



CORPO-PAMBU NZILA: Poéticas ancestrais

TÁSSIO FERREIRA SANTANA

É Professor Assistente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciência (IHAC), Centro de Formação em Artes. É Doutorando e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Dramaturgo, Diretor Teatral e *Taata dya Nkisi* responsável pelo *Unzó ia Kísimbi ria Maza Nzambi*.

RESUMO

Este trabalho reflete sobre as possibilidades epistemológicas acerca das corporeidades afrodiaspóricas, a partir do cotidiano do terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-Ba], considerando as práticas da nação Congo-Angola, Bantu. Observam-se os corpos de homens e mulheres disponíveis, de acordo com as necessidades ancestrais e dos cultos, ressignificando movimentos, variações nas expressões corporais que reverberam diretamente na sua prática litúrgica, sem perder de vista as singularidades e mobilidades destes/as. É possível relacionar tais aspectos à representação do arquétipo do *Nkisi Pambu Nzila* – este materializando a comunicação direta entre os dois mundos (material e espiritual), agente do trânsito, do ir e vir, das múltiplas possibilidades. O cruzamento da perspectiva do corpo inserido no culto do candomblé Congo-Angola e a relação direta em comparação à manifestação de *Pambu Nzila* possibilitam aos atuentes do Coletivo AFRO(en)CENA [Universidade Federal do Sul da Bahia, Itabuna-BA], o entremeio em se prestar à cena afrodiaspórica (Afrocênica), expandindo sua forma de atuação. Metodologicamente, relacionamos essas provocações à prática da Pedagogia da Circularidade Afrocênica, proposta de ensino de arte transdisciplinar, considerando a filosofia *Bantu* e o candomblé de Matriz Congo-Angola como aportes.

PALAVRAS-CHAVE:

Corporalidades negrodescendentes.
Corpo-Encruzilhada.
Cultura Bantu.
Ensinagens Afrodiaspóricas.
Candomblé Congo-Angola.

ABSTRACT

This work reflects on the epistemological possibilities of afro-diasporic corporations, starting from the daily life of the *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-Ba], considering the practices of the Congo-Angola nation, Bantu. The bodies of men and women available, according to the ancestral and cults needs, are observed, resignifying movements, variations in the corporal expressions that reverberate directly in their liturgical practice, without losing sight of their singularities and their mobilities. In parallel to the consideration of the available body, it is possible to relate such aspects to the representation of the *Nkisi Pambu Nzila* archetype – this materializing direct communication between the two worlds (material and spiritual), agent of traffic, of coming and going, of multiple possibilities. The cross-perspective of the body inserted in the cult of the Congo-Angola Candomblé, and the direct relation in comparison to the manifestation of *Pambu Nzila*, make possible to the actors of the Collective AFRO(en)CENA [Federal University of the South of Bahia, Itabuna-BA] he entered into the Afro-Brazilian scene by expanding his way of acting. Methodologically we relate these provocations to the practice of Afrocênica Circularity Pedagogy, a proposal for teaching transdisciplinary art, considering the *Bantu* philosophy and the Congo-Angola Matrix Candomblé as contributions.

KEY-WORDS:

Black Corporations.
Body-Crossroads.
Bantu Culture.
Afrodiasporic Teachings.
Candomblé Congo-Angola.



*Kiuá, Pambu Nzila! Pembelê!
(Viva o Senhor dos Caminhos!
Nós te saudamos!)*

Simbenganga Nganga ió

Nganga Elekwe, Pambu Nzilê

Simbenganga Nganga ió

Nganga Elekwe, Pambu Nzilê¹

1 Nessa cantiga de origem Bantu, convida-se o grande feiticeiro e senhor dos caminhos para entrar na gira, na roda de candomblé Angola.



E despachamos a porta com farofas e água; barrunfa-

mos com cachaça e charuto. Pronto! Agradamos a *Pambu Nzila*, para que este garanta o sucesso de nossa trajetória, aqui empenhada também nas encruzilhadas epistemológicas da academia. Nada é feito nas comunidades tradicionais *Bantu* sem inicialmente reverenciar o *Nkisi Pambu Nzila*. Este aqui será apresentado como o grande comunicador, mensageiro, chamariz de possíveis novos/as “filhos/as” de santo para o terreiro; é também curandeiro, trazendo respostas a problemas de saúde, justiça, amor, feitiçaria, dentre outros. *Pambu Nzila*, considerando a língua *Kikoongo*, significa “senhor dos caminhos”. Historicamente, é representado por uma figura masculina, que tem por imagem simbólica um falo de madeira, carregado de búzios, responsável pelo deslocamento dele entre o mundo material e o espiritual, criação de novas energias, novas invenções – o novo. Ainda assim, é preciso salientar que, na cosmovisão *Bantu*, *Nzila* também tem representação feminina, na persona de *Vangira*, a energia da mulher dotada de mesmo poder e expansão de conquista.

Seja através do desvio existencial, da descredibilização dos modos de saber ou nas mais variadas formas de subordinação, é no corpo que se ressaltam as experiências da colonialidade. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições, é através dos seus saberes textualizados em múltiplas performances que se confrontam e se rasuram esses regimes (RUFINO, 2016, p.57).

Como aponta o pesquisador Luiz Rufino, o corpo, que antes foi duramente oprimido (e ainda o é), hoje ressignifica a colonialidade através de sua expressão do livre ser. Com a mesma liberdade em que assentamos o arquétipo de *Pambu Nzila*, consideremos as epistemologias aqui discutidas como inspiração nos princípios deste *Nkisi* em atuação direta na performance negra, sobretudo a experiência especial abordada no Coletivo AFRO(en)CENA, melhor contextualizado adiante. De pé em sua encruzilhada, na rua, à espera de novas conexões, estamos aqui, também de pé, nas encruzilhadas poéticas que visionam o corpo do homem e da mulher de axé, como possibilidade de liberdade criativa para atuantes. *Kumbanda Gira!* (Pedimos licença!).



CORPO-DISPONÍVEL



Durante as sextas-feiras, o terreiro é arrumado: varre-se, apanha-se o lixo, capina-se, recolhem-se as folhas secas, enchem-se quartinhas, acendem-se velas, preparam-se banhos rituais, passa-se e lava-se roupa, engoma-se, faz-se comida para a refeição da noite e o café da manhã do dia seguinte, pega-se água no rio, cuida-se dos animais. Na madrugada trabalhamos em função dos Minkisi², num ritual, oferecendo comidas votivas, animais, flores, velas, bebidas e todo o *nguunzu*³ de cada um. O processo se arrasta até o amanhecer do dia. Homens e mulheres, das mais variadas idades, todos/as ali, trabalhando em coletividade, em prol da criação dessa energia/oferenda. Ao final do ritual, o trabalho segue: tratar os animais, preparar a comida da festa, arrumar o barracão, organizar as roupas dos Minkisi, afinar os *ngomas*⁴. Pausa para almoço. Fila para tomar banho. Os convidados chegando. Festa Atrasada. Inicia-se o *Jamberesu*⁵. Homens e mulheres dançam, cada um com a sua singularidade, uns mais cansados, outros nem tanto. Dançam e dizem não dançar. Os mais velhos são inspiração para alcançar aquele ou este movimento. Seriedade. Olhos observam. Alguns/mas filhos/as vão chegando atrasados/as. Corpos cansados. Movimentos corporais dos mais diversos. Superação de si. Canta-se para *Nkosi*⁶. Os *azenza*⁷ viram no *Nkisi*. Dançam no barracão. Algumas horas depois, o grande momento: a puxada com os Minkisi vestidos para o barracão. Senhoras, jovens mulheres, homens, corpos que trabalharam desde o dia anterior. Uma nova disposição e força. Corpos tomados pela força ancestral. Dançam, exalam sua força. Dividem com os convidados. Curas. Fé. Coletividade. Corpos que dançam.

“O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (Martins, 2002, p.89). A professora Leda Maria Martins nos faz refletir acerca da problemática da capacidade de metamorfose desse corpo-Pambu Nzila, vista a breve descrição de um final de semana de rituais no terreiro. É um corpo que ensina e aprende, que se relaciona com o sagrado, ao passo que não interrompe sua atividade – muitas vezes bastante mecânica. Corpo portal é uma metáfora interessante, pensando na dimensão de reinvenção de que esses corpos são capazes. Não são corpos padronizados, mas singulares, com limitações pessoais, curvas, formas, histórias, cicatrizes, dores e habilidades nem sempre encontradas no cotidiano.

Para além das potencialidades de desenvolvimento de ações cotidianas de uma casa de candomblé, esse corpo não se furta à comunicação direta com a força ancestral sagrada. Força da natureza que pode se comunicar de muitas formas, seja num arrepio que vem de repente e deixa uma mensagem no ouvido, seja num vento

2 Minkisi – plural de Nkisi (deus/a).

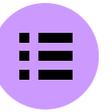
3 Nguunzu – relacionado à força ancestral.

4 Ngoma – o mesmo que atabaque.

5 Jamberesu – a festa. Momento em que todos os Minkisi são reverenciados.

6 Nkosi – Nkisi guerreiro, responsável pela tecnologia, agricultura, pelo desbravar. Sempre à frente, abrindo caminhos para os soldados terem sucesso na guerra.

7 Azenza – plural de Muzenza, o/a iniciado/a.



que sopra e aponta alguma direção, seja na manifestação direta do *Nkisi/caboclo/Kafioto*⁸/*Exu/Marujo*⁹/*Preto-Velho*¹⁰/*Cigana*. Um corpo num terreiro é portal do sagrado: recebe informações a qualquer instante, com a permissão de *Pambu Nzila*. É um corpo que se contorce, se expande, encolhe, estica, contagia e se reconstrói. Esse corpo disponível reúne princípios importantes para que pensemos no conceito de Afrocênica, bem como qualidades essenciais aos atuantes.

AFROCÊNICA: POÉTICAS DE CENAS PRETAS

Metodologicamente, a pesquisa é guiada através da Pedagogia da Circularidade Afrocênica: candomblé Congo Angola, cultura Bantu e ensino de Arte Transdisciplinar – pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). Em linhas gerais, a proposta alinhava diretrizes metodológicas e transdisciplinares para se organizar um conhecimento afrodiaspórico, comprometido com a inclusão dos saberes tradicionais, nas bases metodológicas dos sistemas de ensino. Busca-se inspiração na circularidade própria dos povos Bantu, estabelecendo um sistema de contribuição individual/coletiva de todos os membros envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, para qualquer área do saber, em nosso caso, especificamente, nas artes cênicas. Esta pesquisa foi experienciada na prática através de um curso de extensão ministrado por mim, em 2018, na UFSB. Na ocasião, os/as estudantes dos cursos de Arte da UFSB, artistas da região Sul da Bahia, profissionais da cultura, professores/as reuniram-se em prol de uma formação cênica negrorreferenciada, considerando o painel de inspiração aqui apresentado.

A circularidade é a base para a construção / o fomento do saber. Tudo vai e volta, tudo é usado para ensinar qualquer coisa. O círculo é a via instalada constantemente como estratégia metodológica para ensinar. Por sinal, ver o sagrado nos mínimos gestos e nas materialidades dos ritos ajuda a perceber como não há hierarquia no processo de aprender sobre o 'axé'. Digo isso no sentido de que não há cronologia; o conhecimento circula, como pés de uma habilidosa dançarina. Posso falar hoje sobre rituais fúnebres, amanhã sobre batismos, depois,

8 Kafioto – a criança sagrada, o amor, a doçura. Semelhante ao orixá *Ibeje*, na cosmovisão lorubá.

9 Marujo – espíritos de marinheiros, pescadores, homens que viveram a diáspora em uma encarnação próxima e hoje atuam em curas espirituais.

10 Preto-Velho – símbolos máximos da resistência ancestral. Espíritos de homens e mulheres que viveram a perversa escravidão, hoje se prestando à cura e a orientações.



sobre comidas votivas e seguir, com os *muimbos*¹¹. Essa “forma disforme” ajuda a compreender ainda mais o sentido de ensinagens, intitulado por mim como Pedagogia da Circularidade. Essa é a plataforma de trabalho, não só restrita ao âmbito das Artes, podendo ser experienciada por qualquer área do conhecimento.

O curso foi oferecido em ciclos, através de uma primeira etapa intitulada de Formação Geral (FG). Nessa FG, os intérpretes vivenciaram 12 ciclos formativos, com experiências de diversos âmbitos, considerados importantes para a preparação desse Corpo-Pambu Nzila: Capoeira, Maculelê, Dança Afro, Dança Afro Contemporânea, investigações corporais da Estética Kalunga, Palavra e Memória na Narração Oral, Canto Responsorial, Samba de Roda, Dança dos Minkisi, Teatro do Oprimido e, do ponto de vista teórico, introdução às Poéticas Negras e Teatro Negro. Os ciclos foram ministrados por docentes da universidade, grupos de Capoeira, artistas da região e Mestres Tradicionais. Esse percurso de ativação da memória ancestral seria importante para chegarmos até o Corpo-Pambu Nzila. No segundo momento vivenciamos a criação do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos” – com texto escrito por mim, a partir de um processo colaborativo.

A arte africana tradicional não é uma arte de imitação. É uma arte de presentificação, embora tenhamos poucos casos de representação, por exemplo, as cabeças comemorativas na arte de Ifé, Benim e arte real Kuba da República Democrática do Congo (MUNANGA, 2006).

Munanga elucida a questão da imitação na Arte Africana, nos dando o exemplo da escultura, muitas vezes tida pelos críticos de arte colonizadores como uma arte pobre e, muito mais que isso, como uma arte primitiva, sem apuro estético. Todavia, para se estudar uma obra de arte africana, devemos observá-la pelos seus modos de significação próprios, não invertendo valores estrangeiros aos seus produtores. Ampliamos aqui o processo de descolonização desse fazer, que não compreende a arte como imitação da natureza, mas como a materialização da força dessa natureza, de acordo com o que se sente/vê/imagina/se comunica. Excluimos aqui todo o arsenal cênico-teórico, o qual trata das expressões do corpo em atuação dos fazedores brancos, alheios à filosofia dos povos africanos. Da produção de arte como expressão da vida. *Pambu Nzila* traz a possibilidade de uma cena transreferenciada, intitulada Afrocênica.

A Afrocênica é um conceito em experimentação que reconhece a cena teatral integralizando as demais expressões artísticas oficiais na educação básica brasileira: dança, teatro, música e visualidades. Na verdade, há um questionamento se a Afrocênica estaria circunscrita ao âmbito do teatro, propriamente dito, porque esta trata de uma expressão artística que transcende a ideia do teatro tradicional da palavra, provocando no espectador uma reflexão psicofísica e político-ideológica, fomentada única e exclusivamente através da vivência pessoal e das referências ancestrais de cada indivíduo pelo corpo.



A Afrocênica entende esse corpo disponível através de uma encruzilhada de quatro pés, quatro direções, quatro princípios, que apontam para caminhos diversos, mas que partem do mesmo lugar. Desse modo, reconhecemos a encruza como organização metodológica: congrega forças e dissemina, faz circular as informações, organiza, difunde e reordena a energia que retoma. O corpo é o primeiro conector a ser ativado. Os cheiros das folhas, a fumaça do incenso, a roupa de ração, a fricção das *misangas*¹² no pescoço, o pé que caminha na terra, o som dos atabaques: tudo isso conecta os corpos em estado de prontidão no terreiro. Para a cena, essa prontidão é desejável; para tanto os corpos precisam estar ativados.

PRINCÍPIO DA ENCRUZILHADA

O primeiro princípio apontado dá conta de entender esse corpo multirreferenciado, que compreende e aceita sua própria história, sem mais ter a necessidade de ocultá-la. É um corpo entregue às suas próprias possibilidades, ao seu repertório de vida. Com habilidades das mais diversas, e talvez com limitações bastante restritivas. Não nos percamos apenas na imagem conceitual de quatro opções geográficas:

Não falo do Sul pelo Sul, nem tão quanto do Norte pelo Norte. O estatuto ôntico do Norte é nada mais do que um registro de barbárie que se constitui em detrimento da pluriversalidade (Ramosse, 2012). Falo do lugar das encruzilhadas marcadas pelo encontro do Novo Mundo, o Atlântico e a Europa estão encruzados, e no cruzo ou encruzilhada codificam-se outros muitos caminhos, todos esses devem ser lidos e credibilizados como campos de possibilidades (RUFINO, 2016, p.67).

Encruza, cruzar, entrecruzar, trançar, misturar, transpassar. Costurar conceitos, possibilidades referenciais, se abrir e não se fechar. Um corpo que está disponível para aprender, primeiramente consigo, sem perder de vista tudo que o mundo ensina a cada instante. Um/uma atuante necessita estar na via dos cruzamentos, do polo de comunicações oriundas da encruza. Não mais interessa apenas uma perspectiva, mas todas aquelas que circulem em nós. *Pambu Nzila* é aqui evocado como sintetizador da extrema comunicação eu-mundo.

12 Misanga – Pedrarias que constituem amuletos de proteção. Representação amplamente conhecida da força dos Minkisi. No português, grafa-se como missanga ou miçanga. Porém, nas línguas Bantu, não utilizamos o “ss”. As palavras grafadas com “s”, tem o som de “ss”. Ex: Kisimbi, Nkosi, dentre outros.



FIGURA 1

Espectáculo Travessias...
ciclos transatlânticos (III
FNAC / Salvador-Ba).
Fotografia: Adeloyá Magnoni.

PRINCÍPIO DO CAVALO

Antes de minha existência no candomblé, os mais velhos já habitavam esta terra, com todo o conhecimento acumulado ao longo de anos de dedicação ao axé. Aos médiuns, os quais emprestam seus corpos, sempre ouvi o nome de “cavalo”, aquele em que o *Nkisi* monta, ou “aparelho”, como costuma se referir o caboclo Katimboré, ao tratar do corpo da zeladora (*Mame'tu dya Nkisi*¹³), Valdelice Áurea Medeiros (mais conhecida por Mãe Aurinha), que me iniciou no Terreiro *Angurusena dya Nzambi* (São Francisco do Conde-Ba). Desse modo, esse corpo “[...] é o cavalo¹⁴ para transportar o artista cênico para universos míticos, ancestrais, políticos e crítico-sensível” (Ferreira, 2019, p.102 e 103). É um corpo que não imita outras realidades. Ele se presta a essas realidades, afastando mais uma vez o conceito de mimese. O *nkisi*, ao manifestar-se no corpo de seu cavalo, não imita um arquétipo, mas se manifesta, considerando também a mobilidade daquele corpo. Portanto, não pertence ao processo espiritual uma anulação total, tal e qual seja alterada a matéria em sua concretude. O corpo é tomado pela força ancestral, com todo o repertório que o cavalo detenha.

13 Mam'etu dya Nkisi – zeladora do Nkisi, mãe, aquela que cuida. Popularmente conhecida como “Mãe de Santo”.

14 “Cavalo” é uma expressão utilizada nas comunidades de terreiro para relacionar diretamente a pessoa que incorpora, que tem mediunidade de incorporação de espíritos, nesse caso, que “vira” no orixá/ Nkisi/vodum. Expressão comumente falada pelos caboclos, espíritos ancestrais dos índios, boiadeiros que viveram no país e hoje, no plano espiritual, atuam como conselheiros, curandeiros, guias e protetores espirituais de nós, seres viventes do Brasil.



FIGURA 2 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba).
Fotografia: Hugo Sá.



Onisajé nos chama a atenção para a noção de corpo templo:

O corpo templo, no sentido religioso, é um corpo preenchido pelas forças cósmicas em contato íntimo com a divindade. No sentido teatral, é um corpo tomado, conectado com a ancestralidade, ciente de uma identidade cultural e em estado de prontidão, dilatação cênica e irradiação energética (BARBOSA, 2016, p.98).

No que diz respeito à cena, esse templo se deixa ser tomado pela força a ser expressa no palco. Corpos que não contam histórias, apenas acontecem. Por isso geram grande comoção ao público diante desse acontecimento – esse exemplo é evidente ao Coletivo AFRO(en)CENA através de nossos registros das plateias de *Travessias... ciclos transatlânticos*, tomadas não apenas pelas imagens vistas e, sim, pelo conjunto integrado entre o corpo do cavalo e seu estado de cavalo.

PRINCÍPIO DA AZUELA

O termo “Azuela” vem de *Kuzuela*, verbo derivado do tronco *Ovibundu* (etnia Bantu), disseminado em território *Kimbundu*. Segundo o dicionário Banto de Nei Lopes (2003), a palavra azuela, nos terreiros de origem Bantu, seria uma ordem para bater palmas e animar a festa. Zuela: falar! Dar voz. Possibilitar o protagonismo, oportunizar, fazer-se falar.

Este corpo é símbolo de libertação política, de expressão de um ser dotado de identidade, com toda sua complexidade distante de desgracioso processo histórico de objetificação do ser negro. Corpo dilatado em cena, que permite comunicação direta a partir de sua natural expressão ancestral. Este corpo apresenta a característica de responder a estímulos rapidamente, em estado de prontidão, obedecendo a uma cadência particular, prevalecendo a expressão ritmada (FERREIRA, 2019, p.103).

Nós, descendentes de africanos, não falamos apenas com a boca. Todo o corpo conversa, se expõe, dialoga. Apesar da tentativa de silenciamento ao chegar no Brasil, resistimos e não foi possível calar o corpo e a história. Quando falamos, todo um discurso anterior às palavras proferidas se materializa no processo de interlocução.



FIGURA 3 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba). Fotografia: Adeloyá Magnoni.

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) *brancos(as)* querem – e precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido (KILOMBA, 1997, p.172).

Portanto, não se deve compreender nossa fala, nossa política, nosso entendimento de mundo apenas pelo que sai da boca. Essa boca foi refém de máscaras de flandres, o que nos levou a potencializar comunicações outras que não dependessem da voz falada. Com isso, ao se pensar na Afrocênica, há de se considerar não somente um discurso por vezes narrado por um atuante, mas o conjunto da cena, o corpo que se expressa, o corpo que nada diz, o corpo que é porta-voz de seus pares – um corpo-político.

PRINCÍPIO DA NGINGA

O último princípio aqui posto diz respeito à própria energia de *Pambu Nzila* – aquele que se fortalece até mesmo nas forças antagônicas, as quais o empurram para se pensar a diversidade da vida.

[...] em tudo existe o mal e o bem, e em tudo está também o fraco e o forte, ou seja, as forças opostas, negativa e positiva) se entrelaçam numa unidade dinâmica em que o equilíbrio e a harmonia do corpo físico, espiritual, intelectual e emocional devem ser mantidos para o bem-estar do indivíduo, com base na religião e para a vida (MARTINS, 1995, p.38)

Não há separação entre bem e mal, bom ou ruim, certo ou errado. Os Bantu dizem que a dualidade está dentro de nós e ela nos faz integrais. Ainda assim, a oposição é parte estruturante de todo princípio filosófico da existência dos povos Bantu. Isso, na medida em que a filosofia Ubuntu ressalta de seu povo suas qualidades, em detrimento de seus defeitos.

Por outro lado, consideramos a ginga como trampolim para várias estratégias políticas. Nesse sentido, “a ginga, sapiência do corpo, é uma sabedoria de fresta parida e praticada na trama interseccional da diáspora africana” (Rufino, 2016, p.62). Tomamos emprestada essa episteme da Capoeira – movimento corporal de difícil categorização no viés do colonizador, pelo caráter complexo de sua fundamentação. Dança, luta, estratégia de sobrevivência, expressão do corpo, manutenção, relacionamento com o social. Gingar é apoiar os pés no chão, para, através do movimento de seu companheiro, ressignificar sua movimentação. Não é competição de corpos, mas complementação. A dança antagônica, o passo que só existe na existência de seu oposto. Gingar é fragmentar a perspectiva unilateral, duramente empurrada goela abaixo nos processos educacionais nas escolas brasileiras, deformando vidas e corpos.

Recuar e avançar, esconder e mostrar, descer para subir, fechar e explodir, ir e não ir. São muitas das operações realizadas pelo capoeirista. O *princípio da oposição* integra as ações do capoeirista em sua totalidade, nenhuma movimentação ou golpe é executado de forma direta, todos pressupõem uma ação que contesta a outra (LIMA, 2002, p.111).

Esse olhar da capoeira imbrinca diretamente nos corpos da Afrocênica. A cena é posta pelo entrelaçamento de manifestações, que se organizam em contraposição – a iniciar pela ideia de relacionamento cênico de modo circular, tensionando no atuante a qualidade de movimento a ser traçado na cena, a partir do estímulo dado pelo seu/sua parceiro/a de cena.



FIGURA 4
Espetáculo Travessias...
ciclos transatlânticos
(Ilhéus-Ba). Fotografia:
Victor Hugo Sá.



SE FAZER ENTRECRUZAR: O RECOMEÇO

A materialidade dessas epistemes apresentadas foram postas à prova com a realização do experimento cênico *Travessias... ciclos transatlânticos*, uma realização do Coletivo AFRO(en)CENA, apresentado na Reitoria da UFSB (Itabuna-Ba), na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus-Ba) e no III Fórum Negro de Arte e Cultura (Salvador-Ba), encerrando nossos ciclos de experimentações da Pedagogia da Circularidade Afrocênica. A dramaturgia foi construída de modo colaborativo, a partir de improvisações dos atores, estimuladas por temas centrais. O texto foi construído em ciclos: [primeiro ciclo] Mam'etu África – discute sobre a África do nosso imaginário, antes da chegada do Colonizador branco; [segundo] Travessar – nascidos no porão narra o processo de invasão e atravessamento do fluxo natural dos povos Bantu, a escravidão que se anuncia, os nascimentos dentro do navio negreiro, os filhos da Kalunga, nascidos na travessia; [terceiro Ciclo] Silêncio do Invisível – retrata a escravidão no Brasil, o apagamento e silenciamento identitário, a pele marcada pela opressão, a perversão; [quarto ciclo] Recomeçar? – Os dias que seguem levanta a discussão: a escravidão acabou? Quais os novos mecanismos de opressão? Como ser homem/mulher negro/a no Brasil? E na região Sul da Bahia? Atravessar-se para seguir. Circular por Áfricas, dores, ancestralidade, história e resistência. Vestir sua negritude. Perder-se de si e (re)encontrar-se mediante o apagamento total de quem foi. A perversa diáspora africana no Brasil acabou? Onde estamos? Como fomos trazidos? O que fizeram de nós? Ciclos se abrem, se fecham, se atravessam, na tentativa de compreender quem são esas pessoas afrodiáspóricas no Brasil. Corpos em resistência se prestam em uma cena contemporânea que se antepara e se inspira na tradição para experimentar a criação. O Coletivo AFRO(en)CENA trança seus fios afrodiáspóricos, lançando mão da sua primeira experimentação cênica, exalando o cheiro de uma diáspora de si, a partir da ancestralidade negra do Sul da Bahia.

Circular poéticas negras contemporâneas ainda é tarefa difícil, pela luta constante da inserção de um discurso autônomo e reconhecível pelo mundo como um todo – sem perder de vista os valores brancos, que vêm tolher e rebaixar tudo aquilo que não parta de sua concepção dominante. Portanto, pensar na expressão desses corpos comunicadores é rasgar as membranas da história, que sempre reservaram à escória para toda e qualquer produção negrodscendente. Ensinar/expressar através da inversão da perspectiva, considerando os corpos em seu estado atual de diálogo com o mundo, confronta os valores da arte conceituada através dos anais, e, mais do que isso, reconhece nesse lugar a produção de conhecimento do corpo, através de uma ancestralidade ainda hoje negada.



REFERÊNCIAS



- » BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em Cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2016.
- » FERREIRA, Tássio. **Afrocênica**: poéticas de cenas pretas. Revista da ABPN, v. 11, n. 27, nov 2018 – fev. 2019, p.86-112. Disponível em: <<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/666>>. Acesso em: 07 fev. 2019.
- » KILOMBA, Grada. **A Máscara**. Cadernos de Literatura em Tradução / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. – n. 16, p.171-180. São Paulo : FFLCH/ USP, 1997
- » LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2002.
- » LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2010.
- » LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- » MACHADO, Vanda. **Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias**. Encontros Multidisciplinares de Cultura – ENECULT, VI, 2010, Salvador, Ba. Anais (on-line). Salvador: ENECULT, 2010. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/wordpress/24929.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2018.
- » MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- » MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALÉ-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- » MUNANGA, Kabengele. **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional**, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp> >. Acesso em: 01 fev. 2018.
- » OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.
- » 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.
- » RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade**: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. In: Revista Antropolítica, n.40, Niterói, p.54-80, 1.sem, 2016.