será servido em um ritual que transformará o lugar em um espaço de erupção do sagrado, ampliando esta existência pela premissa do extra cotidiano, edificando um espaço simbólico. Esta construção é feita a partir dos espectadores, que são agentes presentes neste ato simbólico em defesa de uma cena antirracista que protagonize a pessoa negra em toda a sua potência criativa.

Retomando a perspectiva da encruzilhada apresentada como estrutura de pesquisa evocada no imaginário de *Pambu Nzila*, é importante reiterar a Afrocênica como princípio epistemológico nodal, onde a encruza conceitual se encontra. Contudo, o ponto de encontro também é ponto de reverberação, portanto refletir sobre a Afrocênica é considerá-la provocadora para se pensar nos fundamentos poéticos direcionados nas pontas da encruzilhada. Os conceitos aqui afrografados são possibilidades, intuições, provocações que não se encerram neste trabalho. E que o caminhar por estes espaços possa abrir outros tantos em diferentes empreitadas de pesquisa, inserindo o pensamento afrodiaspórico Bantu na continuidade da ancestralidade.

REFERÊNCIAS

BALOGUN, Ola et al. Introdução à cultura africana. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARBOSA, Fernanda Júlia. Ancestralidade em Cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. 2006. 239 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LIMA, Evani Tavares. Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. 2010. 307f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MACHADO, Vanda. Pele da Cor da Noite. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza (org.). Arte conhecimento. São Paulo: PGEHA, 2004.

ITAMEÃ. Muzenza do Terreiro Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi, entrevistado por Tássio Ferreira. Simões Filho, 14 abr. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, jan./abr., 2004.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PETIT, Sandra Haydée. Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

ROSA, Allan da. Pedagogia, autonomia e mocambagem. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SILVEIRA, Marialda Jovita. A educação pelo silêncio: o feitiço da linguagem no candomblé. Ilhéus: Editus, 2004.

Abstract

As an investigation of Teatro Negro in the diaspora, the present work reflects on the contemporary black scene considering the teaching-learning processes from Candomblé Congo-Angola. Here will be put the teaching fundamentals of Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, which subsidized the creative process of Coletivo AFRO (en) CENA in the creation of the experiment *Crossings ... transatlantic cycles*.

Keywords

Black scene. Candomblé Congo-Angola. Creative process.

Recebido em: 15 mar. 2020

Aprovado em: 29 mai. 2020

Publicado em: 13 ago. 2020