



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
**Tese de Doutorado**

**TÁSSIO FERREIRA**

**PEDAGOGIA DA CIRCULARIDADE AFROCÊNICA:**  
**diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do**  
**Candomblé Congo-Angola**

Salvador  
2019

**TÁSSIO FERREIRA**

**PEDAGOGIA DA CIRCULARIDADE AFROCÊNICA:  
diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do  
Candomblé Congo-Angola**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr<sup>a</sup>. Célida Salume Mendonça

Salvador  
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferreira, Tássio  
Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola / Tássio Ferreira. -- Salvador, 2019.  
271 f. : il

Orientadora: Célida Salume Mendonça.  
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Artes da Cena. 2. Ensinagens afrodiaspóricas. 3. Candomblé Congo-Angola. 4. Cultura Bantu. 5. Poéticas Negras. I. Mendonça, Célida Salume. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Tássio Ferreira Santana

*Pedagogia da Circularidade Afrocênica: Candomblé Congo-Angola, Filosofia Bantu e  
Ensino de Arte Transdisciplinar*

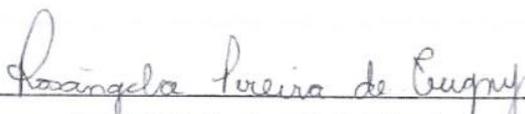
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,  
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de setembro de 2019.

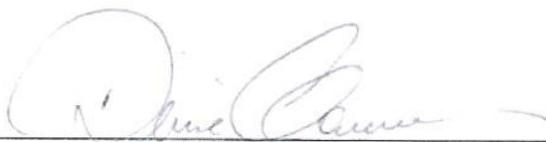
**Banca Examinadora**



Prof.ª. Dr.ª. Célida Salume Mendonça (Orientadora)



Prof.ª. Dr.ª. Rosângela Pereira de Tugny (UFSB)



Prof.ª. Dr.ª. Denise Carrascosa França (PPGLC/UFBA)



Prof.ª. Dr.ª. Leda Maria Martins (Pós-Lit/UFMG)



Prof.ª. Dr.ª. Alexandra Gouvêa Dumas (PPGCULT-UFS)

À Kisimbi, minha mãe, e a Darah Morena,  
minha filha, por me ensinarem o que é o  
amor.

## **NTOONDELE**

### **(agradecimentos)**

É sempre bom ter o que agradecer! Agradeço a minha ancestralidade Bantu, a senhora das águas doces que conduz a minha vida. Mama *Kisimbi*, não tenho palavras para expressar minha gratidão por cada pedra no meu caminho, por cada desvio, cada curva que o nosso rio teve que fazer. Mas, venci! *Kiuá! Pembedê! Mutakalambô, Hongolo, Dama da Noite, Sr. 7 Facadas, Sr. Veludo, Pescador de Oxum, Caboclo Pena Branca da Mina do Ouro, Caboclo Boiadeiro Meio-Dia, Caboclo Sultão das Matas, Brisa* e todos os erês – vocês são meus mestres-professores/as.

Agradeço ao vento que sopra, a terra que me dá chão firme para pisar, o fogo que aquece e restaura nossa alma, a água que mata minha sede. Agradeço ao *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, e cada pessoa que derramou suor para que ele estivesse onde está. Cada cliente, cada amigo/a, cada filho/a de santo que passou por minhas mãos;

Agradeço a meus pais biológicos, que também ocupam postos no *Unzó ia Kisimbi*: Silveliam Magalhães Ferreira Santana e Jorge Rafael Guilherme de Santana. Agradeço a minha irmã Maiane Ferreira Santana, sempre gentil e ´pronta para me ajudar. Agradeço a Elaine Lopes, minha companheira, pela paciência em enfrentar toda minha dificuldade de estar neste lugar da pesquisa e segurar a minha mão. Darah Morena, meu nenenzão, amor de minha vida que surge no meio desta pesquisa e fez tudo revirar do avesso. Minha família é meu lastro de sustentação. Amo vocês.

Agradeço aos amigos e colegas da UFSB por dividirem esse projeto-tese comigo. Em especial deixo meu abraço forte registrado para: Fabiana Lima, Daniel Puig, Clarissa Santos, Aline Nunes, Evani Tavares, Verusya Correia, Leila Oliveira, Ita de Oliveira, Gilmara Oliveira, Fabiana Carneiro, Richard Santos (Big), Eloisa Domenici, Pâmela Nunes, Annaline Curado, Cris Lima e todos os técnicos, funcionários terceirizados.

Agradeço aos amigos que foram ouvidos atentos, aos livros emprestados, às ligações cheias de lamentações de fadiga da escrita e da saudade de estar longe de Salvador, a alegria de vocês estarem em minha vida: Iasmin Motta, Mabelle

Magalhães, Anne Costa, Eryson Moreira, Yuri Magalhães, Yasmin Nogueira, Onisajé, Filemon Cafezeiro, Vika Menezes e Kelly Souza.

Agradeço a grande amiga Ana Carolina Fialho de Abreu, por me ajudar a entender que eu precisava trazer o axé para a academia. Sem aquele bate papo que tivemos em 2016, nada disso seria possível.

Agradeço ao Coletivo AFRO(en)CENA por entregarem seus *mutuès* (cabeça) para eu cuidar dentro das Artes. Sem palavras pela entrega, por acreditarem em mim, abraçando esse projeto ambicioso logo em minha chegada. Sem vocês esta tese não existira. Nguunzu: Adilson Santos, Airlley Oliveira, Alex Girassol, Anderson Ribeiro, Camila Terra, Carlos Ngrão, Claudia Rodrigues, Fyllipe Sales, Emanuele Carmezina, Ícaro Ribeiro, Izadora Guedes, Jade Assis, Jéssica Andrade, Josefa Santana, K.Alícia, Luana Passarinho, Lúcio Pedreira, Maíra Nepomuceno, Marcelo Bastos, Pedro Lisbotto, Ricardo Rodrigues, Suama Akoni e Tereza Sá.

Agradeço às mulheres inspiradoras que aceitaram ser banca desta pesquisa. A escolha foi criteriosa e cheia de afetos: professora Leda Maria Martins, Rosângela de Tugny, Denise Carrascosa e Alexandra Dumas – vocês me inspiram.

Agradeço a minha orientadora, professora Célida Salume, por me acompanhar desde a graduação nesta trajetória de formação docente. Obrigado por caminhar junto comigo, acreditar nesta pesquisa, sempre muito honesta, carinhosa e atenta ao meu percurso.

## Oração à Kalunga

Estamos de partida... Precisamos seguir em frente. Só te peço que abra os olhos e os ouvidos para entender o porquê deste trajeto. No bojo desta viagem levamos conosco a fé, urdidora de nossa força. Nos alimentamos de cânticos, rezas, lamentos, toda a poesia viva que sai da boca e alimenta o corpo. Nossas armas são nossos corpos, por vezes utilizados contra nós em campo de batalha. Mas, esquecem eles todos que temos ao nosso lado a ginga, movimento involuntário que ampara nosso corpo e nos coloca diante de nossa ancestralidade. A propósito, esta jamais faltará em nossa travessia. Somos o que somos, porque nossa história vem sendo contada por muitas bocas e corpos que aqui já estiveram, resistiram, lutaram e nos oportunizaram esta nova passagem.

Agora temos tudo o que precisamos. Pedimos licença a Kalunga, grande mãe poderosa, detentora de mistérios que estão além de nossa compreensão. Ó grande Mãe, mãe das travessias... Envolve-nos em seus braços. Seu acalanto e sua energia se podem sentir mesmo que a distância nos limite a presença material. Grande mãe, esta certeza de não estarmos sozinhos nos encoraja, e completa as lacunas que o tempo deixou.

É preciso seguir... Estamos de partida... Que não julguem os olhos ou as bocas que nada entendem. Somos filhos d'água, somos água, e esta certeza nos atravessa, travessia, trajeto... Água! É hora de seguir... Estamos de partida!

(fragmento do texto *Travessias: ciclos transatlânticos*, autoria Tássio Ferreira)

## RESUMO

A pesquisa reflete sobre os modos de como o pensamento tradicional do Candomblé Congo-Angola e filosofia dos Bantu, a partir de sua estrutura social/política/filosófica/estética/sagrada, podem inspirar poeticamente processos de ensino-aprendizagem das Artes da Cena, no âmbito acadêmico, considerando a circularidade como base conceitual. Desta investigação emergem cinco fundamentos de ensino (de modo integral, circular, corporal, ancestral e místico) os quais subsidiam os processos de ensinagens do terreiro e organizam as diretrizes metodológicas aqui investigadas. O entendimento da *pesquisa-encruzilhada*, conceito imbricado no referencial epistemológico alinhavado pela abordagem da encruzilhada como operador conceitual, cunhado pela professora Leda Maria Martins (1995), em diálogo com a Pedagogia das Encruzilhadas do professor Luiz Rufino (2018), organizou os modos de pesquisa, envolvendo completamente o pesquisador na investigação, além de ter permitido operações conceituais de grande complexidade. Como ponto de partida, discutirei sobre o processo de ensino-aprendizagem vivenciado por mim e pelos membros do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* (sediado no município de Simões Filho-Ba), através dos depoimentos das pessoas iniciadas. As vivências que decorrem da circularidade do terreiro me levaram a criação do Projeto de Pesquisa e Extensão Universitária, na Universidade Federal do Sul da Bahia, intitulado Coletivo AFRO(en)CENA. Neste projeto foi possível experimentar conceitualmente a Pedagogia da Circularidade Afrocênica como proposta de formação artística da cena, colidindo ações em níveis de: a) Formação Geral [no âmbito artístico, cultural, histórico e filosófico]; b) Científico [cinco edições da Azuela: poéticas negras em roda]; c) Artístico [experimento cênico: Travessias – ciclos transatlânticos]. Na encruzilhada da pesquisa organizada em ciclos, convoco para o diálogo e adensamento do debate os seguintes autores(as): Barbosa (2016), Cunha Júnior (2002), Lima (2002, 2010, 2011), Machado (2002, 2010, 2017), Martins (1995, 1997), Munanga (2006), Oliveira (2007, 2011), Petit (2015), Rosa (2013), Rufino (2018), Sodré (2017), dentre outros.

**Palavras-Chave:** Artes da Cena; Ensinagens Afrodiaspóricas; Candomblé Congo-Angola, Cultura Bantu, Poéticas Negras.

## ABSTRACT

The research reflects on the ways in which traditional Candomblé Congo-Angola and Bantu philosophy, from their social / political / philosophical / aesthetic / sacred structure, can poetically inspire teaching-learning processes of the Performing Arts in the academic context, considering circularity as a conceptual basis. From this investigation emerge five fundamentals of teaching (integral, circular, body, ancestral and mystical) which subsidize the teaching processes of the Terreiro and organize the methodological guidelines investigated here. The understanding of crossroads-research, a concept embedded in the epistemological framework aligned with the approach of the crossroads as a conceptual operator, coined by teacher Leda Maria Martins (1995), in dialogue with teacher Luiz Rufino's Crossroads Pedagogy (2018), organized the research modes, completely involving the researcher in the investigation, besides allowing conceptual operations of great complexity. As a starting point, I will discuss the teaching-learning process experienced by me and the members of Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* (based in the municipality of Simões Filho-Ba), through the testimonials of the initiated people. The experiences resulting from the circularity of the Terreiro led me to the creation of the University Research and Extension Project at the Federal University of Southern Bahia, entitled Collective AFRO(en)CENA. In this project it was possible to conceptually experiment the Pedagogy of Afrocene Circularity as a proposal for the artistic formation of the scene, colliding actions at levels of: a) General Formation [in the artistic, cultural, historical and philosophical scope]; b) Scientific [five editions of *Azuela: black poetics in circle*]; c) Artistic [scenic experiment: *Crossings - Transatlantic Cycles*]. At the crossroads of the research, organized in cycles, I call for dialogue and debate intensification the following authors: Barbosa (2016), Cunha Junior (2002), Lima (2002, 2010, 2011), Machado (2002, 2010, 2017), Martins (1995, 1997), Munanga (2006), Oliveira (2007, 2011), Petit (2015), Rosa (2013), Sodré (2017), among others.

**Keywords:** Performing Arts; Aphrodisporic Teachings; Candomblé Congo-Angola, Bantu Culture, Black Poetics.

# JAMBERESU

(SUMÁRIO)

CAMINHO DE  
NTOTO

KA NZÓ NDOMBE  
(PEQUENA CASA DE NEGROS):  
COLETIVO AFRO(EN)CENA

CAMINHO DE  
KISIMBI

PEMBELÊ, MAM'ETU MAZA MAZENZA  
(NÓS A SAUDAMOS, MÃE DAS ÁGUAS):  
DO VENTRE DE NDANDA NZUMBA

TALENU  
ATMOSFERA

NZARA, TEMPO! (GLÓRIA AO TEMPO!):  
PEDAGOGIA DA CIRCULARIDADE AFROCÊNICA

CAMINHO DE  
NKOSI

LUNA KUBANGA KUTA KUETO, NKOSI Ê!: RESISTÊNCIA, ANCESTRALIDADE  
E MILITÂNCIA POR UMA EDUCAÇÃO NEGROREFERENCIADA

# CAMINHO DE KISIMBI



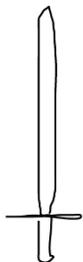
**PEMBELÊ, MAM'ETU MAZA MAZENZA  
(NÓS A SAUDAMOS, MÃE DAS ÁGUAS):  
DO VENTRE DE NDANDA NZUMBA**

Nascimento/morte/renascer: infância,  
confluências espirituais, iniciação

Kilombo Contemporâneo: Unzô ia Kisimbi ria  
Maza Nzambi

Povo Bantu no Brasil: candomblé Congo-Angola

# CAMINHO DE NKOSI



**LUNA KUBANGA KUTA KUETO, NKOSI Ê!  
RESISTÊNCIA, ANCESTRALIDADE E MILITÂNCIA  
POR UMA EDUCAÇÃO NEGROREFERENCIADA**

Sem lápis nem papel, apenas so(m)bras:  
o desgracioso processo de construção da  
educação para pessoas negros no Brasil

Na ponta da espada: a lei 10.639/03 existe para  
quê(m)?

Antipedagogia afrodiaspórica e a negação da  
tradição: Encontro de Saberes

# JAMBERESU

(SUMÁRIO)



**ENCRUZA-  
EPISTÊMICA-  
METODOLÓGICA**

# CAMINHO DE NTOTO



**KA NZÓ NDOMBE (PEQUENA CASA DE NEGROS):  
COLETIVO AFRO(EN)CENA**

Ka Nzó Ndombe (pequena casa de negros):  
Coletivo AFRO(en)CENA

Sambilê (chão): estrutura do projeto

Partilhando Saberes: corpo docente e os encontros

Azuela: Poéticas Negras em Roda

Travessias – ciclos transatlânticos

# TALENU- ATMOSEFRA



**NZARA, KITEMBO! TALENU (GLÓRIA AO  
TEMPO! ATMOSFERA): PEDAGOGIA DA  
CIRCULARIDADE AFROCÊNICA**

Circulando ideias, práxis, ancestralidade,  
memórias: buscas epistemes

Afrocênica: mito, memória, oralidade, corpo  
e expressão

Da poesia preta e memórias do corpo

Ativação da memória corporal africana/corpo  
ritmado/corpo-dança e discurso político -  
Corpo-Pambu Nzila

Princípio da Encruzilhada

Princípio da Nginga

Dispositivo do Barrevento

Princípio do Cavalo

Princípio da Azuela

Mito-poemas e as matrizes narracionais

Musicalidade instauradora de presença/  
visualidades e simbologias ancestrais

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Eu e minha Tataravó materna, Maria Augusta Carvalho Lopes (Morena), em Ilha de Maré, Praia Grande (1989). _____	39
Figura 2 Saída de Muzenza. Kaiamim e Nseremim no instante do nome do Nkisi. _	51
Figura 3 Mam'etu Kisimbi no instante do rum, no dia de minha iniciação. _____	53
Figura 4 Unzó ia Kisimbi em dezembro de 2015 _____	58
Figura 5 Eu e o Kitembo da muzenza Matundelê no dia de sua iniciação _____	62
Figura 6 Assentamento de Kitembo _____	63
Figura 7 Frente do barracão em dia de Kizoomba dya Kaiala (Festa de Kaiala), em 2016 _____	69
Figura 8 Barracão em dia de Kizoomba dya Lemba (Festa de Lemba), em 2018 __	71
Figura 9 Cozinha do terreiro vista de fora, em dia de função _____	117
Figura 10 Muzenza e Ndumbis rezando Ngorosi no barracão _____	119
Figura 11 Unzó ia Kisimbi e o seu mundo natural _____	121
Figura 12 Esquema em ciclos da Formação Geral _____	146
Figura 13 Esquema de Ciclos da UFSB _____	147
Figura 14 Flyer de divulgação do Coletivo AFRO(en)CENA _____	151
Figura 15 Primeiro encontro do Coletivo no campus Jorge Amado _____	153
Figura 16 Tabela Formação Geral Coletivo AFRO(en)CENA _____	155
Figura 17 Elaine (minha companheira), Darah e Eu em sua celebração de um ano de vida, em junho de 2019. _____	158
Figura 18 Roda de conversa com o grupo de Capoeira da Casa do Vovô _____	159
Figura 19 Nascidos Kalunga _____	160
Figura 20 Logomarca da Azuela _____	164
Figura 21 Eu e Fabiana Lima preparando do ambiente para a Azuela _____	165
Figura 22 Primeira Edição da Azuela. _____	167
Figura 23 Azuela em sua segunda edição. Da esquerda para a direita: Fabiana Lima, Onisajé, Ricardo Dantas e Verusya Correia. _____	168
Figura 24 Mulher carrega água. Travessias... ciclos transatlânticos _____	169
Figura 25 Samba de Roda promovido pelas Marisqueiras de Belmonte, na rua, em frente à Abayomi. _____	172
Figura 26 Azuelando na Abayomi _____	173
Figura 27 Oficina "Afrocênica: poéticas de cenas pretas" _____	175
Figura 28 Círculo Conceitual Corpo-Pambu Nzila _____	176
Figura 29 Ensaio de Travessias no Centro de Cultura Adonias Filho (coreto na área externa), Itabuna-ba. _____	177
Figura 30 Arquitetura Dramatúrgica Afrocênica _____	195
Figura 31 Cena das Yami – as feitiçeras _____	199
Figura 32 Cena da despedida _____	202
Figura 33 Travessias... ciclos transatlânticos. Apresentação no Centro de Cultura de Porto Seguro-Ba, 2019. _____	203

Figura 34 Depoimentos racistas. III Fórum Negro de Arte e Cultura, Teatro Martim Gonçalves, 2019. _____	206
Figura 35 Tabela com as apresentações de Travessias... ciclos transatlânticos ____	209
Figura 36 Eu e Kitempo da Muzenza Matundelê na Kizoomba ua Hongolo _____	216
Figura 37 Hongolo tomando rum com a Kota Nkokoamean (in memoriam), à esquerda e a Kota Italê, à direita _____	220
Figura 38 Dama da Noite e a Maama Kamukeenge Kisimbiè vadiando	Figura 39 Hongolo tomando rum com a Kota Nkokoamean (in memoriam), à esquerda e a Kota Italê, à direita _____
Figura 39 Hongolo tomando rum com a Kota Nkokoamean (in memoriam), à esquerda e a Kota Italê, à direita _____	
Figura 40 Dama da Noite e a Maama Kamukeenge Kisimbiè vadiando _____	239
Figura 41 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba/ 2019)	Figura 42 Dama da Noite e a Maama Kamukeenge Kisimbiè vadiando ____
Figura 42 Dama da Noite e a Maama Kamukeenge Kisimbiè vadiando _____	
Figura 43 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba/ 2019) _____	240
Figura 44 Investigação de pés-raízes na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	Figura 45 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba/ 2019) _____
Figura 45 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba/ 2019) _____	
Figura 46 Investigação de pés-raízes na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	242
Figura 47 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018)	Figura 48 Investigação de pés-raízes na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____
Figura 48 Investigação de pés-raízes na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	
Figura 49 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____	243
Figura 50 Investigação da Nginga em dupla na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	Figura 51 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____
Figura 51 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____	
Figura 52 Investigação da Nginga em dupla na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	244
Figura 53 Dispositivo do Barravento na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	Figura 54 Investigação da Nginga em dupla na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____
Figura 54 Investigação da Nginga em dupla na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	
Figura 55 Dispositivo do Barravento na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	246
Figura 56 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018)	Figura 57 Dispositivo do Barravento na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____
Figura 57 Dispositivo do Barravento na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	
Figura 58 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____	247
Figura 59 Improvisações na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	Figura 60 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____
Figura 60 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018) _____	
Figura 61 Improvisações na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba _____	248

Figura 62 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Porto Seguro-Ba / 2019)	
Figura 63 Improvisações na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	248
Figura 64 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Porto Seguro-Ba / 2019)	250
Figura 65 Exercícios de escuta na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	
Figura 66 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Porto Seguro-Ba / 2019)	250
Figura 67 Exercícios de escuta na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	251
Figura 68 Círculo esquemático Afrocênica	
Figura 69 Exercícios de escuta na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba	251
Figura 70 Círculo esquemático Afrocênica	257
Figura 71 Círculo esquemático Afrocênica	257

# SUMÁRIO

<b>1 [ENCRUZA-EPISTÊMICA-METODOLÓGICA].....</b>	<b>20</b>
<b>2 [CAMINHO DE KISIMBI] Pembedê, Mam'etu Maza Mazenza (Nós a saudamos, mãe das águas): do ventre de Ndanda Nzumba .....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 NASCIMENTO/MORTE/RENASCER: INFÂNCIA, CONFLUÊNCIAS ESPIRITUAIS, INICIAÇÃO .....</b>	<b>43</b>
<b>2.2 KILOOMBO CONTEMPORÂNEO: UNZÓ IA KISIMBI RIA MAZA NZAMBI .....</b>	<b>57</b>
<b>2.3 POVO BANTU NO BRASIL: CANDOMBLÉ CONGO-ANGOLA .....</b>	<b>74</b>
<b>3 [CAMINHO DE NKOSI] Luna Kubanga Kuta Kueto, Nkosi ê! (aquele que luta por nós, Nkosi ê!): resistência, ancestralidade e militância por uma educação negrorreferenciada.....</b>	<b>89</b>
<b>3.1 SEM LÁPIS NEM PAPEL, APENAS SO(M)BRAS: O DESGRACIOSO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA EDUCAÇÃO PARA PESSOAS NEGRAS NO BRASIL.....</b>	<b>90</b>
<b>3.2 NA PONTA DA ESPADA: A LEI 10.639/03 EXISTE PARA QUÊ(M)? .....</b>	<b>102</b>
<b>3.3 ANTIPEDAGOGIA AFRODIASPÓRICA E A NEGAÇÃO DA TRADIÇÃO: ENCONTRO DE SABERES.....</b>	<b>108</b>
<b>4 [CAMINHO DE NTOTO] Ka Nzó Ndombe (pequena casa de negros): Coletivo AFRO(en)CENA .....</b>	<b>140</b>
<b>4.2 PARTILHANDO SABERES: CORPO DOCENTE E OS ENCONTROS .....</b>	<b>156</b>
<b>4.3 AZUELA: POÉTICAS NEGRAS EM RODA .....</b>	<b>163</b>
<b>4.4 TRAVESSIAS – CICLOS TRANSATLÂNTICOS.....</b>	<b>177</b>
<b>5 [TALENU - ATMOSFERA] Nzara, Tempo! Talenu (Glória ao Tempo!): Pedagogia da Circularidade .....</b>	<b>214</b>
<b>5.1 CIRCULANDO IDEIAS, PRÁXIS, ANCESTRALIDADE, MEMÓRIAS: BUSCAS EPISTEMES.....</b>	<b>218</b>

<b>5.2 AFROCÊNICA: MITO, MEMÓRIA, ORALIDADE, CORPO E EXPRESSÃO ...</b>	<b>231</b>
<b>5.3 DA POESIA PRETA E MEMÓRIAS DO CORPO .....</b>	<b>236</b>
<b>O QUE TRANSBORDA (Anexos) .....</b>	<b>264</b>

# ENCRUZA EPISTÊMICA METODOLÓGICA



FOTOGRAFIA: CRIS LIMA

*Simbenganga Nganga íó*  
*Nganga Elekwe, Pambu Nzilê*  
*Simbenganga Nganga íó*

(cantiga de invocação à presença de *Pambu Nzila* no Jamberesu)

## 1 [ENCRUZA-EPISTÊMICA-METODOLÓGICA]

Dizem que ele viu *Oxalá* fazer o homem  
 Dizem que foram dezesseis anos aprendendo  
 Calado, sem perguntar, prestando atenção em tudo.  
 Esse conhece o humano desde a essência.  
 Porque ele é o primeiro, *Yangi*. Ele veio antes de vir  
 E viu todo mundo vindo  
 E pisando na laterita pesada.  
 Ficou assim, ó: olhando tudo, observando tudo.  
 Mas, minha filha, quando este ser aprendeu tudo  
 E *Orunmilá* o transformou em dono da porta  
 Ele ouvia e falava tudo ao mesmo tempo  
 Ele ouviu o caos do mundo  
 E parou para organizar. Sabe com o quê? Com a boca!  
 (Fragmento do texto *Exu*, autor Daniel Arcades – *A boca do universo*, 2014)

(BARBOSA, 2016, p.120)

Despachei a porta com farofas e água; barrunfamos com cachaça e charuto. Vela acesa. Cantigas entoadas, acompanhadas de palmas. Alegria e força. Pronto! Agradamos a *Pambu Nzila*, para que este garanta o sucesso de nossa trajetória, aqui empenhada também nas encruzilhadas epistememes da academia.

Esta tese ambiciona a discussão sobre os processos de ensino-aprendizagem, em nível universitário, das Artes da Cena, privilegiando um discurso que traz para o centro da encruza o saber tradicional do Candomblé Congo-Angola, e, por consequência, o pensamento filosófico do povo Bantu. Para isto, experimenta um repertório epistemológico a partir de princípios de trabalho que partem da cosmovisão Bantu no seu relacionamento com o mundo natural. Estes princípios afetam os/as atuantes durante o processo criativo, no desejo pela expansão dos corpos no seu sentido integral (considerando aqui todo o referencial de vida até ali, os valores ancestrais e místicos).

No momento em que esforço-me para compreender estas epistemologias que envolvem o pensamento afrodiaspórico no trabalho com as Artes da Cena na contemporaneidade, encontro-me dentro do *Unzó ua Pambu Nzila* (Casa do Senhor dos Caminhos), do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*.<sup>1</sup> Curiosamente, ou pela necessidade ancestral de refletir sobre meu trabalho enquanto docente/criador, estou na casa de *Pambu Nzila* (ou *Exu*), *Nkisi/Vodum/Orixá* que representa o próprio

---

<sup>1</sup>Terreiro de matriz Congo-Angola, situado no município de Simões Filho-BA.

movimento, a comunicação, o ir e vir, o elo, a circularidade, a comunicação entre o mundo espiritual e a vida terrena.

*Nzila* será aqui apresentado como o grande comunicador, mensageiro, chamariz de possíveis novos “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.

Um ditado iorubá diz que Exu é aquele que matou um pássaro ontem, com uma pedra que só atirou hoje. Figura contraditória por natureza, porém fundamental nos cultos afro-brasileiros para que a dinâmica religiosa aconteça. Vanda Machado traz outras qualidades que nos ajudam a compreender esta mítica representação:

Exu é o princípio, o meio e o fim. Exu está na árvore, no rio, no peixe, no pássaro, na pedra e em todo ser vivente. Como elemento energético dinamizador e plasmador, ele é o que desenvolve, mobiliza, faz crescer, transformar. É o que faz comunicar no incessante fluxo das vivências cotidianas entre o Orum e o Aiyê, o mundo espiritual e o mundo natural. Ele é o tudo e o nada. Seu jeito buliçoso de existir encontra ressonância no pensamento filosófico de um universo sem lógica. Um universo de lógicas infinitas, um universo polilógico (MACHADO, 2010, p.12).

*Nzila* é a possibilidade de amplitude do sentido das coisas, porque ele as revira do avesso. Nada passe pelos olhos e boca de *Nzila* que não seja visto pelo outro lado. Portanto, sua capacidade de problematização dos problemas é enriquecedora nos trabalhos com a cena.

Não se faz nada sem *Nzila*. Sem o “agradar” previamente, não há festa, não há candomblé, não se pode iniciar a criação de nenhuma energia dentro de uma *Unzó* (Casa de candomblé na nação Angola). *Nzila* prepara o terreiro para que os ritos aconteçam. *Nzila* não é diabo, satanás, demônio. Não o reconhecemos desta forma. Neste sentido, iniciar com *Nzila* dentro de um contexto artístico-mito-poético, considerando seus aspectos de imaginário popular – é importante para o *start* da desconstrução daquilo que está relacionado ao povo negro e os seus princípios civilizatórios.

Na ideia de compreender possíveis práticas que contemplem os estudos acerca da cultura africana e afro-brasileira, *Nzila* não pode ser negligenciado, porque ele é o próprio símbolo do círculo, circularidade, do ir e retornar, de não hierarquizar, de possibilitar acesso a todas as pessoas, sobretudo no universo das artes. Como *Pambu Nzila* não tem caminhos para caminhar, dentro da esfera dos processos de criação, o professor/encenador/criador deve estar dotado do arquétipo de *Nzila*, para compreender os modos de aprendizado a partir de uma perspectiva descolonizada. Acerca desta marca polilógica, bem lembra o professor Eduardo David de Oliveira:

O senso-comum observa apenas um lado das coisas: é parcial. Vê apenas uma direção: é linear. Exu não é apenas branco ou vermelho. Ele é policrômico: branco, vermelho, verde, preto... Ele anda em todas as direções no mesmo instante (OLIVEIRA, 2007, p.165).

Sobre a policromia, intento relacioná-la ao próprio cruzamento de raças na formação do povo brasileiro. *Nzila* tem a capacidade de transitar entre as culturas, os povos, nem sempre em um sentido apaziguador, às vezes problematizando o cotidiano das relações, mas sempre atento a provocações que nos faça sair da própria órbita do pensar. Não se pode ter caminhos demarcados; não se pode ter um fim preciso. O polilógico e policrômico interessam a esta pesquisa, justamente por destrinchar o conhecimento, possibilitando que este transite por ciclos que iniciam partindo do nosso corpo, girando pelo mundo. **A Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola**, tem seu foco em um paradigma conceitual para a produção de saberes, conceitos e conhecimentos no âmbito das Artes da Cena. Visa, portanto, “uma autonomia do pensamento afrodescendente com relação à produção eurocêntrica ocidental”. (CUNHA JR, 2007, p.09 *apud* PETIT, 2015, p.60).

*Nzila* utiliza toda a potencialidade da natureza do humano, como expoente de sua força no “entre lugar”, no estar e não estar, e até mesmo no intervalo de tempo da Terra e do Céu. Nossos corpos são dotados de infinitudes de expressão graças a possibilidade de estar no “entre”, do devir, na linha que costura o material e imaterial. Todavia, este corpo foi alvo de opressão na colonialidade, como ressalta o pesquisador Luiz Rufino:

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).

O corpo que antes foi duramente oprimido (e ainda o é), hoje ressignifica a colonialidade se libertando das amarras que impediam a existência dotada de liberdade neste país. Esta liberdade de caminhos assentada no arquétipo de *Pambu Nzila*, é relevante para a organização das epistemologias discutidas nesta pesquisa. *Nzila* em sua ressignificação poética, inspira a criação de princípios diretamente relacionados a performance negra contemporânea, sobretudo a experiência especial abordada no Coletivo AFRO(en)CENA, melhor contextualizado adiante. De pé em sua encruzilhada, na rua, a espera de novas conexões, estamos aqui, também de pé, nas encruzilhadas poéticas que visionam o corpo do homem e mulher de axé como possibilidade de liberdade criativa para atuantes.

Inspirado no mandingueiro<sup>2</sup> já posto, invocamos a imagem conceitual da encruzilhada – expoente máximo da representatividade de *Pambu Nzila* – como ponto de partida e profusão do pensamento que circula em si e pelo mundo. A presente pesquisa experimenta pensar a Arte pelo prisma da encruzilhada, de acordo com o que afirma a professora Leda Maria Martins:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2002, p.73).

E ainda temos a encruzilhada como “operadora de linguagens e discurso, a encruzilhada, como terceiro lugar, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (*ibid*, p.73). A encruzilhada é um operador conceitual, e, também metodológico, de alta complexidade, porque não exclui nenhuma perspectiva de referencial cultural/ancestral/político/social/religioso da concepção de vida e relacionamento de muitas comunidades africanas. Com isto, não se pode nem mesmo excluir a verticalidade com que a cultura eurocêntrica tomou a vida dos homens e mulheres arrancados de África, escravizados no Brasil. Neste sentido, entrecruzar é transpassar por entre culturas, caminhos espirituais, referências diversas. Não obstante, nos cultos afro-brasileiros houve tantos cruzamentos culturais entre os povos Nagôs, Bantu, Djeje, Ijexá, dentre outros. Há elementos culturais que se

---

<sup>2</sup>Exu também é chamado de mandingueiro, justamente por sua capacidade de transmutação e reinvenção de si. A mandiga está diretamente relacionada a produção de magia, a resolução de problemas por via da mística, daquilo que não se explica.

misturaram, amplificando o sentido dos rituais religiosos dentro da perspectiva de sua nação individualizada. Portanto, a cultura negra não tem problemas com o diálogo de conhecimentos – como a colonialidade assim tem registrado, no sentido de isolamento cultural. Não é demais lembrar do complexo processo de ressignificação religioso sabiamente elaborado pelas pessoas negras na colonização brasileira, fazendo correspondência dos santos católicos com os seus *orixás/minkisi/voduns*. Foi preciso entender sobre o culto católico para fazer estas operações de alta complexidade, dispondo por cima dos *pepelês*<sup>3</sup> dos seus *Minkisi*, os santos católicos, driblando os capitães-do-mato e os senhores de engenho.

É preciso entender a encruza enquanto paradigma conceitual de abertura de caminhos qualitativos e epistemológicos que possibilitam a travessia de pesquisas que partem da filosofia africana, ou da inversão do pensamento ocidental para que sejam compreendidas, como reitera o professor Muniz Sodré:

A filosofia tradicionalmente praticada no Brasil é um capítulo acadêmico da *forma mentis* dessa ideologia mercantil-colonialista, sensível apenas aos valores da acumulação econômica como um fim em si mesmo ou ao progresso a qualquer preço. Por isso, no empenho político de *uma descolonização ao mesmo tempo ética e epistêmica*, é politicamente relevante dar à luz “filosofias” insuspeitadas e a salvo da violência dogmática, ou seja, desconstruir o vocabulário hegemônico em seu próprio arcabouço conceitual para revelar novas perspectivas éticas e ontológicas, inclusive para o próprio conceito de “humano” e, conseqüentemente, para as disciplinas acadêmicas que se classificam pela etiqueta pluralista de “humanidades” (SODRÉ, 2017, p.15).

A retomada das epistemes sucumbidas com a colonialidade é importante para dar chão firme a pesquisas que caminham contrariamente a perspectiva mercantilista-colonialista. Protagonizar a encruzilhada como escolha metodológica é reconectar pesquisadores/as e pesquisas afrocentradas com o mundo. É romper com hegemonia dogmática que nos incutiu apenas uma perspectiva para as coisas, fraturando nossa cultura e modos de pensar, implicando em desorganização de nossa produção intelectual. Muniz Sodré adensa nossa travessia, dando luz ao pensamento do antropólogo cubano Fernando Ortiz, ao se referir à transculturação:

Nossa visada metodológica é, antes, introduzir à prática de uma comunicação transcultural, que entendemos como uma *dialogia semiótica*, não um diálogo “entre” formações que se pretendam verdadeiras e estanques, mas a lógica do *trans* ou do vaivém “através” dos limiares do sentido, não uma filosofia de portas e sim de pontes ou de transição para correspondências analógicas, que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas abre caminho para novos termos de disputas de sentido. (*ibid.*, p. 22 e 23).

---

<sup>3</sup>Pepelê – o mesmo que altar sagrado. Local os assentamentos do *nkisi/orixá/vodum* são dispostos dentro dos quartos na estrutura macro do terreiro de candomblé.

Esta citação reitera o esforço intelectual empenhado em traduzir, e não transcrever, a produção de um conhecimento silenciado e invisibilizado em nosso país. A tradução empenha-se na possibilidade de transpassar as culturas negras e permitir a não sobreposição de formas, mas o trançamento de pontos de encontro entre os conceitos, sublinhando a noção do saber, erigidas pela ótica da encruza, que liga e abre novos caminhos.

Não obstante Leda Maria Martins diz que “a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (1997, p.26), porque esta não reconhece apenas uma perspectiva, nem encerra em si o trajeto com a ligação de outras pontes. A cultura negra parte de si mesma, mas se reconecta por onde passa, não apenas como estratégia mantenedora de sua tradição, mas como espectro que só existe transpassando o vento que a cerca, como argumenta a professora Goli Guerreiro:

Trata-se de um bom exemplo de processos diaspóricos/híbridos não imunes à globalização homogeneizante nem a localização que os particulariza. São produtos de diálogos e negociações. O mergulho nas práticas culturais soteropolitanas, através de conexões, analogias, e contrastes com outras cidades atlânticas, busca iluminar os caminhos enredados da diáspora (GUERREIRO, 2009, p.01).

O desejo de transpassar as culturas por onde caminha vem desta perspectiva do pensamento ancestral tradicional da maioria dos países subsaarianos de África, e chega à diáspora no Brasil infiltrando a hegemonia do mercado financeiro, social, acadêmico, artístico, se inserindo como lugar de produção e competência. Esta noção só é possível com a bússola-encruza<sup>4</sup> em mãos.

No movimento expansivo na busca por novas conexões ou exploração de terrenos ainda não conhecidos, a *encruza* convida-nos a exercitar a ampliação das possibilidades ao tratar os processos educacionais no país. Neste sentido, contribui com o lastro conceitual, o repertório epistemológico arriado na encruza dentro do balaio conceitual do professor Luiz Rufino, através de sua *Pedagogia da Encruzilhada* (2018).

*Pedagogia das Encruzilhadas* mira primeiramente a reinvenção dos seres, a partir dos cacos desmantelados, o reposicionamento das memórias e a justiça cognitiva diante do trauma e das ações de violência produzidas pelo colonialismo (RUFINO, 2018, p.74).

---

<sup>4</sup>Este neologismo tenta retratar a ideia de localização através da bússola, mas em uma perspectiva desconstruída do sentido inicial, já que este aparelho aponta sempre para o norte, elegendo este ponto cardeal como eixo de localização. A bússola-encruza quer dizer que a localização é variável, sem um eixo central que direciona.

Rufino faz provocações epistemológicas que afetam diretamente o modo como concebo hoje a pesquisa em artes, dando luz a práticas culturais e ancestrais como disparadores de novas conexões de saber. Mas, também afirmando a produção e protagonismo do conhecimento afrodiaspórico como restaurador da memória dos povos africanos e afrodiaspóricos ceifada na perversa diáspora. Nossas estratégias de [re]conexões partem do Candomblé Congo-Angola e da filosofia Bantu como partida para soprar a *pemba*-conhecimento<sup>5</sup> no mundo.

Com isto a Pesquisa-Encruzilhada coloca o/a pesquisador/a diante de sua própria existência para que daí parta todas as possíveis conexões com a vida, em relacionamento com o mundo natural. Este pode ser compreendido na perspectiva do círculo, como força que impulsiona o giro, garantindo a sustentabilidade dos ciclos e o equilíbrio da vida.

A presente tese segue em sua escrita circular, em conexão direta com o mundo, entendendo o lugar de quem está no círculo como o de amplo campo de visão e atuação, responsável pelo não fechamento de conceitos em si, mas o contrário, ressignificar as experiências epistemológicas a partir da transculturação dos valores ancestrais imbrincados. O círculo representa os ciclos que se abrem e se fecham, considerando a continuidade da vida, dentro da continuidade.

Girando a pesquisa acontece, seguindo a natureza da própria natureza. Dito isto, aviso a quem por aqui passeia que circularéi por mim mesmo, para compreender esta pesquisa. Neste movimento contínuo, muitas outras histórias saltarão, se trançarão, para que seja possível concernir esta mirada aqui registrada. Enquanto rodopio por mim mesmo, me reconheço enquanto homem negro, cada vez mais ciente de meu papel enquanto jovem sacerdote afro, responsável pelo Terreiro de matriz Congo-Angola, *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* (Casa da Fonte das águas puras de Deus), e a possibilidade de estar na academia, representando no meu corpo que fala, representando, também, os meus irmãos e irmãs de axé.

Girar sobre si é exercitar a descolonização enquanto docente, problematizando as estruturas pedagógicas da educação básica oficial no Brasil, inserindo neste âmbito

---

<sup>5</sup> Pemba-conhecimento é uma expressão que parte do Nkisi Pemba. Ele escolheu se transformar em um pó para guardar as cabeças das pessoas, em detrimento de um culto com incorporação em humanos. Pemba se alimenta de sementes sagradas, muitas importadas de África, além de folhas secas e outros mistérios, os quais se aglutinam para nos proporcionar proteção. O Nkisi pemba é, muitas vezes, esquecido de sua importância em um terreiro.

pedagogias que dialoguem com os conhecimentos e os valores da tradição dos povos negrodescendentes na diáspora.

Meu *eu* artista virou do avesso no movimento circulatório, às vezes me deixando em desequilíbrio ou enjoado pela rapidez com que eu giro, sempre molhando o meu corpo todo, me fazendo ver água. Girando eu aprendi como desaprender para que fosse possível aprender e [em]sinar. Meus giros são coreografados pelo movimento de *Pambu Nzila*, já que é esta a possibilidade de se deslocar, de ir, sem necessariamente precisar chegar.

Como nada passa aos olhos de *Pambu Nzila*, na Pesquisa-Encruzilhada não podemos nos furtar do nosso lugar de fala. É uma pesquisa que compromete a pesquisa com as experiências registradas no corpo. Portanto, interessa justamente as experiências sensíveis do pesquisador como dispositivo de partida para alinhar os caminhos iniciais. Neste direcionamento de escrita comprometida com a vida, Conceição Evaristo nos indaga:

Na nossa pequena casa, roupas molhadas, poucas as nossas e muitas as alheias, isto é, as das patroas, corriam o risco de mofarem acumuladas nas tinas e nas bacias. A chuva contínua retardava o trabalho e pouco dinheiro, advindo dessa tarefa, demorava mais e mais no tempo. Precisávamos do tempo seco para enxugar a preocupação da mulher que enfeitava a madrugada com lençóis arrumados um a um nos varais, na corda bamba da vida. Foi daí, talvez, que eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. **É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?** (EVARISTO, 2007, p.16) (*grifo nosso*)

Compreendo a natureza da Arte e do artista, no âmbito da pesquisa, como a derrubada das fronteiras que nos cercam. Não basta apenas entender a sensibilidade do pesquisador em Artes como aquele que considera a subjetividade da natureza do objeto pesquisado. Minhas referências civilizacionais partem das águas, ou, mais especificamente da Kalunga, grande mãe ancestral para os Bantu, para entender a complexidade da existência em relacionamento com o mundo natural. Isso me faz enxergar a tudo através das águas. Esta cosmovisão inclui todas as camadas singulares e necessárias para ser, estar e pensar a vida.

A escritora Conceição Evaristo (2007, p.16), interpela o leitor arguindo sobre as fronteiras entre a escrita e a vida. Eu respondo me entendendo dentro das águas, com barreiras molhadas. Sendo eu artista, a vida e a escrita são uma só coisa. A vida escreve a escrita, para que a escrita possa imortalizar a vida. Há como separar Arte, Pesquisa e Docência?

Tem dias que eu preciso [em]sinar<sup>6</sup>, me emprestando das palavras de Vanda Machado (2017), para fazer arte; há outras vezes que eu acordo me relacionando com as pessoas através da criação artística; não posso negar que tem dias que eu pesquiso e penso a vida através da arte. Mas, quando o meu corpo sacode, seja no respirar, no caminhar, as águas se misturam dentro de mim e eu só vejo as coisas molhadas. Só eu posso ver aquela mistura toda que esquentou meu corpo, resfria também, de acordo com a necessidade natural de meu equilíbrio. Vocês só sabem desta história que estou compartilhando com vocês porque eu escrevi ou existi?

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava olhos os fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro no corpo da noite (*ibid*, p.17).

A escrevivência, termo criado por Conceição Evaristo, ajuda a entender a mim mesmo diante do dilema de escrever/existir/em-sinar/atuar. Esta possibilidade de envolvimento completo com a pesquisa dá sustento para exercitar a **Pesquisa-Encruzilhada em Artes**. No relacionamento direto com o *Nkisi Pambu Nzila*, a encruzilhada é o portal que circunscreve a força da comunicação. Sendo patrono do dizer, levando os nossos recados à *Nzambi Mpungu*, *Nzila* tem sempre muitas opções para chegar até a força suprema do criador. Esta cosmovisão me permite entender a pesquisa em Artes de igual modo. Para que seja possível iniciar é preciso comprometer a vida. Em seguida, se permitir transitar por possibilidades:

O branco como senhor diz ao preto:

“A partir de agora você é livre.”

Mas o preto ignora o preço da liberdade, pois ele não lutou por ela. De tempos em tempos ele luta pela liberdade, mas se trata sempre de liberdade branca e de justiça branca, de valores secretados pelos senhores (FANON, 2008, p.183).

Podemos espelhar a imagem proposta por Fanon dentro da esfera acadêmica. Essa sensação de estar alheio a tudo, e, com isto, esvaziado de sentido, parece ter contribuído para o silenciamento de pesquisas interessadas em filosofias e modos de

---

<sup>6</sup>“Trata-se do saber vivido que não se opõe ao que é puramente intelectual. Ensina-se pelo *emi*, o sopro do encantamento da palavra e do outro. Neste contexto, é necessária a presença do outro que nos constrói. Eu preciso do outro para ensinar para encantar, para ser colocado no seu caminho, que é também o meu caminho (MACHADO, 2017, p.26)”.

operacionalizar o conhecimento pela ótica africana ou afrodiaspórica. Por mais que tenhamos avançado nas pesquisas descolonizadas, ainda mantemos nossos pés acimentados no modelo hegemônico branco, que não reconhece outras formas de produzir conhecimento que não estejam no formato eleito pelos seus. Por isto é importante que tenhamos outros olhares como metodologia de pesquisa, permitindo o protagonismo de temáticas negrodscendente, consolidando-se no âmbito da pesquisa acadêmica. Neste sentido, apresento a Pesquisa-Encruzilhada como estratégia de provocação estética e política de pesquisa no âmbito das Artes da Cena.

Esta tese não tem aspectos conclusivos, porque nada aqui será provado para chegarmos a uma conclusão. Na panela desta pesquisa, cozinhamos com ingredientes de minha ancestralidade preta,<sup>7</sup> que não se desconecta do mundo-pesquisa, mas escolhe incensar e amplificar a voz (ou as vozes) nem sempre privilegiadas na academia. Isto justifica a ideia desta tese não chegar a um ponto final, porque as conexões se replicam, ao passo que a roda gira. Deste modo, as referências bibliográficas, de áudio ou mesmo os/as Mestres Tradicionais, aparecem ao final de cada caminho percorrido.

No *Jamberesu*, instante em que todos os *Minkisi* e comunidade religiosa celebram o mundo natural, horizontalizamos as relações, possibilitando o entendimento concomitante do conhecimento ali produzido, através de camadas simultâneas dentro do ritual. Inspirando-se nesta estratégia de organização do conhecimento, libertamos a tese de um único início, oportunizando três caminhos iniciais de leitura, de acordo com a vontade ancestral de quem se permite atravessar pela energia empenhada no feitiço da escrita deste trabalho.

Com o *sumário-mapa* em mãos, o início é facultativo, desde que seja possível perpassar pelo: Caminho de *Kisimbi*, Caminho de *Ntoto* e o Caminho de *Nkosi*. Para enfim chegar ao nodal, ao ponto de encontro com o caminho que volta a ser partida: *Talenu-Atmosfera*, aqui sustentada pelos ventos de *Kitempo*. Só com o tempo das coisas, as coisas traduzem o sentido do próprio tempo. Contudo é importante conhecer todos os caminhos, para que não percamos de vista a noção de pensamento integral soprado por Edgar Morin (2007) e amparado pela cosmovisão africana.

---

<sup>7</sup> Preta, negra, afro serão expressões usuais nesta pesquisa, ambas referindo-se a pessoas negras, em seu sentido étnicorracial.

Não tenha pressa, mas não percam de vista as *personalidades* como retratos conceituais. Estas aqui entendidas como a experiência de vida que decorrem os conceitos. Caso o vento sopra muito forte para um lado ou outro, existe a possibilidade de retornar ao *Jamberesu* (sumário-mapa) e se situar dentro da *encruza* proposta.

Entendendo a encruzilhada como matriz organizadora dos caminhos de pesquisa, esta circunscreve todos os caminhos percorridos nesta tese em ciclos de investigação que encerram em si temas específicos, para que outros ciclos possam ser abertos. Esta relação se dá partindo do entendimento dos ciclos que acontecem no processo organizacional dos cultos no Candomblé. Nosso círculo se abre e se fecha. A roda não é instaurada permanentemente. Ela tem início, meio e fim. Deste modo, escolher o termo “circularidade” garante que a premissa do conhecimento integre a pesquisa em ciclos de aprendizado. Porém, é importante salientar que os ciclos se fecham, mas não são isolados. Eles promovem sempre a ligação entre o que se fez ontem, com o que faremos amanhã. A encruza é o ponto de [re]centramento destes percursos que giram, se fecham e se abrem novamente.

Obviamente que esta noção temporal não obedece a lógica do tempo cronológico, portanto desenhando sobre nossos destinos sequências cíclicas que se conectam, mas se amplificam na ideia geral da continuidade da vida. Não obstante iniciamos nossos festejos circulando, sempre no sentido contrário ao relógio, marcando aqui uma referência extra temporânea. No mesmo círculo, encerramos a festa, assentando no corpo toda energia e conhecimento percorrido.

*Talenu* – Atmosfera pode ser o ponto de partida da sua trajetória, mas pode ser o ponto de chegada. É o centro da *encruza*. Aqui a experiência se adensa. Tudo aquilo que meu *corpo-biblioteca*, tomando emprestado os escritos de Fu-Kiau (1991), conseguiu registrar, se transpassa e me permite enxergar o ensino afrodiaspórico das Artes da Cena pelas águas do Candomblé Congo-Angola – em sua inspiração mitopoética. Neste caminho investigarei sobre o que vem a ser o termo Afrocênica e os princípios de trabalho que intencionam preparar o/a atuante para a cena integralizada. São referências para este caminho as pesquisas de: Armstrong Idachaba Aduku (2018), José Beniste (2011), Junito de Souza Brandão (2010), Grada Kilomba (1997), Vanda Machado (2002, 2010, 2017), Leda Maria Martins (1995, 1997, 2002), Eduardo David de Oliveira (2007), Sandra Haydée Petit (2015), Luiz Rufino (2016), Jan Vansina (1982), dentre outros/as.

Como inspiração a esta concepção encruza-episteme-metodológica, contribuem para esta pesquisa diversos/as autores/as através de muitas perspectivas decolônias. Todavia, é preciso sublinhar três obras como salutares nesta escrita. A primeira delas é o livro **Ilê Axé: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá** (2002), da professora e *Ebomi* Vanda Machado. Através desta obra estabeleci a primeira relação que me impulsionaria a seguir no enfrentamento de uma docência descolonizadora, quando ainda era professor da rede estadual de ensino da Bahia. Este livro trata da experiência pedagógica através do projeto Irê Ayó desenvolvido na Escola do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em busca de uma pedagogia nagô.

O segundo livro caro a esta pesquisa é **Pretagogia: pertencimento, corporeidade afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei 10.639/03 (2015)**, da professora caribenha e *Ebomi* Sandra Haydée Petit. Esta obra se afirma como um referencial teórico-prático negrorreferenciado, evidenciando a dança como ponte para se pensar um ensino ancorado na cosmovisão africana e afro-brasileira. A Pretagogia é uma forte episteme que cria muitos pontos de conexão no caminho contra hegemônico de alargar as pesquisas pretas em Dança.

Por fim, destaco a obra **Filosofia da Ancestralidade** (2007), do professor Eduardo David de Oliveira. Esta pesquisa também circunscreve a possibilidade de afirmar uma mirada africana e afrodiaspórica a partir do saber do terreiro, da capoeira e do Baobá como balizadores de uma filosofia da ancestralidade. Oliveira cunha este conceito que parte da circularidade como estratégia de pensar a ancestralidade negra enquanto produtora de saber, costurada pelas suas próprias memórias que integralizam a pessoa negra na sociedade.

Junto ao referencial bibliográfico citado, o *terreiro Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* é ressignificado também como espaço concêntrico de onde parte o saber tradicional que trago à mesa da discussão. Neste sentido, ambiciono atravessar pontes e correlacionar os modos de fazer e pensar as Artes da cena negra dentro deste sistema complexo que considera: o mundo natural – a experiência viva – e o ser integral. Com isto, reverbera o pensamento tradicional do *Taata dya Nkisi Mukalesimbi* (2019) e dos mestres e mestras do *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi: Maama Kamukeenge Kisimbiè, Taata Kamukeenge Mukasi, Kota Simbeloiá, as Azenza Diandelê e Itameã* (2019).

No caminho de *Kisimbi* é possível conhecer meu trajeto enquanto homem negro que se torna religioso, ao passo que engendra uma formação artística colonizada. Vivi, duplamente, a esfera do terreiro como espaço de liberdade de existência, e a academia como espaço de formação política-artística-social que não oportunizou o pensamento da tradição ancestral negra como fundante de um docente/artista em terra soteropolitana. Este caminho percorre o processo de ensino-aprendizado das pessoas iniciadas no candomblé, voltando-se, particularmente, a experiências vividas no *Unzó ia Kisimbi*. As diferentes formas de aprendizagem abordadas inspiram a ressignificação destes conceitos na organização do processo criativo do AFRO(en)CENA.

Ainda neste caminho é descrito o processo de criação do *Unzó ia Kisimbi* enquanto *kilombo* urbano, em sua potencialidade de reinvenção de um mundo potente que exala a cultura Bantu como condição de ser. Tudo isto sem perder de vista minha ancestralidade e história, para que seja possível compreender de onde eu vim e onde estou, no intento de sintetizar o que estou propondo nesta tese. Neste caminho dialogo com os/as pesquisadores/as: Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau (1991), Vanda Machado (2017), Abdias Nascimento (2009), Richard Santos (2015), Antônio Bispo dos Santos (2019), Inaicyra Falcão (2002), Muniz Sodré (2017), Pierre Verger (2002), dentre outros/as.

O caminho de *Ntoto* se configura como memória do percurso prático da pesquisa, estando a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), no campus Jorge Amado, na cidade de Itabuna, como eixo principal para trançar todas as epistemes aqui levantadas. A UFSB é o terreno onde assentamos o nosso terreiro/cênico, o Coletivo AFRO(en)CENA, espaço de resistência e provocação de um território marcado pela dor da colonialidade, e a indiferença dos produtores do ouro sul baiano: o cacau. Para isto, ministrei um curso de extensão universitária que tem o mesmo do nome do Coletivo. Este projeto conseguiu congrega estudantes e artistas de pelo menos sete territórios adjacentes à cidade de Itabuna, onde está localizado o campus Jorge Amado. Somente com a disponibilidade das pessoas do Coletivo, em parceria com docentes dos três *campi* (Jorge Amado, Itabuna-Ba, Sosígenes Costa, Porto Seguro-Ba e Paulo Freire, Teixeira de Freitas) foi possível chegar até aqui.

O projeto previa a realização de um experimento cênico, nos levando à criação de “Travessias... ciclos transatlânticos”, uma realização do Coletivo AFRO(en)CENA,

apresentado na Reitoria da UFSB (Itabuna-Ba/2018), na Tenda do Teatro Popular de Ilhéus (Ilhéus-Ba/2018), no III Fórum Negro de Arte e Cultura (Salvador-Ba/2019), na Semana de Acolhimento (2019) do Instituto de Humanidades Artes e Ciências (IHAC/CJA), em Porto Seguro-Ba (2019), através do Projeto Lugar de Cultura (promovido pela Pró-reitoria de Sustentabilidade e Integração Social (PROSIS), circulando os nossos ciclos de experimentações através da Pedagogia da Circularidade Afrocênica.

A dramaturgia é assinada por mim a partir de improvisações dos/as atuantes durante o processo criativo, estimulados 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, neste último levantamos 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? Circular por Áfricas, dores, ancestralidade, história e resistência. Vestir sua negritude. Se perder de si e se (re)encontrar mediante ao 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 estas pessoas afrodiaspóricas 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 afrodiaspóricos lançando mão da sua primeira experimentação cênica. Portanto, pisando firme na terra, firmamos nossa bandeira, marcando território e exalando a ancestralidade sul baiana, em respeito à luta e história do povo daqui. Me ajudam a pensar sobre este caminho: Fernanda Júlia Barbosa (2016), Evani Tavares (2010, 2011), Leda Maria Martins (1995), Achille Mbembe (2016), Abdias Nascimento (2004), Nei Lopes (2003), José de Jesus Barreto (2005), Marcos Antônio Alexandre (2009), dentre outros/as.

No caminho de *Nkosi* a batalha travada gira em torno da luta no processo de escolarização de pessoas negras no Brasil. É traçado um breve histórico deste processo, para que seja possível compreender os percursos das bases legais de ensino das relações étnico-raciais no Brasil. Desta investigação surge o entendimento de pouca aplicabilidade da lei 10.639/03, atualizada para a lei 11.645/08, que regulamenta o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena nas escolas públicas e privadas, em todos os níveis de ensino, sobretudo devendo ser contemplada pelas disciplinas: português, história e artes.

Em contrapartida, ofereço as ensinagens no terreiro como *ebó* (comida) para alimentar processos de ensino-aprendizagem que parte de uma lógica outra de educação, considerando o indivíduo como ponto de partida e produtor de saber. O corpo é a via de transculturação do conhecimento que só pode ser adquirido através da experiência viva de comunhão dos corpos e do mundo natural. Contribuem com este caminho o pensamento de: Hampâté Bâ (1982), Jorge Larrosa Bondía (2002), José Jorge de Carvalho (2011), Michel Foucault (2014), Luiz Alberto Oliveira Gonçalves (2000), Evani Tavares (2002), Sérgio Luis do Nascimento (2012), Renato Nogueira (2014), Pedro Garcia Olivo (2016), Marialda Jovita Silveira (2004), Rosângela de Tugny (2010), dentre outros/as.

O candomblé é uma fonte primária nesta pesquisa, com seu teor paradigmático da experiência e para a experiência. Com isto, consideramos a *corpo-biblioteca*, conceito de Fu-kiau, como expoente máximo nesta investigação, porque este acumula os saberes ao logo da vida dos/as atuantes e o aprendizado decorrente deste; aprendemos com a experiência que é ressignificada no relacionamento destes corpos, em comunhão com as forças do sagrado. Este processo de ensino aprendizagem não tem uma relação com o tempo cronológico, mas o tempo da experiência, em diálogo com valores estéticos, sagrados e culturais diversos. Como organizar este pensamento híbrido acerca dos processos de ensino-aprendizagem na cena contemporânea negra, partindo da ancestralidade na diáspora, em diálogo com o pensamento institucional na academia, mais especificamente, no Projeto de Pesquisa e Extensão Universitária Coletivo AFRO(en)CENA?

Em-sinar/expressar/pesquisar através da inversão da perspectiva colonizadora, considerando os corpos diaspóricos em seu estado de diálogo com o mundo, confronta os valores da Arte conceituada através dos anais (baseada em

teorias eurocentradas em diálogo com teorias embrançadas); e mais do que isto, reconhece neste lugar a produção de conhecimento do corpo, através de uma ancestralidade ainda hoje negada.

*Kumbanda Gira!* (Pedimos licença!) A minha gira está aberta!

### O que me atravessou (Referências)

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha Mãe** in Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. (org) Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007.

FANON, Frantz. **Pele Negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. Self Healing Power and Therapy. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>, acesso em 08/04/2019.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora – Salvador da Bahia e outros portos atlânticos** in Encontros Multidisciplinares de Cultura – ENECULT, V, 2009, Salvador, Ba. Anais (online). Salvador: ENECULT, 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19287.pdf>> Acesso em: 13 de dezembro de 2018.

MACHADO, Vanda. **Ilê Axé: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá**. 2ª. ed – Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias** in 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: 28/03/2018.

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

\_\_\_\_\_. **Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar**. In: Arbex, Márcia; Ravetti, Graciela. Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte, FALE-UFMG, 2002.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade: os setes saberes e outros ensaios**. Maria Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho (orgs.). 4ª edição – São Paulo: Cortez, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cosmovisão Africana**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2011.

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.

\_\_\_\_\_. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

## Outras

BÂ, Amadou Hampâté. **A Tradição Viva**. IN: ZERBO, J-KI: História Geral da África. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Pallas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

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.

NOGUERA, Renato. **O ensino de Filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas: biblioteca nacional, 2014.

# CAMINHO DE KISIMBI



ADELOYÁ  
MAGNONI

FOTOGRAFIA: ADELOYÁ MAGNONI

## 2 [CAMINHO DE KISIMBI] Pembedê, Mam'etu Maza Mazenza (Nós a saudamos, mãe das águas): do ventre de Ndanda Nzumba

De partida, já inicio a prosa dizendo que vou contar esta história sobre mim mesmo, pelas bocas tantas que me contaram ao longo desses trinta anos completados em dois mil e dezenove. É uma história que se desdobra em muitas outras, e só desta forma é possível compreender. Caminharemos pelas águas doces e transparentes que refletem quem somos, apenas isto. Do reflexo das águas você verá o ouro que reluz de sua essência. Somos todos o ouro em sua magnitude, mas o metal aqui citado está longe do histórico de opressão e exploração pelos quais a população brasileira e a própria natureza sofreram em nossa terra. *Kisimbi* nos faz compreender que o nosso ouro está entranhado nas profundezas de nosso ser. Para que o ouro brilhe através de nossos olhos e exale sobre nossa pele, é preciso se redescobrir a todo instante. O corpo precisa virar ao avesso, o coração escancarar sua porta e a fé conduzir ao melhor caminho da encruzilhada.

Caminho este que parece ser de tranquilidade absoluta, como o leito de um rio aparenta. Ledo engano! Por baixo das águas que correm, há pedras, há alterações no relevo, há uma biodiversidade e mistérios para além de nossa lógica cartesiana ocidental. Não se engane com *Kisimbi*, moço/moça! Não confunda tranquilidade com ingenuidade. Aqui tudo é bem pensado. O rio não para nunca. Se preciso for, ele rasga a terra, encharca a mata e reconfigura seu trajeto. Este é o caminho da vida real, cheia de adversidades. A reflexão mais importante é o que fazer com a adversidade, o que fazer do que fizeram de nós. Não obstante os caboclos, verdadeiros moradores desta terra, nos lembram sempre em uma cantiga:

“Pisar nas águas é para quem sabe pisar  
 Pisar nas águas é para quem sabe pisar  
 Eu vou!  
 Eu ia!  
 Eu vou  
 Pisar nas águas”.

Figura 1 - Eu e minha Tataravó materna, Maria Augusta Carvalho Lopes (Morena), em Ilha de Maré, Praia Grande (1989).



Fotografia: acervo particular

As águas do *lukaya*<sup>8</sup> do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*<sup>9</sup> molham meus pés. Olho ao lado e vejo a mata reluzente que me cerca: tantas folhas, tantas texturas, tantas cores, tantos sons. Ou ouço o que não vejo e vejo o que não ouço. De nascer *lukaya*. Eu nasceria das águas de *Ndanda Nzumba*. É uma história que me remete a imagem de um cabelo sendo trançado em Ilha de Maré – esta ilha faz parte e é administrada pelo Município de Salvador-Ba, sendo composta por algumas praias, que se podem conhecer todas em um único dia, numa travessia desafiada pela beira d'água e trechos dentro da mata fechada. Ilha de Maré fica em frente à base Naval de

---

<sup>8</sup> Lukaya – o mesmo que rio, em Kikoongo.

<sup>9</sup> Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi – Casa da Fonte das Águas Puras de Deus. Terreiro de Candomblé de nação Congo-Angola, situado à Rua da Mangureira, 40, Cova da Gia, Cia I, Simões Filho - Bahia.

Aratu, a 20 minutos da famosa Praia de Inema – praia particular dos presidentes/a do Brasil.

A propósito, desta ilha vem uma parte de minha ancestralidade. Minha Tataravó materna, Maria Augusta Carvalho Lopes, conhecida como Morena, mulher negra, retinta que nasce em uma família que viveu a dureza da senzala. Esta mesma ilha foi apropriada por duas famílias: Lopes e Cafezeiro. Ambas exploravam a monocultura na região, dividindo a ilha quase que ao meio. Havia uma rixa entre as famílias, que praticavam a exploração de pessoas negras em suas fazendas, legando relatos horríveis. Nestes, as mulheres eram as que mais sofriam, com torturas que me dá náuseas só de lembrar as histórias. Morena é uma mulher que vem deste cenário de escravidão recente em seu tronco familiar.

Mas, retomando os fios da trança, minha Tataravó Morena disse que esperaria meu nascimento antes de partir para o *afá*<sup>10</sup>. Minha mãe conta que ela queria conhecer o seu primeiro tataraneto. Esta minha Tataravó aparece para mim imortalizada em uma única fotografia guardada na caixa de fotos de minha família, com seu cabelo crespo branquinho, todo trançado, sentada comigo no colo em uma cadeira de madeira. Passados seis meses do meu nascimento, ela se despede do mundo material, aos seus oitenta e nove anos aproximadamente, cumprindo a sua promessa de me embalar nos braços –abençoando a minha trajetória desafiadora no cuidado da ancestralidade. Morena deixa muitas sementes em Ilha de Maré.

Vi muitas mulheres negras em Ilha de Maré com seus cabelos em processo de trançamento. A trança era para organizar o cabelo, para manter as cabeças bonitas, arrumadas. Era a moda de pretas pobres. Não era um processo tão prazeroso para as crianças, que reclamavam muito dos muitos puxões, os quais, muitas vezes, de tanto esticar, a pele próxima aos olhos se reorganizava com um aspecto de gente asiática, olhos puxados.

Esta minha história com tantas perspectivas, de mesmo modo como o cabelo que é dividido, e as voltas que estes fios dão em si, por entre outros. As mãos habilidosas das trançadeiras são firmes, articuladas, os dedos parecem conversar entre si, cochichando alguma lorota baixinho, para ninguém escutar. Dedos sobem, enquanto outros descem ao mesmo tempo, para criar unidade. E, quando finalizada, há muita coerência, firmeza, poder de sustentação. Assim foi minha vida... Um sobe

---

<sup>10</sup> Afá – terra dos mortos. Mundo espiritual daqueles que desencarnaram.

e desce sem fim. Assim é a vida de todos nós. Buscando a solidez, equilíbrio, coerência e beleza, como a da trança.

E no sobe desce de tantos fios de Ilha de Maré, caminhando por uma ilha quase que composta apenas de nativos que muito sofreram (e ainda sofrem) com o processo de colonização, organiza-se uma população composta por 80% de negros/as retintos/as, que de branco só a “bola do olho” e os dentes, como brincam os/as próprios/as. Este é um braço de minha ancestralidade, cuja construção se renovava em todos os verões de Salvador, quando eu ia passar férias escolares em Praia Grande. Região de maré. A maré, a *Kalunga*<sup>11</sup>, a grande responsável pelos frutos que sustentaram a vida dos muitos homens e mulheres que dali subsistiu. Do marisco, da pesca, do transporte de barco atravessando pessoas da Base Naval de Aratu para a Ilha, do siri catado, do sarlambi, do peguari, do sapiro, da ostra, do aratu, da lama, do sal na pele, dos cabelos avermelhados e queimados das crianças pelo sol, do pé no chão, da falta de água encanada que se arrastou por longos anos – e eu pude alcançar as filas de latas e baldes dispostos na ladeira que dava acesso à Tuíca (única cisterna comunitária de Praia Grande – a mais populosa e desenvolvida da Ilha de Maré).

Eu ouvi bocas contando histórias escabrosas, de sons de correntes arrastando a noite, de sons de gemido de socorro que se podia ouvir nos becos de ruas, histórias de grande beleza como as de lemanjá presenteando o povo dali, também ouvi pelas bocas uma cobrança severa, em que uma mulher prometeu a própria filha a lemanjá, para se manter casada com seu grande amor; conheci afoxés; conheci o candomblé escondido de minha mãe, sendo guiado até o terreiro de Sossó<sup>12</sup> pelos sons encantados dos atabaques; conheci a natureza inventando brincadeiras com frutas do quintal e terra, conheci a mata, conheci algumas folhas; conheci o rio de água salgada, conheci a terra pisada, apilada, compactada onde não circulava carro, moto, ou qualquer outro veículo de motor; conheci a precariedade da vida difícil, disputando um pedaço de carne, em um dia que um porco foi abatido no sitio de meu avô, próximo à cisterna de Tuíca; conheci a brincadeira simples, a felicidade das crianças sem muitos recursos; conheci o perigo da mata, vi janelas de casas dormindo abertas pela falta de perigo de possíveis assaltos.

---

<sup>11</sup> Kalunga – Mar, marés, águas salgadas, a grande mãe ancestral, símbolo de espiritualidade, a energia superior completa, segundo Fu-Kiau (1991).

<sup>12</sup> Terreiro intitulado Unzó Mona Kisimbi, zelado pelo Taata dya Nkisi Sossó, localizado em Praia Grande, Ilha de Maré.

Conheci e ouvi. Eu ouvi rezas que curavam, ouvi pragas que pegavam; ouvi tanta coisa nessas travessias entre Salvador e Praia Grande. Muitas bocas me contaram e me formaram – essa formação que a escola não ensina. Essa formação que mexe com seu imaginário e transforma para todo o sempre. Eu me formei dentro das águas, dos temporais com a maré jogando muita água dentro do barco. Me formei no balançar da maré, ora calma, soeira, ora revolta, agitada, perigosa, desamarrando barcos e seus donos correndo para que os barcos não se perdessem na imensidão. As águas me formaram e me levaram a tantos mundos. E *Ndanda Nzumba* sempre à minha espreita, nos manguezais de Praia Grande, nas brincadeiras na maré seca de vazante. No trançar de mim, de minha família com a ancestralidade viva de Ilha de Maré.

E do ventre de *Ndanda Nzumba* eu estava para nascer. Um filho que as bocas diziam que era esperado, inclusive pelo fato de meus pais Jorge Rafael Guilherme de Santana e Silveliam Magalhães Guilherme de Santana, casarem muito cedo: minha mãe com 17 e meu pai com 22 anos – este casamento também foi polêmico, porque o povo da família esperava a barriga crescer, achava que minha mãe tinha casado grávida. A barriga cresceu quase um ano depois. Eu ali, cercado de água. Água turva, assim como as águas de *Ndanda Nzumba*, aquela senhora mãe que se esconde nas profundezas dos rios, na lama, repousada na areia a cantar para os seus filhos. Doce mãe serena que caminha firme e flutuante, tomou conta de mim nestes nove meses cheios, nem a mais, nem a menos. *Ndanda Nzumba*, mulher que toma conta das crianças e das *Ndandas*, por ser a mais velha. De seus mistérios saem as *Kiandas*, as grandes sereias. Mas, não as loiras, maquiadas, padronizadas como as que a televisão inventou. *Ndanda Nzumba* empresta seu *ngunzu*<sup>13</sup> para que outras energias das encantarias nutram-se com o seu mel perfumado e próspero. Ela é senhora do rio, que escorre pelas pedras de todos os tamanhos, dançando no seu movimento de leveza e grande força, modificando paisagens, convidando o mundo a dançar com as *Ndandas*. *Ndanda Nzumba* é essa força anciã, pintada toda no detalhe de seus tons escuros de amarelo, no silêncio e na fé. A força da resistência, persistência em um único objetivo por vez. É a dona do retorno, ela sabe onde

---

<sup>13</sup> Ngunzu – relacionando à força, a energia vital, a tudo que é vivo, a prosperidade, a riqueza, à beleza, à realização, a própria existência da natureza.

encontrar seus filhos quando é hora da curva e lá está ela, sentada nas pedras. Ensina sem ensinar, aconselha sem proferir uma palavra, apenas com o suspirar.

Esta força me guardou dias a fio, sem nada pedir em troca. A alfazema foi por ela borrifada no ar quando as suas saias de renda de bilros se sacudiram, exalando. Ela preparava o salão para eu chegar. Cantorolou baixinho o seu gemido de quem embala seu filho no acalanto de um sofrimento que ela já presume estar impregnado na sociedade. A mãe que não admite a dor do filho. Pouco antes das nove horas da manhã tudo estava pronto: alfazema, amor, música, água e a firmeza das mãos experientes de uma mãe acostumada a amparar. A vontade de permanecer um pouco mais nos sedosos lençóis de fluidos quentinhos, os quais eu nadava na barriga de *Ndanda Nzumba*, me fizeram retornar e não querer nascer. Mas, não tinha mais muita água para me trançar. É hora de nascer. É hora de servir ao *Minkisi*, aprender e ensinar ao mundo o amor ancestral. O pálido instrumento medidor de tempo ocidental marca nove horas. A última dança dos lençóis da barriga-cabaça me envolveu e me fez escorregar pelo leito do rio daquela montanha. Eu dancei muito rápido, rodopiei tanto que perdi a consciência, os olhos turvaram. Estava eu, de fato, no mundo deles. De meu mundo restava apenas a alfazema, amor, música, água e a firmeza das mãos experientes de uma mãe acostumada a amparar. Nascido d'água! De muitas bocas eu ouvi que foi assim.

## 2.1 Nascimento/morte/renascer: infância, confluências espirituais, iniciação

### **Cena 07: Água vida!**

*Kisimbi surge e cobre os corpos com sua saia. Retira-os de cena.*

*Kisimbiè, Kisimbi Mona ame (bis)*

*Kisimbi mona ame, Kisimbi mona ame.*

*(trecho do espetáculo "Travessias... ciclos transatlânticos")*

Aos seis dias do mês de março de mil novecentos e oitenta e nove, me chamaram na terra. *Kisimbi* tomou minha cabeça no momento em que descia o rio das pernas de minha mãe. Parto natural, rápido. *Kisimbi* me escolheu como filho e eu aceitei. "*Kisimbi ê, Kisimbi ê mona ame, Kisimbi ê mona ame, Kisimbi ê mona ame*"

<sup>14</sup>. Minha mãe estava aflita com meu nascimento. Não pela minha existência, mas pela polêmica história de troca de bebês na maternidade Santa Isabel. Para minha sorte, minha mãe conta que ao nascer eu rasguei minha testa com minha unha grande. Eu me marquei, para que minha mãe não tivesse dúvidas que era eu. E qual mãe tem dúvida de um filho? Eu não seria trocado. Tocado eu fui pelas mãos de *Ndanda Nzumba*, que me entregou à dona de minha vida. Eu sou filho da mulher que é filha de *Ndanda Nzumba*.

Dizem que os filhos das *Ndandas*, incluindo neste bojo a divindade feminina *Kisimbi*, tem caminhos estreitos com a arte. Comigo não foi diferente. Cresci no seio de uma família que me deixou livre para ser o que eu quisesse, para que pudesse brincar muito, inventar histórias, me travestir com roupa de meu pai e minha mãe, criar personagens para minha irmã que nasceria quatro anos depois de mim (Maiane Ferreira Santana), e me descobri através da expressão da cena.

Aos sete anos o primeiro chamado: *Kisimbi* me tomou a cabeça. Apareceu para preparar os corações para um caminho das águas, com todas as suas adversidades. É preciso entender que força é essa. Muitas bocas me disseram por aí que *Kisimbi* é a senhora do feitiço, dona do mistério que dialoga com muitos *Minkisi*. Esta história chega até nós pelos muimbo<sup>15</sup> cantados em homenagem a outros *Minkisi*, os quais sempre citam *Kisimbi* em algum momento. *Kisimbi* é a mulher da pureza, da doçura, cuida dos ventres das mulheres. De suas mãos escorre a fertilidade, ao passo que exala a sensualidade. *Kisimbi* cheira a flores. Muitas delas.

Certo dia eu vi *Kisimbi* cantarolando dentro de uma gruta, onde se concentrava água cristalina. Em sua cabeça um tecido que pouco se via, diante da infinidade de flores que o cobria. Vi muitas *misangas* em seu pescoço, recaindo sobre os seus seios. Vi sementes amareladas. Vi o brilho do ouro. Vi os peixes se aproximarem de seus pés, ao ouvir a doce e quase inaudível voz que encantava o lugar. Vi sua saia simples, que cobria suas pernas. Não tinha brilho, nem era um tecido luxuoso. Mas, não há nada que se estenda sobre ela que não brilhe. Não sabemos ao certo o porquê. Só digo isto, porque assim eu vi. E aquela imagem foi se distorcendo, desmaterializando a forma humana e se transformando em cor e cheiro, e soprou no

---

<sup>14</sup> Trecho de um *muimbo* (música) destinado ao *Nkisi Muhatu* (divindade feminina): “Kisimbi ê, Kisimbi ê mona ame, Kisimbi ê mona ame, Kisimbi ê mona ame” – De infinita pureza, de infinita pureza meu/minha filho/a, de infinita pureza meu/minha filho/a

<sup>15</sup> Muimbo – o mesmo que músicas sagradas relacionadas ao culto dos *Minkisi*,

ar em minha direção. Daí em diante ela afastou as palavras, para que não pudesse registrar, apenas sentir como ela é em sua essência. As bocas disseram que os *Minkisi* não viveram na terra, não têm forma humana. Eles se materializam em nossos corpos, para que possamos melhor compreender. Não temos mitologia, porque nossas histórias são sopradas pelas bocas dos *Minkisi*, para que as palavras não bastem. Nós, os *Bantu*, somos a simplicidade e o tomar do vento.

*Kisimbi* é aquela que sabe esperar a hora certa. Ela segue na beira, em seu passo devagar, rondando suas conquistas, obstinada. Nunca desiste de nada. Sabe perdoar mais de uma vez, duas, três se preciso for. Ela ensina com amor aos seus filhos. Ela baila exalando sua encantaria, ofuscando palavras e transbordando dentro de quem vê amor.

*Kisimbi*, na verdade é uma *Ndanda*, pertence à mesma família das *Minkisi* que representam as águas doces: rios, lagos, lagoas, cachoeiras. Algumas bocas dizem que elas são consideradas a grande cobra de Angola, pois são elas que através de suas águas, serpenteia toda a terra, irrigando-a e tornando fértil para o plantio. *Kisimbi* é a fertilidade em seu máximo expoente, passeia pela cabeça dos artistas, dando inspiração e nutrindo-os de poesia. *Kisimbi* é a minha matrona das artes. Em tudo o que faço ela está presente. Escondem debaixo de suas águas os mistérios da cena, a encantaria dos solfejos de música que emite, a coreografia dos corpos que se deslocam com as águas, ora tranquilas, ora raivosas. *Kisimbi* é a imagem cheia de detalhes, que se reconfigura em cada olho atento à sua presença. Bocas disseram que *Kisimbi* assentou nas artes.

Assentando nas artes, não haveria outro destino para mim, senão servir desde muito cedo a este reinado, sempre entrecruzando minha espiritualidade e minha vida artística. Tomando-me aos 7 anos, *Kisimbi* despertou pavor dentro de casa. Minha mãe não sabia o que fazer. Até aquele dia ela era uma católica não praticante.

A boca de minha mãe conta que eu choramingava, mas não saíam lágrimas. Ela me sacudia e eu não respondia de olhos fechados. Aquela força que me tomou mudou a atmosfera do lugar. Minha mãe me jogou embaixo do chuveiro, tentando parar aquela coisa toda. Sem muito sucesso, porque ao entrar em contato com a água, *Kisimbi* se fortaleceu. Para completar a sua força aumentada, minha mãe me deu um banho de alfazema – folha máxima de seu fundamento, perfume preferido de *Kisimbi*, *Ndanda Nlunda*, *Kaiala* e as mães d'águas elas todas. Meu pai, marçon, estudioso da

linha do espiritismo, também entendia nada daquela situação. E então ligaram para meu tio Carlos, irmão de meu pai, que frequentava uma casa de *Umbanda* no bairro do Pero Vaz, em Salvador-Ba, para que meu tio Carlos pudesse orientá-los.

As orientações foram dadas e *Kisimbi* deixou o meu corpo. Eu fiquei muito cansado e disto me lembro bem. Este grande susto fez meus pais procurarem ajuda de um Pai de Santo. Foram indicados a procurar o Velho Luís, pai de santo muito competente, que cuidaria de mim até o meu processo de Iniciação. Este senhor merece um carinho especial, porque também é filho das águas doces – tínhamos cabeças iguais – e ele me escolheu, antes de partir, como seu sucessor. Disse isto muitas vezes a filhos de santo dele e eu presenciei, muito desconfortável. Meu avô Luís foi meu professor, sem me ensinar nada, apenas com conexões espirituais. Socorria-me quando eu tinha medo no mundo espiritual, me tirava dúvidas quando eu duvidava de minha própria capacidade. Deu-me a base para seguir. E não obstante, foi a pessoa que *Kisimbi* escolheu neste primeiro acolhimento

Meus pais chegaram a casa dele em 1996 para resolver meu caso. Ele disse a meu pai e minha mãe que poderia suspender meu santo, mas que ao completar quatorze anos, a minha ancestralidade voltaria e eu precisaria cuidar, ser iniciado.

Assim aconteceu. Depois desse episódio, minha irmã precisou de uma cura espiritual. Desta vez, meu pai a levou na casa de Pai João, sacerdote de *Umbanda* da casa localizada no bairro do Pero Vaz – como relatei. A partir daí, meus pais passaram a frequentar esta casa. Eu pedia muito a eles para ir a casa, mas eles seguraram o que puderam. Quando completei quatorze anos, eles me levaram em um caruru dos Erês. Aquele dia bastou para aflorar minha mediunidade. E comecei a dar passagem a caboclo, marujo, erê, *nkisi* e todos os encantados que viam em meu corpo uma encruzilhada para a passagem. Isso influenciaria diretamente em outros aspectos da vida. Minha necessidade espiritual de trabalho de cura, emprestando meu corpo às divindades, ocupava muito espaço em minha vida. Teve dias que eu começava a incorporar entidades a partir das 18h e só parava 00h.

Eu era um menino que de certa forma era influenciado também por espíritos zombeteiros – o que chamamos de “rabo de encruza”, espíritos perdidos no universo espiritual, sem luz. Tive problemas hormonais, respiratórios sérios, obviamente que não estavam relacionados com minha vida espiritual. Não tinha uma saúde muito boa.

E tive uma saúde espiritual também fragilizada, ao mesmo tempo em que eu ia amadurecendo como médium, como cavalo<sup>16</sup>, para que as divindades me tomassem.

A adolescência é uma fase difícil até mesmo para os próprios adolescentes, imaginem para uma pessoa descobrindo o peso da responsabilidade do mundo espiritual. Eu não podia ir a festas com frequência, porque passava mal. Não tinha uma vida “normal”, igual a meus colegas de escola e amigos. Via espíritos quando anoitecia na casa dos colegas de escola, quando precisava reunir para fazer trabalhos escolares. Entrava em pânico, chorava. Os espíritos queriam se comunicar comigo, mas eu não estava pronto. Não era minha culpa, não era culpa deles. Era assim, porque assim era.

E fui entendendo aquele universo. Caboclos através de mim trabalhavam. Alguns poucos seguidores destes trabalhos passaram a fazer parte de minha vida. A casa de meus pais não dava conta de abrigar o trabalho espiritual que já tinha iniciado. Foi quando o caboclo Boiadeiro Meio dia disse, através de meu corpo, que precisávamos ir para um espaço. Eu seria Pai de Santo, não tinha outro caminho para mim. E que não poderia passar de 21 anos para me iniciar, senão eu morreria. Minha missão era grande, e disse ainda que a Umbanda era uma linha que não pertencia a minha história. Disse que eu precisava ser raspado, pintado e *katulado*<sup>17</sup>, com nome dado na praça. Minha ancestralidade era de candomblé. Assim foi feito...

Meu pai conversou com os seus irmãos, que cederam uma pequena casa localizada no bairro de São Caetano, onde ele cresceu e morou até casar. Esta casa ficava ao lado da casa de meus avós, pai e mãe de meu pai. Na verdade, meu pai e outros amigos já desenvolviam reuniões de Umbanda, através de um grupo firmado com poucos membros, aos cuidados da Cabocla Jurema, que descia em Luciene, uma amiga deles. O grupo se desfez. A casa estava livre. Ali tudo começou. Limpamos a energia do trabalho anterior, preparamos o lugar, assentamos os pontos<sup>18</sup> e eu ensaiava ali o que viria a ser o sacerdócio. Imagine um adolescente sendo chamado de pai, sendo responsabilizado por vidas de pessoas adultas, pais e mães de família. Era demais, mas eu fui anestesiado por Kisimbi. Não sentia o peso da vida.

---

<sup>16</sup> Cavalo – uma atribuição para médium, aquele em que o Nkisi/vodum/orixá vai montar, vai se acoplar ao corpo físico.

<sup>17</sup> Katulado – vem de katular, cortar o jindemba (cabelo).

<sup>18</sup> Esses pontos são os locais destinados a prevalecer determinada força de um Nkisi. Nos terreiros, normalmente esses pontos são os próprios quartos dos santos. Nos pontos o Nkisi é cultuado, alimentado, reverenciado.

Ao passo que a força dos Minkisi me tomava cada vez mais forte, a arte foi costurando em meu corpo minhas asas. A esta altura, já tinha participado de um grupo de teatro no SESI de Alto de Coutos, bairro do subúrbio de Salvador. Ia à tarde para o bairro da calçada, lá eu pegava o trem para Coutos. Era uma viagem longa. Descobri outro universo. E a Kalunga<sup>19</sup> estava ali me acompanhando junto com os trilhos do trem, sempre tomando conta de mim, me abraçando pelas praias belíssimas e pouco conhecidas pelo grande público. No SESI eu tive meu primeiro professor de Teatro, que por coincidência e retrançar da história, era meu tio Carlos. O mesmo que socorreu meus pais na primeira chegada de *Kisimbi*. Meu tio era estudante do curso de Licenciatura em Teatro, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Estava estagiando no SESI através deste grupo. Ele me deu a base do Teatro. Convivi com artistas pretos, que se educaram e se politizaram naquele grupo.

A partir deste momento eu passei a fazer teatro na escola. Estudei no Colégio Emmanuel Kant, escola particular, localizada no bairro do IAPI, onde residia, desde o meu nascimento. No Kant eu sempre queria transformar todos os trabalhos das disciplinas em apresentações cênicas. Meus colegas já estavam cansados disto. Particpei de Mostra Artística, escrevi minha primeira peça aos meus 14 anos: “De Cabo a Rabo”. Contava a história de Salvador, por uma via politizada. Mãe Menininha dos Gantóis, Antônio Carlos Magalhães, Caetano Veloso, Castro Alves, Irmã Dulce, Virgulino Lampião e Joana Angélica são convocados para o Congresso Anual Baiano de Astros e Estrelas Pecadores. E Deus e o Diabo iriam julgar aquelas personalidades.

Esta peça foi censurada três vezes pela direção da escola, que tinha receio em mencionar o nome do aclamado político Antônio Carlos Magalhães, sobretudo pelas duras críticas que o texto fazia à exploração do povo baiano, pelas garras do Toninho Malvadeza. O candomblé estava na cena com Mãe Menininha representada, sem eu nem entender muito o peso daquilo. Fiz coreografia com dança afro, dirigi o espetáculo sozinho com minha pouca bagagem de três anos do grupo de teatro do Sesi.

Saindo de lá, ingressei no CEFET-BA, antiga Escola Técnica, hoje Instituto Federal da Bahia (IFBA). Fiz teatro no CEFET-BA, mas as notas começaram a cair muito, porque eu não tinha me adaptado àquele modelo tecnicista, que exigia muito de seus estudantes. Escola que me deu base política, mas me adoeceu

---

<sup>19</sup> Kalunga – a grande mãe sagrada dos Bantu, as águas dos mares que circundam a Terra. Há momentos em que a Kalunga é o lugar que abriga os ancestrais, por isto associada ao cemitério. Mas, a Kalunga está, de fato, relacionada a grande senhora das águas salgadas.

psicologicamente. Era difícil estar ali, sendo uma pessoa das artes, das linguagens. Precisei deixar as aulas de Teatro do professor Heitor Guerra. Mas, insatisfeito em apenas estudar, ingressei no Jornal Lente Azul – projeto de criação de um jornal para a escola proposto pela professora de língua portuguesa Fátima Araújo. Fui um dos redatores do Lente Azul, após a publicação de um texto meu criado em sala, sobre “o ósculo”. A professora gostou da minha forma irreverente de escrever e publicou meu texto em uma coluna aberta à comunidade escolar. Daí em diante eu fui artista no Lente Azul. Ao passo que escrevia, desenvolvi habilidades de pintura.

Além de fazer arte, vi uma oportunidade de ter meu próprio dinheiro, me aventurando na confecção de camisas pintadas à mão, com desenhos de orixás. Escrevi muita poesia. Mas, estava afastado do palco.

Por fora disto tudo, estávamos procurando um terreiro para minha iniciação, como previa Boiadeiro. Não foi fácil. Meu pai tinha muito receio. Até que indicaram a ele a Mãe Aurinha, uma senhora com terreiro no Município de São Francisco do Conde – Ba. Meu pai, técnico de laboratório, era funcionário concursado da Prefeitura de Candeias, município que se localiza entre Simões Filho e São Francisco do Conde. Estranhamente ou por força do ancestral, os fios foram costurados desta forma.

Meu pai ouviu algumas indicações de pessoas de Candeias. Mas, outros vinham e contavam histórias contrárias ao que ele ouvia. Foi difícil. Até que minha tia Sandra Bárbara, esposa de meu tio Carlos (também meu professor de Teatro), me chamou para ir a uma festa em São Francisco do Conde, na casa de Mãe Aurinha. Já havia a indicação que deram a meu pai, agora o convite de minha tia para ir a uma festa lá. A propósito, era a festa de 14 anos da *Ndanda Nlunda* de uma senhora – minha futura irmã de santo, Águeda.

Eu fiquei impressionado com o candomblé. Ao mesmo tempo em que não entendia nada daquele ritual, é como se eu já tivesse visto aquele dia acontecer, como se conhecesse as cantigas entoadas, como se aquela força suspensa no salão se expandisse em mim. E fui embora, dormi e acordei em África, sem muita memória desta viagem. Kisimbi me tomou a cabeça na festa. As bocas contam que *Kisimbi* foi colocada na roda para dançar. E bailou, com a sede de quem há tempos não estava em contato com sua raiz viva. O feitiço foi lançado no ar justamente no instante em que Mãe Aurinha derramou seiva de alfazema na minha cabeça, tomado pela grande mãe d’água. E fui para casa mexido, bagunçado. O cheiro da alfazema me

acompanhou até Salvador. Tomei banho e dormi pelo embalo do cheiro que tomava meu nariz.

Tempos depois, minha tia Sandra Bárbara me chama para ir a uma festa de Exu, em sua casa de Umbanda. Eu fui. Chegando lá, encontro Mãe Aurinha. Coincidência ou não, ela é muito amiga da mãe de santo da casa de Umbanda em que fui ver a festa de Exu. Dama da Noite me toma no salão. Bebe, brinca, fuma. Ela se espalhou no barracão da casa dos outros, segundo contaram as bocas. Saracoteou na frente de Mãe Aurinha, que levantou e dançou com Dama da Noite, falou alguma coisa no ouvido da Pomba Gira. A mesma tirou a rosa que estava no meu cabelo, apoiada por trás da orelha, e entregou à mãe de santo. Antes de entregar, beijou a flor e fez que sim com a cabeça. O que elas combinaram? Que eu iria me iniciar na casa de *Kisanga*<sup>20</sup>.

Neste trânsito entre São Francisco do Conde e Salvador, entre algumas idas e vindas, em dezembro de 2007 acertamos que me iniciaria em junho do ano seguinte. Tinha sido aprovado no vestibular para Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Era o tempo de cursar o primeiro semestre e me preparar financeiramente. Na verdade, eu não trabalhava ainda. Meu pai arcou com todos os custos da iniciação.

No Terreiro *Angurusena dya Nzambi* eu renasci. Não sei ao certo o significado do nome do terreiro, mas imagino se tratar de uma aglutinação ou corruptela do nome da divindade Bantu *Uambulu'Sena*. Morreria eu, para a sociedade, em detrimento de uma alteração completa e eterna no meu *mutuè* (cabeça), dando vazão à força ancestral de Kisimbi. A professora e *ebom*<sup>21</sup> Vanda Machado aponta a “iniciação ou feitura no santo como o desvelamento da pessoa consigo mesma e no mundo entre os vivos e os ancestrais. [...] a iniciação ou feitura é o que no faz nos filhos do universo na sua totalidade (2017, p.21)”.

---

<sup>20</sup> Kisanga – Nkisi Muhatu, feminina, divindade aquática que em um redemoinho, se transforma na energia do vento e corta o céu. Kisanga nasce na cabeceira dos rios, onde gosta de sentar para comer, e na força da água ela expande sua essência, rodopiando por sobre as cabeças. Kisanga é um Nkisi raro. Seu culto é por vezes confundido com as divindades das águas salgadas. Na verdade, Kisanga nasce nas águas, mas é dona dos ventos que manipulam o fogo. Nós a vestimos de vermelho e dourado. Ela carrega consigo uma espada, para guerrear conta as forças dos Ndumbis (relacionado aos espíritos de pessoas que desencarnaram). Tem ligação com Kaiangu e com outras forças de guerra.

<sup>21</sup> Ebomi – Pessoa com mais de 7 anos de iniciação na nação Ketu.

Desvelar sobre si mesmo revela profunda reflexão que não se esgota no instante da iniciação, mas a partir dela inicia, no entendimento do relacionamento de você consigo mesmo e com o universo animado de forças que muitas vezes faltam palavras para explicar.

Figura 2 Saída de Muzenza. Kaiamim e Nseremim no instante do nome do Nkisi.



Fotografia: acervo particular.

A professora Inacyra Falcão Santos aborda a iniciação a partir do corpo, considerando muito mais uma vivência simbólica, e, até mesmo em comunhão com a ancestralidade, porém considera esta iniciação a partir de aspectos do universo étnico-simbólico-religioso:

O movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e dissemina as mensagens. O corpo é preparado, dessa forma, durante as iniciações a se tornar um instrumento ativo, um iniciado ou iniciada, aquele que tem o conhecimento mítico incorporado e que participa nas cerimônias através do seu gestual simbólico permitindo a comunicação espiritual (SANTOS, 2002, p.38)

Aqui há uma clara descrição de etapas de um processo de iniciação religiosa. Por ser iniciado no candomblé há precisos onze anos, defendo a premissa da iniciação como o renascimento do ser, que se desprende de quem é, para dar lugar a um novo ser, consciente de seu papel no mundo desde o plano material até o espiritual. Neste caso, todo este processo está para além da aproximação cultural com o candomblé. É uma vivência diferenciada, porque atravessa o corpo-espírito do indivíduo por

completo, não restando espaço para o que se era anteriormente. Tudo é alterado, abalam-se às estruturas internas que reverberam no externo, no relacionar-se com o mundo – ou, pelo menos deveria ser assim, segundo nos ensinam os *Minkisi*. O corpo do iniciado é um corpo preparado para estar em conexão contínua com o sagrado; é um saco que num assopro da natureza, se reconfigura.

Todo início em uma casa de candomblé é carregado de mistérios, de segredos e de incompreensão lógica do pensamento. Nem eu, nem meus pretensos irmãos/irmãs de santo me conheciam. Fui testado, fui observado, tive minha espiritualidade posta à prova dentro do terreiro pelos seus membros. Temia a solidão do desgarrar de meus pais durante os quase trinta dias completos que envolviam o processo. Chorei, por vezes sozinho, tentando compreender a importância do silêncio do *ndemburu*<sup>22</sup>. Até então, nos primeiros dias, seria um barco de um, ou seja, eu seria recolhido sozinho. Os mais velhos chamam de barco, toda vez que vão iniciar alguém ou alguma pessoa. A metáfora do barco, me parece estar relacionada ao desafio de atravessar pelas águas espirituais, para que seja possível se atravessar. O barco da iniciação também se relaciona àquele que nos leva a outra dimensão, outro lugar, o lugar do reencontro ancestral, o plano da verdade.

Todavia, passados alguns dias, uma moça foi trazida de outra casa, quase em vias de se iniciar. Ela era de *Kaiala*, *Nkisi* das águas salgadas, energia próxima ao culto de Iemanjá pelos iorubás. Não entraria neste barco sozinho. Daí em diante a finada Jussara, que mais tarde ficaria sendo conhecida por *Kaiamim*, estaria ligada a mim dentro do *Ndembu*-útero, desta vez não pelo umbigo, mas pela cabeça. Durante os dias seguintes eu pouco sei contar, porque já não respondia pelo meu corpo.

O *Kafioto*<sup>23</sup> estava em terra, contribuindo para o período o qual aprenderia os preceitos internos, rezas, *muimbo*s, mitos, muitas histórias. Um fluxo muito grande de informações. Confesso aqui o desespero na necessidade de ter que aprender sobre um universo desconhecido, outra forma de pensar, se comportar, compreender a

---

<sup>22</sup> Ndemburu – Quarto iniciático. Nele acontecem os processos concernentes à iniciação. Durante 21 dias o filho/filha de santo vai ser preparado para a energia que irá circular pelo seu corpo. Na ausência de luz elétrica, com chão batido de terra, tomando banhos ritualísticos antes do romper do sol, cheio de preceitos e cuidados, neste guardo-útero estará o iniciado resguardado contra qualquer força negativa.

<sup>23</sup> Kafioto – a criança, o espírito da infância, da brincadeira. Popularmente conhecido por erê; aquele que é também um comunicador entre a vontade do Nkisi e a vida terrena. Kafioto sempre está presente para falar pelo Nkisi, já que este só pronuncia palavras com o passar do tempo.

existência – na companhia do medo em decepcionar a zeladora e os membros da casa da qual eu agora estava me inserindo.

Figura 3 Mam'etu Kisimbi no instante do rum, no dia de minha iniciação.



Fotografia: acervo particular.

A iniciação no candomblé tem a premissa de atender a uma necessidade de nós, matérias, humanos. É a preparação material para que esta energia que será plantada também na terra, tenha condições de estabelecer uma comunicação direta. Com isto, quem está sendo iniciado não é o *Nkisi*, mas o seu filho/a. Os vinte um dias de recolhimento funciona com uma espécie de letramento ancestral para o candomblé. Neste letramento, um volume grande de informações é compartilhado. Certamente que não se absorve tudo neste curto período.

No Caminho de *Nkosi* problematizei sobre a ideia de que as ensinagens de terreiro passam por cinco caminhos distintos, que circulam entre si. Estes caminhos me ajudam a compreender um sistema de ensino que se dá: 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). Estes caminhos são **fundamentos de ensino**, dentre os quais, muitas vezes, não se sabe exatamente em qual deles estamos percorrendo, porque eles giram por si e pelo conjunto filosófico que ampara este pensar. Estes giros podem ser entendidos como **operadores de**

**aprendizagem** – o modo pelo qual o conhecimento é apresentado no terreiro. Nesta pesquisa, consigo compreender este processo em pelo menos 3 operadores: o ritual (a repetição), o acaso e o sagrado.

O **ritual** está amparado pelo fundamento da mística. Dentro de sua base conceitual, está imbrincado a ideia de repetição. Existe uma rotina particular de cada terreiro que inicia no instante em que a pessoa chega no portão de entrada e conclui-se ao sair do terreiro, como um ciclo que se fecha. Neste sentido, há um padrão tradicional que organiza socialmente e espiritualmente o espaço religioso. Para se chegar ao padrão é necessário mantê-lo vivo através da repetição. Mas, não uma repetição descontextualizada, na mecânica do ir e vir, de modo duro. Nossa repetição se dá, sobretudo, dentro da própria ritualística de relacionamento com o terreiro, como manutenção da raiz ensinada.

Particularmente falando sobre os *musambus* (rezas) e *muimbos* (cantigas), estas são entoadas pelo menos duas vezes ao dia: ao amanhecer e ao anoitecer. Rezamos para o sol, pelo amanhecer (*menen menen*<sup>24</sup>), para agradecer a *Nzambi* pela nossa vida, saúde; rezamos com o pôr-do-sol, já a noite (*ngoros*<sup>25</sup>) para agradecer pelo dia que tivemos, pelo alimento ingerido, pela força que nos ampara. Deste modo a pessoa que está no processo de iniciação tem a chance de repetir, pelo menos duas vezes, o conjunto de rezas do repertório particular daquela casa, seguindo sua raiz, sua matriz com todos os seus fundamentos.

A repetição é sempre diferente, porque durante a ensinagem, a mística, a espiritualidade está ali, contribuindo neste processo, também interferindo no que se aprende e no que é permitido saber. Não é demais lembrar que o nosso aprendizado se dá pelo corpo. Como ressaltado no Caminho do *Talenu*, no que tange ao processo criativo de montagem do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos”, eu só posso operar estes conhecimentos oriundos da Cultura Bantu, através do corpo. Este é o meu horizonte de investigação enquanto docente. A religiosidade não interfere no processo, até porque a sala de aula não é um espaço sagrado, é um local

---

<sup>24</sup> *Menen menen* é uma reza *kimbundu* na qual clamamos por todos os *Minkisi*, por toda a força ancestral. Ao finalizar esta reza, iniciamos um conjunto de outras rezas, de acordo com o repertório particular de cada terreiro de matriz Angola. Como o *menen menen* dispara sempre outras rezas, este momento matinal acaba sendo chamado de *menen menen* – as rezas do nascer do sol.

<sup>25</sup> *Ngorosi* é uma reza *kimbundu* na qual clamamos por todos os *Minkisi*, por toda a força ancestral. Diferentemente do *menen menen*, o *ngorosi* deve ser rezado apenas a noite, sem a presença do sol. Também é uma reza que dispara outras rezas entoadas em sequência.

que pode ser sacralizado, mas a mística não deve operar. Nesta perspectiva é possível ensinar os princípios Bantu, fazendo jus a proposta da Circularidade Afrocênica, como diretriz metodológica inspirada nesta base de ensinagens da tradição do Candomblé.

Cada repetição de um *musambu* passa pelo processo individualizado de cada aprendiz, com suas referências particulares e sagradas. Este processo de aprendizado é direto, porque há imersão da pessoa no ritual e este dispara no corpo um estado de dilatação e sensibilidade propício ao aprender. Esta dilatação pode ser ativada através das rezas entoadas, dos aromas com folhas e incensos, do bater de palmas, criando sempre uma energia nova no espaço, dos corpos que dançam e dos silêncios. Estes elementos do ritual alertam o nosso corpo para novos estímulos. Diretamente este corpo é afetado. Este operador é um recurso importantíssimo na sala de ensaios para instaurar a atmosfera do ritual cênico. Portanto, musambus, incensos, cheiros, texturas são referenciais cruciais para sensibilizar o corpo e torná-lo aberto ao conhecimento que circula.

A ensinagem passa, também, pelo operador do **acaso**, ancorada no fundamento do modo integral. Ou seja, há conhecimentos que chegam até os/as filhos/as de santo através de conversas compartilhadas pelos mais velhos. São histórias contadas de fatos que aconteceram e/ou que eles/as ouviram falar pelos seus mais velhos. Todo tipo de assunto pode surgir nessas conversas, desde política até arte, sempre passando pelo espectro do próprio terreiro como mote para discussão. É um momento em que os/as mais novos/as abrem os ouvidos para aprender conteúdos que surgem nas conversas. Estes retalhos de histórias são importantes para que cada aprendiz costure sua colcha de conhecimento sagrado.

No *Unzó ia Kisimbi*, a cozinha – como abordarei adiante – é um espaço onde estas conversas, e integralização entre mais velhos e mais novos, acontece com fluidez. Nossas refeições são feitas de modo coletivo, com a presença de toda a comunidade reunida. Verdadeiras aulas se instalam sem uma intencionalidade, sem uma programação como parte do ritual ou função pela qual estamos imbuídos naquele dia. Este conhecimento enriquece e fortalece a pessoa de terreiro, porque oportuniza aprender em outra dimensão, de modo indireto. A pessoa não havia se preparado para receber aquela informação. O corpo precisa ativar energias, indiretamente pelo estímulo das histórias, para que o conteúdo apreendido circule por si e seja

ressignificado. Não havia aqui uma intencionalidade no trânsito das informações. Elas ganham autonomia e conduzem outras perspectivas de aprender e ensinar. O processo se deu ao acaso. Mas, ainda sim o nosso corpo consegue se preparar rapidamente para o conhecimento que será compartilhado.

Por fim, trago aqui o operador do **sagrado**, este sustentado pelo fundamento do modo ancestral. Este operador traz conhecimentos através da força ancestral, do sopro no ouvido de alguma informação que o *Nkisi* dá, no arrepio da pele que deixa uma mensagem, naquilo que se vê nas dependências do terreiro, mas que não se pode explicar, nos sonhos reveladores que trazem músicas, rezas.

É um conhecimento imaterial, em muitos casos não havendo correspondência para o código linguístico que utilizamos. É um conhecimento que ajuda a entender os fundamentos apresentados. Talvez sozinho ele não faça muito sentido, necessitando da mediação do/a sacerdote para que o aprendizado decorrente dali, seja ressignificado. Muitas vezes o/a sacerdote precisa recorrer ao jogo de búzios, ao oráculo, a espiritualidade, justamente para entender a aprendizagem ali implícita.

No instante do jogo, o/a sacerdote precisa refletir rapidamente se a pessoa está preparada para receber esta camada de informação naquele momento. Há informações que ficam registradas em nosso corpo, só fazendo sentido com o tempo, com o passar dos anos e das experiências. Portanto, este operador é complexo, porque não depende da vontade de aprender da pessoa. Ele acontece, assim, sem muitos porquês. E, muitas vezes ele acontece no ritual, quando há certa pré-disposição ao processo. Portanto, no sagrado o modo de aprender é direto/indireto, não havendo uma definição concreta.

Como já havia dito, eu não conhecia o candomblé. Todo aquele ritual era desconhecido, e, guardando para mim muitos porquês, eu segui em minha iniciação. A cada banho de folha que me banhava, a cada milho branco que passavam em meu corpo, a cada incenso que cruzava minha cabeça, a cada pomba pintada em minha pele, faziam de mim uma fortaleza, até o dia em que *Kisimbi* gritaria no barracão seu nome para conhecimento de toda a comunidade.

Assim foi feito, em um sábado, no dia 19 de julho de 2018, no Largo da Kubamba, próximo a uma Casa Lotérica, em uma rua amplamente conhecida, eu nascia através de *Kisimbi*. Pelos registros fotográficos a casa estava cheia. Muitos curiosos vão a este ritual – a saída de muzenza. É um ritual perigoso, envolve muitos

preceitos, muitas energias positivas e negativas circulam pelas paredes do lado de fora do terreiro. Os inimigos feiticeiros da casa também estarão presentes, para testar o poder da zeladora. É quase que uma tradição essa disputa infundada.

Mas, todos e todas estavam a postos para conhecer os novos *azenza* de Mãe Aurinha. Os amigos de axé, familiares, se juntam em prol deste importante acontecimento. No dia seguinte eu acordo do santo. Tudo já aconteceu nos conformes. A casa está feliz. Segundo as bocas contaram, minha mãe *Kisimbi* esteve radiante, e eu sigo na certeza de caminhar por uma trilha que me aguardava.

Renascer para o *Nkisi* é estar pronto para os intemperes da vida, estando, ao mesmo tempo, despreparado e (re)conhecendo o mundo. É saber, não sabendo. É reeducar os olhos e ouvidos, relembrando a ancestralidade particular adormecida no subconsciente de todos nós. É, antes de mais nada, ser escolhido pela energia sagrada.

O mais curioso é que tanto minha iniciação espiritual, quanto minha inserção na Escola de Teatro acontece no mesmo semestre, em 2008.<sup>1</sup> Ou melhor, inicio meus estudos em março de 2008 e em junho eu entro para me iniciar. Assim eu tranço meu destino, investindo em formação artística, pedagógica e espiritual. E no exercício de ensinar, em breve terei o estágio mais intenso de minha formação: o soerguimento da casa de Dona Kisimbi, o terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*.

## 2.2 Kiloombo Contemporâneo: *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*

[...] o terreiro, para além do espaço religioso que institui, formula-se como sociedade e, como tal, estabelece formas de organização e funcionamento próprias. Considero, então para consubstanciar a minha análise, o terreiro como espaço de resgate e preservação cultural de valores africano-brasileiros, e considero essa dinâmica de resgate e preservação como edificadora de uma ambiência educativa, de uma pedagogia emergente. (SILVEIRA, 2004, p.33 e 34)

A maioria das pesquisas nas ciências humanas acerca de *Kilombos* converge para o fato de que a reunião de homens e mulheres fugidos/libertos/alforriados/com terras herdadas, inaugura um espaço de resistência, luta e sobrevivência de muitos povos remanescentes do processo opressor escravagista no Brasil. Aliás, esta palavra “*Kiloombo*” aparece grafada aqui deste modo, como resistência pela língua *kikoongo*,

da qual é originária a palavra – que quer dizer “agrupamento”, e *kiloombola* quer dizer “nascido no kiloombo”. No processo de abasileiramento, temos “quilombo”. Buscando na etimologia da palavra, infiro que *Ki*, em *Kikoongo*, é um prefixo para aumentativo, já *loomba* é um verbo que quer dizer pedir, rezar, cultuar. Logo, *kiloomba*, ou *kiloombo*, seria um grande espaço de comunhão, onde seja possível congregar aspectos importantes sobre a cosmovisão Bantu: política, religiosidade, cultura, sociedade.

O que vai definir este ou aquele local enquanto quilombo é a existência, neles, do elemento vivo, dinâmico, ameaçador da ordem escravista, enfim, o escravo fugido é o fundamental da existência do quilombo, daí o fato de não podermos ignorá-lo enquanto parte integrante do todo que é o quilombo. (GUIMARÃES, 1988, p.39 *apud* SANTOS, 2015, p.03 e 04).

Para além de toda e qualquer discussão sobre a história e legitimidade dos *Kiloombos*, ou escrevendo à brasileira, quilombo, me dedicarei a contar um pouco sobre o nosso jovem terreiro que vem assentando sua história em uma comunidade quilombola em processo de reconhecimento: Cova da Gia.

Figura 4 Unzô ia Kisimbi em dezembro de 2015



Fotografia: Daniel Lira

É da precariedade, da (re)existência que nasce a história dos quilombos. Uma tentativa de rearranjar-se, refazer a vida, de ter liberdade para ser chamado simplesmente pelo seu nome de batismo africano.

A escolha dos nomes nos terreiros, por exemplo, é carregada de significados, de acordo com os caminhos espirituais que o iniciado tem. Em meu caso, minha

*dijina*<sup>26</sup> é *Nseremi*. Segundo minha *Nengwa*<sup>27</sup> Mãe Aurinha, este nome se relaciona à serenidade como às águas, como à noite. Para ela *Nsere* vem de sereno, e, *mim* (variação de sufixo iorubá) vem de água. *Nsere + mim = sereno como as águas*. Há outra leitura desta *dijina* que entende *Nsere* como oriundo de *siré*, que do ioruba quer dizer festa, celebração, alegria. Deste modo, uma leitura antagônica do meu nome seria “a alegria das águas”. Uma coisa é certa, sou filho das águas, independente da melhor grafia dentro do universo Bantu. Minha mãe esteve certa ao inserir no meu nome sagrado “as águas”.

No *Unzó ia Kisimbi* é sempre uma expectativa no dia após as festas de iniciação. É o dia de conhecer o nome de batismo dado por mim, zelador, a partir do nome que o *Nkisi* traz durante o processo iniciático. Todos/as sentados no barracão para apresentar o novo membro da família àquela comunidade do terreiro e amigos, parentes de santo que ali permanecem. O coração do/da recém-iniciado/a palpita de emoção. Em tese, a partir daquele dia, entendemos que a pessoa morre para o mundo material para renascer no *Nkisi*. Neste processo de morte/vida, o nome também é alterado, a partir daquele instante o/a filho/a carrega com o seu nome a história de seu ancestral, de seu *Nkisi*, de seu terreiro, de sua nação. Ter uma *dijina* é uma reconexão de você com sua ancestralidade Bantu. É uma estratégia de preservação de uma comunidade. Este nome é conhecido por nós até os dias de hoje como *dijina* ou *rijina*. *Dijina* quer dizer ‘nome’ em *Kimbundu*; em *Kikoongo* a palavra ‘nome’ é grafada como *nkuumbu*. A propósito, somente entre os povos Bantu existem mais de 256 línguas faladas. Apesar de muitas variações, o que faz a aproximação destas línguas são pontos de contato encontrados em vários aspectos da estrutura linguística os quais circulam as línguas dentro do espectro dos Bantu.

Sobre estas variações, não é demais recordar que os povos Bantu são as primeiras pessoas negras a aportarem no Brasil, sobretudo na Bahia:

Bantos foram os primeiros negros exportados em grande escala para a Bahia, e aqui deixaram de modo indelével os marcos de sua cultura. Na língua, na religião, no folclore, nos hábitos, influíram poderosamente. O seu temperamento permitiu um processo de aculturação tão perfeito que quase desapareceram pela facilidade de integração (VIANNA FILHO, 1946, p.60 *apud* VERGER, 2002, p.29).

<sup>26</sup> Djina – nome do iniciado/a. Nome de batismo nos candomblés de Angola.

<sup>27</sup> Nengwa – Mãe. Sacerdotisa responsável pelo terreiro. O mesmo que Maama (kikoongo) ou Mam’etu (Kimbundo)

Verger (2002) esmiúça o ciclo de escravização África e Brasil, elucidando como se deu o processo. Ele acrescenta que foram justamente as trocas comerciais as responsáveis pelo fraturamento de diversas etnias pelo mundo, reagrupando pessoas negras, embaralhando costumes totalmente estranhos uns aos outros – digo isto, porque prevalece o imaginário de que as pessoas negras são todas iguais, com igualdade de cosmovisões, religiões, costumes, dentre outros.

De certo que o processo de colonização foi muito mais violento para nós, Bantu. As línguas africanas foram demonizadas pelos missionários católicos aqui aportados, sendo proibida a pronúncia delas. Sendo os Bantu os primeiros a chegar, obviamente que a língua será a mais afetada com a interferência do português:

Durante certo tempo preferiu-se a vinda de pessoas negras de etnia Bantu, justamente pela capacidade de “adaptação” ao sistema escravagista.

Os bantos falavam melhor o português, com mais facilidade, que os negros da Costa da Mina; o traço que separava os bantos dos sudaneses era que aqueles eram mais dóceis e capazes de se integrar e estes conservavam uma atitude de rebelião e de isolamento (VILHENA, 1901, p.46 *apud* VERGER, 2002, p.29).

Ressignifico aqui esta adaptação como resistência, sobrevivência, não como subserviência. Assim como aponta Vianna Filho (1946), nós, Bantu, também interferimos muito no processo de construção de uma identidade brasileira, em todos os aspectos, sobretudo linguísticos, os quais merecem uma profunda pesquisa que foge ao alcance desta tese. A invenção do candomblé é a prova mais consistente de registro de influência direta dos Bantu. Alguns pesquisadores apontam a palavra candomblé como uma adaptação de uma expressão *kikoongo*, ‘*Ka Nzo Ndombe*’: *Ka* é um prefixo utilizado para o diminutivo, *Nzó* quer dizer casa, *ndombe* reunião de pessoas negras, teríamos como significado aproximado um espaço pequeno que reúne pessoas negras, ou ainda, pequena casa que reúne negros/as.

No processo de transmutação natural das línguas, no nosso abasileiramento teríamos “candomblé” utilizado pelas três nações que sobreviveram à diáspora: Ketu (iorubás), *Djeje* (daomenianos) e Angola (como representatividade dos povos Bantu). Não só o conceito inicial é marca principal de legado dos Bantu no aspecto religioso. A palavra *nsaba* (folha) é amplamente utilizada pelas três nações, incluindo aqui a *Umbanda* (em alguma medida), digo isto porque a folha é uma condição para que os cultos afro-brasileiros aconteçam.

Dizem as bocas por aí que foram os povos originários do Brasil responsáveis pela aproximação dos Bantu com o território brasileiro, no sentido de orientação sobre a mata, rios, pedreiras, e no entendimento das folhas que aqui existiam. Sem esta aproximação com os povos originários seria difícil sustentar a vida e o culto religioso aqui.

Com isto, os Bantu ressignificaram as *nsabas* brasileiras no seu culto, todavia no Brasil há muita semelhança climática e de flora, o que facilitou bastante encontrar muitas espécies de plantas idênticas as que eles estavam acostumados a utilizar em África.

Há ainda outros elementos importantes, como a utilização do *Nkisi Pemba*, aquele que escolheu virar um pó para nos curar. Em poucos segundos *Pemba* corre em nosso sangue, nos fortalecendo, preparando para novas jornadas desafiadoras como a própria expansão dos Bantu, lembrado por Alberto da Costa e Silva, em seu livro *A enxada e a lança: a África antes dos Portugueses* (2006):

A medida que aumentavam em número, os probantos foram avançando para leste e para oeste, ao longo da fímbria setentrional da floresta. Assim chegaram à boca do rio Zaire, que atravessaram junto ao mar. Assim, ao semicircular a selva, atingiram os lagos Alberto, Eduardo ou Ruero, Quivu e Tanganica. Houve quem imitasse os rios, florestas adentro, e baixasse, digamos, pelo Sanga e o Ubangui até o Zaire, e por este, até a região de Kinshasa. Seriam apenas, por esta via, setecentos quilômetros de um ponto a outro, distância que hábeis canoeiros, em longas pirogas escavadas nos troncos das grandes árvores, podiam perfeitamente transpor. Do eixo do Zaire, começaram a subir os afluentes da outra banda, o Cuango, o Quilu, o Cassai, o Lulua. E a galgar, contra a corrente, o próprio Zaire, até o alto Lualaba, nos confins de Chaba (p.213 e 214).

Silva recria esta migração com detalhes, nos fazendo compreender como se deu este processo de desbravamento do território em busca de terras férteis e de boa morada. Obviamente que não foi simples, durando todo o processo cerca de três milênios. Nos 1000 a.c., os Bantu partem de uma região próxima aos rios Benue-Cross, na Nigéria, indo até a Zâmbia. No segundo milênio a.c. eles saem de Zâmbia e ganham as florestas tropicais da África Central – configurando a primeira fase da expansão. Cerca de 1000 anos depois, eles partem para a região das savanas na região da África austral e oriental – este foi o período mais rápido.

A última fase é marcada pela chegada até o sul do continente na região do Zimbabwe e África do Sul, onde firmaram seu primeiro grande império, dominando exportação de ferro, ouro, cobre, marfim, pedras preciosas e utensílios de ferro aos árabes da Costa do Swahili. Nestes deslocamentos o ferro é descoberto (não se sabe

exatamente o período), algo que altera sensivelmente a possibilidade de expansão dos povos, assim como a reinvenção das línguas, os modos de existência, de acordo com o território ocupado. Isto explica a capacidade de resistência e reinvenção territorial dos Bantu às condições de vida, aspecto relativamente importante no processo de colonização na Bahia, evidenciando preferência dos traficantes pelos Bantu.

Povos extremamente territorialistas em sua expansão, firmavam um pedaço de bambu no chão, com um tecido branco amarrado ao topo, ultrapassando a copa das árvores. Esta “bandeira” estava relacionada à demarcação de terra naquele instante, bem como a origem do culto ao Nkisi *Kitembo*. Ao soprar dos ventos, *Kitembo* conduziria os povos nômades para terras férteis, indicando um lugar com o mover do tecido. Para onde a bandeira apontasse, ali teria comida, terras férteis e boas condições de vida.

Figura 5 Eu e o Kitembo da muzenza Matundelê no dia de sua iniciação



Fotografia: acervo particular.

Não obstante, os terreiros de candomblé de Angola todos eles cultuam o *Nkisi* Tempo, ou *Kitembo*, ou *Kitempo*, como o patrono de nossa nação. *Kitempo* guia seu povo pela vida, pelos caminhos materiais e espirituais. Sua bandeira representa que ali está reunida uma comunidade Bantu. Muitas pessoas confundem a bandeira

branca como sinônimo de paz. Não é. A paz é uma premissa e ensinamento basilar de nossos *Minkisi*. Sua representação não se faz necessária, porque é uma condição para o culto existir.

A capacidade de adaptação a novos territórios já foi aqui apontada como especificidade destes povos. Presumo que esta habilidade será importantíssima para a criação dos *kilombos*, iniciando suas atividades em busca de mata virgem, em locais afastados, para dificultar o acesso do colonizador. Pelo próprio nome que chega até a contemporaneidade, creio ser esta reinvenção de modos de existência em uma ação que parte dos Bantu, inicialmente na Bahia. Certamente este é outro caminho profundo que merece pesquisa atenciosa.

Figura 6 Assentamento de Kitembo



Fotografia: acervo particular.

O *kilombo* é a reinvenção de África. A possibilidade de reintegrar sua identidade, ainda que esta esteja aos cacos, perdida entre o solo de origem, as águas da Kalunga e as terras dos povos originários (índios). Muito mais que aglutinar pessoas negras em busca de liberdade, o *kilombo* é o exercício da cosmovisão

africana, de poder pensar em outra lógica, de agir por estratégias pessoais em um sistema político já conhecido. Este *kilombo* que eu relato não está contido apenas na luta de Zumbi e projeção de mais espaço de resistência negra no Brasil. Eu considero os terreiros aqui plantados (no Brasil) como *kilombos*. E podemos pensar nestes terreiros enquanto entidades com sede fixa ou nômade, ou até mesmo sem uma sede definida.

Muitas iniciações, contam as bocas dos mais velhos, aconteciam no mato sem um espaço físico construído, para que não deixassem vestígios. Não só por isto, segundo meu *Taata dya Nkisi Mukalesimbi* (nome civil Alex Paulilo)<sup>28</sup>, quando este esteve em África, mais especificamente em Angola, foi buscar aldeias que ainda preservam o culto aos *minkisi*. Lá, no ano de 2010 ele viu a iniciação acontecer em três dias, no mato, sem a configuração do candomblé que hoje conhecemos no Brasil. Houve registros de construções, casas dentro mato, bem escondidas, que foram responsáveis pela reinvenção do culto, organizando o candomblé como hoje conhecemos.

Terreiro ou roça, assim ganha este apelido no contexto do abasileiramento por preservar a natureza rural, seja na extensão dos terrenos de reserva de mata atlântica fechada, ou mesmo pela localização distanciada da civilização colonizadora. Infelizmente, na contemporaneidade, estes espaços de preservação da natureza foram tomados pelas construções, grandes empresas, dividindo espaço com prédios, casas, comércios, insistindo no culto ao sagrado, tendo que esforçar-se muito para ter acesso às folhas, ao rio, ao mar, às pedreiras. Tomaram das pessoas negras seu espaço de plenitude, espaço em que a força era renovada, que as doenças eram curadas, retiraram dos pretos e pretas o seu (re)território, como bem lembra Antônio Bispo dos Santos (2019):

[...] os colonizadores sentiam-se, tanto num caso quanto no outro, ameaçados pela força e sabedoria da cosmovisão politeísta na elaboração dos saberes que organizavam as diversas formas de vida e de resistência dessas comunidades, expressas na sua relação com os elementos da natureza que fortalece essas populações no embate contra a colonização (p.49).

O racismo vai se enraizando no Brasil de forma complexa, e, na contemporaneidade, vai se refinando, nutrindo-se de sutilezas, mas nunca perdendo

---

<sup>28</sup> Hoje quem zela pro *Kisimbi* não é mais minha Mãe Aurinha, e sim o *Taata Mukalesimbi*. História que será melhor destrinchada mais à frente.

de vista seu ideal de apagamento da pessoa negra. A constituição cidadã (1988) vai ser importantíssima para minimizar a perseguição declarada, cujo sistema autorizava a pessoas brancas a construir seus códigos de poder de modo personalizado. Obviamente que por alegações das mais variadas, sobretudo sustentadas pelo argumento de práticas religiosas satânicas, alheias ao catolicismo, que veio com missão de civilizar os povos que aqui estavam. Com isto, os missionários aqui alocados disseminavam para os senhores de engenho e demais membros da dita sociedade oficial, a ideia de que o culto africano reverenciava o diabo, que por sinal nunca habitou o imaginário dos africanos e seus descendentes.

Ficou a cargo da polícia, anos mais tarde, a perseguição aos povos do candomblé, fechando terreiros, confiscando artefatos sagrados, inclusive levando presos muitos sacerdotes. Há relatos de mãe de santo ir presa, incorporada pelo seu *Orixá*, *Nkisi* ou *Vodum*. Não obstante, o ódio contra as religiões de matriz africana ainda latejam em todo o território brasileiro – ganhando proporções e afiliações com facções criminosas no Rio de Janeiro, por exemplo, as quais obrigam os/as sacerdotes a eles/elas próprios/as a destruírem os assentamentos dos santos nos terreiros, justificando as suas atitudes como ordem de “Jesus”.

Esta constituição, também conhecida como a “constituição cidadã”, trouxe em seu bojo, diversos dispositivos que apontam para a necessidade de resguardar a pluralidade étnica e a diversidade cultural da população brasileira, incluindo os artigos 215 e 216. Na luta pelo reconhecimento de sua ancestralidade e direitos culturais, os quilombolas também podem contar com a Convenção n.169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), que aponta para o direito ao retorno e a diversidade cultural. (SANTOS, 2015, p.04 e 05)

O professor Richard Santos nos rememora que em 1988 é a primeira vez que a palavra “quilombo” consta em um documento oficial do Brasil, sem carregar consigo o sentido da desgraça e ameaça para o colonizador. As minorias brasileiras sabem que esta diversidade foi ignorada ao longo do tempo. Os territórios dos povos originários e quilombolas foram entregues à própria sorte dos seus ancestrais, não podendo contar com políticas públicas que garantissem dignidade aos povos. Oficialmente cedendo às pressões das mais diversas, a lei áurea (1888) finaliza o processo oficioso de escravidão do Brasil, mas a sociedade branca não sabia o que fazer com uma população de maioria negra sem moradia, sem amparo, relegados à própria sorte.

Combatidos a todo custo até fins do sistema imperial brasileiro, somente a partir do fim oficial do sistema escravista, abolição da Escravidão, os quilombos deixaram de figurar oficialmente como elementos maléficos à sociedade. No entanto foram anos de exclusão e marginalização dessas comunidades quilombolas por parte do governo e da sociedade brasileira não permitindo que grande parte destas tivesse acesso à infra-estrutura social básica, à educação, aos serviços de saúde, dentre outros, necessários à melhoria da qualidade de vida dos indivíduos que fazem parte dos quilombos. (*ibid*, p.04)

Curiosamente, o município de localização do meu terreiro, Simões Filho, abriga pelo menos três *kilombos*, hoje oficializados, os quais resistiram bravamente produzindo arte, cultura, economia e história – são eles (e seus anos de reconhecimento): Quilombo de Pitanga de Palmares (2008), Quilombo do Dandá (2006), Quilombo de Rio de Macacos (2011). Ambas as regiões sofrem com precariedades de infraestrutura, saneamento básico, educação, cultura e reconhecimento social que sirvam como suporte para a integração dessas comunidades. Além disto, lutam contra a especulação imobiliária, partindo muitas vezes para o enfrentamento físico, como é o caso do *kilombo* de Rio dos Macacos, que trava uma batalha judicial severa com a Marinha Brasileira. Não é demais relembrar um triste episódio, como relata o professor Richard Santos:

Deste modo, com esta questão em mente, foi que cheguei à frente da base naval de Aratu, no município de Simões Filho. Para chegarmos até a sede do quilombo Rio dos Macacos, era preciso entrar pela base naval, sendo, que, como os militares entraram na justiça para a expulsão daquela comunidade de seu local ancestral, estávamos sendo impedidos de adentrar o espaço, e os quilombolas faziam sua manifestação em frente à entrada da base. Segundo eles, na noite anterior um cidadão sexagenário havia sido ameaçado de morte por homens encapuzados dentro da base naval (*ibid*, p.05)

Relatos desta natureza reiteram a importância dada aos gestores públicos na tentativa de inclusão da pessoa negra no Brasil, em todos os sentidos que garantam sua dignidade e reparem os ecos do processo desgracioso da colonização brasileira, exclusiva de qualquer parte do mundo, no pior dos sentidos.

Simões Filho é um município com excelente arrecadação fiscal, porque possui em seu território grandes indústrias com atuação nacional (assinalando aqui o Centro Industrial de Aratu [CIA], como um dos mais importantes polos industriais do Estado), que em contrapartida vem degradando a natureza desmedidamente, sem nenhum retorno para os primeiros habitantes do território, e nem mesmo criando atividades de ordem educacional, profissionalizante ou cultural, que interajam com as muitas comunidades.

Esta característica, aliada ao sucateamento da educação e cultura no município, abrem precedente para o alargamento da violência no território. Segundo o “mapa da violência”<sup>29</sup>, até 2014 Simões Filho possuía o índice de 127,670 mortes por armas de fogo para cada 100 mil habitantes, ocupando o ranking de segundo lugar no grupo das mais violentas cidades do país.

A despeito do Município de Simões Filho, região metropolitana de Salvador, segundo o site do IBGE<sup>30</sup> com população em 2018 estimada em 132 906 pessoas, tem sua história marcada pelo pertencimento de suas terras ao recôncavo baiano desde o século XVII, obviamente que ali se instalaram engenhos de monocultura. Seu nome homenageia o repórter e criador do Jornal A Tarde, Ernesto Simões Filho.

Através de luta da população, em 1973, através de uma lei federal, Simões Filho passa a ser considerada região metropolitana de Salvador – obviamente que o interesse do governo se amplia, quando o CIA é instalado, movimentando consideravelmente a economia do lugar. Além do polo industrial, este município movimenta a economia com uma produção agropecuária de baixa representatividade, no plantio de banana, manga, pimenta do reino, goiaba, bovinos, suínos e ovinos, segundo afirma o site wikipedia<sup>31</sup>.

Retomando os fios da trança, toda a discussão anterior era fundamental para que chegássemos ao *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*, em sua tradução do *Kikoongo* significa “Casa da fonte das águas puras de Deus”. Este lugar que representa para mim o *kilombo* contemporâneo. O lugar onde a minha existência Bantu pode viver livremente. Ambiente de natureza preservada, o terreiro tem aproximadamente 10 mil metros quadrados de mata fechada, situado ao lado de uma pedreira<sup>32</sup>, sendo cortado por uma veia do Rio Joanes (segundo contam os membros da comunidade) – trunfo de *Kisimbi*, sua morada. Somente quando estou dentro do terreiro a vida lá fora ganha outra dimensão.

Sinto-me guardado, protegido contra qualquer coisa. Sinto que minha inteligência aumenta, se expande, porque minha conexão com outras forças é ativada.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <[https://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2016\\_armas.php](https://www.mapadaviolencia.org.br/mapa2016_armas.php)>, acesso em 16/06/2019.

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/simoes-filho/panorama>>, acesso em 16/06/2019.

<sup>31</sup> Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B5es\\_Filho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B5es_Filho)>, acesso em 16/06/2019.

<sup>32</sup> A propósito, esta pedreira hoje é explorada por uma empresa que mantém explosões diárias, degradando a região no entorno. O terreiro sofre abalos, que fazem rachaduras nas casas dos santos.

Ali dentro outra lógica de vida é experienciada. Nossos nomes são outros, nosso tempo segue à vontade e flexão do *Nkisi*. Tudo se comunica com todos a qualquer momento. Os mais velhos sempre dizem que nem mesmo uma colher caída no chão deve ser pega, sem perguntar se pode. Nada está ali por acaso. Cada folha que cai do pé tem a permissão do sopro do vento. É preciso perguntar antes de agir.

A perspectiva africana do terreiro, ao contrário, não surgiu para excluir os parceiros do jogo (brancos, mestiços etc.) nem para rejeitar a paisagem local, mas para permitir a prática de uma cosmovisão exilada. A cultura não se fazia aí como efeito de demonstração, mas uma reconstrução vitalista para ensejar uma continuidade geradora de identidade. (SODRÉ, 1988, p.54 *apud* MACHADO, 2017, P.47).

Ainda com tantos preceitos no relacionamento com este espaço, ali somos livres, não existe diferença de condição sexual, visão política, condição financeira e até mesmo religiosa. Todas as pessoas ali estão para a comunhão com o *Nkisi*, portanto o *muntu* (a pessoa) tem ali um sentido de equidade de lugar na sociedade.

O candomblé é um microcosmos africano dentro do macrocosmo brasileiro. É uma África reinventada e recriada a partir das contingências brasileiras, e no Brasil, recriada a partir das diferenças regionais. Caleidoscópio de mundos, o candomblé concilia magia e ciência, masculino e feminino, estrutura e singularidade. (OLIVEIRA, 2007, p.02 e 02)

Amparamos, damos socorro até mesmo para quem não tem crença no axé. O terreiro de candomblé é hospital, é escola, é celeiro cultural e artístico, é centro profissionalizante, é lugar de terapias, é, principalmente, o lugar de fé, de acreditar que forças maiores podem realizar aquilo que a materialidade não dá conta – se for da vontade de *Nzambi*, o deus criador para os *Bantu*.

Quando chego à porteira do terreiro, pego um caneco que fica em cima de um porão de barro, caiado de branco, ao lado do portão de entrada. Com o caneco pego água no porão. Giro três vezes sob minha cabeça e despacho a água na porta. Assim, qualquer energia negativa que me acompanhou no caminho até o terreiro, sairá com a força da água.

Figura 7 Frente do barracão em dia de Kizoomba dya Kaiala (Festa de Kaiala), em 2016



Fotografia: acervo particular.

No terreiro não existe espaço para a negatividade. Ali precisamos ativar nossa positividade, para que, de posse do equilíbrio, possamos ser braço firme para amparar qualquer pessoa. Ao cruzar a porteira, olho para o céu e vejo outra atmosfera: o sol, as árvores, o chão parece que tudo é diferente dos outros lugares. Eu me arrepio sempre que converso com Sr. Tranca Porteira, um *nzila*<sup>33</sup> plantado na porta do terreiro para tomar conta de qualquer malefício que possa adentrar ali. Sigo conversando com os demais guardiões: Sr. Mangueira, Pomba Gira Pimentinha, Dama da Noite, Sr. 7 facadas, Sr. Veludo e todos os moradores e moradoras da casa de *Nzila*.

Ao lado há outra casa onde moram os *nzila* dos filhos e filhas de santo do terreiro. Nunca me esqueço de saudar Sr. Boca da Meia Noite e todos os exus, todas as padilhas, pomba giras que ali se recarregam de *nguunzu*. Descanso um pouco, esfrio o sangue, como falam as bocas dos/das mais velhos/as, tomo um pouco d'água e sigo para a *maionga*<sup>34</sup> para tomar meu banho. A roupa é trocada, dando lugar à

<sup>33</sup> Nzila – ou Pambu Nzila, senhor dos caminhos na língua kikoongo. É o senhor das encruzilhadas, da comunicação, do ir e vir. Guardião dos terreiros tem força protetora muito importante para as casas de candomblé. Ele informa ao sacerdote responsável qualquer anormalidade que possa acontecer.

<sup>34</sup> Maionga – lugar sagrado destinado à tomar banho sagrado e rituais específicos.

vestimenta específica para o culto. De posse de minhas *misangas*<sup>35</sup>, primeiro sigo para “cruzar a roça”, conversando, pedindo à benção a todas as casas de todos os *Minkisi* que possuem uma casa física no terreiro: *Nkosi*<sup>36</sup>, *Mutakalambô*<sup>37</sup> (em vias de finalização de sua casa), *Kaiala*<sup>38</sup> (em vias de finalização de sua casa), *Matamba*<sup>39</sup>, *Kitempo*<sup>40</sup>, *Hongolo*<sup>41</sup>, *Kavungu*, *Katendê*, *Nzumbarandá*, *Caboclos*, *Lemba* e, no barracão, finalizo, saudando a cumeeira.

Nesta terra sagrada, minha resistência se amplia, porque estou amparado por forças diversas, e todas elas partem de um dos elementos sagrados: terra, fogo, água e ar. As potencialidades destas forças cósmicas criam um campo expandido em que o terreiro se torna interposto ancestral e cultural, porque dentro dele todo conhecimento é passível de discussão, alargando o conhecimento dos membros pela experiência. É interposto ancestral, porque nenhuma casa de *candomblé* congrega apenas a espiritualidade condizente com sua nação ou raiz africana. Ao se tocar um barravento<sup>42</sup>, ou um *alujá*<sup>43</sup>, não importa sua nação, o *nkisi*, *vodum* ou orixá vai responder, vai se fazer presente no terreiro, em respeito àquela nação.

É como se os terreiros acessassem neste instante o ancestral preto, de forma geral, e estes ancestrais sentem-se motivados a estarem em qualquer celebração onde haja exaltação da cosmovisão negro-africana.

Lembro bem quando trouxe a perspectiva do *Ubuntu*, um dos aspectos da filosofia dos povos Bantu, em um momento após a realização de um *batula*, cerimônia secreta de sacrifício ritual ao *Nkisi*. Todos juntos, na varanda da cozinha, falei da união dos povos Bantu, falei do Baobá como árvore de congregação e resolução de

<sup>35</sup> Misanga – colares sagrados utilizados como proteção para os/as filhos/as de fé dos terreiros de Angola.

<sup>36</sup> Nkosi – Nkisi guerreiro, desbravador do mundo, forjador de ferro, ajudou o povo Bantu em sua expansão pela África, dando condições da criação de ferramentas para guerra e agricultura.

<sup>37</sup> Mutakalambô – Nkisi das matas, patrono da caça, da abundância, canibal, vive isolado nas profundezas da floresta. Como habilidoso caçador, gosta do silêncio, para que possa escutar a mata.

<sup>38</sup> Kaiala – ou Kaiaia, Nkisi que tem seus domínios na força das águas sagradas. Na valentia do mar, nas ondas grandes que se formam Kaiala expande seu poder. Com espírito de guerreira, esta força de grande mãe acolhe as cabeças dos/as filho/as.

<sup>39</sup> Matamba – Nkisi habilidosa com o fogo, com os ventos que conduzem este fogo. Energia de incansável guerreira, Matamba controla a força dos ventos, afasta de si a energia dos vumbis (espíritos de pessoas que desencarnaram).

<sup>40</sup> Kitempo – ou Kitempo, Tempo é o senhor da atmosfera, do próprio tempo da vida, das coisas. Patrono da nação Angola, é o dono da bandeira branca. Ele conduz ao caminho certo, ao momento certo da vida. Kitempo é a força que garantiu sobrevivência e expansão dos Bantu.

<sup>41</sup> Hongolo – Nkisi representado pelo arco-íris, pela mudança de ciclo. Hongolo é também uma serpente, uma *nhoka kasambuka* (cobra sagrada), serpenteia água para a terra.

<sup>42</sup> Barravento – toque da nação angolana, também utilizado para chamar os *minkisi* a Terra.

<sup>43</sup> Alujá – Toque *nagô* relacionado ao orixá *Sàngô*.

problemas em comunidades tradicionais Bantu. Com isto, muitos conheceram a epistemologia *Ubuntu* naquele instante. Passado algum tempo, eu ouvi este termo sendo usado de inúmeras formas, mas sem a profundidade que a reflexão pede. Foi o instante em que eu e Nkasulé (nome civil: Jorge Rafael Guilherme de Santana), o *Kambandu* mais velho da casa (carrega o posto de *Taata Nganga Kisaba*, aquele que detém os mistérios dos encantamentos pelas folhas e sementes, o encantador da terra) e também meu pai biológico, decidimos escrever sobre o *Ubuntu* e trazer para a sessão de Mesa Branca.

Figura 8 Barracão em dia de Kizoomba dya Lemba (Festa de Lemba), em 2018



Fotografia: acervo particular

Esta reunião é feita mensalmente, funcionando metodologicamente com dois momentos: uma parte de iniciação sobre estudos diversos a respeito da espiritualidade em geral, sem perder de vista valores e necessidades da cosmovisão Bantu; num segundo momento os caboclos vêm a Terra para conversar com as

peessoas, aconselhar, limpar o ambiente espiritualmente, curar, dar recados, dentre outras muitas possibilidades de trabalhos espirituais. Com isto, reflito agora sobre a casa de candomblé como esta possibilidade do entrecruzamento de culturas, em perspectivas materiais e espirituais, como diz Vanda Machado.

O terreiro é um lugar singular que contém o mundo sagrado. Na reconstrução de um mundo ao mesmo tempo divino e comunal, vive-se ritualisticamente, mitologicamente um entre lugar onde afrodescendentes, via de regra, como um segmento excluído, reconstroem significados fundados em valores rizomaticamente africanos. Valores que podem ser definidos como uma contribuição coletiva para conquistar a capacidade de se autorizar. É uma autorização que se faz tanto pela individualidade preservada como pelo sentido como se inscreve a comunidade nas suas verdades estruturantes. Verdades que transcendem ao que poderia ser compreendido como símbolos ou imaginário do grupo (MACHADO, 2017, p.50 e 51).

Esta potencialidade de aprendizado pela coletividade, a autorização da elucubração e, até mesmo, abstração a partir do que se aprende pelo grupo, será responsável pela ampliação de um lugar apenas de culto religioso:

Hoje em dia, o conceito de diáspora pode ver-se como incluído entre um conjunto de palavras-chavão, como fronteira, criolização, transculturação, hibridismo, e outras, todas elas tentando descrever zonas de contacto intercultural e culturas transnacionais (PEFFER, 2018, p.26).

O terreiro é escola, em seu sentido mais ampliado, que possibilita o pertencimento, a autonomia e protagonismo para as pessoas de axé. Eu convivi e convivo com mulheres que a partir do axé, criaram sua independência financeira, seja costurando para santo, seja vendendo acarajé, seja fazendo paramentas para Nkisi, ou até mesmo sobrevivendo através de consultas espirituais, trabalhos, limpezas, etc. O terreiro antepara uma formação “não diplomizada”, que garante, do ponto de vista da sociedade geral, profissionalização, escolarização, produção de pesquisa e conhecimento que circula.

Das comunidades quilombolas, Abdias Nascimento me faz pensar que surgem outros grupos sociais negrodescendentes, os quais encontram nestes outros aldeamentos, alicerce para outros níveis de resistência, ampliando o sentido de *kilombo* contemporâneo:

O quilombismo se associava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio das florestas de difícil acesso, facilitando sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também podiam assumir modelos de organização permitidas ou toleradas, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um

papel relevante em sua sustentação. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba e gafieiras, foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante (2009, p.203).

Esta reflexão complexa sobre os subterfúgios de resistir para a plena liberdade, Abdias Nascimento chama de *quilombismo*. Muito mais do que uma prática, são instituições consolidadas, com complexos projetos sociais importantes por virar os olhos para o afrodescendente que vive a opressão, a escravidão na contemporaneidade.

Na Bahia, os exemplos são tantos que fogem ao meu domínio. Destacaria os blocos afro, com as suas sedes que promovem ações em diversos âmbitos, os grupos de capoeira, que têm alcance mundial em sua expansão países afora, ensinando aos demais humanos como o povo negro aprende e ensina. Ainda na Bahia temos alguns grupos de dança (destaque para o Balé Folclórico da Bahia, conhecido mundialmente), de teatro (destaque para o Bando de Teatro Olodum, pioneiro no discurso cênico potente e politizado), associações de pescadores, marisqueiras, baianas de acarajé, Federação Nacional do Culto Afro-brasileiro na Bahia [FENACAB], e muitas outras frentes de resistência.

Parece que a universidade brasileira, de forma geral, tem empretecido à duras penas, com a inserção de políticas públicas reparadoras, alterando a paisagem acadêmica. Este movimento tem desestabilizado os docentes acomodados com sua formação quase sempre eurocêntrica, porque os/as estudantes negros/as sentem a necessidade de se verem representados em suas formações gerais. Este movimento de decolonizar as práticas docentes universitárias, deseja ampliar as perspectivas interepistêmicas e inserir o conhecimento produzido pelas comunidades tradicionais, justaposto ao eleito como oficial pela universidade; fato que tem transformado este espaço em agregador de valores para a comunidade negrodscendente no Brasil, exercitando princípios do quilombismo, posto, entre outros, por Abdias Nascimento.

Por fim, registram-se aqui algumas tímidas iniciativas sociais da *Associação Cultural e Religiosa Kianda*, criada pelo *Unzó ia Kisimbi* no ano de 2017, com estatuto pronto, porém ainda não registrado até o presente momento. Esta associação é uma tentativa de ampliação das práticas do quilombismo, promovendo para a comunidade de Cova da Gia, mais especificamente da Rua Maringá e Rua da Mangueira, oficinas de arte (teatro, dança, produção escrita, visual e sonora), artesanato (a partir do

trabalho de algumas filhas do terreiro), culinária, assistência social (com o trabalho da Kota Gabriela) e jurídica (com o auxílio de advogados parceiros do terreiro), dentre outras atividades que proporcionem o protagonismo dos membros da comunidade e inserção profissional social, visando também a independência financeira. Kianda vem de sereia, em *Kikoongo*. Esta associação pretende trazer uma reflexão crítica a partir da cosmovisão Bantu em todos os âmbitos de trabalho, inundando os possíveis participantes de reflexões sobre a identidade, território e encontro de seu lugar na diáspora.

### 2.3 Povo Bantu no Brasil: candomblé Congo-Angola

#### Cena 09: recomeço

#### Epílogo (áudio off)

#### De Nascer África

Antes de tudo começar...  
 Como começar o que já existia?  
 De início  
 Pelo começo  
 Primeira célula, tecido, órgão, sistema, organismo,  
 população  
 Primeiro respirar  
 Nascimento  
 Partida  
 Origem  
 O de ontem  
 O soerguimento  
 A plataforma  
 A Base  
 O Caminho  
 O Lugar  
 Caminho sempre em frente. Para frente. Para trás é  
 como você me vê  
 Rota que circula  
 E roda...  
 Roda em si e em outros  
 Infinita  
 Do fogo  
 Do vento  
 Da terra  
 Da água  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta

Preta  
 Preta  
 Preta  
 (Batem paó)  
 Mam'etu  
 Mãe  
Circula.

(Trecho do espetáculo “Travessias... ciclos transatlânticos”.)

[...] Aos olhos do povo africano, especialmente aqueles em contato com ensinamentos das antigas escolas africanas, a Terra, nosso planeta, é **futu dia n’kisi diakânga Kalûnga um diâmbu dia môyo** – um sachet (pacote) de essências/remédios amarrados por **Kalûnga** com intenção de vida na Terra. Esse futu ou funda contém cada coisa que a vida precisa para sua sobrevivência: essência/remédios (Nkisi/bilongo), comida (madia), bebida (ndwînu), etc. (FU-KIAU, 1991, p.01) (*grifo do autor*).

Kimbandele Kia Bunseki Fu-Kiau é um importante filósofo Congolês que vem contribuindo de modo profícuo para o desvelamento da cultura Bantu aqui no Brasil. Suas pistas nos levam a fazer pontes acerca da tradição cultural dos Bantu, e a ressignificação destes signos culturais recauchutados na diáspora no Brasil. A profundidade desta epígrafe reside na simplicidade em conceber o mundo em seu caráter mitológico, que não desconsidera neste mundo nenhum aspecto essencial à vida. Destaco, aqui, a comunhão com o natural em todas as suas potencialidades materiais e espirituais.

Certamente dever-se-ia viver bem na Terra, em plenitude com o natural, em equilíbrio. Esta comunhão, em relação de respeito e equidade, me remete à noção de felicidade. Tudo está disponível para nós, desde as melhores coisas, às terríveis, todavia com equilíbrio pode-se viver em harmonia. Todos estes valores estão postos num saco, promovendo um ambiente dinâmico e simples, através do qual exercita-se a igualdade e comunhão. Pacote este amarrado pelos mistérios de *Kalunga*, do grande mar, da grande mãe para os Bantu. As mãos kalungueiras amarram conosco os mistérios, aquilo que também não se pode ver, apenas sentir. Aquilo que foi utilizado contra nós, na diáspora, como instrumento de opressão, para que na terra convivêssemos com o terror e piedade como possibilidade de existência; a Mãe Kalunga converte mistério em fé e reinvenção de si. A dinâmica de existência do mundo dentro de um saco amarrado pela fé nos conduz ao preceito, episteme que

nos transporta para o respeito máximo para qualquer fenômeno que esteja relacionado com forças sagradas; preceito posto para o entendimento do ciclo na Terra. Ainda sobre esta cosmovisão Bantu, Fu-Kiau reitera:

O povo **Bântu, Kôngo e Luba**, entre eles, aceitam o mundo natural como sagrado em sua totalidade, porque através dele, eles vêem refletida a grandeza de **Kalûnga**. A energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (**lunga**) por si próprio. Assim, quando um **Mûntu** (ser humano) vê um minúsculo cristal (**ngêngele**) ele/ela vê nele, não só sua sacralidade, mas também a presença divina de **Kalûnga** (1991, p.02) (*grifo do autor*).

“Seja pequeno no mundo, meu filho, para ser grande no coração”. Esta é uma reflexão de um espírito que vem em mim, chamada Maria Conga – uma Preta-Velha. Ele nos aconselha ser pequeno, isto abre para muitas perspectivas, mas eu entendo, neste momento da tese, que a pequenez se aplica a complexidade da natureza, em sua infinitude. Diante dela somos muito pequenos e, ao mesmo tempo, ela está impregnada em nosso corpo e espírito.

Tinha sido iniciado, pago obrigação de um e três anos, digamos que eu estaria na adolescência, caminhando para a fase adulta, aos sete anos de iniciado. Porém, minha ancestralidade não correspondia a minha idade cronológica.

Eu tinha uma habilidade grande para memorizar rezas, sabia de cor todo o *ngorosi*<sup>44</sup>, sabia rezar o *muxaká*<sup>45</sup> (algo de que minha mãe se orgulhava muito, porque poucos no terreiro sabiam. E me exibia para os outros sacerdotes amigos dela que vinham às festas). Eu tinha a sensação de ter vivido aquele ritual novo que passava pelos meus olhos. Era como se conhecesse aquilo tudo, portanto não mais fugia da minha memória, só era ativado.

Neste caso, é como se o operador de aprendizagem ritual fosse acelerado, e os ciclos passassem mais rapidamente pelo meu corpo. Isto acontece também nas escolas tradicionais, quando algumas crianças são adiantadas em série/ciclos. Minha aprendizagem se dava, sobretudo pelo operador do sagrado. Sonhos, visões, audições, sensações me ensinaram, dilataram minha mediunidade e minha capacidade de aprender.

Obviamente que este “adiantamento”, igualmente na escola tradicional, não considera a experiência viva. Muito se perde neste caminho, em detrimento da

---

<sup>44</sup> Ngorosi – Reza importante do panteão Bantu. Também é considerado Ngorosi um conjunto de rezas que são cantadas no processo iniciático nas casas de Angola.

<sup>45</sup> Muxaká – Reza Bantu que conclama a espiritualidade Bantu, em prol de força, sabedoria, riqueza, prosperidade, dentre outros, para a cerimônia ou para a pessoa a qual se destina.

possibilidade de aprofundamento de outros conhecimentos. Esta decisão fica a cargo do/a sacerdote, no terreiro, ou do/a professor/a, na escola.

Esta faculdade de me relacionar com o axé de Angola me fez amadurecer muito rápido no culto. Obviamente que isto causa grande polêmica, sobretudo para com os/as irmãos/ãs mais velhos de idade cronológica e de santo. Quando minha mãe me torna um *Taata dya Nkisi*, certamente ela sabia o que estava fazendo. Entendia o meu compromisso com a religião e com a vida das pessoas que passariam por mim. O tempo é relativo no mundo do axé.

Figura 9 Entrega do Deká pelas mãos de Balanguê (Mãe Aurinha), em 2012.



Fotografia: acervo particular.

Após a ida para casa, tendo recebido o título e direitos como sacerdote do culto afro-brasileiro, tive a sensação de esvaziamento, de falta de perspectiva. Sentia minha cabeça oca. Não conseguia olhar nos búzios, achei até que tinha perdido a capacidade de conexão com o sagrado, para ver, ouvir e falar com nossos ancestrais. Meus irmãos de santo mais velhos, que já tinham recebido *deká*, haviam me alertado para isto, quando ainda estava no processo de preceito, dentro do terreiro. Uma coisa é você ouvir uma experiência espiritual, outra coisa completamente diferente é viver. Esta cosmovisão dos Bantu reitera minha vivência afrodiaspórica no trato religioso, e a mesma sensação de preparo material, mas falta de conhecimento, ou pouco conhecimento acumulado. Fato que vai sendo modificado com o passar dos dias, meses. Minha mediunidade voltou, mais fortalecida. É como se ela se recarregasse de forças, para suportar um passo mais profundo no mundo mítico do candomblé.

Os **Bântu-Kôngo** acreditam e ensinam que os seres humanos estão apenas equipados, desde o ponto de concepção, com o poder de colocar dados. Eles não estão equipados com conhecimento (sua inteligência torna-se analiticamente ativa quando dados informativos são colocados dentro) (FU-KIAU, 1991, p.05) (*grifo do autor*).

Acho interessante a metáfora proposta por Fu-Kiau, quando este traduz os seres humanos, como ‘sacos vazios’, que serão preenchidos ao longo da vida, a partir da **experiência**. Não somos vazios de referências, somos vazios de experiências. Viver é a sucessão de experiências que nos edifica, independente da qualidade da experiência.

O trançado de minha trajetória religiosa, como já dito, quase sempre estava em paralelo com a vida acadêmica e artística. Torno-me sacerdote em 2012, e pouco antes, em outubro de 2011, ingresso na Secretaria Estadual de Educação da Bahia (SEC), como professor regular de Artes, atuando no Colégio Estadual Álvaro Augusto da Silva. Era um mundo familiar, porém completamente novo ser sacerdote e ser professor. Uma coisa parecia fortalecer a outra: ser docente para falar sobre a diáspora, candomblé e arte, e o sacerdócio, para discutir dentro do terreiro questões caras à nossa religião, no intuito de problematizar o culto Bantu na diáspora. Realmente uma coisa se trança a outra.

Quanto mais experiência docente eu adquiria, mais me fortalecia enquanto sacerdote. E, obviamente, que levei para a escola minha ancestralidade. Conheci a lei 10.639/03 que regulamenta o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas em todos os níveis de educação, tanto na rede pública como privada. Não só conheci, como fui convidado a pensar em atividades que contemplassem a lei durante o ano todo. Assim consegui espaço para falar de África, falar de cultura afro-brasileira na escola. Desenvolvi alguns projetos interessantes como: Projeto Negro – um ser de luz<sup>46</sup>, Feira das Nações Africanas<sup>47</sup>, dentre outros pelo tempo em que estive na rede estadual.

Aos poucos o meu saco ia se enchendo de experiências, muitas delas despertas pelo sacerdócio. Deste modo compreendi melhor África, os povos Bantu e o candomblé de Angola, vivendo todos os dias o cotidiano de uma missão árdua

---

<sup>46</sup> Projeto desenvolvido no ano de 2013, no Colégio Estadual Álvaro Augusto da Silva, localizado no município de Salvador-Ba. Na ocasião, trabalhamos de forma interdisciplinar, envolvendo todos os docentes dos turnos matutino e vespertino (turmas de 6º ao 9, em apoio da coordenação e gestão.

<sup>47</sup> Projeto desenvolvido no ano de 2017, no Colégio Estadual Doutor Luís de Moura Bastos, localizado no município de Dias D’Ávila-Ba. Na ocasião, envolvemos também os turnos matutino e vespertino com turmas do ensino médio (1º, 2º e 3º ano).

duplamente: a docência e o sacerdócio. Ambas exigem muito espaço na vida de uma pessoa, sobretudo para quem tem pouca idade, que gostaria de viver tudo aquilo que fosse possível, sem perder de vista a cena, a sede de estar no palco, seja como ator, diretor, dramaturgo, iluminador, maquiador, figurinista – multiartista.

Assim, ao passo que você adentra o caminho de Kisimbi, vai conhecendo minha cosmovisão de candomblé de Angola e cultura Bantu. Digo, “minha” porque há muitas reinvenções de África no Brasil. Não posso dar conta de refletir sobre toda a história do candomblé, porque me faltaria muita coisa. Assim, ressalto aqui que este conhecimento é comum e singular, como será a descrição da Árvore genealógica e composição sacerdotal do *Taata Mukalesimbi* (nome civil: Alexandro Paulilo).

Este é outro acontecimento na minha vida que muda completamente o curso da história: eu saio do *Terreiro Angurusena dya Nzambi* no ano de 2015 e passo a me cuidar com o *Taata Mukalesimbi*, no *Terreiro Nzó Mutalesikongo ua Ngana Nzambi dia Laundê*<sup>48</sup> – apelido *Mukongo*, que tem seu terreiro curiosamente no mesmo município de meu terreiro de origem, São Francisco do Conde – Ba. Depois de iniciar os trabalhos já no terreno em Cova da Gia, precisamente durante a primeira festa do terreiro de Kisimbi (09 de novembro de 2014), a inauguração das casas de *Nzila*, com a festa de Dama da Noite, minha Pomba Gira, inicia o processo de separação com a casa de *Kisanga*.

Antes disto, conheci o Alex (como costume chamar *Mukalesimbi*), em um grupo de *whats app* sobre candomblé de Angola, tradição cultural Bantu. Alex me foi apresentado como um grande estudioso sobre a tradição dos costumes Bantu e esta busca por reatualização de práticas na diáspora. Naquele grupo lembrei muitos conhecimentos adormecidos em minha memória ancestral, o que me levou rapidamente a discutir muito com Alex no grupo, às vezes transbordando a discussão para um bate papo à parte no mesmo aplicativo, fora do grupo. De muitas conversas, uma amizade foi surgindo, até o dia que Alex me convida para sua cerimônia interna de comemoração de 21 anos de iniciação para *Kabila*. Eu fui ao terreiro dele acompanhar aquele *ngorosi* oferecido ao dono da casa.

Tudo de diferente que via na casa de Alex vinha de encontro às coisas que era censurado na casa de minha mãe. Uma verdade explodia dentro de mim. Este contato seguiu alguns anos, até que depois retornei à casa dele para uma consulta ao jogo de

---

<sup>48</sup> Nzó Mutalesikongo ua Ngana Nzambi dia Laundê -

búzios. Conheci ali o *ngombo*, um sistema adivinhatório original dos Bantu. Na verdade, a tradição de olhar nos búzios não é Bantu, e sim nagô. Herdamos este costume ioruba. Eu tive o privilégio de que *Lesimbi* (como também chamamos *Taata Mukalesimbi*) jogasse pra mim o *ngombo* e o jogo de búzios. Ali estabelecemos uma conexão profunda.

Conversei com *Kisimbi*, ela disse que ele seria uma boa escolha para cuidar dela. Estava aprovado. Alguns meses se passaram e o convidei para levantar a bandeira de *Kitempo* da minha casa – ritual de extrema importância. Ali se marca o nascimento de uma nova raiz Bantu, *Kitembo* é conclamado à Terra para zelar por aquela casa.

Com a força de *Kabila*, o dono de sua cabeça, *Lesimbi* ergueu a bandeira da casa de *Kisimbi*, levantando uma parceria sacerdotal, uma amizade e uma adoção de mim e de meus/minhas filhos/as de santo. Com isto, muitos costumes da casa foram ajustados, seguindo a tradição da raiz *Tumba Junsara*. Pai Alex é, além de sacerdote, contador de histórias, técnico de enfermagem e hoje graduado em enfermagem pela Unime.

Antes mesmo do ingresso no curso acadêmico, *Lesimbi* já denota profundo interesse pela pesquisa acerca dos povos e costumes Bantu, deixando sua intuição de pesquisador fazer com que acumulasse um considerável conhecimento sobre história e cosmovisão Bantu, o que é ressignificado na compreensão do candomblé de Angola.

Neste momento trago a construção de uma árvore genealógica e composição sacerdotal de sua raiz ancestral. A partir dela podemos compreender de modo superficial o engendramento do Candomblé de Angola na Bahia. O senhor Roberto de Barros Reis, escravo vindo de Angola, de propriedade da família Barros Reis (que lhe batiza com este nome), *Tata Kimbanda Kinunga* (dijina), aproximadamente no ano de 1850, funda o *Terreiro Tumbensi*. Esta é a casa considerada matricial da qual surgiram as demais raízes de Angola.

Em 20 de janeiro de 1865 nascia no Rio Grande do Sul a senhora Maria Genoveva do Bonfim, conhecida como Maria Neném, mais tarde dando lugar a *Mam'etu Tuenda dia Nzambi*. Esta senhora foi filha de santo de *Tata Kimbanda Kinunga*, sendo a escolhida para a sucessão do mesmo, no instante de seu falecimento. Ela é a grande matriarca, ao lado de D. Mariquinha de Lembá,

responsáveis pela abertura de muitas Casas de Angola da Bahia, dentre elas: Bate Folha, *Tumba Junsara*, Terreiro *Tanuri Junsara*, Terreiro *Awziidi*, Terreiro Viva Deus e muitos outros pelo Brasil inteiro. Maria Neném viveu em Salvador até o ano de 1945.

Seguindo a nossa raiz, no dia 13 de junho de 1910, um barco de dois *azenza* foi feito no *Tumbensi* pelas mãos de Maria Neném e Bernardino da Paixão. Neste barco estavam *Tata Lundiamungongo* (nome civil: Manoel Ciriaco de Jesus) e *Tata Kambambe* (nome civil: Manoel Rodrigues do Nascimento). Ambos tiveram Sinhá Badá, como Mãe Pequena e Tio Joaquim como Pai Pequeno. Com a morte de *Kambambe*, *Lundiamungongo* assumiu a frente do *Tumba Junsara* até o dia de sua morte, em 04 de fevereiro de 1965. Ele foi um grande líder, responsável pela iniciação de muitas pessoas, bem como abertura de muitas casas. Dentre elas, a casa de minha Bisavó de santo, senhora Maria Silvina de Almeida.

No ano de 1922, *Tata Lundiamungongo* estava com um barco de 12 pessoas recolhido no *Tumba Junsara*, quando este ainda era na Rua Campo Grande, situado no Município de Santo Amaro da Purificação – Ba. *Lesimbi* conta bem esta história. Segundo ele, certo dia aparece na porta do terreiro Tumba Junsara a divindade *Agué* e um outro *Nkisi*, manifestados no corpo de duas mulheres, enrolados cada um com um lençol branco apenas. Os *Minkisi* em questão haviam “fugido” de outra casa, e chegaram depois de longa e exaustiva caminhada a pé a casa de Ciriaco. Este acolheu os *Minkisi*, e o barco cresceu, totalizando 14 *azenza*. A mulher que estava manifestada de *Agué* é Riasú (nome civil: Maria Silvina de Almeida). Na ocasião de sua iniciação esta teve como Mãe Pequena<sup>49</sup> dona Emiliana do *Bogum*. Esta mulher era parteira, atuava como cuidadora na enfermaria da usina de Pitanga no Município de Mata de São João – Ba. Também era a única líder espiritual do bairro do diamante, e em 1940 funda o Terreiro Deus e as Águas de São Benedito Katispero (Terreiro de *Agué*), no mesmo bairro onde residia. A propósito, *Agué* é uma entidade polêmica, porque seu nome vem de um tronco *Gege*, mas neste caso, *Agué* equivale a um ancestral próximo aos caboclos. Teria Ciriaco raspado uma cabeça de caboclo.

Esta cantiga representa justamente o processo de mudança de casa de *Agué*, no instante de sua iniciação, com alegações de maus tratos onde estava inicialmente.

---

<sup>49</sup> A mãe pequena é uma espécie de madrinha, que auxilia nas etapas do ritual de iniciação, espiritualmente consagrada como uma segunda mãe para aquela pessoa, em um laço eterno.

“Ô seu Agué, lá da Junseira  
Saiu de Terra Nova e foi morar na Pitangueira”.

Em 11 de novembro de 1935, nascia a futura *Mam'etu Tawamim* (nome civil: Nilzete Francisca dos Santos), no município de Mata de São João – Ba. Teve como pais biológicos o senhor Pedro Francisco dos Santos e a senhora Davina Franciscana dos Santos. No ano de 1946, foi adotada por sua mãe espiritual, *Mam'etu Riasú*, com a qual conviveu até o último dia de sua vida. Foi iniciada em 09 de agosto de 1946, sendo a integrante do primeiro barco do terreiro. Assumiu a liderança e responsabilidade do Terreiro *Mutalemim* ainda muito jovem, o qual ainda prevalece em plena atividade, com muitas raízes espalhadas por aí.

*Taata Mukalesimbi* nasceu em 19 de fevereiro de 1977, na cidade de Pojuca, tem por pais biológicos o senhor Veríssimo Paulilo dos Santos e a senhora Maria Cristina de Freitas Santos. Foi iniciado no *Mutalemim* pelas mãos de minha avó Nilza em 16 de julho de 1994, onde em sua obrigação de 7 anos recebe o posto de *Taata Kamukeenge* (Pai Pequeno). Fundou o *Nzó Mutalesikongo ua Ngana Nzambi dia Laundê* (Casa de Deus e do senhor dos caçadores de *Laundê*). Iniciado para o Nkisi Kabila<sup>50</sup>, recebeu a dijjina de *Mukalesimbi*.

Atua como sacerdote e militante e defensor da tradição e cultura Kongo Angola; é coordenador executivo do Colegiado permanente das religiões de matriz africana em São Francisco do Conde – Ba.

Minha raiz Bantu é o cruzamento destas duas casas de nação angola. A casa onde fui iniciado tem raiz ioruba, e minha Mãe Aurinha inicia sua trajetória na *Umbanda*. Portanto, havia alguma interferência de muitas perspectivas no culto, o que não implica sucesso ou insucesso. Pelo contrário, é uma sacerdotisa afamada (como dizem os mais velhos) na região, responsável pela iniciação de muitas pessoas. Já na casa de *Kabila*, apesar das interferências também de ordem ioruba e entrecruzamentos de *kimbundo* e *kikoongo*, na casa de minha avó Nilza havia preservação das tradições *kimbundo*, que Ciriaco ensinou. Ainda que o *Tumbensi* seja uma casa de matriz *Kongo*, Ciriaco rompe com a mesma e segue em uma tradição *kimbundo*. Obviamente que isto afeta parte desta raiz, que deambula entre os

---

<sup>50</sup> Kabila – Nkisi das matas, pastora seu gado, espécie de feiticeiro que lia os movimentos da natureza, os astros e conseguia dizer qual o melhor caminho para se viver, guiando as tribos nômades.

caminhos *kimbundo* e *kikoongo*. As afetações giram entorno do uso das línguas, algumas rezas distintas, muimbos e pouca coisa de rituais.

O *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* surge a partir destas muitas histórias, hoje sendo adotado por um terreiro de raiz *Tumba Junsara*, tenta seguir os preceitos da mesma, vez ou outra escolhendo assumir possibilidades diferentes nos rituais, mas nada que venha a ferir o ideal religioso legado. Pai Alex é responsável por liderar a iniciação do primeiro barco de *azenza* do terreiro, que vem a público no dia 30 de julho. Barco composto por *Kitempo* da *muzenza Matundelê* e *Ndanda Nlunda* da *muzenza Diandelê*. Barco este que fica recolhido por quase três meses, seguindo preceitos tradicionais do *Tumba Junsara*.

Depois deste barco, *Lesimbi* auxiliará na iniciação da primeira *Kota* da casa, feita para *Kaiala*, com *dijina Mona Undê*. A partir daí eu sigo minha trajetória confirmando minha mãe biológica, filha de *Ndanda Nzumba*, senhora Silveliam Magalhães Ferreira Santana (dijina: *Kisimbiê*), como *Maama Kamukeenge* (Mãe Pequena) e meu tio, irmão de meu pai, Carlos Augusto Guilherme de Santana (dijina: *Mukasi*), filho de *Mutakalambô*, iniciado pelas minhas mãos ainda na casa de minha Mãe Aurinha, que me empresta seu *ndemburo*<sup>51</sup>. Estes dois, dentro da hierarquia do candomblé de Angola, são autoridades máximas no terreiro, depois de mim. São meu braço direito e esquerdo. Duas grandes sustentações que tem contribuído significativamente para a condução de meu sacerdócio.

No ano de 2012, em paralelo ao meu sacerdócio, fiz uma pós-graduação *lato-sensu* em Arte na Educação, na Faculdade Afonso Claudio (unidade de Salvador-Ba), que resultou no trabalho de conclusão de curso intitulado “Do rito e do mito Africano: a dramaturgia como difusora da cultura africana e afro-brasileira nas escolas”. Este trabalho me insere no âmbito da pesquisa em busca de um caminho negrorreferenciado, ainda de modo tímido, sem uma orientação que alargasse meu repertório de autores com perspectiva contra colonial. Ainda assim, num esforço considerável, o trabalho fornece um repertório de jogos para disparar a escrita dramática a partir do imaginário africano e afro-brasileiro. Também realiza uma séria crítica a respeito das questões concernentes à formação na escola estadual que

---

<sup>51</sup> Ndemburo – Quarto sagrado onde abriga as pessoas a serem iniciadas. Quarto de renascimento, onde os primeiros ensinamentos são apresentados.

parece ignorar completamente a lei 10.639/03 e as questões racistas em âmbito escolar.

No ano seguinte ingresso no Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), concluindo em 2015 com a dissertação intitulada “Dramaturgias da Dissidência: o repertório d’A Barca pela ótica da revolta”, orientada pelo Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão. Neste trabalho investiguei sobre a modernidade no Teatro baiano, a partir da implementação da Escola de Teatro da então Universidade da Bahia (UBA), voltando os olhos ao repertório da Companhia A Barca, criada juntamente com a Escola de Teatro, como espaço de exercício dos estudos cênicos, através dos docentes e discentes. Este repertório foi analisado segundo o conceito de Teatro de Protesto, do professor Robert Brustein – que na verdade deveria ser traduzido como Teatro de Revolta, segundo minha pesquisa.

No entremeio entre o mestrado e a entrada no doutorado, pude amadurecer minhas práticas negrorreferenciadas com a experimentação de projetos diversos nas escolas por onde passei como professor efetivo de Artes da Secretaria de Educação da Bahia, em alguns momentos como gestor. Além disto, sentia a necessidade de inserir conteúdos concernentes à cosmovisão africana em meu planejamento anual.

O Projeto Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) foi um espaço importante para o aprofundamento das práticas negrorreferenciada. Entre 2012 e 2014 estive à frente da supervisão do PIBID interdisciplinar Teatro e Meio Ambiente (vinculado à Escola de Teatro da UFBA), realizado no Colégio Estadual Álvaro Augusto da Silva. Entre 2014 e 2016 fui supervisor do PIBID Teatro, realizado no Colégio Estadual Álvaro Augusto da Silva e Centro Educacional Carneiro Ribeiro [Escola Parque]. Neste percurso fomentei com os bolsistas algumas intervenções com a lei 10.639, as quais deram frutos importantes na formação destes estudantes, como é o caso de Natalyne Santos, Ana Caroline de Jesus Santos e Francislene Conceição Freitas de Sales, que concluem as suas licenciaturas em Teatro com TCC’s, mergulhadas em temáticas afrodiaspóricas. Hoje Natalyne e Francislene são mestrandas no PPGAC/UFBA, investigando modos de ensinar teatro na sua comunidade de origem, no município de São Francisco do Conde – Ba, considerando conceitos e referenciais que circulam entre a ancestralidade, o território e identidade.

A partir de todo este repertório simbólico, juntamente com os nutrientes especiais dissolvidos nas águas de *Kisimbi*, me formo, na trincheira trançada entre ser *Taata dya Nkisi* e ser Docente das Artes. Esta breve trajetória apresentada me preparou para que todas estas reflexões pudessem ser enraizadas em minha atual pesquisa de doutoramento. As águas caminham no seu tempo, e a ela permanece entregue a fita de minha vida.

*Kuartesá, Kisimbi! Mam`etu Maza Mazenza! Pembedê!*

(Obrigado, Kisimbi! Mãe das águas doces! Eu te saúdo!)

## O que me atravessou (Referências)

### Bibliográficas

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. *Self Healing Power and Therapy*. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>, acesso em 08/04/2019.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. 4ª ed. São Paulo: elo Negro, 2011.

MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite**. 2ªed – Salvador: EDUFBA, 2017.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo**: um conceito emergente do histórico-cultural da população afro-brasileira *in* NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

PEFFER, John. **A Diáspora como Objeto** (parte 01). Risoma net – Afrofuturismo. Disponível em: < [http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma\\_afrofuturismo.pdf](http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_afrofuturismo.pdf)> acesso em: 20/10/2018.

SANTOS, Richard. Identidade Guerreira: luta e resistência nos quilombos contemporâneos. **Revista África e Africanidades**, ano 7, n.19, abr. 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. 2ª ed. Brasília: Ayô, 2019.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvado: EDUFBA, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

COSTA e SILVA, Alberto da. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos: do século XVII ao XIX**. Salvador: Corrupio, 2002.

## Outras

BARRETO, José de Jesus. **Candomblé da Bahia, resistência e identidade de um povo de fé**. Salvador: Solisluna Design e editora, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Top books, 2001.

DAIBERT, Robert. **A Religião dos Bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial**. Revista Estudos Históricos. Vol. 28, nº 55, p. 7-25. Rio de Janeiro, 2015.

PARÈS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé história e ritual da nação Jeje na Bahia**. 2ªed. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos Malês em 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Mario Augusto M. da; **Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**, 11/2016, Critica Marxista (São Paulo), Vol. 43, pp.163-165, São Carlos, SP, BRASIL, 2016.

SISTO, Celso. **Mãe África: mitos, lendas, fábulas e contos**. São Paulo: Paulus, 2007.

## Mestres e Mestras da Tradição

Taata Mukalesimbi, 2019.

### **Sites**

<https://cidades.ibge.gov.br>

<https://www.mapadaviolencia.org.br>

<http://www.terreirosambajunsara.com.br/>

<https://pt.wikipedia.org>

# CAMINHO DE NKOSI



*© Victor Hugo Sá*

**FOTOGRAFIA: VICTOR HUGO SÁ**

### **3 [CAMINHO DE NKOSI] Luna Kubanga Kuta Kueto, Nkosi ê! (aquele que luta por nós, Nkosi ê!): resistência, ancestralidade e militância por uma educação negrorreferenciada**

Uma pessoa de qualquer sexo e de qualquer idade que não conheça nenhuma das duas modalidades [futebol inglês e a capoeira] tem muito mais probabilidade de ser convidada para entrar numa roda de capoeira que num jogo de futebol. Essa lógica excludente do futebol e inclusiva da capoeira estão presentes no dia-a-dia e fazem parte do processo organizativo da coletividade. Eis a importância das cosmovisões na organização das sociedades. (SANTOS, 2015, p.42)

O Brasil é um país construído em uma terra pisada, repisada, assentada na mistura de suor e sangue de pessoas negras/indígenas. Pisando neste lugar eu caminho, tentando entender como tornar a caminhada mais agradável. Nesta caminhada, a educação deveria ser protagonizada como preceito principal na formação de um povo. E, de fato, esta foi uma atitude reconhecível em sua importante dimensão durante o processo de colonização, porém uma educação que não enxergou os grupos sociais envolvidos em seu processo, elegendo o modelo europeu como ideal. Ao fazer o percurso de volta, na caminhada pela compreensão do que foi e é a educação brasileira, o mal cheiro de sangue pisado e suor derramado exalam.

Como não bastasse um modelo de educação alheio à nossa realidade, o acesso a este modelo também era restrito. A população africana e afro-brasileira foi excluída do processo. E o engodo da educação para pessoas negras foi se arrastando nesta terra fedida, ora sendo utilizada para apilar os buracos, ora sendo sucumbida e os corpos utilizados como entulho para aplanar o terreno.

Este caminho da tese trata da dureza da terra trançada com a dor da guerra. Para esta empreitada, rogo a *Nkosi* que se faça presente para traçar nossas estratégias guerrilhas. *Nkosi*, a força da obstinação, a inteligência, a tecnologia, abra caminhos para que possamos passar. Com a sua espada em mãos me sinto forte para seguir neste caminho de volta. Sua tecnologia e o seu ferro me ajudam a criar utensílios de defesa. E a força de seu olhar guerreiro me encorajam para revirar a terra e derramar água para lavar o sangue e o suor.

Partindo de minhas experiências enquanto docente da rede estadual de ensino (2011-2018), atuante em Salvador-Ba (e interior do estado), posso afirmar que tratar da educação pública, na maioria dos casos, é dialogar com 85% de meninos e

meninas negrodscendentes com desajuste familiar implicado em violência física e/ou mental, transtornos mentais autogeridos, condições financeiras precárias/fome e desestabilidade para acompanhar o processo de escolarização de seus filhos e filhas. Apesar deste contexto, ignora-se completamente toda a estrutura de ensino pensada para atender às pessoas negras. Obviamente que a crise atual na educação soteropolitana, em particular, não se instaurou ao acaso. Todo um histórico de opressão vem sendo traçado, reverberando ainda nos dias que seguem.

Este caminho discute um breve percurso histórico de engendramento da construção da educação para pessoas negras no Brasil, considerando as alterações das bases legais de ensino, a partir da luta dos movimentos contra hegemônicos de pessoas negras. Resistência, ancestralidade e militância sempre estiveram presentes. Diante disto, convoco *Nkos*<sup>52</sup>, *nkisi* guerreiro, que abriu e abre caminhos com sua tecnologia e inventividade, para que pessoas negras hoje estivessem ocupando istâncias de poder – o que era antes pertencente apenas ao colonizador branco. *Nkosi* ê! Lute por nós!

### **3.1 Sem lápis nem papel, apenas so(m)bras: o desgracioso processo de construção da educação para pessoas negras no Brasil**

Como resultado dessa desintegração marginalizadora, temos o aluno 'ausente' do seu processo de aprendizagem e carente de sua própria identidade cultural (MACHADO, 2002, p.57)

O tronco educacional no Brasil é criado a partir de duros moldes eurocentrados, através dos quais durante muito tempo excluiu-se dois grandes protagonistas deste processo de criação do povo brasileiro: pessoas negras e indígenas. Com isto, afastando o povo de sua cultura e educação, inicia-se o processo catastrófico de soerguimento de um país deseducado em relação à sua ancestralidade, e, conseqüentemente, não presente em nenhum processo educacional, nem se reconhecendo neste.

---

<sup>52</sup> Nkosi – divindade Bantu relacionada com a tecnologia, agricultura, domínio do ferro e da guerra. A energia da terra em que *Nkosi* vibra, forneceu chão firme para que os povos Bantu pudessem avançar na expansão pelo continente africano, tendo a capacidade mental de criar instrumentos de trabalho que facilitassem a vida da população.

Obviamente que a exclusão dos estudantes negros do processo educacional se arrasta desde o desgracioso processo de escravidão no Brasil. Precisamente em 17 de fevereiro de 1854 a Constituição Federal, em seu decreto Nº 1.331-A, outorga:

Art. 69. Não serão admittidos á matricula, nem poderão frequentar as escolas:

§ 1º Os meninos que padecerem molestias contagiosas.

§ 2º Os que não tiverem sido vaccinados.

**§ 3º Os escravos.**

Art. 105. Os Directores que não professarem a Religião Catholica Apostolica Romana serão obrigados a ter nos collegios hum Sacerdote para os alumnos dessa communhão.

(BRASIL, 1854) (*grifo nosso*)

Escravos não eram considerados gente. Era uma espécie de objeto qualquer, que rendia trabalho, produtividade e status social. Obviamente que ‘objetos’ não estudavam – não tinham este direito. E as pessoas negras que não eram escravizadas? Além de provar judicialmente sua condição de livres, não dispunham deste tempo “livre”, precisavam sobreviver.

Art. 70. Ás lições ordinarias das escolas não poderão ser admittidos alumnos menores de 5 annos, e maiores de 15.

Art. 71. Quando huma escola do segundo gráo tiver dois professores, serão estes obrigados alternadamente, por mez ou por anno, a ensinar as materias da instrucção primaria duas vezes por semana, nas horas que lhes ficarem livres, ainda que seja em domingos e dias santos, aos adultos que para esse fim se lhes apresentarem. **Alunos negros adultos estudam se houver tempo em horas livres.**

(*ibid*, 1854) (*grifo nosso*)

Em outro momento da constituição, o horário reservado para o ensino as pessoas negras era apenas à noite, se o professor tivesse disponibilidade de carga horária para tal. Desde o século XIX, como visto, desenha-se o ensino para jovens e adultos, hoje conhecido como EJA. Por experiência própria de atuação nesta modalidade de ensino, é fácil compreender porque ele não funciona, dentro de sua estrutura conceitual:

A Educação de Jovens e Adultos (EJA) se caracteriza como educação pública para pessoas com experiências diferenciadas de vida e de trabalho. É uma modalidade da Educação Básica que garante a jovens e adultos (a partir de 15 anos) o direito à formação na especificidade de seu tempo humano e assegura-lhes a permanência e a continuidade dos estudos ao longo da vida. (SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DA BAHIA, 2018)

Na prática, de modo geral, não vemos uma metodologia de ensino específica que atenda estes corpos cansados de trabalhar, esquecidos de normas cultas de escrita, com dificuldade de articulação de um pensamento crítico e carentes de contextualizações com relação e proximidade à sua realidade. Tudo isso pensando

em uma expressão de pensamento hegemônica branca, por um viés eurocêntrico, que muitas vezes é muito distante da cosmovisão de parte da população negra.

Acerca desta modalidade de ensino, na contemporaneidade, vemos que além de uma manobra política para invisibilização desta população, há um descompromisso, aqui refletido de forma geral, entre a classe docente, que se mostra desinteressada em um olhar especial para os estudantes – em sua maioria pessoas negras que frequentam turmas noturnas nas escolas da rede estadual na Bahia. Neste sentido, há de se concordar com Frantz Fanon, quando pauta a luta pela discriminação e racismo:

Os descendentes dos mercadores de escravos, dos senhores de ontem, não têm, hoje, de assumir culpa pelas desumanidades provocadas por seus antepassados. No entanto, têm eles a responsabilidade moral e política de combater o racismo, as discriminações e, juntamente com os que vêm sendo mantidos à margem, os negros, construir relações raciais e sociais sadias, em que todos cresçam e se realizem enquanto seres humanos e cidadãos. Não fossem por estas razões, eles a teriam de assumir, pelo fato de usufruírem do muito que o trabalho escravo possibilitou ao país (FANON, 1979, p.46).

Fanon, em sua obra *Os Condenados da Terra*, nos alerta para este compromisso social de toda a população na luta contra a discriminação. Neste caso, não basta combater o racismo nas instâncias sociais, é necessário ser antirracista e repreender qualquer prática discriminatória no país. Sobretudo, professores/as, facilitadores/as de processos educacionais que atuam em um Estado laico, onde não devem prevalecer inclinações religiosas como balizadoras de modelo educacional, tampouco direcionar o saber por uma perspectiva em detrimento de outras. Cabe ao docente exercitar a desierarquização do processo de ensino-aprendizagem, horizontalizando os saberes e garantindo caminhos iguais de acesso ao conhecimento. Portanto, o ensino de jovens e adultos (EJA) merece atenção especial, sobretudo por atender em sua maioria uma população negra, marcada pelo duro processo de escravização e perda de identidade.

No decorrer da presente tese, seguiremos no intento em compreender como se engendrou a desescolarização da maioria da população negra, bem como o sentimento de não pertencimento a uma escola que exclui o seu lugar de fala, invisibiliza a pessoa e não permite diálogo com seus saberes ancestrais.

O pesquisador Luiz Alberto Oliveira Gonçalves, em seu texto *Negros e Educação no Brasil*, compondo o livro *500 anos de Educação no Brasil* (2000), faz uma investigação interessante, descortinando parte desta inverdade no percurso da

educação para pessoas negras, com a criação de cursos noturnos, em fins do século XIX, logo após o decreto Nº 1.331-A, já referido. Gonçalves nos apresenta outro decreto, Nº 7.031 de 06 de setembro de 1876, em cujo texto é feita uma reforma na modalidade de ensino primário e secundário, proposto pelo então Ministro e Secretário de Estado dos negócios do Império do Brasil (1879) o senhor Carlos Leôncio Carvalho. O documento institui a obrigatoriedade do ensino dos 07 aos 14 anos, eliminando a proibição de escravos frequentarem a escola pública (p.327). Estes cursos poderiam ser criados por iniciativa pública ou privada.

Obviamente que esta não foi uma ação universal no Brasil. No Rio Grande do Sul “[...] não só havia escolas que não admitiam a hipótese de matricular escravos como também se negavam a aceitar os negros livres e libertos” (PERES, 1995, p.106 *apud* GONÇALVES, 2000, p.327). Não é demais lembrar que o processo civilizatório de colonização brasileira se deu pelo ideal cristão, portanto a educação brasileira vai surgir dentro dos moldes eurocentrados, na perspectiva do cristianismo. O que acontecia era que os cursos que surgiram com o decreto, em sua maioria, eram capitaneados por abolicionistas, republicanos ou combatentes críticos da Igreja Católica. Estes cursos envolviam a pessoa negra em causas abolicionistas, fomentavam moralidades e civilidade – inclusive, inconcebíveis para pessoas negras e seus descendentes, na lógica do pensamento branco hegemônico. Na realidade, Gonçalves aponta que não se tem muitos registros sobre estes cursos, e se, de fato, havia presença de pessoas negras.

Seguindo o curso da história, em 13 de maio de 1888, foi sancionada a Lei Imperial n.º 3.353, popularmente conhecida por Lei Áurea. Em tese a lei extingue de uma vez por todas o regime de escravidão no país. Mas, quem disse que os grilhões deixaram nosso povo? Estando livre, no Brasil, o que faria um homem ou mulher negra? Como iniciar, de fato, uma vida social? É difícil se pensar. “Os negros foram entregues à própria sorte” (GONÇALVES, 2000, p.328).

Alguns estudos nos revelam que a educação da população negra ficou a cargo das Confrarias Negras. Seriam eles os empenhadores de uma educação e escolarização. Porém, Gonçalves desmonta esta teoria, alertando-nos que esta emancipação educacional através destas confrarias não aconteceu; talvez outra alienação, nutrindo de perversidade a noção de sociedade furtada nas senzalas, bem como a tentativa de apagamento de qualquer resquício de ancestralidade Africana.

Valente (1994 *apud* GONÇALVES, 2000, p.329) argumenta, na linha de pensamento adotada nesta tese, que o cristianismo reforçou as políticas colonialistas, inclusive punindo com castigos e ameaça os escravizados que fugiam, chegando até a excomunicação – neste caso, sentenciando a ‘morte social’. Aquela altura, sem identidade, sem existência social, sem inclusão, sem ser visto enquanto humano, era penoso demais não fazer parte daquele regime religioso, ainda que não fosse exatamente algo que se relacionasse com a história de seus ancestrais na diáspora. A perversão começa com os conhecidos batismos coletivos e a alteração nos nomes originais pelas Marias, Angélicas, Joanas, Josés, Joãos... Brasileiros!

O mais absurdo desta história é pensar que quem se interessou pela conversão do povo negro ao catolicismo não foram os senhores de engenho, como se pensava, mas a própria Igreja. Os senhores eram indiferentes aos cultos africanos na senzala. A igreja sim, se incomodou com as práticas ditas satânicas, porque eram desconhecidas por elas, denominando-as de seitas. Deste modo, como argumenta Gonçalves (2000), incutiram-se valores cristãos e perseguiram-se as práticas religiosas consideradas ocultas, influenciando a criação de leis que proibiam os cultos afro-brasileiros, isto se arrastando até o século XX.

Já desconfiado deste arrojado projeto de reestruturação de poder e domínio sobre a corte portuguesa, Nascimento (2012) vem esmiuçar ainda mais esta investidura:

Para o Estado, a conquista material era vista como instrumento de acumulação de riquezas e poder. Para a Igreja Católica, a conquista espiritual era instrumento de recomposição e ampliação do “rebanho” católico, diminuído e ameaçado na Europa pela ação da Reforma Protestante. Por meio de serviços religiosos, a Igreja Católica no Brasil implantou para os colonos o atendimento nas primeiras igrejas e capelas, colégios, irmandades, seminários e dioceses, geralmente a cargo dos Bispos e Sacerdotes do Clero regular. Exerciam o controle sobre a vida religiosa, intelectual e moral de toda a sociedade colonial. (p.82)

Com isto o projeto é posto à mesa, evidenciando monopólio religioso, mercantilista com o domínio na oferta por serviços diversos [“missas, batizados, casamentos, enterros, festas, peregrinações, irmandades” (*ibid*, p.82)], alargamento de riquezas materiais, com convênios diretos estabelecido com o Estado (padroado) e controle social e regulação de moralidades com um jeitinho bem conservador. Homogeneizando, padronizando, a Igreja Católica é a principal influenciadora das questões políticas, sociais, educacionais e morais. Ser cristão era a certeza de

pertencimento desta estrutural social pré-determinada como ideal para inclusão na sociedade.

Para pessoas negras obviamente que todo este discurso de recalque ainda conseguia ser mais torpe. A ideologia cristã era reprocessada com as sobras e servida fria pelo colonizador. “No catolicismo imposto às classes populares a figura do Cristo revelado no novo testamento é praticamente desconhecida” (OLIVEIRA, 1973, p.07). Não bastasse engolir “goela abaixo” os dogmas cristãos, foi reservado ao povo negro o refugio da religião católica.

[...] Assim, a catequese dos africanos no Brasil não se fez acompanhar de um processo que pressupusesse, antes de mais nada, a aquisição da leitura. Na realidade, não se buscava decifrar no Novo Testamento as mensagens do Cristo Revelado (GONÇALVES, 2000, p.321).

O que se dizia é que este era um catolicismo popular, no qual prevaleciam nos cultos aos santos como base religiosa. Não se divulgava uma ideia complexa de Cristo e de sua missão social e religiosa. Importava aos pretos e pretas conhecerem a Virgem Maria e os santos. A leitura ensinada era instrumental e rasa. Não havia uma leitura de mundo, mas a decodificação dos códigos linguísticos, sem um olhar crítico.

As confrarias eram capitaneadas por padres brancos, as quais além de enquadrar os homens e mulheres pretas na redoma cristã, queriam também apartá-los da igreja frequentada por pessoas brancas. Foi uma solução simples para resolver um mal estar social real: “[...] mandavam seus escravos à missa, entretanto não suportavam conviver com o mau cheiro exalado por eles” (HOORNAERT, 1983 *apud* GONÇALVES, 2000, p.332). Obviamente que a grande ideia aqui era separar a igreja das pessoas brancas da igreja da população negra.

Diante dos fatos, se evidencia a premissa de que as Confrarias Negras não foram responsáveis pela educação das pessoas negras no século XIX. A grande questão era mesmo reestruturação de moralidades, arrancando das almas negras os repugnáveis costumes de sua ancestralidade. Ou melhor, esta doutrina “[...] funcionava como uma técnica social de influência de comportamentos” (GONÇALVES, 2000, p.339). Influência é uma palavra sensata do autor para não ser agressivo, porque influenciar não era bem o intento.

Com o advento da Constituição Cidadã (1988), determinou-se a prática do racismo como crime inafiançável. O Estado brasileiro, junto aos movimentos sociais, vem produzindo políticas públicas que visem corrigir a desigualdade étnicorracial, bem

como garantir os direitos de alguns segmentos da sociedade. Contudo, o que se vê na prática, no cotidiano nacional, ainda é o racismo semeado em todas as instâncias sociais. Isto afasta o estudante negro da escola, quando não impede sua permanência na mesma.

A propósito, segundo a autora Lídia Nunes Cunha (2010), o processo de escolarização das pessoas negras só começa a acontecer, de fato, entre os anos 1920 e 1930. Período em que temos início a um pequeno sistema de educação pública sendo erigido pelos Estados Nacionais. Vale lembrar que, até então, as práticas de ensino ficavam a cargo dos voluntários, religiosos, instituições beneficentes ou custeio privado. É a primeira vez que o Estado assume o processo de escolarização como projeto político. Caberia à escola a homogeneização e adestramento de pessoas para serem absorvidos pelo sistema industrial que estava para se consolidar. A escola teria o papel de preparar os corpos para a disciplina e obediência do sistema industrial, como prática de inserção – discurso político do governo em questão.

Para alguns intelectuais, as políticas de imigração tinham outra face nas práticas de eugenia; o discurso jurídico tinha outra face simbolizada na sugestiva frase “caso de polícia”, que se materializava na desautorização dos indivíduos perante seus corpos apropriados pelo Estado. (CUNHA, 2010, p.74)

Com isto, não é difícil de imaginar que a escola não era lugar para pessoas negras. Pesquisadores de diferentes frentes ideológicas, por muitos anos auxiliaram a proliferação de ideias racistas acerca deste processo. Impregnados das práticas eugenistas, sutilmente registraram nos anais a teoria da incapacidade intelectual da pessoa negra em conseguir manter e negociar sua liberdade em um país em processo de modernização, como afirma Cunha (*ibid*, p.77). Consolida-se o pensamento da benevolência ou baixo desenvolvimento intelectual, como justificativa para a ausência de uma educação de qualidade e que respeite as diferenças culturais e ancestrais de cada povo.

Em 1930, apenas com 16 anos, o artista, pensador, educador, diretor teatral, dramaturgo, ator, antropólogo Abdias Nascimento inicia o seu envolvimento com atos públicos, promovido pela Frente Negra Brasileira na luta diária pelo fim da segregação racial. Quatorze anos mais tarde Abdias cria o Teatro Experimental do Negro (TEN), espaço de luta e resistência que alicerça o audacioso processo de escolarização de pessoas negras. Processo este que está para além da decodificação de signos linguísticos, objetivando o próprio entendimento de que a pessoa negra pode e deve

ser capaz de se reconhecer como membro da sociedade, como ser pensante, capaz, - afirmando a sua ancestralidade, desviando dos ideais do branqueamento, em favor de um discurso contra hegemônico. O próprio Abdias Nascimento dizia que a necessidade de fundação desse movimento foi inspirada pelo imperativo de organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais. O corpo de artistas do TEN era composto por empregadas domésticas, operários e moradores das favelas, dentre outros – todo o elenco era composto por pessoas negras.

Abdias Nascimento, juntamente com o TEN, realizaram a Convenção Nacional do Negro (1945) e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro (1950). Momentos em que Abdias Nascimento convoca a comunidade negra para repensar sobre teorias racistas arraigadas no cotidiano, bem como teorias antropológicas-sociológicas que ainda consolidam o mito da democracia racial no Brasil. Além disto, Abdias Nascimento propunha a discussão da organização do trabalho das empregadas domésticas<sup>53</sup>, campanhas diversas acerca da alfabetização e teses que se manifestassem contra o racismo. Além disto, Nascimento capitaneou a edição de alguns periódicos dedicados à discussão de temas concernentes às questões relativas a comunidades de pessoas negras, à difusão da cultura negra e a organização política. São eles: O Quilombo (1948 a 1950) e Senzala (1946).

Para seguir na militância, investindo com veemência na criação artística com o seu discurso essencialmente direcionado à pessoa negra, primeiro era necessário alfabetizar os seus pares, para que pudessem ser inseridos no universo dramaturgico das suas peças. Para tal, o TEN oferecia programas de alfabetização e inserção cultural (iniciação cultural), sendo que as peças do grupo eram a principal base para a elaboração do material didático. Além disto, Nascimento foi pioneiro em outras ações:

Abdias Nascimento pertencia aos quadros do antigo PTB e, após o golpe militar de 1964, mesmo vivendo no exílio, participou da formação do PDT. Quando voltou ao Brasil, em 1981, liderou a criação do Movimento Negro do PDT.

Tornou-se o primeiro deputado federal negro que dedicou seu mandato prioritariamente à luta contra o racismo. Nesse período, apresentou projetos de lei que definiram o racismo como crime e criaram mecanismos de ação compensatória, visando diminuir as desigualdades que atingem os negros na sociedade brasileira. (NASCIMENTO, E. L., 2014, p.11)

---

<sup>53</sup> Somente organizado em 02 de abril 2012, na gestão da então presidente Dilma Rousseff, com a emenda constitucional PEC 66/2012, conhecida como PEC das Domésticas.

Abdias Nascimento abre portas sociais e institucionais para que o grupo à frente do Movimento Negro surgisse com força, pressionando as frentes políticas do país. Foi Senador (1991 e 1997-1999), Secretário de Defesa e Promoção das Populações Afro-brasileiras (1991-1994) no Rio de Janeiro. E no final da década de 90 (1999-2000) assume a Secretaria Estadual de Cidadania e Direitos Humanos do Rio de Janeiro (*ibid*).

Dez anos após a promulgação da constituição brasileira reformulada, são criados Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's, 1998) na tentativa de assegurar um plano de ensino nacional, o qual privilegiasse conteúdos a serem ensinados no panorama geral, para conhecimento de toda nação, bem como conteúdos específicos, de acordo com a história e necessidade de cada Estado brasileiro:

Os Parâmetros Curriculares Nacionais foram elaborados procurando de um lado, respeitar diversidades regionais, políticas existentes no país e, de outro, considerar a necessidade de construir referências nacionais comuns ao processo educativo em todas as regiões brasileiras. Com isso, pretende-se criar condições, nas escolas, que permitam aos nossos jovens ter acesso ao conjunto de conhecimentos socialmente elaborados e reconhecidos como necessários ao exercício da cidadania (PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS, 1998).

Os PCN's ambicionam uma educação multicultural, que contemple o conhecimento nacional, bem como as manifestações culturais particulares do país. Porém, sabemos que essa tentativa não foi feliz. Vemos parâmetros que homogenizam a educação brasileira, tornando o programa de ensino engessado, discriminatório e excludente no sentido de pensar uma educação plural.

Com a pressão social do Movimento Negro, instituições privadas, membros da sociedade civil, em 2003 é promulgada a **Lei 10.639**, que deveria assegurar que nas instituições públicas e privadas de ensino no Brasil, desde a educação fundamental até o ensino médio, fosse obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira, por todas as disciplinas, sobretudo em língua portuguesa, história e artes:

**O PRESIDENTE DA REPÚBLICA**

Art. 1º A Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras. (NR)

O governo, pela primeira vez, pensa em estratégias de reparação social e combate ao racismo dentro da sociedade, trazendo a reflexão, inicialmente, para o ambiente de construção de saberes e valores: a escola.

Com a promulgação desta lei, projetos transversais e multiculturais puderam ser desenvolvidos, sobretudo nas disciplinas literatura, história e artes. Pesquisas acadêmicas surgiram de modo mais significativo, mas a escola brasileira não foi preparada para o trabalho com a cultura africana e afro-brasileira. A propósito, temos uma escola em que prevaleciam os valores europeus, com a cultura do branqueamento e a ideologia do recalque (MACHADO, 2002), da dominação. Aqueles que não se enquadravam, eram discriminados. Além disto, apesar do Brasil ser um estado laico, somos todos os dias, ainda na contemporaneidade, confrontados com os valores cristãos que, com pouco fôlego, ainda chegam ao senso comum, em repartições públicas.

A disputa religiosa se acirra com a crescente ascensão social da religião protestante<sup>54</sup>, intolerante, que ganha cada vez mais espaço dentro na política brasileira. É difícil para algum estudante que não se enquadre no perfil branco, heterossexual e cristão (com seu desdobramento protestante e suas derivações neopentecostais), permanecer na escola pública e concluir com êxito sua formação básica.

A lei 10.639 tem pouco fôlego na prática real do ensino da história e cultura dos africanos e afro-brasileiros. Prevaecem as escolas com profissionais despreparados para trabalhar com sua própria história que lhe foi negada, cerceada por valores distantes dos reais. Pensando nisto, o Governo Federal cria, em 2006, “Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais”. O vasto material contém fundamentos didáticos para o trabalho voltado a igualdade racial, desde a educação infantil até a universidade, com a formação de professores. Este trabalho é um marco referencial de grande valia, porque acaba criando um paradigma epistêmico, já que

---

<sup>54</sup> Do protestantismo original se desdobram novas seitas neopentecostais que se auto intitulam protestantes. Podemos incluir as igrejas: Batista, batista reformada, batista em células, Pentecostal, Testemunhas de Jeová, Assembleia de Deus, Ministério Internacional, Universal do Reino de Deus e muitas outras instituições.

antes de 2006 não havia nenhum documento parecido, que investisse na organização metodológica do ensino da educação e relações étnico-raciais.

Como parte deste projeto que protagoniza a pessoa negra dentro de seu país, o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva criou a Medida Provisória nº 111, em 21 de março de 2003, dando vida à “Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial” (SEPPIR) e instituiu a Política Nacional de Promoção da Igualdade Racial. Com isto, as pautas das questões concernentes aos afrodescendentes são postas em agenda nacional, no esforço de democratizar o acesso à educação, cultura e inserção social, na luta por uma sociedade justa e igualitária, sem as amarras corrosivas do racismo.

Esta secretaria se incumbiria em promover ações afirmativas em âmbito nacional, também articulando com os Estados e Municípios, bem como com Organizações Não-Governamentais (ONG's). O que ressalta este compromisso de mudança geral nos paradigmas do olhar sobre a população negra no Brasil é a parceria com o Ministério da Educação (MEC), pensando na reestruturação pedagógica para inclusão da perspectiva diaspórica no contexto educacional.

O principal objetivo desses atos é promover alteração positiva na realidade vivenciada pela população negra e trilhar rumo a uma sociedade democrática, justa e igualitária, revertendo os perversos efeitos de séculos de preconceito, discriminação e racismo. A propósito, no governo de 2017, a secretaria é extinta, tornando-se apenas uma coordenação, assim como a Secretaria Nacional de Políticas para Mulheres.

Em 2008 a Lei é alterada para a **Lei 11.645**, incluindo além das questões africanas e afro-brasileiras, o ensino da história e cultura indígena no Brasil. Deste modo, o governo visa garantir o acesso a uma pluralidade cultural, pertencente à história de formação do povo brasileiro. Imperativo destacar que, segundo o antropólogo Darcy Ribeiro (O povo brasileiro, 2001), diante das etnias que nos formaram, os negros e mulatos são os típicos brasileiros. Por que no processo de desfrancização dos negros escravizados, perdeu-se sua identidade de origem para dar lugar a uma identidade de fato brasileira.

Em 2009 o MEC, juntamente com o apoio do Movimento Negro, sociedade civil, organizações não governamentais, repensam estratégias de reparo dos direitos e valores arrancados na educação brasileira, criando as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Étnico-Racial e para o ensino da história e cultura africana

e afro-brasileira. Mais uma tentativa de incluir nos currículos das escolas brasileiras estratégias de ensino das culturas africanas e afrodiáspóricas no ensino obrigatório, da educação básica. As diretrizes apontam estratégias didático-metodológicas que orientam os educadores, os quais, em sua grande maioria, alegam desconhecimento no trato de tais temáticas e a falta de formação acadêmica necessária para atuar neste âmbito.

Em 2005, no Município de Salvador, houve esforços reunidos em torno da Secretaria Municipal da Educação e Cultura (SMEC), em parceria com o Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), entre docentes da Universidade Federal da Bahia e da rede, para a criação de novas diretrizes curriculares para a implantação do estudo da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas. O projeto previu estudos voltados as relações étnico-raciais, com conteúdo específico para todas as disciplinas (português, matemática, teatro, dança etc), resultando num material didático com textos de docentes da UFBA, distribuído em todas as escolas. Além disto, a SMEC promoveu em 2008 uma formação para 165 docentes da rede retomando o uso do material didático criado em 2005, além de ventilar novas discussões na área.

Apesar dos dispositivos legais regulamentarem o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas, estas ainda se tornam eletivas no cenário nacional. Em sua maioria, os docentes da educação básica insistem em carregar a cruz e a coroa de espinhos da ignorância geral das temáticas, vitimizando sua capacidade de pensar África e a diáspora nas disciplinas que ministram, justificando a questão como problema no seu percurso formativo docente, carentes destes conteúdos.

Além disto, o trabalho em questão acaba tornando-se militância e resistência dos e das profissionais que desempenham projetos e ações educacionais com os enfoques discutidos. As escolas que desenvolvem projetos transdisciplinares ainda tratam da cultura afro como apanhado alegórico, não colaborando com a desconstrução dos estereótipos já consagrados.

### 3.2 Na ponta da espada: a lei 10.639/03 existe para quê(m)?

Branquear o negro, portanto, é torna-lo acessível à ideologia do recalque, ponto de partida para a construção da inferioridade e subserviência. (MACHADO, 2002, p. 58)

Parece que dezesseis anos não foram suficientes para que a educação brasileira aprendesse a falar de si, de sua forma de expressão, de sua história. Mesmo passados anos de promulgação da Lei 10.639, ainda ouvia muitos colegas da educação básica retrucando que não sabiam como falar de cultura afro-brasileira, ou que o Estado não oferecia um curso de formação continuada que auxiliasse ele/ela no trabalho com as questões de africanidades. Para mim esta é uma desculpa para não cumprir o seu papel enquanto docente.

Ora, o que me ocorre é que talvez tenha acontecido um apagão generalizado no país, reprogramando nossas mentes para que esqueçamos a história e cultura dos povos africanos e indígenas. Ninguém sabe, ninguém viu. É assim que durante quase sete anos eu ouvia nos corredores, nas reuniões de planejamento pedagógico e nas tentativas sabotadas de realizar projetos negrorreferenciados nas escolas. Não tinha adesão do corpo docente, não tinha apoio da gestão, somente com elogios, com a felicidade de comer comida baiana regada a camarão seco e azeite-de-dendê trazida pelos estudantes. Para fazer a coisa acontecer meu único combustível era a militância. E trabalhei sozinho alguns anos nestes projetos, concebendo as atividades e entregando para meus colegas um pequeno manual de como proceder com determinada temática na sua turma. É importante frisar o caráter transdisciplinar de todos os projetos que foram desenvolvidos. Os colegas não conseguiam pensar em negritude nas suas áreas de ensino, sobretudo as ciências exatas.

É preciso que consideremos as palavras de Vanda Machado quando esta se refere a problemas globais do entendimento da relevância da cultura africana e afro-brasileira, e da escória que é reservada à mesma no programa de ensino brasileiro:

-vivemos numa sociedade pluricultural, cujo processo civilizatório tende a afirmar apenas valores da sociedade oficial, que é branca;

- a educação oficial tem contribuído para a formação de pessoas 'iguais', numa perspectiva de dominação a fim de obter, principalmente, proveitos materiais;

-a escola, como aparelho ideológico do Estado, na sua prática, tende a ignorar os valores culturais negros, seu universo simbólico, inculcando nas crianças os padrões e estereótipos da ideologia do branqueamento;

-o conhecimento é transmitido em 'pacotes' pré-programados, sem muita relação com as vivências das crianças negras (2002, p. 55 e 56).

Segundo Machado, acontece um processo de desculturação negra. Esse processo passa desde modos de se portar, se vestir, gostos etc. Normalmente as meninas dão a ver rapidamente os sintomas: alisamento de cabelo, uso de maquiagem apropriada para pele branca, não entendimento de sua cor, raça, sempre se auto referindo como 'morena', as vezes até mesmo branca. Desculturar a pessoa negra é entregá-la de bandeja para a cultura do recalque. Recalcada, a pessoa negra deve se adequar, se encaixar na frente dominante do país. Passa a consumir seguindo padrões, fazendo a moeda branca girar<sup>55</sup>, afastando-se cada vez mais de sua realidade, dos modos de se perceber no mundo. Sem referências, torna-se silenciado.

Aliás, o silenciamento é outra reflexão sugerida pela pesquisadora e professora Vanda Machado. Ela aponta que depois de apagada sua referência cultural, restará à pessoa negra o silenciamento perante a sua existência na sociedade. Silêncio aqui definido como anulação de si. Silêncio como impossibilidade de pensar, de reagir, de resistir. Pessoas negras no Brasil são silenciadas desde muito cedo, ainda na primeira infância, com uma educação que privilegia valores dominantes brancos, distantes da realidade plural do país. Silenciada a pessoa negra no âmbito escolar, ela não se sente parte da escola. O processo de autodescoberta parece embaçado, restando uma identidade conectada diretamente com um mundo ideal vendido pela escola, onde prevalecem os valores culturais da cultura hegemônica branca.

Estas perspectivas coadunam com a premissa levantada por Renato Nogueira (2014) no que diz respeito ao "epistemicídio afrocentrado" nas escolas públicas de Salvador: "sem dúvida, o estabelecimento do discurso filosófico ocidental como régua privilegiada do pensamento institui uma desigualdade epistemológica (p.23)". Desculturando e silenciando o/a estudante na escola, este/a não terá acesso a produção de conhecimento concernente aos africanos e afrodiáspóricos, realçando a ideia de que em África e seus descendentes, não há produção de conhecimento, por uma deficiência racial do pensar inculcado forçadamente na pessoa negra. Se os seus

---

<sup>55</sup> Como o poder hegemônico, e por isto financeiro, é do branco, os valores culturais e o destino final do capital não são das pessoas negras, restando a eles o lugar da base da pirâmide econômica brasileira.

descendentes são incapacitados de pensar, de progredir intelectualmente, com certeza o destino do menino preto, desassistido da escola pública é se render ao afastamento do processo de ensino-aprendizagem escolar, justificada por teorias que hierarquizam e elegem o que é conhecimento dentro do globo.

Para não parecer racista, a saída encontrada pela Escola gira em torno da necessidade de folclorizar o negro e calendarizar ações em que seja possível algum reconhecimento instantâneo de negritude. Estas ações/eventos que pretendem protagonizar a pessoa negra iniciam-se quando o sinal toca na data agendada (normalmente no dia 13/05 – Abolição da Escravidão<sup>56</sup>, 22/08 – Folclore Brasileiro<sup>57</sup> ou 20/11 – Consciência Negra<sup>58</sup>), finalizando quando a aula acaba – restando, apenas, retirar a maquiagem e seguir com a opressão institucionalizada no dia seguinte.

Folclorizada, a pessoa negra é vista na escola, anualmente, na figura caricaturada da baiana de acarajé (contratada pela gestão escolar para distribuir acarajé como lanche); no mestre de capoeira que faz uma roda de capoeira sem uma discussão profunda sobre o assunto; nos pagodes de duplo sentido que ridicularizam a mulher negra mostrando em coreografias o seu corpo sexualizado; na figura folclórica do saci Pererê impotente e com valores invertidos; nas fantasias emprestadas do bloco e instituição cultural Afro Ilê Aiyê e em outras figuras que transformam todo o repertório significativo destas personas em alegoria nos corredores da escola. Não se contextualiza a presença destas entidades negras, não se conta a sua história, se exalta o estereótipo e as palmas são convocadas ao final protagonizando a pessoa negra em alguns poucos minutos. Que protagonismo é esse?

Obviamente que a festa da democracia racial pode acontecer apenas três vezes no ano: no treze de maio, no dia vinte e dois de agosto, ou no vinte de novembro. Calendarizar as ações que deveriam ser espaço de debate acerca da luta e história de um povo não ajudam a compreensão da luta histórica e dos impactos reais na sociedade.

---

<sup>56</sup> Treze de maio – Dia destinado a Abolição da escravidão no Brasil. Neste dia muitas entidades negras fazem ações de exaltação à pessoa negra, em detrimento de todo o histórico apresentado nesta tese.

<sup>57</sup> Vinte e um de agosto – Dia destinado ao Folclore Brasileiro, quase sempre representado sem aprofundamento do seu sentido real na construção da cultura brasileira.

<sup>58</sup> Vinte de novembro – dia destinado à Consciência Negra. Também um dia de exaltação do povo negro para muitas entidades negras no país.

Durante o meu percurso docente me recusei a fazer projetos apenas nestas datas, na tentativa infeliz de provocar meus colegas à reflexão. Isto só era aceito na condição de que não perturbasse a ordem do lugar, nem atrapalhasse o conteúdo das aulas e, por conseguinte, o andamento das unidades.

A respeito da escola pública estadual em Salvador, em que 80% dos estudantes são negros, se não for pensado um espaço educacional que inclua de fato as referências culturais destes – sem folclorização ou carnavalização dos conceitos – em um ambiente que considere sua individualidade, iremos encontrar muitas meninas e meninos negros que se veem como brancos.

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais (1998) se evidencia a tentativa de respeitar as diversidades culturais de cada povo, ao mesmo tempo, no exercício da cidadania, um grupo de profissionais, reunidos, articula um conjunto de conhecimentos socialmente reconhecidos por eles como necessários para o exercício da cidadania. Justamente aí se encontra a problemática: como um grupo de profissionais, qualificados, experientes, decidem a nível nacional, parâmetros de conhecimentos para um país inteiro? Será que uma parte desse país não será mais contemplada com este ou aquele aspecto cultural do que outra? Como mensurar, de fato, se tais parâmetros tornarão estes/as agentes sociais capazes de agir politicamente conscientes em seu país?

Neste ponto específico os PCN's não conseguem contemplar a proposta de uma educação comprometida com a diversidade cultural. Transferem uma responsabilidade generalizada, como mencionei anteriormente, para os professores. Os parâmetros apontam para a necessidade de se pensar em um ambiente educacional plural, mas não asseguram este percurso metodológico de modo mais objetivo no documento. Morin propõe uma linha de pensamento que reforça esta visão acerca da problemática da educação plural no Brasil:

O conhecimento deve mobilizar não apenas uma cultura diversificada, mas também a atitude geral do espírito humano para propor e resolver problemas. Quanto mais potente for essa atitude geral, maior será sua aptidão para tratar problemas específicos. Daí decorre a necessidade de uma cultura geral e diversificada que seja capaz de estimular o emprego total da inteligência geral, ou melhor dizendo, do espírito vivo. (MORIN, 2007. P.21)

Os PCN's não conseguem estruturar uma arquitetura curricular em que seja possível conhecer as diferentes manifestações culturais brasileiras, sem perder de vista as mazelas sofridas pelos povos que constituíram este campo cultural.

Obviamente que não cabe só aos PCN's esta responsabilidade. Estamos diante de uma questão complexa, com todas as hierarquias *sociais* trabalhando juntas.

Em 2017 foi amplamente divulgada a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) referente as etapas da Educação Infantil e do Ensino Médio, documento proposto pelo Ministério da Educação (MEC) na tentativa de reconfigurar os parâmetros curriculares a nível nacional. Em 2018 o MEC divulga a BNCC para o ensino médio. Apesar de citar a relevância em abordar temas que “afetam a vida humana”, não há estratégias curriculares precisas no documento ao tratar da educação e relações étnico-raciais:

Por fim, cabe aos sistemas e redes de ensino, assim como às escolas, em suas respectivas esferas de autonomia e competência, incorporar aos currículos e às propostas pedagógicas a abordagem de temas contemporâneos que afetam a vida humana em escala local, regional e global, preferencialmente de forma transversal e integradora. Entre esses temas, destacam-se: [...] educação das relações étnico-raciais e ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena (Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008, parecer CNE/CP nº 3/2004 e Resolução CNE/CP nº 1/200422). (BRASIL, 2018, p.20)

As Leis 10.639 e 11.645 não aparecem nem mesmo como temas transversais. Esta imprecisão de como incorporar os saberes previstos nas leis não fortalece o trabalho da educação comprometida com as relações étnico-raciais. Diante de todo o histórico traçado anteriormente, não é difícil imaginar que o nosso país parece ignorar as questões raciais que tanto nos oprimem.

Através de uma educação pensada em cinco áreas do conhecimento (Linguagens – englobando: Arte, Educação Física e Inglês; Matemática; Ciências Humanas; Ciências da Natureza e Ensino Religioso) o documento aponta para uma intersecção destas áreas, sem perder de vista a especificidade de cada uma delas. Acerca do Ensino Religioso, é importante destacar:

Cabe ao Ensino Religioso tratar os conhecimentos religiosos a partir de pressupostos éticos e científicos, sem privilégio de nenhuma crença ou convicção. Isso implica abordar esses conhecimentos com base nas diversas culturas e tradições religiosas, sem desconsiderar a existência de filosofias seculares de vida (*ibid.*, p.438).

Talvez tenhamos aqui a única brecha para abordar a história e cultura africana e afro-brasileira, a partir das cosmovisões e filosofia destes povos. Esta premissa está registrada no documento dedicado ao ensino médio, segundo o qual o Ensino Religioso aparece como uma reivindicação da sociedade civil. Mas, é sabido, que as

religiões de matriz africana estão longe de ser a maioria diante da população geral brasileira, como aponta dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE):

Segundo o IBGE, a religião com maior número de praticantes é a católica, 64,6% da população, enquanto os evangélicos vêm em segundo lugar, 22,2%. Os adeptos do espiritismo são 2,0% da população, enquanto os da umbanda e do candomblé representam 0,3% (GOVERNO DO BRASIL<sup>59</sup>, 2018).

Ainda assim, circula a ideia de que as pessoas que são praticantes de religiões de matriz africana não se sentem a vontade para divulgar sua religião, muitas vezes apontando outra alheia a sua prática. Obviamente que o histórico de violência contra os praticantes foi e é ainda uma realidade em nosso país. O que leva o IBGE a trazer dados imprecisos diante da realidade. Incorre uma pergunta: Será que o ensino das religiões de matriz africana estará mais presente salas de aula do país nos próximos anos?

Somos induzidos a esquecer o nosso contexto social. Fomos treinados para nos deixar manobrar pelo sistema. Não estudamos a história de nossos bairros, de nossa cidade e nosso estado – ou pelo menos não de maneira satisfatória, quiçá a história de nossos ancestrais, sejam eles indígenas ou negros. A verdade é que a hegemonia branca brasileira quer esconder quem somos, quer que conheçamos outra realidade nossa que não existe, que não está em nossa identidade. Talvez seja este o diagnóstico que implica diretamente nos meninos e meninas negros que não se consideram negros/as, e, assim, esforçam-se para acompanhar uma realidade distante.

A gravidade deste ciclo pernicioso contaminou a escolarização para pessoas negras no Brasil, justapondo a um programa que planeja afastar dos negrodscendentes os pensamentos filosóficos africanos – neste caso, perigosos no sentido da promoção da libertação intelectual no Brasil. Com isso, o Movimento Negro promoveu frentes de embates políticos significativos ao longo da história para alterar os parâmetros educacionais oficiais:

Essa injustiça cognitiva é capaz de definir status, formar opinião e excluir uma quantidade indefinida de trabalhos intelectuais. Nossa leitura é que o racismo é um elemento decisivo para o entendimento do epistemicídio e seus efeitos.

---

<sup>59</sup> Disponível em: < <http://legado.brasil.gov.br/noticias/cidadania-e-inclusao/2018/01/diversidade-religiosa-e-marca-da-populacao-brasileira>>, acesso em: 14/08/2019.

A nossa leitura é que o racismo antinegro está atrelado à recusa da filosofia africana (NOGUERA, 2014, p.23).

Não bastasse apartar dos/das diaspóricos/as a possibilidade de construir elucubrações a partir do conhecimento filosófico de seus ancestrais, o conhecimento produzido pela pessoa negra aceitável socialmente é rebaixado à categoria de crença:

Pois bem, a colonização implicou na desconstrução da estrutura social, reduzindo os saberes dos povos colonizados à categoria de crenças ou pseudossaberes sempre lidos a partir da perspectiva eurocêntrica. Essa hegemonia, no caso da colonização do continente africano, passou a desqualificar e invisibiliza os saberes tradicionais, proporcionando uma complexa desconsideração do pensamento filosófico desses povos. Neste sentido, o racismo antinegro assume uma categoria específica que se denomina racismo epistêmico (*ibid*, p.27).

A ideia do racismo epistêmico está diretamente relacionada à recusa de toda e qualquer produção justificada através de um pensamento nos âmbitos: cultural, social, filosófico, histórico e científico que não privilegia a hegemonia do pensamento ocidental. Para isto, são criados vários sistemas de verificação e organização do pensamento, de acordo com valores da colonialidade.

Este entendimento de apagamento da filosofia africana e redução dos saberes das pessoas negras à crença encerraria o projeto racista de sucumbir vestígios de alguma dignidade do povo negro. Deste modo, a opressão conclui sua máxima de silenciamento e reprogramação do lugar social escolhido para os/as pretas na contemporaneidade.

A lei 10.639/03 existe, porque ela necessita existir. Em dezesseis anos, apesar dos itens negativos aqui pontuados, houve avanços significativos. Muitas pesquisas foram impulsionadas, dissertações de mestrado, teses de doutoramento, livros circulando, ideias inspirando e alguma coisa caminhou no país.

### **3.3 Antipedagogia afrodiaspórica e a negação da tradição: Encontro de Saberes**

“O sucesso dessa prática pedagógica está na possibilidade de vencer barreiras conceituais, a fim de aceitar a relação entre a sua especialidade com as demais áreas do saber. Parece que esse pode ser o primeiro passo para construção de um currículo escolar, de modo a possibilitar a integração entre as diversas disciplinas e compreensão mais abrangente do saber historicamente produzido pela humanidade” (MACHADO, 2017, p.14).

A Lei 10.639, de modo isolado, não representará nenhum efeito real no processo de ensino-aprendizagem na educação básica. Os entraves estão para além de pontuações calendarizadas acerca da cultura afroindígena. A questão se amplifica, sendo necessário refletir sobre a constituição desta escola brasileira, seus pilares didáticos, que não reflete o modo de pensar/existir/expressar da maioria povo brasileiro. Este ciclo, na presente pesquisa, pretende refletir acerca do modo de desenvolver processos de ensino-aprendizagem inspirados na forma tradicional dos terreiros de candomblé, que estão ancoradas na filosofia Bantu, em sua cosmovisão e noção de sociedade.

Para tratar deste pensamento, começo lembrando um dia no *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*. Dia de função para *Nzila*<sup>60</sup>, e uma pretensa filha de santo, recém-chegada na casa, enquanto eu preparava uma comida votiva para *Nzila*, se aproximou de mim e fez inúmeras perguntas. Eu, prontamente, após ouvi-la, disse para ela observar melhor a situação, voltar ao lugar e perceber a resposta da pergunta ali mesmo – porque se eu explicasse um rito de modo descritivo, não faria sentido algum – era necessária a experiência. A filha foi fazer o que tinha sugerido, demorou quase duas horas e retornou. Eu completamente sujo de dendê, suando muito na beira do fogão de lenha, indaguei a ela a demora na resposta. Ela, abaixada, pediu perdão por não retornar logo, relatando que solicitaram ela para outra função. Segundo a mesma, não teve tempo de fazer a observação que eu tinha pedido. Ela simplesmente ajudou no que foi designado. Nesta outra função ela percebeu que a dúvida que ela tinha em relação ao primeiro fato havia se esclarecido na vivência da atividade que desenvolvera.

Foi então que eu sorri e disse a ela que o *Ndumbi*<sup>61</sup> é a fase da observação, da escuta, do aprender pelo ouvir/ver. Expliquei a ela que minha indicação para que observasse o fato no local da dúvida se fazia necessário, porque naquele espaço teria uma demanda que ao ser executada, a resposta viria com apropriação do corpo e por ele. Expliquei a *Ndumbi* que quando se é *Muzenza*<sup>62</sup>, inicia-se o processo de fala, de modo tímido, como uma criança. Aos três anos de iniciada ela atingirá a fase

---

<sup>60</sup> Nzila – comparando com a cosmovisão lorubá, seria uma energia próxima do orixá Exu. O mensageiro, grande comunicador. Interlocutor das forças, dos enlaces materiais, entendedor das necessidades e conflitos da vida na terra.

<sup>61</sup> Ndumbi – o mesmo que abiã, na nação Ketu. O não iniciado no axé.

<sup>62</sup> Muzenza – o mesmo que Yáwò, na nação Ketu. O iniciado, a criança, o noviço.

intermediária, próximo ao que chamamos de adolescência. Neste degrau da vida espiritual já se pode falar mais, contudo a muzenza ainda carece de mais conteúdo, de uma maior segurança nas afirmações. Finalmente, quando tornar-se *Mam'etu*<sup>63</sup>, lhe chegará o direito de falar mais amplamente, porque sete anos se passaram, carregando com eles a experiência que traz um discurso sólido sobre uma visão inicial do candomblé – nesta fase se completa a maioria no axé.

Ela compreendeu, pediu a benção e seguiu. Não foi preciso repetir, repetir, repetir, exaurir, sofrer para aprender, penar, doer, chorar. A experiência conduz o processo de ensino-aprendizagem e dela decorre o aprendizado como nos diz Jorge Larrosa Bondía (2002).

Pensando por este viés, me inquieta imaginar que tratamos de um processo antipedagógico para se ensinar:

A antipedagogia não aparece como uma corrente homogênea, discernível, com autores que remetem uns a outros, que partem uns de outros. Devém mais como “intertexto”, em um sentido próximo ao que este termo conhece nos trabalhos de J. Kristeva: conjunto heterogêneo de discursos, que avançam em direções diversas e derivam de premissas também variadas, respondendo a interesses intelectuais das muito distintas categorias (literários, filosóficos, cinematográficos, técnicos) (OLIVO, 2016, p.07, *tradução nossa*).<sup>64</sup>

O intertexto grafado pelo filósofo Pedro Olivo me remete à própria noção de pesquisa-encruzilhada que costura esta tese. Neste sentido, não existe uma corrente apenas de pensamento que deve calcar o processo de ensino-aprendizagem, mas o transpassar de cosmovisões diferenciadas. Além disto, com esta provocação epistemológica do ‘anti-pedagógico’, pretende-se inverter a lógica civilizacional ocidental do pensamento; neste sentido, giraremos no sentido contrário, no mesmo sentido das rodas de candomblé, de modo anti-horário, quebrando o fluxo e a lógica

---

<sup>63</sup> Mam'etu – o mesmo que Mãe.

<sup>64</sup> La antipedagogía no aparece como una corriente homogénea, discernible, con autores que remiten unos a otros, que parten unos de otros. Deviene, más bien, como “intertexto”, en un sentido próximo al que este término conoce en los trabajos de J. Kristeva: conjunto heterogéneo de discursos, que avanzan en direcciones diversas y derivan de premisas también variadas, respondiendo a intereses intelectuales de muy distinto rango (literarios, filosóficos, cinematográficos, técnicos,...), pero que comparten un mismo “modo torvo” de contemplar la Escuela, una antipatia radical ante el engendro del “praesidium” formativo, sus agentes profesionales y sus sustentadores teóricos. Ubicamos aquí miríadas de autores que nos han dejado sus impresiones negativas, sus críticas, a veces sus denuncias, sin sentir necesariamente por ello la obligación de dedicar, al aparato escolar o al asunto de la educación, un corpus teórico riguroso o una gran obra. Al lado de unos pocos estudios estructurados, de algunas vastas realizaciones artísticas, encontramos, así, un sinfín de artículos, poemas, cuentos, escenas, imágenes, párrafos o incluso simples frases, apuntando siempre, por vías disímiles, a la denegación de la Escuela, del Profesor y de la Pedagogía.

do colonizador. Em minha opinião, esta inversão se justifica porque aprender é uma condição da existência. Esta aprendizagem se dá de modo natural, pela vivência, pelo cotidiano. Então, para seguirmos com este pensamento, faz-se necessário ampliar o olhar e compreender aqui uma provocação etimológica a partir de outra forma de entender a vida – a antipedagogia.

Grande parte de nossas experiências de vida aconteceram na Escola, como o lugar do encontro: com o entendimento de si, de sua sexualidade, com a noção inicial de sociedade, primeiros valores, dentre outros aspectos. Esta grande instituição que surge historicamente como detentora da formação escolar, religiosa, moral e cívica do indivíduo, é, muitas vezes, ou quase sempre, castradora, ceifadora e deformadora dos indivíduos:

Entre os dispositivos encarregados desse “governo da família”, desse controle da intimidade doméstica, se encontra a Escola, com seus curativos sócio-psico-terapêuticos (psicólogos escolares, serviços sociais, mediadores comunitários etc.). Alcança assim sua hegemonia um modelo exclusivo de família, na destruição ou assimilação dos restantes – lugar rural-marginal, grupo indígena, clã nômade, outras fórmulas minoritárias de convivência ou de procriação etc. (OLIVO, 2016, p.03 e 4, *tradução nossa*)<sup>65</sup>.

Valores incutidos que são, na verdade, distantes da realidade de vida da maioria dos estudantes da escola pública, tornando o processo do que se ensina, uma dor muito grande para quem aprende, esforçando-se para se adequar àquele padrão. Neste sentido, Foucault, em *Vigiar e Punir* (2008) descreve a escola como uma prisão, com cadeiras enfileiradas, corpos docilizados, adestrados, preparados para serem depósitos de informações descontextualizadas, valores distantes da realidade e uma história borrada, que ignora suas raízes, desqualificando os valores ancestrais na hierarquia do que se faz necessário saber para exercer sua contribuição no país.

A despeito deste corpo docilizado, Foucault reitera que “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (2008, p.134). Um corpo invisibilizado, distanciado do seu próprio corpo, ausente de si, particionado entre o que se pensa e o que se faz, dicotomizado, corpo e mente não se atravessam; pensar pela via do intelecto e não pela experiência. Assim, temos um corpo-deslocado, corpo-distante, corpo-ausente, corpo-depósito.

---

<sup>65</sup> Entre los dispositivos encargados de esse “gobierno de la familia”, de ese control de la intimidad doméstica, se halla la Escuela, con sus apósitos socio-psico-terapêuticos (psicólogos escolares, servicios sociales, mediadores comunitarios, etc.). Alcanza así su hegemonía um modelo exclusivo de familia, en la destrucción o asimilación de los restantes – hogar rural-marginal, grupo indígena, clan nómada, otras fórmulas minoritarias de convivência o de procreación, etc.

Este corpo, assim doutrinado, rende-se facilmente à disciplina, e, neste caso, “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe (*idem*)”. Estimula-se a capacidade de realização, aptidão e apaga-se a potência, ceifa-se a energia; processo que Foucault chama de “sujeição do corpo”. A disciplina teria esta capacidade de transformar um corpo apto, disponível, porém com uma dominação em estado latente, colocando-o em vulnerabilidade de ideais, entregue facilmente à ideologia do recalque, já descrita. Neste sentido, o filósofo colombiano Pedro Garcia Olivo (2006), citando Nietzsche argumenta que

Os ofícios vis escondem a infâmia de sua origem e de sua função com uma “ideologia laboral” que serve de disfarce e de anestésico aos profissionais: “Estes disfarces não são supostos. Crescem nas pessoas à medida que vivem, assim como cresce a pele, e sobre a pele o cabelo. Há máscaras para os comerciantes assim como para os professores” (NIETZSCHE, 1984, p. 133) (p.05, *tradução nossa*)<sup>66</sup>

Estas reverberações trazidas por Olivo à luz do pensamento niilista<sup>67</sup> relacionam-se ao poder da disciplina quando penetra na vida das pessoas. Muitos profissionais da educação, subdivididos em caixas do saber, têm ali o comodismo de passar anos com o mesmo programa e a facilidade em pensar a construção deste conhecimento pelo isolamento total com o saber global. Com isto, fragmentam-se o pensar, as ideias e o modo de compreender o mundo.

Esses processos descritos acontecem pela via do enclausuramento, da ocupação do tempo “livre”, não deixando espaço para que o estudante reflita, abstraia, ressignifique o aprendizado a partir de suas referências. A escola

vai tomando corpo no plano de um enclausuramento massivo da infância e da juventude. [...] e se escolheu o modelo de um encerro sistemático — doutrinador e moralizador— em espaços que imitam a estrutura e a lógica das prisões, dos quartéis e das fábricas. (QUERRIEN, 1979 *apud* OLIVO, 2016, p.02, *tradução nossa*).<sup>68</sup>

Na Europa do séc. XIX surge a escola a partir da demanda do regime capitalista, cumprindo a função de programadora de corpos para absorção do polo

---

<sup>66</sup> Los oficios viles esconden la infamia de su origen y de su función con una “ideología laboral” que sirve de disfraz y de anestésico a los profesionales: “Estos disfraces no son supuestos. Crecen en las gentes a medida que viven, así como crece la piel, y sobre la piel el vello. Hay máscaras para los comerciantes así como para los profesores” (Nietzsche, 1984, p. 133).

<sup>67</sup> O niilismo está relacionado a uma concepção filosófica de entendimento do mundo sem respostas, relativizando o entendimento da realidade e a quebra de valores e concepções. Os valores tradicionais são diluídos e a verdade tradicional coloca em questão.

<sup>68</sup> “[...] Va tomando cuerpo el plan de un enclaustramiento masivo de la infancia y de la juventude. [...]y se eligió el modelo de un encierro sistemático —adoctrinador y moralizador— en espacios que imitaron la estructura y la lógica de las cárceles, de los cuarteles y de las factorías (A. Querrien, 1979).

industrial. Com isto, toda a programação conteudística escolar é edificada para organizar e preparar os/as jovens para o sistema capitalista em curso. Não é estranho se pensar que a própria estrutura escolar remonta à fábrica, justamente no intento em preparar o estudante para a realidade de seu possível campo de trabalho: horários pré-determinados orquestrados por sirenes, áreas do conhecimento particionadas em disciplinas que não dialogam entre si, noções gerais sobre história e geografia mundial (excluindo a África), corpos docilizados, refeições cronometradas com cardápios estranhos aos consumidores, ordem e produtividade, estímulo à competitividade desregulada, domínio exacerbado da língua portuguesa (entendida aqui como decodificações de palavras e domínio da escrita) e operações matemáticas, dentre outras ações decorrentes deste modo de pensar que surge na Europa e chega até o Brasil.

A escola estimula a individualidade, como expoente máximo de seu próprio enclausuramento. Sozinho, sem conexões com outras formas de pensar o problema, rapidamente o/a estudante aceita a solução proposta pela hegemonia e cala-se.

A instituição escolar é este espaço de produção de saber encomendado pelas frentes que estruturam o país, por uma corrida desenfreada por querer saber cada vez mais sobre tudo e não saber nada sobre si. A escola é a corrida pelo ideal que não se sabe ao certo onde pretende chegar. Antagonicamente é, também, a certeza da seguridade financeira, da inserção social e aceitação moral:

A lógica a que obedecem projeta sobre a sociedade e as relações humanas as restrições e os mecanismos inumanos da máquina artificial com sua visão determinista, mecanicista, formalista, que ignora, oculta e dissolve tudo o que é subjetivo, afetivo, livre e encantador. (MORIN, 2007, p.18)

Edgar Morin problematiza a estrutura escolar, sobretudo ao destacar esta como ceifadora da subjetividade do/da estudante. Sem considerar o sensível no processo de ensino aprendizagem, o/a estudante é deslocado para a visão unilateral, se alimentando de qualquer conteúdo apresentado, mas sem um processamento desta refeição.

A escola se distancia do seu propósito de ser uma unidade polinizadora do conhecer, do saber, da mediação de ensino-aprendizagem a partir do auto referencial e das possibilidades de atravessamentos de conhecimentos que voam pelos céus do mundo. A escola deveria possibilitar conexão, reconexão e problematização da vida. Não o oposto. Com isto, compreende-se o terreiro, no contexto da aprendizagem,

como esta escola que se compromete com uma formação horizontalizada – ainda que mantenha distintamente sua hierarquia, em outras perspectivas – plural, ecológica, sustentável tanto no sentido socioambiental, quanto na própria natureza do pensar.

Não só a escola se arrasta na perspectiva da particionalização do saber. A Universidade também se funda com a perspectiva de formação baseada na superespecialização do conhecimento, com o equivocado conceito de que quanto mais se souber sobre um assunto, melhores estratégias serão traçadas a fim de resolver questões com êxito. Morin trata desta visão particular do ensino Universitário, defendendo uma reforma no que tange a formação de profissionais que só sabem sobre sua esfera limitada de estudo. Para modificar esta estrutura perniciosa, nociva à sociedade, Morin (2007, p.20) sugere a transdisciplinaridade como fundamental na reforma do pensar. Neste caso, ele aponta pela substituição de um pensamento separado, por um que esteja ligado, conectado.

Neste bojo, faz-se importante colocar à mesa o entendimento da contextualização e globalização do pensamento, garantindo, assim, um aprendizado considerando o mundo natural, compreendendo sua atuação no mundo como uma integração total de sua relação, de quem é, e de que modo opera. Este pensamento se justapõe à cosmovisão dos povos Bantu, no instante em que só compreendem a vida de modo circular, conectando todas as partes.

Antes de alguém entrar na floresta deve preparar-se ritualmente, porque ir para dentro da floresta é entrar numa das mais ricas e bem documentadas bibliotecas vivas na Terra. Em seu leito e abaixo vivem centenas e centenas de criaturas, grandes e pequenas, visíveis e invisíveis, fracas e poderosas, amigáveis e hostis, conhecidas e desconhecidas. Em seu interior correm, serpenteando rios dentro dos quais nadam multidões de peixes. E acima de suas folhagens podem-se ouvir sons e melodias de todos os tipos. Todas essas “coisas”, dentro da floresta, constituem assuntos de aprendizagens para **Mũntu**, das quais ele coleta dados que ele pode “engavetar” em sua memória para uso futuro. Esse é o processo de construir conhecimento – **nzailu**” (FU-KIAU, p.02) (*grifo do autor*).

Esta perspectiva de imersão no mundo natural e dele retirar todo o conhecimento necessário para a vida é o que inspira a Pedagogia da Circularidade. Sobretudo, no que toca a desierarquização dos modos de encontros destes conteúdos, por assim dizer, os quais não seguem uma cronologia, nem uma hierarquia social. Se aprende sobretudo a todo o tempo e a construção do *nzailu* (conhecimento) é orgânica e com percursos personalizados. Não se sabe o que cada um organiza em seus registros pessoais a partir de uma mesma experiência. Deste modo, o conhecer está ligado à vida: processo democrático e diferenciado. E graças à diferenciação dos

modos de aprender, escutando a natureza pelo corpo, teremos multiplicidades e aprofundamentos em um tema específico.

Somente com um rápido passeio atento aos espaços sagrados de um terreiro, teremos uma grande aprendizagem acerca do lugar do humano na sociedade: o barracão é a esfera social, apresentando este ou aquele filho de santo publicamente para o mundo. Portanto, no barracão são cabíveis e aceitáveis comportamentos que condizem com sua transparência, coerência e consciência do seu lugar de partida. O *ndemburu*<sup>69</sup> tem o papel importante de transformar o iniciado, fazer refletir sobre sua existência, os passos caminhados até ali e sua reinserção e atuação na comunidade. A cozinha funciona como o coração do terreiro – uma das maiores salas de aula do terreiro-escola.

Lembro sempre dos momentos pós o ritual de *Batula*: instante em que a energia dos animais são convertidas em remédio, em força, em fé, resistência, a *menga* (sangue) vira cura, a carne mata a fome da comunidade do terreiro e sempre temos um caráter de ineditismo. Eu sempre aprendo, porque nunca se repete, apesar de haver um protocolo tradicional, o *Nkisi* decide na hora como ele quer comer. Existe uma seriedade no ritual, uma tensão, mas naquele quarto sagrado, com a presença apenas dos/as iniciados/as, tudo pode acontecer. É sempre uma aula ver o *Nkisi* comer. Por isto, minha formação enquanto sacerdote é inesgotável. Eu não tenho como separar os conteúdos, todos eles são complementares. Assim relaciono aos processos criativos nas Artes da Cena. No instante do espetáculo a transposição dos signos se dá costurando uns aos outros, não apartando nada na cena. Além disto, o acaso opera sempre com um aprendizado inédito, que não se repete, mas alarga o repertório do/da atuante.

Retomando o ritual de *batula*, ‘as aulas’, as explicações sobre determinado ato, sempre acontecem depois do ritual. Instante em que vamos tratar os bichos, cozinhar as comidas votivas<sup>70</sup> dos *Minkisi*. Toda a casa se envolve no momento. No *Unzó ia Kisimbi*, nos dividimos em grupos, de acordo com cargo, experiência. Os mais novos depenam as galinhas, entregam aos mais velhos para retirar as partes sagradas chamadas de *inxé* (vísceras) que será oferecida ao *Nkisi*, e os já iniciados,

---

<sup>69</sup> Ndemburu – o mesmo que rondeime para os iorubas, ou *runkó* para os daomenianos. O lugar sagrado onde se é iniciado. O primeiro ambiente sagrado de aprendizagem e transformação do olhar sobre a vida.

<sup>70</sup> Comida votiva está relacionada a uma culinária ritual que prepara alimentos sagrados oferecidos aos *Minkisi*, orixás, voduns ou à pessoas que participam dos cultos.

normalmente as mulheres, terminam de tratar a carne, limpar com mais detalhes, lavando, preparando para o consumo e a comida que vai alimentar os convidados na *Kizoomba*. Os *Kambandus*, homens iniciados que não incorporam, cuidam dos bichos maiores, de quatro patas, normalmente bodes e cabras. Tiram o couro com delicadeza, porque este será utilizado futuramente para os *ngomas* (atabaques). Separam o *inxé* e entregam a *Kota Rifumba*<sup>71</sup>, mulher preparada e iniciada para cozinhar para o *Nkisi*. Somente ela tem autorização para cozer os *inxé*. Em nossa casa ainda não temos ninguém confirmado para este cargo. A Mãe Pequena, ou *Maama Kamukeenge*<sup>72</sup>, que atende pelo nome de *Kisimbìè* (nome de iniciada que quer dizer “de infinita pureza”. Nome civil: Silveliam Magalhães Ferreira Santana, minha mãe biológica) fiscaliza este posto, e uma *muzenza dya Ndanda Nlunda, Diandelê* (seu nome de iniciada que tem por significado “flor cheirosa”. Nome civil: Gleisiane Oitavém de Paula) tem tido a minha confiança para cozinhar para o santo dos seus irmãos. Ela me acompanha há oito anos. Pertenceu ao primeiro barco iniciado no terreiro. É uma pessoa de confiança.

Cozinhar para mim para os orixás é respeito, é amor, é carinho. É você entrar numa cozinha, é você ter respeito pelo que você tá fazendo, cuidado com as coisas que você tá cozinhando. E eu entrei dentro da roça sem saber o que era cozinhar para o orixá. E hoje eu aprendi com os mais velhos, eu sei cozinhar para o orixá, sei dividir o que é um *Nkisi*, qual é o outro para cozinhar. Eu acho que é uma coisa maravilhosa, né? Cozinhar para o santo, ter aquela dedicação. Eu não sabia nada e hoje eu sei que eu aprendi com os mais velhos que me ensinaram e tenho respeito e amor, dentro da cozinha, pelos orixás. Agora, eu sendo uma *muzenza* nem tudo eu posso cozinhar. Nem tudo eu posso meter mão. Tem coisas que só quem pode cozinhar é só autoridade maior (MUZENZA DIANDELÊ, 2019).

Apesar disto, *Diandelê* não tem autorização ainda para cozinhar para sua mãe, *Kisimbi*. Neste caso, a comida para *Kisimbi* é feita por uma *Kota* já iniciada. O momento de tirar *inxé* é o momento que sempre ensino sobre determinado *Nkisi*. Cada um tem um jeito específico de preparo, tem fundamentos diferenciados. Durante aquela multiplicidade de atividades na varanda da cozinha, conversamos sobre tudo:

---

<sup>71</sup> Kota – Há duas traduções. Em *kikoongo* e *Kimbundu* quer dizer “irmão mais velho”. Na estrutura do candomblé, *Kota* se relaciona a mulher iniciada para zelar pelo *Nkisi*. É a mãe do *Nkisi*. Este deita em seus pés, porque é através das mãos delas que eles são cuidados, seja para chama-los à terra, seja para enxugar um suor, vestir suas roupas, cozinhar, cantar, ensinar a dançar. Todo o aprendizado passa por estas mulheres que não incorporam.

<sup>72</sup> Maama Kamukeenge – É a segunda pessoa que responde pelo terreiro, depois do Taata ou Maama dya *Nkisi*, popularmente conhecido como Pai ou Mãe de Santo. A Maama Kamukeenge, assim como o Taata Kamukeenge são autoridades máximas no terreiro. Suas funções são ensinar, orientar, supervisionar todos os rituais do terreiro, bem como problemas da comunidade, mediação de conflitos, ensinamento dos novos filhos, dentre outras funções.

política, arte, história, atualidades, “causos de axé”, problemas pessoais, e, além disto, sempre trago algum ensinamento sobre o *Nkisi* homenageado naquela função específica.

Figura 9 Cozinha do terreiro vista de fora, em dia de função



Fotografia: acervo particular.

Tudo acontece ali. As mulheres se reúnem, ensinam, aprendem o cotidiano, os alimentos são preparados e divididos de modo igual para toda a comunidade. Conexões, chegadas de pessoas, visitantes, todo o material utilizado nos rituais, tudo por ali passa. Esta cozinha, além de uma oficina, um espaço de criação, um ateliê, ou um espaço apenas para a manipulação de alimentos, a grande encruzilhada. O fluxo e contra fluxo das energias estão ali. Aos mais novos relembramos como deve se portar no barracão no instante da festa, quem é aquele *Nkisi* que está comendo, dentre outras aprendizagens.

Nossa ‘balbúrdia’ é a forma de entrecruzamentos de cosmovisões, culturas, níveis diferenciados de pensamento, crianças junto com os velhos, com adolescentes.

Eu acho muito importante a agente tá passando um pouco do nosso conhecimento, entendeu? Por que as pessoas não têm histórias escritas, não tem publicação nenhuma. Então, a gente tem que estar sempre comunicando, contando história oral, ensinando, passando o ensinamento oral. Algumas coisas que a gente possa passar para os filhos na etapa que eles estão do fundamento, entendeu? Da graduação deles. Então é bom. E a

gente vai trocando experiência também. Quando tem um mais velho também, a gente presta atenção no que eles ensinam, alguns fundamentos, alguns preceitos. Eu acho importante isso aí, ensinar. A religião de matriz africana é toda ensinada oralmente, não tem nada escrito. Faz tudo parte da oralidade. Então, eu acho que é por aí. Tem que ser tudo ensinado, tudo explicado. Naquele momento em que a gente está em descontração acho que o aprendizado é maior, do que você parar, tá tenso para aprender alguma coisa, entendeu? E naquele momento de descontração é bom que você ensina, você passa algumas partes, não todas, as partes do fundamento necessárias para aquele momento, para aquela pessoa, no período da sua graduação ali, sua elevação espiritual, que eu acredito que seja um aprendizado fundamental, certo? (MAAMA KAMUKEENGE KISIMBIË, 2019).

Essa graduação, tocada por *Kisimbië*, é uma constante na vida das pessoas de axé. Ela não se encerra na iniciação, mas dela parte seu aprofundamento. Este aprendizado se organiza através da experiência e da materialidade de rituais de passagem, se sustentando na oralidade. A *Ekedji*<sup>73</sup> e professora Marialda Silveira (2004) reitera:

É preciso considerar para isso que as comunidades de candomblé constituem-se ágrafas, no que se refere à manutenção dos seus fundamentos, acreditando que o registro escrito fere o sistema do povo-de-santo e somente a relação face-a-face e os ensinamentos boca-ouvido traduzem com fidelidade o que pensam, o que transmitem (p.36).

Para as pessoas de axé, a experiência, o testemunho do corpo, carrega consigo tanta precisão e complexidade, que talvez seja difícil o registro em palavras. Por isto, aprender uma reza, por exemplo, com a presença de um mais velho cantando, vai ter não só o *ngununzu* (força) de quem está ensinando, como a história por trás da reza, sua utilidade. O Corpo/biblioteca estará ali, para diálogo e aprofundamento do que se aprende. Além disto, as forças sagradas estão presentes, auxiliando até mesmo a travessia da formação de um pretenso iniciado no terreiro. O *Nkisi* ensina. E o que ele ensina não se esquece jamais, fica entranhado no espírito. Esta complexa forma de aprender pelo corpo, não pode ser materializada na escrita.

---

<sup>73</sup> Ekedji, Makota ou Ajoïê – mulher confirmada para zelar pelo orixá/Nkisi/vodun. Ela não incorpora o orixá, ela é a mãe do orixá, quem veste a roupa, enxuga o suor, dança na roda, dentre outras atribuições.

Mesmo quando se é maior de idade no candomblé Congo-Angola o conhecimento não se esgota, porque o sagrado é inesgotável. Mesmo que a natureza material seja destruída – espero que não cheguemos a este estado – o sagrado, a essência do natural estará ali, aguardando, impulsionando uma nova criação, resistindo por instinto de existir.

Figura 10 Muzenza e Ndumbis rezando Ngorosi no barracão



Fotografia: acervo particular

[...] **'Mûntu nzo a binsansa bifuti zatuswa kwa ntôtila'** – um ser humano é apenas um armazém com prateleiras para serem ocupadas com a 'matéria prima coletada', ensina o **Kôngo**. [...] Igualmente, desde o seu nascimento o **Mûntu** – ser humano é apenas um vão do armazém que será constantemente estocado com **totwa** – dados coletados para uso futuro. **"Mulongi Kasuka ku mpemba"** – aprendizagem que termina com a morte, insiste o Kôngo – em outras palavras, aprendizagem é um **dingo-dingo** – processo de vida longa que termina somente com a morte (FU-KIAU, p.05) (*grifo do autor*).

Entendo o 'vazio' apontado por Fu-Kiau como um 'vazio de experiências'. Estas não são encontradas em lugar algum, são vividas. Fazendo uma justaposição a ideia de "em-sinar" (ver Caminho de Kisimbi) apontada por Vanda Machado (2017), na perspectiva de 'encontrar sua sina', seu caminho na vida, é possível associá-la a ideia de buscar experiências que façam sentido a sua personalidade e propósito de vida. Com isto, acumulamos conhecimentos através da experiência vivida. Porém, nem com a morte o processo se encerra, porque a partir dela as almas emprestam sua

existência para se transformar em ancestral, fertilizando a terra que pisamos. A ancestralidade Bantu se afirma no conjunto filosófico que é perpetuado através das experiências vividas, ressignificadas pela morte como legado, em movimento sustentável da continuidade e integralidade. Ou seja, o conhecimento, em seu sentido mais expandido, circula entre as gerações.

Ainda não se tem notícia de uma criação no mundo, seja ela uma construção qualquer, que não venha, de algum modo, do mundo natural. O que Fu-Kiau explicita que devemos nos reconectar com esta perspectiva da integralidade para compreender a própria existência. Certamente que é possível trançar este raciocínio à perspectiva de Morin, quando este reivindica uma educação integralizadora do ser e dos saberes, que não ignora as práticas ocidentais, mas não encerra seu voo formativo apenas com estas.

No terreiro tudo está ali em harmonia. Nada está fora do lugar, tudo faz sentido e tem uma forma de ensinar. Esta perspectiva de imersão no mundo natural e desta retirar todo o conhecimento necessário para a vida é o que inspira a Pedagogia da Circularidade. Sobretudo, no que toca a desierarquização dos modos de encontros destes conteúdos, por assim dizer, que não seguem uma cronologia, nem uma hierarquia social. Se aprende sobre tudo a todo o tempo e a construção do *nzailu* é orgânica e com percursos personalizados. Não se sabe o que cada um organiza em seus registros pessoais a partir de uma mesma experiência. Deste modo, o conhecer está ligado à vida: processo democrático e diferenciado. E graças à diferenciação dos modos de aprender, escutando a natureza pelo corpo, teremos multiplicidades e aprofundamentos acerca de um tema específico.

E, assim, as relações de aprender e ensinar se estabelecem, automaticamente, sem a necessidade de um dispositivo hierarquizante que determine o que aprender primeiro. Sem a obrigatoriedade de um filtro radical dos conteúdos, que separa o seu corpo e a sua mente do processo cognitivo.

Aprender é condição natural iniciando pelos ouvidos, depois tomando os olhos e rapidamente espalhando-se pelo corpo todo. Só se aprende por este corpo. O corpo é a via de entrada que reitera a noção de aprendizado que está além da dimensão intelectual. Nas comunidades tradicionais afrodiáspóricas o sistema de aprendizado não se constrói como instituição. Ele é a ação performática que se institui e reconstitui, faz e desfaz, sem que se tenham claramente o desenho do início e do fim, circulando,

permitindo a visibilidade de todos. Ensina-se por que se vive, porque é da necessidade das comunidades tradicionais afrodiáspóricas trocar experiências. Normalmente estas experiências vêm dos mais velhos, compartilhando saberes com os mais novos, num tempo que é organizado em ciclos, de acordo com seu percurso religioso.

A comunicação parte da oralidade e nela encontra sua raiz. Portanto, não podemos deixar de mencionar a dimensão desta prática no entendimento da antipedagogia aqui refletida:

Figura 11 Unzó ia Kisimbi e o seu mundo natural



Fotografia: acervo particular.

A Tradição Oral é a grande escola da maioria dos povos africanos. As culturas africanas não são isoladas da vida. Aprende-se observando a natureza, aprende-se ouvindo e contando histórias. Nas culturas africanas, tudo é “História”. A grande história da vida compreende a História da terra e das águas, a História dos vegetais e farmacopéia, a História dos astros, a História das águas e assim por diante... Nas culturas tradicionais africanas, a própria vida vivente era considerada também um processo contínuo de educação. Em algumas delas, até 42 anos o homem permanecia na escola da vida e não tinha direito à palavra em assembleias, a não ser excepcionalmente. Seu dever era ficar ouvindo, aprofundando os ensinamentos recebidos, até se tornar um mestre, para devolver à comunidade a educação recebida, sem se afastar dos mais velhos com quem continuaria aprendendo. (SOUZA e NAZARÉ, 2006, p.80)

A palavra de um homem ou de uma mulher africana valia muita coisa; valia sua dignidade. Não é à toa que uma das estratégias da perversão da escravidão no Brasil foi o silenciamento destas pessoas. Este ranço arraigou-se na sociedade opressora/colonizadora e se estendeu até os dias que seguem. O homem ou mulher negra se fazem ser ouvidos, porque no contrário disto, a pessoa negra tem a certeza do silenciamento de sua voz. Levantes e revoluções são necessários para que esta voz, antes respeitada na terra de seus ancestrais, tenha pelo menos o direito de ser expressa.

Como tudo o que se relaciona a pessoa negra é discriminada não poderia ser diferente no âmbito educacional oficial. Há uma tendência em minimizar a oralidade nestes espaços. Sobre isto a professora Sandra Haydée Petit (2015), traz justamente a importância em exaltar a oralidade.

A escrita é uma coisa, e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (BÂ, 1982, p.181).

A autora traz a citação de Hampâté Bâ como elucidativa em relação à importância das tradições orais. A escrita enquanto fotografia do saber é o próprio retrato do processo de apropriação daquilo que se ouviu, do conhecimento oral transmitido, sistematizado em palavras. Justamente sobre esta importância argumenta o pesquisador Flavio Desgranges, no livro *A Pedagogia do Teatro: provocações e dialogismo* (2006). Do ponto de vista da contemplação em ouvir a história contada, Desgranges fala de como este processo é um ato também criativo. Ele traz exemplos, justapondo as ideias trazidas no ensaio de Mikhail Bakhtin, *O Autor e o Herói* (1992) acerca do processo de criação artística. Nesse caso o contemplador da obra é ativo. Não há apenas o recebimento de ideias, nem a passividade em reagir a emoções. O contemplador é coautor do que está sendo posto. Há ressignificação da obra a partir das referências particulares de cada um. Desgranges destaca a importância pedagógica do ato da contemplação. O indivíduo que contempla a obra teatral, em nosso caso a história contada, consegue ressignificar o que foi posto, trazendo um olhar renovado para a própria vida. Nesse caso, Desgranges cita Bakhtin quando este argumenta sobre a possibilidade da existência de dois processos interessantes na contemplação: a aproximação e o afastamento da obra artística. No

primeiro, o espectador se aproxima do mundo ali posto, do universo contado na história, mergulha no universo ficcional, para depois afastar-se e obter algum pensamento crítico sobre o que visualizou, baseado na sua experiência particular, em suas vivências.

Estes caminhos me inquietam a pensar que não se trata de uma Pedagogia da Tradição, mas de uma antipedagogia, como fundamenta Pedro García Olivo, de uma negação completa dos modos de ensinar e aprender, levando o aprendiz a imergir na experiência e dela estruturar, de modo personalizado, os caminhos mais significativos para se aprender/conhecer.

Cadeias, prisões e projetos de alojamentos incrementados com grande rapidez são feitos não somente para controlar seus movimentos, mas para mantê-los fora das bibliotecas naturais, escolas, empregos. Tudo isso acontece no período que prepara para a entrada da zona criativa – **lubata wa mvângila**, o período de aprendizagem” (FU-KIAU, 1991, p.07).

Esta zona criativa denota uma sistematização do processo de ensino aprendido do povo Bantu. Processo este que prevê uma zona criativa, provavelmente relacionada a fase adulta, na qual se tem uma bagagem de vida maior, conseqüentemente, o *Muntu* adquiriu mais conhecimento, preenchendo o seu Corpo/biblioteca, como afirma Fu-Kiau. Durante a colonização, o sistema branco afasta a pessoa negra das suas bibliotecas naturais, da natureza, reservando ao homem e mulher negra o cafezal, canavial e outros tantos trabalhos de força braçal, os quais não permitiam tempo de meditação e aprendizagem natural. Também era impedido que a pessoa negra frequentasse até mesmo a escola ocidental, alienadora.

Parece que estamos tratando de um projeto educacional racista brasileiro, reservando o lugar da escória e marginalização para a maioria dos/as jovens pretos que saem da adolescência, para a fase adulta. Estes homens/mulheres revoltam-se com a opressão de vidas e transgridem a ordem natural ocidental, adentrando em universos que ferem a norma social. Portanto, não basta silenciar a pessoa negra, mas marginalizá-la, para que nada reste da sua constituição social. E que a sua zona criativa, *lubata wa mvângila*, seja esquecida dentro da marginalização dos corpos, expostos a violências de muitas naturezas. Sem o assentamento da criatividade em exercício de alargamento e busca de novas formas de conexão, a filosofia africana não circula, as ancestralidades não oferecerão subsídio necessário para impulsionar à vida.

Estas estratégias de circulação da produção intelectual têm princípios ancorados na coletividade. Deste modo, uns ensinam aos outros, porque todos são detentores de *Nzailu* (conhecimento), que tem origem no mundo natural. Como somos todos/as parte do mundo natural, habitamos em nós a natureza, que produz conhecimento. Logo, podemos partilhar saberes, porque somos o próprio saber vivo em interação com outros (saberes), numa relação circular. Quanto mais se vive, mais conexões são estabelecidas com o mundo, assim alarga-se a biblioteca interna de cada um – neste caso, os/as mais velhos saem na frente; aqueles/as que são a experiência viva, aqueles que já viram de tudo, todo o tipo de energia, de comportamento, de culto, celebração – e ainda não viram nada, como eles afirmam. Ancorados na compreensão global do saber, entendo arte, sociedade, política, cultura, religião, dentre outros aspectos, como uma trança necessária para compreender a existência como ponto de partida e projeção no mundo. Então, assinalamos aqui a ideia de intertexto como sintetização das formas de ensinagens afrodiaspóricas.

Em nossos dias, a antipedagogia mais concreta, perfeitamente identificável, se expressa nos pais que retiram seus filhos do sistema de ensino oficial, público ou privado; nas experiências educativas comunitárias que assumem a desescolarização como meta (Olea en Castellón, Bizi Toki en Iparralde,...); nas organizações defensivas e propaladoras antiescolares (Associação para a Livre Educação, por exemplo) e no ativismo cultural que manifesta sua dissidência teórico-prática nas redes sociais e mediante blogs (Caso Omisso, Crescer em Liberdade) (OLIVO, 2016, p.07).

Nossa desescolarização não acontece na realidade, porque não fechamos a conexão do saber apreendido no terreiro com o saber que circula na escola oficial, ou qualquer outro saber do mundo. Sempre há o diálogo, ainda que este diálogo muitas vezes seja acompanhado da resistência na violência que normalmente o recebe.

A antipedagogia auxilia a compreensão do modelo não oficial de ensino do terreiro como uma possibilidade que caminha na via contrária do processo de ensino-aprendizagem oficial do Estado. O saber do terreiro não se encaixa no programa disciplinar da escola, porque ele é por si só transcircular<sup>74</sup>. Ele não repousa em uma área do saber apenas, ele passeia pelo saber global. Talvez seja esta uma das razões para que os saberes tradicionais não tenham acesso aos espaços oficiais: escolas e universidades.

---

<sup>74</sup> Transcircular – remete a noção de circular em torno de si mesmo, mas perpassando conhecimentos produzidos pelo mundo. Não é apenas circular pelas coisas, mas se deixar atravessar por estas.

Nesta pesquisa, apesar da referência apontar sempre para a educação básica, interessa investigar como esta proposta da Pedagogia da Circularidade Afrocênica é recepcionada e pode ser praticada na Universidade. Em especial, trataremos da Universidade Federal do Sul da Bahia, que surge como uma das instituições que acreditam no conhecimento tradicional entrelaçado com o pensamento universitário. Compreendendo a importância desta perspectiva de se construir o conhecimento através das experiências dos povos tradicionais negros ou indígenas, a UFSB incorpora no seu Plano Orientador a via do Encontro de Saberes, encabeçado pelo professor Pós-Doutor em Antropologia do departamento de Antropologia da UnB José Jorge de Carvalho<sup>75</sup>. Neste sentido nos cursos de Licenciatura e Bacharelado Interdisciplinar em Artes, temos um componente curricular intitulado Ateliê em Encontro de Saberes, que visa trazer para a universidade a experiência concreta de um mestre ou mestra do saber enquanto conhecimento também acadêmico.

Em uma entrevista para a Revista de História da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Carvalho explica que o projeto nasce de dois encontros de culturas populares, realizados em Brasília, organizados pelo Ministério da Cultura (Minc). São eles o I Encontro Nacional de Políticas Públicas para Culturas Populares (2005) e I Encontro Sul-americano de Culturas Populares (2006) – em ambos reuniram um total de mil mestres e mestras. Segundo o professor José Jorge de Carvalho, ambos os encontros, os mestres e mestras esboçaram interesse em dialogar com a universidade. Deste modo, iniciam-se as negociações para a inserção da perspectiva tradicional em âmbito acadêmico, garantindo que o lugar de fala de propagação destes saberes seja tomado por quem tem mais propriedade no assunto. Carvalho conta que

fez-se uma portaria interministerial entre o MEC, por intermédio da Sesu, e o MinC, por intermédio da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), para reintroduzir as artes e ofícios tradicionais no ensino formal superior (CARVALHO, 2011, p.02).

Outro colaborador decisivo para esta tomada de poder foi o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT), órgão do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Carvalho conta que depois de todos os esforços, pela primeira vez na história do país, mestres e mestras sem diploma, ministraram

---

<sup>75</sup> José Jorge de Carvalho é Pós-Doutor em Antropologia pela Universidade da Flórida (Estados Unidos), é doutor em Antropologia Social e mestre em Etnomusicologia pela Queen's University de Belfast (Irlanda do Norte).

aulas em cursos de graduação. Do ponto de vista da universidade, com o poder em mãos de entregar um diploma de notório saber, esta autoriza um relacionamento entre estes professores sem diploma, a integrarem o corpo docente de um determinado curso. Na UFSB, nos cursos de Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas tecnologias, temos componentes curriculares específicos que tratam da inclusão do saber tradicional no âmbito acadêmico, prevendo verba, ainda que insuficiente, para que um mestre ou mestra recebam como professores doutores para ministrar aulas (Ex: Ateliê em Encontro de Saberes; Artes, saberes e práticas; educação saberes e práticas; poéticas negrodescendentes, dentre outros).

Esta possibilidade de trabalho me atraiu para a instituição, me impulsionando a prestar concurso. Para mim era uma novidade difícil de acreditar, ao mesmo tempo era a oportunidade de experienciar o meu repertório simbólico nas práticas em sala de aula, de modo regulamentado. Acerca desta regulamentação, a professora e etnomusicóloga da Universidade Federal do Sul da Bahia, Rosângela Pereira de Tugny<sup>76</sup>, reitera:

Estes mestres certamente estariam mais autorizados para fazer com que seus repertórios simbólicos e sagrados não fossem apreendidos pelos alunos e professores das sociedades urbanas com a finalidade de serem imediatamente transformados em produtos para execuções, espetacularizações, sofrendo desta forma as apropriações degradantes criadas pela indústria cultural (2014, p.09).

Com isto, amplia-se o entendimento da importância deste conhecimento circular no âmbito universitário, através da experiência genuína dos mestres e mestras, sem correr o risco de cairmos na carnavalização dos conceitos e formas do saber tradicional.

Com estas transformações certamente estaremos avançando no sentido de encontrar a erudição, a contemporaneidade, a força poética e mitológica de mananciais de narrativas indígenas e afrodescendentes que certa surdez histórica manteve no desconhecimento. Dignas do mesmo posto canônico de que desfrutaram em nossas escolas os poemas Homéricos, a poética destes mestres, agora presentes em nossas instituições escolares e universitárias permitiriam então a realização de um sonho evocado (*ibid*, p.14).

---

<sup>76</sup> Rosângela Pereira de Tugny é DEA e doutora em Música e Musicologia pela *Université de Tours (Université François Rabelais)*. Graduada em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Titular do IHAC campus Sosígenes Costa, Porto Seguro e do Centro de Formação em Artes da UFSB.

Espera-se que a educação básica nas redes estaduais e municipais também possa contar com um programa educacional que protagonize a fala do mestre e da mestra em relacionamento direto com os docentes da escola, coordenação pedagógica gestão escolar e demais equipes de trabalho.

Acredito que quando as universidades compreenderem a importância de articular um pensamento circular, antipedagógico (no sentido adotado neste contexto de pesquisa através das ilustrações conceituais postas), amplificado no fomento do saber tradicional em um âmbito oficial, teremos um terreno fértil para que a Lei 11.645/08 faça sentido e enraíze seu saber sem a minimização frequente do sistema educacional brasileiro. A escola necessita da inclusão do mestre e da mestra do saber como docentes, ensinando nossos estudantes a ver novamente, abrir os olhos para um horizonte de possibilidades existentes no mundo.

Em síntese, as ensinagens<sup>77</sup> que partem dos povos de terreiros, mais especificamente dos povos de origem Bantu, compreendem o processo de ensino-aprendizagem:

- 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;

Estes cinco caminhos se configuram como **fundamentos de ensino** que subsidiam a prática de ensino na esfera da Pedagogia da Circularidade, com seu repertório conteudístico atemporal.

**O modo integral** parte da premissa que na circularidade enxergamos o mundo em um amplo campo de visão, e nenhuma parte foge aos nossos corpos. Portanto, é difícil entender a necessidade de uma divisão particionada entre o que se aprende (pelo intelecto) e o comportamento decorrente deste conhecimento (pelo corpo). Não obstante, a professora Sandra Petit afirma que “a circularidade promovida pela

---

<sup>77</sup> Ensinagens – termo adotado nesta pesquisa a partir dos processos de ensinar e aprender no terreiro, em detrimento das práticas de ensino oficiais.

movimentação multidirecionada é sinal de integração das partes ao todo” (2015, p.92). Isto reafirma o entendimento que somos seres integrais, e que se torna muito mais difícil subdividir o nosso relacionamento com a cognição, porque temos o corpo como grande expoente de relacionamento nos processos de ensino-aprendizagem. Além disto, como posto no Caminho de *Kisimbi*, o fundamento do modo integral se relaciona com o operador de aprendizagem do ‘acaso’. Este operador é responsável pela integralização da pessoa com o mundo natural, porque a todo instante episódios de conhecimento “do acaso”, circulam pelo terreiro e pela vida. Portanto, conhecer as coisas, adquirir conhecimento não se restringe a escola. A integralidade da pessoa no mundo a insere num complexo sistema de aprendizagem que circula seguindo a reverberação do *continuum*.

A ideia de integralização da pessoa em relacionamento com a vida é dada através da costura **do modo circular**. Este proporciona que os episódios da vida sejam organizados em ciclos que se iniciam e se encerram, e seguem no movimento da continuidade abrindo outros novos. Isto fundamenta a existência em num processo de retroalimentação, que mantém o equilíbrio e a sustentabilidade para promover um sistema do contínuo:

O aforisma kicongo, “Ma Kwenda! Ma Kwisa!, o que se passa agora, retornará logo depois”, traduz com sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico, permanecerá no movimento”. [...] Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado (MARTINS, p.85).

A continuidade pode ser entendida como um grande círculo que ampara os ciclos simultâneos da existência. O retorno do que passou não terá a mesma natureza, porém atualiza, subsidia e dispara novos movimentos circulares. O saber ancestral não é cumulativo e nem assume o lugar de predestinação, ele passeia pelo tempo e é reelaborado de acordo com as referências civilizacionais do presente. O fundamento do modo circular tem o compromisso com o alinhar dos conhecimentos que coexistem no mundo natural, sejam eles soprados pelos antepassados, pelos espíritos sagrados das divindades, ou pela própria observação da pessoa humana em diálogo com a natureza.

Estes trânsitos no tempo são marcados pela experiência que passa pelo corpo e nele é ressignificada. O corpo é o portal de entrada e de saída de toda a comunicação estabelecida no relacionamento com o mundo, seja ela no âmbito

material ou espiritual – está no cerne da encruzilhada, porque dele toda a experiência é transpassada. Não há possibilidades de dicotomizar este corpo entre: pensamento como elevação do relacionamento humano, e, o corpo físico como operador direto dos desejos mentais, porque assim perderia sua potencialidade. O fundamento de ensino **de modo corporal** reconhece a potencialidade de exploração de todos os sentidos deste como indispensáveis no processo de ensinar e aprender – melhor aprofundado no caminho *Talenu*.

A ancestralidade não é simplesmente a herança dos antepassados, mas um complexo conjunto de valores que passa diretamente pela estrutura civilizatória de seu povo, como argumenta Fabio Leite:

Nessa complexa proposição da existência, que coloca a morte dentro da vida, os ancestrais negro-africanos constituem, juntamente com a sociedade e sem dela separar-se, um princípio histórico material e concreto capaz de contribuir para a objetivação da identidade profunda de um dado complexo étnico e das suas formas de ações sociais (LEITE, 1995/1996, p.110).

O fundamento **do modo ancestral** já foi explorado nesta tese em outros momentos, em síntese está diretamente relacionado a herança sagrada de um modo particular de relacionamento com a vida.

Nesse sentido, o princípio histórico estabelecido pelos ancestrais é elemento objetivador das regras mais decisivas que regem a estrutura e a dinâmica dessas sociedades. Torna-se necessário ainda indicar que esse princípio ancestral é suficientemente amplo para incluir, além dos ancestrais nascidos do homem – os ancestrais históricos – também as divindades e até mesmo o preexistente, pois que os dados de realidade indicam que todos esses seres estão indissolivelmente ligados à explicação do mundo e à organização da realidade, não obstante as diferenças de substância.

Esta experiência que decorre da sequência cíclica de relacionamento material com o mundo imaterial é, simbolicamente, suspensa no tempo e no espaço, sendo a terra em que pisamos a grande representante destes valores que ampara os seus descendentes no relacionamento com a vida. Por isto, batemos a cabeça no chão, em respeito aos pés que pisaram esta terra, nos oportunizando o seguimento de nossa cultura. Este fundamento fornece uma base conceitual imaterial para que os nossos processos de ensino-aprendizagem espelhem conteúdos concernentes ao nosso tronco ancestral.

No fundamento da **mística** está em questão a presencialidade como potência para o processo criativo – já que este aprendizado acontece pelo corpo e para o corpo. É um fundamento de difícil conceituação, porque é circunscrito no ritual, propenso a

comunicações que não são controladas dentro do processo de aprendizagem do terreiro. No ritual (atualização do mito) a mística encontra seu campo de expansão e somente nele. Animamos as materialidades do terreiro no âmbito das sonoridades, danças, cheiros, artefatos, com o objetivo de aproximação com a espiritualidade, e dela usufruirmos de sua presença como energia reconstrutora ou ressignificando o conhecimento ali ofertado como possível direcionamento para o relacionamento com a vida. Neste sentido, a mística também é responsável pela manutenção da tradição – esta entendida como aglutinação de valores e princípios civilizatórios.

O mistério é a estampa impressa no tecido da existência. Por isso se mostra como mito e o mito oculta revelando e revela ocultando. O que se mostra é o mistério, pois é nele que o sentido reside. Os significados, por sua vez, públicos que são, encontram-se nas franjas das dobras, pois o público não é um plano homogêneo, mas um território multiforme” (OLIVEIRA, 2007, p.132).

O professor Eduardo David de Oliveira traz uma imagem interessante para compreender a mística, apresentando-a como um tecido cheio de dobras. Todos podem ver o tecido – o místico – mas, poucos entendem o significado ali alocado. Portanto, este fundamento de ensino é complexo, porque se relaciona a níveis de aprendizagem de cada pessoa.

Estes cinco caminhos (integral, circular, corporal, ancestral, místico) conferem independência e autonomia na escolha do percurso de aprendizagem, mas não perde de vista certa organização conteudística, de acordo com níveis de conhecimento e graus de maior expansão de sua zona criativa.

O sistema de graduação não obedece a tempo pré-estabelecido para superação de um ou outro grau. As categorias/estágios de aprendizado do praticante divide-se em: iniciante, amador, profissional, trainel, contra-mestre e mestre. O que demanda um tempo muito longo para graduar-se um angoleiro. Para tornar-se um mestre, por exemplo, pode-se levar até 25 anos. São raros os casos de mestres formados com menos de 10 anos de prática. Não é o tempo cronológico de exercício, nem a idade do praticante que determinarão a graduação, esta será alcançada à medida que o praticante dominar todos os fundamentos práticos e teóricos (LIMA, 2002, p.62).

Este desenvolvimento depende essencialmente da experiência viva, com toda a sua relação mística. Portanto, quanto mais se vive com o corpo presente, teoricamente se amplia o repertório. É assim que as pessoas mais velhas de terreiro transformam-se em grandes mestres/mestras fundamentais para a manutenção dos valores ancestrais que impulsionam e prepararam para a resistência de viver a vida.

Esta cosmovisão *Bantu* é fundamental para estruturar uma pedagogia comprometida com **a experiência viva** como síntese do aprendizado. Neste caso, me

refiro ao processo pelo qual seu corpo foi testemunha de um conhecimento, não houve buscas em livros, internet, ou qualquer material didático – apenas o que se passou diante da pessoa é convertido em conhecimento. Experiência esta que simplifica o fato de não haver barreiras etárias, porque se acredita que a irradiação de um conhecimento pode e deve atingir níveis diferentes de capacidades intelectuais, porque estas obedecem ao princípio da presença material para o desenvolvimento. Portanto, mesmo que uma criança esteja diante de um conteúdo por demais difícil de compreender, ela poderá absorver pelo corpo a experiência do assunto, sintetizando o que é apropriado a sua faixa etária, mas armazenando a informação pela via do corpo, para que seja ativada em momento mais oportuno, através de um fluxo natural. O conhecimento não precisa ser selecionado através de hierarquia social, porque o corpo é a vida de entrada e este equilibra o processo de ensinagens naturalmente.

Neste sentido,

o ato de *em-sinar* na comunidade de terreiro significa colocar o outro dentro de seu *odu*, dentro de sua própria *sina*, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é. Entendemos que esta é uma singularidade que merece ser situada dentro do pensamento de matriz africana. Estamos falando do pensamento tradicional africano recriado nas comunidades de terreiro. (MACHADO, 2017, p.45)

Ensinar, ou, como nos provoca epistemologicamente a *Ebomi* e professora Vanda Machado, *em-sinar*, subverte a lógica ocidental que considera o estudante como uma caixa de depósito (neste caso, ausente de saber), para inseri-lo/la como gestor de seu percurso. Portanto, responsabiliza a pessoa pelo trajeto, com sucesso ou insucesso, porque esta seleciona experiências para a sua formação, para o seu caminho.

As ensinagens afrodiaspóricas esforçam-se para que o *muntu*, a pessoa, encontre seu caminho intelectual no mundo a partir da experiência viva. Para isto, o indivíduo cava fundo seu buraco, para plantar sua árvore com segurança de que a raiz terá espaço para firmar e se expandir na busca por nutrientes. Enraizado, o aprendiz tem condições de ser árvore e reconectar o ciclo.

No Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* o conhecimento circula sem a particionalização de conteúdo. Portanto, fala sobre tudo a todo o tempo, estabelecendo uma conexão estrutural da natureza das coisas. Tudo está de fato conectado, não sendo necessário a superespecialização em determinada área, em detrimento de outra, porque a natureza só existe de modo integralizado. Na contemporaneidade o que vem causando desmoronamento no sistema complexo do

mundo natural é justamente a interrupção do fluxo contínuo circular das ritualizações que tecem a teia geral das inter-relações entre espécies e forças naturais. Trago o exemplo da poluição de um rio. Este irá impactar diretamente na qualidade das plantações circunvizinhas, inapropriando o consumo de alimentos decorrentes desta água, matando espécies de peixes dentro da cadeia alimentar, afastar outras espécies que dependem daquele ciclo – enfim, morre um pedaço de *Nzambi*. A expropriação deste rio fere a circularidade natural daquele território. Acontece que o desmoronamento do mundo natural vem sendo praticada em muitas partes do globo. Com isso, o impacto é generalizado, e a energia da vida que circula vai caindo nos buracos deixados pela humanidade de maneira irresponsável.

Se a conexão do mundo em sua plenitude de equilíbrio garante a vida, como dividir a natureza do *nzailu*? Por isso é que o terreiro ensina sobre tudo o tempo inteiro. Por que só se vive com tudo, não se vive um pedaço hoje e outro pedaço amanhã. Esta é a característica importante na reflexão de como se ensina nas roças<sup>78</sup> de candomblé.

Esta pesquisa entende o Terreiro como legítima instituição de formação de pessoas. Neste caso, o processo de ensino-aprendizagem aproxima o/a “aprendiz” do conhecimento, considera seu repertório particular, sua história, seu corpo integrado no contexto de aprendizado e a relação direta com o que se aprende e o mundo para além dos muros do terreiro. Esta cosmovisão poderia servir como inspiração para se pensar em novos paradigmas de educação em nosso país, assentando, aqui, uma educação comprometida com a democratização do conhecimento e das formas de aprender, sem perder de vista a diversidade, as particularidades e potencialidades de cada indivíduo que se relaciona com o mundo.

Escolher tratar das experiências de aprendizagem do Terreiro dentro da esfera da Pedagogia é uma tentativa de inserir o conhecimento tradicional africano nas discussões do sistema de ensino oficial brasileiro. Não é demais lembrar que dentro da esfera da própria História da Educação, ela toda é erigida dentro dos pilares filosóficos da hegemonia europeia. A professora Sandra Petit reitera este pensamento ao argumentar sobre o surgimento da episteme Pretagogia:

E foi buscando um termo que incluísse e se referisse diretamente à Pedagogia que Geraldine Costa e Silva subitamente teve a ideia do termo

---

<sup>78</sup> Roça – popularmente nome dado aos terreiros de candomblé pelos seus adeptos. Normalmente são locais rurais, com grande quantidade de área verde, criação de animais, cultivo de frutas, verduras, legumes, organizados na estrutura de uma roça.

Pretagogia. Mais um maravilhoso insight! Pois era isso mesmo que queríamos, empretecer a Pedagogia excessivamente europeizada (PETIT, 2015, p.149)

Empretecer as pedagogias é um ato político de reivindicação de programas educacionais que considerem em referenciais africanos e afrodiaspóricos como possibilidade de diálogo na formação básica oficial brasileira. O professor Allan da Rosa bem lembra a importância da organização de práticas educacionais pretas, ao cunhar e organizar o termo “Pedagoginga” – aliás, pioneiro nesta empreitada. Ele diz que “o sonho na realização destes cursos é contemplar a nossa questão negro-brasileira de forma alternativa à rigidez e burrice em voga no racismo escolar, mesmo quando parece bem-intencionado (2013, p.125).

Além da falta de um programa que contemple a educação étnico-racial, esbarramos na questão metodológica de apresentação de raríssimos conteúdos negrorreferenciados na educação básica. O trânsito dos conteúdos afrocentrados é muito significativo na formação. Para isto, é importante a preparação de um ambiente educacional que insira o/a estudante como parte do processo de aprendizagem. As pedagogingas, pretagogias, pedagogias da circularidade, pedagogias da tradição, protagonizam um cenário educacional plural, transdisciplinar e antirracista.

Quando nesta tese afirmo que a Pedagogia da Circularidade tem uma abordagem ‘anti-pedagógica’, tenho a intenção de endossar a discussão de que a pedagogia oficializada nas escolas públicas brasileiras não dá conta de atender ao grupo social a qual se destina; uma população majoritariamente negrodescendente, de diversidade racial que passa por culturas distintas, como: indígenas, ciganas, dentre outras.

Acredito que a lei 11.645 é importante no regulamento da inserção de conteúdos relacionados a cultura negro-indígena, mas não dá conta de um programa específico que aborde estes conteúdos com metodologias apropriadas a natureza do conhecimento. Deste modo, inserir a Pedagogia da Circularidade no lugar do intertexto, do anti-pedagógico, como aborda Olivo, é reforçar o lugar de não diálogo com o programa endurecido que é utilizado em nossas escolas. Estes nódulos em nossa Educação se iniciam desde a concepção da unidade ‘Escola’, de como enxergamos os/as estudantes, e da relação do conhecimento fatiado em pedaços, somente apreendidos pelo intelecto, apartado do corpo, por conseguinte, de seus valores civilizacionais ancestrais.

## O que me atravessou (Referências)

### Bibliográficas

BÂ, Amadou Hampâté. **A Tradição Viva**. IN: ZERBO, J-KI: História Geral da África. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Pallas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. in Revista Brasileira da Educação. N°19, Jan/Fev/Mar/Abr, P. 20-28. Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

BRASIL. [Decreto nº 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854](#).

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 7.031 de 06 de setembro de 1876**.

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's)**, 1998.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**.

\_\_\_\_\_. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o ensino da História Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: SE-CAD/MEC, 2004.

\_\_\_\_\_. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Ministério da Cultura. Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: SECAD, 2006.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**.

\_\_\_\_\_. **Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil e Ensino Fundamental**. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2017.

\_\_\_\_\_. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica, 2018.

CARVALHO, José Jorge de. **Universidades empobrecidas de conhecimento** in Revista História de Ciência On Line. Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/historiadaciencia/2011/01/%E2%80%9Cas-nossasuniversidades-estao-empobrecidas-de-conhecimento%E2%80%9D/>> acesso em 08/11/2018.

CUNHA, Lidia Nunes. **Trajétoria Negra na Educação Pública: uma abordagem histórica a partir dos anos 1920** in SANTIAGO, Eliete; SILVA, Delma; SILVA, Claudilene (Org.). Educação, Escolarização e Identidade Negra: 10 anos de pesquisa

sobre relações raciais no PPGE / UFPE. 1ªed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

FRANTZ, Fanon. **Os Condenados da Terra**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. 42ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. Self Healing Power and Therapy. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>, acesso em 08/04/2019.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. **Negros e Educação no Brasil** in LOPES, Eliane Marta Teixeira, FILHO, Luciano Mendes de Faria, VEIGA, Cynthia Greive (org). 500 anos de Educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. África: **Revista do Centro de Estudos Africanos**. USP, S. Paulo, 18-19 (1): 103-118, 1995/1996.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2002.

MACHADO, Vanda. **Ilê Axé: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá**. 2ª. ed – Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pele da Cor da Noite**. 2ª ed – Salvador: EDUFBA, 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Arbex, Márcia; Ravetti, Graciela. Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte, FALE -UFMG, 2002.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade: os setes saberes e outros ensaios**. Maria Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho (orgs.). 4ª edição – São Paulo: Cortez, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **Quilombismo: um conceito emergente do histórico-cultural da população afro-brasileira** in NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Sérgio Luis do. **Relações Raciais e Ensino Religioso no Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento**. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

NOGUERA, Renato. **O ensino de Filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas: biblioteca nacional, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

OLIVO, Pedro Garcia. **La Antipedagogía**. Revista Crítica de la Cultura del Progreso Capitalista. Año 1, número 1, ene-jul. 2016.

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. **Pedagoginga, autonomia e mocambagem**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SANTOS, Richard. Identidade Guerreira: luta e resistência nos quilombos contemporâneos. **Revista África e Africanidades**, ano 7, n.19, abr. 2015.

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DA BAHIA. **Educação de Jovens e Adultos**, 2018. Disponível em: <<http://escolas.educacao.ba.gov.br/educacaojoveseadultos>>. Acesso em 27 de ago. 2018.

SOUZA, Florentina e NAZARÉ, Maria (org). **Literatura Afro-Brasileira**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

\_\_\_\_\_. **A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas**. Música Cultura (Salvador. Online), v. 09, p. 1, 2014.

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

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Cantobrilho Tikmü'ün no limite do país fértil**. Rio de Janeiro, Museu do Índio-FUNAI, 2010.

\_\_\_\_\_. **Escuta e Poder na Estética Tikmü'ün Maxakali**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2011.

\_\_\_\_\_. **A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas**. Música Cultura (Salvador. Online), v. 09, p. 1, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cantos do Povo Gavião-Espírito**. Rio de Janeiro: FALE/UFMG; Literaterras/Museu do Índio, 2014.

## Outras

ALMEIDA, Cíntia Nolácio de. **A Obrigatoriedade do Ensino das Histórias e Culturas Africanas e Afrobrasileiras na educação Escolar: reflexões sobre a lei 10. 639/2003.** Historien: revista de história [4]; Petrolina, out./mai. 2011.

ALVES, Rubem. **A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir.** Campinas: Papirus, 2001.

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. **Do Silêncio do Lar ao Silêncio Escolar: racismo, preconceitos e discriminação na educação infantil.** São Paulo: Contexto, 2003.

CUNHA, Carolina. **Eleguá e a sagrada semente da cola.** São Paulo: Edições SM, 2007.

DESGRANGES, Flavio. **A Pedagogia do Teatro: provocações e dialogismo.** São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

\_\_\_\_\_. **Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnico-raciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639.** 1. ed. Brasília: MEC/Unesco, 2012. v.1.

HOFBAUER, Andréas. **Raça, Cultura e Identidade e o Racismo à Brasileira.** In: Lucia Maria de Assunção Barbosa; Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva e Valter Roberto Silvério (orgs.). De Preto a Afro-Descendente. Trajetos de Pesquisa sobre Relações Étnico- Raciais no Brasil, São Carlos: EdUFSCar, 2004.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cosmovisão Africana:** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2011.

ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho. **Pedagogia da Tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras.** Revista Paidéia. Univ. Fumec. Belo Horizonte, ano 8, nº 11, p. 31-52, jul/dez 2011.

## Mestres e Mestras da Tradição

Kota Simbeloiá, 2019.

Maama Kamukeenge Kisimbìè, 2019.

Muzenza Diandelê, 2019.

Taata Kamukeenge Mukasi, 2019.

## Álbuns

**Bluesman**, Baco Exu do Blues, 2018.

**Maçalê**, Tiganá Santana, 2010.

**Pra que me chamas?**, Xênia França, 2017.

**Tempo & Magma**, Tiganá Santana, 2015.

# CAMINHO DE NTOTO



ADELOYÁ  
MAGNONI

FOTOGRAFIA: ADELOYÁ MAGNONI

#### 4 [CAMINHO DE NTOTO] Ka Nzó Ndombe (pequena casa de negros): Coletivo AFRO(en)CENA

É Ntoto que traz a força ativa dentro dos terreiros, que envolve todas as divindades. E, ao contrário das outras divindades, Ntoto não se manifesta, ele não se inicia na cabeça de ninguém. Então... Ntoto... é a origem, né? É o centro, é a comunicação plena. É a certeza dessa comunicação plena. É a certeza dos pedidos atendidos. É a certeza da continuidade; da resistência de um legado ancestral dentro de cada terreiro de Candomblé de Angola. (TAATA MUKALESIMBI, 2019).

Revejo as cenas escritas e as imaginadas. Nelas, procuro desvelar as dicotomias que, em variados discursos e lugares, inscrevem e escrevem os signos negro e branco como polos opostos e os sentidos que deles advém. Nesse cenário, a representação do sujeito dissimula ou oblitera o seu referente, tornando ambos – o branco e o negro – simulacros de uma ideia de ser que inclui alguns eleitos – pela semelhança – e exclui outros – pela diferença. Meu olhar sombreia. Os excluídos, no entanto, frequentemente se rebelam e subvertem os códigos dessa representação (MARTINS, 1995, p. 198).

*Ntoto* é a própria terra que nos dá sustento. A força conclamada, porém não muito bem compreendida. O lastro simbólico que equilibra o mundo natural, permitindo que as outras forças de *Minkisi* possam conectar-se conosco. Muitos preceitos e mistérios recobrem este nome, mencionado constantemente entre os Bantu e seus descendentes na diáspora. Como afirma o *Taata dya Nkisi Mukalemsimbi (2019)*, *Ntoto* pode ser traduzido como a força da continuidade, da memória ancestral, a [re]conexão entre terra e céu (*duilo*).

Sobre *Ntoto*, eu ouvi pelo vento, pelo meu corpo arrepiado, no sopro de minha ancestralidade que sua relação era de firmamento de um terreiro. Ele é o ponto de profusão da ancestralidade que brota da terra e se liga diretamente ao céu. Sendo mais específico, dentro do candomblé de Angola, *Ntoto* é representado pelo segredo plantado no centro dos terreiros, normalmente protegido por um piso, ou uma tampa de cimento, para que ninguém toque nesta terra sagrada. Deste modo, o “buraco” plantado é território de *Ntoto*, mas não deve ser alterado, mexido, tocado. É um espaço de total sacralização, onde a mão humana não é bem-vinda para que esta energia seja potente e se perpetue.

*Ntoto* faz a ponte entre a energia terrena e o mundo dos *Minkisi*. Ao plantá-lo no centro de um barracão, assenta-se um *Nkisi* para que este seja a comunicação de *Ntoto* com o mundo imaterial, através do qual *Nzambi Mpungu*, Deus supremo, conseguirá ouvir nossas preces, os nossos pedidos. O *Nkisi* responsável pela cumeeira da casa, pelo ponto de equilíbrio do *Unzó*<sup>79</sup>, nada mais faz do que levar nossos anseios para *Ntoto*, e este conduz ao mundo dos céus. *Ntoto* dá a força para que os outros *Minkisi* possam se comunicar.

Tudo passa pelo centro do barracão, nos levando a pensar na ideia de acolhimento, de ressignificação de energia. Além disto, não é possível estar no terreiro e não reverenciar *Ntoto*, porque no instante de chegada aos terreiros, “batemos cabeça” no meio no barracão, para reverenciar esta presença e pedir sua permissão para seguir caminhando naquele espaço sagrado.

Neste instante, ele pode ser traduzido como a grande árvore sagrada, que foi plantada no centro do terreiro, para nos ligar aos nossos ancestrais. Como nossos povos se relacionam sempre na perspectiva circular, entendemos as árvores sagradas como território de comunhão entre a comunidade. Com isto, nós seguimos esta premissa nos organizando em volta de *Ntoto*, dançando, cantando, rezando, celebrando a vida trançada no respeito ao sagrado mundo natural, para que sejamos atendidos.

Para *Ntoto* tudo precisa estar conectado. Esta árvore simbólica que deve ligar nossa comunidade aos céus, muitas vezes é materializada como colunas construídas no centro dos barracões, para reiterar o sentido de ligação entre terra e céu – esse formato está muito relacionando ao povo *Djeje* (descendentes diretos dos daomenianos).

Há um nível de complexidade neste pensamento acerca de *Ntoto* que dificulta a expressão em palavras. Mas, sem dúvidas, “*Ntoto* enquanto alicerce é a maior divindade na estrutura das divindades” (TAATA MUKALESIMBI, 2019). Ele é o início de tudo e a reconexão através da ancestralidade, com a morte do corpo físico. Tudo retorna a *Ntoto*, e através dele circula, mantendo vivo o ciclo de existência material e imaterial da humanidade. É importante registrar que esta divindade não é iniciada na

---

<sup>79</sup> Unzó – ou *Nzó*, ou *Inzó* é o mesmo que casa, moradia.

cabeça de ninguém, havendo muita confusão nos cultos de Angola com a divindade *Kavungu*<sup>80</sup>, *Obaluaiê*<sup>81</sup>. *Ntoto* não incorpora, ele é a ligação com Deus:

Eu me lembro bem, que uma certa feita, Vó Hilda, conversando conosco lá, em particular... E aí eu questionei a ela se *Ntoto* incorporava, se era igual a um orixá ou *nkisi* normal. E ela foi bem categórica: - *Ntoto* não é *Nkisi*, *Ntoto* não é orixá, também não é uma vibração com desenvolvimento com as pessoas para incorporação. E aquilo me intrigou. E o que seria *Ntoto*, então? Aí ela disse que *Ntoto* era apenas a ligação do universo com o mundo astral. Suas raízes estavam na terra, nas profundezas da terra, ligando os que já foram, os que se encontram enterrados – de certa forma ligando os elementos do submundo, né?, No subsolo – aos elementos do plano terrestre, os que são palpáveis, visíveis, e aquele que está no imaginário, né? Acima de nós, que está lá na cumeeira, que é a divindade de comunicação. Então, *Ntoto* representaria apenas isso: a ligação da terra com o universo. (TAATA MUKALESIMBI, 2019)

Desta forma, *Ntoto* liga todos os elementos: o que está abaixo, entre e acima de nós. Somente *Taatas* ou *Maamas dya Nkisi* tem autorização para manipular esta energia e plantar *Ntoto* dos terreiros. Isto porque estes/as são *Ngangas*<sup>82</sup>, detém a permissão do sagrado para encantar a terra, mexer com o feitiço, com o indizível. Esta breve discussão não está nos livros, não tem registro escrito – pelo menos não foi encontrado até o presente momento de escrita desta tese.

Esta divindade foi conclamada neste caminho, porque trataremos de uma experiência artística e ancestral que só foi possível graças à permissão da terra, nos fornecendo chão firme para criar. Traço um paralelo entre o **Projeto de Pesquisa e Extensão Universitária Coletivo AFRO(en)CENA** e um terreiro, lugar organizado pelos Bantu na diáspora brasileira como espaço de reunião, de reinvenção de África, como já referido no Caminho de *Kisimbi*.

O Coletivo 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, Itabuna-Ba. Nossa forma de resistência se deu através da criação de um experimento cênico intitulado “**Travessias... ciclos transatlânticos**”, como síntese da experimentação

---

<sup>80</sup> Kavungu – Senhor da Terra, divindade do panteão Bantu ligada a terra, em sua essência, lugar de profusão de prosperidade e cura de enfermidades. Também lugar destinado a continuidade do ciclo no plano da ancestralidade. Kavungu se afirma no elemento terra, mas não é a terra, como *Ntoto*. Energia de grande força e sabedoria, quase sempre comparado a imagem de um senhor velho. Sua dança se faz apontando para a terra, com movimentos que remontam a circularidade da vida-morte. Seu ilado (seu grito) se assemelha ao movimento da terra, como um ronco forte, estrondoso.

<sup>81</sup> Obaluaiê – Divindade que tem nome abasileirado, porém sua vibração também se faz através da terra. Esta divindade é conclamada para curas de enfermidades.

<sup>82</sup> Nganga – o mesmo que feiticeiro. Sacerdote maior. É a pessoa preparada para conduzir o culto ao sagrado, dentro das casas de Candomblé Bantu.

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<sup>83</sup>.

Deste modo, para que nossas histórias possam chegar até os ouvidos pelo sopro do vento de *Kaiangu*, precisamos pedir licença à Terra, em reverência a *Ntoto*. A terra que sustenta a vida foi alicerce para que o AFRO(en)CENA pudesse existir e exalar ancestralidade pelos territórios em que passou.

Os terreiros de Angola circulam sobre si e sobre *Ntoto*, criando uma energia capaz de atrair os *Minkisi* para nossas vidas materiais. *Ntoto* ensina o Coletivo a girar em volta de si, para que seja possível se reconhecer e se fortalecer na luta antirracista, e pelo direito de expressar uma arte que fale de seu território.

A imagem que o Caminho de *Ntoto* (fotografia da capa do Caminho *Ntoto* – da *Ya Egbé*<sup>84</sup> e fotógrafa Adeloyá Magnoni) representa na presente tese, retrata um instante do experimento cênico em que as pessoas estão dando vazão às águas transatlânticas, para que estas inundem os corações e protejam a travessia, com as bênçãos de *Kalunga*, grande mãe poderosa. Nesta função, os atuantes deixam cair ao chão fios de algodão azuis em vários tons, remontando a representação de *Kalunga*. Fu-Kiau (1991) considera que a grande mãe envolve o mundo natural, amarrando o saco do mundo. Mas, ainda que a *Kalunga* envolva a terra, abaixo desta existe a balança do equilíbrio controlada por *Ntoto*. Portanto, o mar é preparado para a travessia, mas *Ntoto* é reverenciado neste louvor.

Em nosso ‘terreiro cênico’ no Coletivo AFRO(en)CENA existem *Kotas*, *Taatas* – uma reinvenção simbólica de hierarquia inspirada na estrutura do candomblé Congo-Angola. Esta brincadeira foi uma tentativa de transpor ao grupo o cotidiano do meu terreiro, além disto teve a intenção de demarcar funções simbólicas, mas na investida de manter vivo o espírito alegre de uma casa de Angola e organizar funções

---

<sup>83</sup> A transdisciplinaridade parte da cosmovisão dos Bantu, na concepção da vida como um acontecimento interligado, na qual não é possível concebê-la de forma particionada. Esta concepção se alinha com a ideia de transdisciplinaridade proposta pelo pesquisador Edgar Morin (2007), sobretudo quando este propõe uma reforma na Universidade, repensando o lugar desta na formação dos indivíduos. Neste sentido, ele critica a formação guiada à luz da disciplinaridade: “A reforma que visualizo não tem em mente suprimir as disciplinas, ao contrário, tem por objetivo articulá-las, religá-las, dar-lhes vitalidade e fecundidade (p.35)”.

<sup>84</sup> *Ya Egbé* – do ioruba quer dizer “Mão do Egbé”, é um cargo dado para a mulher responsável por fiscalizar todas as coisas que acontecem no terreiro, no Egbé.

do grupo. Por fim, esta alusão do grupo artístico a um terreiro também tinha função de inserir o básico da língua Bantu *kikoongo* ao longo do projeto.

Uma marca interna do grupo é o uso da episteme em *kikoongo* “*nguunzu*”, como expoente de força, em detrimento do não uso da palavra “axé”. Neste caso a opção está diretamente ligada a uma estratégia política de não apagamento das línguas *kikoongo* e *kimbundu*, originária dos povos Bantu. Obviamente que o remontar do terreiro é pensado na esfera da brincadeira, mas que serve de imersão no universo pretendido enquanto inspiração poética e estrutura do grupo dentro do Coletivo. Assim, para que o terreiro cênico (Coletivo AFRO(en)CENA mantenha-se de pé, foi preciso recorrer a esta força como edificadora e mantenedora da tradição.

*Kiuá (Viva)! Pembroê Ntoto! (Nós o saudamos, Ntoto)*

#### 4.1 Sambilè (chão): estrutura do projeto

Como já dito, o chão do barracão de uma casa de candomblé é fundamental, porque ali há uma materialidade de uma terra intocável, como chama acesa da força do Terreiro. Este chão do barracão tem o nome na língua *kikoongo* de *sambilè*. Tentarei organizar o pensamento que gira entorno do nosso *sambilè*, deste chão que foi alicerce para o Projeto de Pesquisa e Extensão Universitária Coletivo AFRO(en)CENA.

O projeto previa ações para dois quadrimestres (2018.2 e 2018.3), com encontros uma vez por semana, sempre as quartas-feiras, das 18h30min às 21h30min<sup>85</sup>. Era aberto à comunidade artística de Itabuna e região, na tentativa de que ao final do curso, pudéssemos refletir sobre um pensamento afrodiaspórico desta região sul da Bahia com municípios adjacentes a Itabuna. O projeto previa uma Formação Geral (FG) transdisciplinar através de doze encontros. Os encontros tinham a estrutura de Ateliês como espaço de interação e criação teórico-prática acerca das temáticas que tangenciam as poéticas negras.

---

<sup>85</sup> O projeto continua até o presente momento em que escrevo esta tese. No ano de 2019 interrompemos nosso processo de experimentação cênica, para se dedicar ao aprimoramento do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos”, circulando também com a nossa oficina “Afrocênica: poéticas de cenas pretas” e as rodas de conversa com a “Azuela: poéticas negras em roda”.

Antes do detalhamento deste projeto, é importante compreender, de modo sucinto, o que é a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), esta instituição inovadora, pluriepistêmica, inclusiva, contra colonial, oportunizando 75% de cotas raciais (incluindo pessoas LGBTTTQI+), o que a difere dos demais Institutos Federais de Ensino Superior (IFES) no Brasil na atualidade.

A UFSB é criada em 2014, através de um projeto inicial de uma equipe docente, na gestão do então Reitor *pro-tempore* Prof. Naomar Monteiro Almeida Filho. Este projeto ganha corpo e é escrito por uma grande equipe. Segundo o plano orientador da Universidade (2014), a inspiração para pensar neste modelo popular surge a partir da concepção filosófica da educação proposta por Anísio Teixeira, sobretudo por este traduzir o conceito de educação integral e Universidade Popular (1971), plantando sementes importantes enquanto gestor público comprometido com uma educação libertária e integralizadora do ser.

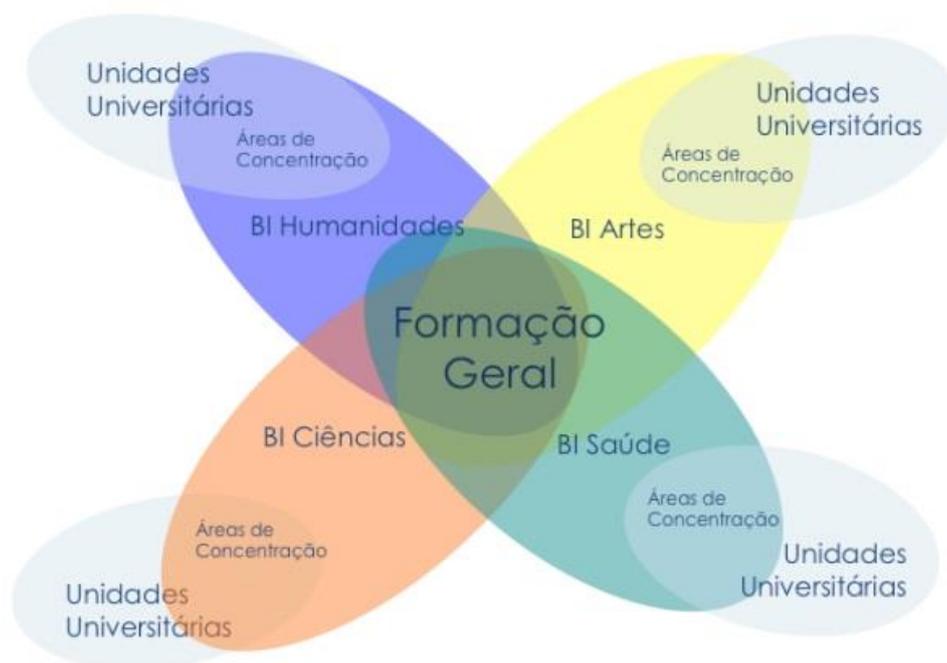
Contribuem, ainda, para o pensamento filosófico da instituição os autores: Milton Santos com a Geografia Nova (1989), Boaventura de Souza Santos, com a Ecologia dos Saberes (2008), Paulo Freire e a Pedagogia da Autonomia (2005) e Pierre Lévy com a Inteligência Coletiva (2012).

Esta unidade de ensino foi erigida com uma estrutura curricular pensada em ciclos como eixo político-pedagógico. Estes ciclos propõem uma progressão no ensino, compreendendo três possíveis caminhos, que são complementares, mas não condicionados.

O primeiro ciclo é composto por duas partes importantes: a primeira delas recebe o nome de Formação Geral (FG), a segunda diz respeito ao percurso do estudante no curso preterido através de outros componentes curriculares. A FG situa o/a estudante no modelo educacional proposto na universidade, na tentativa de ampliação do olhar do indivíduo, independente do caminho acadêmico que este pretenda trilhar. Neste período há livre trânsito em todos os campos de saber, visando uma formação sensível e profunda, que reverbere pelo conhecimento já existente nos ingressantes, como aponta o Plano Orientador:

permite ao estudante a apropriação de conceitos e estratégias práticas sobre questões políticas, sociais e culturais que interagem com os espaços da vida, com os campos de saberes e práticas, com o mundo do trabalho e com a própria cidadania (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA, 2014, p.39).

Figura 12 Esquema em ciclos da Formação Geral

**Figura 3** – Estrutura Conceitual dos Bacharelados Interdisciplinares da UFSB.

Fonte: Plano Orientador Institucional e Político-Pedagógico da Universidade Federal do Sul da Bahia. UFSB, 2014<sup>86</sup>.

A FG parte das noções de territorialidade de cada estudante, considerando seu lugar de origem como partida para extrapolar conhecimentos significativos ao ser integralizado. No ementário deste percurso, contamos com componentes curriculares como: “Experiências do Sensível”; “Universidade, Desenvolvimento Regional e Nacional”; “Leitura, Escrita e Sociedade”; “Introdução ao pensamento computacional”, dentre outros. Dentro da FG os componentes curriculares (CC’s) são estruturados em três blocos, sem ordem e pré-requisitos. São eles: língua portuguesa, linguagem matemática, seminários interdisciplinares.

Após o percurso na FG, o/a estudante pode definir um curso específico dentro do primeiro ciclo, a partir da oferta dos bacharelados ou Licenciaturas Interdisciplinares. No campo das Artes temos dois cursos: Bacharelado Interdisciplinar

<sup>86</sup> Disponível em: <<http://www.ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf>> Acesso em: 25/08/2018.

em Artes (BI Artes) e a Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas tecnologias (LI Artes).

Concluindo o primeiro ciclo, o/a estudante pode encerrar sua formação e atuar profissionalmente como bacharel/a interdisciplinar ou licenciado/a interdisciplinar, ou migrar para o segundo ciclo, em um percurso com caráter profissionalizante, mais assentado em um campo específico. Neste caso, o/a estudante passa a fazer parte diretamente de um Centro de Formação que administra estes cursos de segundo e terceiro ciclo.

O Centro de Formação em Artes (CFA) fica localizado no município de Porto Seguro-Ba, no campus Sosígenes Costa (CSC). O CFA conta com dois cursos de segundo ciclo: Artes do Corpo em Cena (ACC), e Som, Imagem e Movimento (SIM). Nos cursos de terceiro ciclo, em nível de pós-graduação *lato-sensu*, temos: Pedagogia das Artes – linguagens artísticas e ação cultural (com oferta *intercampi*) e Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares (com oferta apenas no campus Sosígenes Costa).

Figura 13 Esquema de Ciclos da UFSB



Autor: Daniel Puig

A ideia do Centro de Formação é polinizar arte entre os demais *campi* construindo uma rede coesa, através de planejamento *intercampi*, garantindo sustentabilidade para o Centro de Formação em questão. Há interesse que os ciclos sejam sustentáveis, por isto estimulamos a migração dos estudantes nos outros *campi*

para o CFA. Assim, mantemos viva a chama da circularidade que permeia a construção de um plano político e pedagógico institucional possível. E, para além disto, oferecemos a oportunidade do estudante seguir sua formação em artes através da imersão em uma área de atuação específica: nas questões do corpo e da cena ou pensando sonoridades, imagens e a relação entre estas coisas.

É preciso registrar o caráter “espelhado” dos cursos de primeiro ciclo: BI e LI em Artes. Isto quer dizer que a arquitetura pedagógica dos dois cursos é igual, contando com os mesmos componentes curriculares em ambos os cursos. A diferença está no curso de LI Artes que exige uma carga horária específica no campo da Educação, acrescentando a carga horária de estágio e mais dois CC's que tratam especificamente das pedagogias das artes (são eles: Avaliação e elaboração de materiais didáticos em Arte e Processos de criação e ensino-aprendizagem em Artes), além de escolha restrita do tronco comum da Educação.

Os cursos de BI e LI concebem a formação pensando na sua prática artística como formação singular para o artista-professor. Para isto, o discente dedica 360h da sua formação através de componentes curriculares intitulados Ateliês, que têm carga horária de 60h. Nesses ateliês é possível vivenciar, de modo transdisciplinar, disparadores temáticos que proporcionam um trânsito plural em processos criativos. São eles: Ateliê em Encontro de saberes, Ateliê Arte e Comunidade, Ateliê Corpos, tempos e espaços, Ateliê Modos de Inscrição da produção em Artes, Ateliê Arte e memória e Ateliê em Projetos.

O primeiro ciclo para os cursos de Arte tem uma abordagem inovadora ao trazerem para a academia uma discussão sobre Arte que parte do território Sul Baiano como produtor, e, a partir dele, extrapolar esta relação de territorialidade com demais conexões gerais. Para isto, são ofertados componentes curriculares que privilegiam o saber tradicional como conhecimento reconhecível em âmbito acadêmico:

Ao trazer para nossas salas de aula mateiros, mestras ceramistas, marisqueiras, rezadoras e pajês indígenas, narradoras e cantoras, parteiras, pescadores, mães e pais de santo, diferentes artistas e mestras das comunidades tradicionais do Sul da Bahia, reconhecendo suas *epistemes* práticas, uma verdadeira epistemo-metodologia, realizam-se vários movimentos: difundir seus conhecimentos junto a jovens estudantes como forma válida de reconhecer saberes, produzir conhecimentos e vincular-se ao mundo; conscientizar esses mestres em suas próprias comunidades que sofrem constante desprestígio; atender aos preceitos de temas transversais do MEC (formação em história e cultura indígena, africana e afro-brasileira, meio ambiente e direitos humanos) pelos próprios agentes dessas histórias;

e, sobretudo, impulsionar a criação de formas efetivas de vida digna para os mestres e as mestras (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA, 2016, p.21).

Além disto, ambos os cursos de BI e LI em Artes têm seus Projetos Pedagógicos de Cursos (PPC) estruturados dentro da perspectiva contra colonial, evidenciando as práticas artísticas segundo a tradição e reverberações da diáspora dos povos negros e indígenas no Brasil. Este fato me seduziu a desejar fazer parte da instituição, de proposta arrojada e complexa, me levando a prestar concurso em 2017, ingressando como docente em 2018. Sobre a concepção filosófica dos cursos de Arte, o PPC reflete:

A formação em regime de ciclos, sendo um primeiro ciclo comum a todos os estudantes da área de Arte, com forte ênfase no reconhecimento e na valorização dos saberes e práticas tradicionais e populares, além de ampla abertura às práticas não hegemônicas das artes tem potencial transformador do campo das práticas, superando a formação voltada estritamente ao aprendizado das técnicas artísticas e sob parâmetros eurocêntricos que predominam nos cursos superiores de artes no Brasil. Isso permite consolidar uma visão interdisciplinar e solidária durante a formação universitária, para que os egressos possam realizar uma prática mais efetiva, inclusive no campo da promoção das Artes, construindo uma relação estendida com as possibilidades e realizações estéticas contemporâneas em situações contextualizadas de atuação em comunidade (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA, 2016, p.06).

Neste caminho contra hegemônico da instituição, afirma-se o lugar da Arte na sociedade, partindo, sobretudo, da importância dos valores particulares de todas as pessoas envolvidas no processo de ensino-aprendizagem. Deste umbigamento<sup>87</sup> do/a discente com seu município de origem é possível fortalecer a relação destes/as enquanto produtor/a/pensador/a/multiplicador/a, se [re]conhecendo fazedor das Artes. Com isto, qualquer fricção que interpele o caminho deste/a estudante, terá uma força de diálogo mais justa e comprometida com o indivíduo em sua integralização e relevância no mundo.

Certamente que bocas me trouxeram argumentos contrários a esta perspectiva, me dizendo que estudar Arte desierarquizando o panorama da Europa é perigoso, porque pode esvaziar o sentido da concepção e produção artística. Esta perspectiva evidencia a dificuldade de desprender-se da colonialidade, insuflando o racismo nas bases epistêmicas artísticas na academia. Negar a produção artística dos povos

---

<sup>87</sup> Umbigamento no sentido de vínculo com o cordão umbilical, vínculo com sua origem. Estar conectado com a sua mãe, sua terra.

originários e negros no Brasil é uma atitude de apagamento das epistemes que surgem através destas comunidades. A supremacia do conhecimento de uma raça em detrimento de outra na universidade é uma atitude racista – considerando o fato complicador que no Brasil a maioria da população não é branca, para que se sustente um projeto educacional que não privilegie a diversidade de seu povo..

Toda instituição que se propõe ser inclusiva, popular, pluriepistêmica, deve compreender que necessita de um tempo diferenciado para preparar o corpo docente (aqueles/as que tem uma formação tradicional, disciplinar), para que estes/as apreendam a noção de mundo para além de um conhecimento programado, ignorando completamente seu lugar de origem.

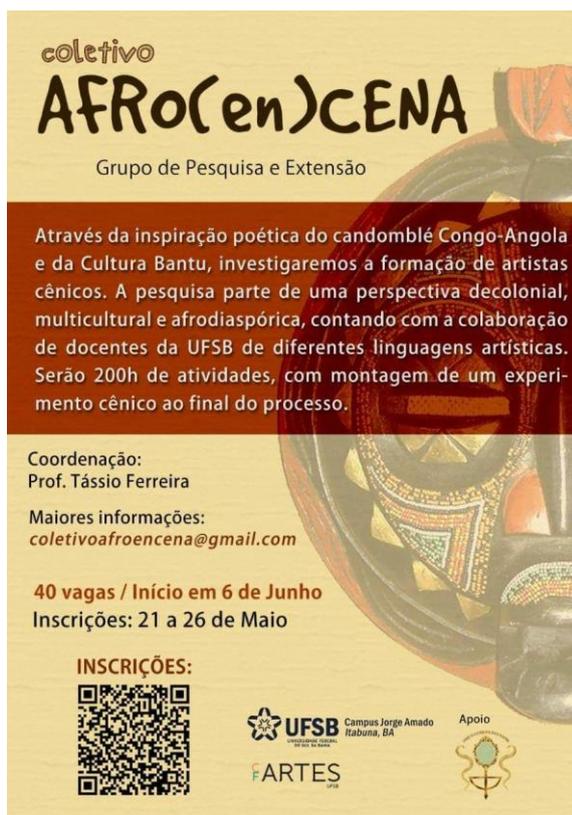
Para além das críticas, saliento a importância de iniciar minha carreira acadêmica em um espaço plural, onde finalmente meu conhecimento de pessoa de terreiro, sacerdote é reconhecível. É muito estimulante acordar e me preparar para ir a uma aula sobre corporalidades negrodscendentes do Brasil. Poder levar estudantes à feira e estetizar aquele espaço-encruzilhada – maneira como enxergo a feira, no fluxo de um transpassar cultural plural. É muito importante poder ministrar um Ateliê em Encontro de Saberes, e poder trazer um mestre de capoeira para dar aula, dentro da academia, sendo reconhecido como professor. Eu teria uma lista grande de temas importantes para discussão nesta tese, no que tange a estrutura da Universidade, em seu sentido filosófico e pedagógico. Mas, opto pela diluição da discussão a partir daquilo que foi possível ser materializado durante o projeto de pesquisa e extensão universitária. Portanto, de posse da contextualização do lugar onde o projeto aconteceu, é importante compreender o que vem a ser, de fato, este Coletivo AFRO(en)CENA.

O Projeto de Pesquisa e Extensão Universitária Coletivo AFRO(en)CENA, foi pensado como um espaço de experimentação artística, em fosse possível compreender a Arte de modo transdisciplinar, considerando o transpassar das modalidades artísticas consideradas na educação básica: teatro, dança, música e visualidades. Esta mirada da Arte de modo integralizado, como uma única expressão, advém dos povos africanos subsaarianos, os quais não concebem outra forma de expressão social, que não trançando as manifestações espirituais e materiais, por este espectro.

O Coletivo é um instante espaço-temporal de investigação da viabilidade deste lugar da Arte transdisciplinar, considerando os saberes tradicionais, segundo as premissas da Universidade. O esmiuçar desta perspectiva se dará no “*Talenu – Atmosfera*”, o ponto de encontro dos três caminhos [*Kisimbi*, *Nkosi* e *Ntoto*], que contribuirão com ingredientes para serem depositados na panela da Afrocênica. Esta aqui entendida como uma Poética de cena afrodiaspórica, que cumpre a dupla função de referencial cênico/epistemológico e percurso formativo.

Para além de uma formação artística, a atuação do Coletivo ajuda a fortalecer a identidade dos/as estudantes negros/as da UFSB, possibilitando a representatividade de expressões cênicas que exaltem a cultura africana e afro-brasileira.

Figura 14 Flyer de divulgação do Coletivo AFRO(en)CENA



Arte: Clarissa Santos

Seguindo a cronologia dos acontecimentos, submeti o projeto à Congregação do Centro de Formação em Artes. Depois disto, o projeto foi submetido à Congregação do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) do campus Jorge Amado – onde

sou lotado. Como o projeto aconteceria em Itabuna, tinha a necessidade de ser aprovado no meu campus. Com isto, concorri a um projeto institucional de iniciação à pesquisa, intitulado Bolsa de Auxílio à Permanência (BAP). O/A estudante recebe uma bolsa mensal para ser monitor de um projeto construído a partir das pesquisas do corpo docente da instituição. O Coletivo AFRO(en)CENA pôde contar com a monitoria dos bolsistas Alex Moreira e Maíra Nepomuceno (ambos estudantes do BI de Artes), durante o período de doze meses. Somando força ao Coletivo, Fyllipe Sales (estudante do BI de saúde), se oferece para ser monitor voluntário, juntamente com Camila Terra, estudante da LI de Artes. Mais tarde agregará ao grupo de monitores Tereza Sá, professora e estudante do Programa de Pós-graduação em Ensino e Educação das Relações Étnico-Raciais (PPGER – mestrado profissional com oferta intercampi).

Em maio inicio os trabalhos de preparação para receber o Coletivo. Preciso registrar que ingressei como professor efetivo na UFSB em 26 de fevereiro de 2018. Ainda não sabia direito como lidar com questões administrativas da Universidade, nem mesmo conhecia o corpo docente das artes. A professora Fabiana Lima é membro dos Colegiados dos cursos de BI e LI em Artes teve contribuição fundamental no início desta trajetória. Eu conheci ali aquela professora preta, com um discurso tão potente, que houve uma identificação imediata. Com meu ingresso, Fabiana se torna minha amiga e parceira nas produções artísticas negrorreferenciada na UFSB, me acolhendo na Universidade.

Logo de chegada, acompanhei com Fabiana as turmas de estágio supervisionado em Artes, que seriam minha responsabilidade logo em breve. Meu concurso para a UFSB foi na área de “Práticas pedagógicas compartilhadas / Campo da Educação / Campo das Artes”. No primeiro dia acompanhando as turmas de estágio, conheci a estudante Camila Terra. Em conversa com a estudante, informei sobre a realização do projeto. Ela foi uma mobilizadora da comunidade interna e externa à UFSB na divulgação da proposta.

As inscrições aconteceram entre os dias 21 a 26 de maio, com início previsto para o dia 06 de junho, sempre às quartas-feiras, das 19h às 21h30min, no campus Jorge Amado. Com 36 inscrições, todos os inscritos foram selecionados, deixando que no decorrer do trajeto, a seleção acontecesse, de acordo com interesses e disponibilidade de tempo. Neste bojo apareceram estudantes da UFSB do campo das

Artes e outras áreas, pessoas da comunidade de Itabuna, mestres/as da tradição, docentes, artistas dentre outras pessoas.

O Coletivo esteve aberto a qualquer estudante da UFSB e comunidade adjacente que desejasse agregar ao projeto, não tendo a obrigatoriedade de estar na cena ou atendendo a pré-requisitos de grande experiência artística. Colaborações poderiam vir no sentido de pesquisas filosóficas, culturais, sociais, históricas, geográficas, biológicas, dentre outras, abraçando qualquer campo do saber. A pluralidade de referências ou habilidades tornaria o coletivo potente em suas expressões de atuação.

Considerando o ser humano em toda e qualquer etapa da vida, sobretudo no processo pedagógico, salientamos que este Coletivo não compreende a superespecialização do saber. Acreditamos que as relações cognitivas se estabelecem através do conceito de complexidade abordado por Edgar Morin (2007). Neste sentido, estão imbrincados os aspectos cognitivos, espirituais, sociais, políticos, afetivos, econômicos e sociais, convidando o estudante a pensar o mundo e as expressões da cena por uma perspectiva afrocentrada.

No dia 06 de junho iniciamos o nosso esperado encontro. A memória deste dia será possível através das palavras do monitor Alex Moreira registrada no diário de bordo deste encontro:

Figura 15 Primeiro encontro do Coletivo no campus Jorge Amado



Fotografia: Fillype Sales

Em círculo se deu a abertura e primeiro encontro do coletivo. Foi iniciado pelo professor/orientador com uma apresentação das propostas, estrutura, conceitos e questões em torno do projeto, objetivando proporcionar aos participantes entendimento dos caminhos que serão construídos coletivamente, se configurando como uma introdução nas bases que guiarão e auxiliarão a composição do coletivo.

Houve espaço para sanar dúvidas que surgiram com a apresentação, uma breve descrição individual dos presentes, onde expuseram suas experiências artísticas, interesses com base na proposta do projeto e em sua abordagem artístico-cultural. A significação do desenho em círculo formado pelos participantes foi explicada, possuindo sua simbologia no espírito de coletividade e confiança mútua.

O trabalho corporal teve início com o compartilhamento de energias positivas através do esfregar das mãos, interações com a mediação do professor/orientador, fomentando também a criação de vínculos corporais e energéticos. Foram realizados exercícios trabalhando toda a estrutura corporal: a respiração diafragmática, movimentos do pescoço, braços, ombros, tronco, quadris, pernas, pés, exercícios de dança e movimentação, que tiveram como base sonora músicas de matriz africana, pondo em prática princípios negrorreferenciados. Todo o trabalho foi mediado com base na filosofia, pensamentos, modos de guiar o encontro, suas interações fundamentadas no teatro negro referenciado e no Candomblé Congo-Angola (ALEX SILVA MOREIRA, DIÁRIO DE BORDO, 2018).

No dia 06 de junho realizamos a abertura da FG, instante que pedimos licença a *Nzila* para iniciar nosso trajeto. A ideia da formação geral era experimentar um percurso artístico que descolonizasse os corpos dos/das participantes, fornecendo repertório *mitopoético* e conhecimento histórico/artístico/filosófico guiado por referenciais oriundos dos saberes das comunidades tradicionais de terreiro e da cosmovisão e filosofia advinda de África. O depoimento da monitora e atuante Camila Terra, nos permite entender que o Coletivo estava comprometido também com as referências particulares de todos os membros do projeto, partindo do repertório criativo que os corpos já detinham:

Desde o início da formação do Coletivo, já era possível sentir a potencia que a proposta trazia, tanto para um mergulhar numa identidade primeira nossa, quanto para espaços que seriam criados para vivência e experimentação. A Formação Geral do Coletivo oportunizou-me descobrir e experimentar memórias do meu próprio corpo negro, ancestral e cênico. A cada oficina, uma nova construção, uma ginga pulsante, um bailar de energia, um permitir e ousar ser. Esse percurso contribui especialmente potencializando as ações e voz de um corpo que cria. O *Nguunzu* que se propagou durante todo o processo, de fato abriu caminho para um encorajamento de ações artísticas multifacetadas (CAMILA TERRA, 2019).

Nossos encontros seguiam com esta premissa, possibilitando uma formação diferenciada, mas não distanciada do discurso fomentado pela instituição, tampouco da formação do/da artista participante.

Contamos com o partilhamento de experiências de professores/as da Universidade (de modo *intercampi*) e convidados, além de artistas da região que desenvolvem um trabalho significativo. Foram 12 encontros de 3 horas cada, acontecendo durante o segundo quadrimestre (2018.2), contando com uma formação múltipla nas Artes Negras, passeando pela literatura, música, dança, teatro, história, filosofia, antropologia, dentre outras linguagens. Esta formação geral visava oferecer um percurso transdisciplinar na formação integral deste artista cênico.

Figura 16 Tabela Formação Geral Coletivo AFRO(en)CENA

Data		Docente	Atividade
1	06/06	Tássio Ferreira	Ativação da memória ancestral
2	13/06	Fabiana Lima	Estéticas Kalunga: corpo e poesia
3	20/06	Leila Santos	Dança Afro
4	04/07	Leila Santos	Dança Afro
5	11/07	Evani Tavares	Breve introdução ao Teatro Negro orientado
6	18/07	Evani Tavares	Breve introdução ao Teatro Negro orientado
7	25/07	Casa do Vovô	Da ginga à capoeiragem: Capoeira de Angola (e breve introdução à história do samba do recôncavo)
8	01/08	Jorge Batista e Tereza Sá	O fazer teatral: um ritual de entrega (exercícios do teatro do oprimido de Boal)
9	08/08	Egnaldo França	Dança Afro Contemporânea
10	15/08	Keu Apoema	Palavra e memória: narração oral
11	22/08	Daniel Puig	Voz-Corpo, Voz-Corpo (sonoridades diaspóricas e o canto responsorial)
12	29/09	Contra Mestre Rodrigo Miojo	Maculelê

Criação: Tássio Ferreira

Os/As monitores/ras do projeto criaram páginas nas redes sociais (Facebook e Instagram), para registrar e divulgar os trabalhos do Coletivo. Estas ações faziam parte da estrutura do projeto, almejando um alcance do grupo para além dos muros da Universidade. Um burburinho foi criado nas redes sociais, mobilizando pessoas a procurarem o Coletivo com a FG já em curso.

## 4.2 Partilhando Saberes: corpo docente e os encontros

Doze encontros, seguindo a numerologia do *Nkisi Nzazi*<sup>88</sup>, a energia do fogo foi propagada no grupo. Não o fogo destruidor, mas o fogo que aquece, fogo que estimula, agita o corpo e provoca a criatividade. Assim, uma das máximas de nossos encontros foi um bordão que não imaginava que alcançaria tanta relevância: - Vamos arder hoje? Esta era a promessa a cada dia que o Coletivo se reunia para experimentar. Arder no fogo de *Nzazi* era sinal de descolonizar o corpo, acessar lugares não tão explorados, de acordo com a castração colonialista que condicionou os corpos. Arder aqui é se reinventar. Suar, repetir, interagir, misturar o corpo com o outro. Nossa FG estava comprometida com o ardor dos corpos – sendo amparado pela força de *Nzazi*, fogo protetor.

O segundo encontro ficou a cargo da professora Fabiana Lima<sup>89</sup>, experienciando as “Estéticas Kalunga: corpo e poesia”. Iniciar o percurso compreendendo a importância da Kalunga (melhor tratada no Caminho de Kisimbi) para os povos Bantu, sem dúvida foi impactante para os discentes do curso:

[...] Entre vários talentos que conversamos, falamos sobre Carolina de Jesus, autora que vendeu bem mais que Jorge amado e pouco se fala dessa mulher tão importante em nossa literatura.

Como sempre, a participação de cada membro do coletivo foi bastante importante, cada um com suas opiniões, trazendo suas experiências para a roda de conversa. Quando a professora Fabiana pediu para que todos nos deitássemos no tatame em posição fetal, enquanto ela lia alguns poemas, viajamos para um mundo só nosso onde tivemos a oportunidade de nos conectar com nós mesmos (MAÍRA SANTOS NEPOMUCENO, DIÁRIO DE BORDO, 2018).

A Kalunga é a grande mãe para os Bantu. É a divindade protetora em envolve toda a terra. Este dia foi inspirador para a criação da “Cena 04” do experimento cênico. Esta cena traz a tônica da travessia transatlântica e toda dor que incorre este trajeto. Para que seja possível atravessar, surgiu no meu imaginário a necessidade de conclamar *Kalunga*, para que tomasse conta daquela gente. A “Oração à *Kalunga*” é escrita minutos depois que cheguei em casa, ainda mexido com o trabalho

<sup>88</sup> Nzazi – Nkisi relacionado a energia do fogo, do magma, toda a energia contida que aguarda seu momento de expansão. Nzazi é a vida, porque o fogo institui a luz, ilumina o ambiente, aquece e desperta para o entorno. Nzazi pode ser comparado à energia do orixá iorubá Sàngò, sendo este o representante da justiça em sua máxima.

<sup>89</sup> Fabiana Lima tem graduação em letras vernáculas (bacharelado e licenciatura / UFRJ), Mestrado em Literatura Brasileira (UFRJ) e Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA). É professora Adjunta da UFSB, atuando no campo das Artes e das Humanidades.

experienciado. Neste sentido, mistura-se aqui a referência marcante da religião católica, que ainda hoje existe em nossos terreiros, com a força desta energia ancestral. Por isto, oração como expoente de reconexão, de aproximação do corpo com o ancestral. Esta cena tem uma potência importante no experimento, porque é o instante que o mar é criado através da voz da atuante Claudia Rodrigues e dos fios de lã, em vários tons de azuis, que caem sobre o chão pelas mãos de alguns atuantes.

O segundo encontro foi compartilhado pela Profa. Leila Oliveira<sup>90</sup>. Nos corredores da Universidade soube que tínhamos uma colega da área de Engenharia que é bailarina, e que também tinha experiência com Dança Afro. Leila foi muito receptiva a proposta e de pronto aceitou colaborar.

Neste mesmo período, estava aguardando o nascimento de minha filha Darah Morena. Estava em um misto de alegria, em poder realizar um projeto tão caro a minha formação, e ansioso pela chegada de Darah. Aconteceu que Elaine, minha companheira, começou a sentir contrações, anunciando o trabalho de parto. Viajei para Salvador e deixei o Coletivo muito bem representado nas mãos de Leila e dos monitores. No dia 26 de junho Darah nasceu, mudando completamente o significado das coisas. Estava eu ali completando meu círculo de felicidade estando na Universidade, realizando um trabalho negrorreferenciado e segurando nos braços um serzinho que alterou o sentido da minha existência. Com isto, saí de licença por vinte dias, para me dedicar a Darah. Período em que não acompanhei de perto a FG.

Professora Leila conduziu dois encontros seguidos (20/06 e 04/07/2018), porque a mesma sentiu que um encontro era insuficiente. A esta altura, o encontro com Leila foi muito revelador, sobretudo pelo “[...] aprofundamento dos corpos, uma maior consciência sobre estes; mais uma intimidade individual e grupal alcançada (ALEX SILVA MOREIRA, DIÁRIO DE BORDO, 2018)”. Naturalmente esta participação no Coletivo gerou uma demanda de aulas de Dança na Universidade, levando Leila a ser colaboradora dos Colegiados de BI e LI, ministrando um CC livre de Dança Contemporânea.

---

<sup>90</sup> Leila Oliveira é Engenheira Ambiental, bailarina e PROFESSORA Adjunta da UFSB, campus Jorge Amado. Tem graduação em Engenharia Agrícola e Ambiental (UNIVASF), Mestrado em Geoquímica: Petróleo e meio ambiente (UFBA) e Doutorado no Centro Interdisciplinar de Ciências, Energia e ambiente (CIEnAm/UFBA). Tem experiência no âmbito da Dança Moderna, Sapateado e Dança Afro Contemporânea.

Figura 17 Elaine (minha companheira), Darah e Eu em sua celebração de um ano de vida, em junho de 2019.



Fotografia: acervo particular

No quinto encontro (11/07/2018), a experiência se deu no campo mais teórico e conceitual, com a vasta experiência da professora Evani Tavares<sup>91</sup> acerca do Teatro Negro (Breve introdução do Teatro Negro orientado, a partir de algumas de suas experiências criativas). Evani apresentou um horizonte histórico, situando o grupo como se engendrou a construção de uma cena preta brasileira. Um encontro não foi suficiente, estendendo também para duas experiências. Na semana seguinte (18/07/2018) foi possível fazer uma experimentação corporal a partir do que foi levantado na semana anterior, de acordo com perspectivas da Performance Negra. Sobre os dois encontros, nos lembra o monitor Alex:

A professora também nos apresentou alguns trechos de espetáculos negros, tocando assim na parte teórica, de forma objetiva e compreensível, conceituou o que vem a ser um teatro negro, estando este muito além de colocar figuras como a baiana e do capoeirista em cena. Foi levantada discussão em torno da estética, do entendimento das simbologias africanas que passamos a ter conhecimento para dizer o que é teatro negro ou não (ALEX SILVA MOREIRA, DIÁRIO DE BORDO, 2018).

Acredito que as discussões acerca da Performance Negra muniram os estudantes de argumentos para compreender melhor a proposta da Afrocênica, em organizar uma Poética afrodiaspórica da cena, muito influenciado por grupos de teatro baiano os quais Evani cita nos encontros: Bando de Teatro Olodum e o Grupo NATA.

<sup>91</sup> Evani Tavares é atriz, diretora e professora Adjunta da UFSB, campus Jorge Amado. É Pós-doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), Doutora em Artes (UNICAMP), Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e Bacharela em Interpretação Teatral (UFBA).

Ambos os grupos constroem cenas de forte cunho político, protagonizando a pessoa negra a partir de sua ancestralidade. O NATA investe sua poética a partir do candomblé Ketu e o repertório mítico deste; enquanto que o Bando passeia por diferentes temas concernentes à Performance Negra, sem perder de vista uma discussão contemporânea sobre racismo e seus desdobramentos.

Figura 18 Roda de conversa com o grupo de Capoeira da Casa



Fotografia: Fillype Sales

No dia 25 de julho eu retorno à Universidade após a licença, estando presencialmente com o Coletivo novamente. Neste dia recebemos a Escola de Capoeira Casa do Vovô, a convite da monitora Camila Terra.

Neste encontro os/as estudantes exploraram a ginga e a capoeiragem, conhecendo aspectos históricos e novas dinâmicas corporais, exercitando a alteridade nos movimentos que se completam através dos corpos dos outros.

O encontro teve início com os toques dos berimbaus, tambores e atabaques, instrumentos essenciais para o funcionamento de uma roda de capoeira. De forma tímida os instrumentos foram sendo tocados, ganhando uma proporção e volume tão incrível que foi necessário mudar para um espaço aberto, para que essas sonoridades se espalhassem com mais malemolência pelos corpos (ALEX SILVA MOREIRA, DIÁRIO DE BORDO, 2018).

A necessidade de sair do Laboratório das Artes (sala 04) se deu pelo incômodo de outros colegas docentes, que interrompiam o trabalho. A verdade é que as salas não tem tratamento acústico adequado. Decidimos ir para o pátio na entrada no pavilhão de aulas. Esta travessia nossa acabou estimulando a participação de outros estudantes que apareceram envolvidos a partir da música do trabalho.

A capoeira tem uma coisa muito semelhante ao candomblé. Quando uma roda é feita, muitas pessoas querem participar de modo voluntário. Há sempre interesse da comunidade em estar neste ritual da roda. Muitos membros da Casa do Vovô foram de ônibus para o nosso encontro, sem nenhum reembolso meu ou da UFSB. De mesmo modo acontece quando vai ter festa na casa de algum Terreiro amigo. Há uma mobilização para se fazer presente e fortalecer a celebração.

Figura 19 Nascidos Kalunga



Fotografia: Adelayá Magnoni

Este encontro me levou a pensar no *Princípio da Nginga* (ver Talenu-Atmosfera) a partir do jogo dos corpos experimentando os movimentos da Capoeira. Recorri aos escritos de Evani Tavares Lima (2011) e consegui pensar em exercícios que poriam em prática este jogo de cena de complementação. Para além disto, a capoeira foi inspiração poética para a criação da “Cena 05: Nascido Kalunga”. Dispostos em oposição, a atuante Camila Terra representava as mulheres que pariram nos porões dos navios, no embalar do mar; enquanto o atuante Adilson

Santos percutia o agogô, e o som que ecoava, marcando a ladainha Navio Negroiro, do Mestre Vargas, remetia às contrações do parto, enquanto que a cabaça representava ali o útero preto das mulheres, registrada na imagem pelo olhar da fotógrafa Adeloyá Magnoni:

O mês de agosto foi iniciado com a dinâmica de corpos proposta por Tereza Sá<sup>92</sup> e Jorge Batista<sup>93</sup>, em uma experiência intitulada “O fazer teatral: um ritual de entrega” (01/08/2018). Tereza era membro do Coletivo, participando regularmente dos encontros. Enquanto que Jorge, precisou se desligar do grupo por incompatibilidade de horários. Ambos são artistas de renome na região de Itabuna e Ilhéus. Tereza atuando como professora, atriz e poeta; e Jorge como diretor de grandes espetáculos protagonizados por atores e atrizes de seu grupo Vozes, em solo Sul Baiano. Os exercícios propostos traziam à cena a relação de opressor e oprimido, relembrando a poética do Teatro do Oprimido – apesar de não ser citada a figura de Augusto Boal pelos dois professores na experiência com o grupo.

Na semana seguinte, mais precisamente no dia 08/08/2018, o encontro foi mediado pelo Prof. Egnaldo Franca<sup>94</sup> e sua Dança Afro Contemporânea. Segundo Egnaldo, este trabalho visa interação da arte com o saber popular ressignificado no cotidiano, resultando em estratégias para a educação das relações étnico-raciais.

Outra colega nossa tinha pouco tempo de chegada à UFSB foi convidada a colaborar com o projeto – Profa. Keu Apoema<sup>95</sup>, contadora de histórias, pesquisadora de comunidades tradicionais – atualmente investigando os processos de aprendizagem de lideranças tradicionais de Timor Leste (Ásia). Convidei Keu para nos ajudar cuidando das questões de oralidade, já que estas são a base da educação africana e afrodiaspórica, sobretudo nas comunidades de Terreiro. No dia 15/08/18 ela ministrou uma experiência intitulada “Palavra e Memória: narração oral”. Keu propôs uma série de exercícios que trabalham no âmbito da escuta como primeiro

---

<sup>92</sup> Tereza Sá é atriz, poetiza e professora. Graduada em Letras/Espanhol (UESC), Especialista em Leitura e Produção Textual e Ensino e Relações Étnico-raciais(UESC) e Mestranda em Educação e Relações Étnico-raciais (PPGER/UFSB).

<sup>93</sup> Jorge Batista é ator, diretor e professor Assessor Pedagógico. Graduado em Filosofia (UESC), Pós-graduado em Filosofia Contemporânea (UESC) e Arte (Faculdade de Jacarepaguá), Mestre em Inovações Pedagógicas (Universidade de Madeira, Portugal).

<sup>94</sup> Egnaldo França é ator, diretor, músico percussionista, fundador do Projeto Encantarte, e do Curso de Pré-vestibular PREAMFRO. É licenciado em História (UESC), tem especialização em Gestão Cultural (UESC), Mestrando em Educação e Relações Étnico-raciais (PPGER/UFSB).

<sup>95</sup> Keu Apoema é contadora de histórias e professora assistente da UFSB, campus Jorge Amado. É bacharela em Administração (Universidade de Pernambuco), especialista em Educação (PUC Minas), Mestra em Educação (FACED/UFBA) e Doutoranda em Educação (FAE/UFMG)

patamar para se contar alguma história. O coletivo exercitou contar histórias de si, de sua infância, de sua ancestralidade – crucial no processo de construção da “Cena 09: De onde eu falo”. Esta cena trazia relatos de racismo vivido pelos membros do Coletivo em vários âmbitos de sua vida. Para contar essas histórias eles/elas diziam o seu nome, sua cidade de origem e a opressão sofrida.

Dando sequência com o trabalho de escuta de si, Prof. Daniel Puig<sup>96</sup> traz sua contribuição no âmbito da voz e música. Sua experiência no Coletivo teve por título “Voz-Corpo, Voz-Corpo”. Neste trabalho, Daniel trouxe diversas referências vocais, musicais de comunidades e artistas africanos, desmistificando o fato de que só um grupo seletivo é capaz de cantar. Além disto, compartilhou sonoridades diaspóricas e o canto responsorial (premissa dos povos africanos em que um canta e o coro responde). Pensar a voz pelo corpo foi algo revelador para o grupo, que experimentou diversas possibilidades de canto e uso da voz, a partir da singularidade de cada ‘corpo-voz’. A partir deste dia alteramos os nossos parâmetros de canto para a cena, compreendendo que toda voz canta e esta multiplicidade de formas de cantar está diretamente ligada a particularidade de cada corpo. Ao cantar o *muimbo* (música) em exaltação a *Kisimbi*, experimentamos a máxima de misturas tonais, vozes mais abertas, outras mais fechadas, timbres altos, baixos. O grande coro instaurou na cena uma música que tinha cheiro, música que inscrevia imagens e alterava a atmosfera do lugar.

Nosso último encontro, no dia 29/08/18 fechou o ciclo da Formação Geral, levando nossos corpos para arder, em todos os sentidos, ao experienciar a dança Maculelê com o Contra Mestre Rodrigo Miojo<sup>97</sup>. Neste último encontro foi possível observar corpos em estados diferenciados, mais disponíveis ao trabalho. Certamente toda a experiência adquirida até aqui tirou da zona de conforto esses corpos desacostumados a se reconhecerem em seu potencial cênico.

Segundo relato dos estudantes a FG trouxe uma formação para além do artístico. Ao percorrer por várias perspectivas dos saberes, muitos deles invisibilizados, estes/as estudantes encontram o seu lugar no mundo:

Poder pensar as criações artísticas sob uma perspectiva respeitosa e referencial a existência e ancestralidade enquanto mulher negra e artista

---

<sup>96</sup> Daniel Puig é músico e professor Adjunto da UFSB, campus Jorge Amado. Licenciado em Educação artística (UFRJ), com habilitação em Música, Mestre em Música (UFRJ) e Doutor em Música (UNIRIO).

<sup>97</sup> Miojo é Contra Mestre de Capoeira, tem graduação incompleta em Educação Física. É professor de Capoeira em Itabuna, ministrando oficinas no Centro de Cultura Adonias Filho.

foram de suma importância para a minha compreensão do espaço tempo que ocupo neste mundo. Compreender melhor a leitura que o mundo tem deste meu corpo que fala, ainda que eu não diga uma palavra e reaprender a me expressar e impor, dentro deste mesmo mundo da forma como eu desejo ser lida. Esse processo de FG foi extremamente importante para a construção não só da minha identidade artística, mas também da minha personalidade e entendimento de quem é Emanuele Carmezina, mulher negra, baiana e daí então, multi-artista (EMANUELE CARMEZINA, 2019).

Outro dado interessante na reflexão do projeto são os outros componentes que ministrei nos quais houve abordagem afrodiaspórica, seja na Educação ou nas Artes. Como a maioria dos estudantes que fazem parte do Coletivo são também estudantes da graduação do BI ou LI em Artes, os conhecimentos dos componentes regulares sempre apareciam nas discussões ao final dos encontros. Eles/elas conseguiam estabelecer conexões e problematizar até mesmo a FG do Coletivo. Essa potencialidade de uma formação através de muitas camadas potencializou a experiência dos corpos, tornando este projeto incomum.

Esta Formação Geral é uma célula inicial para se pensar em uma formação plural dentro da Universidade, considerando, sobretudo o saber tradicional como conhecimento destacável na formação artística. Dentro da perspectiva de pensar uma formação em ciclos, os/as estudantes são capazes de disparar o sensorial, para que este ative sua memória corporal ancestral. Com isto, certamente a relação deste/desta com a cena é alterada, na medida em que este corpo representa não só a vida em sua relativização, mas a ancestralidade, amplificada pelos contornos das Artes.

### **4.3 Azuela: Poéticas Negras em Roda**

A FG era insuficiente para discutir todos os temas que estavam reservados nesta empreitada de pensar uma formação negrorreferenciada para os/as atuantes do Coletivo AFRO(en)CENA, no âmbito universitário. Com isto, mais uma ação decorria deste Grupo de Pesquisa e Extensão Universitária: “Azuela – poéticas negras em roda”. Era necessário extrapolar o lugar da sala de ensaio para se pensar também, através de um discurso politizado, em outras questões concernentes às Poéticas Negras. Mais do que isto, a azuela surge como possibilidade de amplificação destes discursos acerca das problemáticas do racismo em todos os seus níveis, e das poéticas negras. A azuela é um exercício metodológico importante para toda a comunidade acadêmica, mas reitera a investigação pessoal dos/das atuantes durante

sua formação. A palavra é nossa grande potência de resistência. Através da palavra e da sabedoria que baila no equilíbrio entre falar e silenciar, carregamos num balaio cheio de frestas a nossa ancestralidade, que é a filosofia fundante do povo preto, pelo que era soprado das bocas de homens e mulheres negras aqui no Brasil.

Figura 20 Logomarca da Azuela



Arte: Jefferson Borges

O termo “Azuela” vem de *Kuzuela*, verbo derivado do tronco *Ovibundu* (etnia Bantu), disseminado em território *Kimbundu*. Segundo dicionário Bantu 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, se fazer falar. Com isto, o Coletivo AFRO(en)CENA visa oportunizar o diálogo com a comunidade acadêmica, artistas, comunidades tradicionais, agitadores culturais, instituições de fomento às artes em Itabuna e região.

No ano de 2018 foram realizadas quatro edições do evento, sendo três no campus Jorge Amado e uma edição especial no campus Paulo Freire; ações importantes para a ventilação de novas epistemologias acerca das Poéticas Negras. Além disto, a Azuela se firma como espaço de resistência no âmbito acadêmico, estruturando um discurso contra hegemônico, dentro de uma estrutura historicamente opressora e excludente de todo discurso empretecido. Sua relevância é preponderante para visibilidade e assentamento de conhecimentos oriundos de

saberes populares, bem como forças de inspiração para se pensar as pedagogias afrodiaspóricas e fazeres artísticos negrorreferenciados.

Este evento é coordenado por mim e pela professora Fabiana Lima. Metodologicamente as *Azuela* acontecem como rodas de conversa, de modo desierarquizado, sem palco, sem mesa, no intento em construir o conhecimento de modo circular, horizontalizando as relações, possibilitando a participação de todas as pessoas que desejarem ajudar a construir esta trança artística afrodiaspórica. O ambiente era espiritualmente preparado com folhas sagradas aromáticas, incenso e ojás (panos sagrados utilizados nos terreiros) amarrados nas cadeiras dos convidados, remontando o ambiente circular do barracão de um terreiro. Sempre às 19h estávamos reunidos no Refeitório do Campus Jorge Amado, organizado mensalmente pelos monitores do Projeto.

Este evento é parte do Projeto de Pesquisa e Extensão AFRO(en)CENA, vinculado ao Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT/PPGAC/UFBA), o Centro de Formação em Artes (CFA/UFSB) e o IHAC do campus CJA. Contamos com a parceria do **Núcleo PIBID do CJA Descolonizando Saberes** – educação para as relações étnico-raciais e de gênero (Coordenação Profa. Fabiana Lima) e **Núcleo PIBID Artes do CJA Círculos de Cultura** – Estratégias de letramentos para inclusão educacional (Coordenado pela Profa. Gilmara dos Santos Oliveira), que apresentaram uma mostra partilhando ações com a comunidade.

Figura 21 Eu e Fabiana Lima preparando do ambiente para a Azuela



Fotografia: K.Álícia

A primeira edição (25/09/2018) teve como tema: **Empretecimento da População e construção de novas sintaxes artísticas**. Nossos/as convidados/as foram: Prof. Dr. Richard Santos (UFSB – CSC), Prof<sup>a</sup> Ronara Chagas Santos Mendes (Mestranda PPGER/CJA), Prof. Saulo Jorge Alafim de Oyó (Mestrando PPGER/CPF) e mediação da Profa. Me. Clarissa Santos (UFSB – CSC).<sup>98</sup>

Nesta edição houve o lançamento do livro do colega Richard Santos: **Branquitude e Televisão - a nova África (?) na TV pública**. Esta roda de conversa trocou experiências na ordem da profissionalização do artista negro e sua inserção no mercado comercial do país, a partir do empretecimento da população, quando esta compreende sua negritude e também quer se ver representada em todos os setores da sociedade.

Dentro da proposta global da pesquisa, os temas concernentes às azuelas surgem como temas transversais ao ciclo da Formação Geral. Os temas foram suscitados ao longo dos trabalhos, porém na azuela há maior problematização dos mesmos.

Se tratando, sobretudo, do BI Artes com a formação de artistas é importante conhecer o mercado profissional em sua realidade. Mercado este que ainda resiste na escolha por produções de artistas negros ou com temáticas negrorreferenciadas. Portanto, esta roda traz como resultado importante estratégias para pensar em que medida é possível, sendo artista negro, se inserir no mercado a partir da perspectiva mais específica da música, pela fala da cantora Ronara Crioula, e do artista ao audiovisual e hip-hop Richard Big.

Este primeiro encontro foi curioso, porque após as contribuições dos dois convidados, um silêncio tomou conta do lugar. Os/as estudantes presentes pareciam desacostumados com este modelo de roda de conversa. Porém, aos poucos os corpos foram compreendendo a dinâmica do lugar, o cheiro, a atmosfera e foram contribuindo com a roda.

Esta azuela foi marcada pelo protesto realizado por alguns estudantes acerca da morte do jovem negro e artista Alan, assassinado pela polícia em sua comunidade na cidade de Itabuna-Ba. Alan fazia parte do Projeto Encantarte, no qual fazia oficinas de teatro e percussão.

---

<sup>98</sup> Infelizmente Prof. Saulo não conseguiu comparecer por motivos de força maior.

Figura 22 Primeira Edição da Azuela.



Fotografia: K.Alicia

No dia 30/10/2018 aconteceu a segunda edição da Azuela com a temática: **O Candomblé enquanto matriz poética para expressões artísticas**. Nossos/as convidados/as foram: *Baba Egbé* e Prof. Ricardo Dantas (*Ilê Axé Oyá Funké – Itabuna*), Profa. Me. Onisajé (Fernanda Júlia – *Yakekê do Ilê Axé L'adê Onan /* Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA), Profa. Me. Verusya Correia (UFSB), com mediação da Profa. Dra. Fabiana Lima (UFSB – CJA). No turno vespertino, antes da Azuela acontecer, Onisajé mediu um trabalho com membros do Coletivo e estudantes bolsistas do PIBID Humanidades, através do financiamento do edital Lugar da Cultura, promovido pela Pró-reitoria de Sustentabilidade e Integração Social (PROSIS): *Laboratório de Preparação para Atuantes OJUNAN*.

Esta roda discutiu sobre as potencialidades do candomblé enquanto matriz *mitopoética* para o trabalho de criação artística. A partir de vivências diferenciadas, esta Azuela trançou experiências práticas dos/as convidados/as em suas produções artísticas a partir do lugar do Terreiro também enquanto produtor cultural.

Onisajé trouxe imagens dos espetáculos produzidos pelo Grupo NATA, discutindo sobre o processo criativo, que inicia no Terreiro de sua mãe, fornecendo epistemologias de trabalho a partir da Poética do NATA. Verusya Correia apresentou uma performance como fala inicial, cujo trabalho ressaltava de forma crítica alguns estereótipos criados acerca das mulheres negras, abordagens dos orixás e

cosmovisão de axé. Houve grande estranhamento dos estudantes em conceber uma fala através de uma expressão corporal, não necessariamente anteparada em um texto escrito. Ricardo Dantas contou um pouco sobre sua formação no axé e formação escolar/acadêmica, e como este trançamento é responsável pela criação de seu repertório de poesias.

Figura 23 Azuela em sua segunda edição. Da esquerda para a direita: Fabiana Lima, Onisajé, Ricardo Dantas e Verusya Correia.



Fotografia: Lúcio Pedreira

O Coletivo tinha por base criar uma cena a partir da inspiração do Candomblé Congo-Angola. Há muitos riscos na representação do axé no palco, porque há um limite entre a criação artística e o sagrado. A arte negra não é concebida dentro do conceito de imitação, mas através expressão do ser em relacionamento com o mundo. Por isto, a 2ª edição da Azuela foi fundamental para que os atuantes ouvissem sobre esta problemática, a partir das experiências de artistas que já abordam estas questões em suas criações. Há um risco grande em profanar os segredos de axé na cena. Por isto, a arte deve ressignificar os temas sociais das comunidades tradicionais, não revelar os segredos. Afinal, nossa religião resiste, dentre outras coisas, pela manutenção destes segredos.

A pessoa que desejar estar diante da divindade, deve ir ao terreiro, não assistir a um espetáculo teatral, por exemplo. O palco é sagrado, assim como o terreiro. Todavia, cada um caminha em um sentido, podendo se aproximar nesta trajetória, porém nunca se igualar. Este foi um cuidado particular em pensar no experimento

cênico que estava prestes a ser encenado. Objetos utilizados no terreiro tornam-se sagrados, a exemplo de uma *buzanguê* (quartinha – vasilhame de barro). Quando é inserida na cena uma série de quartinhas, desejamos fazer alusão às águas sagradas que guardam as nossas cabeças, como no terreiro. Mas, ali há um tratamento estético que insere este objeto no ritual cênico, ressignificando-o. Neste caso, objetos de axé no palco ajudam a compor uma representação do sagrado, sendo importantes disparadores da atmosfera ritual desejada.

Figura 24 Mulher carrega água. Travessias... ciclos transatlânticos



Fotografia: Victor Hugo Sá

A terceira edição deste evento aconteceu no dia 27/11/2018, com a temática: **A imortalização do saber pela fala: azuela!** Nossas convidadas foram: Profa. Dra. Evani Tavares, *Yalorixá* e Atriz Alba Cristina Soares<sup>99</sup> (*Ilê Axé Omopondá Aladê Ijexá*), Profa. Dra. Marialda Silveira (UESC) e mediação minha. Neste dia aconteceu a Mostra PIBID Humanidade Descolonizando Saberes (Coordenado pela Profa. Fabiana Lima), no Vão Livre da Reitoria. A última edição programada para este terceiro quadrimestre visava fechar o ciclo formativo, discorrendo sobre a importância da fala para as comunidades africanas e afrodiáspóricas, e o reverberar desta condição na construção de Poéticas Negras na cena contemporânea do país.

<sup>99</sup> Por motivos de força maior, Alba Cristina não pode comparecer ao evento.

Esta Azuela nos ensina que a potencialidade da fala é construtora de saberes e mantenedora de tradição. Esta é a premissa de muitas comunidades africanas que foram construídas a partir da experiência dos mais velhos, que chega até os mais novos através do hálito quente de quem ouviu e hoje pode contar. Nos terreiros dizem que só quem sentou para ouvir, um dia pode se levantar para ensinar. A potencialidade desta cosmovisão foi salientada pela professora Marialda, que traz possibilidades de análise do discurso em uma perspectiva negrorreferenciada. Em seu livro “A educação pelo silêncio: o feitiço da linguagem no candomblé” (2004) ela propõe pensar a importância do discurso falado, mas também o discurso que se constrói no silêncio do terreiro. Com isto, ela nos leva a crer que para além da fala, existe uma pedagogia do silêncio que prepara o iniciado no axé para o instante que sua fala seja carregada de experiência e significado.

Evani Tavares trança esta perspectiva levantada por Marialda, nos fazendo refletir sobre a potencialidade do discurso político imbricado nos espetáculos teatrais de pessoas negras. Cada frase deve ser muito bem escolhida para que seja dita e tenha ensinamento, reflexão e desdobramentos sociais. Uma boca preta que fala, não fala sozinha. Carrega consigo sua história e de seu povo, portanto, o que se diz em cena é potencializado (ver “Talenu-Atmosfera”, princípio da Azuela).

No dia 03 de dezembro aconteceu a Edição Especial da Azuela: poéticas negras em roda, com o tema: **Gira de Memórias Populares em Cosmovisões Africanas**. Esta edição foi coordenada por mim, Fabiana e a Profa. Dra. Marina Miranda. Esta Azuela surge como proposta de encerramento do CC Educação e Relações Étnico-Raciais, planejado conjuntamente com a professora Fabiana Lima e professora Marina Miranda. Nossos/as convidados/as foram: Profa. Me. Paula Gonzaga (UFSB/CPF), Prof. Ms. Silier Andrade Cardoso Borges (UFSB/CPF), Prof. Itamar dos Anjos (Grupo Umbandaum / Arte Manha, Canavieiras-Ba) e mediação minha.

Foi um encontro ancestral por nos transportar para uma atmosfera sagrada, que extrapolou os muros da sala. O evento contou com envolvimento dos discentes do CC Educação e Relações Étnico-Raciais, com mostra artística de outros trabalhos construídos ao longo do quadrimestre. Os/as estudantes escolheram por criar uma atmosfera mais intimista, com iluminação através de velas e uma fala mais no pé do

ouvido. Muitas histórias foram ali postas, construindo um balaio cheio de encantaria e muita resistência.

Enquanto coordenadora deste evento, professora Fabiana Lima afrografa a relevância de compor este trabalho:

Meses depois da entrada dele [eu] na UFSB, no início da criação do coletivo AFRO(EN)CENA, fui convidada para pensarmos a AZUELA. Se num primeiro momento o local a ser desenvolvido seria o auditório do Campus Jorge Amado, após muita conversa sobre como materializaríamos, no espaço eurocentrado da universidade, concepções afrocentradas de ensinar, aprender e fazer arte, escolhemos um local amplo, que pudesse acolher uma grande roda, para a conversa fluir, para a troca cuidadosa entre mais velhos e novatos ganhar forma. O primeiro encontro foi de uma emoção que esquentava por dentro. Incrivelmente, o silêncio falava mais que os discursos de todos os protagonistas da roda. Com suavidade, na primeira, segunda, terceira, quarta AZUELA, tanto no campus onde trabalhamos quanto nos outros campi da universidade, o aprofundamento da condição social, das possibilidades de resistência dos corpos negros e indígenas desterrados e exterminados no país foi acontecendo, não pela via única da razão, mas por todos os sentidos dos corpos dos participantes.

O axé que batizava o chão de folhas e cheiros incorporou todo mundo da roda... Desde então, a AZUELA tem cumprido papel importante no processo de **desaprendizagem do modelo acadêmico** em que saberes e modos de conhecer eurocentrados são a única via de se produzir conhecimento. Da noção de universidade à de pluriversidade, a AZUELA tem cumprido seu ciclo, recontando histórias no território dos ventos pesados da história cacaueteira, responsável por submeter famílias inteiras à subalternização, à violência, ao extermínio (FABIANA LIMA, 2019) (*grifo nosso*).

A desaprendizagem proposta por Fabiana Lima nos remete a tentativa incansável de alguns docentes em romper a colonialidade ainda arraigada na estrutura política e pedagógica da maioria das instituições públicas de ensino superior. Ao dispor as cadeiras em roda, pretende-se abrir a possibilidade do discurso, quase sempre unilateral, do qual o docente domina o saber e o discente apenas opera este saber. Azuela é aprender a ouvir e falar, partindo do pressuposto que todo mundo tem conhecimento. Portanto a formação não deve condicionar o indivíduo em duas etapas: o antes e o depois da academia. O conhecimento universitário deve problematizar a experiência, não negá-la. A Azuela também se configurou como a possibilidade de exaltar as produções sul baianas através das falas de artistas e professores da região. Deste modo, o aprendizado circula em todos os níveis de ensino, se propondo a ser democrático e horizontalizado.

No ano de 2019, precisamente no dia 05 e 06/07/2019, o Coletivo realizou sua maior produção financiada pelo Edital Lugar de Cultura, promovido pela Pró-reitora de Sustentabilidade e Integração Social (PROSIS). A proposta incluía a apresentação do

experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos” no Centro de Cultura de Porto Seguro-Ba, realização da oficina “Afrocênica: poéticas e cenas pretas” e uma Azuela: poéticas negras em roda, com o tema: **Corpo, Resistência e Ancestralidade**, que aconteceu na Abayomi Casa de Cultura, no bairro do Cambolo. Nossas convidadas foram: Profa. Me. Pâmela Peregrino (UFSB/CSC/Coordenadora da Abayomi), Paula Pimenta Gomes (Mestranda pelo PPGER/CSC) e a Associação de Marisqueiras de Belmonte-Ba, com a minha mediação e da Fabiana Lima.

Esta Azuela foi especial, porque foi um encontro que transbordou a própria roda de conversas, finalizando nosso bate papo na rua. A propósito, esta foi uma atitude de uma das sambadeiras que sugeriu que fechasse a rua para ter espaço para fazer o samba. Aos poucos, podíamos ver da varanda das casas muita gente batendo palmas, interagindo com o axé que dali emanava. Alguns moradores da comunidade se juntaram à nossa roda, outros chegaram perto, mas acompanharam meio que à distância.

Figura 25 Samba de Roda promovido pelas Marisqueiras de Belmonte, na rua, em frente à Abayomi.



Fotografia: Annaline Curado

Este evento foi relevante para firmar laços acadêmicos/artísticos/afetivos entre os meus colegas de Porto Seguro, membros diretos do Centro de Formação em Artes, potencializando as produções na Universidade.

A produção local do evento ficou a cargo da professora Cris Lima, em parceria com uma rede grande de colaboradores, dentre os quais docentes e discentes do campus Sosígenes Costa. Destaque para os docentes (Profa. Aline Nunes, Pâmela Peregrino, Clarissa Santos, Annaline Curado, Augustin de Tugny, Marcelo Wasem, Éder Rodrigues, o Vice Decano Prof. Martin Domecq, o Decano Prof. Alemar Rena).

A Abayomi foi nosso terreiro, nos abrigando durante os dias do evento, mobilizando o Coletivo da Abayomi em uma força tarefa para criar uma estrutura provisória de recepção. Esta viagem aproximou ainda mais o Coletivo, fortalecendo as relações artísticas e interpessoais.

Figura 26 Azuelando na Abayomi



Fotografia: Annaline Curado

A possibilidade de ouvir os depoimentos das marisqueiras e suas estratégias políticas de resistência certamente marcou os ouvidos de quem ali estava. Os relatos traziam a dor da indiferença dos governantes locais perante as necessidades daquelas senhoras; por outro lado trazia a alegria de poder sambar, de perpetuar arte através de muitas gerações. Aliás, é preciso registrar a presença de crianças e adolescentes que já compõem o grupo.

Outro aprendizado significativo partiu de Paula Gomes, estudante do Mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação e Relações Étnico-raciais da UFSB, campus Sosígenes Costa. Paula pesquisa sobre o samba de roda promovido pela Associação das Marisqueiras de Belmonte enquanto estratégia de resistência. Contudo, sua pesquisa é feita em conjunto com essas mulheres, sendo discutidos até mesmo os temas da escrita. Esta abordagem metodológica leva Paula a não se sentir a vontade para estar na Azuela sem a presença delas. Os integrantes do Coletivo mal conseguiam abrir a boca para falar, porque naquele dia era importante ouvir, ressignificar todo o aprendizado que surgiu a partir do samba.

A professora Pâmela Peregrino é a coordenadora da Casa Abayomi de Cultura. Ela nos contou um pouco sobre a construção de um curta metragem construído dentro de um terreiro de candomblé, a partir da técnica do *Stop motion*<sup>100</sup>. O curta tem o título de “Òpára de ÒSùn: quando tudo nasce<sup>101</sup>”. O vídeo foi criado no desejo de exaltar a *Oxum* responsável pelo terreiro. Era um vídeo homenagem à *Oxum* da Mãe de Santo já falecida. Pâmela descreveu as dificuldades do processo, já que a mesma não tinha experiência anterior em terreiros. Foi uma grande novidade lidar com a criação de um vídeo cheio de memórias dos que ali estavam. Com isto, ampliamos o nosso horizonte ao pensar sobre um corpo sagrado representado através de bonecos de massinha e outros materiais (utilizados no filme de Pâmela Peregrino), mas que consegue inserir quem assiste na atmosfera ancestral do orixá *Oxum*, dona das águas doces e da fertilidade do mundo. Para muitos estudantes ali presentes era uma novidade conhecer sobre outros tipos de produções artísticas negrorreferenciadas.

Neste Evento realizado em Porto Seguro, além da apresentação do experimento cênico, da Azuela, estava prevista também a realização de uma oficina a partir do treinamento corporal e processo criativo do Coletivo.

A oficina “Afrocênica: poéticas de cenas pretas” sistematiza os modos de trabalho e de criação do Coletivo, sendo oferecida por mim em conjunto com os seus membros, a fim de circular possibilidades metodológicas de trabalhos cênicos, estimulando a produção afrodiaspórica. Foram investigadas na oficina as diversas corporalidades (inspiradas nos quatro princípios apresentados no caminho *Talenu-Atmosfera*: da *Nginga*, do Cavalo, da Encruzilhada e da Azuela), musicalidades

---

<sup>100</sup> Stop motion: Do inglês “quadro-a-quadro”, é uma técnica que cria o movimento de cena a partir da sequência de imagens.

<sup>101</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=G9oueZFnNB8>>, acesso em: 25/06/2019.

(inspiradas nos toques do candomblé Congo-Angola: barravento, cabula, congo, samba, adicionando o ijexá), oralidades (modos de escuta e contação de histórias) e visualidades negrodescendentes do Sul da Bahia, a partir das referências ancestrais de cada participante. O trabalho partiu da experimentação pessoal de cada atuante em contato com os quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar, considerando essa vivência fundamental para ativação da memória africana ancestral e possível aplicabilidade na criação de cenas.

Pela primeira vez na pesquisa consegui assentar os conceitos e experimentar estas diretrizes metodológicas de criação negrorreferenciada com todos os membros do Coletivo. A oficina serviu de experimento para o próprio grupo testar os corpos e todo o aprendizado somado até aqui. Nesta organização metodológica foram experimentados princípios de trabalhos ainda inéditos para o grupo: princípio da *Nginga*, da *Azuela*, da *Encruzilhada* e do *Cavalo* (todos destrinchados no “*Talenu – Atmosfera*”) compondo aquilo que chamo de *Corpo Pambu-Nzila*.

Figura 27 Oficina "Afrocênica: poéticas de cenas pretas"



Fotografia: Annaline Curado

Neste trabalho, evocamos a presença de *Pambu Nzila* como inspiração para se pensar na noção de corpo disponível. 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 atuantes 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.

Este conceito (corpo disponível) opera possibilidades epistemológicas acerca das corporeidades afrodiaspóricas, a partir do cotidiano do terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* [Simões Filho-Ba, ver “Caminho de Kisimbi”], considerando as práticas da nação Congo-Angola, Bantu. Observa-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.

Figura 28 Círculo Conceitual Corpo-Pambu Nzila

## Círculo Conceitual

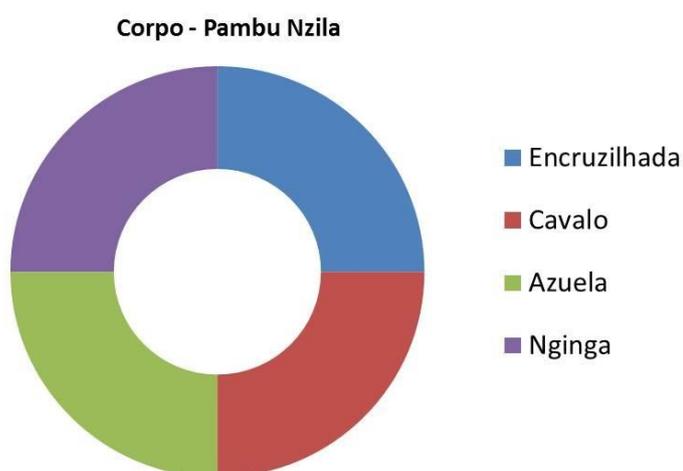


Imagem: Tássio Ferreira

Para se chegar ao estado de disponibilidade do corpo é importante exercitar quatro princípios que colocam o/a atuante na encruzilhada de possibilidades de representação, no que chamo de “Círculo Conceitual”: o *Princípio da Encruzilhada* ativa a memória corporal africana, reconectando os corpos com a ancestralidade africana e afro-brasileira; no *Princípio da Nginga* trabalhamos com o jogo de cena da oposição, levando o/a atuante a ter consciência que sua performance só acontece em diálogo com vários elementos que compõem a cena; no *Princípio da Azuela*, a potencialidade da escuta e da fala são suscitados para que a cena seja erigida sem

perder de vista o seu discurso político; e no *Princípio do Cavalo* estes corpos entram em estado de excitação, deixando-os disponíveis para serem tomados pela força necessária à representação.

Esta oficina foi aberta para estudantes da UFSB do campus Sosígenes Costa e comunidade de Porto Seguro-Ba. Com Quase 40 pessoas, realizamos o nosso trabalho em parceria com o Complexo Integrado de Educação de Porto Seguro (CIEPS), na biblioteca da escola. Os membros do Coletivo compuseram uma banda de percussão que instaurou o campo negro expandido no ambiente (ver “*Talenu – Atmosfera*”), contribuindo para a ativação da memória corporal ancestral dos/das presentes. Um trabalho intenso de quatro horas de atividades corporais e experimentações cênicas.

#### 4.4 Travessias – ciclos transatlânticos

Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos (EVARISTO, 2007, p.21).

Figura 29 Ensaio de Travessias no Centro de Cultura Adonias Filho (coreto na área externa), Itabuna-ba.



Fotografia: Tássio Ferreira

Antes de voltar-se especificamente à cena produzida pelo Coletivo, através do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos” é importante trazer a arquitetura cênica como discurso autônomo dentro desta pesquisa. A poesia proposta neste texto fala por si só, sendo esta uma urgência dos corpos que impulsionaram a sua escrita. O texto está impregnado de África a partir do imaginário dos/das atuantes, que chega até mim através do processo criativo. O que vale aqui discutir é a própria estrutura dramatúrgica que foi escolhida por mim, a partir do repertório fornecido através das experiências na FG do curso de extensão, pelas fricções deste processo criativo e da experimentação da cena perante o público.

# Travessias...

ciclos transatlânticos

Arquitetura dramática: Tássio Ferreira

## 1º Ciclo: MAM'ETU ÁFRICA

### Prólogo (áudio off)

#### De Nascer África

Antes de tudo começar...  
 Como começar o que já existia?  
 De início  
 Pelo começo  
 Primeira célula, tecido, órgão, sistema, organismo, população  
 Primeiro respirar  
 Nascimento  
 Partida  
 Origem  
 O de ontem  
 O soerguimento  
 A plataforma  
 A Base  
 O Caminho  
 O Lugar  
 Caminho sempre em frente. Para frente. Para trás é como você me vê  
 Rota que circula  
 E roda...  
 Roda em si e em outros  
 Infinita  
 Do fogo  
 Do vento  
 Da terra  
 Da água  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 (Batem paó)  
 Mam'etu  
 Mãe

#### Cena 01

*Homens e mulheres entram em cena carregando vasilhames de barro com água, madeiras empilhadas, frutas em cestos, roupas lavadas, sacos de cereais. O equilíbrio*

*dos corpos. O som corpos. O som da natureza. Danças. O equilíbrio do ambiente deve ser visto na interação dos corpos. Pode-se ver África em equilíbrio antes da chegada do colonizador. O cotidiano. Quatro intérpretes com vasilhames de roupas molhadas, dado momento esticam ao chão uma peça, simulando a lavagem de tecidos, revelando o nome **1º Ciclo: Mam'etu África.***

### **Hino do povo Bantu**

Pembelê! Ntoondele Nkisi ê (bis)  
 Kobinga Kibuko  
 Evana Ovipi  
 Kobinga Nguunzu palo a Bantu  
 Ntoondele Nkisi ê  
 Kobinga Nguunzu palo a Bantu  
 Ntoondele Nkisi ê

### **Cena 02: O LEILÃO HAMBÁ MINKISI**

#### **Travessia**

(composição: Emanuele Carmesina/Tássio Ferreira)

Começou a travessia  
 Juntos vamos caminhar  
 Pela nossa amada África  
 As raízes explorar

Meu senhor e minha senhora  
 Aqui podem chegar  
 Nossos costumes e nossa história  
 Para você de mim lembrar  
 Para a nossa alegria  
 Vivemos em comunhão  
 Fazemos o nosso trabalho  
 Nkisi dá a proteção

Nossos Reis, nossas Rainhas  
 Caçador ou pescador  
 Ancião, nossas crianças  
 Batedores de tambor  
 Juntos nesta longa estrada  
 Para nos fortalecer  
 Sempre unidos, solidários

Nós vamos permanecer

Peço a benção a Kisimbi  
Nkosi e Kafungê  
Matamba, Ndanda Nunda  
Kabila, Nzazi ê  
Os encantados quem nos guiam  
Contaremos pra você

**Sacerdotisa de Kokuetu** – Mbote! Bom dia a todos e todas! Nosso sagrado Lukaya Zaire está em festa. Todos e todas aqui reunidos para mais uma arrecadação para nosso povo. Eu, sacerdotisa de Kokuetu, aquela que carrega a espuma da Kalunga, dou por aberto o leilão de Hamba Minkisi. Neste leilão, como já anunciado, será leiloado o espelho de Kokuetu utilizado na guerra de expansão de Congo. Peça rara que manipula a energia do lugar, devolvendo, ao que se coloca diante dele, todo o sentimento que transborda na Muximba (coração), em dobro. Façam suas ofertas!

**Anunciante 1** – Que rufem os tambores para sua majestade a guerreira Rainha Amina da Nigéria.

**Coro** – Amina! Amina! Amina da Nigéria!

**Amina** – Eu, Amina, filha de Bakwa Turunku, Rainha Hauçá de Zaire, para dar força ao meu exército, ofereço 100 sacas de Inhame para matar a fome do povo, em troca do espelho de Kokuetu.

**Coro** – Óooooo! Inhame!

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (ouve na concha alguma resposta referente à oferta) Infelizmente esta oferta não foi aceita. Nem só de inhame vive nosso povo.

**Anunciante 2** - Que rufem os tambores para sua majestade a Rainha Makeda, da Etiópia, esposa do Rei Salomão da Judeia.

**Coro** – Makeda! Sabá! Makeda da Etiópia!

**Makeda** – Eu, Makeda, conhecida também como rainha de Sabá, com palácio sediado na ilha de Meroé, próximo ao Rio Nilo, não venho buscar a força ancestral de Kokuetu. Desejo apenas ter esta lindíssima peça em minha coleção. Todos sabem que meu deus é o sol! E dele vem minha riqueza. Ofereço 50 sacas de diamantes.

**Coro** – Óooooo! Diamantes!

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (ouve na concha alguma resposta referente à oferta) Infelizmente esta oferta não foi aceita. O espelho de Kokuetu não é apenas uma peça de decoração. Sua Hamba (força) é sagrada. Não agrada a nossa Mam'etu sua oferta.

**Anunciante 3** - Que rufem os tambores para sua majestade a Rainha Njinga Mbandi, Angola. Filha de Njinga Mbande Ngola Kiluaje e de Guenguela Cakombe.

**Coro** – Njinga! Njinga! Njinga de Matamba!

**Njinga** – Eu, Njinga Mbandi Cakombe, Rainha de Matamba e Ndongo, ofereço 100 sacas de limalhas de ferro, para armar o povo contra o colonizador. Precisamos estar fortes e preparados para a guerra! Ainda que a guerra não seja vencida apenas com armamento.

**Coro** – Óooooo! Ferro!

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (ouve na concha alguma resposta referente à oferta) Infelizmente esta oferta não foi aceita. Nossa arma é nossa resistência. Aqui já estamos armados o suficiente. E se a guerra chegar, que seja feita a vontade do Minkisi. Lutaremos até o fim!

**Anunciante 4** - Que rufem os tambores para sua majestade a Rainha Ndatté Yalla, do Waalo, Senegal.

**Coro** – Ndatté! Ndatté! Ndatté do Senegal!

**Ndatté** – Eu, Linguère Ndatté Yalla Mbodj, Rainha de Wallo, ofereço uma pequena parte do Senegal com terras férteis para plantio de especiarias, o que ajudaria a expandir o comércio.

**Coro** – Óooooo! Terras!

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (ouve na concha alguma resposta referente à oferta) Infelizmente esta oferta não foi aceita. Kokuetu esperava ofertas relacionadas a uniões, disseminação de amor e irmandade. Parece que neste Leilão Hamba Minkisi o poderoso espelho de Kokuetu voltará para as profundezas. O espelho revela apenas quem é. Este é o seu grande poder.

*Vem se aproximando três senhoras unidas pelos olhos e cabeça. Caminham juntas, falam juntas, se deslocam juntas. Outra atmosfera no lugar.*

**As Iyàmí** – (riem) Esperem! Rufem os tambores! Queremos fazer uma oferta.

*Os ngomas ensaiam tocar e interrompem. Eles se olham, e olham para a Sacerdotisa, aguardando um comando. A Sacerdotisa intervém.*

**Sacerdotisa de Kokuetu** – Espere um pouco. Mas, quem são vocês? De onde vem?

**As Iyàmí** – O povo não nos recebe bem?

*A Sacerdotisa faz sinal ao Coro para que anunciem.*

**Coro** – (com menos entusiasmo) Iyàmí! Iyàmí! Èlélé!

**As Iyàmí** – (riem) Não há o que temer! Oferecemos este singelo saco como troca pelo espelho de Kokuetu.

*Andam por todo o espaço mostrando o saco.*

**Sacerdotisa de Kokuetu** – O povo quer saber qual o conteúdo do saco.

**As Iyàmí** – Neste saco contém um ovo de nosso pássaro sagrado, Agbè. Aquele que tudo vê e sonda. Temos difíceis se aproximam. Acreditamos que vocês vão precisar (se olham e riem).

**Coro** – (com menos entusiasmo) Óooooo! Ovo de Agbè!

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (ouve na concha alguma resposta referente à oferta) Mas, esta não pode ser uma oferta para Kokuetu, porque não pode criar pássaro nas profundas da Kalunga, nem para o povo, porque não saberíamos quem criaria Agbè.

**As Iyàmí** – Este é um pássaro que se cria sozinho. Não carece de ajuda da mão de ninguém. Ele só gosta de ser lembrado e agradado. Seu povo respeita Agbè?

**Sacerdotisa de Kokuetu** – (titubeia) E como não haveria de respeitar? (recuperando-se) Aqui a natureza vive em equilíbrio pleno.

**As Iyàmí** – (riem) Então a oferta foi bem aceita! Passe cá o espelho de Kokuetu! E cuidem bem de Agbè!

*Pegam o espelho e desaparecem. O céu acinzentado. Silêncio.*

## **2º Ciclo: TRAVESSAR – nascidos do porão**

### **Cena 03**

Amar é falar de dor. Não sabemos ao certo o porquê. O certo é que: quem ama sofre. O amor é dual e extremo: ou enche o peito de alegria, ou nos afunda no mar... da Tristeza. Também falaremos de tristeza esta noite, porque é preciso relembrar a dor de tempos em tempos, para que nosso peito, desta vez, nos empurre até a superfície, em resistência... E nadaremos sem nos afogar. Não podemos nos deixar afogar... E até a superfície chegaremos, ainda que nossa voz seja audível apenas no peito daqueles que carregam nas entranhas o ancestral preto. Não tenham pena de nós! Nosso destino e nossa força vêm do mar, das águas misteriosas, doces, por horas raivosas de uma mãe Atlântica, Kalungueira. Não precisamos de sua compaixão. De tempos em tempos lembramos a você como doeu, e ainda dói, sobretudo quando é de lua cheia. Nós iremos. Na bagagem só a nossa força, nossa cultura, nossos

mistérios e nossa capacidade de erguer, multiplicar e fazer crescer, o que quer que seja.

*São distribuídos à plateia barquinhos de papel, escrito: 2º Ciclo: TRAVESSAR – nascidos do porão.*

#### **Cena 04: Despedida**

*A cena acontece com despedidas de: famílias, amantes, mães, pais, amigos, ancestrais. Cena de passagem. Corpos arrancados à força. Dor. Desespero. Silêncio e dor. Todos acorrentados entoam a oração à Kalunga:*

#### **Oração à Kalunga**

Estamos de partida... Precisamos seguir em frente. Só te peço que abra os olhos e os ouvidos para entender o porquê deste trajeto. No bojo desta viagem levamos conosco a fé, urdidora de nossa força. Nos alimentamos de cânticos, rezas, lamentos, toda a poesia viva que sai da boca e alimenta o corpo. Nossas armas são nossos corpos, por vezes utilizados contra nós em campo de batalha. Mas, esquecem eles todos que temos ao nosso lado a ginga, movimento involuntário que ampara nosso corpo e nos coloca diante de nossa ancestralidade. A propósito, esta jamais faltará em nossa travessia. Somos o que somos, porque nossa história vem sendo contada por muitas bocas e corpos que aqui já estiveram, resistiram, lutaram e nos oportunizaram esta nova passagem.

Agora temos tudo o que precisamos. Pedimos licença a Kalunga, grande mãe poderosa, detentora de mistérios que estão além de nossa compreensão. Ó grande Mãe, mãe das travessias... Envolve-nos em seus braços. Seu acalanto e sua energia se podem sentir mesmo que a distância nos limite a presença material. Grande mãe, esta certeza de não estarmos sozinhos nos encoraja, e completa as lacunas que o tempo deixou.

É preciso seguir... Estamos de partida... Que não julguem os olhos ou as bocas que nada entendem. Somos filhos d'água, somos água, e esta certeza nos atravessa, travessia, trajeto... Água! É hora de seguir... Estamos de partida!

### Cena 05: Nascidos Kalunga

*Corpos dançam o ciclo nascimento-morte-nascimento nos porões do navio. Uma mulher prestes a dar a luz.*

Frio. Escuro. Solitário no meio de multidões. Nada importa. Tudo está em questão. Amontoados. Nus. Todos ali. Jogados. Iguais. Sem nome. Sem estória. Sem... Contrações. Contrações mais fortes. É chegada a hora de nascer kalunga. Estamos a atravessar nós mesmos. Silêncio. Frio. Crianças nascem a cada minuto. Para um nascer, outro precisa morrer. Ciclo desgracioso. Corta o cordão umbilical. Não tem pele de bicho para aquecer. Silêncio e dor. O mar embala o choro. Não se pode chorar. A lágrima desce a seco. Nascidos kalunga!

*Quatro intérpretes trazem consigo tecidos vermelhos. Jogam por cima dos corpos. Amarram ao corpo da parideira uma ponta, que enquanto a parideira canta, é levada para fora da cena amparada nos apoiadores do parto e o tecido é arrastado, como sangue.*

Navio Negreiro  
(composição: Mestre Toni Vargas)

Navio negreiro  
Tumba flutuante  
Terra mãe distante  
Dor e desespero

coro: navio negreiro

Segue a nau errante  
Sangrando saudades  
África distante  
Ouça meus cantares

coro: navio negreiro

Mãe que perde o filho  
Rei perde rainha  
Povo perde o brio  
Enquanto definha

coro: navio negreiro

### **3º Ciclo: SILÊNCIO DO INVISÍVEL**

#### **Cena 06: Batismo**

*Quatro amparadores do parto retomam com bacias d'água. No fundo da bacia, pode-se ver escrito 3º Ciclo: Silêncio cristalino. Essas bacias são passadas pelo público, bem próximo aos seus olhos. Durante o movimento os corpos levantam e se unem ao centro da roda.*

Homens e mulheres violentados. Nus. Amontoados. O navio apita três vezes. Estão chegando. Sangue de todas as cores. Fezes. Placentas. Lixo. Doenças. Fome. Sede. Homens e mulheres violentados. Caminhar em fila. Como se manter em pé? Socos e pontapés. Se manter de pé. Nascidos nos porões. Quem? Como? Por quê? Homens e mulheres violentados.

*Quatro capatazes se aproximam com capuzes. Estes são colocados nas cabeças dos interpretes. Enquanto o texto é dito, lanternas apontam para os corpos, revelando-os.*

- Vos apresento o chicote!
- Cala a boca, negro!
- Preto não fala!
- Língua amaldiçoada! Proibida!
- Traz água benta, Arcebispo!
- Em nome de Jesus! Amém?
- Você será Maria das Dores, porque geme demais!
- Judas, porque tem um olhar maligno, traidor dos seus! Fujão!
- Maria Aparecida, porque rapidamente encontramos você, cretina!
- José, homem forte, pai de Jesus, olha o saco cheio. Vai reproduzir essa praga logo logo na senzala.
- Essa é nossa Madalena, Arcebispo! O senhor já imagina o porquê.
- Nada de gastar o leite com esse negrinho. Vai amamentar o filho da Sinhá, que o leite secou. Dá um banho bom nessa crioula.
- Rainha de quê, negrinha? Aqui sua sina é outra. Fedorenta!
- Velha mandigueira! Seus demônios aqui não têm força!
- Cala a boca!
- Trabalha, desgraçado!
- Perdeu um braço? Ele tem o outro!

- Perdeu o outro? Tem as pernas!
- Perdeu as pernas? Não serve mais!
- Cava um buraco lá no fundo do cafezá!
- Isso é coisa de preto!
- Só podia ser essa negrinha!
- Crioula!
- Sujando nossas terras!
- Maldito navio negreiro!
- Volta pro mar e se esfrega direito, para tirar essa tinta!
- Ela era quente, mas o cabelo uma fedentina só!
- Sujos!
- Amaldiçoados!
- Cadê os seus deuses?
- Nada de grito. É a marca de que você é preto!
- É sua sina!
- João!
- Maria!
- José!
- Paulo!
- Pedro!
- Matheus!
- Gabriel!
- Rafael!
- Miguel!

#### **4º Ciclo: RECOMEÇAR?**

*Os capatazes retiram os sacos da cabeça dos intérpretes. Viram ao avesso e colocam novamente na cabeça. Revela ao público os escritos: **4º Ciclo: Recomeçar?***

- Você vai ter seu dia de negro!
- Lugar de negro é na cozinha!
- Preto quando não suja na entrada, suja na saída!
- É a ovelha negra da família!
- Trabalho de preto!
- Afrodescendente?
- Mexe, gostosa!
- Vai ser marginal!
- Não tem capacidade!
- Não vai para lugar nenhum!
- Sujos!
- Burro!
- Cabelo duro!
- Nêga, quente!
- Putaria!
- Coisa de preto!
- Que beleza exótica!
- Para uma negra, você é até bonita!
- Deve ser um furacão na cama!
- Mulata tipo exportação!
- Sua pele é bem escura, parece gringa!
- Nêgo de traços finos!
- Nossa, que cabelo macio! Achei que era duro, sabe?
- Aquele ali é um negro de alma branca! Sempre foi diferente!
- Negra tipo A!
- Moreninho da cor do pecado!
- Café-com-Leite!

- Marrom Bombom!
- Namorado branco? Parabéns!
- Cabelo lindo! Tá na moda, né?
- Samba muito, né?
- Pega todo mundo porque tem o pau grande, né?
- Eu tenho amigos negros!
- Eu não enxergo cores, vejo seres humanos!
- Pare! Nem todo branco é racista!
- Meu Tatatatatatatatataravô era negro.
- Sou branco e sofri do racismo. Sempre me chamavam de branquelo na escola.
- Esses negros são todos racistas!
- Mas por que vocês odeiam os brancos?
- Hoje em dia não pode dizer nada. Tudo é racismo!
- Acho graça é que não tem dia da consciência humana.

*Todas as pessoas encapuzadas já amontoados, de pé, gritam.*

### **Cena 07: Água vida!**

*Kisimbi surge e cobre os corpos com sua saia. Retira-os de cena.*

*Kisimbiè, Kisimbi Mona ame (bis)*

*Kisimbi mona ame, Kisimbi mona ame*

### **Cena 08: De onde eu falo.**

*Cadeiras dispostas ao longo do círculo, frente ao público, os atores limpam seus corpos e contam quem são e como chegaram até o espetáculo. Trocam de lugar nas cadeiras, para que o público conheça trechos das histórias. Por fim, a história é repetida em coro, cada um contando a sua. Atores pedem palmas para pessoas negras de significação para o grupo, estimulando o público a exaltar outras.*

**Cena 09: recomeço****Epílogo (áudio off)****De Nascer África**

Antes de tudo começar...  
Como começar o que já existia?  
De início  
Pelo começo  
Primeira célula, tecido, órgão, sistema, organismo, população  
Primeiro respirar  
Nascimento  
Partida  
Origem  
O de ontem  
O soerguimento  
A plataforma  
A Base  
O Caminho  
O Lugar  
Caminho sempre em frente. Para frente. Para trás é como você me vê  
Rota que circula  
E roda...  
Roda em si e em outros  
Infinita  
Do fogo  
Do vento  
Da terra  
Da água  
Preta  
Preta  
Preta  
Preta  
Preta  
Preta  
Preta  
Preta  
(Batem paó)  
Mam'etu  
Mãe

**Circula.**

A Afrocênica é o conceito que opera a Pedagogia da Circularidade no âmbito das Artes da Cena. Esta pesquisa compreende o conceito de Afrocênica considerando esta cena circular, ritual, aberta, disposta em formato circular permitindo o envolvimento dos/as espectadores/espectadoras; 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 subsaarianos, 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 (MARTINS, 1995, p.100 e 102).

Este trançar de elementos e símbolos confere uma natureza intersemiótica, transcultural e de forte conexão com o sagrado. As referências simbólicas (presente no imaginário popular), juntamente com o repertório corporal de cada atuante, em relacionamento com a força mística evocada através da ancestralidade presente no Candomblé Congo-Angola, intenta dar contornos a uma Poética negrodescendente 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 que os rituais acontecem sem separação do que é dança, música, corpo, objetos sagrados. Tudo que compõe o ritual se traduz em uma única expressão.

Irá urdir o ritual afrocênico os mitos e sua relação como expressão de poesia, a memória como responsável pela manutenção da vida, 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 racismo em nossa sociedade.

Espelhado nas ideias do Teatro Experimental do Negro (TEN), capitaneado por Abdias Nascimento (2004, p.13), 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”.

Fica aqui registrada a importância em se aprender no palco, com os pés fincados no chão, no exercício do fazer. A 'Experiência Viva', conceito abordado nesta tese (ver Caminho de *Kisimbi*) inspirado na vivência dos membros do *Unzó ia Kisimbi*, 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 na representação. 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*<sup>102</sup>, 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 (BARBOSA, 2016, p.94).

---

<sup>102</sup> 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.

Somente o Teatro Ritual dá conta de potencializar 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 prestando à fruição, a pessoa se inseriu naquilo que irá suceder.

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 entregou à vivência.

A dramaturgia na Afrocênica não tem compromisso com uma estrutura rígida da dramática aristotélica, porque a história não é mais contada (mimetizada) pelos atores, ela é presentificada considerando as forças da natureza, o repertório de cada um que assiste e o poder de abstração do/dos lugar/res 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 uma arquitetura, uma estrutura que organiza o discurso, mas não o define exatamente.

A construção da Arquitetura cênica de “Travessias” parte do repertório imagético que o grupo me proporcionou ao longo da Formação Geral, e depois disto, em algumas semanas de trabalho com improvisações de cena – as quais seguiam a metodologia de Viola Spolin (2015): quem? Onde? O quê?

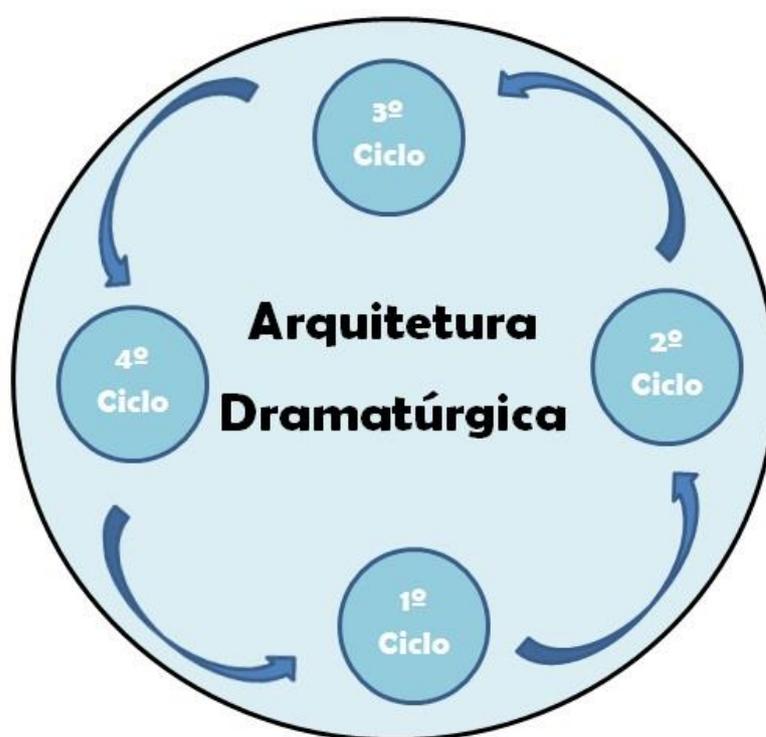
Eu trazia temáticas diversas para disparar o processo. Os integrantes se subdividiam em pequenos grupos e experimentavam. Eu já tinha desenhado o início do experimento, com isto ia trazendo temas de modo mais direcionado, para que inspirassem a organização da arquitetura dramática. Em apenas doze encontros era impossível realizar um processo de construção dramática de modo coletivo.

Nesta pesquisa, considero todo o processo de montagem como colaborativa. Houve uma condução minha como diretor/professor diante das decisões finais a partir de propostas minhas e do grupo. De mesmo modo aconteceu com a estrutura dramática. Os ciclos eram apresentados ao grupo durante o processo, com bastante abertura para modificações, porém não se pode dizer que o grupo escreveu de forma coletiva. A proposta foi trazida pro mim, por isto assino a concepção desta

arquitetura dramática. Ainda assim, sem o trabalho colaborativo e repertório imagético do grupo, não seria possível pensar nestes acontecimentos dramáticos.

A arquitetura foi erigida em quatro ciclos essenciais. Estes quatro 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 a arquitetura cênica é criada se inspirando na existência da vida como em um *continuum*, que não se esgota com a morte, como já salientado ao compreender a força de *Ntoto*. Os ciclos giram entorno de si e no círculo maior, como descrito na imagem abaixo.

Figura 30 Arquitetura Dramática Afrocênica



Criação: Tássio Ferreira

Do ponto de vista da cena, era possível que o público acompanhasse o início 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 atores preparam o público para a travessia. O terceiro ciclo é apresentado através de três bacias de ágata, objeto ancestral utilizado nos rituais de iniciação para cuidar dos *mutuês* (cabeças) das

peessoas. 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, eles 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 no texto.

*1º Ciclo: Mam'etu África* surge com a provocação inicial: qual o imaginário de África antes da chegada do colonizar? Este tema foi proposto para que fosse possível criar a atmosfera de uma África que, a priori, vivia em paz, harmonia, dentro de 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 (médiuns, as pessoas que viram no santo). Foi quando eu entendi que a relação do corpo que se presta à representação 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*, 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, representando o *Nkisi* em dias de *kizomba* (festa). O *Nkisi*, de posse do corpo de seu cavalo, vem a público através de determinadas vestes, e no lugar do rosto, uma *mukange*. Ela não define uma forma humana, ela expressa uma força.

A cerca 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”. Esta identidade é por mim entendida como diluída, porque o que se apresenta aqui é um círculo de energia que representa um *Nkisi* representado em uma *mukange*. 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, que 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 que, 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 Bantus, 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, relativizam 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 lembrar. Não obstante o candomblé se ancora na premissa da repetição ritual, dentre outras motivações, para permanecer acesa a história.

No instante da performance do/a atuante, com sua *mukange* enraizada pelo corpo, não necessariamente precisa haver identificação do público em sua representação. 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 entendo a ideia de personagem na

concepção do Teatro Ocidental, distante do trabalho desenvolvido por nós. 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*' (PAVIS, 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, aproximando cada vez mais o/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.

O primeiro ciclo presente na arquitetura dramatúrgica é chave importante deste processo, porque todas estas conexões foram feitas, gerando em mim a necessidade de criar princípios de experimentação para potencializar estas premissas na Afrocênica.

Ainda que o primeiro ciclo trate deste recorte anterior à escravidão no Brasil, pensando na ideia de um texto que circula e retorna, o espectador pode ouvir *Pembele*<sup>103</sup>, um hino dos povos Bantu que suplica a paz entre os povos. A súplica da paz evocada no início da travessia transatlântica traduz um possível assombro já previsto pela ancestralidade, como afirmam, inclusive, as *Yami* na "Cena 02":

---

<sup>103</sup> *Pembelê* – do *kikoongo* quer dizer "eu te saúdo".

*Andam por todo o espaço mostrando o saco.*

**Sacerdotisa de Kokuetu** – O povo quer saber qual o conteúdo do saco.

**As Iyámí** – Neste saco contém um ovo de nosso pássaro sagrado, Agbè. Aquele que tudo vê e sonda. Temos difíceis se aproximam. **Acreditamos que vocês vão precisar** (se olham e riem).

Figura 31 Cena das Yami – as feitiçeras



Fotografia: Cris Lima

O hino *Pembele* é uma estratégia que funciona como dispositivo de reconexão dentro da arquitetura dramatúrgica. “Travessias” inicia o ritual suplicando a paz, no instante em que o mundo é feito e a água é espalhada no mundo através das mulheres com suas *moringas*, *buzanguês* e *talhas*. *Pembelê* cumpre também a função de evocar a presença destes *Minkisi* no *Ntoto* (terra), porque só assim é possível atravessar, com as bênçãos do sagrado. Não é a toa que este hino quando soprado no vento cria uma atmosfera que retira o espectador da cadeira e o faz viajar e se inserir no experimento cênico. A música é uma forte estratégia para que o ritual seja instaurado, tanto no axé, quanto na cena.

A respeito da música, durante o processo criativo após a realização da FG, eu convidei músicos para nos ajudar a pensar a trilha sonora do experimento cênico. Com isto, uma banda se formou durante o processo – Banda Gira. Na verdade, a banda não tinha experiência com a música para a cena. Pensar a música para a cena foi um desafio para os membros da banda: Ícaro Ribeiro (discente da pós-graduação em

Pedagogia das Artes: linguagens artísticas e ação cultural), Izadora Guedes (servidora técnica e discente da pós-graduação em Pedagogia das Artes: linguagens artísticas e ação cultural), Anderson Ribeiro (egresso do curso de BI Artes), Danilo Ornelas (servidor técnico e discente da pós-graduação em Pedagogia das Artes: linguagens artísticas e ação cultural) e contribuições de Pedro Lisbotto (estudante do BI Artes).

A trilha surge durante os ensaios, através de experimentações. Algumas músicas foram feitas com a banda reunida fora do processo criativo do Coletivo. Mas, a esta altura, a Banda Gira estava alinhada com o trabalho, trazendo proposições assertivas com as propostas de cena.

Eu havia comentado com o Coletivo que gostaria que tivéssemos uma música que preparasse o público pelo giro que iriam dar no ato de atravessar a si mesmo durante o experimento cênico. No encontro seguinte, Emanuele Carmezina, atuante do grupo, aparece com uma letra quase pronta. Eu fiz algumas sugestões de mudanças, inserir alguns trechos, e decidimos assinar juntos, eu e Emanuele, aquela canção que virou a música: Travessias. Os diretores musicais fizeram o arranjo e conseguiram potencializar o efeito esperado. Durante a primeira passagem da música, todo o Coletivo ficou emocionado e concordou com o fato de que aquela música pulsava como o coração que bombeia sangue, irrigando o corpo.

Nossa trilha é marcada pela música instrumental, misturando guitarra, distorções, flauta doce e transversal, rabeca, teclado e efeitos, com uma percussão variada. Eu havia conversado com Ícaro e Izadora que eu gostaria de experimentar uma trilha sem tanto compromisso com o tambor e a expressão musical direta do terreiro. A ideia era pensar na diáspora: como transportar o público para Áfricas do imaginário, sem dar imagens sonoras prontas? No ritual cênico vale a abstração como significante para o espectador durante a performance. Portanto, as imagens sonoras que dali decorriam deveriam ajudar a preservar esta premissa.

*2º Ciclo: Travessar – nascidos do porão* tem por base a representação do processo perverso de arrancada dos corpos dos homens e mulheres de sua terra-mãe em África, obrigando-os/as a viver em um regime de morte social, apagando qualquer vestígio de existência em plenitude com seu mundo natural.

É um ciclo dos mais difíceis de representar, porque prevalece o imaginário de que as pessoas negras aceitaram tranquilamente o fato de serem escravizadas. Acender a chama deste pedaço de dor da história é uma tarefa difícil. Em uma das

improvisações surgiu uma cena de despedida para a entrada no navio negreiro. Era uma cena curta, simples, mas que atenuava o processo de dor em meu imaginário. Trazia a possibilidade da despedida – acontecimento que sabemos que nem sempre acontecia. Esta improvisação inspirou a escrita da Oração à *Kalunga*.

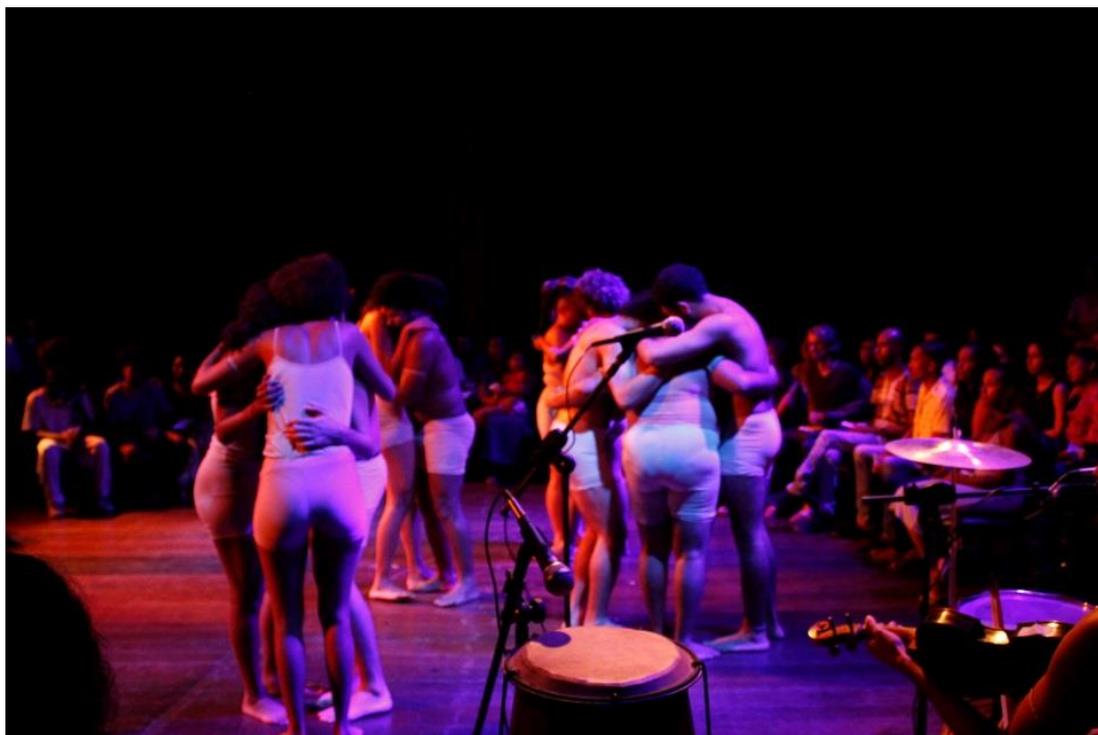
Durante a colonização no Brasil, um dos primeiros atos de apagamento moral da pessoa negra foi o batismo ao catolicismo, alterando os nomes originais dos/das africanos, substituindo por nomes de santos católicos. Este processo, dentre outras problemáticas, elege a religião católica como oficial, impedindo que a pessoa negra praticasse seus cultos aos *Minkisi/orixás/voduns*. O que nos leva a resistir, criando associação dos santos católicos com os *Minkisi/orixás/vodus* – a polêmica discussão epistemológica do sincretismo. Portanto, orações foram incorporadas aos cultos africanos, em processo de ressignificação no Brasil.

A ideia de uma oração é uma forma de afrografar a nossa história, transculturada, produto das interferências católicas e indígenas nos cultos africanos, que vão ser ressignificados no candomblé (ver “Caminho de *Kisimbi*”). Orar a *Kalunga* foi uma estratégia cênica para dar corpo à cena até então improvisada. Experimentamos dizer esse texto com o feito sonoro do *reverber*, deixando a voz da atuante Claudia Rodrigues ecoar, se multiplicar, como se a voz dela representasse todos os homens e mulheres ali dispostos, jogados, amontoados, como sugere o texto. A música desta cena tinha forte carga melódica, costurando as lágrimas que compunham a ideia do ciclo.

A despedida que é duplamente musicada pela voz de Claudia e pela trilha da Banda Gira, inspirou os/as atuantes a criarem pequenas relações de famílias que se desgarram. Era possível ver recados, afagos, últimas declarações de amor, desculpas por brigas, reconciliações, desespero e a certeza de navegar no sangue coalhado que a *Kalunga* conduziria. Todas estas relações eram sugeridas na arquitetura dramática, mas é amplificada com a experimentação do Coletivo.

Não bastasse a dor da “despedida” que não aconteceu, as mulheres ainda sofreram com a ideia de dar luz dentro dos navios ou em solo brasileiro. Nesta cena optamos por colocar sacos grandes de plástico que passavam pela cabeça dos homens e mulheres, descendo até o tronco. Na cabeça colocamos sacos de tecidos. Trazer os sacos para a cena tinha uma ideia de acentuar o estado de mercadoria destes corpos e diluição de identidade.

Figura 32 Cena da despedida



Fotografia: Cris Lima

A ideia inicial é que os/as atuantes estivessem nus, apenas com os sacos cobrindo o corpo. Porém, esta discussão foi disparada pela professora Evani e Fabiana, me situando sobre o Município de Itabuna ser muito conservador. Seria muita exposição. Depois de muita conversa, decidimos por permanecer vestidos – a própria roupa já era um tecido chamado de “segunda pele”. Os corpos estavam em evidência.

Depois de nascer na condição de escravo no Brasil, o ciclo seguinte trazia à tona a escravidão brasileira.

*3º ciclo: Silêncio do invisível.* Este ciclo inicia trazendo a tríade (desculturação, invisibilidade e silenciamento) que Vanda Machado (2002) aponta sobre o processo de apagamento da pessoa negra. Dentro deste projeto, primeiro retira-se o referencial cultural e identitário do povo, troca-se o nome, e o insere em outra concepção de espiritualidade avessa à sua; com isto, a pessoa é ausente de si, sendo invisibilizada socialmente e sua voz calada; abre-se o caixão para que a morte social seja completada, com silenciamento total.

A respeito disto, o filósofo camaronês e professor Achille Mbembe traz a perspectiva da necropolítica, como supremacia social por ser detentora do controle de

vidas. Tem mais poder quem controla as vidas. Ainda no resumo de seu ensaio este pensamento é ressaltado, quando o autor

pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder (MBEMBE, 2016, p.123).

Nós sabemos que este projeto foi replicado em grande parte do mundo. Contudo, o processo de escravidão no Brasil acentuou este controle de vidas negras e indígenas, sendo responsável por vários massacres. Nós sabemos que este projeto ainda se mantém vigente, reverberando nos dias de hoje com certo requinte. O governo brasileiro é responsável por quem vai morrer ou viver. Não é demais rememorar o ambiente que aguardava a pessoa negra que pisava no Brasil, como lembra o jornalista e escritor José de Jesus Barreto:

Figura 33 Travessias... ciclos transatlânticos. Apresentação no Centro de Cultura de Porto Seguro-Ba, 2019.



Fotografia: Cris Lima

Nesse ambiente discriminatório e promíscuo, a despeito do massacre da identidade cultural e familiar, das desconfianças, entre promessas e chicotadas, agrados e castigos, a interação surda se fazia, dia a dia, com dengo, ordens, sedução, sedições, torturas, mentiras, apegos, medo, manha

e atos de rebeldia expressos em fugas, organização de quilombos, embates e muita mandiga (BARRETO, 2005, p. 23).

A exploração do corpo negro passeou pelos piores imaginários que a nossa mente pode alcançar, no que diz respeito ao condicionamento de morte social. Esta atmosfera inspirou pensar no terceiro ciclo como o ciclo da escravidão no Brasil: ‘silêncio cristalino’. Explorar este universo de dor, para que possamos entender quem somos, onde estamos e o que precisamos fazer para reverter o racismo. Cristalino, porque não conseguiram tirar da pessoa negra a lucidez e o ímpeto de resistir.

Montar a “Cena 06” foi muito difícil para o Coletivo. No centro da cena estavam representados os corpos escravizados dentro de sacos plásticos. Em torno deles, vozes ecoavam, funcionando como chicotes que desferiram palavras como açoite naquele grupo amontoado ao meio:

- Só podia ser essa negrinha!
  - Crioula!
  - Sujando nossas terras!
  - Maldito navio negreiro!
  - Volta pro mar e se esfrega direito, para tirar essa tinta!
  - Ela era quente, mas o cabelo uma fedentina só!
  - Sujos!
  - Amaldiçoados!
  - Cadê os seus deuses?
  - Nada de grito. É a marca de que você é preto!
  - É sua sina!
  - João!
  - Maria!
  - José!
  - Paulo!
  - Pedro!
  - Matheus!
  - Gabriel!
  - Rafael!
  - Miguel!
- (Trecho de “Travessias... ciclos transatlânticos”).

O primeiro contato com este ciclo se deu próximo a estreia. Estávamos no Centro de Cultura Adonias Filho, Itabuna-Ba, num dia de domingo, fazendo um ensaio intenso o dia inteiro. As professoras Fabiana e Evani acompanhavam o processo. Ao ler o terceiro ciclo, houve um silêncio ao final. Expliquei a proposta da cena e pedi que experimentássemos no corpo. A sugestão dada por Evani é que aquele texto fosse dito como se cada palavra fosse um golpe de chicote. As cinco atuantes que diriam o texto tiveram dificuldade em chicotear os corpos que estavam em cena com sua boca. Foi necessário parar o ensaio para discutir sobre aquela dor. A mediação de Fabiana

e Evani foi fundamental. Após compreender a natureza do ritual proposto, e o pretenso efeito que isto causaria em quem estava assistindo, o ensaio seguiu.

*4º ciclo: Recomeçar?* Ainda seguindo a premissa de circular sobre a negritude brasileira, este último ciclo é empurrado pelo terceiro, num movimento que intenta trazer para o público a continuidade da opressão no contexto contemporâneo. O racismo nos dias de hoje passa a ser um discurso às vezes indireto, sutil, que só é entendido por quem vive esta opressão. O desafio deste ciclo, acentuando a perversão, é fazer como que as atuantes, mulheres negras, deixassem escorrer de sua boca o veneno de discriminação. Infelizmente o processo de opressão psicológica leva muitos homens e mulheres a não se reconhecerem como pessoa negra. Como efeito desta ação, muitas vezes nos deparamos com pessoas negras oprimindo os irmãos de cor.

O estado opressor, segundo Grada Kilomba, nasce de uma necessidade da pessoa branca em compreender a alteridade a partir de outra raça, em regime de violência. A autora traz o pensamento da escritora Toni Morrison (1992), quando esta trata a “dessemelhança”, como a necessidade de construir “a branquitude” a partir da relação de opressão de outra raça. Oprimindo, diminuindo a pessoa negra, a branquitude se entende como diferente dos demais:

Essa sentença nos relembra que não é com o sujeito Negro que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a Negritude deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas sim o imaginário *branco*. Elas são os aspectos negados do ‘self’ *branco*, que são re-projetados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmos(as) (KILOMBA, 1997, p.175)

Estas fantasias são evidentes a partir das falas que ecoaram neste ciclo. Eu sugeri as meninas que o tom de deboche estivesse presente, para provocar a realidade. Esta cena foi escrita a partir de pesquisas de frases racistas do imaginário da Bahia, inclusive algumas delas trazidas pelos membros do Coletivo. São frases que circulam a todo instante, como bem rememora um trecho do experimento cênico, ainda como parte da Cena 06:

- Que beleza exótica!
- Para uma negra, você é até bonita!
- Deve ser um furacão na cama!
- Mulata tipo exportação!
- Sua pele é bem escura, parece gringa!
- Nêgo de traços finos!
- Nossa, que cabelo macio! Achei que era duro, sabe?
- Aquele ali é um negro de alma branca! Sempre foi diferente!
- Negra tipo A!

- Moreninho da cor do pecado!
  - Café-com-Leite!
  - Marrom Bombom!
  - Namorado branco? Parabéns!
- (Trecho de “Travessias... ciclos transatlânticos”).

Na primeira versão do experimento, uma das atuantes branca compunha esta cena de propósito, para misturar as várias camadas do racismo. A mulher branca se juntava com as mulheres negras para excluir os demais. Ali no centro da cena, os/as mesmos/as atuantes permaneciam sendo afetados por tudo o que era dito. O ciclo virou, mas a opressão seguia. Esta era a premissa.

A “Cena 07: Água vida” foi marcada por grande emoção, quando *Maama Kisimbi* vem libertar seus filhos e filhas da opressão, do estado de cárcere de si daqueles corpos no centro da cena. A força ancestral da água doce vinha lavar o sangue que escorria dos corpos. A atuante Claudia Rodrigues experienciou o lugar de vestir a máscara *Kisimbi*. Ela me perguntava como deveria proceder em seus movimentos corporais. Eu disse a ela que *Kisimbi* era uma força de grande superioridade, de doçura, de um colo maternal – esta máxima precisava ser evidenciada. Como ela faria isto? Que deixasse seu corpo conduzir o processo.

A “Cena 08: De onde eu falo” era simples: contar uma ação racista vivida, retirando ali a *mukange*, deixando o/a atuante falar. Antes da história ser partilhada, eles/elas diziam os seus nomes e a cidade de origem.

Figura 34 Depoimentos racistas. III Fórum Negro de Arte e Cultura, Teatro Martim Gonçalves, 2019.



Fotografia: Adelayá Magnoni

Todos os participantes entrariam em cena, até mesmo os membros da Banda, em uma grande roda, virados de frente para o público para contar ao pé do ouvido, sua história de dor. Outro debate foi instaurado no ensaio, porque algumas pessoas negras do grupo diziam não ter sofrido racismo. Os colegas começaram a contra argumentar, trazendo exemplos palpáveis no dia-a-dia. Mais uma vez Evani e Fabiana foram pontuais ao problematizar as questões, trazendo até mesmo conceitos teóricos acerca de raça, etnia e racismo no Brasil. Ainda assim, uma das atuantes denota dificuldade no reconhecimento de si enquanto mulher negra, relatando uma história de opressão policial em que esteve presente, mas não se sentiu oprimida. Eu fui muito questionado nos bastidores por alguns membros do Coletivo. Como eu deixaria aquela história passar naquele espetáculo antirracista? Eu respondi dizendo que aquele gesto também é pedagógico, porque destaca a complexidade com que o racismo opera.

O experimento cênico conclui o quarto ciclo, automaticamente reconectando com o primeiro, fazendo a roda girar, numa perspectiva de continuidade. Para isto, o recurso utilizado foi retomar o poema “De nascer África”:

#### **De Nascer África**

Antes de tudo começar...  
 Como começar o que já existia?  
 De início  
 Pelo começo  
 Primeira célula, tecido, órgão, sistema, organismo, população  
 Primeiro respirar  
 Nascimento  
 Partida  
 Origem  
 O de ontem  
 O soerguimento  
 A plataforma  
 A Base  
 O Caminho  
 O Lugar  
 Caminho sempre em frente. Para frente. Para trás é como você me vê  
 Rota que circula  
 E roda...  
 Roda em si e em outros  
 Infinita  
 Do fogo  
 Do vento  
 Da terra  
 Da água  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta  
 Preta

Preta  
 Preta  
 (Batem paó)  
 Mam'etu  
 Mãe

(Trecho de “Travessias... ciclos transatlânticos”).

Este poema brinca com muitas camadas para se iniciar o experimento cênico e dele reiniciar o processo de manutenção cíclica. Toma a forma de um ‘corpo de palavras em estado transatlântico’:

Trata-se de um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura (ALEXANDRE, 2009, P.105).

O Professor Marcos Antônio Alexandre se refere ao corpo em seu estado físico, porém eu faço a mesma alusão quando construo um corpo de palavras. Neste caso, é possível dizer que este poema é guardião da memória da arquitetura dramatúrgica considerando a Afrocênica. A memória da constituição do corpo em processo de vida-morte é entoada pela boca da atuante Camila Santana, possibilitando que cada testemunha deste corpo de palavras, construa o seu próprio repertório. Do ponto de vista da experiência com a leitura, pode-se ver uma imagem desenhada pela escolha das palavras – cuidadosamente escolhidas dentro do rito criativo.

Ainda é possível pensar nas palavras dispostas como contrações, que diminuem e aumentam. Ora quase desaparecem, mas retomam. Ou pode-se compreender este poema como o ato de respirar e sua capacidade de se alterar de acordo com o que se vive, com as emoções. As palavras respiram, para os que as leem. O exercício da escrita, pensando na Afrocênica, também deve prevê o ritual de envolvimento completo do corpo na leitura, em conexão com as forças místicas que coexistem conosco. A leitura aqui precisa provocar o corpo.

Finalizando também a travessia da escrita deste Caminho de *Ntoto*, deixo o quadro abaixo com as apresentações realizadas, datas, locais, ocasião/evento. Em outra pesquisa poderei retomar com mais atenção as apresentações do experimento cênico “Travessias”. Falta fôlego para uma dedicação desta experiência neste momento.

Figura 35 Tabela com as apresentações de Travessias... ciclos transatlânticos

Apresentações do experimento cênico				
“Travessias... ciclos transatlânticos”				
Data	Local	Cidade	Evento	
13/12/2018	Vão livre da Reitoria UFSB	da Itabuna-Ba	Edital Lugar de Cultura (PROSIS/UFSB)	
15/12/2018	Tenda do Teatro Popular de Ilhéus	do Ilhéus-Ba	Edital Lugar de Cultura (PROSIS/UFSB)	
21/03/2019	Teatro Gonçalves	Martim Salvador-Ba	III Fórum Negro de Arte e Cultura	
29/04/2019	Vão livre da Reitoria UFSB	da Itabuna-ba	Semana de Acolhimento do IHAC - CJA	
05/07/2019	Centro de Cultura Porto Seguro	de Porto Seguro-Ba	Edital Lugar de Cultura (PROSIS/UFSB)	

Criação: Tássio Ferreira

*Ntoto* firmou a presença do Coletivo AFRO(en)CENA em solo Sul Baiano, conferindo a este grupo possibilidades de permanência como produtores de Arte e Cultura. Neste sentido, nossa estrutura foi erigida para que a ancestralidade de cada integrante possa girar pelo vento e auxiliar no processo de luta antirracista pelo mundo afora.

### O que me atravessou (Referências)

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. **Repertório: Teatro & Dança**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Ano 12, nº 12 – Salvador: UFBA/PPGAC, 2009.

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.

BARRETO, José de Jesus. **Candomblé da Bahia, resistência e identidade de um povo de fé**. Salvador: Solisluna Design e editora, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de minha Mãe** in Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. (org) Marcos Antônio Alexandre. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007.

FERREIRA, Tássio. **Travessias: ciclos transatlânticos** in Bordejós Poéticos. Org. Pedro Camilo, Régia Mabel Freitas e Urbano Félix. Salvador: Editora Mente Aberta, 2018.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. Self Healing Power and Therapy. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>, acesso em 08/04/2019.

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**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO, Vanda. **Ilê Axé**: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá. 2ª. ed – Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

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

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios**: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 32, dezembro, 2016 (p. 123-151).

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade**: os setes saberes e outros ensaios. Maria Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho (orgs.). 4ª edição – São Paulo: Cortez, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. vol.18, nº.50. São Paulo Jan./Apr. 2004, p. 16.

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

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

UFSB, Universidade Federal do Sul da Bahia (PO). **Plano Orientador Institucional e Político-Pedagógico da Universidade Federal do Sul da Bahia**. UFSB, 2014. Disponível em: <<http://www.ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf>> Acesso em: 25/08/2018.

## Outros

ADUKU, Armstrong Idachaba. **Elements of Traditional African Drama in contemporary Nigerian Video – Film**. ResearchGate, march, 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/323936121\\_ELEMENTS\\_OF\\_TRADITIONAL\\_AFRICAN\\_DRAMA\\_IN\\_CONTEMPORARY\\_NIGERIAN\\_VIDEO-FILM](https://www.researchgate.net/publication/323936121_ELEMENTS_OF_TRADITIONAL_AFRICAN_DRAMA_IN_CONTEMPORARY_NIGERIAN_VIDEO-FILM)> acesso em: 18/10/2018.

BARBER, Karin. Popular Arts in Africa *in* **African Studies. Review**, vol. 30, nº 3, 1987.

\_\_\_\_\_. **Text and Performance in Africa. Oral Tradition**, 20 (2):. Barnett: Ursula, 1983 (p. 264–277).

FERREIRA, Tássio. Afrocênica: poéticas de cenas pretas *in* **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: 07/02/2019.

LIMA, Evani Tavares. Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório: Teatro & Dança**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Ano 17, nº17, Salvador: UFBA/PPGAC, 2011 (p.82-88).

LUBISCO, Nídia Maria Leinert. **Manual de Estilo Acadêmico**: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Salvador: EDFBA, 2019.

# TALENU ATMOSFERA



FOTOGRAFIA: CRIS LIMA

### Hino do povo Bantu

Pembelê! Ntoondele Nkisi ê (bis)  
 Kobinga Kibuko  
 Evana Ovipi  
 Kobinga Nguunzu palo a Bantu  
 Ntoondele Nkisi ê  
 Kobinga Nguunzu palo a Bantu  
 Ntoondele Nkisi ê

### Cena 02: O LEILÃO HAMBÁ MINKISI

#### Travessia

(composição: Emanuele Carmesina/Tássio Ferreira)

Começou a travessia  
 Juntos vamos caminhar  
 Pela nossa amada África  
 As raízes explorar

Meu senhor e minha senhora  
 Aqui podem chegar  
 Nossos costumes e nossa história  
 Para você de mim lembrar  
 Para a nossa alegria  
 Vivemos em comunhão  
 Fazemos o nosso trabalho  
 Nkisi dá a proteção

Nossos Reis, nossas Rainhas  
 Caçador ou pescador  
 Ancião, nossas crianças  
 Batedores de tambor  
 Juntos nesta longa estrada  
 Para nos fortalecer  
 Sempre unidos, solidários  
 Nós vamos permanecer

Peço a benção a Kisimbi  
 Nkosi e Kafungê  
 Matamba, Ndanda Nunda  
 Kabila, Nzazi ê  
 Os encantados quem nos guiam  
 Contaremos pra você...

## 5 [TALENU - ATMOSFERA] Nzara, Tempo! Talenu (Glória ao Tempo!): Pedagogia da Circularidade

A RODA

A roda é a mais bela descoberta humana e a única  
há o sol que gira  
há a terra que gira  
há o seu rosto que gira sobre o eixo de seu pescoço  
quando você chora  
mas seus minutos não se enrolarão em seu carretel para  
viver  
o sangue polido  
a arte de sofrer afiada nos troncos das árvores pelas  
facas do inverno  
a corça embriagada por não beber  
que na beirada do poço inesperadamente me apresenta  
o seu  
rosto de escuna sem os mastros  
seu rosto  
como uma vila dormente no fundo de um lago  
e que renasce à luz do dia, dos pastos e do ano  
germina  
(AIMÉ CÉSAIRE)

Tempo Makurá Dilê  
Eu venho de Amuraxó  
Tempo Makurá Tat'etu  
Eu venho de Amuxaró  
Ai ai, eu venho de Amuraxó

Na minha aldeia gira o Sol  
Também gira a Lua  
Ô que Tempo é esse meu Deus!

Quando Tempo vier  
Diga a ele que estou lá no candomblé  
Diga a ele que estou lá no candomblé  
Diga a ele que estou lá no candomblé

Kitempo, Kitembo, Tempo é o Rei ancestral da Nação Angola. Ele é o patrono do tempo, do circular da ancestralidade, da manutenção da vida para os Bantu. Como já explicitado no caminho de Kisimbi, Kitempo era invocado para que ajudasse na expansão pelo território africano. Como instrumento de sua comunicação com os humanos, fincava-se um mastro de bambu no chão; na ponta do mastro era presa uma bandeira branca, feita de tecido simples. Assim, kitempo poderia circular sua bandeira com os ventos e indicar aos Bantu onde teriam terras férteis, boa caça, boas condições de habitação na terra. Obviamente que os homens e mulheres atendiam a vontade de Tempo, que sempre deixava a bandeira em riste apontando um caminho.

Taata Kitempo me deu uma bandeira  
Que é tão branca quanto a de Lembá  
Quando você olhar para ela

Vai ver que a casa é de Angola  
 Ai ai, minha bandeira  
 Ai ai meu angolá

Kitempo aponta caminhos, portanto ele é centralidade nessa travessia entrecruzada pela minha ancestralidade, minha produção artística e acadêmica. Kitempo me guiou esses anos todos pelo percurso melhor a trilhar. Muitas vezes houve dificuldades, mas estas eram parte do planejamento de me fortalecer para seguir na empreitada.

*Kitembo*, rei de Angola, é a divindade responsável pelas estações do ano: primavera, verão, outono, inverno. A palavra *Kitembo* pode ser traduzida como “vento”, ou seja, o ar em movimento. Esta divindade está diretamente ligada às forças climáticas. Então, tudo que rege o clima e suas modificações, pertence a *Kitembo*, é por intermédio de *Kitembo*, o Rei de Angola. E a ele, nós, povos Bantu, devemos muito. Tudo o que nós somos, tudo o que nós temos, tudo que nós planejamos ter deve ser entregue a *Kitembo*. E ele como senhor, patrono de nossas vidas e de nosso destino, com *Nzambi Mpungu*, nos dá o direcionamento necessário. *Dembwua Nzambi! Nzara Tempo!* Cresci dentro de um terreiro de Candomblé de matriz Angola, onde me iniciei, e as reverências ao *Nkisi Kitembo*, sempre foram marco. Sempre foram assim... O momento mais sublime de todas as festas e obrigações do terreiro. E meus mais velhos sempre falavam que: “o que o tempo dá, o tempo não tira, o vento sopra e a folha vira”. E quem não entende essa máxima, não é capaz de compreender as vontades de *Kitembo*. E... assim...eu hoje consigo com sensibilidade entender que todo o propósito da vida é intermediado através de *Kitempo*, o nosso Rei, nosso senhor, a divindade patrona das estações, das mudanças. É a ele a quem devemos toda essa modificação das fases, tanto dos climas, da atmosfera, como as nossas fases de transição, desde a sua geração, concepção crescimento, todo o ciclo de vida. Tempo é a própria modificação diária do dia e da noite. Uma cantiga do *Tat’etu Kitembo* que diz assim:

Taata mesu ame, mona Kitembo  
 É, dangi de Ngola  
 Taata Mesu ame, mona Kitembo  
 É, dangi de Ngola

Eu amo essa música!

(TAATA MUKALESIMBI, 2019)

Em uma casa de Angola, uma das primeiras ações é erguer a bandeira branca e afirmar que ali existe povo Bantu. Kitempo marca territorialidade. Ele é expansivo, porque é a própria força dos ventos, mas é centralidade na sua dança que pendula e gira por si mesmo, para emanar sua força na roda do *jamberesu*<sup>104</sup>.

Tempo não tem casa  
 Ele mora na rua  
 Tempo não tem casa  
 Ele mora na rua  
 A morada dele, ora meu Deus  
 É no clarão da lua

<sup>104</sup> Jamberesu – o mesmo que xirê dos iorubas. A festividade. A celebração.

Tempo não suporta o enclausuramento, portanto sua força é plena com a própria liberdade dos céus. Tempo voa sobre o barracão, as bandeirolas que decoram o salão vibram incansáveis, isto porque seu vento preenche todo o espaço. É uma fúria de limpeza, que retira de nossos corpos tudo aquilo que não nos faz bem, todo e qualquer resquício de impureza. Em contraponto à sua leveza, *Ngana Kitempo* (senhor Kitempo) pisa forte no chão, territorializando, abrindo caminhos, verificando se aquele chão é firme para que os seus devotos possam caminhar.

Esta força não pode ser descrita em palavras:

Que Tempo é esse?  
 Que Tempo é esse, meu Deus?  
 Que Tempo é esse, meu Deus?  
 Que Tempo é esse, meu sinhô?

Figura 36 Eu e Kitempo da Muzenza Matundelê na Kizoomba ua Hongolo



Fotografia: acervo particular

Este é um *muimbo* (música) que trata justamente da impossibilidade de dizer o que é o tempo. O tempo é ontem, o hoje e o amanhã. É a barreira que se desfaz quando passa o instante. Não se repete. É singular. O tempo com o tempo tudo tem. O tempo é o próprio ensinamento do nosso povo Bantu, quando a ansiedade quer tomar nosso *mutuê* (cabeça). Quando não se sabe o que fazer, quando não se tem

resposta, quando falta na mente o caminho, entregamos a ele, a própria força do Tempo. Contra esta não há erro. As voltas do mundo podem demorar, mas Kitembo trará a verdade.

Vó Hilda (*Sasí Kia Mpungu*), contava-nos uma história mais ou menos assim:

Que Kitembu era muito agitado, que fazia e resolvia muitas coisas ao mesmo tempo. Entretanto, ele vivia reclamando e cobrando de Nzambi que o dia era muito pouco para fazer e resolver tudo que quisesse.

Um dia, *Nzambi* lhe disse: “Eu errei em sua criação, pois você é muito apressado”. Ele então respondeu a *Nzambi*: “Não tenho culpa se o dia é pequeno e as horas miúdas, não dando tempo para realizar tudo que planejo”.

A partir desse momento, *Nzambi* então determinou que ele passasse a controlar o tempo. Tendo domínio sobre os elementares e movimentos da natureza. Assim *Nkisi Kitembo* se torna a única divindade controladora do tempo.

(TAATA MUKALESIMBI, 2019)

Por isto, o povo de candomblé angola *azuela*, bate palmas firmes em prol desta energia. É nossa maior festa. Todos os anos nós alimentamos *Kitempo*, para que este alimente nossa vida de força, caminhos, sabedoria, saúde, paz e prosperidade. Tive a sorte e o merecimento de ter minha navalha<sup>105</sup> inaugurada na minha casa, iniciando um barco de *Ndanda Nlunda* e *Kitempo*. Foram minhas primeiras filhas iniciadas no terreiro, as *azenza*<sup>106</sup> que ficaram três meses recolhidas, viveram o rústico de um terreiro rural sendo soerguido. *Kitempo* mostrou a sua força nesta iniciação através de manifestações da natureza que não posso revelar nesta pesquisa. Somente os presentes viveram esta história. Somente os filhos e filhas de *Kisimbi* já ouviram algo acerca disto.

Este caminho “*Talenu*”, que em sua tradução do *kikoongo* quer dizer “atmosfera”, é representativo por ser o ponto de encontro dos conceitos, lugar e, que a encruza se encontra, para dela partir outras possibilidades. Aqui se marca uma travessia de pesquisa que carrega tudo o que foi experienciado ao longo da vida. Nada fica de fora desta viagem: ancestralidade, formação artística, política, social, religiosa, profissional. Deste modo, se você chegou até aqui, foi preciso caminhar por espaços simbólicos de muita valia. Agora é preciso demarcar território. *Kitempo* me diz que é hora de organizar nossa cosmovisão e soprá-la pela terra, pelos céus, pelas águas,

<sup>105</sup> A expressão “navalha” faz referência a um dos artefatos sagrados utilizados no processo de iniciação. Utilizada nos rituais secretos.

<sup>106</sup> Azenza – plural de Muzenza, o/a iniciado/a.

por cima do fogo. Nada se encerra aqui. Nem todas as respostas aqui estarão, porque o movimento pela busca é que faz o conhecimento ser erigido. Portanto, circulemos sobre nós mesmos, neste movimento que nos permite compreender nossa *nginga*, nossas potencialidades, nosso lugar no mundo, para que o nosso mastro possa ser fincado no chão, mas nossa bandeira circulará pelos ventos, independente de onde esteja este mastro.

*Kitembo ria banganga, talenu* (Vejam. A divindade do ar, atmosfera). *Nzara, Tempo!* (Glória ao Tempo). *Kiambote Tat'etu Kitembo. Kiuá!* (Eu te saúdo nosso pai Tempo. Viva!).

### 5.1 Circulando ideias, práxis, ancestralidade, memórias: buscas epistemes

Na *roda*, e somente nela, estes diversos elementos que se encontram distribuídos entre conteúdo teórico e prático, ritual e convencional no dia-a-dia de treino e vivência da capoeira, é integrado e aplicado como um conjunto indissociável. É na *roda* que o capoeira tem a oportunidade de cantar as músicas aprendidas, tocar os instrumentos, reconhecer os códigos e as convenções e interagir através dos movimentos assimilados pelo seu corpo com o seu companheiro. (LIMA, 2002, p.75)

A natureza, o meio ambiente, a localidade a comunidade ou os lugares na sua complexidade ou integralidade fazem parte do ancestral. Penso que foi assim que aprendi em casa, não na escola, nem no convívio social brasileiro, muito menos e infelizmente nas faculdades universitárias que cursei, a essência do respeito aos ancestrais como forma de respeito conhecimento (CUNHA JR, 2016, p.82).

A circularidade é um princípio da natureza e da existência, que se repete na cosmovisão de muitos povos Africanos. Entende-se a vida num contínuo, em uma perspectiva de complementação e retroalimentação de si no outro, e, através do outro. Acredita-se que *Nzambi* colocou no “sachê” da terra – como se refere o pesquisador congolês Fu-Kiau – tudo aquilo que nos era necessário. Nós, o *muntu*, a pessoa, a qual inclusive não pode ser flexionada em gênero segundo a língua *Kimbundu* e

*Kikoongo*, contemos a natureza em nossos corpos, o que faz destes sagrados, de igual modo que a fonte provedora.

A ideia de circularidade está contida na existência humana quando pensamos no desenvolvimento através de ciclos de aprendizagem, mas que não se encerram em si, permanecem num eterno movimento, e nem mesmo com a morte encontra seu ponto de encerramento. É um desenvolvimento circular, no qual podemos conhecer todas as partes da roda, porque de onde estamos não importa a posição, a visão será sempre do todo. Aquilo que está atrás de nós, e não pode ser visto pelos nossos olhos, é facilmente decifrado pelos nossos corpos, os quais detêm a faculdade de ver, ouvir, sentir e falar, sem mesmo que eu precise usar os meus órgãos do sentido.

A roda é a democracia que se conhece os homens e mulheres africanas. A hierarquia é relativizada, todos podem se ver e ouvir. A roda ritualiza a morte, reconectando esta com a continuidade.

As “vivências culturais” de origem africana são vivências de uma relação estreita com o mundo natural. A ancestralidade, por assim dizer, é esse espírito de intimidade com a natureza. A comunidade tradicional africana e muitas comunidades descendentes dessa cultura vivem em relação estreita com *aphysis*, o que me leva a inferir que a relação com a natureza é sempre uma relação comunitária. A tríade natureza-comunidade-ancestralidade é o triângulo fundamental da existência. Uma existe para outra”. (OLIVEIRA, 2007, p.141)

O ciclo da vida-morte para os Bantu e os seus processos de ritualização se trançam à perspectiva da ancestralidade por Oliveira descrita, sobretudo porque na cosmovisão Bantu a morte é física. Dentro do ciclo da morte, a *mntu* despede-se de seu corpo físico, para ingressar no ciclo da ancestralidade, sem perder de vista a circularidade em seu contínuo. Ancestralidade é a força que vem antes de mim, que me ampara na criação e expressão de uma nova força que mantém vivo o exercício de cultuar a força encantada. Ainda sobre a ancestralidade:

*A cultura é o movimento da ancestralidade. A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. (ibid., p.132)*

A cultura permite que a ancestralidade circule pelo mundo na manutenção natural da tradição. Não é possível dissociar o tempo do espaço, porque esta é uma relação intrínseca ao mundo natural. A cultura permite que a ancestralidade serpenteie água, irrigando a terra, como no movimento das águas de *Hongolo* – já que

este *Nkisi*-cobra é o expoente máximo da relação cíclica da água e de sua própria condição de força da *Nhoka Kasambuka* (cobra sagrada).

Figura 37 Hongolo tomando rum com a Kota Nkokoamean (in memoriam), à esquerda e a Kota Italê, à direita



Fotografia: acervo particular.

*Hongolo*, em sua força, é uma cobra que circula sobre si e sobre o mundo, conectando o *duílo* (céu) e *ntoto* (terra) através da água que ele leva consigo. A cultura pode ser entendida no movimento de *Hongolo* em seu existir pela conexão do mundo natural. *Hongolo* é o arco-íris em sua beleza, fotografado no instante em que esta *nhoka* circula pelo mundo, deixando seu rastro de cores e água. A cultura exala a essência de sua comunidade, somente através de sua ancestralidade, arrematando a tríade apontada por Eduardo David de Oliveira: ancestralidade, comunidade e natureza.

*Ntu*, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de Bantu, o termo *Ntu* designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O *Muntu* é a pessoa, constituída

pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra Bantu. A comunidade é histórica, é uma reunião de palavras, como suas existências. No *Ubuntu*, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. (CUNHA JÚNIOR, 2010, p.81)

É na roda, no círculo que o *Jamberesu* inicia os trabalhos nas casas de candomblé de matriz Angola. Em nossas festividades a hierarquia existe a todo instante, porém o sentido de comunidade além de ser exaltado a todo o momento é ressaltado na roda – no lugar onde todas as pessoas se veem. Os *Bantu* só existem, porque a coletividade existe. Não se faz nada sozinho. Não se faz nada pensando em benefícios próprios. Tudo é relativizado, tudo é coletivo, tudo é circular.

Os Bantu vivem em comunidade e como tal, valorizam a expressão individual de cada um, possibilitando que este possa atuar na sua coletividade fazendo o que sabe de melhor. Desta forma, tendo o melhor de cada um na individualidade, fortalece-se o comum a todas as pessoas. Isto é o exercício diário da filosofia *Ubuntu*. Como nos disse Cunha Júnior na citação acima, eu sou, porque nós somos. Os Bantu existem, porque uma rede coesa é estabelecida. Não consigo perceber outra imagem para representar isto, que não um grande círculo. Círculo humano que reconhece as diferenças como exaltação e felicidade de possibilidades de sua população, não como sentimentos de inveja ou despeito.

Existe uma árvore ancestral originária do continente Africano chamada Baobá ou imbondeiro (nome que vem do árabe e quer dizer “pai de muitas sementes”). Árvore frondosa originária de Madagascar, pode viver até 6 mil anos, com exemplares na Austrália e aqui no Brasil (nos estados do Rio de Janeiro, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Goiás e Mato Grosso). Suas copas são altas, chegando até 30 metros de altura e uma circunferência de até 7 metros, rica em água boa, podendo acumular mais de 120 mil litros de água no seu tronco. Suas flores só brotam a cada 43 anos e só dura um dia. São cheias de néctar e exalam cheiro de carniça, atraindo muita mosca e outros insetos polinizadores. Há quem diga que quem comer uma semente molhada do Baobá, estará protegido dos crocodilos. Mas, se a pessoa se atrever a arrancar uma flor da árvore, será devorada pelos leões.

Para os africanos ela é de suma importância. Muitos acreditam que aquele que for enterrado no tronco dela, terá seu espírito vivo eternamente. Há quem diga que

nos seus galhos moram muitos espíritos ancestrais. Toda e qualquer decisão de uma comunidade que possui um baobá é tomada em torno dela. Uma grande roda é instaurada e o contador de histórias da comunidade inicia uma história relacionada ao tema do diálogo, circulando pela árvore. Todos ouvem atentos: crianças, idosos, adultos. É a árvore que representa o tronco de ancestralidade e respeito pelo sagrado. Aqui na Bahia temos a árvore da Gameleira branca, ou popularmente conhecida como “pé de loko” ou árvore de *Iroko* (orixá nagô) – esta é a árvore sagrada que faz jus a representação do Baobá (até então desconhecido na Bahia). A propósito, no Unzô ia Kisimbi temos dois pés de Gameleira branca, porém os povos Bantu não cultuam esta árvore, em respeito a *Kitempo*. Eduardo David de Oliveira (2007), em seu trabalho *Filosofia da Ancestralidade*, trata justamente sobre a Pedagogia do Baobá:

Pedagogia do Baobá visa esta construção como um encontro consigo e com o outro, utilizando-se de uma semiótica produzida em território próprio, valendo-se dos valores forjados na história da comunidade. É assim que o negro-africano forja a si mesmo e, por força da coragem do enfrentamento de si, renasce no Outro, tendo sido ele e o Outro transformado numa dialética de amor. (Oliveira, 2007, p.168 e 169). Além disto, o pensar desta forma desierarquizada, exercita a todo instante princípios importantes em todo e qualquer trabalho docente: o saber e a ética. Sobre isto argumenta Oliveira que “[...] a sabedoria expressa na Pedagogia do Baobá dá conta de situar o educando e o educador nos três fundamentos da educação: saber conhecimento, saber fazer (habilidade) e lugar de ser (ética)” (OLIVEIRA, 2007, p.146).

Na Pedagogia do Baobá, em círculo as questões são postas, primeiramente de forma poética, através da cena contada, de imagens intuídas pelos ancestrais, através do porta-voz contador de histórias. Os mais velhos nos contam que quando alguém cometia um erro na comunidade, em volta do Baobá, toda a comunidade era posta. Aquele que errou perante a comunidade ficava ao centro, e todos lembravam suas qualidades, do que tinha feito pelo coletivo, exaltando o amor, como descrito por Oliveira (2007). Com isto, sua autorreflexão é instalada, ele consegue perceber seu erro e lembrar que suas qualidades são superiores, o que o leva a não mais ferir o coletivo. O erro faz parte da vida, porém acima dele há qualidades de sentimentos e ações superiores.

A sabedoria expressa na Pedagogia do Baobá dá conta de situar o educando e o educador nos três fundamentos da educação: **saber conhecimento**, **saber fazer** (habilidade) e **lugar de ser** (ética). A educação é um valor para os africanos e seus descendentes, ainda que pareça “incrível que o povo negro tenha eleito a escolarização como valor de refúgio e de construção, tendo em vista que a escola busca alienar africanos e descendentes, das raízes originais, ao impor crenças, formas de pensamento, visão de mundo

própria dos europeus” (Silva, 2000, p. 83-84)” (OLIVEIRA, 2007, p.146) (*grifo nosso*).

No trecho acima Oliveira cita Silva, reiterando os aspectos pedagógicos da cosmovisão a partir dos Baobá. O Baobá faz parte desta perspectiva que estou chamando de Pedagogia da Circularidade Afrocênica. Ele é o próprio expoente que inspira a construção de minhas aulas e de como pensar o mundo. O “saber conhecimento”, “saber fazer” e “lugar de ser” são valores fundamentais para amplificar o horizonte complexo dos processos de ensino aprendizagem. O conhecimento se enraíza na encruza que segue pelo caminho da própria natureza do conhecimento, da capacidade de saber fazer, construir o que quer que seja, sem perder de vista os valores sociais ali imbricados. Portanto, a circularidade proposta pelo Baobá sugere que o/a aprendiz esforce-se para ampliar sua percepção do mundo, entendendo-o em toda a sua integralidade.

A propósito a maioria dos pesquisadores que abordam o pensamento afrodiaspórico trata deste conceito como primordial para todo e qualquer pensamento que tem em seu lastro conceitual a filosofia da África subsaariana. Sandra Haydeé Petit, em seu livro *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança Afroancestral e tradição oral Africana na formação de Professoras e Professores* (2010) trata justamente do conceito de circularidade como princípio síntese do Corpo-Dança Afroancestral.

A escolarização ocidental tentou implantar o *modus operandi de aprender* pela via única e exclusiva do intelecto em desconexão total com o seu corpo. O que se propõe aqui é que o corpo seja a principal via de conexão com o conhecimento e por ele se deixe atravessar em conexão com o mundo, estabelecendo, assim, uma personalização do que se aprende, a partir das próprias referências e de como o corpo do outro dialoga com o meu aprender. Como cada corpo possui sua própria história e repertório social, o que se aprende atravessa a singularidade dos corpos, tornando este processo único, ainda que o ambiente que dispara o processo seja o mesmo.

O que podemos deduzir em termos de valores filosóficos das posturas corporais, acima descritos, é que envolvem princípios tais como: unidade na diversidade, firmeza junto com flexibilidade, integração das partes, do dentro e do fora, da verticalidade com a horizontalidade. Assim, é notório o caráter profundamente holístico dessa cosmovisão habilitada no corpo inteiramente perpassada pelo elo inquebrantável com o sagrado (espiritualidade nos movimentos) e com a ancestralidade (simbolizada pelo chão). Tudo isto se dá de forma atualizada e retroalimentada (saída da raiz para a projeção da energia para cima e retorno à raiz, descarregando a energia sugada), num movimento constante de renovação. Em consequência, todos esses conceitos podem ser resumidos pelo princípio da circularidade, pois a circularidade envolve a **vivência de um continuum**, algo que **transversaliza**

as diversas dimensões desse Corpo-Dança Afroancestral. (PETIT, 2010, p.99)

Petit não aparta o corpo do processo de ensino aprendizagem, e, mais do que isto, ela aponta o corpo com toda a sacralidade de sua existência como parte do mundo natural. O corpo é o elo entre a espiritualidade que habita os céus e a ancestralidade que está simbolizada no chão. Nosso corpo é a própria árvore que circula, mantendo em equilíbrio o movimento da natureza. Inclusive, Muniz Sodré (2017) nos diz que

Outro modo de apresentar este tópico [a filosofia africana] é dizer que, quando a somatização do sagrado é maior que a própria expressão verbal dos mitos, tem-se outra lógica, propriamente corporal, com outro sistema de pensamento consequente (p.21).

Há aprendizados que ultrapassam o código linguístico e só podem se dar pela via do corpo. Portanto, este não deve ser apartado dentro dos processos de ensino, como reitera Machado:

Os símbolos, embora nos sejam familiares na vida diária, passam a ter importância do que é sagrado nas cerimônias rituais. Durante as cerimônias, portanto, o significado dos elementos mais simples vai além da imagem, além do que é evidente e convencional. [...] O candomblé, como se pode perceber, se caracterizava pela existência de inúmeros elementos simbólicos-sagrados que presentificam a transmissão e redistribuição de axé. Quando consagrados, acredita-se transcender à compreensão de sua estrutura física ou fenomenológica, adquirindo uma nova qualidade em força e poder. Daí é que estes elementos se constituem em representações simbólicas de conceitos, cuja definição, através da linguagem verbal, se torna quase sempre impossível (MACHADO, 2002, p.46).

Inaicyr Falcão dos Santos (2002) grafa a importância da possibilidade de existência de métodos educacionais com raízes fincadas na brasilidade, e por ela e dela partem os princípios, os meios destes processos de educação que se ancoram no fazer artístico. A partir da abordagem etno-crono-ética elaborada pela antropóloga Juana E. Santos (1993), Inaicyr Falcão Santos reatualiza a concepção do ensino da dança, cuja práxis deriva de aspectos étnicos, acumulados ao longo de muitas gerações, culminando em um grupo com seu sistema fundamental. Na reflexão sobre a dimensão temporal, essa abordagem busca as possibilidades éticas de cooperação e criação entre seres humanos.

[...] trabalhar a realidade de um fenômeno de “dentro para fora”, como uma possibilidade de superar os obstáculos etnocêntricos, impertinentes na participação e na interação, neste caso, interação entre educador/educando, artista/comunidade (SANTOS, 2002, p.28).

É indispensável que a Pedagogia da Circularidade considere como partida para todo e qualquer disparador cognitivo o lugar de origem, o *muntu*, o ser integralizado com toda a sua história. Aquilo que é combatido por Vanda Machado, no que diz respeito ao sentimento de exclusão do processo escolar, se aplica inversamente proporcional quando consideramos a experiência do discente, sua história e ancestralidade. Neste sentido, a UFSB é uma universidade diferenciada no contexto das federais brasileiras, por trazer um percurso acadêmico descolonizado que considera o território onde está inserida como ponto de encontro das encruzilhadas acadêmicas. Amplia-se a importância de protagonizar o território, sendo de fundamental importância o reconhecimento dos mestres e mestras do saber tradicional que ritualizam os mitos ancestrais, sendo decisivos na formação transcultural do povo dali.

A UFSB, como consta em seu plano orientador, concebe sua formação de dentro para fora, de quem o/a estudante é em sua totalidade, e como pode fazer novas pontes, a partir de um conhecimento personalizado para aquela realidade, mas que confere substrato para inserir a pessoa na perspectiva geral do país/mundo. Atualmente, é a única universidade brasileira com cursos de arte com um ementário comprometido com as questões concernentes a produção artística dos povos originários e negro-descendente.

O Baobá ainda continua a ser a imagem mais significativa como representação geral da relação holística e de comunhão total com a natureza em sua profundidade e essência. Isto se evidencia quando Petit traz a árvore como comunicação de valores filosóficos ancestrais que sustentam o solo dos negros e os projetam para outras perspectivas de vida. Circular, portanto, está diretamente relacionado à continuidade de um pensamento que não se esgota, mas se descarrega e recarrega naturalmente, não estando fechado para possibilidades outras; além de atravessar qualquer prática pedagógica no universo escolar, por exemplo, pela capacidade de ser transversal. Atravessa qualquer esfera social e conceitual, servindo não somente às artes, mas a compreensão do humano e sua função real na vida terrena.

A Pedagogia da Circularidade se inspira na cultura Bantu e no cotidiano do *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi*. Os Bantu seguem a filosofia *Ubuntu*, ancorada na ideia de horizontalizações das relações sociais, políticas e culturais; acesso comum a todos, com isto a existência individual só é possível considerando a diversidade e

existência do outro. Tudo está e é movimento. Nada é estável, nem fechado. As conexões gerais são possíveis, desde que horizontalize e permita o acesso de todos. A *kota Simbeloiá*, nome civil: Elisângela Santana, professora de Biologia, alerta para a complexidade do processo de ensino-aprendizagem no terreiro:

Desde que fui suspensa como *Kota* de *Kisimbi* há três anos e meio, o aprendizado tem sido constante. No entanto, ele é longo e cheio de regras. Não se aprende tudo em um único dia. O conhecimento vem com as repetições dos gestos, das cantigas, rituais e da dança. Aprender é um eterno fazer e refazer. Hoje sou confirmada como *Kota* de *Kisimbi*, filha de *Uambulu'Sena*, e continuo a dizer que aprender num terreiro de candomblé é diferente de uma escola. Lá não há cartilha, nem quadro, muito menos professores. Mas, há um ambiente que em tudo propicia um aprendizado. Tem uma energia que impera no ambiente. Há também que se ter paciência para aprender tudo no seu devido tempo, pois ali há uma hierarquia e cada coisa deve ser aprendida no seu devido momento. Em uma casa de orixá aprendemos tudo: aprendemos a como cuidar do quarto do santo, como fazer um *océ*, tudo se aprende num terreiro de candomblé. E nada se faz sem ser aprendido. Na nossa religião é necessário disponibilidade e colaboração para aprender a agradar aos Minkisi (KOTA SIMBELOIÁ, 2019).

O depoimento da *Kota Simbeloiá* evidencia a complexidade de uma formação longa, que perpassa por tudo aquilo que existe na vida. Não há exceções e edições de conhecimento que circula no terreiro. Obviamente que há uma estrutura hierárquica que organiza funções sagradas. É importante dizer que estas pessoas que recebem os conhecidos 'cargos' são escolhidas pelo *Nkisi*. Muitas delas chegam sem saber desempenhar sua função, que é aprendida com o tempo. *Kitempo* vigia aquilo que pode ou não ser apresentado ao filho/filha em processo de formação. Para além disto, *Simbeloiá* aponta para a presença de uma energia que impera no ambiente. Esta energia, a própria expressão do mundo sagrado, não se aparta deste processo, sendo totalmente influenciadora de como se aprende na roça de candomblé, porque o sagrado esta impregnado em tudo.

O círculo é a via instalada constantemente como estratégia metodológica para ensinar. Por sinal, ver o sagrado nos mínimos gestos e materialidades dos ritos, ajuda a perceber como não há hierarquia no processo de aprender sobre o axé. Isto dito no sentido de que não há cronologia, o conhecimento circula, como pés de uma habilidosa dançarina. Podemos falar hoje sobre rituais fúnebres, amanhã sobre batismos, e depois sobre comidas votivas, e seguir com os *Muimbo*s. Este formato híbrido ajuda a compreender ainda mais esse sentido pedagógico da circularidade.

Para nós, popularmente conhecidos como do axé – praticantes das religiões afro-brasileiras – os valores estéticos são presentes em todos os rituais. A música, a

dança, a culinária, a indumentária, a ornamentação do barracão (salão onde as festas acontecem), a forma de expressão dos *Minkisi* são exemplos vivos de conexão de todos os elementos. Um depende do outro para existir. Não se faz candomblé sem o som dos atabaques, sem partilhar alimentos para matar a fome da comunidade, sem vestuário adequado, sem folhas, sem conexão com a natureza. Tudo se torna o todo, sendo difícil particionar. Este todo gera uma atmosfera estética, que se junta à energia ancestral do sagrado, instaurando um campo expandido que só é perceptível através do sensível. Muitas vezes sendo impossível expressar em palavras ou formas pré-concebidas.

Ao abordar a educação nos terreiros, certamente passamos pela noção de experiência viva, já elucidada no caminho de *Nkosi*, educação integralizadora que se dá em ciclos de aprendizagens que inicia através do exercício do silêncio, como aborda a professora Marialda Jovita Silveira, em seu livro “A educação pelo silêncio: o feitiço na linguagem do candomblé” (2004):

Primeiro, que ele é uma via de acesso, entre as muitas possibilidades, à percepção do espaço pedagógico presente no terreiro. Revelando-se como linguagem, como discurso, como fazer e atividade, o silêncio revele, em si mesmo, uma concepção interacionista de linguagem. Do mesmo modo, ele circunscreve uma concepção de educação numa perspectiva também interacional, que envolve o sujeito em processos de construção intersubjetiva de sentidos e significados sobre si mesmo e o outro, o que lhe possibilita uma atuação sobre a realidade que o circunda. (p.184)

O primeiro e mais difícil exercício metodológico ao se chegar ao terreiro é silenciar. Observar. Aprender através da dinâmica do lugar. A relação de vida e sociedade ocidental subverte a noção do silêncio como ‘silenciamento social’ – o silêncio é vendido como a impossibilidade de comunicar-se, negar o direito a fala. Na verdade, a perspectiva aqui é outra. Silveira traz o silêncio como edificação do conhecimento. Elucubração e ressignificação necessária no processo de ensino, a partir do conhecimento que foi apresentado ao *ndumbi* (não iniciado). Os mais velhos me ensinaram que só pode levantar para ensinar, aquele/aquela que sentou um dia para aprender. É difícil entender a lógica ocidental que tem muito a dizer, sem mesmo conhecer a natureza das coisas.

A *muzenza Itameã*, nome civil: Marina Laís Duarte da Silva, Licenciada em Geografia, vice-presidente da UNEGRO, com dez meses de iniciada para o *Nkisi Ndanda Nlunda*, reitera sobre sua experiência viva nos processos de ensino-aprendizagem no terreiro:

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 ITAMEÃ, 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 amplificou 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.

Para alguém que chega ao terreiro pela primeira vez, é importante observar e ouvir. Contudo, este silêncio necessário é interacionista, como lembra Silveira. Através dele e a partir de suas próprias referências que não são negadas na casa de axé, 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 capacidade particular, porque esta soma ao todo. 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 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.

Em síntese, a Pedagogia da Circularidade pretende organizar diretrizes metodológicas refletindo acerca das ensinagens afrodiaspóricas, 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 demais práticas oficiais da educação brasileira.

‘Ensinar’, parte do conceito levantado pela professora Vanda Machado (2017) de [em]sinar, colocar o indivíduo na sua sina, no seu caminho (como já explicitado no caminho de *Nkosí*], 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), modo **místico** considerando a experiência viva. Este conjunto reunido estrutura filosoficamente os fundamentos de ensino colididos nesta pesquisa.

Diante de poucas referências que tratem pedagogicamente da abordagem afrodiaspórica 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, 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 (ROSA, 2013, p.125).

A quebra do paradigma “escolacentrismo” 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 “Pedagogia Ginga”, 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 referenciais 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 (PETIT, 2015, p.150).

A Pedagogia da Circularidade, assim como as demais pedagogias afrodiaspóricas 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 afrodiaspórico: 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 – melhor explicado adiante.

Pelo seu caráter holístico, consideramos a unidade do pensamento africano a partir da multirreferencialidade de cada um. Não é possível ignorar o mundo afora, fechando na vida exclusiva do terreiro/mundo. Os dois coexistem, se conectam, assim como atuantes se conectam em uma representação. E destas relações de ir e vir, de circular, há uma reinvenção do *Muntu* (pessoa) de si mesmo em um ciclo que encerra, porém imediatamente outro se inicia, instaurando a continuidade retroalimentada.

## 5.2 Afrocênica: mito, memória, oralidade, corpo e expressão

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. (EINSTEIN, 2011, p.29)

Como materializar a Pedagogia da Circularidade nas Artes da Cena? Afrocênica, como experimentação episteme, reconhece as Artes da Cena, integralizando as demais expressões artísticas oficiais na educação básica brasileira: dança, teatro, música e Artes visuais. Na verdade, há um questionamento se a Afrocênica estaria inserida no 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.

Outros/as pesquisadores/as negros/as já se incumbiram de traçar panoramas acerca das Poéticas negras brasileiras, os seus modos de engendramento e sobrevivência. A Afrocênica surge aqui como uma possibilidade de organização de uma Poética em exercício. De partida é importante pensar acerca do próprio termo Poética. Neste caso, consideremos a perspectiva de Pareyson acerca do conceito de estética:

Programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte (2001, p.11).

Pareyson não faz distinção entre as formas de expressão do sujeito implicadas na expressão artística. Reitera, assim, a noção de poética como síntese de expressão de um povo, grupo étnico, cidade, ou grupo de pessoas que sintonizam na mesma frequência.

Nas formas, nas falas, nos desejos vai se construindo uma poética negra tão complexa e diversa quanto sua matriz de inspiração. Poética que, como não poderia deixar de ser, se disseminou por todas as partes da Diáspora. E cujas distâncias geográficas, históricas, culturais e/ou sociais, guardando suas distintas particularidades, acabam por fomentar uma rica variedade de expressões e possibilidades (LIMA, 2010, P.234).

Tratar de Poéticas Afrodescendentes, sem dúvida é o delinear de uma expressão cuja potencialidade se inscreve na sua variedade de possibilidades, como

marca Evani Tavares Lima na citação acima. Não existe uma poética negra, mas muitas poéticas que irão variar de acordo com processos particulares e territoriais de cada produção artística. Neste viés das Poéticas Negras, temos uma linguagem particular, que se articula de modo múltiplo, considerando expressões idiomáticas e provérbios, como forma de dizer em profundidade, cabendo ao interlocutor completar o sentido, deixando a cargo deste a reelaboração do dito.

A linguagem no drama africano tradicional é expressa na convenção tradicional de discurso de provérbios e expressões idiomáticas, virtualmente toda comunidade africana emprega o uso de provérbios e expressões idiomáticas na sua narrativa. Provérbios e expressões idiomáticas na linguagem embelezam o diálogo dramático e transmitem significados e essência mais profundos, na maioria das vezes com profundo significado filosófico <sup>107</sup> (ADUKU, 2018, p.03, *tradução nossa*).

Ao contrário do que se pensa, as sociedades africanas subsaarianas têm sua filosofia própria, não necessitando emprestar do colonizador o discurso que não se adequa à sua cosmovisão. Além disto, ser “objeto em questão”, como sugere Peffer (2018), desloca o lugar de fala para circunscrever as poéticas afrodiaspóricas no discurso global do pensamento do artista negro descendente:

Muita da nova arte procura deslocar a diáspora de uma posição de sujeito-que-fala para passar a ser um objeto-em-questão. Detém assim a potencialidade de proporcionar uma visão crucial da atual condição global. No entanto, tal visão tem as suas próprias fronteiras internacionais (PEFFER, 2018, p.22).

Ao tratar de arte africana é importante pensar nesta comunhão total de toda e qualquer expressão artística envolvida numa obra, de tal modo que não se pode separá-las para compreendê-las. Portanto, a Afrocênica integraliza as expressões da música, dança, circo, literatura, teatro, sociologia, filosofia, plásticas, artes de rua, dentre outras, articulando um discurso estético multirreferencial.

O canto, a dança, a música, as vestimentas das divindades, os adereços, as ferramentas dos assentamentos (símbolos das divindades guardados nos quartos de santo) colocados nos altares, o uso das cores e das formas, os movimentos, os ritmos, os sabores e a visualidade dos pratos preparados nas cerimônias dos Orixás - tudo é símbolo de comunicação entre os humanos e as divindades, elementos que contribuem para o que podemos chamar de **cenicidade do axé**. (BARBOSA, 2016, p.47) (*Grifo nosso*).

Reconheçamos o conceito de “cenicidade do axé”, como sintetização da expressão Afrocênica, no sentido de comunhão total de todos os elementos do culto,

---

<sup>107</sup> “[...]Language in traditional African drama is expressed in the traditional speech convention of proverbs and idioms, virtually every African community employ the use of proverbs and idioms in their narrative. Proverbs and idioms in language embellish the dramatic dialogue and convey deeper meanings and essence, most times with deep philosophical meaning. (Aduku, 2018, p.03).

trançados com um objetivo único – neste caso, a celebração aos Minkisi/vodum/orixá de determinado festejo. Façamos a correspondência do culto, com a cena, apenas como ilustração do conceito. A cena seria o partilhamento de um momento de celebração ou provocação artística com seu público. Para que esta cena se realize, faz-se necessário o equilíbrio direto entre a palavra dita, o corpo dilatado, as cores que representam a luta de resistência pelo ideal negro, os objetos sagrados e a música de levante.

Portanto, pensar acerca desta concepção de arte que não parte da representação conceitual, e sim da representação simbólico-espiritual, é uma tarefa difícil aos olhos viciados em uma única perspectiva. O convite aqui é lavar os olhos com as nossas águas ancestrais para seguir com nossa viagem. Rogo aqui a Kaiala, Kokueto, Samba, Kaitumba, Kisimbi, Ndanda Nlunda e todas as Muhatu<sup>108</sup> do panteão Bantu, para ajudar na travessia.

A própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa. A disparidade da qual fala Levis-Strauss não se deve absolutamente aos meios técnicos. Que a madeira fosse dura ou mole, a função significativa é um atributo da obra que é deliberadamente buscada. As estátuas ancestrais (salvo raras exceções) não devem, apesar da forma humana, assemelhar-se com uma pessoa determinada. Devem ser como pessoas, mas não como pessoas determinadas. 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)

O antropólogo e professor Kabengele Munanga vem tratar justamente do entendimento desta afroperspectiva, muitas vezes atropelada por outros pesquisadores que lançam mão de seus conceitos ocidentais, na leitura de obras de arte pretas. A crítica de Munanga a respeito do pensamento de Levis-Strauss (Munanga, 2006 *apud* Roger Some, 1998, p.223) aborda justamente uma leitura rasa acerca do processo criativo e significativo da expressão artística africana. Ele argumenta que a arte primitiva africana tinha que lidar com uma tecnologia bastante rudimentar, haja vista a dificuldade de lidar com materiais de grande resistência, o que implicaria diretamente na qualidade da representação. Porém, algumas formas de representação africana não levam em conta a imitação do real, mas a significação do

---

<sup>108</sup> Muhantu – feminino, mulher. Kaiala, Kokueto, Samba, Kaitumba são Minkisi das águas salgadas. Já Kisimbi e Ndanda Nlunda são divindades femininas das águas doces.

sobrenatural, através do material. Não há compromisso em reprodutibilidade dos caracteres humanos, e sim de forças da natureza, que carregam um arquétipo do humano, com características físicas próximas do real-material.

Desse modo, o que se expressa nas estátuas/esculturas ora discutidas, é justamente a comunicação e ligação do material, terreno, com o sagrado. Arte africana é uma das formas de conexão de toda 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. A madeira utilizada para tal não existe no Brasil, o que dificulta a confecção; 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 contemporaneidade.<sup>109</sup>

O paralelo feito aqui entre as artes africanas e as afrodiaspóricas no Brasil, trançasse no instante em que considera a relação direta entre ancestralidade – expressão artística – engajamento político – representação 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 manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de

---

<sup>109</sup> 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: 01/03/2018.

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 negrodescendentes. Desta forma, a Afrocênica se interessa por uma cena com pessoas negras (ou não) e/ou temáticas mitopoéticas africanas e/ou afrodiaspóricas 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 e 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.

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, 1985, p. 53 e 54).

A pesquisadora Leda Maria Martins reitera esta duplicidade – nesta tese 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 repetição 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.

Esta pesquisa compreende o conceito de Afrocênica considerando esta cena aberta, do ponto de vista de representação das artes de modo integrado, na qual 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 subsaarianos, os quais conectam as expressões estéticas em um acontecimento, sempre considerando

algum ritual social, com um discurso provocativo, impactante, sobretudo do ponto de vista das visualidades, e de uma grande capacidade de envolvimento cósmico e conexão com uma força ancestral sagrada que circula no instante da dilatação dos corpos e diálogo com demais expressões da cena. Neste instante, na panela são adicionados o mito, memória, oralidade, corpo e expressão, como produto da dilatação das expressões da cena citadas, que justapostos possibilitam que a Afrocênica se inscreva.

### 5.3 Da poesia preta e memórias do corpo

#### Cena 03

Amar é falar de dor. Não sabemos ao certo o porquê. O certo é que: quem ama sofre. O amor é dual e extremo: ou enche o peito de alegria, ou nos afunda no mar... da Tristeza. Também falaremos de tristeza esta noite, porque é preciso relembrar a dor de tempos em tempos, para que nosso peito, desta vez, nos empurre até a superfície, em resistência... E nadaremos sem nos afogar. Não podemos nos deixar afogar... E até a superfície chegaremos, ainda que nossa voz seja audível apenas no peito daqueles que carregam nas entranhas o ancestral preto. Não tenham pena de nós! Nosso destino e nossa força vêm do mar, das águas misteriosas, doces, por horas raivosas de uma mãe Atlântica, Kalungueira. Não precisamos de sua compaixão. De tempos em tempos lembramos a você como doeu, e ainda dói, sobretudo quando é de lua cheia. Nós iremos. Na bagagem só a nossa força, nossa cultura, nossos mistérios e nossa capacidade de erguer, multiplicar e fazer crescer, o que quer que seja.

*Quatro intérpretes trazem consigo lençóis, pintados de vermelho, com o título 2º Ciclo: TRAVESSAR – nascidos do porão.*

(Fragmento do texto *Travessias: ciclos transatlânticos*)

Posto este universo pedagógico circular já mencionado, considerando o campo negro expandido instaurado, se faz interessante pensar nas encruzilhadas que levam a Afrocênica. Diretrizes serão traçadas para se pensar na construção de um discurso que privilegie determinados caracteres a serem listados:

- a) Ativação da memória corporal africana/corpo ritmado/corpo-dança e discurso político;

- b) Mito-poemas e matrizes narracionais em cena;
- c) Musicalidade instauradora de presença/visualidades e simbologias ancestrais;

Estas investigações não necessariamente seguem esta ordem em seu processo de experimentação cênica e formação artística. Não importam os caminhos, nem se faz necessário o domínio completo dos atuantes em todos os segmentos. O que se percebe é o entrecruzamento destes aspectos ao reconhecer a Afrocência como preparação conceitual e prática para a cena diaspórica.

### **Ativação da memória corporal africana/corpo ritmado/corpo-dança e discurso político – Corpo-Pambu Nzila**

Durante a sexta-feira o terreiro é arrumado: varre-se, apanha o lixo, capina, recolhe as folhas secas, enche quartinhas, acende velas, preparam-se banhos rituais, passa e lava roupa, engoma, faz comida para a refeição da noite e o café da manhã do dia seguinte, pega água no rio, cuida-se dos animais. Na madrugada trabalhamos em função dos Minkisi<sup>110</sup> num ritual, oferecendo comidas votivas, animais, flores, velas, bebidas e todo o *nguunzu*<sup>111</sup> 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 desta energia/ofereção. 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*<sup>112</sup>. Pausa para almoço. Fila para tomar banho. Os convidados chegando. Festa Atrasada. Inicia-se o *Jamberesu*<sup>113</sup>. 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 filhos/as vão chegando atrasados. Corpos cansados. Movimentos corporais dos mais diversos. Superação de si. Canta-se para *Nkosi*<sup>114</sup>. Os *azenza* viram no *Nkisi*. Dançam no barracão. Tempo depois é chegado o grande momento: a puxada

<sup>110</sup> Minkisi – plural de Nkisi (deus/a).

<sup>111</sup> Nguunzu – relacionado à força ancestral.

<sup>112</sup> Ngoma – o mesmo que atabaque

<sup>113</sup> Jamberesu – a festa. Momento em que todos os Minkisi são reverenciados.

<sup>114</sup> Nkosi – Nkisi guerreiro, responsável pela tecnologia, agricultura, pelo desbravar. Sempre à frente, abrindo caminhos para os soldados terem sucesso na guerra.

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). Professora Leda Maria Martins nos faz refletir acerca da problemática da capacidade de metamorfose deste corpo, visto 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 que estes corpos são capazes. Não são corpos padronizados, mas singulares, com limitações pessoais, curvas, formas, histórias, cicatrizes, dores e habilidades nem sempre encontradas no cotidiano.

*Simbenganga Nganga ió*  
*Nganga Elekwe, Pambu Nzilê*  
*Simbenganga Nganga ió*  
*Nganga Elekwe, Pambu Nzilê<sup>115</sup>*

A este corpo em estado completo de disponibilidade e intercomunicação em diversos níveis, eu chamo de *Corpo-Pambu Nzila*. Não é demais lembrar que a inspiração mitopoética de um corpo que carrega o arquétipo de *Pambu Nzila*, certamente é um corpo entregue ao mundo, sem pudores, com todos os artifícios de malandragem, mas com um potencial inventivo que é próprio de sua inspiração. *Pambu Nzila* é o entorpecimento, a loucura, a destreza, a confusão, a profusão de informações, os caminhos, a contradição, a força e a astúcia. É este estado corporal que se deseja reconhecer nos corpos de intérpretes que se prestam a experimentar a Afrocênica.

Dentro do universo místico de *Pambu Nzila*, minha inspiração maior se dá através da *Vangira* que desce em meu corpo – Senhora Dama da Noite. É o espírito de uma mulher, popularmente conhecida como Pomba Gira, que viveu nas noites de

---

<sup>115</sup> Este *muimbo* convida o senhor dos caminhos para entrar na roda, no *jamberesu*.

cabarés, fazendo espetáculos de dança e música, mulher coquete, sensual, provocadora, inteligente, extremamente maternal e boa conselheira. Dama da Noite é muito querida no Unzó. Há pessoas que vão lá em sua festa anual, no mês de novembro, só para vê-la, agradecer aos pedidos atendidos, fazer novos, ou simplesmente bater palmas para que ela possa dançar.

Muitos têm graças alcançadas através da ajuda e da fé neste espírito muito trabalhador. Dama da Noite pode dançar a noite inteira, movimentos que não são comuns ao meu corpo. Movimentos que exalam feminilidade, sexualidade. Dama adora sambar, ela vai 'até o chão', superando até mesmo filhas de santo mais experientes em dança, e meu corpo limitado, segundo relatos dentro da roça. Ela transforma meu semblante em feminino. Ela acessa músculos do meu corpo, que não são comuns às minhas ações diárias – eu sinto meu corpo diferente após a sua incorporação. Meu corpo é dela e eu nada sei o que aconteceu ao fim da festa. A capacidade de fazer de meu corpo uma encruzilhada é dado na incorporação desta divindade. Tudo pode acontecer: cigarros podem ser apagados em minha pele, sem que me queimem, quantidade excessiva de bebidas alcoólicas que eu rejeito, pode ser ingerida a noite inteira. Ao acordar, estarei sóbrio. Meu corpo se empresta à multiplicidade de expressão de Dama.

Figura 40 Dama da Noite e a Maama Kamukeenge Kisimbè vadiando



Fotografia: acervo particular

Esta narrativa reitera toda a discussão acerca desta episteme. A cena negra contemporânea esgarça os corpos de seus atuantes, para que estes sejam integrais no instante de sua performance. Corpo-liberdade, corpo-religião, corpo-sagrado, Corpo-profano, o corpo em que *Pambu Nzila* monta, assentado no elemento fogo, em sua incandescência, se reconfigura e explode, deixando cheiros no ar, imagens marcantes as quais inserem os presentes em outra dimensão.

Para que os/as atuantes cheguem a esta qualidade de disponibilidade corporal, é necessário atravessar quatro princípios que subsidiam a performance em cena. São eles: o princípio da encruzilhada, princípio do cavalo, princípio da azuela e princípio da *nginga*.

### Princípio da Encruzilhada

Figura 43 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (III FNAC / Salvador-Ba/ 2019)



Fotografia: Adelayá Magnoni

A influência da orientação africana traz a unidade *corpo-consciência*, o corpo não é dissociado do pensamento, é parte integrante deste; a *polirritmia*, [...] “multiplicidade dos ritmos da música e da dança” [...]; e o *policentrismo*, [...] “determinado pela sucessiva superposição de movimentos e frases musicais” [...] (MARTINS, 1998, p. 30-31).

Este primeiro princípio apontado dá conta de entender este 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. 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 (RAMOSEGOE, 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 pólo 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.

Neste princípio exploramos os pés, primeiramente, como expoente máximo da travessia. Estes pés são as raízes dos corpos, que os conectam com a sua ancestralidade. Dos pés, toda a seiva criativa percorre pelos corpos, fornecendo substrato para reinvenção e estado criativo dos/as atuantes. Os pés são, para além do andar do bípede, pontos de apoio a serem investigados. Portanto, nenhuma parte dos pés é dispensada nesta investigação, porque toda forma de apoio dos corpos pode ser interessante no instante da criação. Os pés como raízes, contaminam os corpos dos atuantes, influenciando todos os movimentos até a cabeça.

Neste princípio explora-se a circularidade nos corpos, iniciando a exploração de movimentos nos quadris, reverberando pelo restante do corpo. Algumas comunidades africanas entendem que nos quadris adormece uma energia de criação, justaposta a própria ideia de reprodução através dos órgãos sexuais. Portanto, ativa-se esta região, para que ela abra os portais da criação, da libertação deste corpo-*Pambu Nzila*.

Primeiramente investiga-se os movimentos circulares na coletividade, depois solicito que uma diagonal na sala seja estabelecida e em grupos de quatro pessoas,

os/as atuantes fazem uma andança, compartilhando com o grupo resultados de trabalho. Todo o grupo deve se mostrar, porque se aprende com o coletivo e com o individual. O corpo do outro me ensina.

Estando este corpo disponível, o/a atuante experimenta o entorpecimento, a liberdade de criação, a entrega do corpo como de um iniciado no terreiro. O corpo é a via de mistérios. Todo o processo é desenvolvido em ritual, através do qual um pacto inicial é feito com os participantes para que estes verbalmente se comprometam com a descolonização dos corpos neste processo, perante *Pambu Nzila*, Para isto, uma quartinha de barro circula de mãos em mãos e a palavra de comprometimento é soprada no interior da quartinha, para que sua verdade esteja simbolicamente salvaguardada naquele objeto. É proibida a repressão de qualquer natureza.

Figura 46 Investigação de pés-raízes na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba



Fotografia: Annaline Curado

## Princípio da Nginga

Ao gingar, o capoeirista convive tranquilamente com a manutenção de um ritmo interno e a mutação do ritmo externo (LIMA, 2002, p.108).

Este princípio 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, 2008, p.38).

Figura 49 Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018)



Fotografia: Victor Hugo Sá

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 integral. Ainda assim, a oposição é parte estruturante de todo princípio filosófico da existência dos povos *Bantu*. Isto, na medida em que a filosofia *Ubuntu* ressalta de seu povo suas qualidades, em detrimento de seus defeitos. Os *Bantu* acreditam que a pessoa que comete algo ruim, esta em desequilíbrio com sua balança imaginária, deixando que o

mal pese mais que o bem. Ao compreender seu lugar no mundo, a partir de suas qualidades, a pessoa consegue reestabelecer o equilíbrio.

Figura 52 Investigação da Nginga em dupla na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba



Fotografia: Annaline Curado

Por outro lado, consideramos a *nginga* como trampolim para várias estratégias políticas. Neste 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 esta episteme *nginga* 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 resposta de seu oposto. Gingar é fragmentar a perspectiva unilateral, duramente “empurrada goela abaixo” nos processos educacionais nas escolas brasileiras, deformando vidas e corpos.

Para elucidar a perspectiva da *nginga* e da capoeira, convoco aqui os escritos da professora e atriz Evani Tavares Lima. Esta aborda o princípio da oposição da capoeira como integralização do próprio movimento:

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).

Este olhar da capoeira embrinca 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, tencionando no atuante a qualidade de movimento a ser traçado na cena, a partir do estímulo dado pelo seu/sua parceiro/a de cena.

Neste princípio inicialmente é importante exercitar a alteridade como condição básica para compreender a *nginga*. Durante o nosso processo criativo alguns exercícios são feitos para criar relações corporais apresentando os corpos e as suas potencialidades e limitações. Em dupla, os/as atuantes experimentam antagonizar o corpo, descobrindo os opostos e suas relações. Percebem como este antagonismo natural equilibra. Após esta investigação, experimenta-se a *nginga* através do corpo do outro, em duplas se arriscam em deslocamentos complementares.

*Ngingar* aqui está diretamente ligado ao jogo de cena, ao relacionamento multidirecional que o/a atuante desempenha no ato de sua expressão, seja com a luz, com o cenário, ou com os corpos dos/das companheiros/as de cena. Este jogo só é possível se um ceder, para que o outro possa agir. Nesta relação cíclica há um desequilíbrio cênico, que rapidamente se reequilibra, sem perder de vista toda a complexidade de relacionamento no estado criativo.

Ainda tratando deste princípio, há um dispositivo importante na preparação dos/as atuantes – o **Dispositivo do Barravento**. O barravento está ligado aqui diretamente a um dos toques sagrados utilizado nas cerimônias dos terreiros de matriz Angola. Este toque é também utilizado para testar se um filho ou filha de santo da casa, ao dançar este toque, sentirá algum tipo de irradiação energética de algum *Nkisi*. Ou seja, para os médiuns de incorporação, este toque faz virar no santo, assim como no toque *alujá*, de matriz iorubá.

**Figura 55** Dispositivo do Barravento na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba



Fotografia: Annaline Curado

O barravento é ainda o instante em que a energia do sagrado se aproxima dos corpos dos rodantes do terreiro. Os corpos pendulam rapidamente para lá ou para cá, deslocando-se de modo desequilibrado pelo barracão, descolando o corpo do chão, e alterando completamente, em oposição, ao ritmo em que a pessoa estava dançando na roda. Esta alteração se dá tanto na aceleração do corpo, em seu tempo-ritmo, quanto no retardo, investindo em uma cadência lenta. Ambas as modalidades fornecem um espaço entre o corpo que estava com determinada qualidade de energia e ritmo, para um corpo em desequilíbrio, entregue à própria sorte. Neste fluxo em devir, o *Nkisi* consegue “penetrar” no corpo de seu cavalo, pela brecha energética criada pro ele.

Este dispositivo pode ser acionado no processo criativo para liberar zonas de criação nos corpos. Eu deixo meu corpo contrapor a mim mesmo, provocando um desequilíbrio cênico, para que novas possibilidades se conectem com o espaço. A ideia é entregar o corpo ao risco, desafiar a si mesmo, se deixar atravessar pelo sagrado.

## Princípio do Cavalo

**Figura 58** Espetáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Ilhéus-Ba/2018)



Fotografia: Victor Hugo Sá

Barbieri (1993, p.24), vê o corpo do capoeirista como [...] “síntese-texto que emite em linguagem verbal as mensagens arquivadas, a partir das experiências que se cotidianizaram” [...]. Estas experiências das quais fala, reportam às estratégias de atuação e sobrevivência dos praticantes desta arte (grande maioria negra) na sociedade, que se escamoteavam ou usavam o corpo como arma. O corpo-expressão do capoeira é, sobretudo um corpo que sofre influências de orientações africanas. A intimidade com o corpo, típica dos africanos, se expressa através da dança em várias instâncias de sua vida: cerimoniais festivos, religiosos, cívicos, bélicos e fúnebres. A “malemolência” manifesta como expressão da identidade do capoeirista exhibe o domínio que ele tem de seu próprio corpo (LIMA, 2002, p.95).

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 Aurinha. Deste modo, este corpo “[...] é o

cavalo<sup>116</sup> 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 estas 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.

**Figura 61** Improvisações na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba



Fotografia: Annaline Curado

Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé) nos chama à atenção para outra relação, 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)

<sup>116</sup> “Cavalo” é uma expressão utilizada nas comunidades de terreiro para relacionar diretamente a pessoa que incorpora, que tem mediunidade de incorporação de espíritos, neste 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.

No que diz respeito à cena, este templo se deixa ser tomado pela força a ser expressa na cena. Corpos que não contam histórias, apenas acontecem. Por isto geram grande comoção ao público diante deste acontecimento – este 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.

Este corpo é símbolo de libertação política, de expressão de um ser dotado de identidade, com toda sua complexidade distante do 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.

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)

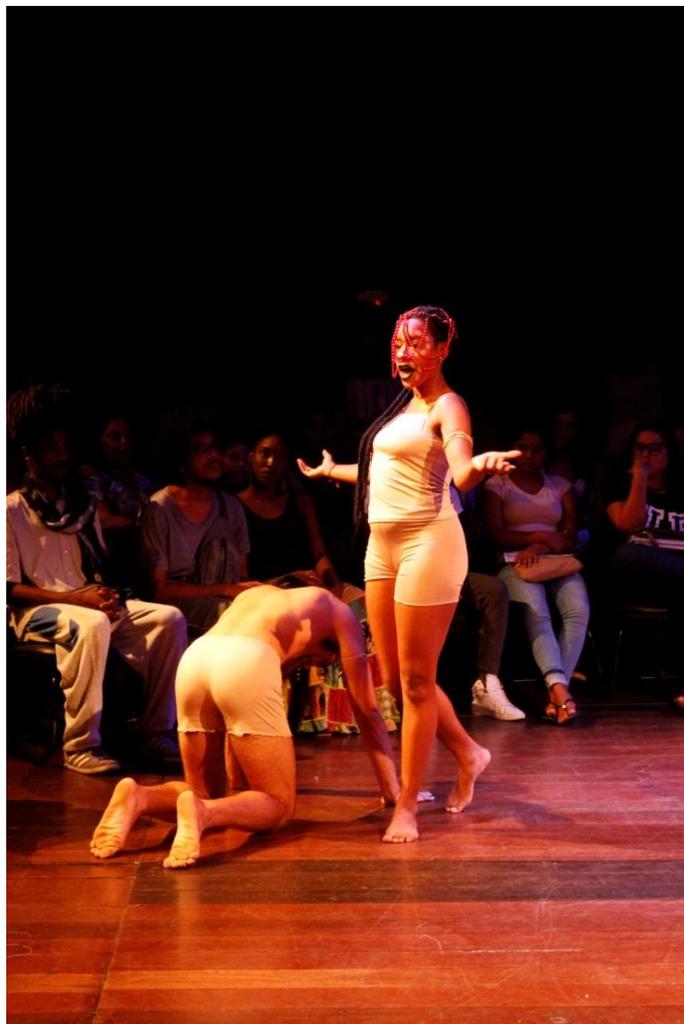
Com licença poética dos escritos de Grada Kilomba, imagino esta boca como todo um corpo ancestral, através do qual a necessidade de expressar-se é urgente, tornando este corpo/boca livre das amarras e grilhões que o aprisionaram por duros anos. Um corpo negro em cena não mais se submete a sensualização e violência enquanto estado de prisão. Ao ver um corpo/boca negra em cena, vê-se um discurso político anterior à própria expressão, bem como uma ancestralidade que protege e retroalimenta seu estado de prontidão e vigor na cena.

Este princípio assenta a perspectiva do cavalo prepara o/a atuante para qualquer força ancestral, qualquer representação cênica. Ser o cavalo é abrir a porta da probabilidade criativa, sempre buscando superação, sem perder de vista a relação ritual.

O princípio do cavalo é importantíssimo para o processo improvisacional. Normalmente a arquitetura dramática surge aqui, através das cenas improvisadas que inspiram a criação de uma narrativa poética, que sustenta a história a ser contada. Assim aconteceu com a montagem do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos”.

## Princípio da Azuela

Figura 64 Espectáculo Travessias... ciclos transatlânticos (Porto Seguro-Ba / 2019)



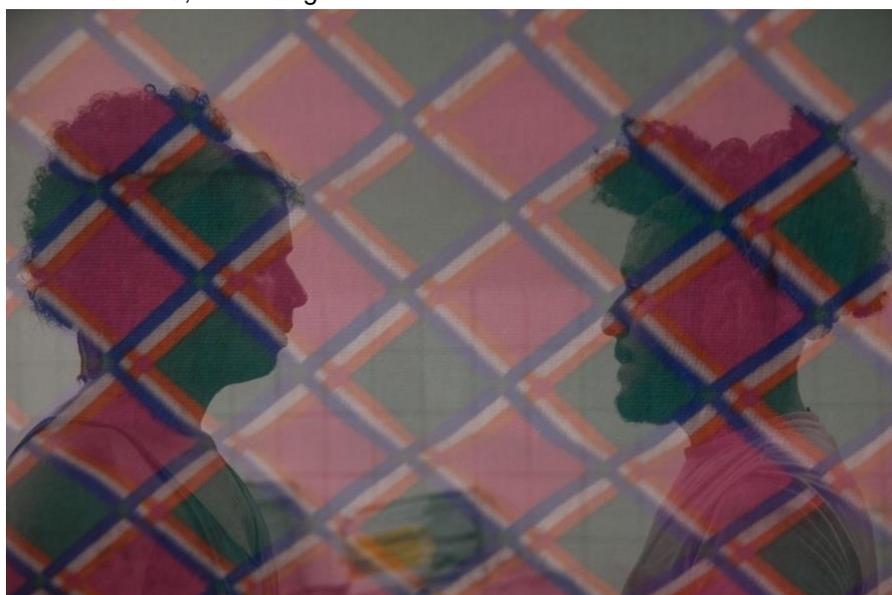
Fotografia: Cris Lima

O termo “Azuela” vem de *Kuzuela*, verbo derivado do tronco *Ovibundu* (etnia Bantu), disseminado em território *Kimbundu*. Segundo 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, se fazer falar.

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, meu povo resistiu 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.

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<sup>117</sup>, o que nos levou a potencializar comunicações outras que não dependessem da voz falada. Com isto, 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.

Figura 67 Exercícios de escuta na oficina Afrocênica: poéticas de cenas pretas – Biblioteca do CIEPS, Porto Seguro-Ba



Fotografia: Annaline Curado

O princípio da *Azuela* exercita a importância da fala para os africanos e esta cosmovisão é exercitada no cotidiano do terreiro. A fala é tão sagrada, que só deve ser utilizada com precisão. Com isto, a Afrocênica utiliza apenas o texto indispensável, o texto de efeito moral, um discurso essencial, fugindo à máxima do ocidente que ancora a existência em uma necessidade desenfreada de falar, ainda que não se compreenda o porquê.

Para além das questões políticas, inicialmente os/as atuantes se lançam a exercícios de escuta de si, depois escuta do grupo. Escuta que passa pela comunicação integralizada de seu corpo. Escutar é uma premissa de sabedoria. Em

---

<sup>117</sup> A máscara de flandres foi um instrumento de tortura criado durante a colonialidade no Brasil, para impedir que as pessoas negras escravizadas pudessem ingerir água, comida ou até mesmo a terra, e, assim, cometer suicídio. A máscara era feita com folhas de flandres (chapa de aço laminada), cobrindo a boca apenas, sendo fechada atrás da cabeça, na nuca, com um cadeado.

sequência, experimenta-se a contação de histórias, a propagação de sua fala em cena, do corpo que também fala, e da essencialidade e potência do discurso proferido.

### Mito-poemas e as matrizes narracionais

A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade (VANSINA, 2010, p.139-140)

O mito é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo.  
(FERNANDO PESSOA)

Muitas civilizações desenvolveram seu próprio repertório mitológico, que também cumpria a função de educar seu povo através da moralidade implícita no mito. Infelizmente, as muitas mitologias africanas jamais foram divulgadas, sobretudo no âmbito escolar, prevalecendo a Mitologia Grega e Romana, como referências no Brasil.

Aos mitos é possível atribuir também o valor da crença, da fé de seu povo, logo a sua relação é de fundamental importância, porque está relacionado ao modo de vida, ao sagrado, a acordos sociais de ética e moral. Junito de Souza Brandão (2010, p.37) traz o conceito do mito como o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. As histórias contadas fazem alusão a um tempo passado e indeterminado, cujo acontecimento é marcado pela presença e força de uma energia superior sagrada, ou mesmo a personificação de Deuses e/ou deusas, operando em favor do povo.

Existem vários significados para a mitologia. Brandão (*ibid*, p.40) inicia com o conceito de *mitologema*, caracterizando com a soma de elementos antigos transmitidos pela tradição e *mitema* as unidades constitutivas desses elementos. A mitologia seria justamente o ‘movimento’ desse material – o estável e mutável simultaneamente, sujeito, portanto, a transformações.

Se considerarmos a etimologia da palavra mitologia encontraremos a mesma como o estudo dos mitos, concebidos como história verdadeira. Brandão considera ainda o conceito relacionado à religião:

[...] do latim *religione*, a palavra possivelmente se prende ao verbo *religare*, ação de ligar, o que parece comprovado pela imagem do grande poeta latino

Tito Lucrécio Caro (*De Rerum Natura*, 1,932): *Religionum animum nodis exsoluere pergo* – esforço-me por libertar o espírito dos nós das superstições – onde o poeta epicurista joga, como está claro, com as palavras *religio* e *nodus*, religião (“ligação”) e nó (uma outra ligadura) (*ibid.*, p. 41)

A religião pode ser considerada como um conjunto de atos e manifestações que cumpre a função de ligar o homem/a mulher ao divino, numa relação de dependência de seres invisíveis, ditos sobrenaturais. A religião está ainda na relação de completar o que falta ao/a homem/mulher, dar sentido à vida, alimentando-o com sensações que não se podem ter com elementos materiais. Ela dá o que não se pode ver, apenas sentir. Essa relação é bem próxima da relação mitológica, no instante em que explicações são dadas para atitudes e ações que não se explicam pelas vias naturais, dentro daquilo que está na normalidade, com comprovações científicas.

Brandão ainda reitera que “a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito. O rito possui, no dizer de Georges Gusdorf, o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito” (*ibid.*). Isso porque através do rito o homem se incorpora ao mito, ele se transpõe às suas origens, canalizando à sua alma toda a energia e força que é possível extrair dessa relação.

No rito ainda é possível transcender o mito, encontrar uma relação direta entre o sagrado e o profano. Acredito na ideia que a ritualização do mito contextualiza-o e o faz mais forte, porque considera a realidade atual da cosmovisão. Isso porque não podemos perder de vista a noção de que a mitologia atravessa gerações, conseguindo chegar à contemporaneidade.

Segundo Mircea Eliade (1972, p.19) através do rito é possível conhecer a origem das coisas, adquirir sobre as mesmas um poder mágico, no qual é possível dominá-las, multiplica-las ou reproduzi-las à vontade. Esta relação é evidente se pensarmos nas comunidades de candomblé, nas quais percebemos a relação em equilíbrio existente entre a natureza e o uso dessa natureza. Visto que estas comunidades necessitam diretamente dos frutos dados por Deus, na comemoração do culto a seus deuses – nos seus ritos religiosos. Assim sendo, as crianças aprendem desde pequeno por exemplo, sobre as ervas, seus nomes, seus usos no axé e seus usos medicinais. Se não fossem os ritos talvez não existisse essa preocupação no conhecimento da origem das coisas. Em resumo: “o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora” (BRANDÃO, 2010. p. 41).

Ainda na relação existente entre o mito e o rito, percebemos outra relação crucial estabelecida entre o *tempo*. Nos rituais não é considerado o tempo profano,

recuperando, assim, o tempo sagrado. Justamente porque o tempo cronológico é linear e irreversível (você pode comemorar uma data histórica, mas não pode fazer volta-la no tempo).

Nessa recuperação do tempo sagrado percebemos uma relação circular, na qual o tempo sempre volta sobre si mesmo. Justamente essa relação de circularidade estabelecida nos rituais que confere ao/a homem/mulher a possibilidade de libertação, de ir e vir, de religa-lo com aquilo que não seria possível através das vias profanas. O homem consegue abolir o passado, reconfigurar seus caminhos para construção de um futuro azado. Brandão diz que o profano é o tempo da vida; o sagrado, o “tempo” da eternidade (2010, p.42).

Outro ponto a ser considerado no presente trabalho é a questão da oralidade que está imbricada nas relações entre mito e rito. Nos escritos de Vanda Machado (2002, p.84) ela afirma que os mitos são ensinados e vivenciados ritualisticamente no processo de iniciação e ao longo da vida. Diz ainda que esse conhecimento transmitido atende a necessidade de quem aprende, portanto é algo desejado, não fragmentado.

Igualmente, a comunicação, o aprendizado desses ensinamentos quase sempre são transmitidos na tradição oral. Tanto na Grécia, com as tragédias gregas encenadas por atores, num palco, quanto na África, com a ritualização do culto aos orixás, é possível perceber que uma tradição do oral se espalhou para várias comunidades originárias no mundo.

Mito e rito constituem a base da narrativa das poéticas afrodiáspóricas no Brasil, estabelecendo, assim, uma expressão através do corpo diretamente ligado ao que sai da boca, enraizado, quase sempre, na relação com o sagrado, místico e sobrenatural, como matriz de sabedoria que conduz as práticas sociais para as comunidades afrodescendentes.

A pesquisadora Íris Maria da Costa Amâncio, em seu livro *Teatro Angolano: dramaturgia, literatura e representações de etnicidade* (2015), aponta, logo de início, a importância das vivências dos angolanos que chegam à cena dos dramaturgos Domingos Van-Dúnem (1970), potencializado por José Mena Abrantes (1990-2018), junto com o grupo teatral angolano Elinga-Teatro, com a forte presença das raízes e

matrizes narracionais orais nas narrativas literárias angolanas.<sup>118</sup> A autora destaca a capacidade dos autores em trazer a cena, trançada na trama cênica, essas vivências de tradições étnicas orais, presentes no imaginário popular de Angola. Estamos falando aqui de um teatro contemporâneo, porém ancorado em temas tradicionais de Luanda. Percebe-se que, de fato, não há como tratar de teatro/cultura em Angola sem fugir a premissa da tradição ancestral oral.

Obviamente que no Coletivo AFRO(en)CENA exploramos bastante as matrizes narracionais, sobretudo com sua fricção com as tecnologias contemporâneas, experimentando a voz no microfone, com distorções, em coro, solos, de diversas possibilidades. O texto dramático é fragmentado quebrando a lógica aristotélica apontada na sua poética. Não há comprometimento com a unidade de ação. O que interessa é inscrever o espectador no ritual da cena, neste caso, utilizando a premissa da narração.

### **Musicalidade instauradora de presença/visualidades e simbologias ancestrais**

Por todo histórico já conhecido de influência musical afro na criação de outros ritmos, não se faz necessário a reconstrução do percurso histórico da música negra no Brasil. O que vale ressaltar é que nossa musicalidade afro influencia *hits* os mais diversos na contemporaneidade, sendo responsável por instaurar campos negros expandidos nas festas mais populares do país, bem como nas maiores comunidades negras menos favorecidas.

Desde modo, ao tratar da importância da musicalidade afro em cena, estou ratificando esta como principal responsável por transformar a atmosfera do espaço cênico, seja no processo criativo, ou na cena pública, por assim dizer. Neste caso, as batidas de tambores, xequerês, agogôs, dentre outros, com sua estrutura rítmica cadenciada, aceleram as batidas do coração e com isto, aumentam o nível de

---

<sup>118</sup> O grupo Elinga-Teatro (do umbundo ‘elinga’, que significa ação, iniciativa, exercício) foi criado no dia 21 de Maio de 1988. Pelas condições de trabalho, o grupo se considera amador, com uma produção de 28 anos. A sua existência inscreve-se, no entanto, numa linha de continuidade iniciada com o grupo Tchinganje (1975/76) e prosseguida com o Xilenga-Teatro (1977/80) e com o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda (1984/87), ambos dirigidos pelo português José Mena Abrantes. O trabalho do grupo está voltado para a promoção da cultura angolana a todos os níveis, incluindo um tratamento moderno dos seus valores tradicionais, e para a difusão de um repertório teatral universal.

circulação sanguínea, trazendo ao nosso corpo um status energético intenso, que abre portas para a criação, reflexão e ação imediata.

O trabalho de criação músico-vocal, aliado a uma representação visual complexa, com combinação de cores, texturas, estampas, adereços com inspiração ancestral, maquiagens, figurinos inspirados nos corpos particulares de seus pares e uma luz que revela a pele negra em cena, conferem a Afrocênica um ritual de intensa troca energética, debates políticos e imersões sensíveis no mais íntimo de seu corpo-mente.

O silêncio também traduz uma música de profunda representatividade para o povo negro, sobretudo na diáspora, instante em que nossas bocas foram caladas muitas vezes, seja de modo literal, com amarras, estruturas de flandres, ou mesmo no gesto de impedir que nossa voz saísse de nossas bocas. Portanto, se deparar com uma cena em que o silêncio é a música que toma nossos corpos, estabelecendo rapidamente profundas reflexões ancestrais, não é difícil reconhecer sua profundidade ao retratar ciclos importantes da história de nosso povo.

Mas o calar da voz não implica necessariamente na improdutividade de discurso. O silêncio é a espera da religação do sagrado com os ritos terrestres. Em um terreiro há cerimônias em que o silêncio é a condição para que determinado *Nkisi* participe do culto. Caso contrário, ele retira sua presença, fazendo com que todo empenho e amor devotado, perca o sentido. No silêncio se escutam as vozes ancestrais. O silêncio ensina os povos africanos. O silêncio é parte do processo de ensino-aprendizado das religiões de matrizes africanas. Você só está autorizado a falar quando sua palavra realmente for importante, estiver amparada de sentido real, com respaldo da ancestralidade do lugar. Isto leva tempo. Por isto, se faz necessário ouvir e calar. Aprender com quem já caminhou na estrada antes de você. Com isto quero levantar a problemática do silêncio como música também instauradora de presença.

No candomblé, temos música nos adereços das *Mam'etus*, colares de misangas que dançam, cantam. As saias que friccionam com as anáguas. Os balangandãs nos braços, idés (pulseiras). A esteira que desce/sobe ao chão no sambilè<sup>119</sup>. Temos música na folha que cai no chão, na pembra que voa, no incenso que queima e perfuma. Temos músicas para acordar, para dormir, para comer, para

---

<sup>119</sup> Sambilè – o mesmo que barracão. Onde as cerimônias Bantu acontecem. Grande salão de festas.

pedir, para agradecer, para clamar, para se arrepender, para curar e para devotar. Não existe poética africana sem música diretamente implicada na criação de um campo negro expandido.

**Figura 70** Círculo esquemático Afrocênica

## **AFROCÊNICA** **(arte transdisciplinar)**

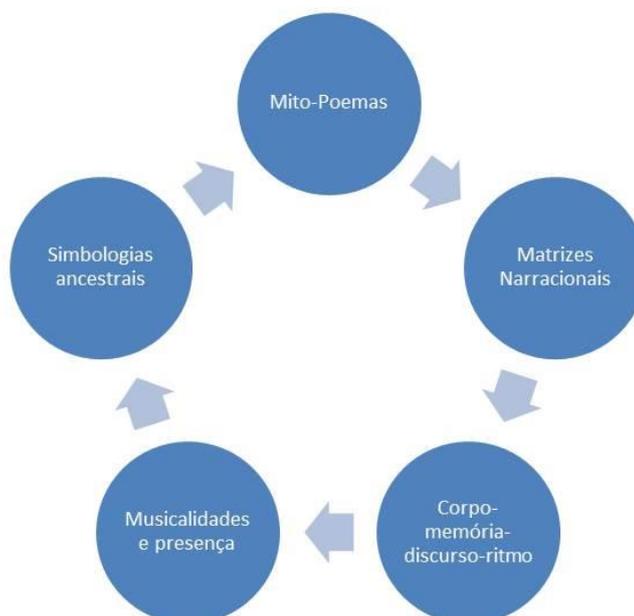


Imagem: Tássio Ferreira

A Pedagogia da Circularidade Afrocênica se presta à organização de uma proposta teórico-metodológica do ensino das Artes da Cena, a partir desta premissa ancestral presente no *Unzó ia Kisimbi*. Esta pesquisa 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 poemas, 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 ao crível 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 extracotidiano, 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.

Inserida no âmbito geral – Pedagogia da Circularidade Afrocênica – esta tese se configura como uma possibilidade metodológica de ensino no âmbito das Artes da Cena, partindo das ensinagens do Terreiro *Unzó ia Kisimbi ria Maza Nzambi* como inspiração poética.

Retomando a perspectiva da encruzilhada apresentada como estrutura de pesquisa, é importante reiterar este caminho “Talenu – Atmosfera” como princípio epistemológico que nutre os demais caminhos – por isto ponto central, nodal, onde a encruza se encontra. Contudo, o ponto de encontro também é ponto de reverberação, portanto refletir o *Talenu* é considera-lo provocador para alinhar as possíveis caminhadas que circulam por toda a encruzilhada. Os conceitos aqui afrografados são possibilidades, intuições, provocações que não se encerram nesta tese. 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.

## O que me atravessou (Referências)

### Bibliográficas

ADUKU, Armstrong Idachaba. **Elements of Traditional African Drama in contemporary Nigerian Video – Film**. ResearchGate, march, 2018. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/323936121\\_ELEMENTS\\_OF\\_TRADITION\\_AL\\_AFRICAN\\_DRAMA\\_IN\\_CONTEMPORARY\\_NIGERIAN\\_VIDEO-FILM](https://www.researchgate.net/publication/323936121_ELEMENTS_OF_TRADITION_AL_AFRICAN_DRAMA_IN_CONTEMPORARY_NIGERIAN_VIDEO-FILM)> acesso em: 18/10/2018.

AMÂNCIO, Íris da Costa. **Enrançamentos discursivos na Literatura Angola do pós-independência (história, etnicidades e estética)**. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

\_\_\_\_\_. **Teatro Angolano**: dramaturgia, literatura e representações de etnicidades. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

BÂ, Amadou Hampâté. **A Tradição Viva**. IN: ZERBO, J-KI: História Geral da África. São Paulo: Ática, 1982.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Ntu. **Revista Espaço Acadêmico**, V 09, Nº108, p.81-92 – Maio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Pallas Athenas: Casa das Áfricas, 2003.

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.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol. I, 22. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. in Revista Brasileira da Educação. Nº19, Jan/Fev/Mar/Abr, P. 20-28. Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

BRUSTEIN, Robert. **O Teatro de Protesto**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

DIÉGUEZ, Ileana. **Um Teatro sem Teatro**: a teatralidade como campo expandido. Revista Sala Preta. Vol.14, nº1, p. 125-129. São Paulo: USP / PPGAC, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik** (escultura negra). Liliane Meffre (org.), trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

FERREIRA, Tássio. **Travessias: ciclos transatlânticos** in Bordejós Poéticos. Org. Pedro Camilo, Régia Mabel Freitas e Urbano Félix. Salvador: Editora Mente Aberta, 2018.

\_\_\_\_\_. Afrocênica: poéticas de cenas pretas in **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: 07/02/2019.

FÉRAL, Josette. **Theatricality**: the specificity of theatrical language. Board of Regents, University of Wisconsin Press. SubStance 98/99, Vol. 31, nos. 2 & 3, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3685480>> acesso em: 21/08/2017.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea**. Revista Repertório, nº16, p.11-23. Salvador: UFBA/PPGAC, 2011.  
FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural**. Tradução: Valdina O. Pinto. In: FU-KIAU, K. K. B. Self Healing Power and Therapy. New York: Vantage Press, 1991. Disponível em: <http://www.acbantu.org.br/img/Pdfs/sacralidadedomundonatural.pdf>, acesso em 08/04/2019.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2002.  
\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **Teatro Negro, existência por resistência**: problemáticas de um teatro brasileiro. Revista Repertório, Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.2.

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.

MACHADO, Vanda. **Ilê Axé**: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô Afonjá. 2ª. ed – Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias** in 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: 28/03/2018.

\_\_\_\_\_. **Pele da Cor da Noite**. 2ªed – Salvador: EDUFBA, 2017.

MACHADO, Marina Marcondes. **A Criança é Perfomer**. Revista Educação e Realidade. Nº 35 (2), Mai/Ago, P. 115-117. Porto Alegre, 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance do tempo espiralar**. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE-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 01/02/2018.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cosmovisão Africana**: Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2011.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEFFER, John. **A Diáspora como Objeto** (parte 01). Risoma net – Afrofuturismo. Disponível em: < [http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma\\_afrofuturismo.pdf](http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_afrofuturismo.pdf) > acesso em: 20/10/2018.

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.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

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

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.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

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

SIMONI, Mariana. **Atos performativos teóricos**: sobre a performatividade no Teatro Contemporâneo. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade. I Simpósio Internacional Discurso, Identidade e Sociedade: dilemas e desafios na contemporaneidade. São Paulo, 2002. Anais eletrônicos. São Paulo: UNICAMP, 2002 disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais> Acesso em: 20/08/2017.

VANSINA, Jan. **A Tradição Oral e sua Metodologia**. In: ZERBO, J-KI. História Geral da África. São Paulo: Ed. Ática, 1982, p.152-180.

## Outras

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens** (1938). 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARQUESE, Rafael de Bívar. **História, Antropologia e a cultura afro-americana: o legado da escravidão**. Estudos Avançados, São Paulo, Vol. 18, n. 50, Abr. 2004.

MENDES, M. G. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro**. São Paulo, Ática, 1982.

MOSTAÇO, E. **O legado de Set**. In MÜLLER, R. G. (Organizador). Revista Dionysos. Especial: Teatro Experimental do Negro. Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

NEPOMUCEMO, Nirlene. **Testemunhos de Poéticas Negras: De Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 1927)**. 2006. 167pp. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, Rafael Soares de. **Feitiço de Oxum: um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros**. (Tese de Doutorado) – Salvador: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPGCS /UFBA, 2005.

PARÈS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé história e ritual da nação Jeje na Bahia**. 2ªed. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSA, Julianna, SANTOS, Lau. **Experiências e Estéticas Afrodiaspóricas: o Corpo, a Dança, o Canto como procedimentos de criação de Ijo Alapini**. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, p.105-127, 1. sem. 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A Invenção da Teatralidade**. Tradução de Sílvia Fernandes da Silva Telesi. Revista Sala Preta. V.13, n.1, p.56-70. São Paulo: USP / PPGAC 2013.

UZEL, Marcos. **O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular**. In **Cadernos do Vila** n.02. Salvador: Teatro Vila Velha, 2003.

## Mestres e Mestras da Tradição

Taata Mukalesimbi, 2019.

Kota Simbeloiá, 2019

Muzenza Itameã, 2019.

## **Albuns**

**Alakorô**, Metá Metá, 2013.

**A Mulher do fim do mundo**, Elza Soares, 2015.

**Cantigas de Angola – Bate Folha Kupapa Unsaba**, Mam'etu Mabeji, 2005.

**Encantaria**, Maria Bethânia, 2009.

**Gira**, Metá Metá, 2017.

**Odum Orim**, Grupo Ofá, 2000.

**O Futuro não demora**, Baiana System, 2019.

**Pra que me chamas?**, Xênia França, 2017.

**Saudades**, Naná Vasconcelos, 1980.

**Um corpo no mundo**, Luedji Luna, 2017.

**Xirê Reverb: canta Aloísio Mendes**, Guga Stroeter & Orquestra HB, 2011.

**Zombie**, Fela Kuti, 1976.

## O que transborda (Anexos)

### ANEXO A – Formação Geral

# Práticas Criativas

QUARTA-FEIRA  
**11/07**  
**18h40min**  
**Campus CJA**

Breve introdução ao  
TEATRO NEGRO orientado,  
a partir de algumas das suas  
experiências criativas.



Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira



**Dra. EVANI TAVARES**  
Pós Doutora em  
Artes Cênicas

— CONTATOS —

@afro.en.cena  

### ANEXO B – Formação Geral



## Da Ginga à Capoeiragem

25 /07 às 18h40min  
UFSB-CJA





Desde a sua fundação no ano de 2016 na URBIS IV em Itabuna, a Escola de Capoeira "Casa do Vovô" vem desenvolvendo um importante trabalho social em diversos bairros da cidade sob a coordenação do Professor Gué e de todos os professores da casa. Para o Coletivo Afro (en) Cena, será um prazer e uma honra esse encontro.

Projeto de Extensão  
Coordenação Professor Tássio Ferreira



@afro.en.cena  

## ANEXO C – Formação Geral

**UM RITUAL DE ENTREGA**

# O Fazer Teatral

Tereza Sá

01/08  
UFSB-CJA  
18h40min

Jogos e Improvisação para desentorpecer o corpo e realizar uma experiência de representação contemporânea comprometida com a afirmação das marcas de africanidades que nos atravessam

Jorge Batista

Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira



@afro.en.cena



## ANEXO D – Formação Geral

08/Agosto/2018  
UFSB-CJA  
18h40min

# Dança Afro Contemporânea

com Egnaldo França



A transmissão do saber pela Dança Afro Contemporânea vislumbra a interação da arte com o saber popular ressignificados no cotidiano, resultando em estratégias para a educação das relações étnico-raciais.

Realização



Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira

@afro.en.cena




## ANEXO E – Formação Geral

15/agosto/2018  
UFSB-CJA  
18h40min

## Palavra e Memória na Narração Oral

com  
**Profa. Me. Keu Apoema**

A palavra em cena (ou a performance) na narração oral se constitui no entrelace entre memória e tessitura de um texto em ato, uma dinâmica que envolve corpo, voz e presença na relação com @ outr@.



Realização



Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira

@afro.en.cena   

## ANEXO F – Formação Geral

22/agosto/2018  
UFSB-CJA  
18h40min

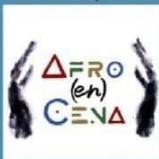
## Voz-Corpo

com  
**Prof. Dr. Daniel Puig**

A experiência sensível parte do repertório africano e afro-brasileiro para explorar as potencialidades ou potências da voz, em diferentes formas de expressão. Explora, também, a equidade auditiva e a expressão da voz no conjunto com o corpo e a expressão do corpo-voz, voz-corpo. Estes experimentos vocais baseiam-se no canto responsorial, nas técnicas estendidas e em práticas vocais.



Realização



Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira

@afro.en.cena   

## ANEXO G – Formação Geral

29/08 UFSB-CJA  
18h40min

## Oficina de Maculelê



**Contra Mestre  
Rodrigo Miojo**

Rodrigo Amorim Pires (Rodrigo Miojo) é um artista grapiúna com atuação na área da capoeira e o universo inserido nela, com dedicação a percussão afro-brasileira e africana e manifestações como o Maculelê, samba de roda e puxada de rede. Foi graduado em 2013 como contra mestre do grupo cordão de ouro, fundado e presidido pelo também grapiúna Mestre Suassuna.

Projeto de Extensão  
Coordenação Prof. Tássio Ferreira

Realização



## ANEXO H – 1ª edição Azuela: poéticas negras em Roda

**1ª EDIÇÃO**  
**2018**

**AZUELA**

**POÉTICAS  
NEGRAS  
EM RODA**

**25 DE SETEMBRO - 19H**

REFETÓRIO DO CAMPUS JORGE AMADO  
(AO LADO DA RETORIA)

**EMPRETECIMENTO DA POPULAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE NOVAS  
SINTAXES ARTÍSTICAS**

**CONVIDADOS:**

**Prof. Ronara Chagas Santos Mendes**  
(PPSB)

**Prof. Dr. Richard Santos**  
(UFRB - CSC)

**Prof. Saulo Jorge Alafim de Oyo**  
(PPSB)

**MEIADORA:**

**Prof.ª Me. Clarissa Santos**  
(UFSB - CSC)

**COORDENAÇÃO:**

**Prof. Ms. Tássio Ferreira e  
Prof. Dra. Fabiana Lima**

Lançamento do Livro: Branquitude e  
Televisão: a nova África? na TV pública  
(Autor: Richard Santos)

**EDITORA:** AFRO CENA

**UFSB** Campus Jorge Amado  
Itabuna, BA

**GIPE-CIT**

**PPSAC**

**ARTES**

ENDEREÇO RODOVIA DE ACESSO PARA ITABUNA, KM 39 - FERRADAS, ITABUNA - BA

## ANEXO I – 2ª edição Azuela: poéticas negras em Roda

**2ª EDIÇÃO**  
30 DE OUTUBRO - 19H  
REFETÓRIO DO CAMPUS JORGE AMARDO  
(DO LADO DA REITORIA)

**AZUELA 2018**  
**POÉTICAS NEGRAS EM RODA**

**INSCRIÇÕES NO LOCAL**

**O CANDOMBLÉ ENQUANTO MATRIZ POÉTICA PARA EXPRESSÕES ARTÍSTICAS**

**CONVIDADOS:**

Baba Egbé e Prof. Ricardo Dantas  
(Ilê Axé Oyá Funkê - Itabuna)

Profa. Ms. Veruza Correia  
(UFSB/CJA)

Profa. Ms. Onisajé  
(UFBA)

**MEDIADORA:**

Profa. Dra. Fabiana Lima  
(UFSB/CJA)

**COORDENAÇÃO:**

Prof. Ms. Tássio Ferreira e  
Prof. Dra. Fabiana Lima

**LABORATÓRIO DE PREPARAÇÃO  
PARA ATUANTES OJUNIAN  
(15 às 17h, sala 04,  
mediadora: Onisajé)**

**AFRO EN CENA** **UFSB** **GIFE-CIT** **PPIAC** **ARTES**

ENDEREÇO RODOVIA DE ACESSO PARA ITABUNA, KM 39 - FERRADAS, ITABUNA - BA

## ANEXO J – 3ª edição Azuela: poéticas negras em Roda

**3ª EDIÇÃO**  
27 DE NOVEMBRO - 19H  
REFETÓRIO DO CAMPUS JORGE AMARDO  
(DO LADO DA REITORIA)

**AZUELA 2018**  
**POÉTICAS NEGRAS EM RODA**

**INSCRIÇÕES NO LOCAL**

**A IMORTALIZAÇÃO DO SABER PELA FALA: AZUELA!**

**CONVIDADOS:**

Prof. Dra. Evani Tavares  
(UFSB/CJA)

Yalerbá Alba Cristina Soares  
(Ilê Axé Odé Omoponda Aladê Ifexê  
A CONFIRMAR)

Prof. Dra. Marialda Silveira  
(UESC)

**MEDIADOR:**

Profa. Ms. Tássio Ferreira  
(UFSB - CJA)

**COORDENAÇÃO:**

Prof. Dra. Fabiana Lima  
Prof. Ms. Tássio Ferreira

**Mostra PIBID Humanidades:  
Descolonizando Saberes  
18h, Vão Livre da Reitoria  
Coordenação: Prof. Dra. Fabiana Lima**

**AFRO EN CENA** **UFSB** **GIFE-CIT** **PPIAC** **ARTES**

ENDEREÇO RODOVIA DE ACESSO PARA ITABUNA, KM 39 - FERRADAS, ITABUNA - BA

## ANEXO L – 4ª edição (ESPECIAL) Azuela: poéticas negras em Roda

**EDIÇÃO ESPECIAL**

**03 DE DEZEMBRO - 19H**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA,  
CAMPUS PAULO FREIRE

**AZUELA 2018**

**POÉTICAS NEGRAS EM RODA**

**INSCRIÇÕES NO LOCAL**

**GIRA DE MEMÓRIAS POPULARES EM COSMOVISÕES AFRICANAS**

**CONVIDADOS:**

Prof.ª. Paula Gonzaga (UFSB/CPF)

Prof. Ms. Sílver Andrade Cardoso Borges (UFSB/CPF)

Prof. Itamar dos Anjos (Fórum Umbandicum/Arte Manha, Caravelas-Ba)

**MEDIADOR:**

Prof. Ms. Tássio Ferreira (UFSB - CIA)

**COORDENAÇÃO:**

Prof.ª. Fabiana Lima  
Prof. Ms. Tássio Ferreira  
Prof.ª. Marina Miranda

AFRO CENA UFSB GIPE-CIT PPEAC ARTES

## ANEXO K – 5ª edição Azuela: poéticas negras em Roda

**2019**

**06 DE JULHO - 15H**

ABAYOMI CASA DE CULTURA

**AZUELA**

**POÉTICAS NEGRAS EM RODA**

Inscrição no local (sujeito a lotação do espaço)

**Corpo, Resistência e Ancestralidade**

**CONVIDADOS**

Prof.ª. Pâmela Peregrino (UFSB/CSC)

Paula Pimenta Gomes (mestranda pelo PPGES/UFSB) e a Associação das Marisqueiras de Belmonte

**MEDIÇÃO**

Prof. Ms. Tássio Ferreira (UFSB - CIA)

Prof.ª. Fabiana Lima (UFSB - CIA)

AFRO CENA UFSB PROSIS GIPE-CIT abayomi PPEAC ARTES

**ANEXO M** – Ficha Técnica do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos”.

## **Ficha Técnica**

**Dramaturgia e Encenação:** Tássio Ferreira

**Intérpretes:** Adilson Santos, Airlley Oliveira, Alex Girassol, Camila Terra, Claudia Rodrigues, Fyllipe Sales, Emanuele Carmezina, Jade Assis, Jéssica Andrade, Josefa Santana, K.Alícia, Luana Passarinho, Lúcio Pedreira, Maíra Guedes, Marcelo Bastos, Ricardo Rodrigues e Tereza Sá.

**Assistente de Direção:** Emanuele Carmezina

**Preparação de Atuantes:** Evani Tavares

**Coreografia:** Verusya Correria

**Consultoria Dramatúrgica:** Fabiana Lima

**Figurino e adereços:** Roberto Basílio, Tássio Ferreira e Claudia Rodrigues

**Maquiagem:** Tássio Ferreira

**Luz:** Carlos Ngão

**Direção Musical:** Ícaro Ribeiro e Izadora Guedes

**Orientação Musical:** Daniel Puig

**Vocal, Teclado e Sintetizador:** Anderson Ribeiro

**Violão e Guitarra:** Ícaro Ribeiro

**Vocal, Flauta Doce, Surdo, Percussão e Efeitos:** Izadora Guedes

**Rabeca e Guitarra:** Danilo Ornelas

**Percussão, Surdo e Efeitos:** Pedro Lisboa

**Atabaque em “Travessia”:** Adilson Santos

**Composição da Letra “Travessia”:** Emanuele Carmesina e Tássio Ferreira

**Composição da Letra “Navio Negreiro”:** Mestre Toni Vargas

**Fotografia material gráfico:** K.Alícia e Lúcio Pedreira

**Fotografia do Espetáculo:** Adeloya Magnoni, Victor Hugo Sá e Cris Lima

**Arte e Design:** Marcelo Wasem e Brenno Itajahy

**Produção:** Claudia Rodrigues e Luana Passarinho

**Monitores do Coletivo:** Fyllipe Sales, Camila Terra, Tereza Sá, Alex Girassol e Maíra Guedes

**Coordenação Geral:** Tássio Ferreira

## ANEXO N – Flyer Projeto AFRO(en)CENA em Porto Seguro

**COLETIVO AFRO(EN)CENA**  
EM PORTO SEGURO

**05/07, SEXTA-FEIRA, ÀS 20H**  
Experimento Cênico  
**TRAVESSIAS... ciclos transatlânticos**  
Encenação e dramaturgia: Tássio Ferreira  
Local: Teatro do Centro de Cultura de Porto Seguro  
Rua Quinze de Novembro, s/n, Centro  
\*Entrada franca, com retirada de ingresso uma hora antes do espetáculo.

**06/07, SÁBADO, DE 8:30 ÀS 12:30**  
Oficina Afrocênica:  
**poéticas de cenas pretas**  
Local: Auditório do CIEPs  
Rua General Freitas, 57, Centro  
\*Limite de 30 vagas, mediante inscrição prévia via formulário:  
<https://bit.ly/2KH61kP>

**06/07, SÁBADO, ÀS 15H**  
**Azuela: poéticas negras em roda**  
Tema: Corpo, resistência e ancestralidade  
Coord. Prof. Tássio Ferreira e Profa. Fabiana Lima – UFSB  
Local: Abayomi Casa de Cultura  
Rua do Contorno, 2001, Cambolo  
\*Entrada franca. Sujeito à lotação da casa.

REALIZAÇÃO:  
AFRO(EN)CENA ARTES

APOIO:  
PROSIS  
UFSB  
PPHAC  
CAPECE  
abayomi




## ANEXO O – Flyer do experimento cênico “Travessias... ciclos transatlânticos”, Itabuna e Ilhéus, 2018

O Grupo de Pesquisa e Extensão Coletivo AFRO(en)CENA apresenta o Experimento Cênico:

**TRAVESSIAS**  
ciclos transatlânticos

**13 DEZ**  
Mostra Interdisciplinar das Artes  
Mestre Moa do Katendê  
Local: Vão Livre da Reitoria  
Campus Jorge Amado  
Ferradas, Itabuna-BA  
Horário: 19h  
Classificação: 16 anos

**15 DEZ**  
Tenda do Teatro Popular de Ilhéus  
Ilhéus-BA  
Horário: 19h  
PQQ: Pague Quanto Quiser

Dramaturgia e Encenação  
Tássio Ferreira

Projeto Gráfico  
Ocalab - Laboratório de Artes Visuais e Sonoras

Apoio Realização  
UFSB  
GIPE-CIT  
PPHAC  
ARTES  
AFRO(EN)CENA

