

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes – Campus São Paulo

FRANCIANE SALGADO DE PAULA

ATO:
fundamentos de feitura para danças negras teatrais

São Paulo
2023

FRANCIANE SALGADO DE PAULA

ATO:
fundamentos de feitura para danças negras teatrais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas
Orientadora: Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P324a	Paula, Franciane <i>Kanzelumuka</i> Salgado de (Franciane Salgado de Paula), 1984- Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais / Franciane Salgado de Paula. - São Paulo, 2023. 156 f.: il. color. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marianna Francisca Martins Monteiro Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte e dança. 2. Negros - Dança. 3. Dança - Influências africanas. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.8
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Impacto potencial desta pesquisa

A presente pesquisa possui potencial de impacto social e simbólico devido sua contribuição para os processos de sistematização em dança no âmbito do ensino, da cultura, da arte e da cena teatral ao apresentar uma perspectiva estética e poética pautada em saberes e experiências oriundas do legado africano no Brasil, configurando-se também como uma prática de pesquisa em artes antirracista.

Potential impact of this research

This research has potential for social and symbolic impact because of its contribution to the systematization processes in dance in education, culture, art and the theater scene by presenting an aesthetic and poetic perspective based on knowledge and experiences coming from the African legacy in Brazil, also configuring itself as an anti-racist arts research practice.

FRACIANE SALGADO DE PAULA

ATO:

fundamentos de feitura para danças negras teatrais

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro (UNESP)
Presidente e orientadora

Dra. Deise Santos de Brito
(Pesquisadora independente/Plataforma Arquivos de Okan)
Membro titular

Profa. Dra. Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos (UNICAMP)
Membro titular

Profa. Dra. Renata de Lima Silva (UFG)
Membro titular

Prof. Dr. Tiganá Santana Neves Santos (UFBA)
Membro titular

Defendida no dia 07/03/2023.

Às minhas e aos meus mais velhos, que com seus saberes-
fazerem deram o de comer aos chãos por onde caminho,
desbravando territórios adversos, possibilitando o
habitar nestas (e noutras) existências.

À vó Judith Ribeiro Salgado (*in memoriam*) e à *panje*
akalu Nankiborocy (*in memoriam*).

Àquela que foi gestada e parida com este fruto-tese,
Mwana, e ao Aruã.

A todas as mais novas e a todos os mais novos, que
possam seguir tecendo modos de bem-viver.

KISAKIDILU (AGRADECIMENTOS)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço a todos os minkisi, em especial à Nzila, àqueles me salvam, Kayaia e Tawamin, e aquele que me dá chão e colo, Hongolo; às minhas e aos meus ancestrais santos-benditos-sabidos, à Mãe Jurema e aos encantados, às forças de Céu, Terra e Mar e a Nzambi, por sempre me alumiar e resguardarem.

Agradeço as instituições, órgãos e instâncias que apoiaram e fomentaram todo o desenvolvimento desta pesquisa: à CAPES - Portaria nº 206, de 4 de setembro de 2018, pela Bolsa de Demanda Social (DS), concedida ao longo de todos os meses de desenvolvimento da pesquisa; ao PPG Artes Unesp; à Seção Técnica do PPG Artes Unesp (Fábio, Rodrigo, Bruno, Rosana e André); às docentes do PPG Artes Unesp, Marianna Monteiro (minha orientadora), Lilian Vilela, Lucia Romano e Luiza Cristov; ao Grupo Terreiro de Investigações Cênicas; ao NUPE – IA, em especial Caio Netto, Inessa Silva, Juliana Santos e Thais Magalhães; ao representante discente do PPG Artes Unesp (2021-2022), Levi Fernando Lopes Vieira Pinto e a toda Unesp; às (ao) docentes do PPGFE Unicamp, Gabriela Tebet, Ekedi Ellen Souza e Babalorixá Sidney Nogueira; ao colegiado da Licenciatura em Dança e a Pró-Reitoria de Extensão, ambos do Insitute Federal de Brasília; e a todas (es)(os) estudantes para quem lecionei nos últimos quatro anos, em especial Aline Araujo Bento, Daniele Sarayu Félix, Fellipe Marcelino e Carolina Alves.

Agradeço de todo coração a cada uma das pessoas com quem pude aprender, trocar, que foram ouvidos-olhos-boca em debates acerca da pesquisa em arte e em dança, que teceram junto comigo detalhes da pesquisa, que me alimentaram, que foram colo e aconchego, rede de apoio, inspiração, paciência e força para que eu vivesse este ciclo:

Alisson Araújo
Caroline Cardoso e Caroline Machado
Deise de Brito
Denise Camargo
Diogo Cardoso
Flora Egécia
Fredyson Cunha
Inacyra F. dos Santos
Katu Buiati
Kleber Lourenço
Kota Mulanji (Dra. Regina Nogueira)
Leticia Leonardi, Mariela Lamberti e Vanessa Biffon
Maria Thais
Marianna Monteiro
Mônica Augusto e Priscila Obaci
Murilo De Paula, Aruã e Mwana
Niyi Tokunbo Mon'a-Nzambi
Renata Kabilaweatala
Samanta Fonseca
Tiganá Santana

A todo o Inzo Musambu Hongolo Menha, em especial Nengua dia nkise Dango, Mam'etu ndenge Mikauzele, Mam'etu nvale Dewa, Kota Nbomazaletambo, Tata Nanguapanzo e Kayamikongojaunde.

A todas as pessoas, *ngasakidila ku muxima!*

AS ÁRVORES PRESENCIAM A CRIAÇÃO DO MUNDO. SENDO EU A RESPIRAÇÃO DAS AVES, SEREI NOVAMENTE ÁGUA E ÁRVORE. NASCEREI APÓS O FOGO, ARDEREI ANTES DE MIM MESMO. UM RAIOS ESPERA EM MEUS PENSAMENTOS, SEI A MORTE E A VIDA, RAZÃO PORQUE SILENCIO E CANTO. SOU A FACE QUE NÃO POSSUO, RENASÇO SEM MESMO DESAPARECER.

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA

RESUMO

Neste trabalho, proponho a sistematização do fazer-saber para a criação artística em dança a partir de princípios de existência presentes nos modos de vivência e saberes da comunidade-terreiro Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, nas reminiscências bantu-kongo presentes nela e num repertório estético de dança teatral contemporânea que perpassa toda a formação e vivências artísticas por mim experienciada. Tendo como pressupostos a compreensão de que somos *muntu* (ser humano para povos banto); de *kalunga* (força da criação) como motriz dramatúrgica para apreensão das complexas sutilezas motriciais das danças da tradição de matrizes africanas e das danças teatrais contemporâneas; e da *encruzilhada* como espaço de amálgama dos gestos, foi elaborada uma série de aulas-laboratórios nomeadas de “*Ntoto*” (terra), para o despertar de *muntu* da(o) artista da dança, artista cênico; de “*Maza*” (água), para assentar seu estado de movência rítmica; de “*Ntubudí*” (ventarola), para a sua expansão corporal e de suas ações rítmicas com/no espaço e, por fim, “*Nzila*” (sistema), para o encontro de todo o conjunto de procedimentos de investigações técnicas e criativas vividas para o ato de dançar cenicamente. Para a corporificação da tese partindo desta sistematização, deu-se a criação do ensaio poético coreográfico Ato. O chão metodológico para o desenvolvimento desta pesquisa foi a proposta pluricultural *Corpo e Ancestralidade*, que abarca concomitantemente as instâncias da prática artística, da pesquisa de campo e vivências comunitárias-familiares, considerando relevante as experiências da pesquisadora em suas práticas artísticas, artístico-pedagógicas e em sua comunidade-terreiro na relação com as experiências das(os) intérpretes-criadoras(es) de Ato, aproximando os aprendizados artísticos dos aprendizados na comunidade-terreiro, o espaço de criação artística com o processo iniciático regido pelo *segredo* e o *jogo*. Ao entrelaçar as várias encruzilhadas artísticas, estéticas, culturais e de modos de vida no presente trabalho, busquei instaurar um rito cênico e fundamentar uma prática de dança negra teatral evidenciando a sua poética cosmogônica das relações concretas entre mundos visível e invisível na espiral do espaço-tempo-ser, circunscrevendo abordagens éticas, artísticas e estéticas afrorreferenciadas e fomentando nas(os) interpretes-criadoras(es) de Ato modos de vivência em arte numa perspectiva da poética da presentificação oriunda das artes tradicionais africano-brasileiras.

Palavras-chave: Ancestralidade. Danças. Dança teatral. Muntu. Poética.

ABSTRACT

In this thesis, I propose the systematization of the process of making-knowing for artistic creation in dance based on principles of existence present in the ways of living and knowledge of the community *Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris*, in the bantu-kongo reminiscences present in it and in an aesthetic repertoire of contemporary theatrical dance that permeates all the training and artistic experiences I experienced. Having as presuppositions the understanding that we are *muntu* (human being for Bantu peoples); of *kalunga* (force of creation) as a dramaturgical motive for apprehending the complex motive subtleties of traditional dances with African matrices and contemporary theatrical dances; and from the *crossroads* as a space for the amalgamation of gestures, a series of laboratory-classes named “*Ntoto*” (earth) was created to awaken the *muntu* of the dance artist, scenic artist; of “*Maza*” (water), to establish its state of rhythmic movement; of “*Ntubudl*” (blower), for its corporal expansion and its rhythmic actions with/in the space and, finally, “*Nzila*” (system), for the encounter of the whole set of procedures of technical and creative investigations lived for the act of scenic dancing. For the embodiment of the thesis based on this systematization, the choreographic poetic essay *Ato* was created. The methodological basis for the development of this research was the pluricultural proposal *Corpo e Ancestralidade*, which simultaneously encompasses instances of artistic practice, field research and community-family experiences, considering the researcher's experiences in her artistic, artistic-pedagogical and in their *terreiro*-community in relation to the experiences of the interpreters-creators of *Ato*, bringing artistic learning closer to learning in the community, the space of artistic creation with the initiatory process ruled by *secret* and the *game*. By intertwining the various artistic, aesthetic, cultural and lifestyle crossroads in the present work, I sought to establish a scenic rite and found a practice of theatrical black dance, evidencing its cosmogonic poetics of the concrete relations between visible and invisible worlds in the spiral of space-time-being, circumscribing ethical, artistic and Afro-referenced aesthetic approaches and fostering in the interpreters-creators of *Ato* ways of experiencing art in a perspective of the poetics of presentification arising from traditional African-Brazilian arts.

Keywords: Ancestry. Dances. Theatrical dance. Muntu. Poetics.

KAMUKANDA

Mu kikalakalu kiki, ngibheka kibhangelu kya kubanga-kwijiya ni ufunu wa dikiu tunde ima yala mu ifwa ni jingijiye ya sanzala Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris, mu ima ya akwa-Bantu-Kongo yaxalele kuna anga nzungule ya sunya-sunya ya dikiu mu kumoneka mu izuwa ya lelu ya mwenyu wami woso. Tunde kwijiya kwila etu oso tu "muntu" (muthu mu Kimbundu); "kalunga" kuma dimatekeni dya ufunu wa kumoneka ku kutetuluka ima yofele yavulu ya sunya-sunya mu dikiu dya akwa-Afidika ni dikiu dya ufunu wa kumoneka mu izuwa ya lelu; anga "phambu njila" kuma kyonge kya ifwa, twakexile ni nzungule ya madisa-kikalakalu amexane "Ntoto" (mutoto) mu kutonesa o "muntu" wa mukwa-ufunu wa dikiu, mukwa-ufunu wa kumoneka; "Maza" (menya) mu kuxikamesa sunya-sunya ye; "Ntubudí" (kibukidilu), mu kukula o mukutu ni sunya-sunya ye mu mulenge anga we "Nzila" (ukexilu), o kusangela kwa kibuka kyoso kya ibangelu mu kutokwesa o jingijiye ja athu mu mwenyu we kyoso kyamateka o dikiu dya. Mu kukituka mukutu ku mukanda kutokwesa yu tunde ukexilu yu, twabange o kikalakalu wa mukumbi ni mukutu *Ato*. O kayula ka ifwa yavulu *Corpo e Ancestralidade* wexile ixi ya ulongesu mu kukula o kutokwesa kuku, kwila kongeka ithangana ya ikalakalu ya ufunu, kutokwesa bhu kanga dya dixilu anga mwenyu mu jisanzala ni miji, mu kubana valolo ku misoso ya mukwa-kutokwesa ni ikalakalu ye ya ufunu ni ya ulongesu ni moxi ya jinzu ja umbanda ni misoso ya akwa-ufunu abangele *Ato*, mu kuzukama o ulongesu wa ufunu ku ulongesu wa jinzu ja umbanda, kididi kya kibangelu kya ufunu ni mukanda kwa kikutu ni kuzambula. Mu kufunga phambu njila javulu ja ufunu, mukutu, ifwa ni ukexilu mu kikalakalu kiki, ngakolokota mu kubanga kifwa kya kumoneka mu kutena kulombolola kikalakalu kya ufunu wa ambundu mu komoneka kala kiki mukumbi wa mundu yalungi ni yoso tutena kumona ni kitutena kumona moxi ya dikende dya kididi-kithangana-kukala, mu kubhinga maka ma ifwa, ufunu ni mukutu ma akwa-Afidika ku kukula mu akwa-ufunu a *Ato*, mawukexilu mu mwenyu ni ufunu tunde mukumbi walungu ni kulondekesa kwa mawufunu ma ifwa ya akwa-Afidika mu ixi ya Brasil.

Izwelelu ya dikota: Ukulu; Makinu; Dikiu dya kumoneka; Muntu; Mukumbi.

SUMÁRIO

NDANJI: Introdução	13
Palavras proferidas, conceitos que dançam	16
Ancestralidades	18
<i>Inzo Musambu Hongolo Menha</i> , a Casa do Arco-Íris	27
Genealogias Negras de fazeres-saberes	33
Assentamentos metodológicos	40
CAPÍTULO 1. <i>MUNTU</i>: Ensaio sobre o corpo como terreiro, ou sobre o corpoespaçoritual.....	45
<i>Muntu</i>	50
Chegança	53
Ato	55
CAPÍTULO 2. <i>MAZA</i>: Dramaturgias dia Kalunga para dança	59
<i>Kukina</i>	65
Dramaturgias para o ato de dançar	85
CAPÍTULO 3. <i>NZILA</i>: A sistematização para a criação artística em dança negra teatral.....	93
Presentificação: Ato em cena.....	93
<i>Kimpa/fu</i> : a criação de Ato.....	94
Ato: reflexões-experiências.....	107
<i>DIKEZU</i>: Considerações finais	136
<i>NTOTO</i>: REFERÊNCIAS	141
APÊNDICES.....	148

NDANJI: Introdução

Peço *kubana njila* (licença) para abrir a caixa de lembranças vividas que foram evocadas para a feitura desta obra, que se faz de retornos, reentrâncias e meneios. Uma semente que vem sendo germinada há muitos anos e regada por muitas mãos!

Eis que abro a caixa de recordações: reencontro artigos de jornais que coleciono, pequenas notas em cadernos e diários pessoais guardados em malas e pastas ao longo de aproximadamente duas décadas, anunciando minha inquietação sobre o que pode fundamentar, ser chão, ser base para o corpo e o trabalho em dança de artistas que tem em seu mover e levam para a cena elementos que remetem e evocam a ancestralidade negro-brasileira. Nestes cadernos – mistura de diários, agenda e organizadores – são recorrentes os desenhos de espirais, entroncamentos, sobreposições de caminhos e círculos; palavras como corpo, inscrição, texto, performance, voz, espirais, encruzilhadas, poéticas, culturas negras... Palavras-imagens que chegaram até mim por meio de leituras de textos sobre a cultura banto e suas performances culturais. Palavras-imagens que se achegaram também através de meus aprendizados iniciáticos em tradição banto brasileira e em minha formação ocidental em dança.

O ato de abrir o baú de memórias é para lembrar que tratar de danças tanto no âmbito das culturas africano-brasileiras como no âmbito dos fazeres cênicos ou teatrais contemporâneos, onde memórias biográficas e afetivas nutrem a poética do movimento, rememorar é um princípio de ação fundamental. Este **ato** é para que eu retome os caminhos que percorri ao longo de uma vida em movimento pela dança e que me fez chegar neste trabalho.

Para realizar a partilha de minhas andanças por territorialidades onde a dança se faz presente em minha vida cavo achadouros. Achadouros que me fazem ir e retornar pelos tempos do presente e do passado, me levando ao encontro de mim menina, no interior de São Paulo, em Pindamonhangaba, no Vale do Paraíba. Menina que bailava em frente à TV quando assistia ao programa Concertos Internacionais (TV Globo) e rodopiava ao som dos chocalhos e agogô da música Morena de Angola, na voz de Clara Nunes, quando tocava na vitrola da sala de casa. **Achadouros que tornam presentes** memórias dos tempos em que da varanda da casa da bisavó Voóca, ao lado da Igreja de São Benedito, pude acompanhar procissões, danças de moçambiqueiros, brincar na rua e me perder pelo quintal encantado da casa, que ainda (re)existe com seu bambuzal, as plantas medicinais e galinhas ciscando soltas no terreiro em pleno centro de cidade. Quintal palco das rodas de pagode, das festas familiares e que até hoje acolhe quem precisa de se sentir aconchegado e pertencente. A casa da bisavó que passou a ser da querida tia-avó

Zica, costureira de mão cheia, (re)existe ao tempo. Sempre como lugar de encontros, conversas sobre a vida, de escuta das histórias de nossas mais velhas e nossos mais velhos e de voz para nós, mais jovens.

Hoje, compreendo que esta casa foi a primeira grande **encruzilhada** na qual estive inúmeras vezes, local onde pude ter prosas reflexivas e intuir caminhos a serem seguidos com relação aos estudos, à formação profissional e ao autoconhecimento. Lá, passado e futuro sempre se encontraram no presente: reencontro comigo na adolescência, no descanso no meio do caminho entre a escola de balé e minha casa, nas paragens de visita na época em que mudei de cidade para fazer graduação em dança e dentre tantas outras migrações que faço.

Outras casas também foram palco e ambientes cênicos de minhas descobertas de como ser quem sou na relação com o mundo através do movimento e da arte da dança: a casa da roça, onde meu pai nasceu em São Vicente de Minas, Minas Gerais, onde pisei com pés descalços a terra vermelha, bebi água de bica e admirei com espanto os mistérios da mata; a casa da Bicudo Leme, no centro de Pinda, onde experimentei na primeira infância os primeiros passos codificados de dança e brincava de ser bailarina. Eu dizia que seria a primeira bailarina negra do Theatro Municipal sem imaginar que décadas antes de eu nascer, Mercedes Baptista¹ havia arduamente aberto passagem para artistas como Bethania Gomes², eu e tantas outras e outros. E a casa em que morei na adolescência? No bairro meio rural meio urbano do Maria Áurea, realizei incipientemente meus primeiros laboratórios de experimentação em dança, misturando todas as movimentações por mim conhecidas, desde o balé clássico, passando pela síncope do jazz e de todas as outras gestualidades de danças das culturas de massa. Mal sabia que o desejo de dançar, ali fisicalizado ingenuamente, seria o início de minha trajetória de formação profissional na área de dança.

*O importante não é a casa onde moramos.
Mas onde, em nós, a casa mora.*

[Mia Couto na voz de avô Mariano em
Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.]

¹ Mercedes Baptista (1921-2014), bailarina e coreógrafa, foi a primeira mulher negra a ingressar no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É considerada a criadora de uma dança moderna brasileira (MONTEIRO, 2011) por fundar na década de 1950 no Brasil, após estudar em Nova Iorque com Katherine Dunham e tendo sido colaboradora de Abdias Nascimento no Teatro Experimental do Negro (TEN), o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, propondo uma dança teatral alicerçada pelas culturas negras brasileiras e friccionada pela dança moderna estadunidense e o balé clássico. O corpo de baile de sua companhia rompia com o estabelecido pelo *mainstream*, pois era composto por bailarinas(os) negras(os), pertencentes a comunidades periféricas.

² Bethania Gomes (1973), filha da intelectual Beatriz Nascimento (1942-1995), é bailarina e coreógrafa, tendo feito parte no final da década de 1980 do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entretanto, somente em Nova Iorque pode se estabelecer na carreira, quando após o período de estudos na *Dance Theatre of Harlem School*, no início dos anos 2000, se tornou solista e primeira-bailarina do *Dance Theatre of Harlem*.

Ao revisitar a casa de Voóca, a casa da roça onde meu pai nasceu (em ruínas atualmente e reflorestada pela mata) e rememorar todas as outras em que morei, dou voltas e meio giros guiada pela sabedoria *sankofa*³, apreendendo que nestes espaços *nzila*⁴ se revelou, caminhos futuros se apresentaram intuitivamente para mim. Esta minha percepção expandida, ou melhor dizendo, *cosmopercepção* (OYĚWÙMÍ *apud* NASCIMENTO, 2019) do passado no hoje, se dá pelas aprendizagens em comunidade tradicional de matriz africana de origem banto⁵, que transponho para o ato da dança em sala de ensaio, em sala de aula e na pesquisa em arte. Aprendizagens que se dão através dos pés de dança da tradição, do pulso no corpo de *ngomas* (tambores), *gan* (espécie de sino metálico) e *adjá* (sineta), do saborear e fazer as *makuria* (comidas) e do girar a roda do mundo em dança no tensionamento e cruza com os pés de danças “eruditos”, “academicistas” das escolas de balé, *jazz dance*, danças modernas (oriundas de uma produção estadunidense e alemã) e contemporâneas (sob influências das danças modernas e fissuradas pelas danças negras).

Muitas são as nomenclaturas e debates (PAULA, 2017) para se referir às diversas manifestações da arte do movimento que nascem das culturas negras tanto do continente africano como dos países ligados à África pelas suas diásporas, danças em que artistas da dança evocam nos seus fazeres aspectos das africanidades. A despeito de quaisquer divergências que artistas e pesquisadoras(es) da dança tenham sobre afiliações étnico-culturais nas linguagens artísticas, uns negando e outros evidenciando, fato é que ainda há valorações e categorizações estéticas ocidentais que se estabelecem por meio do *epistemicídio* artístico, tratando pejorativamente fazeres que escapam de uma ótica e lógica de produção estritamente euro-ocidental. Por esta razão, ressalto um fazer oriundo do fazer-saber africano-brasileiro e trago a terminologia “danças negras”. E quando falo de danças negras cerceio o campo da dança que abrange danças de múltiplos segmentos artísticos e culturais negro-africanos e, aqui, africano-brasileiros, desde as danças rituais de tradições religiosas, às tradicionais-populares presentes em festejos diversos, danças sociais urbanas e rurais, danças da cultura hip hop, passinho e aquelas com propósitos somente artístico/estético, teatral, como a Dança Afro.

³ O adinkra *sankofa* é um símbolo baseado em animais, que nos conta “a sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro” (NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.), 2022, p. 27).

⁴ *Nzila*, *njila* ou *ngira* em língua quimbundo e quicongo, *n’zila*, é caminho. Na tradição de matriz africana (Candomblé) de nação Angola ou Congo-Angola, é um dos nomes da divindade conhecida Senhor/Senhora dos Caminhos. Contextualizarei melhor sobre esta tradição ao longo do trabalho.

⁵ Banto, ou bantos, é um termo etnolinguístico criado no século XIX por um linguista alemão, Wilhelm Bleek, para agrupar um conjunto de povos que possuem em comum características de modos de vida e de línguas. O termo compreende grupos étnicos do centro, do sul e do leste do continente africano que foram trazidos para as Américas. Mais adiante no trabalho, falarei mais sobre esta população e sua relação com as comunidades tradicionais africano-brasileiras.

É neste vai e vem do ser-estar destas encruzilhadas culturais e artísticas, de encontros e tensionamentos de presente-futuro-passado, na materialização de memórias em gestos e movimentos, que o que no passado se apresentara como intuição de algo que eu não soubera nomear num campo conceitual envolvendo as danças negras ou danças teatrais, cênicas que remetiam a uma ancestralidade africanizada, que a presente obra se concretiza, tomando forma, corpo, movimentos e ganhando o nome de Ato: fundamentos de feitura para danças negras teatrais.

Palavras proferidas, conceitos que dançam

Para o sistema-mundo negro-africano banto, palavra é força, é “sopro animado e que anima aquilo que expressa, e “por sua virtude intrínseca, a palavra cria aquilo a que dá nome” (LOPES, 2005, p. 30 e 31). Nome é palavra. Nomes revelam seres. Nomes circunscrevem contextos e territórios, anunciam modos de pensar o mundo. Ao adentrar a caixa de lembranças para escutar e cuidar de todo um arcabouço gestual, se mostra importante a preparação do terreno para esta ação. Então, farei preâmbulos acerca do que me nutre no campo cultural, artístico, estético, comunitário e preciso assentar sem delongas algumas palavras-imagens que balizam o modo de feitura de toda esta obra:

Ato.

No contexto cênico, equivale a cada uma das partes em que pode se dar a divisão de uma ópera, uma peça de teatro, um balé ou espetáculo de dança. Ato também é ação, é o que se faz, o que se fez, o modo de agir em relação a algo, alguém, situação. É momento em que algo acontece. O ato pode ser um acontecimento formal, solene. Pode designar o “conjunto de formalidades de uma cerimônia, assim como qualquer exercício voluntário do ser humano, de poder material ou espiritual” (MICHAELIS, 2023). No campo da ética, “é ação de um ser livre, consciente e responsável pelo que faz” (AULETE, 2011). As ações fundamentais para determinados ritos de passagem nas tradições iniciáticas de matrizes africanas no Brasil, por exemplo, são chamadas de **ato**.

Presentificação.

Ao nos debruçarmos sobre alguns estudos sobre as artes negras e debates acerca das chamadas performances negras – manifestações de tradições negro-africanas e ou afrodiaspóricas, de danças, teatros, expressões cênicas que se originam ou buscam relações com a África subsaariana e/ou afro-diaspóricas (MORACEN, 2010) – estamos envoltas e envoltos pela palavra presentificação e em discussões em que se problematizam a relação “representação” *versus* “presentificação”. A representação relacionada aos modos de produção de uma arte euro-ocidental, que busca uma imitação

da natureza, da vida, e a presentificação, como o cerne da arte tradicional africana e afrodiaspórica. Munanga (2006) nos conta que a arte tradicional africana (neste caso, a escultura) e, incluso a arte tradicional afro-brasileira, significa e não representa o mundo e demais seres que aqui habita, não busca a imitação. Ao apresentar elementos que caracterizariam o fazer artístico tradicional do povo banto, A. Sene (*apud* LOPES, 2006, p. 167) nos conta que o artista busca expressar um ponto de vista, captar o que está por dentro do que vê, materializando, criando signos e símbolos de algo que se quer comunicar aos outros. Munanga (2006) afirma que a arte tradicional africana é uma arte de presentificação ou de significação, pois ela é de fato uma linguagem e uma combinação de signos que recriam uma realidade.

A ação ou resultado de presentificar, o ato pelo qual um objeto se torna presente sob a forma de imagem, característica do tempo vivido, sentida como presente e integrada como tal na memória é a acepção da palavra-imagem presentificação que é dada pelo dicionário (AULETE, 2011). A noção de presentificação se manifesta em outras linguagens artísticas, como a dança, a música e em ritos e celebrações à memórias de ancestrais e divindades das culturas africano-brasileiras. A presentificação é o modo como o invisível se faz crível e concreto. Nas tradições de matrizes africanas, em comunidades-terreiros, nos candomblés são espaços físicos e simbólicos onde se pode vivenciar-experienciar atos de **presentificação** que me levam a buscar modos de transposição deste estado para a dança.

Encruzilhada.

A encruzilhada é mais que o encontro de um ou mais caminhos. Aqui, ela se institui também como potência de criação, transformação e movimento do que é paradoxal, controverso, similar, do que é sincopado, da força que inspira as boas palavras e espaço de reencontro consigo e com demais seres, espaço este também de desestabilidade para o equilíbrio e a volta a ele. É através do ser-pensar africano-brasileiro, das ontologias banto e iorubá que a encruzilha se faz presente aqui, como bem diz Leda Maria Martins (1997, p. 28), a encruzilhada nos “oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos.”

Eis que me coloco no centro da **encruzilhada** para assentar estas primeiras palavras-imagens que dançam. É sempre lá que me apercebo dos caminhos múltiplos que posso escolher e me sinto como a pessoa que sou, de tempos em tempos! Eu me dou conta de que trânsito por espaços diversos e paradoxais. É na encruzilhada que tomo a coragem para desestabilizar e jogar com saberes, conhecimentos e experiências de ordem aparentemente contrários, mas que sempre coexistiram e se revisitam, retroalimentando-se há cinco séculos neste território chamado Brasil, desde que forjaram o

encontro de culturas distintas – as de origem africanas, com as de etnias originárias e as ibéricas coloniais -: o que seus olhos não veem ou se fecharam para ver? Pois é em comunidade tradicional de matriz africana que firmo corpo para ter as orientações fundantes para esta pesquisa. Não qualquer comunidade-terreiro, pois elas são muitas e plurais. É como dizem, “cada casa é uma casa” e a comunidade de tradição que é o chão desta pesquisa é o *Inzo Musambu Hongolo Menha* – Casa do Arco-Íris⁶, terreiro da linhagem da Goméia, nação Angola.

Ancestralidades

A menina gira, gira, rodopia ao som do “u u, u u, u u, u u... / Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela / será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?”. E rodopiando, vai rindo, se deixando tontear e se entrega ao desequilíbrio do giro:

— Cuidado! Para com isso, menina! Pomba Gira pode baixar!

— O que é Pomba-Gira, vô?

O tempo passa e o chocalho e os batuques sutis reverberam fortemente nos pés e no coração daquela menina do interior, e ela gira, gira, rodopia mais forte ao som do “u u, u u, u u, u u...”. E rodopiando ri, se entrega ao desequilíbrio do giro. O vô insiste:

— Cuidado! Para com isso, menina! Pomba Gira pode baixar!

— Vô, quando eu crescer eu vou acabar num terreiro, o senhor vai ver!

Recordo-me sempre dessa cena e de ouvir ao longe o som dos atabaques de um terreiro de umbanda⁷ que tinha ao lado da minha casa no interior de São Paulo.

No ano de 2005, ainda na graduação em dança realizada no Departamento Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pisei no terreiro de estudos das danças presentes na tradição do Candomblé Angola, até então, chamadas por mim, de maneira genérica, de “danças de terreiro”. O que se anunciava naquele momento era inimaginável e ecoa em mim nas dimensões genealógicas do campo da ancestralidade cultural, comunitária, familiar e artística, no fazer-saber em dança.

⁶ Para conhecer um pouco mais sobre a história da comunidade-terreiro, assista ao documentário **A Mulher da Casa do Arco-Íris** (2017). Disponível em: <https://youtu.be/CygtZG5cxso>. Acesso em: 23 mar. 2022. Ao longo do texto, a história do terreiro será tecida de outras formas.

⁷ Umbanda é matriz religiosa brasileira criada a partir da confluência de elementos das culturas afro-brasileira, banto e nagô-iorubá, com a dos povos originários e o cristianismo.

Foram os processos comunicacionais vividos através da dança na infância e adolescência que me conduziram ao curso de bacharelado e licenciatura em Dança no Departamento de Artes Corporais (DACO) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2003, onde pude estudar de modo específico e sistêmico esta área de conhecimento: (re)conheci as minúcias do fazer artístico, me preparei com propriedade para a docência na área e me tive minha iniciação na pesquisa acadêmica. Durante toda a vida universitária, fui sendo impulsionada para a descoberta de novas e outras possibilidades cênicas.

As memórias que trago em meu corpo e ressoam no modo como atuo profissionalmente, refletem o que vivi na universidade em sua dimensão cultural e acadêmica: integrei projetos de pesquisa, de extensão, além de cursar aulas que compunham o currículo base da formação em Dança e algumas disciplinas na área do Teatro.

Compreendo o espaço da formação na graduação como aquele em que podemos experimentar múltiplas possibilidades artísticas, de aprendizagem e pesquisa até sabermos o que queremos realmente na área escolhida para atuação. Tanto que integrei dois grupos de pesquisa em criação artística com diferentes modos de fazer dança através de múltiplos processos criativos, que hoje, reconheço que me fizeram ter habilidades de fluxos e de assimilações diversas na vida profissional como intérprete de dança

Candomblé é palavra que tem origem no tronco etnolinguístico banto que, segundo Lopes (2012, p. 72), a “raiz do termo está certamente no elemento banto *ndombe*, negro (quimbundo: *kiandombe*, quicongo e umbundo: *ndombe*”) e sua etimologia ainda hoje não foi definida com precisão”. Em seu Dicionário da Religiosidade Popular, Poel (2013), também diz que a explicação etimológica para o termo varia entre autores(as) que dedicaram suas obras aos estudos culturais africanos e afro-brasileiros, corroborando com a afirmação de que a palavra nasce nas línguas kicongo, kimbundo e umbundo. No entanto, ele relaciona candomblé às palavras *kandombele* e *lomba*, que é rezar, invocar, pedir pela intercessão dos deuses (definição baseada no trabalho da etnolinguista Yeda Pessoa de Castro).

Candomblé também é associada a palavra *candombe*, que designava ao longo período colonial e imperial as danças, batuques, festas, brincadeiras e reuniões realizadas pela população negro-brasileira. Por esta razão, antes de ter a acepção “reduzida” apenas às cerimônias religiosas das várias pessoas escravizadas oriundas de diversas regiões do continente africano, em especial Angola, Congo, Guiné, Costa da Mina e Golfo do Benin, candomblé abarcava as danças, tambores e instrumentos musicais ligados a esta população, que mesmo nas senzalas e sob os olhos do poder colonizador, foi estabelecendo seus cultos de forma regular com o passar do tempo e criando espaços de resistência, resiliência e solidariedade comunitária..

em companhias profissionais e como docente em projetos e programas socioculturais.

Pouco tempo depois de ter ingressado no curso de Dança, conjuntamente com outras(os) colegas de turma fui convidada para participar do grupo de pesquisa teórico-prático coordenado pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo, que no âmbito da teoria voltava-se para os estudos da fenomenologia e da prática, para as relações entre dança e literatura. Estar junto de outras (os) estudantes da graduação e pós-graduação deixou o ambiente acadêmico menos hostil e foi o ponto de partida para que eu vislumbasse a carreira como pesquisadora de forma mais concreta.

Em 2004 iniciei um processo de montagem junto ao grupo de pesquisa Ar Cênico coordenado pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares, que estudava a técnica energética por meio dos chakras como princípio técnico-poético para a(o) criadora(o)-intérprete. No Ar Cênico, atuei como criadora-intérprete na criação da peça de dança-teatro *As Troianas*, dirigida pela profa. Dra. Marília Vieira. O processo de preparação técnica tinha como premissa investigações corporais individualizadas oriundas de cada chakra tema do estudo e da improvisação dirigida que induzia o processo de criação coreográfica e criação da personagem.

Como a encruzilhada já havia se anunciado como lugar de intersecção no meu corpo, durante três anos (2004 a 2007) e ao mesmo tempo em que desenvolvia a criação com o Ar Cênico, integrei o projeto de pesquisa de doutorado *Rastros do Tanztheater* no Processo Criativo de ES-BOÇO - Espetáculo Cênico

Candomblé, pois, é nome dado a várias tradições de origem africano-brasileira de culto aos *minkisi*, orixás e *voduns* daomeanos e designa o local onde tais cultos e festas das tradições acontecem

Data de 1803 o primeiro registro que se tem no Brasil da palavra para referir-se às práticas de culto e religiosidade afro-brasileira, conforme conta Mendes (2014, p. 36). Tal registro consta na função aludida a um escravizado de nome Antônio e de "etnia" angola, aprisionado na ocasião por um capitão de milícias, que alegou ser Antônio "presidente do terreiro de candomblés" (MENDES, 2014). Aqui, é importante elucidar a generalidade do uso do adjetivo "angola" para designar etnia. Lembremos que durante o período escravagista, europeus (oficiais administrativos, missionários, traficantes de pessoas) agruparam grupos étnicos diversos a partir de uma ideia (deles) identitária de acordo com a região onde as pessoas escravizadas fossem aprisionadas (vilas, ilhas, reinos) ou embarcadas. Possivelmente Antônio habitara a região de Angola ou foi embarcado lá, como diversas outras pessoas que genericamente em seus registros de compra foram chamadas de cabinda, benguela, hauçá, kassange etc. Deste modo, originou-se o termo "nação" que nos conta sobre as dimensões plurais da tradição do Candomblé e também revelam pistas sobre grupos linguísticos, regiões e complexos culturais (MENDES, 2014).

para Alunos do Instituto de Artes da UNICAMP (apoio FAPESP), desenvolvido pela, então doutoranda, Sayonara Pereira.

Um processo muito diferente do vivido no outro grupo, pois exigira a especificidade do ser intérprete de dança, em uma obra coreografada e dirigida por Sayô. Ser intérprete requer que estejamos abertas e disponíveis para materializar em movimento a perspectiva de uma outra artista. Requer a gentileza do recuar-se do desejo próprio e de ceder-se ao encontro de um ponto de vista que não seja seu. Dar vida a uma gestualidade outra, mas que se tornará sua no instante da apreensão e captação do gesto dançando.

Porém, foram os aprendizados em aula que me possibilitaram jogar e estar em criações cênicas distintas. Gosto de destacar que as aulas de Danças do Brasil e de Introdução à Antropologia da Arte foram significativas no meu processo de formação, contribuindo para meu processo de autodescoberta de pertença no âmbito das artes. Estas disciplinas me reconectaram com minha história e me impulsionaram para a descoberta de novas possibilidades estéticas.

Nas aulas de Danças do Brasil, por exemplo, não reproduzíamos as matrizes das danças tradicionais brasileiras, nem o gestual das danças populares, pensando apenas em sua forma. Investigávamos o motor de cada gesto a partir de uma pesquisa corporal que buscava a anatomia

Como tradição africano-brasileira, o Candomblé nasceu em meio às senzalas e quilombos, do encontro cosmogônico de diversas etnias africanas que precisaram comer no mesmo prato, dormirem sob o mesmo teto e viveram as agruras da escravização. Do encontro, pareências foram sendo desveladas e cruzos culturais referentes aos modos de ser-pensar-viver foram se dando. Foi-se estabelecendo territorialidades para os acontecimentos dos cultos e celebrações e foi assim que três grandes "nações" de candomblé se firmaram no Brasil: Candomblé Nação Ketu (ou Candomblé Nagô), que se origina com os povos iorubas vindos das regiões da Nigéria e Benin; Candomblé Jeje, dos povos de origem sudanesa, região da África Ocidental e Candomblé Congo-Angola (ou Candomblé Angola), rito dos povos de origem banto da região centro-sul do continente africano. Cada uma destas nações diz respeito a um "corpus ritual e ideológico, fundado por africanos e, posteriormente, sustentados e perpetuados por seus descendentes consanguíneos ou religiosos" (MENDES, 2014, p. 27). Elas nos contam a qual região do continente africano o rito tem ligação ancestral. Mais que uma tradição religiosa, o Candomblé se constitui como um grande complexo cultural, que resguarda saberes ancestrais, modos de vida e vivência, como bem fala Sodré (2002), e é espaço físico e simbólico de caráter litúrgico e cultural.

O terreiro é o espaço organizacional ritualístico para onde se transferiu grande parte da herança negro-africana (SODRÉ, 2002, p. 52)

simbólica do corpo dentro de cada manifestação. A isso, sempre procurei relacionar aos estudos técnicos de disciplinas orientadas pela educação somática e procedimentos de preparação mais ocidentalizados, ligados à dança moderna estadunidense e euro-ocidental.

Transformada por estes saberes e práticas e, tendo meu corpo transitado por lugares diversos e plurais, entre 2006 e 2007 desenvolvi a pesquisa de iniciação científica, *Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes qualidades do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaia* (o mar), com a orientação da Profa. Dra. Livre Docente Inaicyra F. dos Santos. Assim, vou adentrando o *Inzo Musambu Hongolo Menha* – Casa do Arco-Íris.

O encerramento de minha trajetória na graduação se deu com o Trabalho de Graduação Integrado (TGI) rios intermitentes, criado coletivamente e com a orientação da Profa. Dra. Daniela Gatti. Reconheço que foi nesta obra que tateei pela primeira vez de forma consciente a possibilidade de dançar a partir do encontro das diferenças culturais entre sujeitas que dançam, assim como entender a organização da criação a partir da instauração de um espaço comum entre as diferenças, no coabitar de escrituras corporais ora convergentes ora divergentes. Modo de produção que sigo fazendo há 10 anos junto a Nave Gris Cia. Cênica, companhia da qual sou cofundadora.

e sua organização estrutural se dá em torno da ideia de composição familiar. Um terreiro se estrutura de forma material, física e de forma imaterial, simbólica, refletindo suas ascendências africanas, como mencionado anteriormente. No Brasil possui singularidades culturais e divide-se em “nações” evocando e presentificando os grandes troncos étnicos de onde vieram a população africana escravizada. A continuidade da tradição que outrora se deu de forma consanguínea, aqui passou a ser por relação de parentesco comunitário-religioso via o processo de iniciação realizado pela(o) zeladora(o) responsável pelo terreiro e demais adeptos/filhas(os) da casa/comunidade.

Minha relação com a tradição de matriz africana do candomblé se assentou na territorialidade banto, numa casa de nação Angola: o *Inzo Musambu Hongolo Menha* – Casa do Arco-Íris. É desse chão, de ancestralidade banto, que alumia e dá sustento referencial no que tange as culturas negras para este trabalho e que tem orientado minhas demais produções artísticas, artístico-pedagógicas e acadêmicas.

Narradas as minhas genealogias e pertencas ancestrais tanto na formação ocidentalizada na dança como minha iniciação na comunidade tradicional de matriz africana, que ocorreram concomitantemente, o caminho até a fundação da Nave Gris⁸ foi outro grande divisor de águas, ou melhor, de montanhas, nas Minas Gerais, entre os anos de 2008 e 2009.

Desde o ano subsequente, em que me formei na graduação, sigo atuando como artista da dança ininterruptamente, seja em companhias e grupos de dança, seja de modo independente. O desejo era atuar junto a algum grupo que tivesse como premissa “poéticas negras” na dança.

Eis que em 2008 sou apresentada a Rui Moreira e a SeráQuê?, companhia de dança que trabalhava com elementos das culturas e experiências da população negra através da dança contemporânea. Naquele ano me mudei para Belo Horizonte e de forma intensa sou iniciada nos trabalhos da SeráQuê?, com o espetáculo de rua Êsquiz, sobre os festejos afro-mineiros de devoção à Nossa Senhora do Rosário. Nesta obra, o corpo dançava-batucava-cantava (LIGIÉRO, 2011) e firmava a ancestralidade negra na cena contemporânea no pulsar metafórico de gungas e patangomes⁹ por diversos palcos das Minas Gerais.

Além de Êsquiz, estreamos o espetáculo Q’eu isse, obra que anteviu temas visibilizados atualmente, como os encontros culturais afro-indígenas numa elaboração cênico-coreográfica pouco compreendida para a época¹⁰, construída por meio da pluralidade das pessoas que compunham o elenco e de suas danças negras singulares. Em ambos os espetáculos, pude trabalhar com artistas referências para a arte brasileira: Adyr Assunção, Milton Nascimento, Bia Lessa, Sérgio Pererê, Rui Moreira e Bete Arenque; conhecer Ailton Krenak, que fez colaborações durante o processo de criação, e Zózimo Bulbul, que nos recebeu no Centro Afro Carioca de Cinema, e me aproximar das ações do Fórum Nacional de Performance Negra, coordenado então por Hilton Cobra, que havia conhecido em 2006 durante o Projeto Olonadé, no Rio de Janeiro.

⁸ A Nave Gris Cia. Cênica nasceu em 2012 na cidade de São Paulo e tem em sua direção artística Kanzelumuka e Murilo De Paula. Dedicar-se à pesquisa e desenvolvimento da cena como campo de pluralidade, espaço expandido e limiar entre dança e teatro. As culturas afro-brasileiras e ameríndias estão presentes no trabalho da companhia como motores na pesquisa e produção artística. A Nave Gris foi contemplada com o Prêmio Denílto Gomes 2017 (Projeto de Dança) pelo II Encontro Mulheres Negras na Dança e em 2021 foi premiada (Melhor Filme de Dança) com a videodança Corredeira. Com o espetáculo A-VÓS, foi indicada ao APCA 2018

⁹ No congado de Minas Gerais, duas das mais marcantes vestes-instrumentos utilizadas são as gungas e os patangomes.

¹⁰ No artigo Q’eu isse, de Silvia Soter, originalmente publicado em 12/09/2008 no jornal O Globo, a crítica não compreende os jogos de corpos e gestos tecidos nos moveres afrodiaspóricos ao dizer “quando se trata da coreografia, esta identidade se transforma numa colagem de referências distintas que se sobrepõem sem se misturarem.”, por exemplo, dentre outras observações de quem não compreende fazeres-saberes das danças negras. //: PEREIRA, Roberto (Org.). **Ao lado da crítica**: 10 anos de crítica de dança: 1999- 2009. V. 2. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

Dançar na SeráQuê? Cia. de Dança me fez viver a cidade de Belo Horizonte, estar em relação com artistas e arte-educadores(as) das artes negras mineiras como Evandro Passos, dona Marlene Silva, Ricardo Aleixo, Gil Amâncio, Júnia Bertolino, Denilson Tourinho, Benjamin Abras. Me colocou em conexão com Germaine Acogny e Patrick Acogny, redimensionando minhas percepções para a dança do continente africano. Foi convivendo entre as montanhas mineiras que as artes negras sob uma perspectiva da contemporaneidade pós-colonial foram se concretizando para mim. Foi se evidenciando o quão necessário era reivindicar através de trabalho artístico e estético uma arte afro-brasileira e uma arte afro-brasileira **assentada** nas experiências banto.

Preciso destacar uma ação de grande importância que ocorreu no final de 2009 em Belo Horizonte: o primeiro encontro da REDE - Terreiro de Investigações Cênicas, idealizado por Rui Moreira e com produção executiva feita por mim. Esta primeira edição da REDE¹¹ aconteceu no terreiro de candomblé de nação Ketu, *Ilê Wopô Olojukan*, tombado pelo patrimônio histórico, e contou com a participação de artistas das danças negras de Minas Gerais e de outros estados brasileiros, como a coreógrafa e cineasta Carmen Luz, com que venho há anos realizando parcerias; a Cia. Rubens Barbot Teatro de Dança; Elísio Pitta e Luciane Ramos Silva, artistas com quem de tempos em tempos torno a reencontrar e que seguem desenvolvendo seus trabalhos num desbravamento poético de espaços para as artes afro-diaspóricas.

Ali, no *Ilê Wopô Olojukan*, eu não era somente Franciane, bailarina e produtora, eu era uma pessoa de *ngunzo*, de axé, alguém letrada nos códigos da territorialidade das comunidades-terreiro. Eu não era uma estrangeira, uma leiga nas tradições de matrizes africanas. No *Ilê Wopô Olojukan*, Franciane dia Kaya era quem transitava pelo espaço sagrado que sediou acontecimentos culturais e não-litúrgicos. Naquele momento, era a primeira vez que não camuflava minha identidade de povo de terreiro.

No ano de 2010, retorno para o estado de São Paulo e atuo como bailarina intérprete da Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo. A experiência nesta companhia proporcionou que eu vivenciasse de forma mais convencional o cotidiano de um corpo de baile estável e me disponibilizasse para dar corpo e movimento à escrita do coreógrafo Bertazzo. Durante quase dois anos, fui exclusivamente uma bailarina intérprete, trabalhando por até 08 horas diárias, em intensos treinamentos técnicos, ensaios de coreografias e

¹¹ REDE Terreiro Contemporâneo de Dança é um evento idealizado por Rui Moreira que promove a difusão de pensamentos, registros e publicações de obras do universo cultural negro e africano, com ênfase na produção da dança e abordagem na área artística, educacional e de pesquisa. De 2009 à 2023, contou com cinco edições, quatro realizadas em Belo Horizonte/MG (2009, 2012, 2014 e 2017) e uma em Uberlândia/MG (2015).

realizando turnê pelo Brasil. Pude também apreender o trabalho de reeducação de movimento proposto por Bertazzo, um trabalho que entendo como possibilidade complementar aos procedimentos técnicos de danças afrodiaspóricas, como a Dança Afro oriunda da escola de Mercedes Baptista ou soteropolitana, devido a reorganização muscular ativa que propõem. No cotidiano da companhia, me reencontrei com o balé clássico, que também fazia parte dos treinamentos do corpo de baile. No entanto, eu me posicionava nas aulas de forma a incorporar esse procedimento técnico desde minha consciência corporal, executando, realizando as movimentações estruturantes da técnica-estética do balé buscando um mover de dentro para fora e motricial.

2012 foi o ano da dança-homenagem para o povo banto e reencontrar Minas Gerais na performance Poemacumba, concebida em parceria com o poeta mineiro Léo Gonçalves. Ano em que houve meu reencontro com a dança e comigo como criadora-intérprete através do Núcleo Butoh: Corpos Múltiplos realizado pela Cia Teatro Balagan¹² e passo a assinar artisticamente como Kanzelumuka, assumindo publicamente minha *dijina*.

Pois bem, é sabido que a ancestralidade é o fundamento primordial para os povos de origem negro-africana. Ela é pilar para muitas das manifestações e acontecimentos tradicionais africanos, africano-brasileiros e dos povos originários do Brasil. Muito temos ouvido sobre a importância de nos referenciarmos a quem abriu caminhos antes de nós, sobre corpo e ancestralidade, porém o que é a ancestralidade e como ela se estabelece para pessoas cujo antepassados foram submetidos ao processo de esquecimento e apagamento de suas origens?

A compreensão que trago para o presente e que fundamenta a proposta de poética que elaboro tem como chão os aprendizados na comunidade-terreiro *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris, localizado na cidade de Hortolândia, região metropolitana de Campinas/SP. Melhor contextualizo aqui onde me fundamento, pois se tem algo que é evidente para os povos de terreiro, mas não para quem está da porteira para fora das comunidades, é que por mais que sejamos de tradições africano-brasileiras e muitas comunidades se originam de uma mesma *ndanji* (raiz), por mais que haja parecenças,

¹² Fundada pela diretora e pedagoga teatral Maria Thais Lima Santos, a Cia Teatro Balagan (1999-2019) formou-se como um núcleo de criação que reúne artistas ao redor de uma prática teatral fundada na experimentação. Seus processos criativos têm um caráter pedagógico, pois permitem a formação continuada dos artistas envolvidos e, em uma segunda instância, através do espetáculo, a formação dos espectadores. O Núcleo Butoh foi conduzido pela atriz Ana Chiesa e nos encontros buscávamos a experimentação do mover do corpo como matéria em permanente transformação. Esta dança me reconectou com o prazer da arte do movimento e foi se aproximando de fundamentos que reconhecia nas danças da tradição de matrizes africanas. Fonte: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/15826/>.

similaridades, há também diferenças e especificidades conforme cada *ndanji*, cada casa, de como se deu a transmissão via oralidade e os mais diversos contextos nos quais as comunidades se estabelecem.

O encontro que tive com o *Inzo Musambu Hongolo Menha* me levou ao encontro de minha ancestralidade tanto no âmbito espiritual quanto de consanguinidade. A consciência de que herdamos ancestralidades nestas duas dimensões que se encontram e se abraçam no espaço da comunidade-terreiro é aprendido ensinado por nossas mais velhas e incorporado através do passar de Tempo¹³, da prática cotidiana na comunidade, que nos nutre e nos fortalece evidenciando o ser humanos que somos na sua inteireza física, espiritual-energética e mental.

E, desse modo, quando falo de habitar uma encruzilhada na dança, parto destes caminhos da ancestralidade, uma vez que ao nos iniciarmos nos estudos formais de dança este fazer-saber vai ao encontro de nossa ancestralidade gestual, motora, apreendida em nossos espaços familiares-culturais-comunitários.

Sou Kanzelumuka, *kota manganza*¹⁴ no *Inzo Musambu Hongolo Menha*. Após ter me iniciado na tradição do Candomblé Angola, ganhei essa *dijina*, meu novo nome. Sendo ela minha *dijina* de sala, *dijina* que pode ser falada publicamente, decidi adotá-la como nome artístico. A *dijina*, ou nome, para o povo banto – seja para os de lá, do outro lado do Atlântico, os bantu-kongo, seja para os de cá, cuja ancestralidade se origina lá –, é fundamental, de extrema importância. Nome é poder! É palavra que nos anuncia, diz quem somos, restabelece nossas identidades fragmentadas no processo de escravização conta sobre a nossa linhagem/ancestralidade, nossa *ndanji* (raiz), e pode até revelar segredos ancestrais, segredos esses percebidos por quem é iniciado nos saberes da tradição:

O novo nome recebido após a iniciação do candomblé tem a ver com a perda dos laços familiares na diáspora. Quando o escravizado¹⁵ descia do navio negreiro, deixava para trás a sua família, os seus ancestrais, até o próprio nome, porque muitas vezes era batizado ainda com o pé entre a água do mar e a areia. No candomblé quando se passa efetivamente a fazer parte da família de santo e torna-se uma *muzenza*, recebe um nome africano que tem significado para o grupo (PREVITALLI, 2008, p. 87).

Mesmo com o novo nome recebido, sigo sendo Franciane, atendendo também pelo nome recebido de minha mãe e meu pai biológico. Assim, minhas ancestralidades vão tornando-se uma. Deste modo, nos

¹³ *Tempo*, *Kitembu*, *Ndebwa* é *nkisi* primordial para a tradição de nação Angola, é o ar, o vento, o movimento constante, quem rege desde eventos climáticos até todas as cronologias vitais. Nada acontece sem Tempo!

¹⁴ *Kota manganza* é a pessoa (que entra em transe) iniciada mais velha, com os preceitos de sete anos cumpridos.

¹⁵ Tomo a liberdade de atualizar o texto original da autora Previtali ao trocar a palavra escravo por escravizado.

constituímos, ancestralmente na comunidade-terreiro por duas vias, de certo modo: a herança ancestral recebida de nossa família consanguínea e a ancestralidade “simbólica” na qual a casa de tradição a qual se pertence possui. Os encontros dessas heranças reestabelecem a fragmentação realizada pelo processo colonial. Além disso, a ancestralidade negro-africana, africanizada, cultuada na comunidade-terreiro, se dá de modo energético, metafísico e vai nos estruturando na identidade étnico-cultural africana, negro-africana. Nos faz estarmos em conexão num campo “concreto simbólico” com tempos imemoriais, em relação íntegra com forças da natureza e a nos reconhecermos como a ínfima parte de cada elemento constituinte do planeta Terra: mineral, vegetal, animal, ser inanimado, ser animado...

Ancestralidade é anterioridade, é memória! Laço consanguíneo que se origina em tempos longevos. Laço afetivo memorial que nos faz intuir que pertencermos à uma dada comunidade tradicional com costumes e cultura étnica singular. Para Mãe Dango, a *Nengwa*¹⁶ *dia nkise Dango*, sacerdotisa fundadora e responsável pela comunidade *Inzo Musambu Hongolo Menha*, a ancestralidade liga-se à memória e à afetividade. Para ela, ancestralidade é memória afetiva que vai sendo despertada e fortalecida em nosso ser quando estamos vivendo-sendo em comunidade de tradição. Santana (2018), em um artigo sobre a língua kikongo na memória afro-brasileira presente na tradição do candomblé Angola, conta que a palavra *ntima*, que é memória significa também coração, em kikongo, e complementa, “do mesmo modo como, nos desenhos etimológicos latinos, ‘saber de cor’ é ‘saber de coração’, [...] toda memória pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se e é emblema de afeto e interioridade” (SANTANA, 2018, p. 119). É através da ancestralidade que saberes culturais, valores e modos de vivência de nossos antepassados africanos permanecem, em atualização, até hoje.

Inzo Musambu Hongolo Menha, a Casa do Arco-Íris

Era 2004 quando entrei pela primeira vez na Casa do Arco-Íris. Eu me recordo do sol quente, do barrado azul e branco e do arco-íris pintado no muro da entrada do terreiro, do conjunto de árvores frondosas que com suas folhas sombreavam a área externa da casa e que nos protegia do sol. Subindo os degraus no portão de entrada, a alguns passos de distância da rua, chega-se ao *mabaia*, o grande salão da casa, chamado por nós, filhas(os) da casa, de barracão. Lá é onde acontecem alguns ritos privados, as festas públicas litúrgicas, as reuniões da comunidade e alguns encontros socioculturais organizados pela

¹⁶ *Nengwa dia Nkisi, Mam’etu dia Nkisi e Tat’etu dia Nkisi* são cargos de alta responsabilidade e hierárquicos na tradição, cuja responsabilidade é zelar espiritualmente pela comunidade e/ou outra pessoa.

comunidade. Um salão simples, adornado com as cores que se ligam a dois dos *minkisi*¹⁷ estruturantes do *Inzo, Hongolo e Nkosi*. Hongolo, a cobra de duas cabeças, é o ciclo das águas, quem conecta terra (*ixí, ntoto*) e céu (*duílo*), é transformação, é o arco-íris. *Nkosi* é o leão, força aguerrida e destemida. Porém, a casa também se estrutura sob os cuidados da Cabocla Jurema, encantada ligada às matas e à ancestralidade dos povos originários do Brasil.

A história do *Inzo Musambu Hongolo Menha* começa em 1978, na cidade de Campinas/SP, quando Eunice de Souza, a *Nengwa dia Nkisi* Dango, popularmente conhecida por Mãe Dango, funda o terreiro de umbanda Tenda de Umbanda Cabocla Jurema de Oxóssi. É no encontro de Mãe Dango com a umbanda que sua ancestralidade vai firmando-se mais e confirmando para ela o legado deixado por seu pai, seu Antônio de Souza, que mantinha a tradição e práticas africanas ligadas o cuidado do outro e arte da cura. Anos após a fundação de sua tenda de umbanda, em 1984, a então Mãe Eunice, se inicia no candomblé Angola e ganha sua *dijina, Dango de Hongolo*, e a casa se transforma numa comunidade-terreiro de *ndanji* Angola. Isto ocorreu porque Mãe Dango se iniciou com *Mam'etu Munukaia* de Kafundeji, em Mongaguá/SP, cuja linhagem era do candomblé de nação Angola da Goméia, pois *Mam'etu Munukaia* era filha de *Mam'etu Menakenã* que, por sua vez, era filha *Tat'etu Londirá* - Joãozinho da Goméia. E, assim, nasce o *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris, que passa a ter uma sede própria em Hortolândia, no bairro de Vila Inema¹⁸.

Mãe Dango é umas das residentes mais antigas dessa região. Quando a comunidade-terreiro se estabelece no bairro em 1984, ele possuía características rurais ainda, sem asfalto nas ruas, com nascente de água e o córrego limpo, muitas áreas verdes não desmatadas, o que é muito importante para nós, povos de matrizes africanas, pois somos natureza e nossos costumes e atos se fazem na relação os animais, vegetais e minerais.

Conforme narrei nas páginas anteriores, o culto à *ancestralidade* negra no terreiro é dinâmico, ligando-se à *ndanji* mais próxima da ancestralidade da zeladora ou zelador fundador do *inzo*, da casa. Além do *Inzo Musambu Hongolo Menha* ser um candomblé ligado da nação Angola, por ser Mãe Dango de

¹⁷ *Minkisi*, plural de *nkisi*, palavra de origem kikongo. Podemos dizer que são divindades na tradição religiosa africano-brasileira banto, o Candomblé Angola. Entretanto, o sentido de *nkisi* é mais amplo e complexo e será abordado com mais detalhes no decorrer do trabalho, especialmente no capítulo 1 da tese.

¹⁸ A respeito da *ndanji* do *Inzo Musambu Hongolo Menha*, me ative nesta tese a aspectos mais específicos e que remetem mais precisamente aos fazeres-saberes em dança. Há um arcabouço rico que conta sobre o legado de Tata Londirá - Joãozinho da Gomeia em terras paulistas, bem como no âmbito da cultura da dança brasileira. Para adentrar mais nestes veios, cf. BORA, PORTO e NATAL (2020), FIGUEIREDO (2016) e GOUVEIA; MENDES; BEZERRA; SOUZA (Orgs.) (2021).

Hongolo, ou melhor, Hongolo, ter como entidade Cabocla Jurema, a organização estrutural da casa é entorno de tais ancestralidades no que diz respeito aos aspectos energéticos. Na aproximação das experiências da tradição africano-brasileira com a umbanda, nas relações entre *nkisi* e caboclo, vislumbramos a importância do culto à ancestralidade, pois são os caboclos reconhecidos como ancestrais destas terras brasileiras, dos povos originários. E rememorá-los, cultuá-los é algo que foi incorporado aos ritos dos povos tradicionais de terreiro, em especial de nação Angola.

O interior de São Paulo, assim como Minas Gerais e Rio de Janeiro, recebeu um número substancial de africanos de origem banto (LOPES, 2006; PREVITALLI, 2008) ao longo de aproximadamente 300 anos, o que pode ter influenciado para que a presença de cultos de tradição banto fosse predominante em Campinas e em cidades do entorno, como Hortolândia (PREVITALLI, 2008). Outro dado trazido pela pesquisadora Previtalli (2008) em seu estudo sobre o Candomblé Angola em Campinas, conta que as comunidades-terreiro antes de serem espaços de culto aos *minkisi* e orixás eram terreiros de Umbanda, como a Casa do Arco-Íris fora um dia Tenda de Umbanda Cabocla Jurema de Oxóssi, e mantém em suas dinâmicas os toques e celebrações para os encantados, as entidades desta outra tradição.

Ora, se as culturas negras são culturas da encruzilhada, como há muito Martins (1997; 2002) vem afirmando, os trânsitos e cruzos entre as tradições Congo-Angola e Umbanda, por exemplo, configuram processos de uma espécie de miscigenação intercultural. Sendo Mãe Dango filha/regida por Hongolo e pela Jurema, o *nkisi* e a cabocla são também os protetores/regentes/donos do “chão” do *Inzo Musambu Hongolo Menha*, sendo de tempos em tempo celebrados por toda a comunidade.

Essas dinâmicas e atualizações da tradição são relevantes para o pensar-ação em dança que procura se fundamentar neste sistema de pensamento. Saber da *ndanji* da Casa do Arco-Íris e seu processo de estabelecimento como comunidade-terreiro é de grande importância para se compreender os movimentos socioculturais e artístico-culturais oriundos dela, pois a comunidade-terreiro tem uma vocação para alimentar investigações artísticas, como a que aqui se apresenta¹⁹. Entretanto, uma casa

¹⁹ O Inzo Musambu Hongolo Menha é uma comunidade muito conhecida na região de Campinas, e muitas pessoas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), como docentes, estudantes, sejam do Instituto de Artes (IA) ou do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) o tem como local, arcabouço de saber da tradição afro-brasileira de culto aos *minkisi*. Além da Unicamp, outras instituições e universidades, como a Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) e a Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), já nos procuraram para realizar pesquisas ligadas às artes, ciências sociais e à área de saúde. Uma das experiências mais recentes de trocas e experiência artística lá no Inzo ocorreu em 2015, com a visita do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (cf. <http://blogmaedango.blogspot.com/2015/05/mae-dango-e-mario-biagini-do-open.html>, acesso em: março de 2023), afinal o bailado dos *minkisi* inspira artistas e as danças tradicionais das comunidades-terreiro encantam pessoas que presenciam as suas festas públicas. Me parece que a Casa do Arco-Íris e Mãe Dango tem a mesma vocação que seu ancestral Joãozinho da

pode sofrer alterações quanto a sua raiz, precisando mudar suas “águas”, devido a questões ligadas à falecimentos de *mam’etus* ou *tat’etus dia nkisi*, uma vez que na tradição quando a morte se dá é necessário que os laços entre os mundos dos vivos e dos *bakulo* (ancestrais mortos) sejam desfeitos. Não é uma regra, mas ocorre quando uma sacerdotisa ou sacerdote não encontra alguém para zelar pelos seus cuidados dentro de sua família nação.

Recordemos que uma comunidade-terreiro se organiza também como uma família, reestabelecendo simbolicamente as ligações étnicas- raciais africanas fragmentadas no período de escravização. Neste caso, Mãe Dango não se iniciou sozinha na tradição de culto aos *minkisi*. Suas filhas – Mikauzele (Laureana) e Dewa (Liliana) – e seu filho biológico— Kasumbe (Helberth) – também se iniciaram-no mesmo período e junto com ela são responsáveis pela comunidade. O zelo e cuidado em todos os âmbitos numa comunidade-terreiro se dá através de constituição hierárquica, onde as pessoas mais velhas de iniciadas na tradição e conseqüentemente, que possuem mais vivências e passaram por uma série de ritos de passagem dentro do processo litúrgico, assentando suas energias e compreendendo os fazeres-saberes de acordo com seu estágio de amadurecimento energético, ocupam determinados cargos de responsabilidade. Os cargos também dizem respeito a ancestralidade de cada pessoa iniciada: no caso de quem é “rodante”, a que entra em transe manifestando seu *nkisi*, ou pessoa confirmada, no caso de quem “não é rodante” e a manifestação do *nkisi* se dá fora do transe, “acordada”. Os termos *nengwa dia nkisi*, *mam’etu*, *tat’etu*, *muzenza*, *manganza*, por exemplo, nomeiam pessoas rodantes em seus diferentes estágios de aprendizado. Termos como *makotae* e *tata*, nomeiam as pessoas não rodantes. Ao longo da narrativa que trago, seguirei contando mais o que é cada termo.

Apresento como se dá hoje, após 45 anos de fundação, a hierarquia do *Inzo Musambu Hongolo Menha* a partir da família consanguínea de Mãe Dango:

Nengwa dia nkisi Dango – zeladora fundadora, sacerdotisa responsável pela comunidade-terreiro;

Mam’etu ndenge Mikauzele – mãe pequena, sacerdotisa corresponsável pela comunidade-terreiro;

Mam’etu nvale Dewa – zeladora/sacerdotisa responsável pelos ancestrais vivos e ancestrais mortos da comunidade-terreiro;

Gomeia, que foi “orientador” de artistas como Paulo Conceição e Mercedes Baptista (SANTIAGO; MONTEIRO, 2005; MONTEIRO, 2011).

*Tata*²⁰ *muxikiangoma* Kasumbe – o tata mais velho da casa, responsável pelos *ngomas* (tambores), mas também zela por outros cuidados na comunidade.

Descendem deles *kota*²¹ *ambelai* Nbomazaletambo (Tayrine), responsável pelo cuidado dos iniciados no *mbakisi* (quarto de nkisi), além de orientar e zelar por demais assuntos e assessorar a *nenguwa dia nkisi*, *mam'etus*, *tat'etuse* e demais filhos da casa, que, simbolicamente, é a kota mais velha da casa. As netas e bisnetos de Mãe Dango nasceram dentro da comunidade e, assim como demais crianças paridas lá e que seguem suas vivências comunitárias, seus processos de conexão com a ancestralidade africana já seguem estabelecidos. Da mesma geração de *kota* Nbomazaletambo, faço menção ao *tata xicarangoma* Nanguapanzo (Luan), que nasceu também dentro da tradição e desde criança, assim como *kota* Nbo, foi assumindo suas responsabilidades não só com relação sua função de tocador-encantador de *ngomas*, como de cuidado para com toda o inzo. Junto deles, que são minhas grandes referências dentro da comunidade e, para esta pesquisa, há outras pessoas mais velhas também responsáveis pelo bom andamento dos caminhos no *inzo* e por transmitirem fazeres-saberes sobre as condutas cotidianas e preceitos, as *zuelas* (cantigas da tradição) e toques, os pés de danças, *angorossis* (rezas), feitura das *makurias* (comidas tradicionais), dentre inúmeros outros fazeres-saberes que vão sendo revelados ao longo da vida em comunidade-terreiro.

Sendo a Casa do Arco-Íris um terreiro de *ndanji* Goméia, Angola, ele carrega aspectos das culturas banto em seus fundamentos ancestrais (bases, ensinamentos, princípios). E foi com esta comunidade que a diversidade étnica do povo banto me foram desveladas, pois até conhece-la, eu ingenuamente, apenas relacionava a herança afro-brasileira à cultura iorubá.

Mesmo sendo parida no Vale do Paraíba paulista, no seio de uma família negra oriunda também do sul de Minas Gerais, regiões predominantemente com população de origem africana banto, nunca ao longo de minha infância e adolescência as nuances e pluralidades do ser afro-brasileiro eram faladas. As poucas referências culturais africanas que me rondavam ligavam-se a terminologias e expressões iorubas, como o próprio significado de candomblé e a tradição dos orixás. A expansão e sobreposição da língua de Ketu parecia ser mais noticiada através de Iemanjá, Xangô, Oxóssi, Exu, Iansã. Infelizmente, não tinha o letramento necessário e uma educação que reconhecesse que todo o nosso falar português,

²⁰ *Tata*, que significa pai, é um cargo destinado a homens que não entram em transe dentro da tradição do candomblé Angola.

²¹ *Kota* ou *Makota*, aquela que cuida e zela, cargo destinado a mulheres que não entram em transe dentro da tradição do candomblé Angola.

ou melhor, “lusobrasileiro” (SANTOS, 2019) se constituiu no fuso e apropriações não só de palavras indígenas – que me eram mais familiares, afinal nasci em Pindamonhangaba, terra onde se faz anzóis em tupi -, mas também de palavras do *kimbundu*, *kikongo*, *umbundu* e outras línguas deste grande grupo linguístico banto.

Quando chego no Inzo Musambu Hongolo Menha, ela se encontra no processo de retomada de suas identidades banto e sou apresentada às línguas irmãs *kimbundu* e *kikongo* por meio das expressões faladas dentro da comunidade. Em entrevista por mim realizada com Mãe Dango, ela relembra deste momento e faz menção a um tata já falecido, Tauá, que presidiu a Confederação das Tradições e Culturas Bantu no Brasil (COBANTU). Mãe diz que ele foi um grande amigo e parceiro, que assim como ela, buscava a reaproximação do “falar banto” na tradição de nação Angola.

O fluxo memorial africano-brasileiro dentro da comunidade-terreiro que transita por entre falares banto e o lusobrasileiro é o *jogo* de palavras da resistência e (re)existência da população africana escravizada no Brasil, que Mãe Dango reconhece como estratégia de vida contra o processo de dominação colonial:

[...] talvez o que as pessoas ainda não saibam hoje, algumas pessoas não sabem, é que o povo banto veio muito antes do povo iorubá, veio muito antes do povo jeje, do povo ketu. O povo banto veio antes e os outros 100 depois! Você imagina 100 anos depois! Então, esse povo que veio primeiro, o povo banto, de todas as tribos, foi obrigado a falar a língua brasileira. Eles precisaram tirara a memória afetiva ancestral deles para serem dominados. E um dos domínios é na língua. Uma das forças que fazia esse povo resistir a escravidão e a todos os maus tratos era a sua identidade. A sociedade dominante na época fazia questão de tirar isso, de mudar o nome, de matar isso, para que eles pudessem ser dominados para o trabalho escravo e vida escrava. Na religiosidade não foi diferente. Porque tirando a sua língua, tira a sua identidade religiosa, porque o povo africano, o povo de língua banto, o kongo, a identidade dele está no falar, a reza dele está no falar, está na sua tradição. Quando eles tiram isso, dentro dessa tradição, aí dentro dessa senzala eles passam ser muito mais, eles acabam entendendo que para sobreviver e, até resistir para uma nova chance de vida futura, eles tinham que entender que eles precisavam “aceitar”, entre aspas, o domínio do branco. E aceitou então ir deixando ali. Quando o iorubá chega, quando o povo ketu chega, quando o povo jeje chega, eles encontram esse povo de certa forma resistente, não eram obedientes, era estratégia de resistência. Então quando Angorô, que é língua banto, kongo, mixikongo, ah, ela estava esquecida, não! Ela estava adormecida dentro do povo banto. Aí vem quem? [...] porque aí já tinha acabado o café, o ouro, né. Negros já podiam conversar nas praças, vender doce, fazer richileau... as praças onde se encontravam na época já estavam, de certa forma, sendo passeadas e vividas por várias etnias. E com isso, o que se ouvia de povo iorubá e do povo jeje era orixá, vodunce, eles já podiam falar isso. Então o quê que acontece? Essa parceria de dentro pra fora e de fora pra dentro, senzala e praça, começou então com o povo banto que sabia quem era Angorô - sabia que tem uma parte de Angola que é do meu pai? - eles, na verdade, com essa memória destruída, com dores afetivas por dentro, o quê que eles fizeram? “Vamos nos misturar e vamos falar”. Porque na verdade, naquele momento, já não se matava por falar que eu era de orixá, que eu era de nkisi. Então, a parte maior disso tudo foi essa questão mesmo de sobrevivência de novo: eles se

misturam com o povo jeje, os angolanos, se mistura com o povo de ketu e aproveitando a época já começam a cultuar mais aberto e cultuando mais aberto, a língua que já estava se falando era o iorubá. Falo assim que é um outro corte na vida do povo banto, um outro corte na vida do povo angolano, de Nação Angola. Porque daí para sobreviver de novo, foi preciso criar uma outra estratégia e eles acabam aceitando falar que Angorô é Oxumarê. Angorô era Bessen, eles sabendo que Angorô é Hongolo Menha, Nzingalubondo era do povo banto e a língua era kimbundo, kicongo. E aí, hoje eu penso que hoje a gente é mais fraca, porque olha a estratégia desse povo na época: eles passam o tempo deles, se misturam, mistura (como é que fala) com a questão técnica, gramática e escrita, mas guarda na memória os nomes verdadeiros de seus inquices. E depois de quase 100 anos nós estamos falando Angorô, Hongolo Menha, Nzingalubondo. Porque não tinha escrita, estava na memória dos nossos mais velhos. (Mãe Dango em entrevista para a autora, ago/2022)

Língua e linguagem são poder e as negociações se deram e seguem acontecendo atualizadas no espaço-tempo. Se há momentos em que a palavra está em jogo, em outras são os gestos, as formas de se mover, repertórios corporais, sonoros, estéticos. Expressões, nomenclaturas, objetos, rezas, pés de danças, cantigas da tradição foram sendo criadas e recriadas em meio a estes conturbados encontros culturais, na encruzilhada. Esta sagacidade e perspicácia presente na tradição que resvala para a porteira para fora quando se vive estes mundos é um dos princípios que se fazem relevantes para o desenvolvimento desta pesquisa que intentou a sistematização de um fazer-saber em dança negra teatral. É deste **jogo de corpo** que me alimento e adquiero experiências para a proposição que faço.

Genealogias Negras de fazeres-saberes

Ê Tempo makurá Dile
Ê Tempo makurá Tatá
A a é makuraxó, ó ó
É o makuria
[Zuela tradicional para nkisi Kitembu]

Recuando no tempo para seguir com esta pesquisa-tese, rememoro autores(as) relacionados aos estudos culturais devido às interdisciplinaridades de seus trabalhos; obras que conheci ainda na graduação em Dança²², mas que não havia capturado as dimensões hipodérmicas das discussões que propunham (e ainda propõem). Releio seus trabalhos, em especial o de Abdias Nascimento (2019), Muniz Sodré (2002) e Leda Maria Martins (1997; 2002), com mais cuidado e me demorando em trechos que sempre me chamam a atenção. Volteios feitos também na área da prática da dança, me demorando em obras de artistas-pesquisadoras como Inacyra Falcão dos Santos (2002; 2015) e Renata de Lima Silva Kabilaewatala (2012); participando de pequenos *workshops* em que as culturas negras, em especial as

²² Realizada no Departamento de Artes Corporais/DACO da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp na primeira década dos anos 2000.

danças das tradições dos cultos aos *minkisi* e orixás são protagonistas, como a Oficina Dança Pé no Chão, com Tata Mutá Imê²³, e O Corpo em Cena, com Zebrinha²⁴; revisitando espetáculos e aulas de dança que já realizei, em que procurava mais ativamente afrocentrar/afroreferenciar proposições ocidentalizadas sobre mover o corpo e a criação artística. Afroreferenciamento baseado na cosmogonia de povos africano-brasileiros de origem banto, em especial de comunidades tradicionais afro-brasileiras da região sudeste, que resguardam saberes-fazeres ancestrais através da tradição de culto aos *minkisi*.

Sou impelida a ressaltar aqui outros reencontros balizares para esta pesquisa. Para isso, trago o nome de um *ngânga* de origem bantu-kongo, um pensador congolês chamado Kimbwandende kia BunsekiFu-Kiau²⁵. Chamo-o de *ngânga* por ele ter sido um especialista e iniciado na tradição do ser-pensar bantu-kongo. *Ngânga* Kimbwandende kia BunsekiFu-Kiau foi um dos grandes responsáveis por trazer para espaços acadêmicos ocidentais o sistema-pensamento tradicional bantu-kongo. Sistema este que muitos de nós, nascidas e nascidos, iniciadas na tradição de culto aos *minkisi* e pertencentes a outras formas comunitárias, como os Reinados ligados às Irmandades do Rosário dos Homens Pretos de devoções de santos católicos²⁶, somos aproximadas(os).

As obras de Fu-Kiau foram chegando aos poucos até mim, há aproximadamente dez anos. Até os sistemas culturais e de pensar bantu-kongo serem traduzidos para a “língua-cultura (luso)brasileira” através do estudo de Santana (2019), meu primeiro contato com Fu-Kiau se deu por meio da língua inglesa. Depois, por meio do trabalho de outros(as) pesquisadores(as), como Zeca Ligiéro (2011; 2019) e Veridiana Silva Machado (2015), fui ampliando mais as possíveis relações entre artes da cena, Candomblé Angola e o ser-pensar bantu-kongo. Com o trabalho de Ligiéro, a aproximação do fazer teatral com princípios motriciais de manifestações africanas e africano-brasileiras passaram a ser incorporadas mais conscientemente por mim em processos artísticos e artístico-pedagógicos que passo a realizar.

²³ Tata Mutá Imê é a *dijina* de Jorge Barreto dos Santos (1956), sacerdote da Casa dos Olhos do Tempo, Nação Angolão Paketan, localizada em Salvador/BA. Tata Mutá Imê vem realizando ao longo de anos oficinas de dança no Instituto Nzinga de Capoeira Angola em São Paulo/SP.

²⁴ Zebrinha, como é conhecido o artista da dança José Carlos Arandiba (1954), é diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia desde 1993 e coreógrafo do Bando Teatro Olodum.

²⁵ Kimbwandende kia BunsekiFu-Kiau (1934-2013) nasceu em Minianga, República Democrática do Congo e foi iniciado em três grandes sistemas de educação africanos (Lemba, Kimkimba e Kimpasi), além de ter formação nas escolas acadêmicas ocidentais. Publicou vários livros e artigos sobre a cultura africana, em especial a cultura Bantu-Kongo. Realizou palestras em várias universidades e instituições culturais nos Estados Unidos, onde morou, e em outros países, como o Brasil e Israel. Cf. Palestra The Ancestors and Our Connectedness To Them: The Real Power of Being com Dr. Fu-Kiau Bunseki. /r: Canal no YouTube do Caribbean Cultural African Diaspora Institute – CCCADI (Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLCEDB111C5B3DFC63>. Acesso em: 25 maio 2022).

²⁶ Tais santos são negros, além de ser considerados protetores dos povos negros, e outros são considerados protetores de modo geral, como Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora Aparecida, São Benedito, Nossa Senhora das Mercês, Santo Elesbão, Santa Efigênia, São Baltazar (MONTEIRO, 2011).

Considero que uma das grandes contribuições do trabalho de Ligiéro (2011) para as artes da cena é o de nos apresentar a palavra-chave “batucar-cantar-dançar”, uma tradução dele para o que Fu-Kiau (*apud* LIGIÉRO, 2011) diz ser impensado sobre se estudar separadamente o elemento “dança” nas performances africanas (e afro-brasileiras, como o Candomblé Angola), pois nessas manifestações esses três elementos estão intrinsecamente relacionados, “amarrados”, propiciando a **presentificação** de forças invisíveis:

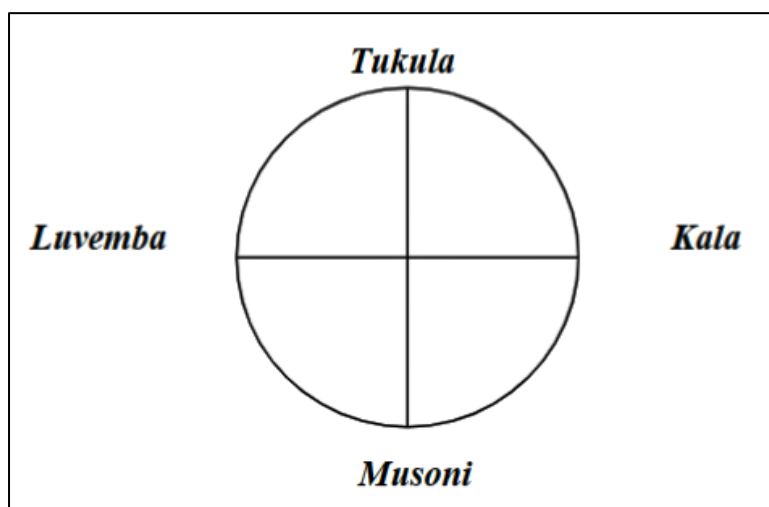
Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (*Kinenga*) da vida. (LIGIÉRO, 2011, p. 134-135)

Reencontros acontecem de formas inimagináveis para nós. Eis que ao ler o trabalho realizado por Santos (2019) me reencontro com *Makota* Valdina²⁷ e me vejo trançando passos num caminho solar, reconhecendo nossas parecenças ancestrais e as pluralidades dos sistemas-pensares banto recriados no Brasil. Conforme as leituras, reflexões e aproximações com o que Fu-Kiau nos revela dos aspectos do sistema de pensamento bantu-kongo, mais precisamente sobre o *Dikenga dia Kongo* (Cosmograma Bakongo), fui me lembrando que muitos anos antes, através de um canal aberto de televisão, ouvi as palavras radiantes de uma senhora, minha mais velha na tradição do Candomblé Congo-Angola, *Makota* Valdina: “seja como um raio de sol. Brilhe, brilhe e seja no mundo sempre!”.

A sistematização do *dikenga dia kongo* (cosmograma bakongo) nos chega através do trabalho de Kimbwandende kia BunsekiFu-Kiau, que divulga no ocidente o sistema-mundo bantu-kongo traduzido pelo cosmograma. O cosmograma apresentado por Fu-kiau, nos conta sobre os “estágios ontológicos” de tudo o quanto pode ser circunscrito por este mundo (*nza yayi*) constituído por mundos, a partir da apreensão da pessoa kongo enraizada nos alicerces da sua comunidade (*kanda*), bem como na sua compreensão da própria ideia de comunidade em muitas membranas” (SANTANA, 2020, p. 6). O cosmograma teve 04 grandes “sóis”, os processos/estágios de transformações e mudanças - *Tukula*, *Kala*, *Musoni* e *Luvemba* - e cada espaço-tempo entre esses estágios tem um aspecto distinto, ligado ao processo de nascimento, desenvolvimento e maturidade da vida e, por conseguinte, do ser:

²⁷ Valdina Pinto, *Makota Zimewanga*, mais conhecida como *Makota* Valdina (1943-2019) foi educadora, líder comunitária e religiosa, militante da liberdade religiosa e porta-voz das religiões de matriz africana, dos direitos das mulheres e das populações negras. Foi uma das primeiras e poucas pessoas no Brasil a ser interlocutora de Bunseki Fu-Kiau. *Makota* do Terreiro Nzo Onimboya, Salvador/BA.

os estágios do cosmograma são *musoni*, *kala*, *tukula* e *luvemba*. Primeiro e, também, último estágio de ser (a depender da perspectiva), *musoni* — a guardar o radical *sona*: registrar, gravar, ter a memória de — é o que não se dá a ver ao *ku nseke* (dimensão mais densamente física do mundo). *Musoni*, ligado à cor amarela, é não ser ainda físico ou não ser mais físico, tangível. *Kala*, que vem a significar ‘residir’ ou, literalmente, ‘ser’ — em sua acepção principalmente verbal —, corporifica, representado pela cor preta, o estágio em que este ser como ação torna-se entidade “visível”. Noutro estágio, associado à cor vermelha, encontramos *tukula* (do verbo *kula*: crescer, amadurecer, desenvolver [-se]) e as coisas e situações em seu estado de zênite, de mais ativa proficuidade, de ação propriamente dita. Por fim, *luvemba* vem a ser o estágio de desintegração física, o morrer, o findar-começar, as grandes transmutações das coisas que são, o desintegrar-se da dimensão tangível e ir ao insondável. O radical *vemba* designa, entre outras acepções, “agrisalhar-se”. Tal estágio conecta-se à cor branca (SANTANA, 2020, p. 6).



Esquema do Cosmograma Bakongo. Fonte: SANTANA, 2019 e 2020.

Ao me ater, conjuntamente com a Nave Gris Cia. Cênica sobre o Cosmograma Bakongo, começo a entender que sua configuração é o que, em síntese, *Makota* Valdina traduzia para nós, ao relacionar o movimento do sol com o ciclo de vida do ser humano, *muntu*, para o povo bakongo e de origem banto. As linhas curvas das aproximações entre o saber bantu-kongo do Cosmograma e saberes-fazeres da tradição do Candomblé Angola começavam a se dar com mais lucidez e a se esboçar como uma possibilidade de estrutura cênica/teatral para a dança.

Uma vez compreendido que as comunidades-terreiro são espaços culturais, cuja importância transcende os aspectos e noções ocidentais do que chamamos de religião e que são baluartes das cosmogonias de origem africana recriadas nos territórios que receberam as(os) africanas(os) escravizadas(os), é no convívio e habitar nelas que aprendemos, de forma empírica, saberes contra-hegemônicos e contra-coloniais para a criação artística negro-brasileira:

Para os africanos, igualmente, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou transmissão do saber tradicional. Ela é manifestamente pedagógica ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do Cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança ensina uma meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana.

Essa meditação não acompanha o significado ocidental do termo, que é o de reflexão intelectual ou representação mental de uma realidade específica, com vistas a uma finalidade estrita. No Ocidente de hoje é que a dança se intelectualiza, ao combinar mímica e teatralidade com intenções interpretativas, buscando atribuir um sentido absoluto aos movimentos. Para os africanos, entretanto, para a *Arkhé*, dança é impulso e expressão de força realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colado à experiência de um corpo próprio. (SODRÉ, 2002, p. 137)

Abdias Nascimento (2019, p. 109) sempre afirmou e firmou que criadores(as) da arte afro-brasileira sabiam que ela é “integralmente fundida” ao contexto das tradições africano-brasileiras banto, iorubá e jeje e, que “dissociá-la de sua origem seria elaborá-la a partir do vazio e do nada”. Sua afirmação pode ser confirmada nas obras e legado de artistas da dança brasileira negros(as) e não-negros(as) que sempre assumiram que a inspiração de seus trabalhos veio das cosmogonias, dos saberes e experiências africano-brasileiras resguardadas nos territórios tradicionais de culto aos *minkisi*, orixás e voduns. Esses(as) artistas se situam no panorama ligado à Arte Moderna da metade do século XX, como Mercedes Baptista, passando pelas gerações seguintes até os tempos atuais, como artistas da linhagem de D. Mercedes – Paulo Conceição, Marlene Silva, Gilberto de Assis, Charles Nelson –, e outros(as) como Clyde Morgan, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), Zebrinha, Augusto Omolu, Nildinha Fonseca, Firmino Pitanga, Edileusa Santos, Cristina Matamba, Yaskara Manzini, Irineu Nogueira, Valéria Monã, Tainara Cerqueira, Enoque Santos, Júlio Cesar, entre muitos(as) outros(as) ao longo, de pelo menos, os últimos quarenta anos. Cada artista, a partir de suas formações em dança e de experiências de vida, foi criando metodologias e proposições de trabalho para a dança teatral a partir das danças da tradição africano-brasileira.

Mais uma vez identifico a relevância de contextualizar mais um termo, nome, palavra-imagem que utilizo: **dança teatral** ou **dança cênica**. A escolha pelo termo “dança teatral” (SUCENA, 1988) é por mim utilizada a partir da compreensão de que no contexto ocidental das artes, há uma produção de dança que difere de como a dança se manifesta dentro da comunidade-terreiro e que tem como finalidade “apenas” a apreciação, o experienciar estético, o fazer artístico, o espetáculo. É um fazer *strictu sensu* (NAVAS, 2017) do ato de dançar, cuja obras tem o “objetivo precípua de comunicar/representar/apresentar a experiência humana a partir da construção da dança enquanto

arte, difundida em teatros ou espaços que se tornam cênicos por propostas de sua transformação em *settings* da arte” (NAVAS, 2017, p. 26-27).

No *mainstream* da dança ainda nos deparamos com muitas nomenclaturas que tentam dar conta de uma diversidade de fazeres-saberes que oras se aproximam, devido ao que é o ato de dançar em sua origem, e oras se distanciam, por conta de seus contextos culturais e modos de produção. A noção de dança teatral é abrangente e engloba muitos estilos de movências específicos da área e alguns já citados neste trabalho anteriormente. Porém, destaco uma um que dá caminho para o desenvolvimento da pesquisa ao lado do entendimento de dança da tradição africano-brasileira, as chamadas danças contemporâneas.

O termo “dança contemporânea” - que aqui o pluralizo compreendendo as múltiplas possibilidades abarcadas por este fazer - vem sendo utilizado na literatura histórica da dança teatral desde meados do século XX e bailado entre o anacronismo e as atualizações temporais destas primeiras décadas do XXI. Então, evoco a memória da dissertação²⁸ que antecede esta tese e é um dos embriões da presente pesquisa. Lá, pude me debruçar sobre os significados diversos e contraditórios a respeito da “dança contemporânea”. As palavras-imagens-movimentos que seguem latentes e que são pressupostos para o atual trabalho tratam de uma produção artística dentro do espectro da arte afro-brasileira, reconhecida em tempos atuais mais especificamente como “dança contemporânea negra” ou “dança negra contemporânea”, pois é

um fenômeno artístico que agrega num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e, também, as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e divergindo com características postuladas por diferentes tradições teatrais de danças nascidas no século XX e ou em tradições afro-brasileiras como: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação (ou quase) de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento “colonizado” do fazer dança teatral na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança teatral etc. Entretanto, o modo de realização desta dança (negra) contemporânea ou dança contemporânea (negra) não possui definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida. (PAULA, 2017, p. 134)

Outras palavras-imagens-movimentos que ressoam a respeito de uma definição sobre “dança contemporânea” são da artista e pesquisadora Joana dos Santos Egypto Cerqueira (2015) que, nos

²⁸ *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)* foi realizada também sob a orientação da Profa. Dra. Marianna Monteiro no PPG Artes – Unesp entre março de 2015 e outubro de 2017. No estudo, partimos das experiências artísticas da E² Cia. de Teatro e Dança, Cia. Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica, atuantes na cena paulistana, para estudar o fenômeno da “dança negra contemporânea” partindo do conhecimento êmico empregado pelos grupos e das discussões no âmbito da prática artística e dos estudos culturais.

conduzem a um portal amplo e fértil de um vasto campo de criação no qual a dança contemporânea pode emergir de saberes afrorreferenciados, uma vez que:

a dança contemporânea caracteriza-se por uma abertura a um campo de forças, esta área antes rechaçada por sua designação ao não simbólico, ao escuro e à falta de significância, ela assinala também um impulso estético que cinge e, ao mesmo tempo, excede ao poder de clareza e visibilidade do signo enquanto tal. Como se uma força não visível, viva na escuridão, implodisse por meio de um corpo que dança, instaurando, desse modo, pequenas falhas e fissuras que permitem inventar outros espaços e tempos nestes corpos que são continuamente marcados e apodrecidos pela história; arruinados pelos cortes; provocadores de ritmos e liberações de energia, a partir de mínimas degradações e vitalidades. (CERQUEIRA, 2015, p. 30)

Retorno, então, para o Rio de Janeiro da década de 1950 para ressaltar a relevância do trabalho de Mercedes Baptista, que forma gerações de artistas da dança e inaugura a modernidade na dança teatral brasileira. Este retorno a dança moderna brasileira é importante, pois é a base para a elaboração da dança contemporânea no Brasil, uma nasce, se origina na outra. Apesar de todo o preconceito que viveu na Escola Municipal de Bailado do Rio de Janeiro, a pesquisadora Marianna Monteiro (2011) conta que Mercedes Baptista pôde realizar sua formação em balé clássico, o que fez com conferiu a ela “os códigos necessários para apreender a linguagem da dança moderna estadunidense” (MONTEIRO, 2011), através da formação que fez junto à companhia de dança da artista e antropóloga Katherine Dunham, formada exclusivamente por bailarinos(as) negros(as). Experiência que a faz retornar ao Brasil, formar seu próprio grupo de dança – Ballet Folclórico Mercedes Baptista –, criar seu próprio método e desenvolver uma técnica, a Dança Afro, inaugurando, assim, uma dança moderna brasileira, marco inaugural na dança teatral do século XX no Brasil identificado pela Monteiro. Uma dança elaborada de modo similar aos processos musicais do samba, choro e *jazz*, cujo trabalho simbólico se deu no interior do universo branco, em que o sujeito negro confrontou tradições artísticas diferentes (SODRÉ, 2002). Contemporânea e parceira de trabalho de Abdias Nascimento, o próprio relatou sobre Baptista:

Empreendeu um trabalho sério e importante no sentido de desenvolver a capacidade potencial da raça negra numa dança que fosse mais artística e não pura repetição folclórica. Esta, Mercedes tinha plena consciência, é estática e oposta à dinâmica artística, criativa e em permanente superação. Ser fiel às raízes é um ponto, não um retorno ao passado quietista ou à tradição petrificada. (NASCIMENTO, 2019, p. 160)

Nascimento reitera que “nas raízes da dança brasileira estão os mesmos fundamentos que se encontram na música, nas artes plásticas, no teatro: **o acontecimento ritual das religiões afro-brasileiras**” (Nascimento, 2019, p. 160, grifo nosso).

A roda do mundo é grande
mas a de *Nzambi* é maior

[Cântico do congado]

Na continuidade das minhas mais velhas e meus mais velhos, giro a roda ao propor a sistematização de procedimentos de criação em dança a partir de princípios presentes na tradição do povo de terreiro banto para o estabelecimento de um estado, um ato de presentificação de suas forças invisíveis e cosmogônicas.

E um nó que se faz: como dimensionar danças para além de seus gestos rituais iniciáticos e compreendê-las no sentido original de seus gestos corporais, de suas motrizes, de suas ações-movimento a partir de seu contexto cultural? Seria possível estabelecer procedimentos artístico-pedagógicos para uma dança teatral que enseja essa “meditação” (SODRÉ, 2002), buscando estabelecer a vibração ao “ritmo do Cosmos”? Seria possível, no campo do fazer artístico “ocidental”, compreender tais pressupostos, preceitos e modos de ser-pensar banto para o acontecimento ritual no âmbito da arte? Apenas a apreensão, aprendizagem e releitura das matrizes rítmicas e gestuais ligadas às danças litúrgicas dos *minkisi* ou cotidianas da tradição garantiriam a manifestação física e compreensão de uma cena de dança “amarrada”, intrinsecamente fundamentada numa “filosofia” ancestral negro-brasileira?

O nó se fez porque dançamos em um território construído na grande e complexa encruzilhada colonial. E o nó se desatará por dançarmos-habitarmos este mesmo território de encruzilhadas culturais e artísticas?

Assentamentos metodológicos

Seguindo por esses pulsos e impulsos, vou azeitando na tese a discussão sobre um estado corporal que desaguaria num espaço espetacular/teatral/cênico ritual e retorno ao ano de 2006. Nesse momento, eu dei início a uma iniciação científica que procurou apreender as matrizes gestuais das danças de *minkisi* para o desenvolvimento de diferentes qualidades do corpo cênico, pois a grande questão naquele momento era possibilitar a(o) criadora(o)-intérprete de dança o seu encantamento, a alteração de sua configuração corpórea para alcançar um determinado estado alterado de presença que, por sua vez, engendraria um espaço cênico ritualístico entre artista e público. Tal estudo, que inicialmente apenas dava enfoque ao corpo cênico, foi revelando a necessidade de se entrelaçar a outros aspectos do fazer artístico, como as relações e jogos com o espaço, o tempo, a estruturação do movimento e demais

elementos que compõem o trabalho cênico, teatral. Assim como revelou a importância de se ater a todo o *corpus* cultural da tradição banto do Candomblé Angola, compreendendo sua ética, seus modos de vida e vivência negro-brasileira nos quais as danças de *minkisi* estão inseridas.

Nesse período tive contato pela primeira vez com a metodologia de pesquisa em dança *Corpo e Ancestralidade*, criada pela artista e pesquisadora Inaicyra Falcão dos Santos, que também é orientadora do estudo supracitado. Proposta metodológica que me acompanha desde então nos trabalhos que tenho realizado em sala de aula e em sala de ensaio. Seja de forma evidente, seja de forma intuitiva, *Corpo e ancestralidade* vem possibilitando o caminhar pelos veios investigativos em dança e das materialidades da pesquisa atual, conforme as considerações do crítico Jamake Highwater (*apud* SANTOS, 2002, p. 58), que distingue arte da religião, fomentando um processo analítico e crítico do(a) artista sobre sua obra:

Existem dois tipos de rituais. O primeiro estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com seu sistema fundamental. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional que transforma sua experiência através de um idioma metafórico conhecido como arte.

O segundo tipo, além da caracterização dada por Highwater, também se apresenta como metodologia que dialoga e abraça o que intento nesta tese.

Nos últimos anos, mais pesquisas acadêmicas na área das Artes também contam com relevantes contribuições concebidas desde os territórios tradicionais até os cursos de graduação e pós-graduação em Artes, Artes da Cena e Dança. Relevantes empreitadas que avançam nas análises dos movimentos oriundos das comunidades-terreiro numa perspectiva artística dão continuidade ao que Abdias Nascimento afirmava. Aqui, convoco outro trabalho que têm ressoado em minha trajetória sobremaneira e inspirado o desenvolvimento desta pesquisa: a compreensão do *corpo limiar-encruzilhada* de uma *Dança Brasileira Contemporânea*, tese defendida pela artista e pesquisadora Renata Kabilaewatala (SILVA, 2012), a partir de aproximações e diálogos entre a chamada dança contemporânea e a cultura popular brasileira. A sistematização que a autora propôs é outra chave para as reflexões geradas pelo experienciar da presente obra, assim como sua concepção de que “o corpo limiar é o corpo em situação de jogo na *performance* ritual, que no devir presente-passado, atualiza identidades corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foi a instalação e permanência da cultura banto no Brasil” (SILVA, 2010, p. 1).

Assim, nessas feitura da pesquisa, os caminhos metodológicos foram se assentando nas perspectivas do:

- desdobramento da compreensão de corpo limiar-encruzilhada, ao considerar e ressignificar a noção de “corpo” praticada dentro da comunidade-terreiro em suas reverberações para além dele, de como a(o) *mona nkisi* vive de forma íntegra a completude de si (*muntu*) em todo o seu cotidiano, e em especial nas apreensões artísticas;
- e do *Corpo e Ancestralidade* (SANTOS, 2002; 2015), que possibilitou o desenvolvimento do estudo no âmbito da prática, permitindo-me considerar minha vivência/experiência como artista da dança, *kota manganza* no *Inzo Musambu Hongolo Menha* – Casa do Arco-Íris, como pesquisadora atuante na universidade e professora que atua no ensino não-formal, livre e superior de dança. Do mesmo modo que possibilitou o engendrar concomitante de todas estas vivências em cruzos com as revisões bibliográficas acerca do tema da pesquisa. Processos estes que se dão na perspectiva “desde dentro para fora” (SANTOS *apud* SANTOS, 2002) em três níveis que se qualificam como “experiência iniciática”, constituídas, na proposta original, na experiência mítica e iniciática de tradição nagô-iorubá, mas que desloco para a experiência banto, de tradição da nação Angola:

O primeiro é o factual ou da realidade empírica do decorrer do ritual, do evento, o mais detalhado possível [...].

O segundo é o da revisão crítica ou da desmistificação das ideologias estranhas e reformulação dos elementos específicos do sistema, [...] articulando-se às experiências vivenciadas com a possível de ser vivenciada através de conhecimentos adquiridos.

O terceiro nível é o da interpretação dos símbolos, da significação funcional e dinâmica dos conteúdos do sistema. [...] A capacidade de expressar um ponto de vista, uma recriação, uma transformação do universo. (SANTOS, 2002, p. 30)

Em sua transposição para a pesquisa em dança, esses níveis vão se relacionar com as etapas do processo artístico-pedagógico de criação artística, envolvendo as relações criativas e intertextuais da(o) artista criadora(o) em disponibilizar-se corporalmente utilizando ferramentas de dança, técnicas de estudo e conscientização do movimento; em desmistificar possíveis estranhamentos relacionados ao contexto da comunidade-terreiro – e ou outro contexto tradicional – que se propôs a investigar e incorporar na dança teatral seus aspectos estéticos, das formas matriciais vistas e/ou vivenciadas *in loco*; e o retorno para “o corpo do intérprete-bailarino, com imagens, lembranças, memórias antepassadas; com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e ressignificando-as por meio da arte expressiva do movimento criativo” por meio da improvisação e processo de criação coreográfica (SANTOS, 2015, p. 81).

É de extrema importância a identificação da **ancestralidade** – fundamento para os povos de origem africana – e do **corpo** – o local e centro para a disseminação de saberes –, dentro destas propostas metodológicas, que desvelam aspectos culturais africano-brasileiros e os assumem como ética e prática no processo da realização da pesquisa em dança. Tal *ethos* do povo negro, incorporado na feitura do pesquisar, dá caminhos mais equilibrados para o desenvolvimento desta tese.

Destarte, assim como nas culturas negras ou de *arkhé* negra, como se refere Sodré (2002) às culturas de terreiro, os saberes técnicos e estéticos não se apresentam dicotomizados, mas sim emaranhados num complexo jogo de cruzamentos simbólicos em que o corpo é um “*corpo de adereços*: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória” (MARTINS, 2002, p. 89) e, que para o povo banto, é “belo o que é bom, vivo e verdadeiro, e que carrega dentro de si uma tradição de ancestralidade, que a cria e a diviniza”, segundo Obenga (*apud* LOPES, 2006, p. 168), intentou-se com o presente trabalho coadunar com a perspectiva “etno-crono-ética”, cuja base é a relação humana, o respeito ao outro, às diferenças e si próprio (SANTOS, 2002). Assim, a presente pesquisa se propõe a construir a sistematização proposta para o fazer-saber em dança teatral sobre tais fundamentos, práticas e modos de ser.

Também considero relevante dizer que a metodologia(s) de investigação(s) que se apresentara não se estabeleceu como uma fórmula a ser seguida de maneira exata. Por exemplo, se em sua proposição Santos (2002) se utilizou da *coreologia* – a ciência da dança formulada por Rudolf Van Laban²⁹ para a análise das ações, movimentos e gestos –, neste trabalho procurei estabelecer inter-relações dessa abordagem com as noções êmicas do ser-pensar banto da tradição (experiências vividas no *Inzo Musambu Hongolo Menha*), pois se fez necessário considerar o contexto cultural de onde emergem as motrizes das danças e manifestações da tradição africano-brasileira que balizam o estudo, investigando, assim, a possibilidade de análise do movimento desde a perspectiva bantu-kongo e da tradição do candomblé Angola.

²⁹ Rudolf Von Laban (1879-1958) é considerado o grande teórico da dança do século XX, tendo criado um sistema para análise e notação do movimento – movimento considerado por ele universal –, a *Labanotation*. Sistema este que faz parte da *coreosofia*, que segundo Dicionário Laban (RENGEL, 2003, p.36) “situa e trata do conhecimento e do papel da dança, seja social, teatral ou religioso, desde a pré-história até os dias atuais”. Além da *labanotation*, a *coreosofia* engloba a *corêutica* (estudo da organização espacial dos movimentos), a *eukinéutica* (estudo dos aspectos qualitativos do movimento ligados à expressividade, ritmo e dinâmicas) e se inter-relaciona com a *coreologia* (abordagem unificada do estudo da dança em que prática e teoria, pensamento e sentimento estão juntos no dançar) (RENGEL, 2003).

Teço este trabalho inspirada nas recordações dos cadernos de *manzu* (cadernos de camarinha, cadernos de segredos) em que registramos nossos aprendizados ao longo nossa vida na comunidade-terreiro, durante o processo iniciático e ritos de passagens, para o exercício autoetnográfico sobre os aprendizados e trocas vivenciadas ao longo dos anos como *mona muhatu wá nkisi*³⁰ e como artista-pesquisadora da dança. Cada parte desta tese, tem sua *dijina* parida dentro das significações da tradição do povo de Angola. Nos capítulos que seguirão, procurei narrar a partir da prática do corpo e da dança como foi se dando as proposições para a sistematização do fazer-saber para a criação artística a partir de alguns princípios de existência presentes nos modos de vivência e saberes do *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris, nas reminiscências bantu-kongo presentes nela e num repertório de dança teatral contemporânea que perpassa toda a formação e vivências artísticas por mim experienciada.

No primeiro capítulo, ***MUNTU: Ensaio sobre o corpo como terreiro ou corpoespaçoritual***, abordo o encantamento suscitado pelas danças das divindades africano-brasileiras do Candomblé Angola, partilhando experiências e reflexões sobre possibilidades do despertar do corpo, ou melhor, da compreensão de que somos *muntu* para um primeiro exercício de transposição da noção do *transe de expressão* (SIMAS; RUFINO, 2018) para a cena da dança teatral. No segundo capítulo, ***MAZA: Dramaturgias dia Kalunga para dança***, apresento as danças fundamentos do *Inzo Musambu Hongolo Menha* - Casa do Arco-Íris e traço as relações possíveis com a dança teatral através de reflexões oriundas dos processos artísticos de obras de dança da Nave Gris Cia. Cênica, que alimentaram a feitura desta pesquisa. Aqui, se maturam as reflexões sobre o estabelecimento de estados cênicos de dança a partir da compreensão de *kalunga*, a força líquida incriada e criadora como motriz dramatúrgica para apreensão das complexas sutilezas motriciais tanto das danças da tradição como das danças teatrais contemporâneas. No último capítulo, ***NZILA: Sistematização para a criação artística em dança negra teatral***, congrego de forma sistematizada os caminhos de estudos práticos que geraram quatro aulas-laboratórios para as investigações de escrituras cênicas, desaguando na criação do ensaio poético coreográfico Ato, elaborado com a participação de estudantes interpretes-criadores da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (Lidan-IFB).

Por fim, em meio a palavras escritas, palavras-imagens dançarão e faço um convite a você, que lê este trabalho, para que desnude seus pés, colocando-os em contato com o solo e percebendo como eles tocam o chão onde pisa. Para que respire com tranquilidade, percebendo como o ar se move com/em você. Sinta o bater do seu *ntima/muxima* para o experienciar desta tese que dança.

³⁰ *Mona muhatu wá nkisi* significa popularmente “filha de santo”.

CAPÍTULO 1. *MUNTU*: Ensaio sobre o corpo como terreiro, ou sobre o *corpoespaçoritual*

*E muntu kubana nkanda
E mpambu kaná ukuana
Ê ê vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué
Ê ê vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué!*

[Zuela da tradição africano-brasileira Congo-Angola]



Frame de estudo audiovisual: o encontro de “transes de expressões” assentados em *muntu* que fisicaliza em dança o tempo espiralar de sua ancestralidade: as danças de dois minkisi em festas públicas do Inzo Musambu Hongolo Menha (2019) ocorrem concomitante com três fragmentos de obras da Nave Gris Cia Cênica, *Dikanga Calunga* (2014), *Corredeira* (2019) e videodança *Corredeira* (2021), revelando o que nutre o arcabouço gestual da autora e desta pesquisa.



Faço o convite para que veja e ouça o estudo audiovisual “transes de expressões” no QR Code acima³¹ antes de prosseguir com a leitura desta obra-tese.

³¹ O estudo audiovisual “transes de expressões” também pode ser acessado no *link* <https://www.youtube.com/watch?v=45TrlSQHq6o>.

Desde minha chegada neste mundo físico, movimento palavras em forma de dança. Por essa razão, esta é uma partilha escrita embebida de uma coreografia concebida que vem sendo reatualizada há, pelo menos, dez anos. Na tentativa de sair do conhecido binômio “teoria-prática”, assumo o da “reflexão-experiência”, instigada pela fala e palavras de Tiganá Santana Neves Santos (2021). Nesse jogo da reflexão-experiência, trago entrecruzadas as noções de danças da tradição africano-brasileira banto de culto aos *minkisi* com as das danças teatrais, assim como farei um jogo no uso da língua, ao grafar ora com termos da “língua-cultura (luso)brasileira” (SANTOS, 2019), ora com as línguas africanas irmãs, *kimbundu* e *kikongo*, como nas práticas da comunidades-terreiro Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris.

Em minhas pesquisas realizadas anteriormente³², busquei encontrar modos de fazer-saber em dança que convocasse mais vida e integridade para o ato de dançar. Nessas investigações, expressões como “estado alterado de consciência”, “pré-expressividade” e “transe” sempre rondavam. Tais expressões são comumente encontradas em estudos da antropologia da performance, especificamente quando este campo se debruça nas tradições dos povos originários, povos africanos e africano-brasileiros. A “pré-expressividade”, o “transe” e o “estado alterado de consciência” são termos de interesse também da linguagem do teatro, particularmente o teatro físico³³, que se encontra num limiar com a dança, uma vez que diz respeito a criações que transitam por entre a dança, a mímica, o circo e o teatro, reconhecendo no trabalho atoral a presença da corporeidade (ROMANO, 2013).

Já nas artes corporais, essas expressões são tangenciadas – mas não necessariamente evocadas durante os procedimentos técnico-criativos – pelas danças teatrais nascidas em meio às manifestações tradicionais-populares brasileiras, como a Dança Afro. Seja na Dança Afro criada por Mercedes Baptista ou em outras, como as oriundas de Salvador, na Bahia³⁴, identificamos como dramaturgia original as narrativas de divindades africano-brasileiras e as releituras de suas corporeidades para a cena. Na Dança

³² Na *Ndanji* do trabalho, fiz menção a pesquisa de iniciação científica em que me debrucei sobre um fazer em dança e seus diferentes estados cênicos de qualidades energéticas.

³³ Segundo Romano (2013, p. 236), o termo “Teatro Físico propõe a manutenção de uma tensão conhecida na arte teatral, entre corporeidade – realidade material da presença física – e a expressividade – ou a enunciação de um pensamento por meio do corpo – e questiona a separação convencional do corpo nessas duas instâncias”. Há também obras e reflexões de encenadores do século XX, como Artaud, Grotowski e Barba, que rumaram a locais com a presença de culturas iniciáticas e tradicionais, como América Latina e Ásia, em busca de inspiração e ressignificação do fazer teatral.

³⁴ Destaco o nome de Augusto Omolu (1963-2013) que foi um dos expoentes da Dança Afro baiana e integrante do grupo Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba. Omolu desenvolveu um trabalho sobre a dramaturgia das danças dos orixás (pude ter um breve contato com ele, meses antes de seu falecimento). Trago também aqui, o espetáculo Herança Sagrada: A corte de Oxalá, do Balé Folclórico da Bahia.

Afro, por exemplo, a ideia de “transe” é levada à cena através de ações criadas a partir de releituras gestuais mais aproximadas de ritos litúrgicos. Isto salta aos olhos e causa certa comoção num determinado público, cujo olhar pode ainda estar encoberto pela lente da fetichização do pluriverso cultural afro-brasileiro, que só consegue identificar imagens relacionadas a um tipo de vigor físico, força e comoção religiosa, não captando dimensões poéticas outras.

Para quem é artista da cena, o “transe” também desperta curiosidade, pois quando assistimos às danças dos *minkisi* nos encantamos com a inteireza, com o domínio das ações, do espaço, da rítmica e musicalidade, com o estado de presença que pode ter o *mona muhatu wá nkisi* ou *mona dila wá nkisi* (filha/o de nkisi em manifestação). O fato é que o que parece ser acontecimento espontâneo, é construído sob processos iniciáticos guardados em sigilo e requer que tanto a pessoa iniciada ou não iniciada (*ndumbe*) ensaie, vivencie e pratique os pés de danças em sua comunidade-terreiro “acordado”, consciente de sua fisicalidade e motricidade.

Gostaria de frisar que devemos desmistificar a noção errônea de espontaneidade que possa esbarrar numa espécie de biologismo cultural – resquício de pensamento científico eugenista do século XX – e compreender que a corporeidade é construída social e culturalmente (LE BRETON *apud* SILVA, 2012). No sistema de pensamento bantu-kongo, “o conhecimento não está em nós; ele está fora de nós” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 99) e o que temos é somente a capacidade de coletar e arquivar as informações ou dados em nós e reproduzi-los e utilizá-los à vontade (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019). A aprendizagem nos processos iniciáticos da tradição se assemelha àquela que se dá no aprendizado da dança teatral, que requer um labor de práticas e criação de repertório corporal, especialmente quando se trata da criação artística e de adentrar espaços de pesquisas técnico-criativas já instaurados. Desse modo, o espaço de criação artística passa a ser um processo iniciático tal como nas comunidades-terreiros, regido também por determinados fundamentos semelhantes ao que é da ordem do *segredo* e do mistério. *Segredo* que vai sendo revelado num jogo cotidiano da prática em sua relação com Tempo.

O transe presente nos ritos da tradição Congo-Angola (e, entre outras, de matrizes africanas) é mistério que estudiosas(os) das ciências sociais, antropologia, medicina e psicologia tentam definir. Mas seria ele possível de ser decifrável em palavras e compreendido por quem não o alcança dentro do espaço cultural iniciático da tradição? Seria possível capturá-lo em seu contexto de origem no exercício de uma racionalização intelectual? Ou é preciso a inteligência sensível, uma percepção plural para se permitir apreendê-lo? Trarei aqui algumas tentativas de definições a esse respeito.

Em sua obra dedicada a verbetes sobre a religiosidade popular brasileira, Poel (2013), conhecido como Frei Chico, nos fala sobre o transe e os contextos de como se dá seu acontecimento:

[...] alteração de consciência que se dá em algumas pessoas durante determinados rituais religiosos [...]. O transe é entendido como algo que parte de uma iniciativa divina. Neste sentido o transe dá legitimidade ao culto. Fenômeno semelhante ao transe é a **glossolalia**, entendido no pentecostalismo como dom do Espírito Santo [...]. A pessoa *recebe* o *santo* ou é *tomada* ou *possuída* pelo santo. O ambiente é preparado para que isso aconteça. Certo descontrole corporal é sinal de **incorporação** e de **possessão** e raramente acontece fora dos rituais; [...] O transe acontece durante o culto, na comunidade. Não se trata de um fenômeno pessoal/individual, coisa de determinada pessoa exaltada, é algo vivido dentro de uma festa ou ritual e compreendido e assumido por uma assembleia ou grupo. [...] É comum nos diversos **cultos afro-brasileiros**. É quando o orixá *toma* a cabeça de uma pessoa e faz dela o seu cavalo. O **adarrum** e o **adjá** estimulam o transe. (POEL, 2013, p. 1078, destaques do autor)

Frei Chico, em seu verbete, me aconchega, quando convoca algumas reflexões do antropólogo Márcio Goldman sobre a natureza do transe e as dificuldades que a cultura e a ciência ocidentais têm para compreendê-lo, das quais destaco que é necessário “estudar primeiro a estrutura própria da possessão e do culto em que ela se processa”, uma vez que o transe é um **ritual** e seu entendimento precisa se dar na concepção do **rito** no qual ele está inserido (GOLDMAN *apud* POEL, 2013, p. 1079). Junto a isso, Goldman afirma que é preciso compreender também as concepções acerca da **pessoa humana**, já que o transe opera sobre o indivíduo, ou seja:

[...] seria mais apropriado, sem dúvida, dizer que possessão está intrinsecamente ligada com à “**noção de pessoa**” adotada pelo grupo que a pratica. Isto significa que, além de uma certa concepção de ritual, o transe exige, para ser justamente compreendido, uma determinada teoria sobre a pessoa humana [...]. Creio que a possessão só revela sua estrutura profunda ao ser tratada simultaneamente sob o duplo ponto de vista de uma “teoria da construção da pessoa” e de uma “teoria do ritual”. (GOLDMAN *apud* POEL, 2013, p. 1079, destaque meu)

Ainda sobre o transe...

Ao visitar o estudo da artista-pesquisadora *mona muhatu wá nkisi Kaya Mujeuim* Cristiane M. Mota (2019), minha *pange akalu* (mais velha), sobre as potências do canto na tradição Congo-Angola para o trabalho de atuação teatral, ela fala sobre os cuidados e zelos precisos quando trabalhamos com o “repertório incorporado” das tradições de matrizes africanas. Ela frisa insistentemente que o transe da ordem iniciática não cabe no espaço teatral, espetacular, pois “o transe religioso deve ser em local devidamente estabelecido para isso” (MOTA, 2019, p. 137), o que não é o caso de uma sala de ensaio ou sala de aula. Ao compartilhar sua experiência vivida com a haitiana radicada na França, Maud Robart³⁵,

³⁵ Maud Robart (1946) nasceu e morou até os 36 anos em Porto Príncipe/Haiti. Em sua juventude, frequentou cerimônias da tradição africano-haitiana do Vodou, fonte de seu trabalho e pesquisa artística. Em 1972, funda juntamente com Jean-Claude

acerca do trabalho que esta desenvolve com cantos tradicionais do Vodou Haitiano que “objetivam potencializar o ser humano em sua totalidade, catalisando contatos e interações humanas por meio da arte como veículo destas transformações” (MOTA, 2019, p. 14), a autora apresenta uma definição interessante para “possessão” descrita pelo pesquisador Pablo Jiménez, que há trinta e cinco anos vem trabalhando junto de Robart, que não espetaculariza tal acontecimento: “O fenômeno chamado ‘possessão’ é a expressão externa da vida interior, não limitada a um tempo ou a uma cultura específica, e se encontra portanto, desviado quando é manipulado para fins de espetáculo” (JIMÉNEZ *apud* MOTA, 2019, p. 137). A definição do transe, considerada relevante tanto para Robart como para Mota, conflui para o que penso com relação ao trabalho na dança teatral.

Lembro de meu alumbramento ao ler na obra de Simas e Rufino (2018, p. 91) o termo *transe de expressão*. Ao versarem sobre as tradições afro-brasileiras, de forma dita e não-dita, propondo um giro epistemológico para assumirmos os saberes-fazeres africano-brasileiros como práticas ontológicas e epistêmicas na academia, eles nos apresentam rapidamente aos *transes de expressão* e *de incorporação*, designando *transe de incorporação* para a umbanda e o *transe de expressão* para o candomblé. Para quem é da tradição e vivencia tais experiências, compreende o que os autores dizem com tais termos. E, particularmente, me diz muito mais do que termos como “possessão”, ainda utilizado pela antropologia, antropologia teatral, entre outras áreas. Trazer aqui o *transe de expressão* é uma tentativa, quiçá, provocação, de desmistificar a ideia exógena do transe pensado para a cena, e, também, dentro das próprias tradições religiosas de matrizes africanas.

Eis que escuto as sábias palavras da minha *Negwa dia nkisi*, Mãe Dango, que costuma dizer que o transe, o transe no *nkisi*, é estarmos em nossa própria energia, a energia que nos constitui. Nós não incorporamos nada, não recebemos nada, nada exterior adentra nossos corpos, como algumas publicações e o imaginário popular creem. O transe é estarmos em nossa potência máxima, ou melhor, é manifestar a energia ancestral. Para Beatriz Nascimento, em reflexões no documentário Ôrí (1989), a “linguagem do transe é a linguagem da memória” e no candomblé Angola esta memória diz respeito à memória ancestral, acionada através de corpos em transes de expressão, que é a própria energia do mona *nkisi* manifestada em terra. Por essa razão se dá o estado alterado de consciência, a consciência

Garoute, conhecido como Tiga (1935-2006), a comunidade artística Saint-Soleil no Haiti. Em 1977, conhece o encenador teatral Jerzy Grotowski (1933-1999), com quem estabeleceu parceria de dezesseis anos de trabalho e compartilhou seus saberes sobre o canto e a dança na tradição do Vodou. Foi codiretora na fase de trabalho do encenador conhecida como Teatro das Fontes. Reside há anos na França, onde segue desenvolvendo seu trabalho. Mais sobre o tema em JIMÉNEZ, 2017 e MOTA, 2019.

se amplia, assim como nossas percepções são alteradas e tais alterações se dão em todo o nosso corpo, *muntu*. Sim, é preciso nos atermos ao sentido e noção “corpo”, a “noção de pessoa” para a tradição Congo-Angola e bantu-kongo. Corpo é pessoa e pessoa é *muntu*, constituída de mente-corpo-alma-nome-cultura. E, *muntu* pode ser a chave para se compreender o *transe de expressão*.

Além disso, é importante considerarmos que dentro das tradições de matrizes africano-brasileiras de diferentes nações (Ketu, Jeje, Congo-Angola) raramente utilizamos a palavra “transe”, usamos, por exemplo, “virar no santo”, “dormindo no santo”, “irradiada”, “mareada”... Nós temos outras expressões para nos referirmos a esta manifestação e, ao longo das décadas, eventualmente fomos nos contagiando pelos termos que as ciências sociais foram dando para muitos dos nossos acontecimentos. Ato este que mais sacia o desejo daquele de fora da tradição, que quer nos ler sem compreender nosso sistema de pensamento, do que aquilo que nos diz respeito. Por isso, o termo *transe de expressão* e a noção de *muntu* são bem-vindos para o ato da dança. Dessa forma, poderemos seguir no estudo da compreensão de como podemos nos fundamentar na tradição negro-brasileira para transpor um certo estado de *presentificação* para a cena da dança teatral.

Muntu

Há muito tenho buscado pelo registro material bibliográfico o entendimento de “corpo” na perspectiva africano-brasileira banto e da tradição Angola, uma vez que em territórios acadêmicos há a necessidade de trazermos nossa fortuna crítica e registros através das palavras grafadas. Venho revendo as noções de *muntu* e assumindo o quão relevante tem sido a manutenção de princípios dos saberes-fazeres africano-brasileiros no Inzo Musambu Hongolo Menha e em tantas outras pela oralidade. Realmente é lá que, ao atravessarmos a porteira, somos rememoradas(os) de quem somos e de nossa ancestralidade, que como bem diz Santos (2019, p. 154), “não é algo pretérito, encerrado num passado [...]. Ela é sempre atualizada por uma ideia de origem, à qual se deve referir um(a) *mukongo* (pessoa *kongo*), uma vez dado o sentido (necessariamente, coletivo) a sua própria vida”.

Lá, *kimuntu* é lembrado que é “objeto-alma-mente” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019), que é *muntu*, passando a ser alimentado, fortalecido e lembrado de que está em conexão e relação com todos os seres animais (*bulu*), vegetais (*bimbenina*), minerais (*matadi*), com o mundo físico (*ku nseke*) e o invisível (*ku mpemba*). Foi na obra do *nganga* Fu-Kiau que encontrei similaridades com as experiências vividas e aprendizados dentro do Inzo Musambu Hongolo Menha. Por essa razão, aludir às suas palavras sobre a noção de *muntu* para o povo bantu-kongo confirma o que experienciamos e apreendemos na

comunidade-terreiro, e se torna uma das chaves para a feitura da *transposição* desse sistema de pensamento africano-brasileiro para o ato de dançar e realizar uma dança teatral (negra) fundamentada na motriz de origem banto.

Sempre ouvi e escutei a palavra *mntu*³⁶ no cotidiano da tradição e compreendia o seu significado como corpo físico, porém, ao encontrar as noções de *mntu* trazidas por Fu-Kiau, elas confirmam as relações existentes entre os bantos daqui com os de lá. Fu-Kiau (*apud*SANTOS, 2019, p. 122) conta que:

A filosofia Bântu-Kôngo [...] ensina que o ser humano [mûntu] – plural [bântu] – é tanto um ser-de-energia-viva (ser espiritual) quanto um ser físico (matéria). Pode-se dizer que ele é um “ser V-H”, a saber, um ser [kadi/be] que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo; e este é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados.

Compreender todas as camadas complexas do ser exige Tempo³⁷ e o abrir-se para a experiência deslocada do individualismo estabelecido pela sociedade na qual estamos. *Muntu*, segundo Fu-Kiau, é fundamentalmente ser um social, ele é o “conjunto de relações sociais concretas, um sistema de sistemas, o padrão dos padrões em ser” (FU-KIAU *apud*SANTOS, p. 36). No entanto, para Temples (*apud* Sodré, 2005) e Sodré (2005), não é um bom sinônimo dizer que *mntu* é “ser social”, uma vez que ele se sente, se sabe força vital em “relação íntima e pessoal com outras forças que atuam acima e abaixo dele na hierarquia de forças” (TEMPLES *apud*SODRÉ, 2005, p. 98). Sodré reitera que o africano tradicional e aquele na pertença da tradição africano-brasileira é ser ritualístico. Dado de grande significância para esta pesquisa.

Santos (2019) fala um pouco mais sobre *mntue* nos apresenta algumas variantes para sua escrita, como *mutue ntu*, presentes em outras línguas de origem banto. Em todas, *mntu* significa pessoa e “*mu-ntu* indica ‘dentro da cabeça’, ‘por cabeça’, ‘o que se manifesta e/ou é, a partir da cabeça’. A ideia de pessoa, entre os bantu-kongo, está totalmente associada à concepção de que a cabeça (*ntu*) determina o ‘ser de modo humano’” (SANTOS, 2019, p. 122). As variações para *mntu*, me fez recordar da contribuição de Beatriz Nascimento (2018, p. 329) que, poeticamente, no documentário *Ôrì*, anuncia a riqueza e complexidade do que, para ela, é o “fundamento das culturas banto, por meio da língua, que é a raiz *NTU*”. E prossegue:

³⁶ Para uma discussão mais ampla, ver a obra **Muntuísmo**: A ideia de “pessoa” na filosofia africana contemporânea (BONO, 2015).

³⁷ A letra maiúscula “T” é alusão ao *nkisi Kitembu, Ndembu, Dembwa, Tembwa*.

Essa textura do Banto, essa rede de relações que o Banto estabelece na África, entre as várias etnias raiz da língua Banto, que é a raiz *NTU*. O sentido de *NTU* é a relação de pessoa para pessoa. Os homens se comunicam através daquela raiz e se conhecem entre si, na África, por esse radical de sua própria língua nacional. (NASCIMENTO, 2018, p. 329)

É interessante reconhecer as conexões dos sentidos da língua e a ideia de concepção de cabeça */ntu* */mutué* intrínseca à concepção de ser. Isso ressalta a importância da cabeça para muitos povos banto e inclusive os da afrodíaspota, pois é no *mutué* que “mora a inteligência, o saber, a personalidade, vida” (LOPES, 2006) e onde, simbolicamente, está a presença de *nkisi*. Mãe Dango conta o quão importante é cuidarmos de nossa cabeça, *mutué*, pois é por ela que todo nosso equilíbrio emocional, de saúde e demais questões que podem afetar a caminhada da gente pela vida, se dá. Por essa razão, no processo de reintegração ou despertar de *muntu* nas tradições Congo-Angola, é que ocorre o ato *Vana Kudia Mutue* (dar comida à cabeça) após o primeiro rito, ebó.

Através dos manuscritos de Fu-Kiau também nos é apresentado outras palavras-chave para a complexidade da noção de pessoa e que são importantes para o trabalho de quem se dedica a pesquisar dança e sua relação com o ser humano: para o bantu-kongo existem outras acepções que relacionam com a noção de *muntu*, *bumuntu* (consciência plena de *muntu*) e *kimuntu* (a estrutura de *muntu* sem a consciência plena e demais relações de inteireza de existência).

A transposição dessas cosmopercepções para uma proposta de fundamentação para a dança(negra) teatral vai me direcionando na busca de uma reestruturação do corpo da pessoa que dança, compreendendo que *muntu* é o ser que age-pensa com o coração (*muxima/ntima*), ouve-escuta com os olhos (*mesu*), come com as narinas, fala (*kuzuela*) com os pés... De que é necessário dar estrutura, fortalecer *muntu* para dançar desde as cosmopercepções, compreendendo-se como um ser total e ritual. Assim, não cabe paralelos, comparações ou leituras somente sob as lentes dos estudos ocidentais do corpo e do movimento das danças das tradições africano-brasileira, conforme instigam as pesquisadoras Santos e Paixão (2015), no artigo “Laban e o movimento na dança étnica afro-brasileira: uma revisão a partir de encontros e desencontros”. Experiências consolidadas na área da dança, como a de Rudolf Laban, nascem de um contexto outro, de pensamento fragmentado e à procura de uma unidade estável, não captando – sem o crivo da colonialidade – o sistema de pensamento bantu-kongo ou da tradição Congo-Angola da diáspora e como estes compreendem o “ser-vivo-de-vida-e-morte” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019). No entanto, as contribuições de Laban transformaram o modo de se estudar dança, gesto e movimento, conferindo à arte do movimento e aos artistas das artes da cena, da dança moderna contemporânea possibilidades e condições de desenvolverem e aperfeiçoarem suas investigações de

diferentes modos (PAIXÃO; SANTOS, 2015). Torna-se, então, importante relê-lo na contemporaneidade e de uma perspectiva africano-brasileira banto. Corroborando com as pesquisadoras, proponho que avancemos ancestralmente, de modo a compreender como o gesto se manifesta e quais as suas características dentro do contexto cultural cosmogônico de origem banto. E, assim, elaborarmos análises assentadas no sistema de pensamento de origem africano-brasileiro.

Chegança

Ao longo de minha caminhada como artista-pesquisadora-docente-*mona muhatu wá nkisí*, foi se evidenciando para mim que o rito cênico não é a mimese ou releitura dos rituais iniciáticos da tradição, mas sim o pensar-agir enquanto artista da cena que estabelece seu próprio rito, convidando e convocando o público a estar consigo de forma energeticamente ativa e presente na partilha do acontecimento cênico teatral, em que um mar de “ondas/vibrações e radiações” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) emerge e interliga aquelas(es) que estão em cena, e estes com as(os) que estão fora dela.

Neste ponto, faço uma digressão aos últimos dezessete anos passados sobre o que ainda não estava assentado em mim. Tomo o *muntu* numa perspectiva da prática e da troca de experiências com mais pares³⁸ acerca do que intuí sobre as dimensões das riquezas de todos os saberes incorporados desde minha graduação em Dança, quando realizei um estudo sobre as diferentes qualidades do corpo cênico a partir das matrizes das danças de *Kayaia*. Kayaia que é *nkisí*³⁹, *muhatu* (mulher), a materialidade das águas dos mares, a fecundidade, a maternidade, o maternar, a criação e aquela que está e vibra em nossos *mutuê*, cabeças.

Ao retornar para o momento em que finalizei esse estudo no ano de 2007, e mais precisamente para um dos três ciclos que o fundamentaram – a chamada pesquisa de campo –, cheguei a uma ideia de “corpo espaço ritual” e “corpo como terreiro”, ainda sem saber muito conscientemente/racionalmente o que dizia com isto, tampouco sem consultar demais pesquisadoras(es) que vinham trabalhando sobre o

³⁸ Importante registrar o nome de algumas(ns) artistas parceiras(os) e instituições na qual trabalhei, onde pude ir tecendo as práticas artístico-pedagógicas referenciadas na experiência da tradição africano-brasileira banto e das artes negras: Leo Gonçalves, Murilo De Paula, Priscila Obaci, Fredyson Cunha, Kleber Lourenço, Leandro Perez, Augusto Lúna, participantes do Eixo Afrodiaspórico – Circuito de Afetos do Centro de referência da Dança da cidade de São Paulo (ano 2018), Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, Escola Livre de Dança de Santo André e Formação Avançada Turma 6, discentes da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília que foram meus estudantes em 2022.

³⁹ Mais adiante na obra, me debruçarei mais sobre a noção de *nkisí* e o poder das águas.

termo⁴⁰. A intuição dessa expressão, reflexo da pesquisa de campo que realizara sendo ainda *ndumbe* (adepta não iniciada na tradição), foi revelando que o corpo, enquanto espaço gerador de movimento, por onde “saberes são disseminados” (MARTINS, 1997; 2002), assemelhava-se, ou continha em si, o terreiro, o *inzo*, e, por essa razão, também seria o espaço de acontecimento ritual, uma vez que, através da convivência na comunidade-terreiro, do adentrar aquele espaço e habitá-lo, descobrindo sua territorialidade e apreendendo-o numa perspectiva estética, possibilitou o (re)conhecimento desse espaço-ritual e de que foi no corpo que se deu toda essa compreensão.

Para que tenhamos um pouco de noção da dimensão da complexidade da cosmogonia banto e da relevância em se ater ao todo do complexo cultural para o estudo, *a priori*, do corpo e do movimento naquela época, evocarei as palavras de Bunseki Fu-Kiau (*apud* SANTOS, 2019)⁴¹ sobre a noção de *nkisi*, assim como também de minha outra *panje akalu*⁴², a *kota manganza Kayamikongojaunde* Andrea Mendes (2014).

Nkisi, cujo plural é *minkisi*, contém muitos sentidos e significados. Impossível somente considerarmos que sejam “forças ou entidades sobrenaturais, princípios simbólicos reguladores dos fenômenos cósmicos, sociais e individuais que são incorporados, conhecidos, vividos através da experiência da possessão” (SANTOS, 2008, p. 44-45). É de suma importância compreendermos que um dos significados de *nkisi* é receptáculo. *Kubana njila*, licença, para trazer as palavras de *Kayamikongojaunde*, Mendes (2014, p. 48), antes do nosso *nganga* Fu-Kiau: *minkisi* são “recipientes que abrigam uma série de elementos da natureza que, combinados, como uma poção mágica, darão a eles o poder do espírito evocado”, a eles ligados. Cada *nkisi* é feito de materiais diversos e distintos; podem ser estatuetas, pequenos pacotes, vasos de cerâmica ou mesmo serem construídos em árvores de importância cultural e ancestral, como o baobá. Os *minkisi* vão sendo alimentados (materialmente e energeticamente) e encantados, ganhando força através de palavras evocadas, do hálito, de elementos diversos; são adornados com objetos orgânicos e inorgânicos, recebem pedidos para protegerem, cuidarem, resguardar as pessoas, os seres humanos. Fu-Kiau (*apud* NEVES, 2019, p. 34) conta que:

⁴⁰ Para exemplificar, nos últimos cinco anos (desde 2018), pesquisadores como Luiz Rufino e o professor e Bábàlòrìṣà Sidnei Nogueira têm discutido e tratado sobre a noção de “corpo terreiro” e “corpo-terreiro”.

⁴¹ No Brasil, a literatura sobre a tradição e os sistemas de pensamento do povo banto e Candomblé Congo-Angola ainda é incipiente. Da primeira década dos anos 2000 para o início desta terceira, temos uma produção maior. No entanto, ainda é baixa se comparada a atenção dada à cultura Nagô-iorubá.

⁴² *Panje akalu* é irmã/irmão mais velho. O plural é *jipanje akalu*.

A atenção da vida do homem, *ku nseke*, está centrada no *n'kisi* (N), que é o elemento mais importante e central neste mundo. É força-elemento que tem poder de “*kînsa*”, radical de *n'siki*, significando cuidar, curar, tratar, guiar por todos os meios, inclusive por cerimônia. O *n'kisi* cuida dos seres humanos em todos os seus aspectos de vida no mundo por ter um corpo material que requer cuidado através de *n'kisi* (remédio). Visto que o humano vive num mundo rodeado de *matadi* (M), minerais, *bimbenina* (B), plantas, e *bulu* (b), animais, seu *n'kisi* (N) deve ser feito de compostos de M-B-b.

Ou seja, precisamos da alquimia dos mundos mineral, vegetal e animal para alimentar (dar) o *nkisi*, para que ele nos dê força aumentando nosso *ngunzo/axé*, força vital (receber). O que Fu-Kiau conta e deixa grafado para o Ocidente tomar ciência é o que ouço e aprendo de minha *Nengwa dia Nkisi* Dango. Diante dessas exposições, retorno ao *mntu* e, relembro que, ao falar de tradição Congo-Angola, Candomblé Angola ou comunidade-terreiro banto, estou falando de uma cosmovisão, de um sistema de mundo que abarca atos sociais, culturais, legais, saberes ontológicos, filosóficos, “conhecimentos-experiências do vivido e acumulado” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) que excedem o sentido de religiosidade e que em terras da afrodiáspora, como nas Américas, segue sendo resguardados dentro dos *Inzo*, *Ilê*, comunidades-terreiro, Reinados. E nesta obra, o que me firma é o Inzo Musambu Hongolo Menha!

Quando cruzamos a porteira para dentro da comunidade-terreiro⁴³, podemos viver práticas da tradição, retomando o sentido de inteireza conosco mesmo, em relação aos demais e com os espaços que habitamos *ku nseke* (mundo visível, físico) e *ku mpemba* (mundo invisível, dos ancestrais). Reconhecer isso nas palavras de Fu-Kiau, traduzidas por Santos (2019) e sopradas anteriormente pela *n'kulu Makota* Valdina, uma das poucas pessoas no Brasil que tiveram proximidade com Fu-Kiau, faz meu coração acelerar, minha respiração mudar, me remonta às sensações de quando estou na minha casa/inzo ou de quando sinto a presença incomensurável de *nkisi*. Alafiou!

Ato

As pistas iniciais para a compreensão “desde dentro para fora” (SANTOS, 2002) das tradições africanas e afro-brasileiras de origem banto me foram chegando também através das palavras de pesquisadoras(es) e estudiosas(os) das relações entre o terreiro e a cena. Quando Ligiéro (2011) traduz a noção bem-dita de Fu-Kiau do “cantar-dançar-batucar” para a análise e compreensão das performances africano-

⁴³ Claro que uma comunidade também é atravessada pelas heranças do colonialismo, em que todo o tempo está tensionando e negociando com o sistema macro no qual está inserida, afinal são pessoas que constroem os espaços e é como diz o provérbio bantu-kongo *Dûnga um kânda ka (biena) kinkuma ko*, que, em tradução feita por Santos (2019, p. 83), seria: “Acontecimentos dentro da comunidade não é raridade. A comunidade humana tem sempre problemas para enfrentar. A vida na comunidade é um eterno debate. Ser um membro da comunidade é estar pronto para enfrentar problemas.”

brasileiras, é para tomarmos ciência de que *mntu* nestas performances contém em si as mais diversas características de linguagens artísticas. O corpo-pessoa-ser canta, dança, move-se, toca, reverbera e ressoa vocalidades. Esses elementos são atravessados e perpassados uns pelos outros.

Puxo para esta roda também uma das primeiras responsáveis por me abrir a palavra academicamente de forma clara e positiva no âmbito da filosofia banto, dentro do mar da “nagocracia”, Leda M. Martins. Martins (1997): ao falar que “as memórias estão inscritas no corpo”, que “dançar é performar” e que “os saberes se dão no corpo”, em um “corpo de adereços” a partir do conhecimento-vivido pelo povo banto congadeiro do Reinado do Jatobá em Mina Gerais, me alumiou para a importância de levar tais características para a dança de cunho teatral.

Seguir as orientações das mais velhas e dos mais velhos que têm os pés na tradição, nas artes e na universidade afirma ainda mais a relevância de assumir, num aspecto onto-epistêmico da prática artístico-pedagógica e da pesquisa em dança, o binômio reflexão-experiência. Os aprendizados na comunidade-terreiro se dão desta maneira, ouvimos mais que falamos, experienciamos muito antes de perguntar e vamos aprendendo a *intuir* o quê e como se perguntar. Ato presente tanto nas tradições Congo-Angola como Nagô-iorubá e Jeje.

Pois bem, para pensar-realizar isto no trabalho de dança parto de algumas indagações sobre o fazer artístico-pedagógico:

- no campo das artes do corpo, de que modo despertamos nosso *kimuntu* (ser-de-energia-viva-física) para a realização e produção de dança consciente de nossa inteireza, sendo este vinculado a muitas materialidades e emanando ondas/vibrações e radiações?
- como fomentar a compreensão das motrizes e corporeidades suscitadas no contexto cultural da tradição Congo-Angola para além da mímese dos gestos de danças ritualísticas dos *minkisi* por pessoas que não convivem e pertencem à tradição?
- como elaborar uma prática artística de dança com fundamento no sistema de pensamento banto não se utilizando de releituras do ritual tradicional?

Relembremos a cantiga trazida na abertura deste capítulo:

E muntu kubana nkanda
E mpambu kaná ukuana
Ê é vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué
Ê é vuatu vuina Mavambu
Makuria ó kukué!

Ela é entoada em um determinado momento de um rito privado, que no meu *inzo* se relaciona com o ebó, o processo que dá passagem, caminho para reequilíbrio de energia de *kimuntu*, momento primeiro de limpeza que visa restabelecer força para o *muntu*. Como nascemos em terras assoladas pela colonização e apartadas (os) da tradição, é preciso que sejamos despertadas (os) para a nossa integralidade de ser, que nós saibamos ser humano-natureza, em relação e conexão com outros animais, plantas, seres minerais, com vivos e não-vivos, coabitando os mundos *ku nseke* e *ku mpemba*. Assim, adentramos mais intimamente numa consciência motora plena, associada a aspectos energéticos, vibratórios e dinâmicos rumo ao processo de um *transe de expressão cênico*. Façamos uma dança-ebó, retornando ao princípio de um “processo iniciático”, da dança vivida e experienciada na prática, em que devemos estar mergulhados no contexto de investigação do movimento, da dança no âmbito de uma ética pedagógica e estética do fazer artístico, tendo como chão a *ancestralidade* e o *corpo*, compreendido como *muntu*.

[...] o procedimento entrelaça a pesquisa, na dinâmica da criação de mitos da ancestralidade afro-brasileira nagô/ioruba, de gestos, de ações do cotidiano, às histórias individuais dos sujeitos. O processo é composto de percepção corporal, exercícios corporais e vocais, improvisação e criação cênica. Fases que são realizadas no despertar de uma identidade de ícones, de revelações em dimensões simbólicas, evocadas pelos sentidos e vivenciadas em emoções corpóreas. (SANTOS, 2015, p. 79)

Convido você a redescobrir o dançar movendo-se em direção ao despertar de *kimuntu* e partilho a primeira aula-laboratório, originalmente nomeada de *Muntu* – (re)descobrimos o dançar⁴⁴. Uma dança-ebó para o reequilíbrio energético e a reconexão de quem dança com a terra, *ntoto, ixí*, com o barro ancestral da criação de *muntu* através de *nkisi Nzumba*. Sem um modelo gestual pré-estabelecido, por meio da improvisação e exercícios para a consciência corporal, este ato torna relevante as relações que podemos estabelecer para a criação artística assumindo a história individual-comunitária e experiências

⁴⁴ A elaboração desta videoaula-laboratório se deu no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, a convite do SESC - Serviço Social do Comércio Consolação (São Paulo/SP). O convite foi ao encontro da possibilidade de compartilhar e experimentar publicamente as primeiras proposições de exercícios técnico-criativos de dança acerca deste estudo acerca para o despertar de kimuntu. Devido o contexto do isolamento social da COVID-19, a aula-laboratório foi criada utilizando recursos audiovisuais e outras linguagens artísticas aforrefenciadas, num diálogo com artistas da música e literatura afro-brasileira.

memoriais inscritas no corpo da pessoa artista da dança (e ou da cena) com o contexto cultural que se propõem afrorreferenciar, articulados a princípios e fundamentos da dança teatral para o ato de conexão e disponibilização de *muntu*.

Faço o convite para que ouça-veja-dance a videoaula-laboratório *Muntu*⁴⁵ através do QR Code abaixo:



⁴⁵ A videoaula-laboratório *Muntu* também pode ser acessado no *link* https://youtu.be/QEVb__3me2A.

CAPÍTULO 2. *MAZA*: Dramaturgias *dia Kalunga* para dança

Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio.

[Clarice Lispector]

Teria sido o corpo lembrado de quem é e despertado para sua consciência plena (*bumuntu*) do movimento e de seu estado de “transbordamento de um corpo em arte” (SILVA, 2012, p. 125)? Após a dança-ebó de *MUNTU*: Ensaio sobre o corpo como terreiro ou *corpoespaçoritual*, no capítulo anterior, espero que possamos ter a compreensão de que corpo é *muntu*, é pessoa em estado de presença na relação de tempos passados-presentes-futuros, que se instauram no girar da roda, em ações-movimentos.

No fluxo da circularidade, neste capítulo serão apresentadas reflexões-experiências sobre possibilidades de apreensão dramática das complexas sutilezas motriciais das danças da tradição de matrizes africanas e das danças teatrais contemporâneas. Nós iremos adentrar este terreiro já aproximadas(os) do que seja *muntu* para submergir na força incriada e das transformações, nas águas criadoras de *kalunga*. Palavra-força-movimento que, para as tradições-populares africano-brasileiras, tem muitos sentidos e significados: nossos *bakulo* fizeram a travessia da *kalunga* grande e cá estamos em suas continuidades!

Conta meu pai que seu avô, Chico Franklin, veio “fugido” da África de navio e levou seis meses para chegar ao Brasil. O biso Chico Franklin, que ninguém soubera qual era sua verdadeira *dijina*, era homem de confiança lá na fazenda onde morou e que nunca fora escravizado, conta meu pai. Pai, outro dia, também me disse que debaixo de um bambuzal, o seu avô Chico Franklin rezava missa! Interrogações irrompem na minha imaginação: uma pessoa negro-africana livre em tempos de escravidão e que mesmo sendo casado e tendo descendentes, fora um sacerdote católico! Missa e bambuzal! *Matamba* sopra seu vento em mim desanuviando meus pensamentos... Essa história, sempre lembrada por meu pai quando pergunto de nossos antepassados, foi ressignificada por mim, anos atrás, quando estive nas terras onde nasceu meu pai e onde meu bisavô morara. Lá, pude ouvir de Dona Missiota, herdeira da fazenda⁴⁶ que conviveu com três gerações de minha família - pouco antes de nos mostrar a antiga senzala com telhado

⁴⁶Algumas informações técnicas sobre a Fazenda Pitangueiras 1 de São Vicente de Minas/MG podem ser encontradas na dissertação *Fazendas do sul de Minas: arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX*, de Cícero Ferraz Cruz (2008, p. 148-151).

reformado -, que meu povo nunca saíra de lá! Sempre ao recordar da história contada e recontada sobre a vinda de meu bisavô Francisco Franklin de Paula para o Brasil, eu a compreendo como uma recriação da experiência de nossos *bakulo* (ancestrais) que atravessaram a *kalunga* grande em suas possibilidades para (re)existirem!

O mar, *kalunga* grande, é a grande encruzilhada para os povos amefricanos (GONZALEZ, 2018), também chamados de afrodiaspóricos, e sua “grande dialética”, segundo a historiadora Beatriz Nascimento (2018). A travessia realizada por aquelas(es) que foram escravizadas(os) deixou traços profundos e criou modos de vida específicos. Não à toa que *Kalunga* é presença constante em narrativas de manifestações tradicionais banto, seja no Candomblé Angola, através de *minkisi* como *Kaya*, *Kaitumba*, *Samba Kalunga*⁴⁷, seja nos congados, na evocação de Nossa Senhora do Rosário e sua aparição nas águas, *Undamba berê berê*. Tanto para os bantos daqui como para os bantos de lá (continente africano), *kalunga* é vital, se firma como a força incriada que tudo constituiu no mundo (*nza*), é o movimento circular, a que conecta o mundo visível ao invisível, conforme revela o *Cosmograma Bakongo* (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) e a narrativa de criação do mundo bantu-kongo.

Conta-nos Bunseki Fu-Kiau (*apud* SANTOS, 2019, p. 21-22) que quando da criação da Terra, o mundo era vazio (*mbungi*), uma coisa vazia, uma cavidade, era sem vida visível. Nesse vazio, havia forças ativas que poderiam explodir, forças desconhecidas, invisíveis. Na cosmologia Kôngo, a vida de *muntu*, do ser humano, está rodeada de ondas e forças diversas como no *mbungi* (vazio). *Kalunga*, “uma força de fogo, completa em si mesma” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019), emergiu do *mbungi* (vazio) e se tornou a fonte de vida na Terra, pois havia transbordado (dominado) a Terra. Símbolo de força e vitalidade, tornou-se processo e princípio de todas as mudanças no planeta. No resfriamento da massa em fusão de sua emersão, solidificou-se, deu à luz a Terra e, no processo de esfriamento, produziu água, dando origem aos rios, mares, montanhas etc. *Kalunga* é a força criadora que transbordou o vazio. A realidade e materialidade de *kalunga* na experiência da tradição dos Candomblés Congo-Angola revela-se na presença simbólica e concreta de *maza*, de *menha*, da água, o fluído da vida que constitui todos os seres vivos e cobre a maior parte do nosso planeta.

Kalunga ou calunga, grafia adota por Nei Lopes (2012) e por Frei Chico (POEL, 2013) em seus dicionários, é de origem multilinguística banto, “contém a ideia de grandeza, imensidão, o mar, a morte” (LOPES,

⁴⁷ *Minkisi* ligadas às águas, águas dos mares em suas mais diversas particularidades.

2012, p. 66). Lopes apresenta dezoito acepções para *kalunga* presentes nas manifestações africano-brasileiras, dentre elas como *kalunga* se presentifica no maracatu, sendo significada pela boneca que contém o *ngunzo* (energia vital), dá força e proteção a seu grupo, resguarda a memória de seus ancestrais (*bakulo*); como ela se presentifica na umbanda, tanto nas linhas vibratórias relacionadas à Iemanjá, orixá da tradição africano-brasileira nagô-iorubá, como para designar cemitério, afinal *Kalunga* também é a linha-espaco que separa os mundos físico-visível (dos vivos) do invisível-espiritual (ancestres), *ku nseke* de *ku mpemba*.

Na cosmogonia bantu-kongo, o mundo torna-se realidade pairando sobre *kalunga*, onde metade da vida se estabelece fora dela e a outra, submergida nela, que é o mar, também o grande rio. Ela é *maza* (água) imensurável, é o portal de dois mundos, passagem. Nos Reinados das Irmandades devotas de Santos Negros Católicos e na tradição de culto aos *minkisi*, *kalunga* também se presentifica, é evocada, está! “De Calunga nasceu Kayaya” (POEL, 2013, p. 162), ou estariam todas as tradições de origem banto em *kalunga*, na força em movimento que transforma continuamente (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019)?

Antes de cruzarmos o portão de entrada do Inzo Musambu Hongolo Menha passamos circularmente a água sobre o *mutué* (cabeça) e a jogamos na rua, despachando o que precisa ganhar caminho fora daquela territorialidade. Passamos por um portal e nos aquietamos, deixando *muntu* esfriar antes de tomarmos a *maionga* (banho de ervas) para cuidarmos dos afazeres do cotidiano da comunidade-terreiro. A água lava, limpa, *sukula*, banha, refresca, acalma, sacia a sede da gente, nos faz estar em conexão com os *minkisi*, com os *bakulo*, com todo um pluriverso que habitamos e com seres da ordem mineral (*matadi*), vegetal (*bimbenina*) e com outros animais (*bulu*). A água é canal de travessias e caminho para o retorno dos movimentos de transes de expressão dentro dos ritos litúrgicos.

Podemos “ouvir-ver-reagir-sentir” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019) *kalunga* presentificada nas identificações e percepções que possui com os *minkisi* das águas. São eles as águas do mundo e a força fecunda e de transformação mais próximas de nós. Kalunga materializa-se em nascentes, minas, mananciais, oceanos, mares, rios, corredeiras, cachoeiras, lagos, lagoas, *nvula* (chuva): *Mikaia*, *Samba*, *Samba Kalunga*, *Kayaia*, *Kaya dia Mukongo*, *Kaitumba*, *Ndanda*, *Ndandalunda*, *Kisimbi*, *Nisalunda*, *Nzumba*, *Hongolo*, *Ángoro*, *Ángoromeia*, *Nzingalubondo*. As narrativas sobre cada uma destas águas,

*minkisi muhatu*⁴⁸ e *metá-metá*⁴⁹, dizem respeito às energias genitoras da criação e transformação/transmutação, à fecundidade e fertilidade, ao encantamento e ao cuidado. Cuidado que no Brasil é fortemente relacionado ao sentido da maternidade e do maternar, como no caso de *Kayaia*, mas que também se estende à nossa saúde, em especial mental, pois o *mutué* é resguardado por ela, que o ampara no momento do nascimento, que dá estrutura à casa onde moramos, à estrutura familiar em suas mais diversas configurações e à comunidade.

As narrativas de cada *nkisi* são transmitidas pelas pessoas mais velhas da comunidade-terreiro, pessoas que possuem mais vivência e, possivelmente, mais tempo de iniciadas na tradição. “Conhecimento vivido e acumulado” é passado aos *ndumbi*, *muzenzas*, *manganza*⁵⁰ e às pessoas mais novas através das *zuelas* (cantigas tradicionais) e *angorossis* (rezas), ambos atos de fala e palavra realizados num misto de *kimbundu*, *kikongo* e língua luso-brasileira; por meio de histórias contadas e recontadas no cotidiano do *inzo* durante atos ordinários e ritualísticos; através das *makuria* (comidas) feitas para serem ofertadas a cada *nkisi* e saboreadas pela comunidade-terreiro; e **pelos gestos que dançam em coreografias que grafam no espaço-tempo circular ações vividas em tempos imemoriais por estas forças.**

Cada narrativa não é somente escutada, aprendida e apreendida por um único sentido: a comemos, respiramos, pulsamos. Vamos compreendendo a cosmogonia da tradição da nação Angola **desde o corpo, a partir do corpo e através do corpo** – *mntu*. E, assim, vamos compreendendo os *minkisi*, suas “ondas/radiações” e como vibram/se dão dentro e fora de nós sua presença.

Partilho as palavras de Mãe Dango, registradas pela *kota manganza Kaya Mujeuim* – Motta (2013), que nos fala um pouco sobre *Kayaia* e sua energia:

[...] Kayaia, que é uma energia que é família, que é mãe, instrutora, psicóloga, gosta de ser mãe de todo mundo. Acaba criando pessoas velhas, né? Muito mais velha do que ela, com muito mais experiência, porque ela é a dona da cabeça. Ela é a dona de nossos pensamentos, é ela que comanda essa energia de querer, de desejar. Se você permitir que a energia de Kayaia ajude você dentro do seu processo de vida, você com certeza vai ser um ser humano sempre procurando curar sua cabeça, porque o nosso corpo padece aquilo que a nossa cabeça pensa, o que nosso pensamento pensa, não é só questão de neurônios, nós sabemos que a

⁴⁸ Em kimbundu, mulher.

⁴⁹ Diz-se *meta-meta*, três em um, dos orixás, mas, aqui, *minkisi*, que se originam de duas energias distintas se tornando um, como *Hongolo*, *Angoromeia* e *Kaya dia Mukongo*, que trazem em si princípios de feminino e masculino concomitantemente. A palavra *meta-meta* é de origem iorubá e quer dizer três ao mesmo tempo. É utilizada tanto nos candomblés Ketu, como nas comunidades-terreiros Congo-Angola, onde o trânsito e presença da língua iorubá.

⁵⁰ *Ndumbi* é a pessoa não-iniciada, mas que possui um vínculo com a comunidade, é uma filha da casa. *Muzenza* é a pessoa no processo de iniciação, mas também o nome de uma das danças da tradição Congo-Angola. Do kikongo, estrangeiro, forasteiro. *Manganza* refere-se a pessoa iniciada até completar os preceitos de sete anos.

nossa energia da nossa cabeça comanda todo o nosso corpo e quem rege essa energia, que está ligada ao mar, que está ligado à água doce também, porque são qualidades, mas o que é dele, o que ela rege é o mar. Você imagina: nós podemos com o mar? Jamais. A não ser que ele nos permita caminhar dentro dele. E Kayaia é essa imensidão, então, você imagina você enquanto ser humano, pode se sentir poderosa, dona de tudo ou ao mesmo tempo tão carente, tão solitária como um mar sem navio, como um mar sem ninguém transitar nele. (MOTTA, 2013, p. 70)

Apesar de Mãe Dango descrever com adjetivos da ordem da psicologia/psicanálise humana e que podem “traduzir” como as radiações do *nkisi Kaya* vibram em nós, aproximando essa “ação” de uma experiência que pode dar a entender que cada *nkisi* é uma espécie de arquétipo⁵¹, lembremos que *nkisi* não o é, mas, sim, é “força-elemento de atenção para a vida do ser humano” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019). Destarte, é urgente e de extrema importância conhecermos e compreendermos a dimensão complexa das *muhatu* e de *kalunga*, desconstruir metáforas mais ocidentalizadas que não capturam o que sejam *minkisi*, afinal eles não se configuram como arquétipos, figuras ou personas.

O fato é que as radiações que emanam deles, as ondas que vibram em nossos mutuês, em especial no de *muntu*, pessoa iniciada na tradição de culto aos *minkisi*, dão caminhos para nos entendermos enquanto *muntu* em sua andança no ciclo da vida, em sua volta em torno do sol, em seu reencontro e/ou reconhecimento do “centro do ‘V da vida’ cultural da comunidade” tradicional africano-brasileira numa conexão ancestral com o povo bantu-kongo. Fu-Kiau diz que na cosmogonia bantu-kongo, o “V” é um dos fundamentos mais importantes para o entendimento da vida na Terra, que “V” ensina tanto sobre o processo de formação do universo e seus corpos/planetas, como sobre todas as etapas de formação e desenvolvimento da vida através de seus estágios (concepção, nascimento, maturidade e morte), e sobre os sistemas sociais (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019).

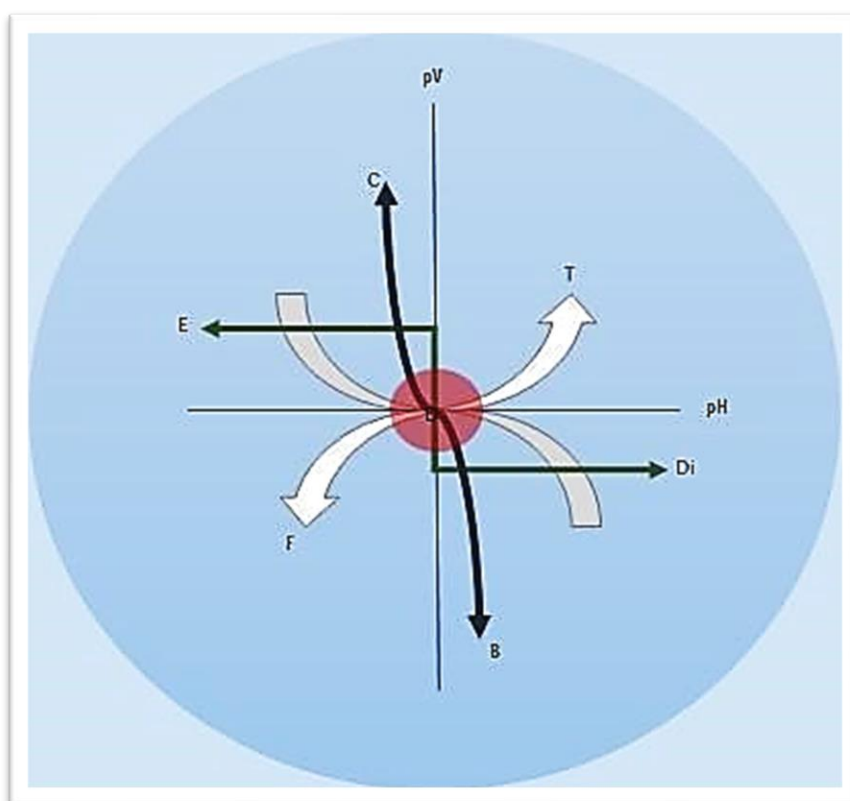
Arrisco dizer que os *minkisi*, com seu poder de *kínsa* (zelar, cuidar, orientar), são forças-elementos que agem de forma a nos ajudar na estruturação de nossa caminhada ao redor do sol em todos os estágios da vida, capazes de gerar movimentos múltiplos num percurso para o bem-viver para as sete direções ensinadas pela filosofia bantu-kongo:

[...] *muntu* é um “ser V-H”, que se sustenta, verticalmente (ele pensa-raciocina-pondera), antes de caminhar e agir para encontrar, horizontalmente, os desafios do mundo instintivo,

⁵¹ Segundo o Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Novíssimo Aulete (AULETE, 2011), arquétipo [F.: Do gr. *arkhétupon* (substv. do gr. *arkhétupos*, os, on, ‘o que é o modelo’), pelo lat. *archetypus*, i, e pelo fr. *archétype*.]: 1. Modelo, padrão de algo (objeto, produto, qualidade, comportamento etc.) 2. *Fil.* Na filosofia platônica, ideia originária que serve como modelo para a origem e princípio explicativo para os objetos sensíveis 3. *Psic.* Na psicanálise junguiana, modelo de pensamento comum a toda a humanidade, composto de símbolos ou imagens que constituem uma espécie de inconsciente coletivo.

que é o mundo horizontal, chão principal para todos os aprendizados. [...] andar horizontalmente é um processo e movimento com uma intenção, que é ir aprender com o ambiente, o círculo, pois “o conhecimento não está em nós; ele está fora de nós”. O movimento horizontal [kilukôngolo] é, especialmente, um processo cognitivo [dingo-dingo dianzâyila]. (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 99)

Sobre os movimentos que o ser humano pode realizar em sua vida para aprendizagens, **através do cosmograma** Bakongo Fu-Kiau (*apud* SANTOS, 2019) explica que na base vertical-horizontal (V-H) há **dois planos** para a realização do movimento de *muntu*, o **plano vertical (pV)** e o **horizontal (pH)**. No plano horizontal, ele pode se mover em **quatro direções** – **para frente (F)**, **para trás (T)**, **esquerda (E)** e **direita (Di)**. Já no plano vertical, ele pode se **direcionar para três** – **cima (C)**, **baixo (B)** e ir em direção de si, para **dentro (D)**, caminho este que o leva para a “saúde ‘perfeita’, verdadeiro autoconhecimento e autocura”. *Muntu* é um sustentado pela verticalidade e busca na horizontalidade seus saberes. Ele anda horizontalmente, num chão de aprendizados de processo cognitivo, indo “aprender com o ambiente, o círculo, pois “o conhecimento não está em nós; ele está fora de nós” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 99). No contexto africano-brasileiro da tradição, no candomblé Angola, percorremos estas direções e sendo/tendo *nkisi* como uma das forças motrizes da caminhada para dentro, a sétima direção.



Esquema desenhado pela autora a partir da relação “espacializante” de *muntu* na base “V-H” para o riscar do espaço-tempo das danças de *minkisi* na comunidade-terreiro.

Kukina

A dança na tradição da comunidade-terreiro Inzo Musambu Hongolo Menha é preenchida de toda uma experiência vivida e acumulada desde dentro do terreiro, dos processos iniciáticos da ordem do segredo e dos momentos de atos públicos, como da experiência desde fora, de como cada pessoa em seu cotidiano secular se coloca (ou pode estar) em movimentos. Neste balancear, a água vai emergindo de dentro de *muntu*, fazendo-o ser – água –, reconhecer-se água primordial, possibilitando que um amálgama de ações-movimentos transborde da dança ritual. Intuo que, ao percebermos em nossas fisicalidades *Kalunga* e todas as águas que nos circundam, envolvem, deslocam e fluem, podemos captá-las como forças motrizes, “ler” suas qualidades, seus pulsos e dinâmicas num trabalho de disponibilizar-se para reconhecê-las em nossas ações-movimentos e indo ao encontro – a fricção e tessitura de relações corpóreas, cinéticas e dramáticas – de elaborações de nexos e fundamentos entre a tradição e cena.

Eventualmente, Mãe Dango é convidada para realizar falas públicas ou palestras sobre a tradição africano-brasileira banto. Esses convites, em sua maioria, são em torno de discussões sobre culturas negras, religiosidade e saúde na perspectiva da tradição e ancestralidade africana. Muito receptiva e aberta aos diálogos entre comunidade-terreiro e sociedade civil, sempre acolhe em sua comunidade artistas, pesquisadoras(es) e demais estudiosas(os) que se interessam pela nossa tradição. O trânsito entre terreiro e universidade vem de longa data⁵², e pelos idos dos anos 2000, Mãe Dango chegou a ministrar aulas de dança dos *minkisi*, juntamente com seus filhos *Tata Muxikiangoma Kasumbe* e *Mam’etu nvale Dewa*, na graduação em Dança do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Em 2017, a convite da Nave Gris Cia. Cênica, Mãe Dango realizou uma fala pública antecedendo a apresentação de um de nossos espetáculos, *Corredeira*, no projeto “Negras Danças – Diálogos Transversais”, no Sesc Consolação em São Paulo. O projeto, concebido pela direção artística da Nave Gris – Murilo De Paula e eu – buscou aproximar dois aspectos centrais na sustentação e transmissão de saberes nas comunidades negras, a dança e a oralidade, de forma a abrir campos de fruição e reflexão estética, ética e política sobre a presença e representação do sujeito negro na dança e, desse modo, cada

⁵² Mãe Dango sempre se recorda do trabalho de Luis Otávio Burnier, do início do LUME Teatro, e da visita ao terreiro feita por Eugênio Barba (idos dos anos de 1990). História contada por ela em momentos em que conversamos sobre o trabalho de teatro e dança e suas relações com a tradição.

espetáculo apresentado foi precedido de uma conversa do público com uma griô/*nganga*, artista e/ou pensadora negra. A noite em que tivemos a presença de Mãe Dango foi sobre “Dança e Ancestralidade”.

Trago aqui algumas palavras proferidas por ela para que possamos ter um pouco da dimensão do que sejam as danças dos *minkisi*.

A dança do *nkisi*, a dança aqui, dentro da questão de dança no Candomblé é uma escola todos os dias. E é uma participação com um universo de mistério todos os dias. Então ela vem em forma de “terapia”, porque dança é o melhor remédio terapêutico – dança, canto, som – qualquer um, porque depende do que seu cérebro está precisando. Se seu cérebro está precisando de um funk, então vai para o funk, porque às vezes seu cérebro precisa daquilo e não está precisando de uma calma; se seu cérebro está precisando de uma ópera, vai para a ópera. Dentro do candomblé você mistura tudo isso e põe junto (*risos na plateia*). E você pode se sentir dançando um funk, você pode se sentir escutando uma ópera, você pode se sentir rezando, porque a dança também é uma reza; e você pode se sentir fazendo um coletivo (*faz desenho de um círculo no ar com o dedo indicador para cima*) com seus amigos que são seus irmãos de santo, porque você dança em círculo. Essa é a dança ancestral do Candomblé. Acho muito engraçado porque tem umas pessoas que começam assim (*Mãe Dango faz o movimento de abrir e fechar pés e braços para a lateral do corpo e espaço, a kabula, de forma introspectiva*); ele está fechado ainda, ele está fechado para o mundo. Porque o que se ensina para nós é que dançar é se expor. Nossa educação é fechada, não deixa o corpo aparecer, como se fosse uma coisa vergonhosa deixar aparecer o corpo – nós temos essa criação⁵³. O Candomblé fala para você: abre! abre! Você tem que mexer isso aqui (*e repete o mesmo movimento, kabula, deixando-o reverberar no quadril e expandir para cintura escapular, eleva o esterno sutilmente, deixando tronco e cabeça mais ereta*), por isso Candomblé é isso aqui, ó, olha o peito seu abrindo (*e ela se move para frente do espaço em que está abrindo-o com suas mãos, braços e tronco*). À medida que você faz isso, você dá um passo à frente, dentro do seu conceito de ir. Eu acho isso fantástico, você olha – veja você, eu vou indo e (*Mãe Dango faz uma variação do congo, movimentos de deslocamento no espaço indo para frente e recuando para trás repetidas vezes e seus braços e mãos acompanham, como se abrissem caminhos pelo ar*) quando eu penso, ó, eu estou **bailando**, eu estou **indo mais do que posso imaginar**! Como você vê, eu posso fazer isso (*Mãe Dango faz uma variação da muzenza, dança em que o movimento acontece com o tronco mais direcionado para baixo/chão, com pernas paralelas e pés apoiados inteiramente no chão; arrasta-se o pé/perna direita para trás e frente alternando com pé/perna esquerda para trás e para frente, deixando joelhos levemente flexionados. As escápulas e braços (com cotovelos dobrados) acompanham o movimento dos pés/pernas, abrindo e fechando como se fossem asas; realiza a muzenza com certa síncope*). De qualquer maneira, eu estou mexendo com meu útero, eu estou mexendo com meu abdômen (*ela faz um gesto circular com as mãos em seu baixo ventre*), estou mexendo com o meu coração (*faz um gesto circular com as mãos no tronco, próximas ao coração*) e estou mexendo com a minha mente (*faz gesto circundando a cabeça acima da cabeça*). E com isso você vai tratando as doenças que essa bendita vida nos dá. (Mãe Dango, 2017, Sesc Consolação, transcrição de registro em vídeo do arquivo da Nave Gris Cia. Cênica. Grifo meu.)

O exercício da transcrição da fala de Mãe Dango solicitou que houvesse rubricas para os seus gestos. A cada menção ao ato de dançar, *kukina*, a *Nengwa dia Nkisi* bailava pelo espaço com as palavras, frisando em gestos, ações-movimentos, o que dizia, não de forma ilustrativa, pura e simplesmente descritiva, e

⁵³Os atravessamentos da colonialidade e do cristianismo, que estão profundamente arraigados em nossa sociedade e em nós, ficam evidentes nessa fala da Mãe Dango.

sim plena de intenções e presença humana de modo espacializante, pois como bem diz Muniz Sodré a respeito da dança africano-brasileira, ela

[...] gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo espacializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças. (SODRÉ, 2002, p. 134)

Ao firmar que a “dança é uma reza”, Mãe Dango nos conta o aspecto relacional e integrador que o movimento gera na comunidade. A essa confirmação, dentre outras que se emaranham no cotidiano da tradição e refletem o “cantar-dançar-batucar” de origem africana evocadas pela Mãe, agrego as palavras dos pesquisadores Sabino e Lody (2011), ao tratarem sobre as danças de matrizes africanas, em especial as da tradição Nagô-iorubá, e que se faz semelhante a banto:

A dança não se isola das demais formas expressivas e comunicativas da sociedade. Saber dançar não é uma ação desvinculada ou mesmo excepcional no conjunto de saberes da complexa cultura dos terreiros. A dança é antes de tudo uma ação integradora, socializadora e confirmadora de vínculos hierárquicos dos terreiros e destes com as categorias sagradas de deuses e ancestrais.

O conhecimento específico de cada passo, postura corporal, gesto, olhar, dinâmica e volume faz da dança ritual-religiosa uma manifestação extensiva de toda experiência cotidiana do indivíduo, também correlacionado com o grupo ao qual este é integrado. (SABINO; LODY, 2011, p. 115)

A obra de Sabino e Lody (2011) apresenta uma perspectiva interessante acerca do todo transrelacional ao qual as danças de orixás e também dos *minkisi* estão imersas. Cada uma das diferentes nações, tradições ou “modelos etnoculturais africanos” que se reelaboraram no Brasil – Congo-Angola, Nagô-iorubá, Jeje – tem particularidades em seus toques, ritmos, sonoridades, língua e de dança, movimento. E o saber dançar, como disse na abertura desta tese, é compreender todo um complexo cultural da tradição, relativo “às folhas, à música vocal e instrumental, às indumentárias, às comidas, aos significados de formas, cores, vocabulários, histórias e ~~mitologias~~ *narrativas*, elementos que juntos fluem e refluem em visão uníssona e, também, construtiva da própria dança, especialmente do corpo”(SABINO; LODY, 2011, p. 116, alteração minha, que utilizo narrativa à mitologia por ser a narrativa “história verdadeira” para quem é de tradição).

Desde o início deste texto-tese a palavra mito, de origem grega que significa narrativa contada, relato fantástico ou simbólico, vem sendo preterida. Há alguns anos passei a questionar o seu uso para falar das histórias que compõem a tradição oral em comunidades-terreiros. Me parece importante, neste ponto em que interfere na obra alheia, contar com a colaboração da pesquisadora Betty Mindlin (2002), que debate sobre a questão com relação as narrativas indígenas e como são lidas-entendidas fora de

suas cosmogonias. Vou ao encontro da pesquisadora quando ela afirma que para os povos originários do Brasil, a mitologia é a verdadeira história do mundo. E assim o é para nós, povos de matrizes africanas. Por esta razão, segurei utilizando *narrativa*, que dá conta de contar feitos realizados num presente imemorial⁵⁴ e a complexidade do é a tradição oral:

A tradição oral [...] é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos. Nela, o espiritual e o material não se dissociam. Falando segundo a compreensão de cada pessoa, ela se coloca ao alcance de todos. [...] Baseada na prática e na experiência, ela se relaciona à totalidade do ser humano e, assim, contribui para criar um tipo especial de pessoa e moldar a sua alma. (LOPES, 2005, p. 30)

Os aprendizados das danças rituais acontecem em processos iniciáticos e de acordo com o rito de passagem que cada *mona nkisi* viverá. Quando se é uma pessoa não-iniciada, *ndumbi*, aprendemos os “pés das danças” pela observação de quem é sua/seu mais velha/o na hierarquia do *Inzo*. Caso o *ndumbi* dance de modo expansivo demais, alguém vai orientá-lo a dançar de forma menos expansiva, pois ele ainda não passou por determinados preceitos. E assim a roda gira e vamos coletando mais informações, armazenando no corpo as danças de cada *nkisi* e compreendendo-intuindo, ao longo do Tempo, os sentidos e significados de cada gesto.

Lembro-me que quando estava para me recolher para minha iniciação de *muzenza*, uma *panje akalu* de Matamba, na época ainda *manganza*, uma de minhas referências para os pés das danças, numa conversa descontraída fora da comunidade me disse: “filha, eu sei que você é bailarina, mas não precisa dançar com força, fazendo movimentos grandes. É tanto saíte que você vai colocar, que o pouco de movimento que fizer já será grande e lembra que você será *muzenza*, precisa ir devagar”. E com essa orientação segui até completar minha maioridade de iniciada pacientemente e compreendendo que não se tratava apenas do gesto, do meu desejo sem conexão com a energia de minha ancestralidade, e sim de um aprendizado de despertar, acordar e se reconhecer *nkisi* através dos cuidados de minhas zeladoras, *ngangas* da comunidade e das(os) mais velhas(os) que me proporcionariam o conviver junto e apreender corporalmente o necessário para a caminhada na tradição e na minha vida.

A percepção de que conforme se fica mais velha enquanto iniciada, cumprindo-se as obrigações e preceitos e acontecendo o amadurecimento energético e vivenciando as práticas cotidianas no terreiro, abre os canais para compreensões não mensuráveis e saberes da ordem do mistério, como falou Mãe

⁵⁴ Para se debruçar sobre a discussão acerca de mito e narrativa, veja MINDLIN, 2002.

Dango. As experiências vividas e acumuladas no seio da comunidade são húmus para a realização da dança ritual, que precisa ser aprendida, ensaiada e vivenciada de modo ativa pelo *mona nkisi*, ou seja, há uma educação, uma pedagogia para o gesto, para a criação e ampliação de repertório de ações-movimentos na tradição.

Aqui conto novamente com as contribuições de Sabino e Lody (2011) e seu diagrama sobre a pedagogia do aprendizado da dança na tradição africano-brasileira, nomeada por eles de *Pedagogia do Iaô*, que desloca para uma **pedagogia do muzenza-manganza**:

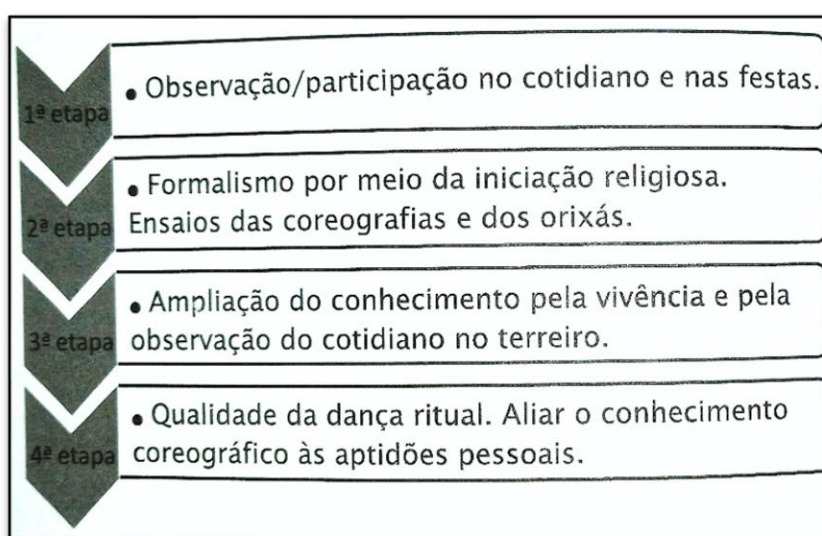


Diagrama "O Aprendizado da Dança – Pedagogia do Iaô". Fonte: SABINO e LODY, 2011.

É uma pedagogia de dança, assim como ocorre na dança teatral. Se Rudolf Laban identificou quatro componentes nas ações corporais e de realização do movimento, denominando-os de "fatores do movimento" – fluência, espaço, peso e tempo – e conceituou o termo "esforço" para poder criar seu sistema de análise dos aspectos qualitativos (ritmo, dinâmica e qualidades expressivas) dos movimentos, Sabino e Lody propõem um estudo de aspectos qualitativos e expressivos das danças da tradição tendo como perspectiva as materialidades de cada orixá, ressignificado aqui na aproximação de *nkisi*, pois tais seres, constituintes de força-energia, dará o tom, o tempero, serão "territórios das danças" (SABINO; LODY, 2011), das ações-movimentos. Cada território influenciará na corporeidade do *mona nkisi* para determinado ato de dançar.

Não pretendo apresentar as territorialidades de todos os *minikisi* que possam **presentificar-se** na Casa do Arco-Íris e/ou em outras comunidades-terreiro. Interessa-me submergir na territorialidade já apresentada e fulcral para o trabalho, a partir águas Kalunga, Kayaia, Ndanda, Hongolo, Nzumba,

Nzingalubondo, e seus encontros com outras territorialidades, *ntoto* (terra), ar e fogo e, com isso, dimensionar as qualidades possíveis motriciais de suas danças.

Desse modo, volto às palavras-ações de Mãe Dango. Lá, ela realizou duas danças que são bases para atos do dançar no *Inzo Musambu Hongolo Menha* – Casa do Arco-Íris: **muzenza** e **kabula**. Reitero mais uma vez o nome de minha comunidade porque é sabido entre o povo de terreiro e aquelas(es) mais próximas(os) que, por mais que uma casa tenha a mesma raiz, *ndanji*, que outras da mesma nação – no nosso caso, somos descendentes da Goméia –, cada casa tem características próprias, fruto do processo da oralidade. É a dialética da unidade na diferença e da diferença na unidade.

A jornada que proponho para o exercício de uma dramaturgia em dança tem como fundamento as motrizes e o impulso originário de ações-movimentos da tradição Congo-Angola e seus caminhos de experiência/apreensão do movimento pelo corpo que pode saborear, sentir, dançar. Para tal, me baseio na vivência e experiência das danças que são realizadas no Inzo Musambu Hongolo Menha e destaco alguns “**pés de danças**” bases⁵⁵ que são realizadas lá: a “Muzenza”, “Kabula”, “Congo” e “Barravento”, que são dançadas por praticamente todos os *minkis*⁵⁶, e vivenciadas em contextos cotidianos e públicos, como nas festas, chamadas em minha casa de *kituminu*. Além das danças citadas, há também alguns **gestos, saudações e cumprimentos** que podem estar **enlaçados** dentro das danças e, geralmente, nas **transições** de uma *zuela* (cantiga) para outra. Dentre os gestos, dois são dançados, o “Kubar” e a “Vassorinha”, e como cumprimento, me apetece o “bater a cabeça”, saudação em que vamos ao chão, chamada de “dabalê e iká” (nestas últimas nomenclaturas, identificamos novamente o trânsito da língua iorubá em terras banto).

Entretanto, primeiramente gostaria de evocar aqui a origem do termo “dramaturgia”. A palavra-conceito dramaturgia se originou do grego *dramatourgía*. Em seu sentido original, é a técnica de se compor um texto teatral, ou seja, não se liga a arte da Dança e, sim ao Teatro. Patrice Pavis (2011, p. 113), ao falar da evolução e transformação do “dramaturgia” termo ao longo dos séculos, diz que de modo genérico, que a dramaturgia “procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios

⁵⁵ Os toques são como chamamos os ritmos tocados na tradição e, neste caso passaremos pelos os que são tocados na Casa do Íris: congo, kabula, barravento e arrebate. Já as danças, são conhecidas entre os povos de terreiro como “pés de dança”.

⁵⁶ No *Inzo Musambu Hongolo Menha* são cultuados Nzila, Mavambo, Nkosi, Nkosi-Mavambo, Nkosi-Lemba, Katendê, Tawanin, Gongobila, Hongolo, Angoromeia, Kafunje, Kafundeji, Nzazi, Kitembu, Matamba, Ndandalunda, Kisimbe, Telekumpensu, Kayaia, Kaya dia Mukongo, Nzumbaranda, Nvunji, Lemba, Lembarenganga, Caboclos e encantados de outras origens, como Pretos Velhos, Marinheiros etc.

abstratos.” E que é necessário o conhecimento de regras especificamente teatrais para a escrita de uma peça ou sua análise. Ao longo do último século nas artes da cena ocidental, a dramaturgia foi sendo redimensionada para outros sentidos e ampliada para demais elementos que compõem o fazer da arte teatral (cenário, sonoridades, iluminação, trabalho atoral etc), do mesmo modo que foi sendo incorporada no fazer da dança teatral, mais precisamente na dança teatral contemporânea. Em seu livro *O discurso da cumplicidade*, a dramaturga e pesquisadora portuguesa Ana Pais define com um conceito *hidra*, ser da mitologia grega que tem múltiplas cabeças. A imagem proposta por Pais pode evocar a multiplicidade de compreensões e desdobramentos que esse conceito abarca. Geralmente identificada como prática e/ou estudo de textos teatrais, a noção de dramaturgia não se restringe ao texto escrito e ocupa um lugar “ambíguo entre a encenação e o texto” (PAIS, 2004, p. 15).

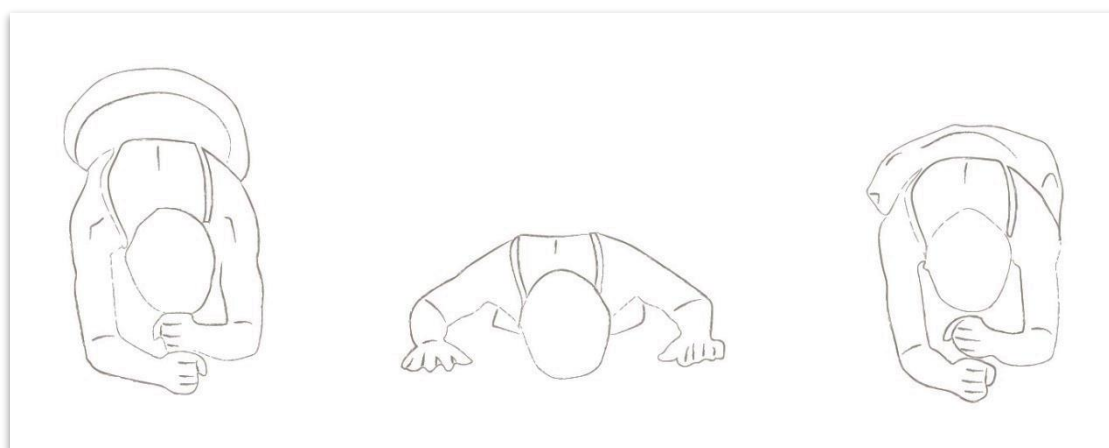
Assim, diante de um contexto em que as artes da cena expandem seus limites, articulando uma multiplicidade de elementos e marcada pelo “hibridismo” de linguagens artísticas, a dramaturgia como a figura da Hidra (PAIS, 2004) multiplica-se em diversas cabeças, mas possui como corpo, como elemento central, “a função de estruturar, quer o texto dramático [...], quer a globalidade dos materiais cênicos” (PAIS, 2004) de uma obra. Com isso, transformações começaram a acontecer na acepção da grafia do movimento na dança teatral contemporânea, a coreografia, que passa se estruturar para além “da criação e notações de passos, gestos, movimentos e figurações corporais para a criação de bailados” e do “conjunto de movimentos corporais e expressivos, codificados ou espontâneos, vinculado habitualmente a uma composição musical, a sequências rítmicas e ainda a efeitos sonoros e visuais” (CUNHA, 2003). E a se estabelecer como um jogo cênico aberto a uma vasta e plural experiência de corpo, que, segundo Paulo Caldas (2010), há uma cena de dança que não é toda feita da experiência de dança nem de coreografia – no seu sentido primevo -, sendo que de um lado a experiência de dança se conecta com um certo regime corporal de movimento (técnicas, sistemas) e de outro a uma cena da dança, em que o regime corporal pode fazer parte, assim como outros recursos corporais e expressivos não necessariamente cinéticos.

Dança, canto e som bailam juntos nas danças de *minkisi*. Para cada toque, ritmo, há uma dança de mesmo nome e que conforme o contexto litúrgico terá variações em sua execução, podendo também transitar por outros ritmos que não necessariamente aquele que a nomeia, dependendo da narrativa/contexto dançado, bem como ter seus pés combinados de outras formas. A cada volta em torno do *ntoto* da casa e sob a *cumeeira*, dois dos centros energéticos que estruturam a comunidade, repetem-se a *kabula*, as *muzenzas*, os *barraventos*, cumprimentos e saudações (incorporadas) dançadas que

ganham texturas, matizes, volumes, densidades, ritmos e pulsações distintas a depender do toque dos atabaques, ngomas, e do nkisi que se manifesta em transe de expressão.

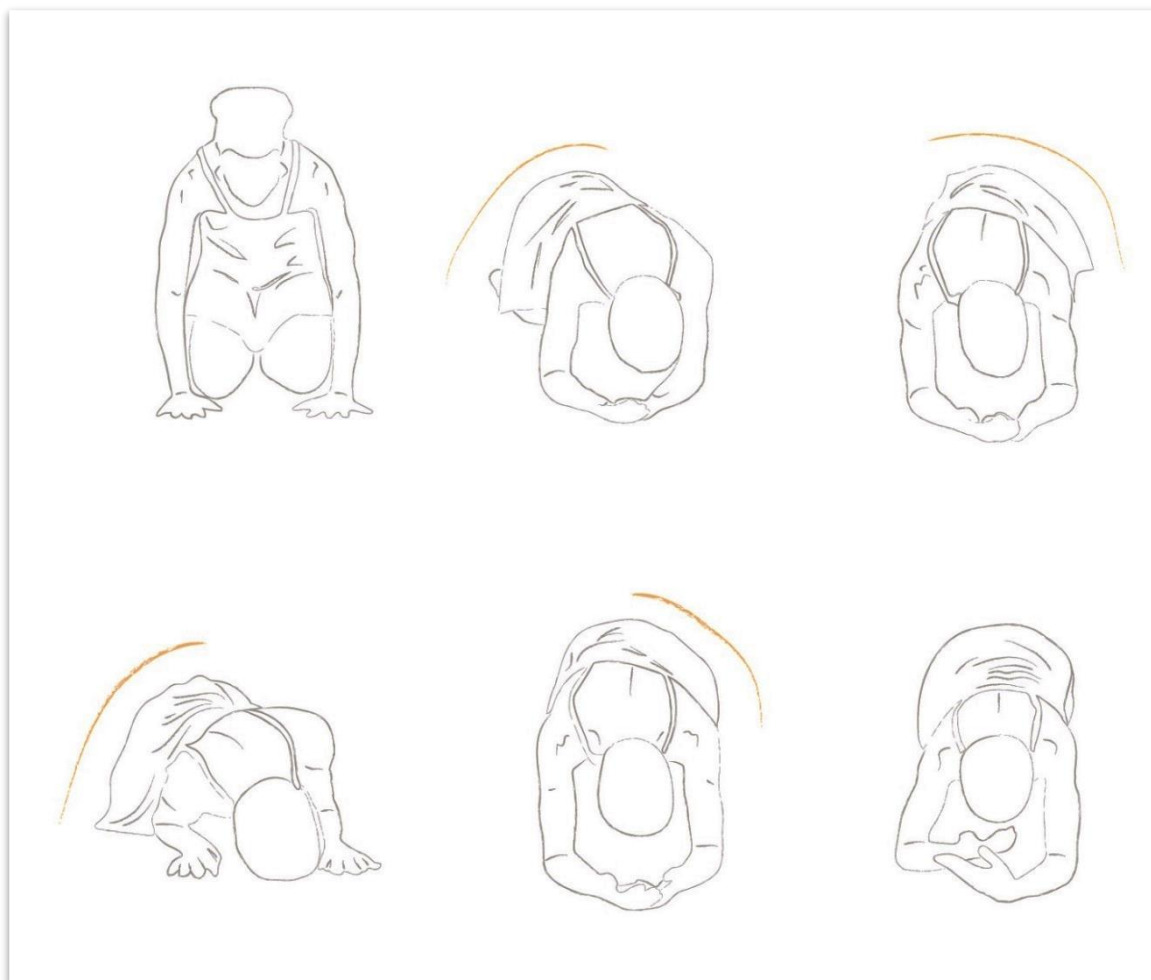
Em sua pesquisa sobre a relação entre rito e narrativa para o desenvolvimento de uma corporeidade para o trabalho de ator/performer a partir das danças de *minkisi*, Motta (2013) descreve alguns dos pés de danças acima. Como o exercício da descrição do movimento pela palavra escrita é algo que não dá conta dos acentos, sincopes, entonações, pulsos e rítmicas da dança, reelaborei algumas das descrições realizadas pela autora e apresento abaixo breves lampejos das danças em movimento, para o alimento de todo *muntu*.

Acesse o QR code para conhecer a saudação “bater cabeça”⁵⁷



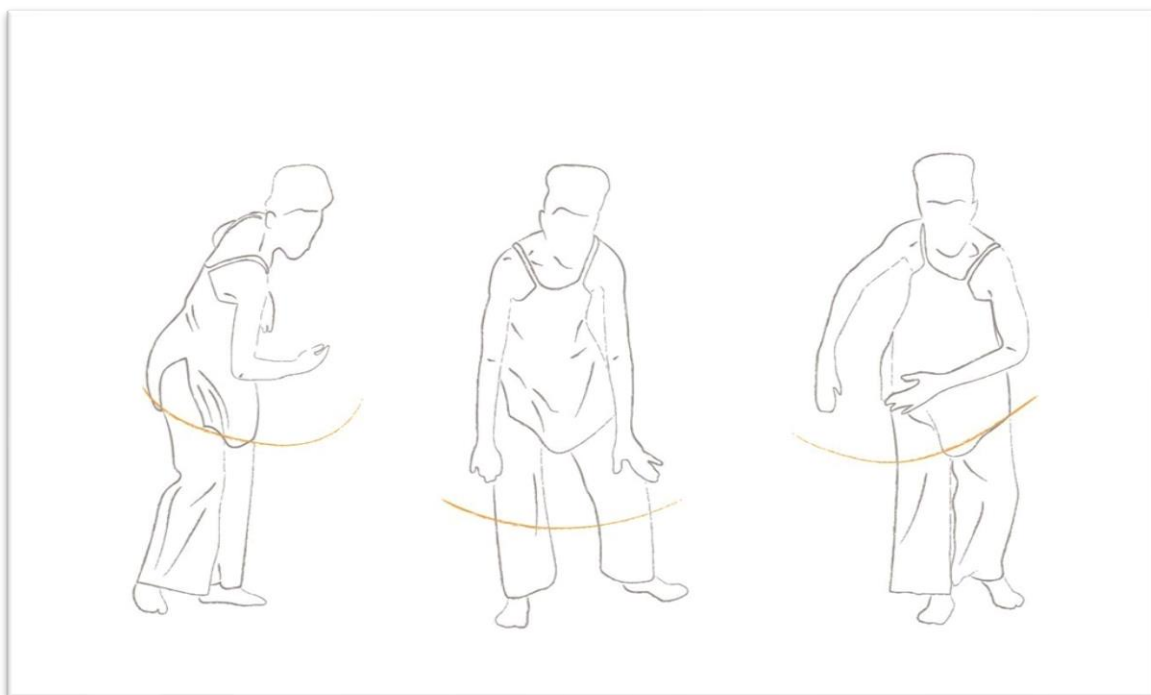
“Bater cabeça” – Dobalê

⁵⁷ Para conhecer o gesto de “bater cabeça”, você poderá também acessar o [link](https://youtu.be/x0to20RhAZQ) <https://youtu.be/x0to20RhAZQ>.



"Bater cabeça" – Iká

O ato de **bater cabeça (dobalê e iká)**, é o gesto de saudação e reverência à terra (*ntoto*). Dobalê e iká gestos semelhantes, porém específicos no âmbito da energia que rege o(a) *mona nkisi*. Gesto em que a(o) mona nkisi vai ao chão para saudar determinados locais do *Inzo*, como *ngomas*, *ntoto* e sua/seu zeladora(o) *dia nkisi*. Chama-me a atenção como nesse ato fica visível no corpo **as relações com o chão**, gravidade, o peso e fluência para ritmar o "bater a cabeça", que exige certa habilidade e precisão do corpo para ir e retornar ao chão.

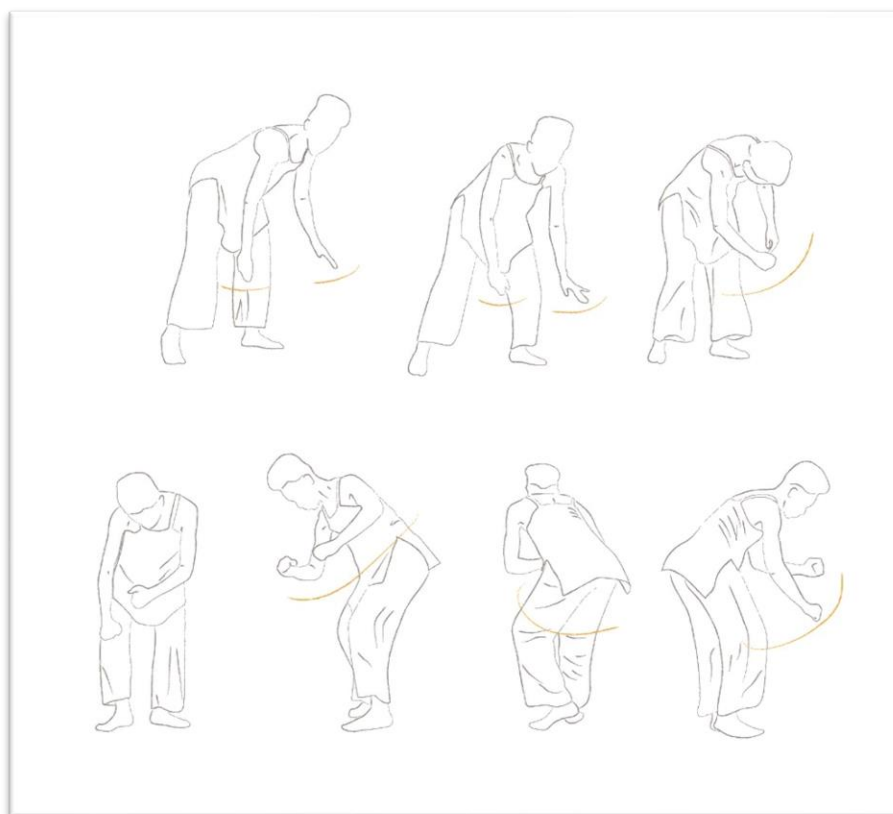


Kabula (entrada)

Pé de dança kabula⁵⁸

A **kabula**, movimento feito organicamente por Mãe Dango em sua fala pública, é realizada com o movimento cadenciado de abrir e fechar pés e braços lateralmente ao corpo e, assim, repetir o mesmo gesto percorrendo o espaço em que a dança acontece. Há variações da kabula, podendo ela ser dançada de forma ativa, aguerrida ou mais lânguida, e, também, realizando volteios em torno do próprio eixo. A introdução para a kabula, geralmente, é o gesto da “vassourinha”, em que com o tronco levemente inclinado à frente do eixo corporal sobre as pernas e pés em paralelos, com o quadril direcionado ao chão, move-se o ar com as mãos oras trazendo para perto do corpo, oras o afastando.

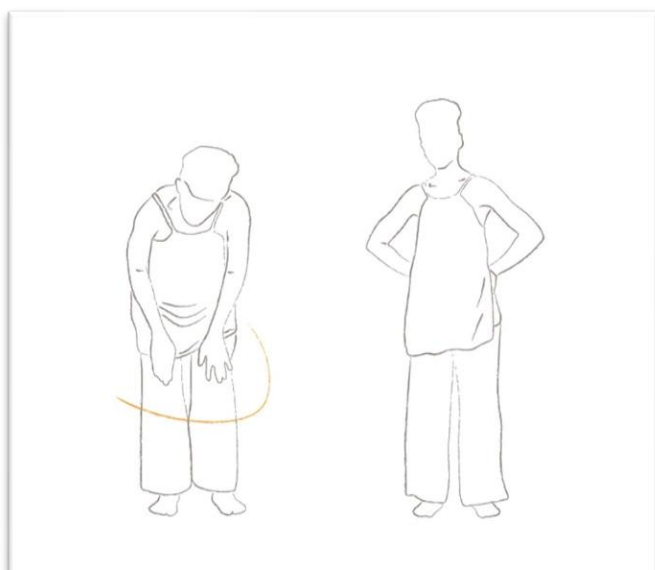
⁵⁸ Para acessar a imagem de kabula em movimento, pode-se também utilizar o *link* https://youtu.be/ZzUkv_qpW-g.



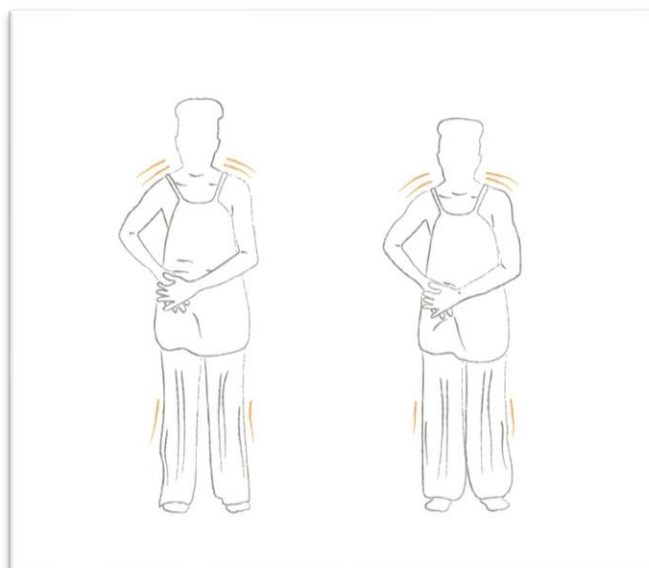
Gesto kubar⁵⁹

Kubar é um gesto de início da dança, uma outra introdução ao movimento e pode ser feito em alguns toques, como no congo, e variar sua dinâmica. Nele, recolhe-se o ar com a mão direita em direção ao chão e centro do corpo, deixando os cotovelos semiflexionados, enquanto agita-se levemente os ombros para frente e traz, ao mesmo tempo em que se faz uma transferência de peso nas pernas (esquerda - direita - esquerda), que estão em paralelo e abertas na largura do quadril. Ao término desse movimento, puxa-se o pé direito para traz e faz-se uma volta/giro sobre o próprio eixo (para a direita) transferindo o peso de um lado e outro do corpo (quedas sutis de quadril em direção ao chão) e mantendo as mãos semifechadas, como se segurasse algo arredondado entre elas durante a volta.

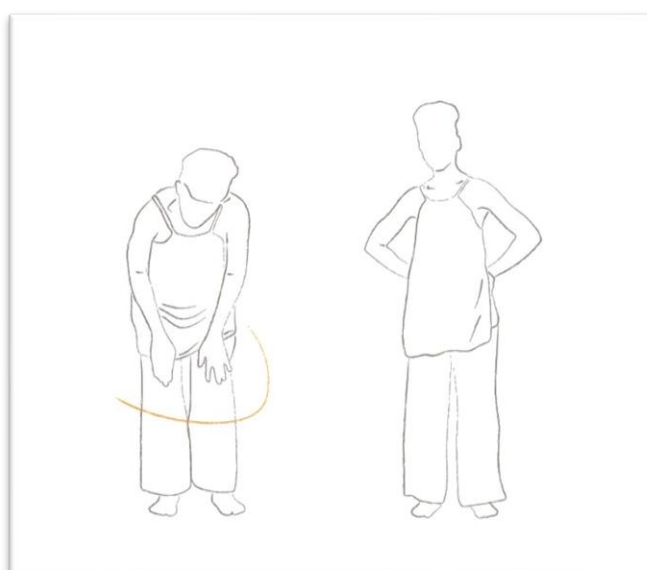
⁵⁹ Para acessar a imagem de kubar em movimento, pode-se também acessar o *link* <https://youtu.be/zZKoz0qk1q8>.



Saudação manifestação
do nkisi (ndumbe)



Saudação manifestação
do nkisi (manganza)



Saudação manifestação
do nkisi (kota/diala manganza)



Saudação manifestação do nkisi⁶⁰

O aprendizado corporal de quando um mona nkisi entra em transe de expressão se dá de forma iniciática e a cada nova etapa de sua vida na comunidade-terreiro, após cumprir com suas obrigações, o modo como seu nkisi se apresenta se transforma, contando para o mundo em que estágio na caminhada ao redor do sol se encontra. De modo geral, em todas as etapas o gesto acontece com muntu firmado no solo, sobre seus pés e pernas paralelas; há queda da bacia em direção ao solo e o balançar de seu(s) ombro(s). Tal movimento do ombro é na comunidade Inzo Musambu Hongolo Menha chamado de *jicá*. Quando se é ndumbi, as mãos são dispostas à frente do corpo em formato de concha, chamadas de “mão de alá”. Quando se é muzenza ou manganza, as duas mãos ficam apoiadas uma sob a outra em cima da crista ilíaca. Uma pessoa kota manganza manifestará em seu nkisi com mais liberdade, numa pequena partitura gestual em que ora as mãos e antebraços repousarão sobre a coxa para depois apoiarem mãos atrás do corpo, sobre a articulação sacral ilíaca.

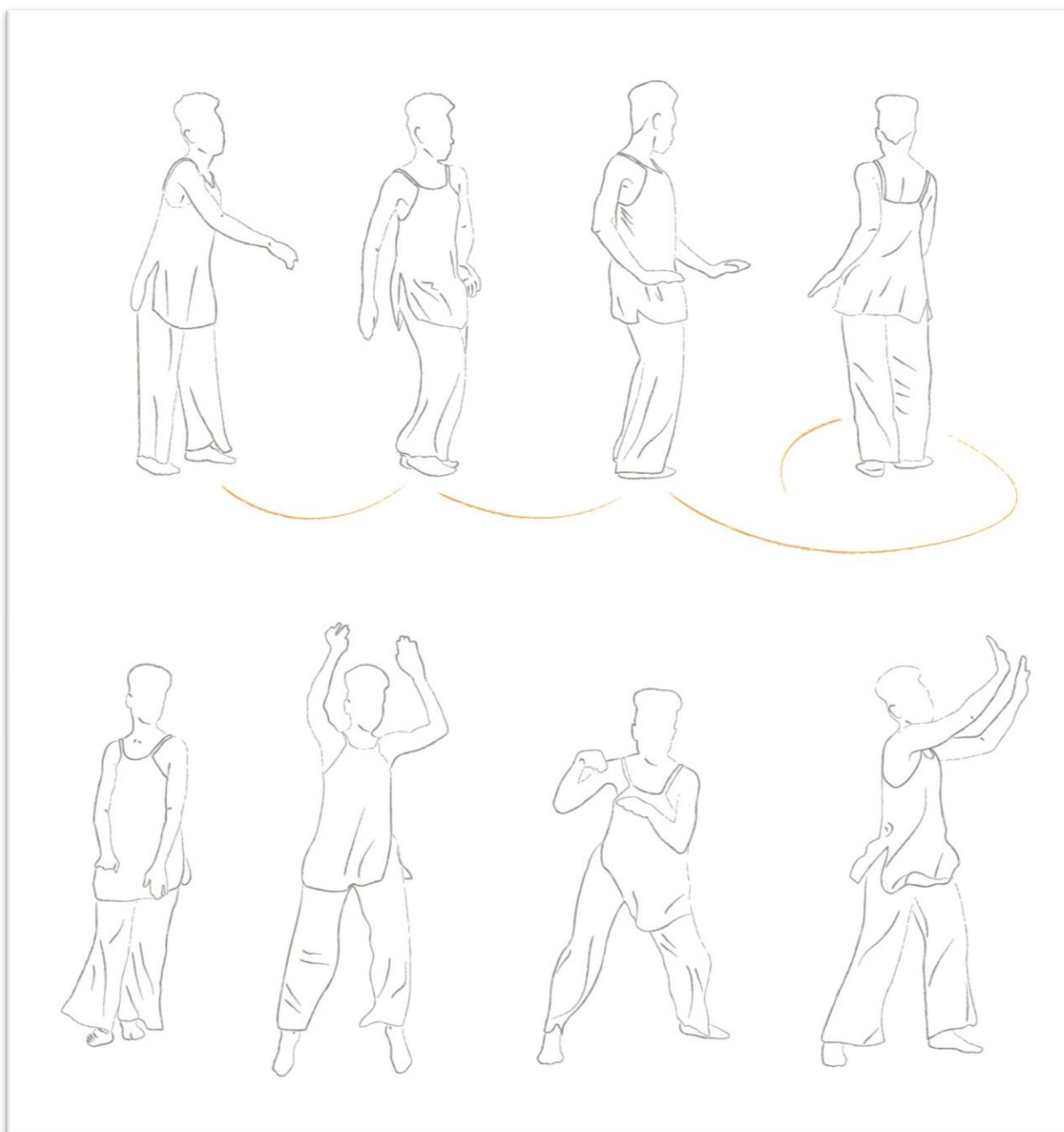
Presente nas territorialidades do fogo e nas relações entre fogo-ar, terra-água, ar-água, o **Barravento** sugere um abrir de caminhos e há variações sutis em relação ao *nkisi*, ao contexto e a territorialidade. Uma dança de ímpeto, em que se avança pelo espaço e recua-se para avançar mais. Durante o seu ato surgem gestos e cumprimentos corporais que se referem a narrativa que é contada. No barravento, é possível identificarmos as combinações possíveis ou o encontro de outros pés de dança.



Pé de dança barravento (água)⁶¹

⁶⁰ É possível acessar a saudação também pelo *link* <https://youtu.be/eQufiwUdW5w>.

⁶¹ Barravento (água) também disponível no *link* https://youtu.be/W8y_8ZknivY.



Barravento (ar-fogo)

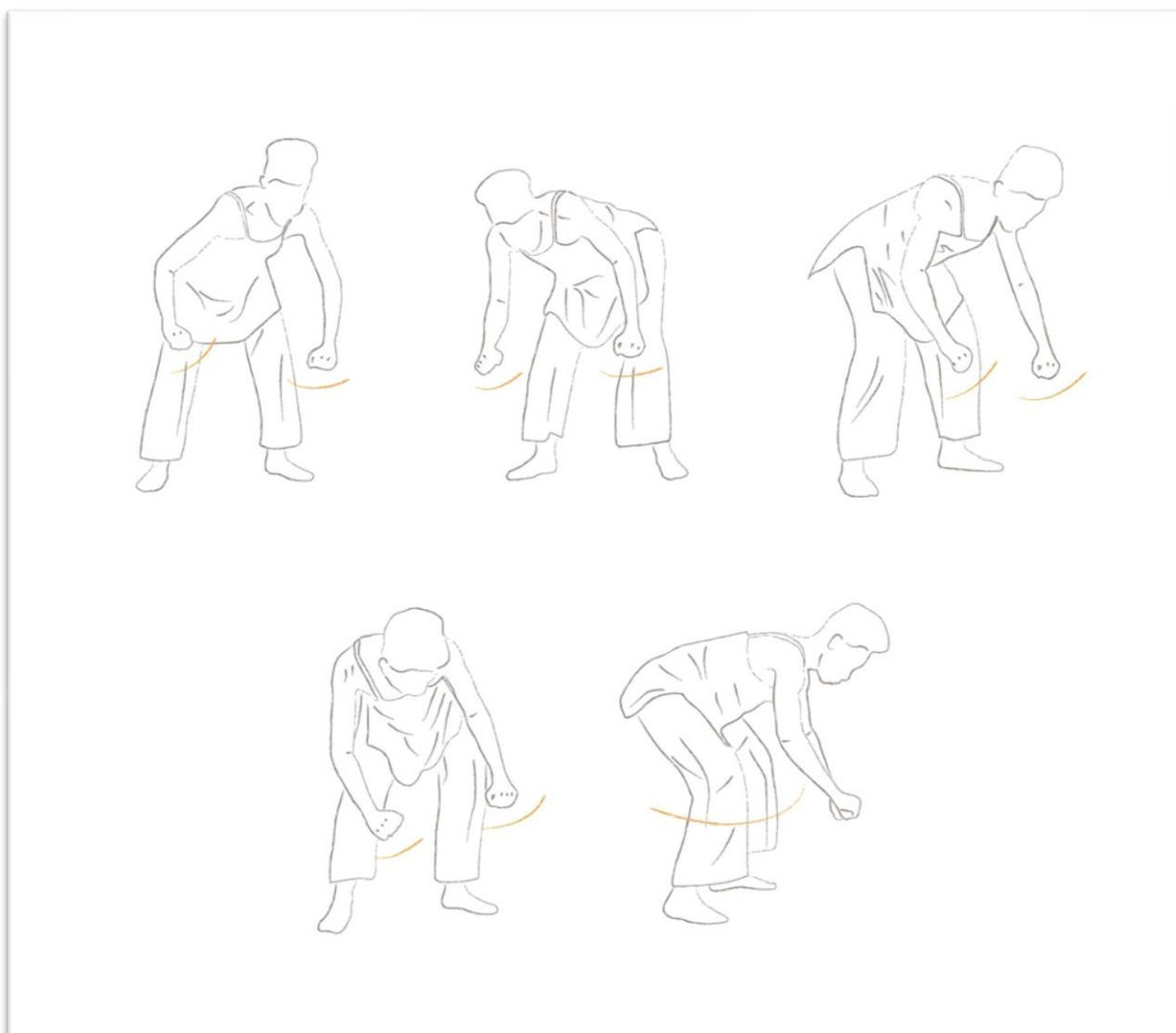


Pé de dança barravento (ar-fogo)⁶²

⁶² Barravento (ar-fogo) também disponível no *link* https://youtu.be/fYX7_dcn3yl.



Barravento (água)



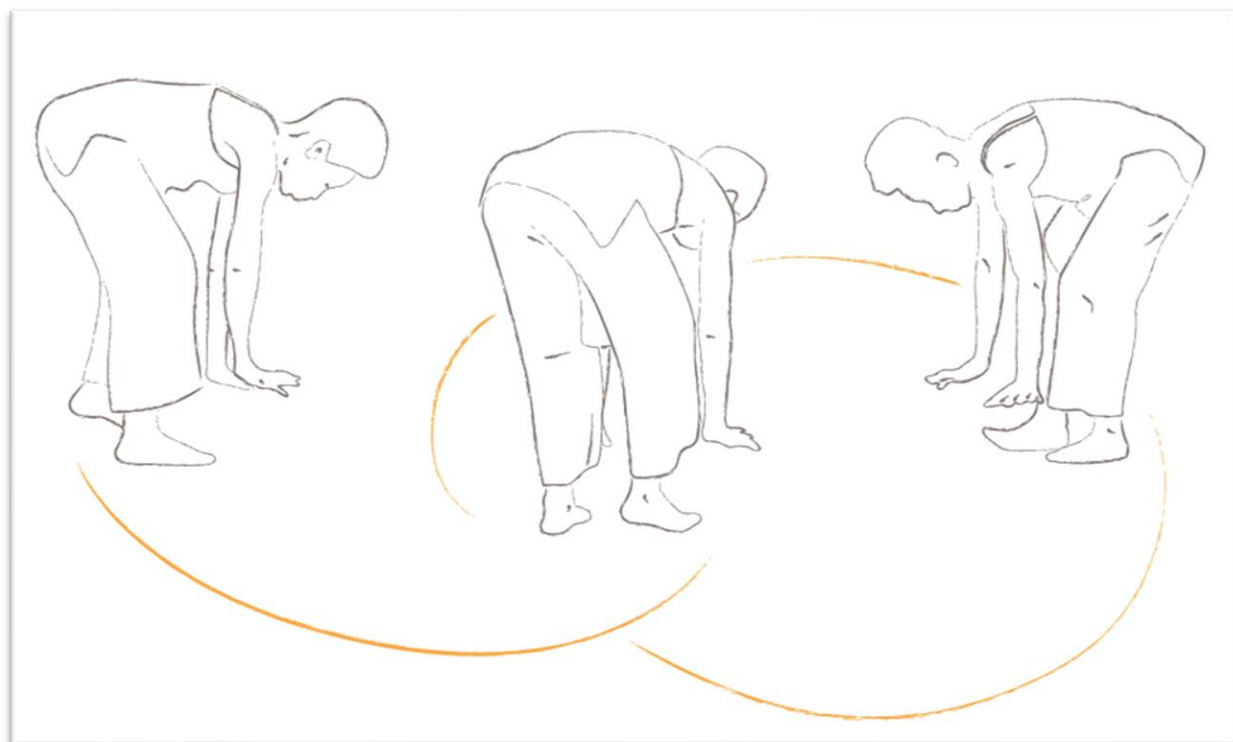
Muzenza



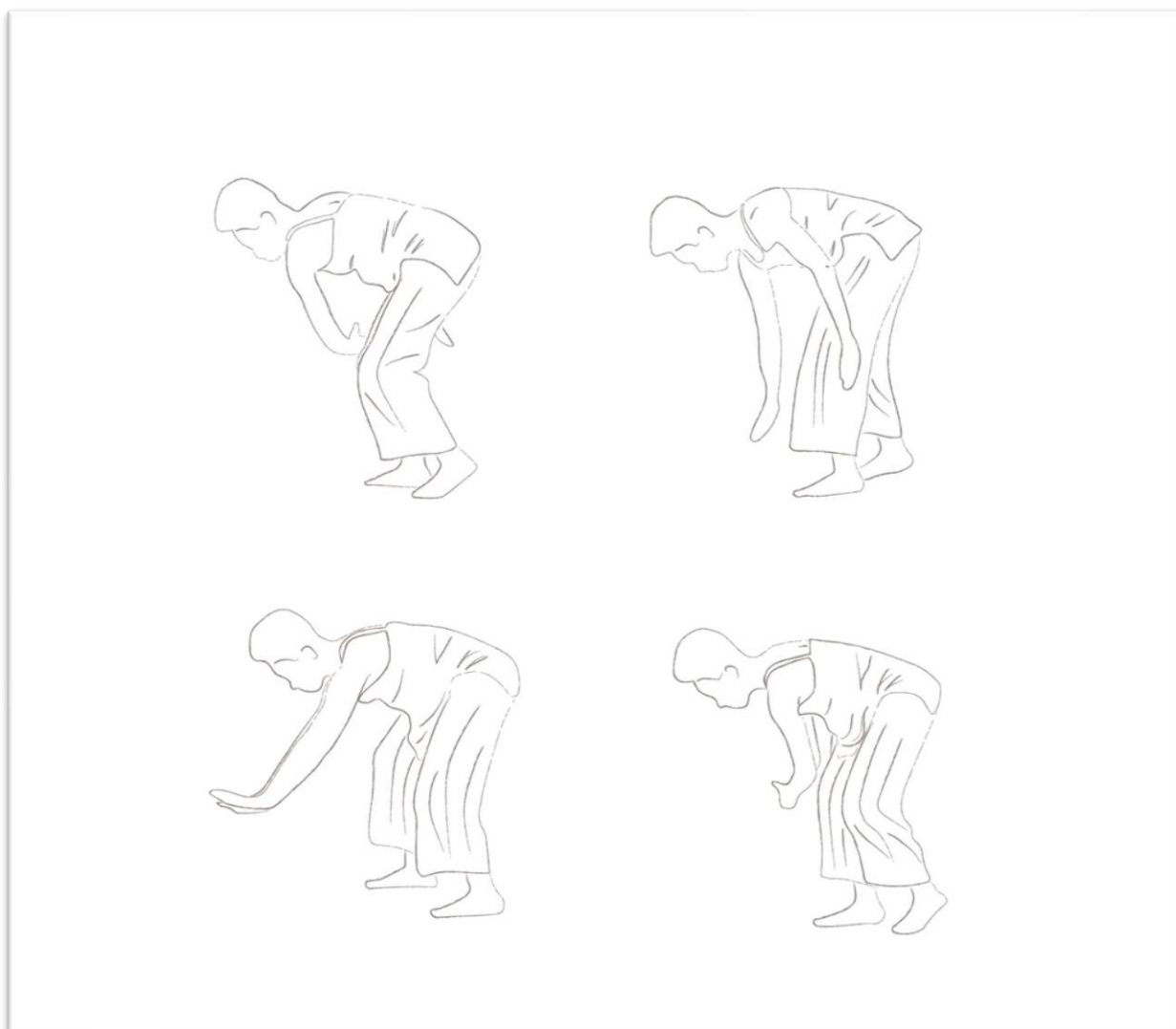
Pé de dança Muzenza⁶³

⁶³ Muzenza (base) também disponível no *link* <https://youtu.be/QVAc8ZX1ceU>.

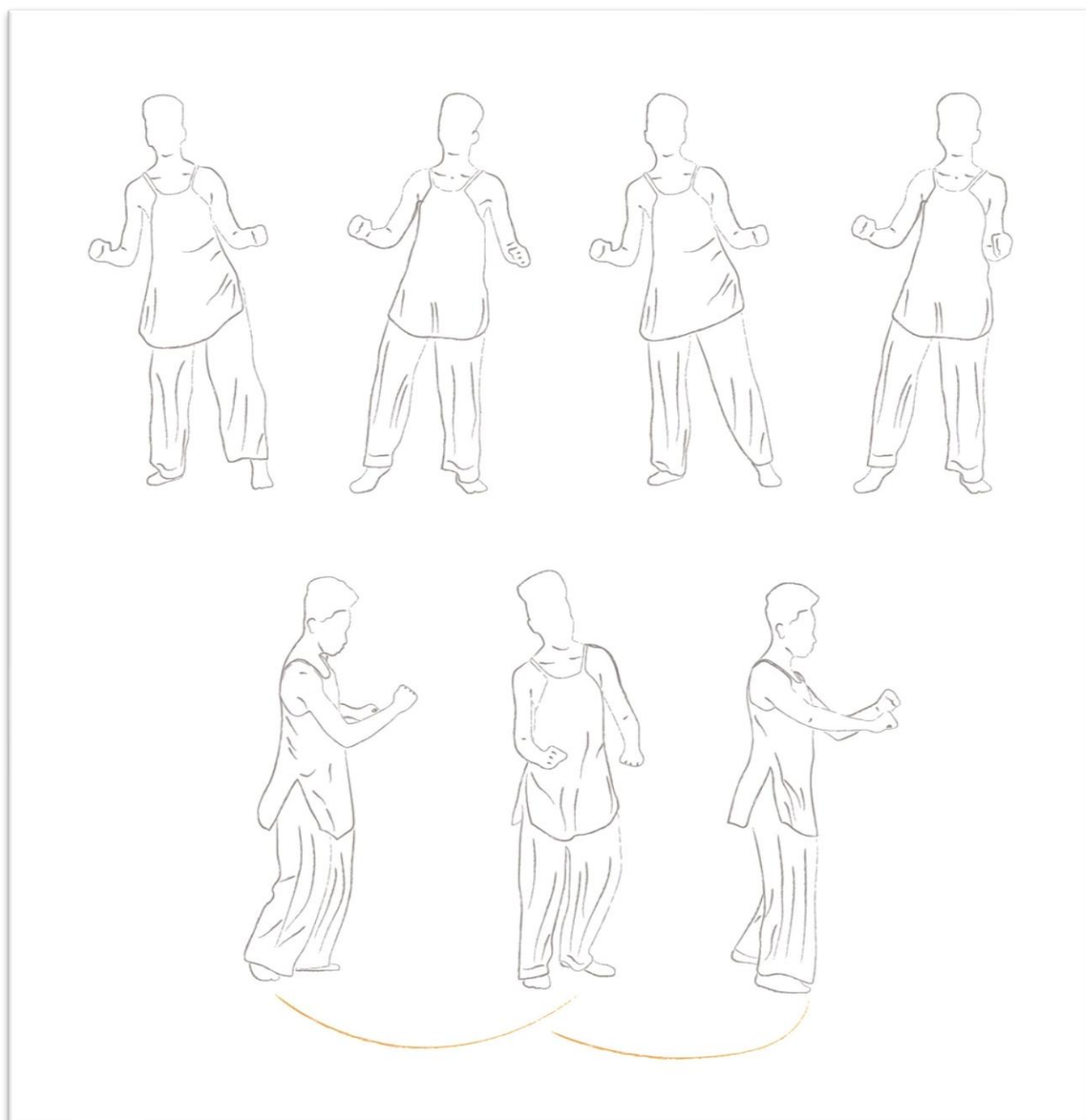
A **Muzenza** é realizada com pernas paralelas e pés apoiados inteiramente no chão, arrasta-se o pé/a perna direita para trás e frente alternando com pé/perna esquerda para trás e para frente, deixando joelhos levemente flexionados. As escápulas e braços (com cotovelos dobrados) acompanham o movimento dos pés/pernas, abrindo e fechando como se fossem asas; realiza-se a muzenza com certa sincopa. Assim dança-se a muzenza, que vai variar conforme o rito, o momento, a zuela, processo iniciático.



Muzenza (nascimento)



Muzenza (nascimento)



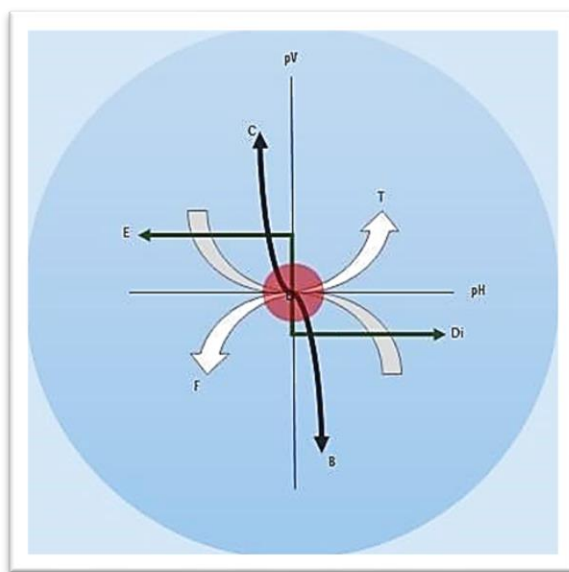
Muzenza (07 anos)

A observação e realização que tenho feito há dezoito anos dessas ações-movimentos confirmam o que alguns estudiosos das culturas negras discutem há décadas: o poder da **repetição** e da **improvisação** como manifestação de força realizante (SODRÉ, 2002), uma vez que “acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resiste ao efêmero, ao passageiro” (SODRÉ, 2002, p. 144). Por meio da improvisação, realizada com o repertório gestual apreendido no cotidiano da comunidade, o mona nkisi imprime a sua singularidade na dança. Assim como na dança africana, na kukina, na dança da tradição africano-brasileira banto, a repetição e a improvisação são regras básicas. A estes dois princípios, é perceptível outros pilares, como o “**policentrismo** – indicando indica que há vários centros no corpo humano que dão impulso à dança –; a **curvilinearidade** – como configuração e estrutura, uma vez que ao círculo é conferido o poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo - e a **memória épica** – que agrega a espiritualidade no sentido de pensar que a experiência estética amplia um canal de contato com a ancestralidade, com o transcendente que predispõe o dançarino a um estado que permite o fluxo de energia para criar algo.” (ASNATE *apud* MANZINI, 2016, p. 82-83).

Ademais, coloco junto aos pilares já destacados a ancestralidade, as formas cíclicas e circulares do movimento no corpo e no espaço que se dão nos acontecimentos dos pés das danças. Tais elementos também são discutidos e abordados por Ligiéro (2011) para sua conceituação de motrizes culturais para tratar das complexidades das dinâmicas das performances culturais africano-brasileiras e as dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para o restabelecimento de comportamentos e heranças africanas. Para Ligiéro (2011) a **presentificação** das motrizes culturais se confirma ao identificarmos cinco elementos em sua feitura e acontecimento: 1. a combinação da dança (gesto-ação-movimento), com o canto (voz) e música (ritmo-pulso); 2. simultaneidade do jogo e ritual na mesma celebração; 3. o culto aos ancestrais; 4. a presença de um mestre (nganga), zelador de saberes tradicionais; 5. o uso do espaço em roda, de forma circular. Elementos todos presentes na caminhada de *muntu* na comunidade-terreiro.

O espaço circular de realização do ato da dança orienta os gestos, junto com o toque dos *ngoma* e o balançar do *adjá*, os caminhos a serem percorridos pelo *nkisi* e/ou por *muntu* nos atos ritualísticos. É possível identificar que nas danças há um jogo dos planos **horizontal (p. H.)** e **vertical (p. V.)**, bem como identificar que a dança acontece com/nas **sete direções** (direita Di, esquerda E, cima C, baixo B, frente F, trás T e dentro D) por onde *muntu* pode caminhar em sua volta em torno do sol. No *mabaia* da comunidade-terreiro, o “sol” pode ser identificado como sendo o local estabelecido no centro do salão, em torno do *ntoto* (terra-chão, centro energético) e sob a *cumeeira* (centro de força suspenso). Aqui,

procurei aproximar o espaço do *mabaia* de referência para esta obra-tese (do Inzo Musambu Hongolo Menha) do desenho do *Dikenga dia Kongo* (cosmograma Bakongo), assim como o *ntoto* ao *ku nseke* (mundo físico) e a *cumeeira* a *ku mpemba* (mundo invisível) para as reflexões do espaço do dançar. Redimensiono também em muntu o esquema do cosmograma, o compreendendo como sendo o “sistema de sistemas” e como um “sol”, que nasce e se põe todos os dias.



Nesses traçados em movimentos, dentro do espaço litúrgico ritual, onde há tais pontos energéticos relacionais específicos (*ntoto* e *cumeeira*), confluem tempos distintos num mesmo espaço fazendo-se **presentificar a ancestralidade** no Tempo real de acontecimentos do rito. Dançamos na encruzilhada.

Dramaturgias para o ato de dançar

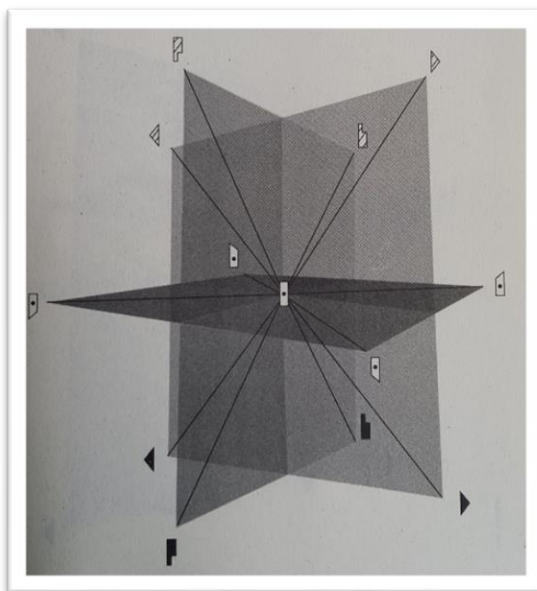
Mu kanda, babo longa ye longwa.
Na comunidade, todos ensinam e são ensinados.

[Provérbio bantu-kongo por Bunseki Fu-kiau]

Adentro esse espaço pisando o solo com calma, sentindo um calor no *muxima* (coração) e arrepio perpassando toda a coluna vertebral. Na boca, a **saliva** vai emergindo vertiginosamente e inundando garganta afora. E não é que realmente tenho dançado-habitado-pesquisado na encruzilhada! Não rejeito as técnicas e procedimentos da dança teatral do ocidente. Afinal, é no *rolê epistemológico* (RUFINO, 2018) que entrelaçamos saberes e práticas artísticas que nos sejam pertinentes, avançando e recuando quando necessário e recusando o “ou”, pois não nos cabe esgotar em apenas uma estética,

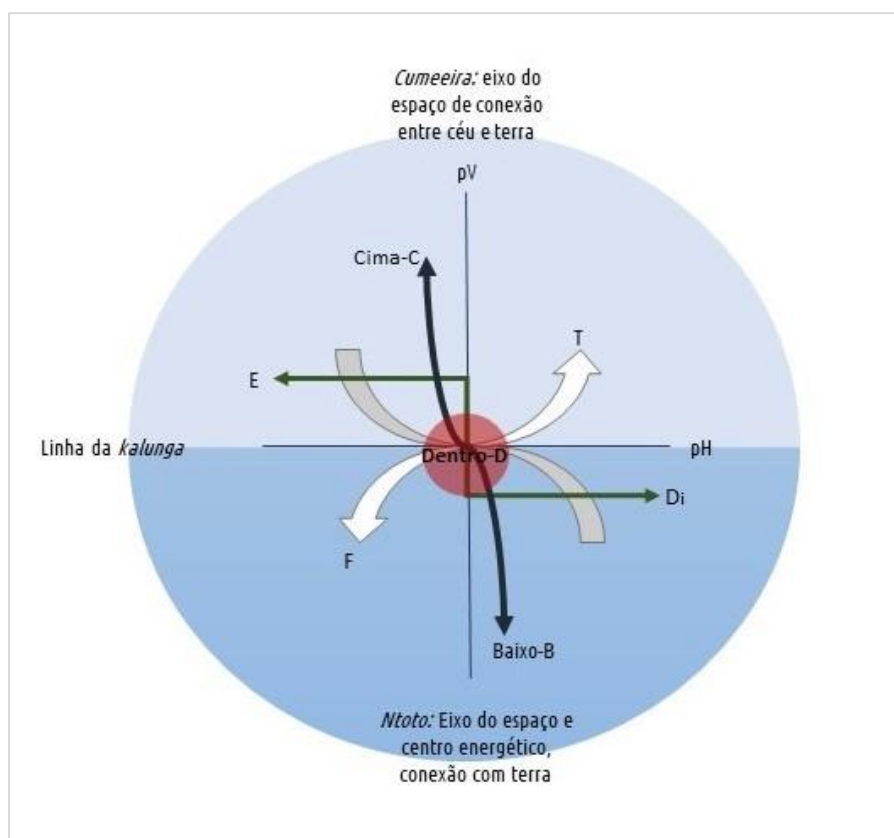
numa única categoria, um único ato criativo. Nessa síncope gestual feita na encruzilhada, tramo uma conversa enviesada em um exercício de aproximação da *coreologia* com as danças negras afro orientadas pelo caminho que *muntu* trilhou em terra.

Ao identificar e perceber que todo o jogo de corpo da dança na tradição acontece na relação “espacializante” como o movimento de muntu na base “V-H”, proponho a reelaboração, transposição deste fundamento para a constituição de uma dança negra teatral e, por conseguinte, de um estado de rito cênico. Para isto, voltarei ao esquema desenhado da relação “espacializante” de *muntu* na base “V-H” para o riscar do espaço-tempo das danças de minkisi na comunidade-terreiro.



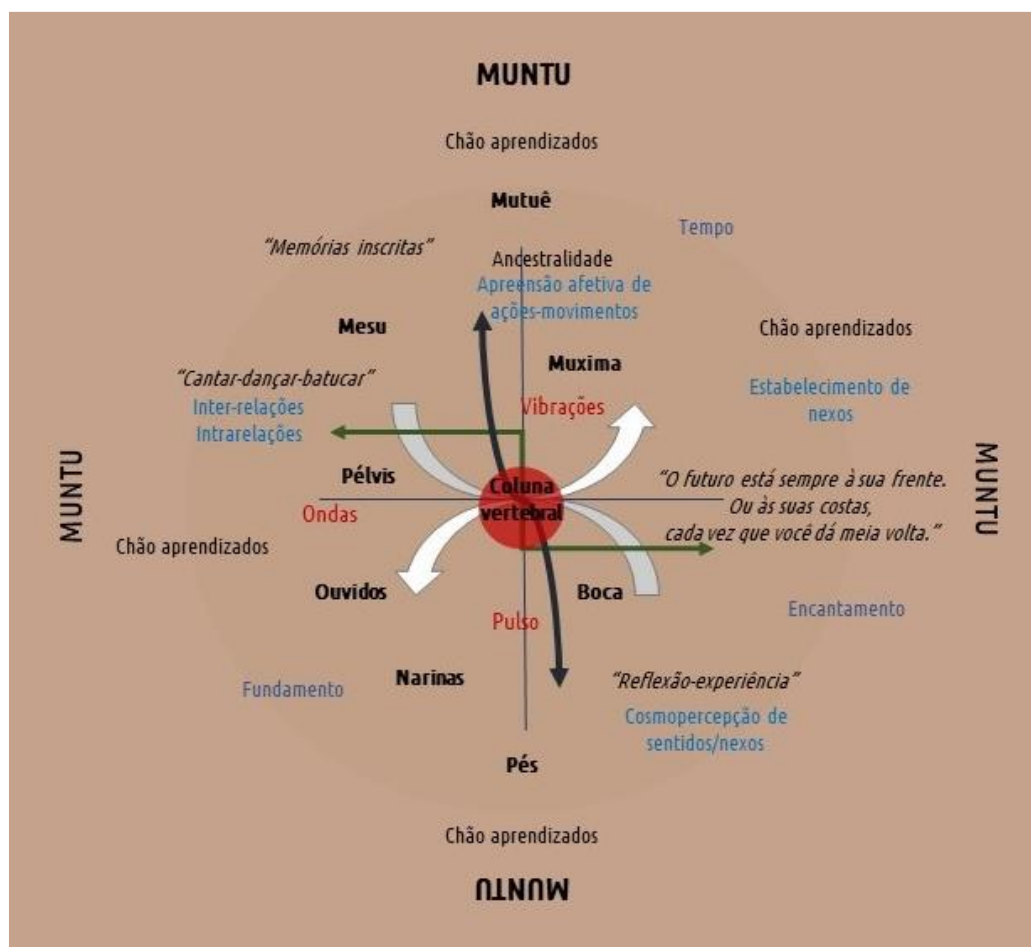
Plano espacial (COR.). Fonte: RENGEL (2003).

Inspirada no desenho de “plano espacial” labaniano para o estudo das ações-movimentos e sua organização no espaço para o ato de dançar e nas direções para o caminhar de muntu na vida, desenhei um outro plano, que nomeie de *plano espacializante da dança no fundamento de terreiro*.



Plano espacializante no fundamento de terreiro. Desenho da autora.

A partir desta imagem, que sintetiza a caminhada de *mntu* no mundo físico (*ku nseke*) reelaborada no girar da roda no *kituminu* e outros atos da tradição, intuo procedimentos técnico-criativos de investigação gestual tendo o seu chão e sua abordagem oriunda no ser-pensar bantu-kongo, na motriz dos gestos da comunidade-terreiro que se ampliam nas danças rituais e dos *minkisi*. Assim, podemos compreender e incorporar as minúcias das qualidades múltiplas de vocabulários corporais que se repetem ritualisticamente instaurando rupturas com o ordinário cotidiano e *presentificando* tempos espiralados.



Plano Muntu – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento. Desenho da autora.

Mais que inspiração, o que intento com relação às danças de *minkisi* e todo o *corpus* sociocultural da comunidade-terreiro é que sejam *ntoto*, terra, o chão, a base, o fundamento no movimento de cruzo com fazeres-saberes das artes do corpo, que sejam referência motriz de anterioridade para o gesto, movimento e a criação. No entanto, para isso é preciso a compreensão de que o sentido das narrativas das danças dos *minkisi* é gerado pela apreensão de todos os elementos que compõem o ritual – cosmologia, *zuelas* (cantigas), matrizes gestuais, *makurias* (alimentos), indumentárias, atos de caráter privado, o segredo e o mistério.

Sempre tive a ideia de que o saber não deve morrer com o seu dono. O saber que é saber está sobre a terra para construir outros saberes. [...] Eu tenho que me esvaziar para me encher novamente. Conhecimento, saber não pertencem a ninguém, pertencem ao mundo. Se você foi o privilegiado de ter acesso a esse saber, passe adiante, não lhe pertence. Você é instrumento para pegar aquilo e fazer com que outros vão até mais além que você. (Makota Valdina apud SANTOS, 2019, p. 232)

Novamente adentraremos no território da prática da dança e faço a partilha da segunda aula-laboratório criada. Tendo realizado a dança-ebó *Muntu* ao fim do ciclo do capítulo 1 deste trabalho,

proponho que siga a investigação do mover na relação com *maza* e suas diferentes características, aspectos e qualidades e, assim, estabelecendo outras percepções gestos-temporais. Partiremos das motrizes ligadas às águas ancestrais Kaya, Ndanda, Nzumba e das que emanam de muntu (corpo mais consciente) para o trabalho com o tempo, o pulsar e suas variações rítmicas.

Ouçá-veja-dance a videoaula-laboratório *Maza*⁶⁴ acessando o QR code abaixo:



Saber de onde se vem para saber para onde seguir⁶⁵. Ao rever as práticas artísticas e as obras produzidas pela Nave Gris Cia. Cênica – particularmente Dikanga Calunga e Corredeira – identifico que *kalunga* foi, pela primeira vez, se redimensionando como potência criadora nestas obras: pude dançar desde, com e sobre ela. Ela fomentou a compreensão de como se trabalhar da “porteira para fora” da tradição, num ato intuitivo de transposição da “água interminável dentro do espaço cósmico” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019), do grande mar, lugar de todos os encontros, afetos, cruzos e materialidade da memória ancestral (MARTINS, 2002), redimensionando na prática do dançar o movimento entre jogos dos saberes da tradição africano-brasileira com o mover-pensar ocidental estabelecidos pela arte. É desta experiência artística coletiva e comunitária que pude firmar mais os pés para as elaborações que aqui se apresentam.

Reconhecer e confirmar a ancestralidade, a etnicidade de origem africana, é uma característica basilar das danças negras e de danças teatrais que buscam inspiração nas experiências de africanidades. A

⁶⁴ Como falado no capítulo I, a elaboração desta videoaula-laboratório se deu no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, a convite do SESC - Serviço Social do Comércio Consolação (São Paulo/SP) e no contexto do isolamento social da COVID-19. Na composição da videoaula, há fragmento de espetáculo da Nave Gris, ilustrando como utilizei, no contexto da companhia, o elemento Maza. Também disponível no *link* <https://youtu.be/G1-044PY9c4>.

⁶⁵ As reflexões, experiências e criações pedagógicas para o fazer artístico que venho tramando e seguirei tecendo para a elaboração dos sentidos e nexos para o ato de dançar são também oriundas das experiências coletivas da criação em dança no seio da Nave Gris Cia. Cênica. O amadurecimento desse percurso em dramaturgias do corpo e para a dança só foi possível por ter se dado coletivamente, no exercício de generosidade, escuta e diálogos nem sempre amistosos de mundos distintos, mas que partilham das mesmas intenções e passaram a comer no mesmo prato, uma vez que comecei a entender que a criação opera em redes e conexões maiores do que o do indivíduo sozinho.

tradição de firmar sua origem e de não romper com o passado, diferentemente do movimento nas artes da modernidade e pós-modernidade, confere a especificidade também das dramaturgias de dança dessas obras. Uma dramaturgia do *muntu* ou dramaturgia do corpo, como aponta a artista-pesquisadora Renata Kabilaewatala (2021, p. 48), que “assume o lugar de elemento matricial do processo criativo”. Para ela, a dramaturgia de uma perspectiva da dança tem duas instâncias, a do “corpo” e a da dramaturgia do espetáculo, em que o corpo tece sentido com outros elementos presentes na obra, como trilha sonora, iluminação, vestes cênicas e, incluo aqui a cosmologia africano-brasileira banto, que inspira e fundamenta a presente tese.

Criações de dança são fecundadas e gestadas originalmente no corpo, no revolver-se do repertório de gestos e movimentos para se esboçar o que se pretende anunciar para o mundo. Corpo é *muntu*. É repositório de memórias, local do vivido-conhecido, sonhado, de trânsitos de tempos espiralados e espaços múltiplos do visível e invisível que são presentificados nas performances culturais negras. Olhemos para o **Plano Muntu – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento do terreiro** e façamos sua transposição para muntu, artista da dança, e seu terreiro teatral. É a partir deste Plano Muntu que passo a conceber o exercício dramáturgico para uma dança negra teatral. O plano pode ser compreendido como uma proto-dramaturgia, um princípio estruturante, que orientará tanto a organização física e motora de muntu, como a sua relação com/no espaço e o próprio espaço de criação e cênico, centrando esforços em constituir um território relacional e filosófico com os demais materiais e elementos que constituem a cena. Os entendimentos de corpo sendo *muntu* e de dramaturgia *dia kalunga* como espaço e princípio motriz me provocou a olhar para as bases que fundamentam as experiências culturais que me inspiram e o que podemos aprender com elas para constituir outros modos de elaborar um espetáculo cênico. E a tecitura para esta cosmopercepção de dramaturgia me foi possível por sempre rememorar que no cosmograma Bakongo, *kalunga* é a “água interminável dentro do espaço cósmico”, o portal dos mundos visível e invisível, o “deus-da-mudança” e a força contínua da criação (FUKIAU apud SANTOS, 2019, p. 22), possível de ser redimensionada e irradiar-se em inúmeras qualidades de *maza* (água). *Maza*, que está e perpassa muntu e pode conduzi-lo em seu ato de dançar.

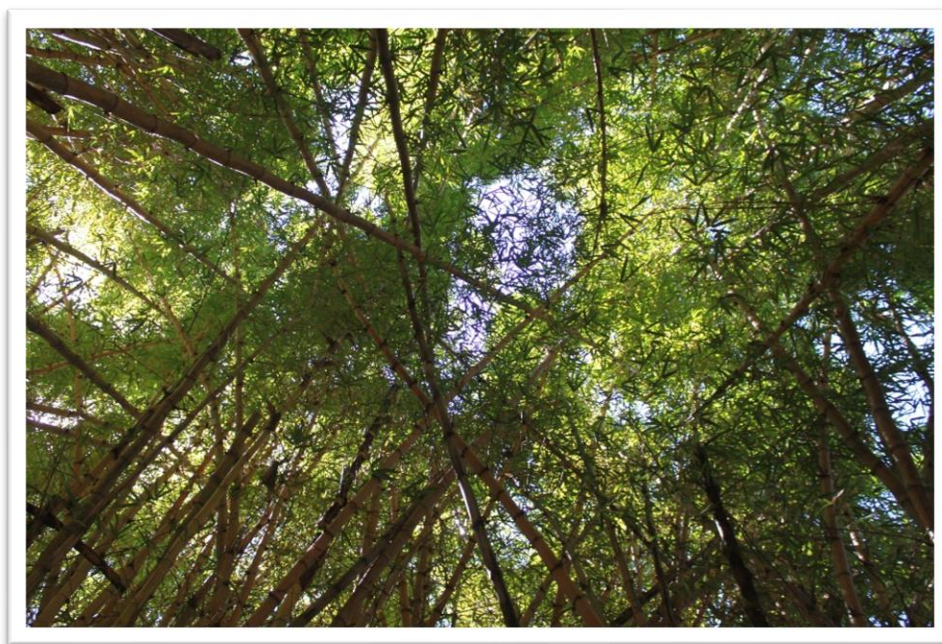
O nome, palavra-existência, *dijina*, vai me orientando nos nexos, na elaboração das concepções dramáturgicas e coreográficas em cada trabalho que realizei/realizo. Cada *dijina* evocada trouxe uma série de imagens, ideias, memórias, inspirando caminhos e procedimentos a serem vivenciados na sala de ensaio. É ao mesmo tempo evocação e margem, uma vez que também delimita um certo campo de investigação. A *dijina* conecta a obra que se pretende elaborar a uma **dramaturgia de origem** e, neste caso, de origem **banto**. Quando falo em dramaturgia de origem banto, vou ao encontro mais uma vez de

Kabilaewatala (2021, p. 48), que diz ser “formas-fôrmas” o articular entre dramaturgia de corpo e do espetáculo.

Nesta obra-tese a palavra-existência que se apresentou foi a dança chamada Ato. Em Ato, procurei aprofundar e ampliar as relações entre princípios do Candomblé Angola, de seu contexto tradicional e litúrgico, e a criação em dança teatral contemporânea. Investigando, assim, como elementos presentes em culturas afro-brasileiras podem mover, nutrir e embasar uma produção cênica que não recorra à mimetização de suas formas. E, sim, à compreensão de seus princípios e meios de resistência e reinvenção. O Plano Muntu se configurou como grande estrutura orientadora para o ato de criação em dança negra teatral junto a quatro estudantes intérpretes-criadoras(es)⁶⁶ do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Desde o Plano, pude instaurar e estabelecer rituais em nossos ensaios para que desta forma, a construção da dramaturgia do trabalho acontecesse também na dimensão dos ensaios, de um modo de fazer cotidiano que precisa ser recriado sempre e que é determinante para a parte visível de uma obra, isto é, aquilo que se dá finalmente a ver.

Pois bem, fundamentadas(os) no princípio *dia kalunga* para o estudo minucioso da rítmica e pulso do gesto, de suas vibrações e ondas, apreendendo os sentidos motores na investigação de ações-movimentos cênicos, partimos do despertar de muntu e da maceração motricial das danças e gestos da tradição mencionadas anteriormente na tese. As águas nos orientaram nos sentidos das ações e de seus tempos. Como *ntubudí* (ventarola) que mobiliza *nlenge* (ar), nos lançamos a expansão pelas 7 direções do plano espacializante da dança fundamentando-se na tradição, no fluxo da relação das territorialidades terra-água-ar. Deste modo, elaborando uma dramaturgia do que é vivido e acumulado, de um corpo compostado. Assim, Ato procurou ir se assentando e se expandindo com o Tempo e a prática.

⁶⁶ Utilizo o termo intérprete-criador(a), para do(a) intérprete de dança que se utiliza de vocabulário próprio para dar corpo à obra coreográfica de outrem. Já o termo criador(a)-intérprete para designar o(a) artista da dança que atua como idealizador de obra coreográfica, elaborando partituras de ações-movimentos próprias a partir de seu repertório gestual e experiências plurais e, que por vezes, também dirige sua própria obra.



Vento no bambuzal, Restinga/SP. Crédito: Murilo De Paula. Fonte: acervo da autora.

Faço o convite para que ouça-veja-dance a videoaula-laboratório *Ntubud*⁶⁷



⁶⁷ Aqui, também trago fragmento de espetáculo da Nave Gris, ilustrando como utilizei o elemento nlege (ar). Videoaula disponível no *link* <https://youtu.be/jF7lyYhgaf8>.

CAPÍTULO 3. *NZILA*: A sistematização para a criação artística em dança negra teatral

Círculo

O arco-íris descobriu a vontade das serpentes. Por isso o céu se deita sobre a terra com os olhos entreabertos. Na manhã em que o sol se atrasar virei com meu colar de cores. Ó, terei o reino dos galos e a cauda esguia dos pássaros. Um círculo de contas inundará o céu tranquilo.

[Edmilson de Almeida Pereira]

Presentificação: Ato em cena



Acesse o QR Code para assistir a Ato⁶⁸



Imagem do eixo espacial de Ato. Monotipia feita em algodão cru disposto dentro de cabeça sobre peneira. Obra da autora.

⁶⁸ **Ato** também está disponível para acesso no *link* <https://youtu.be/UV6xynMJ-qk>.

Kimpa/fu. a criação de Ato

Uma tese de dança, sobre dança e que dança. A experiência vivida e acumulada do corpo e sua ancestralidade. A presentificação de tempos imemoriais em *muntu* no ato de dançar. Como realizar a sistematização de processos de aprendizagens e transmissões dos fazeres-saberes numa feitura artística? Como transformar os fundamentos da ordem do *segredo* e do *mistério*, presentes na tradição da comunidade-terreiro e no processo de criação artística em dados públicos e possíveis de serem vivenciados por quaisquer pessoas comprometidas com o labor e conhecimento na dança teatral?

Tendo como fundamento os elementos expostos nos capítulos anteriores: *muntu* - corpoespaçoritual, para que fosse sendo acordada a consciência plena para dar caminho ao transe de expressão cênico, *maza*, como elemento dramatúrgico, para assentar os percursos investigativos das ações-movimentos possibilitando conhecermos pulsos rítmicos de *muntu* através da fluência das águas e *ntubudí*, para a ação espacializante de *muntu* no espaço cênico, partilho nesta etapa a videoaula-laboratório *Nzila* - possibilidades de escritas cênicas do dançar. Aqui, abarco todo os procedimentos e exercícios técnico-criativos de *muntu*, *maza* e *ntubudí* compostando as ancestralidades gestuais para a estruturação da obra de dança.

Nzila é palavra-imagem que no Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris e em muitos outros inzo é *nkisi* da territorialidade do fogo-terra e anda junto de *Mpambu*, *Aluvaiá*, *Mavalutango*... As acepções de *nzila*, *mpambue* *mavalutango*, por exemplo, nas línguas kikongo-kimbundu e no cotidiano da comunidade-terreiro, contam que *mpambu* é encruzilhada e cruzamento, *nzila*, rua e caminho e que a dança e o movimento se ligam à *mavalutango*. Na tradição, nada se inicia antes de tratarmos deste(s) *nkisi*(minkisi), pois ele(s) salvaguarda(m) os caminhos e percursos por onde passaremos. *Kiuá Nganga Mpambu Nzila! Kiuá, Nzila!* Salve a/o senhora/o dos caminhos e da encruzilhada!

Nesta obra-tese, *Nzila* dá caminhos para o processo de sistematização de procedimentos para o estudo do movimento e a dança negra teatral. O ciclo se encerrará por este veio, uma vez que *Nzila* também é destino e sistema, como conta Santos (2019) em seu estudo acerca da tradução negra e diálogos reflexivos com Fu-Kiau e demais pesquisadores, como o poeta Abreu Paxé. No jogo complexo de sentidos da linguagem proverbial bantu-kongo, existem três termos para designar ‘sistema’, sendo dois deles citados por Fu-Kiau – *kimpa/fu* – e um alumiado por Santos – *nzila*. Cada um destes termos nomeia ‘sistema’ de acordo com a sua função e significado do que se pretende tratar. Em suas reflexões, Santos aludi a significação de *kimpa* a uma noção de “‘imagem” de/do sistema, visto de forma externa, e *fu* ao

seu “tecido vivo” de/do sistema, ao seu funcionamento interno” (SANTOS, 2019, p. 120). Já *nzila*, significaria o “sistema de caminho dentro do caminho”, a “passagem, através da qual se manifestam as diversas texturas humanas e extra-humanas, e é, também em si mesmo, a sua própria ligação com os outros sistemas” (SANTOS, 2019, p. 124).

Será através da revelação do funcionamento interno do processo de criação do ensaio poético coreográfico *Ato*, de seu *kimpa/fu*, que farei a partilha de como se estabeleceu a sistematização do procedimento técnico-criativo para a criação em dança negra teatral. Para isso, convido você a ver-ouvir-apreender a quarta e última videoaula-laboratório do projeto “Corpo Ancestral Contemporâneo – Investigações para Escrituras Cênicas: *Nzila* – possibilidades de escritas cênicas do dançar”, onde proponho que sejam revividos os procedimentos anteriores (Muntu, Maza e Ntubudí) para que se instaure o *corpoespaçorituale*, assim, dar caminho para uma possível criação artística em dança.



Encruzilhada a caminho da Fazenda das Pitangueiras em São Vicente de Minas/MG.
Crédito Murilo De Paula. Fonte: acervo Nave Gris Cia. Cênica.



Acesse para que apreenda-veja-ouça *Nzila*⁶⁹

⁶⁹ Esta videoaula-laboratório também pode ser apreciada no *link* <https://youtu.be/hP6dQlNlduw>. Ao seu fim, há fragmentos do espetáculo *Dikanga Calunga* (2012), da Nave Gris Cia Cênica, onde apareceu pela primeira vez a relação assumidamente cênica com a dramaturgia original a partir tradição do Candomblé Congo-Angola e o cosmograma Bakongo.

Rememoremos a palavra-imagem “ato”, evocada na *ndanji* deste texto-tese: uma das partes de um espetáculo cênico/teatral, ação, o que é feito, momento em que se dá o acontecimento de algo. No solo da tradição, o ato é ação contundente para cada rito de passagem, para cada novo ciclo de amadurecimento e aprendizagens. O ato é carne, é movência, é festa! Em comunidade, celebramos a vida e fazemos a roda girar em continuidade. Na tradição teatral, é acontecimento cênico, um “recorte” da obra cênica num dado espaço-tempo-movimento. Então, me foi soprado ato como acontecimento do dançar firmado nas acontecências ancestrais resguardadas em segredos iniciáticos.

Mais uma vez a *dijina* antecedeu o movimento da dança em terra. Ato foi intuído como nome que poderia gerar movência desde/a partir de *muntu* para uma investigação de dança negro-referenciada e na constituição de um rito cênico/teatral de presentificação fundamentado pelo que pulsa na coluna do ser-pensar banto reestabelecido pela/na comunidade-terreiro. Como um ato de dança, suas formas estéticas e artísticas poderão ou não nos contar visivelmente (revelar) sobre seus fundamentos, pois advém de um local anterior a da matriz e mime-se do gesto. Ato: uma dança teatral feita permeada das noções de arte na contemporaneidade do século XXI amarrada a fundamentos da tradição do Candomblé Angola.

Como a experiência comunitária e coletiva é fundamental para a criação, pois “não existe criação fora do povo. Uma pretensa criação individual, de acordo com o pensamento Kôngo, é uma mentira e um crime social: criações são trabalhos coletivos por serem pensamentos acumulados do povo. Elas germinam de ideias coletivas” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 61), Ato se deu como composição coreográfica em dança criada em colaboração com quatro estudantes de períodos distintos da Licenciatura em Dança – LIDAN do Instituto Federal de Brasília –, sob a minha direção artística e coreográfica. Por estar atuando como docente substituta durante o desenvolvimento desta pesquisa, pude trabalhar empiricamente os questionamentos e tensionamentos que suscitaram este trabalho.

O modo como estas(es) estudantes se aproximaram da pesquisa foi ao longo de um semestre letivo em 2022, através de nosso convívio em algumas componentes curriculares – Danças do Brasil e Tópicos Especiais em Artes Cênicas: Fazeres Afrodiáspóricos – e na residência artística “Entre Alfazemas”, que ministrei no Centro de Dança de Brasília pelo projeto CorpoManisfesta (idealizado pelo artista da dança Edson Beserra/Composto de Ideias). Em todos estes trabalhos pedagógicos e artístico, fui orientada pela metodologia que assenta esta tese, *Corpo e Ancestralidade*, e por desdobramentos dos fazeres artísticos

realizados junto a Nave Gris Cia Cênica. No entanto, somente na residência “Entre Alfazemas” realizei o exercício do labor artístico *strictu sensu*, ao desenvolver uma imersão criativa a partir das narrativas *día Kayaia* para a busca de uma linguagem que se instaura pela noção de *muntu* na elaboração de um ato cênico em que elementos poéticos africanos-brasileiros confluíram com memórias e experiências das(os) criadoras(es)-intérpretes participantes.

No decorrer das práticas em sala de aula, Aline Araujo Bento (36 anos), Carolina Alves (24 anos), Sarayu (Daniele Félix, 32 anos) e Fellipe Marcelino (28 anos) se mostraram abertas(o), atentas(o), instigadas(o) para adentrarem o pluriverso das artes negras, algo novo dentro do espaço de formação institucional em dança vividas(o) por elas(e). A ausência dos fazeres-saberes artísticos africano-brasileiros nas instituições de ensino superior ainda é um fato no Brasil. Mesmo após dez anos da sanção da Lei 10639/03, que tornou obrigatória o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares do país, o que se refletiria no ensino superior, as artes negras são saberes distantes de muitas(os) docentes e discentes. Fator que me instigou a querer entender como se daria o despertar de cada *muntu* e suas aprendizagens num curto período de tempo com estas(es) estudantes.

Outro fator que foi se revelando um desafio interessante no trabalho criativo com as(o) estudantes intérpretes-criadoras(o), diz respeito aos diferentes níveis no processo de formação, aprendizado e profissionalização na área da dança: apenas uma estudante já atuava profissionalmente e teve uma formação em dança mais “convencional”, iniciando os estudos formais na infância. De modo geral, todos sempre dançaram em seus contextos comunitários-familiares. Costumo dizer que somos dança, afinal desde a grande corrida pela fecundação do óvulo no ventre que nos leva durante 9 luas gestacionais, estamos em movimento.

Todo o processo de criação para Ato ocorreu entre os meses de agosto e outubro de 2022, sendo que em outubro e novembro realizamos três partilhas públicas da obra⁷⁰. Foram três meses de trabalho intenso, em que transformei as quatro videoaulas-laboratórios em **aulas-laboratórios** imersivas para que cada estudante interprete-criadora(o) pudesse apreender afetivamente os princípios de “*ntoto*”, para o seu despertar artístico como *muntu*; de “*maza*”, para assentar seu estado de movência rítmica; de “*ntubudí*”,

⁷⁰ A criação coreográfica Ato contou com o apoio do Edital 06/2022 — PREX/RIFB de fomento as atividades culturais e artísticas do Instituto Federal de Brasília para o Conecta IF.

para a sua expansão corporal e de suas ações rítmicas com/nas 7 direções espacializantes, para, assim, completar o giro, a caminhada em *“nzila”*, para o ato da criação cênica.

Descreverei a seguir como nosso cotidiano de ensaios foi sendo elaborado para suscitar em cada estudante intérprete-criador(a) seu despertar para a consciência do gesto e da criação de maneira negro-referenciada pelo chão do fazer-saber de tradição banto. Revelou-se importante apresentar a “memória curvilínea” (MARTINS, 1997) dos roteiros de ensaio. Destacarei em cada semana, os atos que compuseram o roteiro que sempre retornavam, reiterando o fundamento da dança em sua negrura banto, assim como as ações que foram relevantes para a composição coreográfica:

- Os procedimentos técnico-criativos foram elaborados tendo como pressupostos a tradição oral, o poder de encantamento da palavra, as transmissões de saberes através da experiência e prática corporal, a musicalidade, a valorização da convivência comunitária, a comensalidade e o silêncio.
- Em todas as nossas aulas-laboratórios transitamos por **ritos**, pré-estabelecidos por mim, e que se **repetiram** cotidianamente, inclusive nos dias de partilhas públicas, gerando familiaridade, interioridade e apreensão de todos os conteúdos transmitidos desde fora para desde dentro em cada intérprete-criadora(o).
- A cada encontro-experimento, os trabalhos **se abriram e se encerraram do mesmo modo**. Em geral, os estudos técnicos e de investigações corporais foram realizados através da **improvisação**, pois as propostas de preparação priorizam o autoconhecimento, o encontro da força interna que provoca a ação em muntu e a qualidade implícita do como se mover com as materialidades e princípios da tradição Congo-Angola.
- A preparação técnico-criativa se deu através de exercícios corporais de disponibilização corporal, com enfoque na investigação cinestésica tendo a **coluna vertebral** como a protagonista para a propagação do movimento nas articulações. Houve zelo também com a pesquisa física dos apoios de muntu no solo e no ar, de seus eixos e eixos espacializantes, de seus vetores e direções-linhas de suas ações-movimentos.
- O exercício de compartilhar a criação individual com o grupo foi relevante para se estabelecer a alteridade coletiva.

- Do mesmo modo que o roteiro de exercícios técnicos e criativos era elaborado e fundamentado nos pressupostos de *muntu*, *kalungae* e *encruzilhada*, para cada dia e semana de ensaio foi preparada uma **trilha sonora em consonância** com o trabalho proposto, ou seja, trilha composta e executada por artistas da música que comem do mesmo prato e bebem do mesmo copo que esta pesquisa, pois foi inviável termos músicos e musicistas ao vivo. Ao longo do processo, criamos uma lista de músicas coletiva em plataforma digital para serem utilizadas durante os trabalhos técnicos e nos laboratórios de criação.
- As **repetições** e os **improvisos** nos ensaios coreográficos ocorreram para a apreensão das gestualidades e sentidos dramatúrgicos de toda a composição em âmbito da musicalidade e dançabilidade, para presentificar a memória coletiva do grupo acerca do tema da obra, pois tanto a repetição quanto a improvisação são princípios balizares das danças negras, pois como reintera Sodré (2002, p. 137 e 138):

os movimentos e os gestos dos dançarinos não são descritivos de uma referência ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis.
[...]
O saber transmitido pela dança tem tanto a ver com a repetição ritmada de uma memória mítica fundamental para o grupo quanto com ensinamentos presentes relativos à posição do corpo em face de momentos cruciais.

- Ao fim de cada semana, as(os) intérpretes-criadoras(es) respondiam a um questionário, espécie de caderno memorial artístico, diário de bordo, sobre os processos técnico-criativos e artísticos vivenciados. As perguntas se **repetiam** em todos os ciclos e, ao final das questões, era solicitado a cada pessoa uma síntese do ensaio semanal em corpo de **palavras-chave-imagens**.

Dançamos, *zuelamos*, comemos, bendizemos, contamos histórias, partilhamos narrativas e cozinhamos em ato para o dançar.

Semana I – *Muntu* (agosto) – Memória curvilínea do roteiro de ensaio:

Toda a condução desta semana de ensaio foi resguardada pelo fundamento *ntoto*. O foco da semana Muntu foi a realização da dança-ebó para dar caminho para disponibilidade corporal de cada intérprete-criadora(or) e proporcionar sua consciência plena da fisicalidade, de “ser-de-energia-viva” no ato de dançar teatralmente. O trabalho técnico-criativo intentou também a nossa aproximação e nos

conhecermos a partir de nossos repertórios gestuais. Durante a realização dos exercícios, em especial da mobilização da coluna, utilizei a palavra para encantar o processo. A palavra encantada escolhida foi do poeta Edmilson de Almeida Pereira, de seu Livro de falas, poema Círculo. Adentrei a primeira semana de ensaio instigada pelas palavras de Mãe Dango:

[...] porque se for buscar ela, os passos e os movimentos - outro dia eu estava vendo, eu gosto muito, né, de aprender, eu estava vendo um grupo de dançarinos e também já vi Katu (*meu panji akalu*), já vi você muitas vezes; então quando eu vejo vocês dançando é muito engraçado, porque se você for dançar a dança de meu pai Angorô, ele é muito movimento! É que você não ensaia para isso. Ele é isso ó (*Mãe Dango vai gesticulando/dançando com os braços pelo ar de forma sinuosa*), ele faz isso, é impressionante a dança dele, porque ele precisa movimentar como uma *nhoka* e ele precisa movimentar como arco-íris e ele precisa fazer isso (*Mãe segue dançando com seus braços de forma sinuosa pelo ar*). Então, quando eu vejo vocês dançando, a chamada dança contemporânea, que eu vejo o Katu e ele vai pá pá pá (*faz gestos no ar com os braços simbolizando o modo como Katu dança no e o espaço*) ele estica lá, ele volta aqui, que faz isso (*suspensão em direção ao nível alto do espaço*), eu falo: mas ele está dançando pra quem? Esses movimentos são contemporâneos pra quem? (Mãe Dango em entrevista para autora. Agosto de 2022)

Um rito de passagem importante foi o laboratório “corpo-barro”, em que conduzi a investigação das ações-movimentos realizadas somente no nível baixo do espaço com a manipulação de argila para a incorporação e conexão de kimuntu com ntoto.

- Chegança:
 - **Esfriar o corpo** (trabalho individual de acalmar a si para a presença ativa no ensaio)
 - Aquecimento individual, para que cada interprete-criadora(o) cuide de aspectos necessários em seu corpo
 - Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza física coletiva e ativando os quatro apoios do corpo, os pés e as mãos (trabalho coletivo)
 - Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza energética utilizando *kufumala* (defumação) com incenso natural em pó
- Abrindo e realizando os trabalhos:
 - **Exercício coletivo em roda para instaurar unidade entre o grupo.** Em pé, nível alto do espaço, de olhos fechados e sobre os pés em paralelos e enraizados, buscar adentrar o chão expandindo dedos e sola de pés; respirar com tranquilidade pelo nariz, direcionando o ar na expiração para toda a coluna vertebral (do cóccix ao atlas) e com o mutuê, suspender o céu. Fricção de uma mão na outra, sem força, apenas para criar calor. Repouse as mãos sobre os olhos fechados. Apenas respire e perceba o toque das mãos na face e tocando a cabeça. Deixe as mãos

deslizar sobre o rosto, a cabeça acompanhará este movimento indo em direção ao chão, cedendo a gravidade; as mãos deslizarão sobre o tronco, quadril, pernas até chegarem no nível baixo e tocarem o chão. Importante perceber o como as mãos tocam e se apoiam no solo. Brinque com o peso e contrapeso do corpo variando os apoios entre pés e mãos. Aos poucos, ceda o peso do quadril a gravidade até ficar de cócoras. Os olhos ainda estão fechados. Respire nesta posição. Refaça o caminho de volta e procurar manter-se em equilíbrio sobre as pernas em paralelo, respirando com tranquilidade e sentindo a **saliva** dentro da boca. Tranquelize a língua e o maxilar. Adentrando o solo com os pés e suspendendo o céu com o mutuê, abra os olhos aos poucos, varrendo o espaço de baixo para cima até encontrar o olhar de outra pessoa. Nos cumprimentamos novamente.

- Sensibilização do eixo motor central – **coluna vertebral**: respiração através da coluna com auxílio de outra pessoa, que toca a cada vertebra de quem realiza a respiração. Aqui, a cada expiração, a ideia é expandir o espaço intravertebral da cervical fazendo com que o ar “saia” pela moleira, pelo mutuê.
- Mobilização das **articulações**: utilizando como apoio o nível baixo do espaço, cedendo o peso de muntu a gravidade, esta mobilização ou “dança das articulações” se origina do mover de cada **vertebra** (do atlas ao cóccix). É importante ir descobrindo diversas formas de movência corporal a partir das vertebra, azeitando este mover de forma circular, sem arestas, e adentrando o solo. Manter-se de olhos abertos, em contato com o espaço externo, respirando com tranquilidade e pelas narinas é fundamental. A mobilização da coluna, aos poucos, irá reverberando para as demais articulações de muntu, até se alcançar um movimento total. A imagem orientadora é “preparar a argila para ser esculpida”: preparar muntu na horizontalidade para ganhar a verticalidade.
- **Rolamento no chão**: a partir da relação corporal estabelecida pelo ato de “bater a cabeça”, proponho uma sequência de deslocamento pelo nível baixo do espaço, atravessando um ponto a outro do espaço (pode ser linhas diagonais ou paralelas), dividida em duas etapas. Na primeira, coloca-se de decúbito ventral apoiando a testa no chão e braços estendidos ao longo corpo. O objetivo é fazer um rolamento iniciando o movimento pelos olhos e a ação de olhar todo o espaço. É esta intenção que irá conduzir o rolamento. Todo o muntu precisa estar relaxado e se entregar ao chão. Repete-se algumas vezes o rolamento, ora para o lado direito, ora para o esquerdo. Na segunda etapa é a pélvis quem irá conduzir o rolamento. Mantendo-

se em decúbito ventral, mas com os braços acima do mutuê e com as duas mãos próximas (indicadores e polegares estabelecendo uma forma triangular) apoiadas no chão, segue-se entregando o peso a gravidade e a pélvis irá iniciar o rolamento pelo espaço. Mais uma vez, é importante que todo o muntu esteja relaxado e entregue ao chão. Repete-se algumas vezes o rolamento, ora para o lado direito, ora para o esquerdo.

- Fechando o trabalho:
 - Em roda coletivamente: realização de uma breve sequência de dança de saudação para a despedida e fechamento do corpo energético.

Palavras-chave trazidas pelas(os) intérprete-criadoras(es):

abertura – coluna – serpente – peso – terra

início – ceder – terra – gravidade – peso – vontade

arco-íris – terra – alecrim – expansão – leveza

peso – soltar – correnteza – cuidado – fé

aterrar – estar – silêncio

Semana II – *Kalunga* (agosto) – Memória curvilínea do roteiro de ensaio:

Toda a condução desta semana de ensaio foi resguardada pelo fundamento *maza*. O foco da semana Kalunga foi dar caminho para a compreensão minuciosa e sutil dos sentidos gestuais e qualidades rítmicas plurais para a dança de cada intérprete-criador(a). Nesta semana, dançamos nas/com/as nossas águas internas e do Lago Paranoá para a uma imersão concreta da materialidade de Kalunga. Na semana Kalunga são as primeiras criações de partituras de ações-movimentos individuais, concebidas na água e que continham as reminiscências do trabalho oriundo do laboratório corpo-barro. Nestas partituras, realizadas a beira lago e dentro dele, a orientação para as acontecências da dança eram se moverem ocupando os planos verticais (pV) e horizontais (pH), bem como as 7 direções possíveis (cima-C, baixo-B, direita-Di, esquerda-E, frente-F, trás-T e em torno de si-D) e no tempo perceptivo da água, abrindo-se a escuta do tempo-espaço ali do parque. Ao elaborarem suas partituras, ao dançá-las, ao repetirem seus gestos deixando-se atravessarem pelos seres do ambiente, foi se revelando as interioridades e qualidades singulares de movimentação de cada estudante intérprete-criador(a). E, a estas singularidades, com o passar do tempo de ensaios, fui associando as materialidades de *maza*, da mata, do vento tempestivo e de *nlenge*. Outro rito de passagem, a compreensão de serem “corpo-água” ao dançarem no/com o Lago Paranoá.

- Chegança:
 - **Esfriar o corpo** (trabalho individual de acalmar a si para a presença ativa no ensaio)
 - Aquecimento individual, para que cada intérprete-criador(a) cuide de aspectos necessários em seu corpo
- Abrindo e realizando os trabalhos:
 - O mesmo **exercício coletivo em roda para instaurar unidade entre o grupo que realizado na semana Muntu**. Aqui, com a presença de *muilo* (sol) aquecendo nossos ntima/muxima e ntoto em nossa sola dos pés.
 - Mobilização das **articulações**: Uma dança das articulações através da coluna vertebral e guiada pelos líquidos no/do corpo, perpassando todos os níveis do espaço, com a concretude da materialidade de maza e nlenge, dando caminhos da sua densidade plural.
- Fechando o trabalho:
 - Em roda coletivamente: realização de uma breve sequência de dança de saudação para a despedida e fechamento do corpo energético e evocando cantigas e canções trazidas pelas águas.

Palavras-chave trazidas pelas(os) intérprete-criadoras(es):

água-fluidez – adaptabilidade - adversidade odara

conexão – banho – lavar – proteção – terra

gradação – ciclo – tranquilidade – semente – sagrado – extremidades

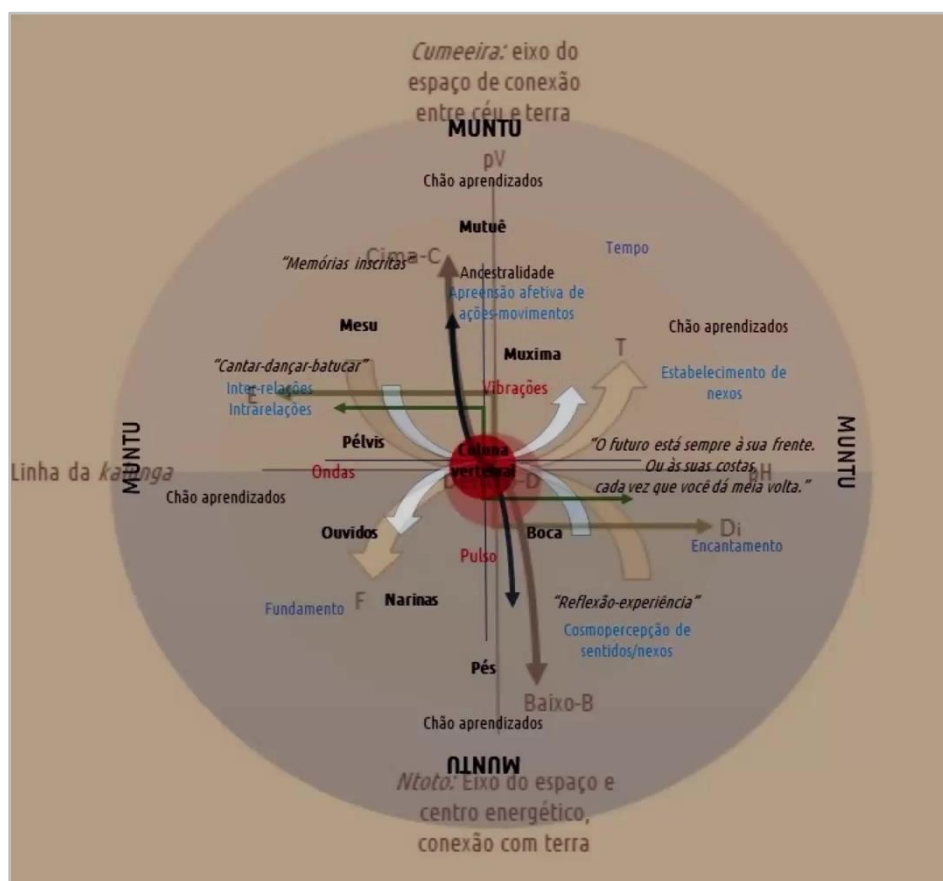
água – círculo – quadril – conexão – vulnerabilidade

outro tempo – calma – se deixar

Semana III – *Ntubudí* (agosto e setembro) – Memória curvilínea do roteiro de ensaio:

Toda a condução desta semana de ensaio foi resguardada pelo fundamento *nlenge* (ar). O foco da semana Ntubudí foi dar caminho para a ampliação e expansão de muntu dos(das) intérpretes-criadores(as) e suas gestualidades com/no/através do espaço. Nesta semana, retornamos para a sala convencional de ensaio, ambiente fechado. Dançamos gestos já inscritos em muntu, oriundas das aulas-laboratórios anteriores com as reminiscências das águas em suas relações com a terra. Usufruímos do ar interno e externo para deslocarmos e expandirmos para as sete direções espacializantes. Com a força

da brisa e do vento que rasga e transforma o espaço, vislumbramos a criação de pequenas partituras coreográficas e iniciamos o estudo do espaço para circundarmos o território do ato coreográfico. Para isso, o Plano espacializante no fundamento de terreiro agregou-se ao Plano Muntu – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento. Nesta semana, muntu aterrou-se n’água: a potência do ar, *nlenge*, o sopro da expiração e inspiração que percorre a coluna vertebral, enraizar com pés o chão e suspender o céu com mutuê. Proposições de ocupar/estar no espaço coreográfico a partir da escolha de um eixo central para o ato de dançar (ntoto), a espiralidade e o *xirê/kituminu* (a roda de acontecimento de manifestações dos minkisi). A palavra foi relevante nas contações de narrativas, leituras de poema e na partilha das histórias de cada intérprete-criadora(or) na relação o movimento e a confirmação da força que orientaria a criação: foi intuído que a água que daria corpo e sustento para a dramaturgia da criação seria *nvula*, a chuva, o ciclo das águas, o arco-íris em sua multiplicidade, a nhoca, o próprio movimento e beleza, feminino-masculino, Hongolo-Angoromeia.



Plano *Muntu* – “ser-de-energia-viva” no ato de dançar no fundamento em Plano espacializante no fundamento de terreiro. Desenho da autora.

- Chegança:
 - **Esfriar o corpo** (trabalho individual de acalmar a si para a presença ativa no ensaio)

- Aquecimento individual, para que cada intérprete-criadora(or) cuide de aspectos necessários em seu corpo
- Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza física coletiva e ativando os quatro apoios do corpo, os pés e as mãos (trabalho coletivo)
- Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza energética utilizando *kufumala* com incenso natural em pó
- Fechando o trabalho:
 - Em roda coletivamente: realização de uma breve sequência de dança de saudação para a despedida e fechamento do corpo energético.

Palavras-chave levadas para assentar a cena coreográfica: transcurso – destino – ciclo vital - mistério do eterno renascimento – em seu corpo transporta todos os matizes

Palavras-chaves trazidas pelas(os) intérprete-criadoras(es):

ciclo – multiplicidade – coletivo – caminho - espaço

fluidez – desafio – memória – roda – ar

oposição – macerar – transição – lugares – memória

espaço – memória – caminho – tempo – sincronia

Semanas *Nzila* (setembro e outubro) - Memória curvilínea do roteiro de ensaio:

Nos dedicamos durante 7 semanas a confluir todos os procedimentos das aulas-laboratórios das semanas precedentes as de Nzila para a materialidade da cena coreográfica. Todos os ensaios deram-se pelo fundamento do *princípio da transformação que estrutura*. O foco das semanas Nzila foi dar corpo-movimento-vida ao ato coreográfico, presentificando o *corpoespaçoritual* em ondas vibratórias energéticas no rito cênico. Compreensão de que o espaço coreográfico é feito de um roteiro aberto ao espaço do improviso circunscrito pelo repertório gestual compostado no muntu. O jogo do trançar coreográfico e da cobra que envolve a Terra. A chegada da trilha sonora em consonância com a dramaturgia de fundamento de Ato: Nza (*The Universe Created Itself*), Congo-Angola-Bahia e *The invention of color*. Uma roda de conversa se abriu sobre a criação do universo para o povo bakongo e, possivelmente, para nós, de tradição da nação Angola. Assim, poderíamos nos deixar dançar a força criadora de kalunga por meio de Angorô.

- Chegança:
 - **Esfriar o corpo** (trabalho individual de acalmar a si para a presença ativa no ensaio)
 - Aquecimento individual, para que cada intérprete-criador(a) cuide de aspectos necessários em seu corpo.
 - Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza física coletiva e ativando os quatro apoios do corpo, os pés e as mãos (trabalho coletivo).
 - Preparar o espaço de trabalho realizando uma limpeza energética utilizando *kufumala* com incenso natural em pó.
- Abrindo e realizando os trabalhos:
 - Exercício coletivo em roda para instaurar unidade entre o grupo.
 - Mobilização das **articulações** sempre rememorando a importância de se moverem ocupando os planos verticais (**pV**) e horizontais (**pH**), bem como as **7 direções** possíveis (cima-C, baixo-B, direita-Di, esquerda-E, frente-F, trás-T e em torno de si-D) para a integridade e inteireza da dança cênica.
- Fechando o trabalho:
 - Em roda coletivamente: realização de uma breve sequência de dança de saudação para a despedida e fechamento do corpo energético.

Palavras-chaves trazidas pelas(os) intérprete-criadoras(es):

Nzila 1: projetos, criação, movimento | arco-íris, presença, transformação, autoconhecimento, vida | determinação, intenção, atenção, busca, receptividade | memória, estrutura, sincronia, fluxo, comunicação

Nzila 2: coletivo, individual, corpos | conexão, céu-terra, auto-permissão, pesquisa | escutatória, verbalizar, argumentação, externalizar, presentear | guia, caminho, organicidade, troca, proposta

Nzila 3: conexão, percepção, branco, expansão | adubo, respiração, aprendizado, cuidado, toque | extremidades, horizonte, rolha, diálogo, contraste | circularidade, onda, cabeça, escápula, sacro

Nzila 4: presença, ausência, cíclico, lucidez | tempo, espiral, memória | modulação, delineamento, suspiro, nutrir, florescer | diálogo, desapego, construção

Nzila 5: cortejo, sensação, coletivo, comunicação | amadurecimento, olhar, paciência, calor | simbiose, solstício, graciosidade, nascimento, rastejar | costura, acordo, fluxo, água

Nzila 6: observação, inspiração, matriz | cama sonora, confiança, ginga, retorno | engatiar, libertar, demarcação, existência, lençol | chão, precisão, memória

Nzila 7: roda, empatia, cobras, similaridade feitiço | ação, entrega, fluxo, troca, expansão | celebração, encantamento, magia, sintonia, conexão | corporificar, processo, ciclo

Ato: reflexões-experiências

Cinco intérpretes-criadores(as), juntos(as), em um processo de criação coreográfica que buscou ser corpo e dança de uma tese sobre feituas artísticas fundamentadas em fazeres-saberes negro-brasileiros de origem banto. Cada uma(um) de nós em estágios distintos na relação com a dança teatral contemporânea, com as danças negras e do é a experiência vivida e acumulada em comunidade-terreiro. Como que diretora e orientadora da pesquisa, a relação que se estabeleceu no processo me recordou das dinâmicas de relações existentes na comunidade-terreiro: “uma mais velha iniciando uma mais nova”. Mesmo o processo tendo sido colaborativo e cada estudante estivesse atuando com protagonismo, havia uma assimetria de fazeres-saberes e uma hierarquia com relação as funções que cada pessoa, *mntu*, cumpria – quem era responsável por todo o andamento, organização e direcionamento do processo de criação, conseguindo ver *nzila* de forma ampla, e quem estava sendo orientada(o), estava apreendendo novos fazeres-saberes e precisava ser acolhido para não se perder nas possíveis mistificações/mitificações que pudessem surgir, pois, ainda, quando tratamos de certos princípios das culturas africano-brasileiras, há uma tendência a reduzi-los somente ao contexto de religiosidade.



Foto do elenco de Ato: em pé, Kanzelumuka, Aline Araujo Bento e Carolina Alves. Abaixo, Sarayu e Fellipe Marcelino, Instituto Federal de Brasília, 2022. Crédito: Nylo Piau. Fonte: Acervo da autora.

A assimetria entre nós, em relação a maturidade e vivência no seio da prática e criação artística, em que a minuciosidade e labor para a pesquisa do gesto procuram ser balizados por uma “etno-crono-ética” e, aqui, serem afro fundamentadas no modo de vida e vivência do Candomblé Angola, me recordou de processos vividos anteriormente por mim, onde identifiquei haver uma semelhança entre o *segredo-mistério*, princípio das tradições iniciáticas africano-brasileira seja de nação Angola, seja de origem nagô, com o que se aconteceu no interior do processo desta criação artística. Em mais um jogo entre as línguas africanas de origem nagô e banto, dou ouvidos à palavra *auô* traduzida por Sodré (2005) como *mistério* ou *segredo*. O autor esclarece que o termo *segredo* é mais abrangente que *mistério* e que “diz melhor da dinâmica de comunicação capaz de produzir efeitos de mistério” (SODRÉ, 2005, p. 103). Ele segue revelando a origem do nascimento da palavra-imagem *segredo* (do latim *secretum*, do verbo *secernere*), contando que “é de separação o ato inaugural do segredo, um ato de hierarquia daquele que sabe “alguma coisa” – que o outro não sabe” (SODRÉ, 2005, p. 103).

No entanto, o *segredo* necessita aparecer ou manifestar-se em alguma *regra*, na hierarquia que reflete a assimetria dos fazeres-saberes, por exemplo, onde alguém com sua experiência assentada, amadurecida, fomenta o percurso de quem está se iniciando no processo. Mais uma vez recorro as palavras de Sodré (2005, p. 103): “Entrar no segredo de alguém é entrar na regra – de um jogo”. Regra essa em que os fazeres-saberes circulam entre muntu/*bantu* parceiras(os), é distribuído e partilhado de modo comunitário: dar-receber-retribuir! No processo de criação de Ato o *segredo* foi-se constituindo como uma regra, pois para a consciência plena de muntu para manifestar-se em seu transe de expressão cênico através da dança negra teatral, circunscrevi e dividi minhas vivências e experiências entrelaçadas no âmbito do fazer artístico com o da comunidade-terreiro com jovens estudantes intérpretes-criadoras(es).

Isto posto, convoco agora as vozes-palavras dos(das) quatro estudantes intérpretes-criadores(as) para que saibamos como este Ato se deu para cada uma(um) delas(es) ao longo das dez semanas de trabalho. É imprescindível dizer que os registros em vídeo dos processos laboratoriais não comporão em sua totalidade a tese, não serão partilhados publicamente, pois há dimensões do processo da criação artística que devem de ser resguardadas.

Muntu – Sobre a primeira semana de ensaio para Ato, fale sobre suas cosmopercepções acerca do trabalho artístico-pedagógico, laboratorial, de preparação corporal e artística do trabalho.

Aline: Na primeira semana, entendo a Coluna Vertebral que foi o despertar da movimentação como o movimento da cobra, que se conecta com o solo, expandindo as microarticulações, com controle e suavidade. A respiração induzida pelo movimento e o movimento sendo criado pelo ar que passa pelo corpo.

Carolina: Essa foi uma semana muito interessante, desde perceber toda ritualística presente e sendo construída a cada dia, em um processo acumulativo. Foi muito bom a Kanzelu explicar cada escolha e trazer suas referências. Associando a terra com o “Muntu”, esse corpo em que, assim como a terra para plantar e florescer, precisa ser preparada anteriormente. Todo um processo. O exercício inicial em roda, desperta uma sensibilidade e ativa a presença. Toda a condução, inclusive a da experimentação, foi fluida e assertiva. Comandos como “deixa o olhar furar o espaço”, “deixa o olhar ir longe”, “respirar só com o nariz continuamente”, “deixa escorrer o movimento articular” foram bem importantes para a pesquisa corporal. Além disso, apesar de em alguns momentos a conversa me incomodar, percebo meu trabalho com a paciência e a escuta, encontrando sentido e aprendizado em todas as trocas que vêm acontecendo nos encontros, até mesmo no “WhatsApp”. Ademais, o ato de limparmos a sala juntas antes de começar faz toda diferença, achei fascinante. Muda o espaço e o incenso logo em seguida muda o ar. Entramos na atmosfera e na frequência do trabalho. Dançar com a argila, permitiu com que eu acessasse essa densidade da terra no movimento, por meio da sensação para a expressão.

Sarayu: Encontrei-me em um estado embrionário um pouco caótico. A ideia de criação/fecundação de determinada dramaturgia me assusta um pouco internamente. Visto que para tal espiral requer um corpo com uma estrutura mais saudável. Porém, mesmo nas limitações a vida funciona. Fiquei a me perguntar: o que funciona para esse meu corpo cheio de traumas nesse momento? O que danço? Como danço? Por que danço? Aonde quero chegar com isso? Quais as vibrações posso oferecer nessa dança? A minha estranheza será aceita nesse contexto? Como posso trazer as cores do meu carimbar o espaço nessa dança coletiva? Quais os saberes estou conquistando e oferecendo nesse processo? Inúmeras perguntas dançam nas sinapses. [...] A percepção aguça quanto aos ganhos durante o processo. Um dos momentos dessa semana que gritou pela minha atenção foi trabalhar com a argila. Tocá-la e ser tocada pela argila me levou ao retorno, o reencontro com a natureza que se alinha à minha ancestralidade. Essa coisa de terra, somos terra, viemos da terra, do pó me levou ao gênesis. Viajei na origem de tudo. Alucinei-me com cada toque na argila. Imagens vinham na mente. Pensei na logística do início da existência dos seres. Me senti uma oleira dançante.

Fellipe: Me marcou muito na primeira semana perceber no corpo a abertura de espaços, pensar no respiro das vértebras, no alongamento da coluna, na entrada de luz tanto pelos olhos quanto internamente. Consegui pesquisar inúmeras possibilidades de relação com o chão guiado pelas articulações e pela experimentação do pesar no solo. A finalização da semana com a proposta de manuseio da argila foi muito rica. Consegui perceber melhor as intensidades do pesar e corporificar a terra em conjunto com a água e suas densidades, texturas, enrijecimento e adaptabilidade.

Muntu – Quais foram suas reflexões sobre este início do processo de criação?

Aline: Aumento das percepções do corpo em relação à terra, o início é marcado por duas cabeças da cobra, Oxumarê, em um diálogo para o mesmo corpo em diferentes visões, não há bem, nem mal, há duas visões, com as duas pontas do arco-íris, inalcançáveis. O aquecimento veio atribuído de muitas formas que nos limitam, com controle de tons, e tempo. Mais tarde, surge a fluência e o compartilhamento entre os corpos uns dos outros para integrar os espaços. Os corpos se identificam, a vida brota, honra aos alimentos, o enlace das mãos, lubrificadas pela raiz da floresta. A terra precisa de ar e água, a dança, a preparação o zig-zag no chão, pressiona a coluna e o meu pé pressiona o solo. Como o corpo, que precisa de nutrição e respiro, assim, cada vez que se coloca o ar pra fora, a articulação ganha mais espaço, e quanto mais finca os pés no chão, há mais equilíbrio. A terra se torna mais nutrida, mais fértil, força sagrada para o universo.

Carolina: Achei muito interessante essa fonte ter no nome Ubuntu. Percebo o quão cuidadoso vem sendo esse processo e me sinto honrada e grata de poder somar e vivenciar essa oportunidade. Senti dificuldade em manter os pensamentos leves em alguns momentos, o que me aterrou muitas vezes foram os comandos de “espalha bem os pés no chão”, “o que está em contato com a terra aterra e o que está em contato com ar expande”, “deixa as clavículas sorrirem” ... Importante demais esses comandos!

A condução desde o início de cada ensaio consegue ser leve e fluida como as águas, gradativamente vamos entrando e mergulhamos, nos aprofundamos e voltamos à superfície com muito material para compreender, manipular e refletir.

Sarayu: Ondulei minhas observações no pensar eu enquanto terra, elemento terra, acariciar a terra, o toque de pesquisa no solo. Como a **coluna sendo terra** propagaria todo o movimento que se inicia no centro? Como teriam ocorrido os movimentos dançantes no princípio? Ao tocar a argila com pequenos fragmentos de água vieram outras questões: qual o sentimento ao criar terra e água? Qual espessura em dança quanto à presença? Que dramaturgia surge ao trocar a energia por meio da limpeza? E que a vida funciona com modelagens diversas, com um mesclado de cores além do arco íris.

Fellipe: Na primeira semana fui apresentado à figura de Oxumarê, que não conhecia. Foi muito interessante o processo de descobrir essa inquice do arco-íris e toda a poética envolvida em sua androginia e na serpente de duas cabeças. Saí vislumbrando a noção de fertilidade do solo, a abrangência do ser muntu, a ligação do céu com a terra.

Maza– Sobre a segunda semana de ensaio para Ato, fale sobre suas cosmopercepções acerca do trabalho artístico-pedagógico, laboratorial, de preparação artística do trabalho.

Aline: Estar debaixo d'água, trouxe mobilidade, frescor, fluidez, ao mesmo tempo em que meus pés se fixavam na terra, que se nada eu fizesse, ia sendo enterrado. Eu me deixava desequilibrar pelo vento que tocava na água e lavava meu peito. Meus ombros se fechavam e se abriam. O dorso era contraído e posteriormente relaxado e massageado pelo ar, em espirais distais e chegavam até o tronco. O quadril ganhava mais amplitude por reverberar todo esse ar. O Fluxo sanguíneo vibrava dentro dos músculos e trazia mais tons para ter equilíbrio dentro da água. As pequenas ondas me inspiraram para ir longe, ao infinito do ar que eu prendia e que não sabia até onde ia dar, para ser levada e amparada pelo vento.

Carolina: Muito interessante o encontro, o caminho e o desenrolar dos ensaios. Principalmente os que aconteceram no parque, pois mesmo que as propostas fossem específicas, eram, ao mesmo tempo, tão amplas, que a palavra liberdade estava a todo momento sendo experimentada na prática. De forma a trabalhar a auto-permissão nos laboratórios de movimento. Criar literalmente na água trouxe muita profundidade para o movimentar-se a partir das águas. Enriqueceu muito a dança desse trabalho. As explicações teóricas sobre os inkises e sobre as tradições do candomblé tem sido muito importante.

Sarayu: Fui embebida por atravessamentos para além de fatores já estabelecidos. Tive um resgate de um enclausuramento ocasionado em alguns momentos na vida. A potencialidade da troca com a presença de todos os elementos me fez acessar memórias no campo sensível. A ideia de conectar com o solo, com o sol, com o ar, com a água nutriu em mim questões políticas, antropológicas e sociológicas. Ser envolvida, perceber e trabalhar com os líquidos internos e externos me levou a um lugar crítico e estético. Remeteu-me a experiência da semana anterior com a argila. Uma chuva de perguntas dançou com o vento em direção a mata interna de meu ser. Que poder extremo é esse, de dançar com os elementos que avoca um sensível tão profundo? Essa construção de caminhos de ligação céu e terra, tendo a coluna irradiando essa movimentação do centro para as extremidades. Esse agarrar o espaço sendo regada por águas que acariciam os pés, águas que pega fogo internamente, águas de sabor sal que escorrem dos olhos, e hora pinga no externo ou nos joelhos. E as águas que faz carinhos nas falanges dos pés convida as falanges das mãos a mergulhar fazendo uma

contração, uma espécie de bolinho e que também espirra águas para outras partes da derme quando a onda do lago empurra esse líquido em minha direção. [fragmento]

Fellipe: Foi muito enriquecedor estar ao ar livre na segunda semana de ensaios. O contato direto com o sol, a terra, o ar e a água evocaram uma pesquisa curiosa, sensorial e prazerosa. Consegui acessar um lugar interessante no corpo pensando ele como líquido, como essa água que lava, refresca e também é profunda. O contato com as pedras, a areia e a grama trouxeram novas perspectivas de pensar o solo e de me fazer terra. Sentir o vento trouxe novos olhares sobre minha movimentação também.

Maza – Quais foram reflexões sobre o trabalho realizado em campo no Parque das Garças, o que te evocou?

Aline: Pequenas transformações. Meu peito se enchia e era lavado. Uma pequenez em relação ao espaço que internamente sofria grandes mudanças, um vento que chegava e soava como um redemoinho em meu corpo, uma mudança de estado. A interferência da terra com diferentes elementos que a compoñham ofuscaram a visão, e a sensibilidade estava maior. Sem saber do que se tratava era um misto de agonia com aventura, e quanto mais eu ficava naquele ambiente, mais eu tinha vontade de estar lá. O sol era muito presente e deixava a sensação de aconchego e segurança. E estava com o grupo que me deixava essa sensação também, de intimidade, de troca. Não sentia vergonha de estar de biquíni, por exemplo, algo bem comum para mim.

Carolina: Foi muito gostoso dançar em conexão direta com a natureza, o sol, a água e a terra. A caminhada e as conversas aprofundaram as conexões entre nós e também entre nós e os elementos. Trabalhar o olhar e a sensibilidade com a temperatura, a luminosidade e a textura do espaço aprofundaram mais ainda. Pensamentos fortes desafiaram a minha presença, mas a condução por meio da conversa, troca e a experimentação dos elementos me trouxeram calma. A presença é a sensação, a respiração, o texto, os sentidos. Alegria é perceber o momento agora. Interessante perceber como esse processo se faz por meio da oralidade. Sendo contação de história/comer junto/dançar junto. Tecendo uma micro comunidade, onde na coletividade, cada pessoa desempenha seu papel da sua maneira. Tive uma sensação tão grande de liberdade e gratidão ao dançar na água.

Sarayu: Frisei minhas contemplações aos elementos. Voltei o olhar externo e interno a toda essa tridimensionalidade. Vislumbrei esse céu aberto me convidando a dança meditativa. Meus olhos varriam os espaços com uma certa apreciação carinhosa. Como amei estar ali com corpos potentes, corpos da mesma materialidade, dessa mesma terra, sentindo o mesmo ar, a mesma temperatura do sol ardente. Com as ondas dançantes da água acariciando os pés. Senti-me abraçada pela ancestralidade. Fui ensopada por solstícios internos de uma pureza de lavanda. Nas pausas senti as batidas do coração, ouvia as batidas dos elementos. Em cada uma delas eu via o nome de cada um. O nome de milhares de vidas restauradas com amor. Olhar na direção do lago me via pinturas, esculturas, o estado onírico pelo espaço volitante. Fazer o caminho e voltar o olhar para o lago era sempre uma repetição de ciclo com uma nova descoberta. Que fato era. Olhar os gestos com expansão, contração, locomoção, atenção, pude tatear tessituras diversas por meio da audição, do olfato. Líquidos diversos vinham ao paladar. Um gosto de vida. A orquestra da natureza moldava minhas células, me deixava mais flexível e me fazia me sentir mais pertencente a esse espaço. Minha casa anatômica sagrada derreteu-se gradativamente as suas sementes e raízes para as extremidades.

Fellipe: Além da experiência de estar fora da sala de ensaio, foi encantadora a prática coletiva envolvida na saída de campo. Considero que poder conhecer, partilhar e se aproximar mais das outras pessoas envolvidas no projeto enriquece muito o processo, traz unidade. A semana evocou em mim tranquilidade para me entregar e ser vulnerável. Foi uma parte muito importante também formular uma primeira frase de movimentos e assistir as criações das outras integrantes.

Ntubudí – Sobre a terceira semana de ensaio para *Ato*, fale sobre suas cosmo percepções acerca do trabalho artístico-pedagógico, laboratorial, de preparação e estruturação artística do trabalho.

Aline: Coerência, dispersões, movimentações, dedos apontam um lugar ao céu, dedos apontam um lugar ao chão, A ligação com o corpo e suas variações de movimento. Ritmo diversos, marcações no espaço. Complexidade, o retorno do ciclo. Pisadas, exploração do tempo, contaminação pelo movimento do outro.

Carolina: Foi um trabalho de memória, de exercitar o resgate das experiências vivenciadas, literalmente, na natureza para a sala de ensaio. Trazendo o entendimento de que o corpo é feito das experiências vivenciadas, como acessar/desenvolver a sapiência de reviver memórias e construir essa dança, independente do lugar em que se dança, pois o corpo é esse primeiro espaço que acumula as experiências. A vida acontece no corpo e para além dele. Acho muito interessante sempre trazer a temática dos elementos da natureza para iniciar, aquecer, guiar as experimentações e fechar o laboratório. Comandos como “**movimentar a brisa da sala**”, “**suspender o céu**”, “**entregar o peso pra terra**”, “**expandir o contato com o ar**”, “**receber o sol**” me lembram de estar constantemente na busca por alimentar essa conexão, religar essa relação com a natureza. Determinar posições específicas na sala e fazer dinâmicas com elas, direcionou um bom trabalho de orientação e ocupação espacial, além de exercitar a memória e a presença. A abertura e a leveza para o diálogo sobre dramaturgia trouxeram muita nitidez sobre o papel/sentido da água nesse trabalho.

Sarayu: [fragmento] Depois de um contato tão satisfatório com a água na semana anterior, o desafio era manter todas as captações e conexões adquiridas nessa experiência. Empurrar o chão com os pés sem a cavidade líquida, pressionar o seco com os dedos e que colabore na caminhada com qualidade. Abrir os olhos para tudo ver. Ver com olhos em toda parte do corpo assim como os corpos de neurônios que manda estímulos também os recebem. Mover o ar, caminhar a um centro, encontrar com alguém e conseguir acolher. Qual tessitura é utilizada para manter essa relação já que de acordo com a física quântica um grão de areia contém o universo? Pensando nesse viés, o que contém de possibilidades no nosso corpo? É imensurável, é fato. Já que nos movemos tanto, trazer a consciência para essas possibilidades, revelar o humano no ato de socar, dobrar, pilar, ver os gestos da movimentação cotidiana de forma poética dançante tem toda uma maestria do tempo e do espaço. Isso motiva a mobilização das águas internas. Nos leva a entender qual caminho e como entrelaçar as relações estabelecidas no lago. Fez-me perceber que sou natureza e que posso ter conexão com os elementos mesmo em estados mais bruscos. Que o meu olhar pode atravessar para as paisagens diversas. Ao modular a velocidade encontro às forças, a dinamicidade com sutileza e calma. Preencho o lugar de forma consciente na troca e fusão de elementos. Mesmo nas limitações sinto atravessamentos que repadronizam minha casa anatômica. A ideia de ler o movimento, escrever o movimento sempre me coloca nos estados de expressividade. O lance de filmar a dança de cada um para ajudar no exercício da memória colabora grandemente em avocar a fluidez e pensar nas oposições.

Fellipe: Foi muito interessante adentrar o campo da relação com o espaço pensando as possibilidades que surgem quando estamos conscientes dos vetores, das direções e das expansões. Ao criarmos caminhos e movimentações sincronizadas, estivemos pela primeira vez num lugar mais coreografado, o que começa a tecer uma narrativa de certa maneira. **Pensar essas marcações em conjunto solicita memória, conexão e a criação de um tempo comum. A proposta de dança das articulações pensando a coluna e o olhar ficou muito marcada para mim.** O olhar presente e participativo causa ainda mais expansão na movimentação da coluna. Consegui explorar movimentações interessantes como andar em um tempo *movimentando a coluna em outro e descobri novas transferências guiadas pelo quadril.*

Ntubudí– Quais foram as reflexões sobre o trabalho realizado em sala de ensaio após o ar livre, o que te firmou no *muntu*?

Aline: O espaço fica mais evidente na pesquisa coreográfica. Momento que achei bem divertido e parecia que havia um silêncio dentro de mim. Demorei para entender o que isso queria dizer. Eu imergia numa onda quântica, e de vez em quando caía no chão rodopiando e contando o tempo. Parece que naquele momento eu tinha que ter uma aprovação. Não fazia sentido pra mim, parece que eu congelava. Não sabia o que queria de mim, me sentia perdida entre meu coração e meu corpo físico, entre ensaios e espetáculos. Me senti profundamente afetada por saber que estávamos próximos do fim de nossos encontros. Cada minuto girando no meu corpo queria que fosse eterno.

Carolina: A noção de que sou esse Muntu, a soma de minhas experiências no mundo. Podendo acessar e desenvolver maior consciência para selecionar aquilo que realmente é necessário usar no momento do ensaio. Por exemplo, as memórias do parque e me movimentar a partir delas. Tenho percebido desafios nesse sentido de focar no realmente interessa, nesse momento da vida que estou. Está sendo muito necessário sair do lugar de sofrer com minhas dificuldades e enfrentar, ainda com cuidado e zelo, os desafios para cuidar das minhas necessidades/sonhos/objetivos. O que tem me firmado no muntu é o acolhimento coletivo, os trabalhos de escuta do espaço interno/externo, o olho aberto, os elementos da natureza, as trocas, a respiração pelo nariz. Além disso, experimentar os movimentos criados pelas outras pessoas, traz um desafio que é o de entender o que é do outro dentro de mim, como alcançar aquela qualidade e ainda ter o meu.

Sarayu: Carimbei minha atenção em toda essa magia de acionar o centro de força. Trabalhar a coluna com precisão. Pensar e dançar os gerúndios azeitando e amaciando. Formar grandes ondas. Suspender o céu com a moleira. Passar pelo lugar das pedras, pelas rodas, ganhando amplitude no quadril, na coxofemoral, o sentar nos ísquios e não na lombar. Empurrar o pé e suspender o céu pensando sempre nas oposições para não ficar curto. Como avocar essas oposições mantendo a atenção nos corpos de neurônios? Como transitar esses estímulos em cada célula? Fiquei feliz por ter conseguido prosseguir mesmo com aquelas sensações iniciais de falta de energia no corpo. O pensar nos gestos acariciando o espaço. Deixar o pé comer a terra. O engole tudo o jogar para fora. Nutrir a semente interna a construir uma potente história. Essa dança poderosa que tem o fôlego diferenciado que dão novas forma as nuvens. Me senti entrando no santuário dos elementos no individual e coletivo.

Fellipe: Na volta à sala de ensaio foi muito perceptível para mim o surgimento de novas movimentações, alinhadas às sensações e percepções experienciadas no Parque das Garças. Senti mais naturalidade e firmeza na proposta de ser terra e ser água. O que mais me marcou nesta terceira semana foi a **noção de unidade e continuidade**, pois criamos caminhos, costuramos as criações individuais e ainda começamos a pensar o figurino.

Nzila – Nas semanas de trabalho para Ato posteriores às três iniciais, intituladas de **Nzila**, estamos nos debruçando sobre o labor do estudo e análise de ações-movimentos, buscando os estados de cada pequena dança criada individualmente a partir dos laboratórios de *Muntu*, *Maza* e *Ntubudí*. Busca que tem perpassado cada um de nós de forma coletiva através da partilha das danças entre nós. Descreva e comente sobre suas cosmo percepções acerca desta etapa do trabalho artístico e de estruturação coreográfica de Ato, destinando cada parágrafo para cada semana subsequente de trabalho.

Trarei aqui alguns fragmentos das falas das(dos) intérpretes-criadoras(es) com relação às sete últimas semanas de trabalho:

4ª semana por *Carolina*:

Estive ausente dos ensaios nesta semana por estar viajando e nesse momento busquei continuar conectada com a temática da obra e com o grupo. De vez em quando acompanhando o movimento no grupo do WhatsApp e compartilhando ideias e insights que vieram. Como no dia em que apareceram 03 arco-íris no céu, apenas pude lembrar de Angorô e seu poder de transformação. Também teve um dia que percebi o quão esse processo construiu confiança e intimidade entre nós por meio das trocas que nos permitimos fazer, das histórias que pudemos compartilhar.

"A água continua sempre ensinando muita coisa. Fluida sempre. Movimento constante, vida, circulação, limpeza.

Muita beleza...

Ficamos leves na água e isso diz tanto... A água como uma mãe que nos pega no colo, às vezes para ninar, para acalantar e para dar lições que precisamos para crescer

A dor de crescer que com a água, fica mais leve, a cada banho um pouco mais livre daquilo que pesa o ser. Acredito no viver.

Tudo precisa de água para sobreviver e viver

Entender que ela é essencial

Entender a relevância e a importância que tem pro ser

Mas compreender que um conjunto de coisas que faz a vida funcionar, além da água, é preciso se permitir e se entregar ao fluxo, abraçar a corrente.

Pausa também é movimento....

Reflexão:

A dilatação do tempo é um estado de presença

É como se meu ser conseguisse naquele instante perceber que é só aquilo que existe, o agora.

O aqui e agora é tudo que temos

E a magia está nesse fluxo incessante e no poder que a consciência disso pode acessar

Esse processo tem me transformado e me ensinado por meio de nossas práticas a celebrar a oportunidade de estar aqui e agora...

Foi importante conversarmos muito no início porque me trouxe bastante consciência para a importância de se reconhecer a relevância de cada passo trilhado até o momento presente. Contar algumas histórias minhas e ouvir muitas histórias de vocês, foi de uma nutrição tremenda. Só gratidão."

O hábito que criamos de limpar a sala primeiramente já considero como o início do ensaio, fazendo parte da dança construída. Me faz pensar como nós temos em nossas mãos o poder de transformar os espaços internos e externos que passamos. **O poder de ritualizar, é sobre repetição, não necessariamente de fazer a mesma coisa todos os dias, mas alimentar aquilo que é essencial todos os dias.** Encontrar formas diferentes de fazer a mesma coisa nos tira da zona de conforto faz a manutenção da presença, do sentido, da criatividade cotidiana. Nesse processo percebi várias repetições mecânicas que venho/vinha fazendo no meu dia-a-dia, com foco no resultado mais do que me importando com o processo, me distanciando de reconhecer a importância de cada passo. Lembro-me e aprendo a agradecer a cada parte do processo, mesmo que a resistência a mudança se manifeste, ela não é e nem pode ser maior que o propósito da transformação.

5ª semana por *Sarayu*.

Respirar, trazer a presença, abrir os pés no chão, me faz ver uma presença divina subir no meu coração e cantar os sons que se separam, acessar de forma intuitiva a história que não foi me contada. O pressionar o terceiro vetor e ativar o plexo de força sem tensionar a musculatura, pensar na expansão, na presença e acessar as 7 direções, cima, baixo, lado direito, lado esquerdo, frente, traz e o interior. Como é o movimento que podemos nos ver por dentro?

Como expandir o dentro poeticamente sem a separação da história? Como honrar a história individual pelo espaço, pelas direções avocando e afirmando que se é importante o natural do lugar que se habita? Como abranger cada mover com respeito e fidelidade? Como criar o intuito dançante pensando que tudo é frente? E abraçar o eterno retorno da ancestralidade que acontece de maneira espiralar.

De que forma acessar a consciência em nosso corpo que dança essa peregrinação, que tem essa bagagem?

Se perceber de forma plena, e tomar os cuidados com cada parte do corpo. Os pés que empurram o ar, entender as oposições e trazer a consonância com a respiração.

Seguindo com o trabalho, fomos executar o procedimento solicitado no último encontro, que era um caminho para preparar o corpo para executar a proposta principal. Um caminho que agregasse na fundamentação do nosso gesto.

Depois que eu e Fellipe fizemos essa parte, ganhamos um feedback no qual Kanzelu mostrou a diferença de estudar o movimento e fazer a limpeza dele com um procedimento que prepara o corpo. Ou seja, nós pegamos a sequência que criamos e fizemos esse estudo, a limpeza desse movimento. Então, entender as etapas, pensar que tipo de trabalho que dá essa preparação no qual precisa arquitetar essa estrutura de caminho. Em seguida, fomos para o trabalho de mobilização da coluna ao qual Kanzelu preparou pensando na sequência dela e que agregaria no conjunto todo. Depois fomos trabalhar a sequência criada em encontros anteriores, no qual fomos fazer a minha. Mostrei o que foi pensado no início e depois mostrei as modificações e Kanzelu fazendo alguns apontamentos, no qual o movimento de levar a mão ao chão e sentir a terra era mais interessante, que eu não precisava tirar, um outro movimento que envolvia os braços foi um pouco polêmico, pois queriam saber a origem, como foi pensado. Nem eu sabia explicar direito porque eu sonhei com um ser dizendo para fazer esse movimento e assim propus na composição e não cheguei a relatar sobre o sonho por medo. E a postura do braço é semelhante a imagem que ela mostrou para nós de Angorô. Trabalhamos também caminhando de frente e de costas que liga a linha do horizonte. Íamos 6 vezes e voltava 6 e entrava na minha sequência. Um percurso que movimentou bastante e que trouxe uma formatação interessante.

6ª semana por Aline:

Aquecimento circular e coletivo, cabeça, quadril, o peso do corpo, a transformação do tempo, a abertura da cervical, o aquecer das articulações, o cavalo marinho, o ijexá - **quanto mais se dança, mais se alcança a performatividade** - a individualidade de cada um na composição coletiva, ensaio pela livre e espontânea necessidade de sentir igual, de estar junto e conectado, o corpo que é levado pelo ar como um respiro, uma situação que nos faz olhar com os olhos abertos, não importando para qual direção nossa cabeça aponta. A qualidade do corpo do orixá que dança também é uma postura clássica, a quem pertence a movimentação se temos universos complexos e distintos? Expandir é o caminho. Muita Luz, vejo [sic] a cor branca enquanto dançamos.

6ª semana por *Fellipe*.

Na **sexta semana** exercitamos as variações da nossa caminhada, passando por diferentes velocidades, pensando quais movimentações das danças individuais poderiam estar presentes

nos caminhos entre nossas marcações (círculo, linha horizontal, posição das pedras). Jogamos com a circularidade, com os giros, pensamos em mover o vento, em abrir caminho nas águas. Também nos foi proposto o resgate de alguns exercícios em contato com o solo, pensando uma movimentação guiada pela cabeça e pelas escápulas. Foi muito interessante a proposta de, pensando numa água conjunta, reverberarmos as ondas que o outro produzia. Também estudamos duas maneiras distintas de estender o corpo verticalmente e retornar ao chão, uma guiada pela cabeça, outra pelo quadril. Testamos pela primeira vez uma proposta de roteiro perpassando nossas construções até então.

7ª semana por *Carolina*.

Essa foi uma semana em que foi necessário trabalhar a concentração, apesar do pensamento acelerado e da preocupação em arriscar fazer comunicações e ações necessárias para um bem-estar maior e realização de objetivos. Tive experiências em cachoeiras onde pude, mais uma vez, exercitar a conexão com a natureza como fizemos no parque e seguimos fazendo na sala de ensaio. Na cachoeira Loca, no Gama, avistei um lindo arco-íris, fenômeno que tem me acompanhado ou que tenho percebido durante esse processo. Vejo arco-íris no banheiro, na cozinha, em lugares inesperados, onde acontece o encontro certo da luz com a água, surgindo o brilho das lindas cores, tão vivas e encantadas. Mentalizo como sinal de transformação e apoio espiritual energético do universo em meus processos. Isso me faz sentir especial. Conversamos sobre essa dança que se constrói a partir do reconhecimento de si, da história, do coletivo, do ancestral (sendo aquilo que fica entre nós, em forma de conhecimentos, lembranças e ensinamentos). Assim **se faz uma dança encantada**, até penso também ser uma dança com magia, sendo essa magia o reconhecimento de si, do coletivo e daquilo que nos sustenta (nossos ancestrais e nossos guias). Dessa forma, a confiança, a ação e a presença a partir disso, encanta a gestualidade dançada.

Me recordo muito de pensar em aproveitar essa oportunidade e não desperdiçar o processo. Pensando como aproveitar esse processo e fazer florescer o aprendizado. Como ser mais leve? Como ser mais fluida? Como ser mais aterrada? Como me conectar com a coragem? Nesses momentos foi tão importante poder desabafar e receber o acolhimento do grupo, de diferentes formas com cada pessoa... Confesso que muitas vezes me julguei e me reprovei muito pelos sentimentos e pensamentos negativos que estava alimentando, foi aí que me atrapelei, me atropeliei e entrei num desequilíbrio maior. Agora entendo que tudo faz parte do processo, se eu não me acolho, fica mais difícil aceitar e receber o acolhimento do outro. Ao mesmo tempo, já estávamos com posições definidas, precisando elaborar um roteiro/trajeto coreográfico inicial. Foi o que resolvi propor em um dos ensaios e trabalhamos a partir deles. Primeiramente a trajetória coreográfica, memorizando os lugares firmados e experimentando o trânsito entre esses pontos. Forma interessante de compor em dança. Com algumas inseguranças, segui o fluxo dessa proposta, buscando memorizar essas definições espaciais. Trabalho importante! Também foi inserida a ideia da espiral inicial com gestos. Identificando na espiral a relação com o tempo. O grande senhor tempo não é esse apressado que o sistema atual nos oferece, a diferença é que no primeiro cada minuto é vivido. Me despertou muito a vontade de acessar essa presença no dia-a-dia, confiar no tempo, aproveitar o tempo, usufruir a vida e construir com o tempo, minha realidade, meu chão e viver meus sonhos.

8ª semana por *Aline*.

Acredito no poder da escuta. Nem todos conseguem exercer. Nesse momento o grupo precisou se reconectar para não perder a fluidez. Limpeza dos movimentos. Fortalecimentos das bases. Alongamentos livres e conectados. A roda que fizemos nos últimos ensaios, bem calculada e contagiante. Tivemos uma experiência de público que trouxe magia e acendeu a paixão. Para mim, era um começo, também uma exclamação. Pulverizar conhecimentos e ter calma e leveza para entender o que o movimento dirá aos outros. Fiz perguntas a mim mesma: "O que eu quero dizer quando eu vou e eu volto do trajeto?", "que temperatura tem o vento quando encosta na minha pele?"; percebi a necessidade de querer sentir o que o outro também sentia ao transmitir a sequência por ele formada para o grupo aprender. E senti a necessidade de

reler os textos das primeiras semanas e me marcou muito o texto da Conceição Evaristo, que me fez imaginar minha mãe e sua infância... imaginei com seria ela brincando nos espaços, na lagoa, na cachoeira... com sua boneca improvisada feita de palha e ao mesmo tempo em que se escondia para se proteger. A dança é meu lugar vulnerável e meu lugar seguro.

Pelos relatos escritos pelos(as) intérpretes-criadores(as) e o convívio cotidiano que tivemos, pude observar com atenção as angústias, inquietações e alumbramentos de cada uma(um) na dimensão *muntu* (mente-alma), em aspectos de uma corporeidade energética também. Cada pessoa com sua singularidade foi regulando de forma sutil os fios de tensionamento no processo de apreensão e refinamento da cena.

Sarayu atuou de forma participativa ao longo de todos os encontros realizados e, apesar das dificuldades e limitações físicas, se disponibilizou para o processo de investigação e criação coreográfica. Como diretora coreográfica e pesquisadora responsável, busquei ouvi-la para compreender a melhor maneira de inseri-la no processo, revendo as abordagens do trabalho prático e a estimulando a também a compreender mais internamente seus conflitos. Com o passar das semanas, ela foi lidando com os desafios encontrados dentro de suas possibilidades. A estudante intérprete-criadora tem uma capacidade admirável de trabalhar em cooperação, o que é importante para atuação cênica.

A estudante intérprete-criadora Aline sempre se mostrou disponível para vivenciar as etapas do processo de criação. Apesar de atuar profissionalmente da área de dança há 11 anos, ela não possui proximidade com o modo de produção em dança instaurado neste processo. O seu desconhecimento e não domínio do todo da criação gerou certa dificuldade e ansiedade nela. No entanto, como a proposta foi pautada no diálogo das experiências que cada estudante tinha com a concepção de dança negra teatral aqui proposta, a estudante foi se abrindo a esta nova maneira de fazer-saber dança e buscando seu “protagonismo” dentro do trabalho.

O modo como Carolina e Fellipe estiveram presentes no processo me mostrou o quanto importante é estar disponível ao jogo do improviso, fazendo uso de todo o arcabouço gestual compostado e macerado no processo técnico-criativo. Carolina atuou de forma participativa e propositiva ao longo de todos os encontros realizados e se entregando de forma confiante ao processo de investigação e criação coreográfica. Ela mostrou-se curiosa e inquieta com a proposta artístico-pedagógica, de preparação de *muntu*, demonstrando que o desenvolvimento deste processo se relacionava com seus estudos em dança. Percebi seu crescimento cênico e sua habilidade de articular as aprendizagens de conteúdos no trabalho com suas vivências anteriores. Para Carolina, a “etno-crono-ética” que circunscreveu o trabalho

foi um elemento importante em seu processo, uma vez que ela relatou em sala de ensaio que pela primeira vez estava experienciando na prática um processo de criação artístico em dança em que palavra e ação se mantinham uníssonas. Seu revela outro princípio caro à tradição oral africano-brasileira e ao processo de encantamento no candomblé Angola, no Inzo Musambu Hongolo Menha:

A palavra, que tira do sagrado seu poder criador e operativo, está em relação direta tanto com a manutenção quanto com a ruptura da harmonia, no ser humano e no mundo que o cerca.

A palavra é divinamente exata, e o homem deve ser exato com ela. Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza.

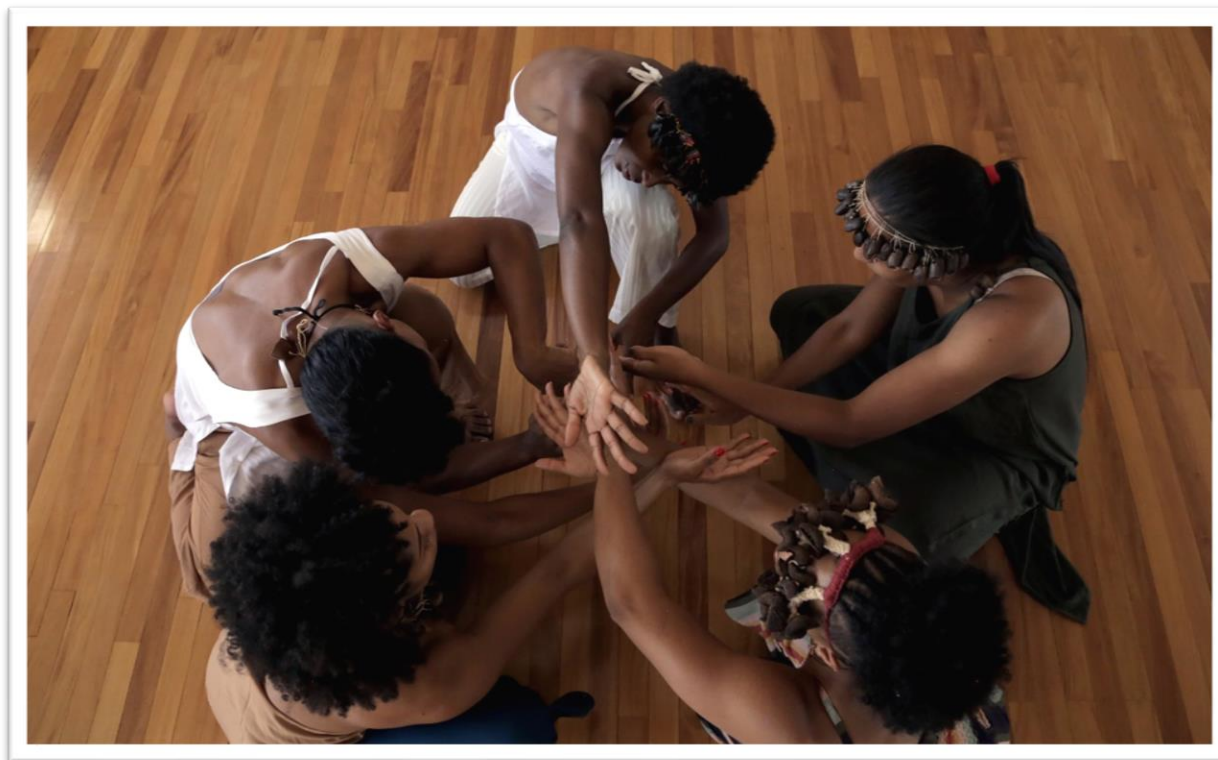
Sendo agente mágico por excelência e grande transmissora de força, a palavra não pode ser usada levianamente (LOPES, 2005, p. 31).

Fellipe, assim como todas as intérpretes-criadoras, também atuou de forma bem participativa e propositiva ao longo de todas as aulas-laboratório e ensaios. Muito observador, silenciosamente mostrou-se sempre interessado pela proposta, demonstrando que o desenvolvimento de Ato é relevante para seus estudos em dança e teatro. O estudante demonstrou ter facilidade querer trabalhar colaborativamente em grupo, o que se refletiu em seu despojamento no jogo cênico, se abrindo às margens de acasos e imprevistos que uma obra coreográfica firmada num percurso de ações-movimentos e em experiências vividas e acumuladas incita.

O desenvolvimento de Ato, apesar das dificuldades encontradas e relatadas pelas(os) discentes participantes, foi extremamente rico e de grande relevância para assentar e concretizar na prática artística conceitos que são para ser vividos. Todas(o) nós aprendemos e crescemos com esta experiência. Ato proporcionou uma maior aproximação entre nós, assim como a aproximação das(os) discentes envolvidas(os) com a pesquisa em dança e a prática como pesquisa na área das artes. Nosso encontro em Ato, mostrou que as diferenças geracionais e de experiências na roda do *kituminu* também se faz presente na roda da dança e que cada qual, com sua ancestralidade e genealogia artística precisa se abrir e entrar no jogo proposto. Identifico que houve a ampliação do repertório gestual das(o) estudantes intérpretes-criadora(es), porém muito pode ser macerado ainda mais. Pude amadurecer as abordagens do ensino da dança a partir da criação artística tendo como base saberes das culturas tradicionais afro-brasileiras em que a aprendizagem do movimento, da gestualidade e dramática da coreografia é perpassada pela força da oralidade e da “dançalidade” através dos memoriais *sankofa* que cada pessoa traz consigo.

Caderno de Imagens

Processo de criação e ensaios



Frase coreográfica elaborada a partir de laboratório de experimentação com o barro na semana Muntu.
Crédito: Flora Egécia. Fonte: Acervo da autora.



Imagens em movimento I⁷¹

⁷¹ A Imagem em Movimento I também pode ser acessada pelo *link* https://youtu.be/NN_qsfeCgX8.



Aula-laboratório semana Maza. Parque das Garças, Brasília/DF. Crédito e fonte: Acervo da autora





Aula-laboratório semana Maza. Parque das Garças, Brasília/DF. Crédito e fonte: Acervo da autora





Em sala de ensaio, semana Nzila. Instituto Federal de Brasília. Crédito: Flora Egécia. Fonte: Acervo da autora





Em sala de ensaio, semana Nzila. Instituto Federal de Brasília.

Crédito: Flora Egécia. Fonte: Acervo da autora



Partilhas públicas



Flyer de divulgação da obra no Festival de Arte e Cultura realizado no Instituto Federal de Brasília. Fonte: acervo da autora.



Imagem em movimento II⁷²

⁷² A Imagem em Movimento II também pode ser acessada pelo *link* <https://youtu.be/NuIMPl6cKRg>.

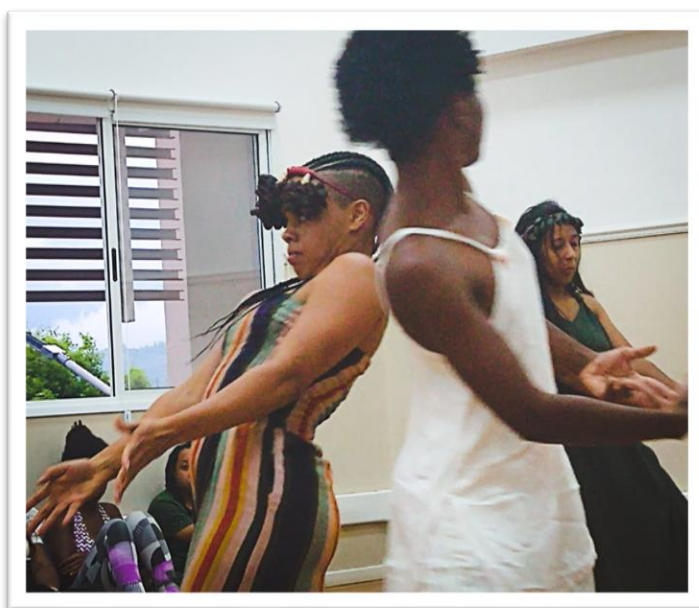


II Jornada Interdisciplinar de Pesquisa – JIP, Instituto Federal de Brasília. Crédito: Raquel Purper. Fonte: Acervo da autora.





II Jornada Interdisciplinar de Pesquisa – JIP, Instituto Federal de Brasília. Crédito: Raquel Purper. Fonte: Acervo da autora.





Abertura SERNEGRA 2022, Instituto Federal de Brasília. Crédito: Nylo Piau. Fonte: Acervo da autora.





Abertura SERNEGRA 2022, Instituto Federal de Brasília. Crédito: Nylo Piau. Fonte: Acervo da autora.



Imagem em movimento III⁷³

⁷³ A Imagem em Movimento III pode ser acessada pelo *link* https://youtu.be/TBk_jaQJ4zk.



Abertura SERNEGRA 2022, Instituto Federal de Brasília. Crédito: Nylo Piau. Fonte: Acervo da autora.

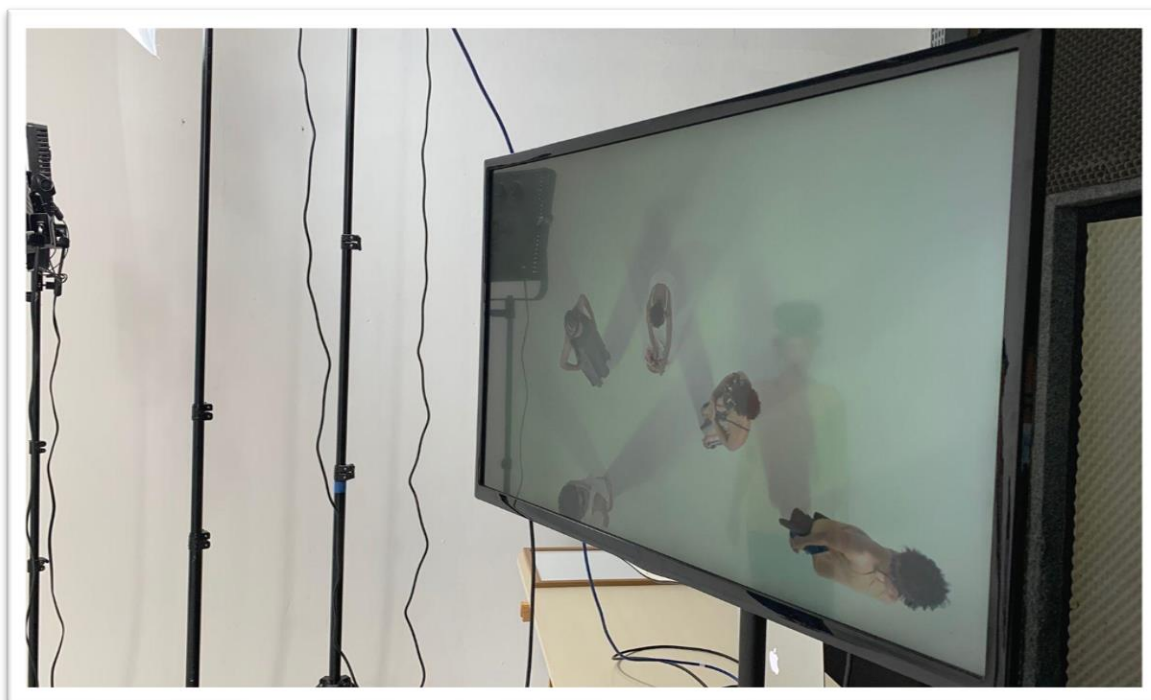


Bastidores da gravação

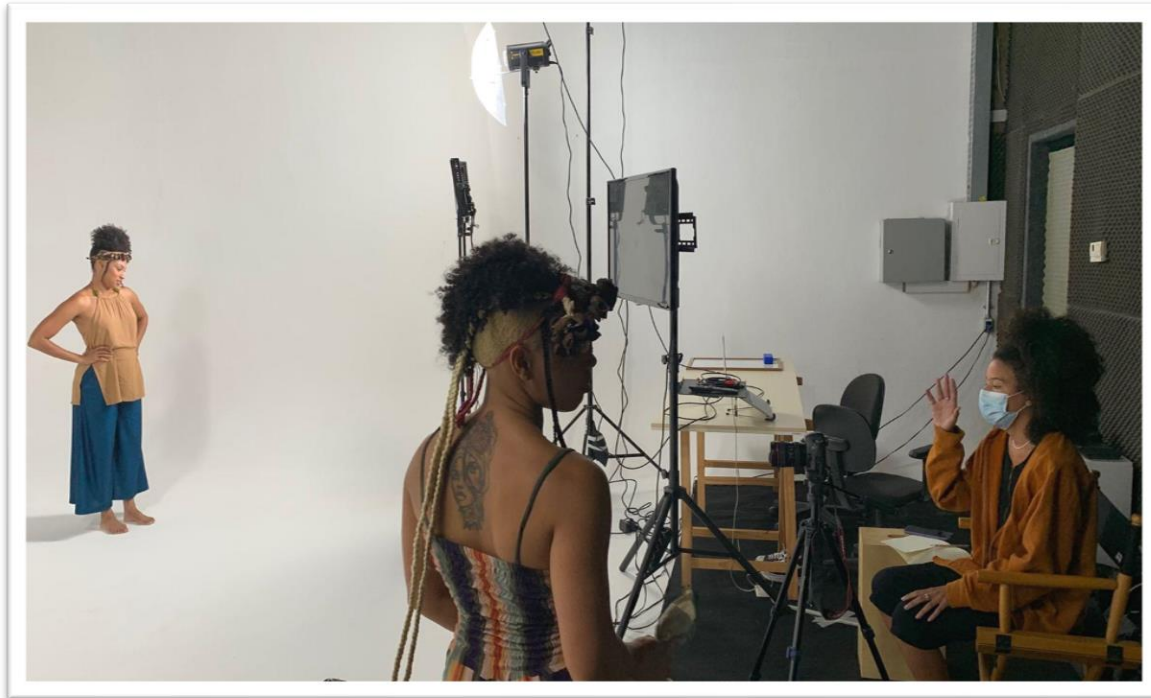


Dia da gravação de Ato, Estúdio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Katu Buiati. Fonte: Acervo da autora.



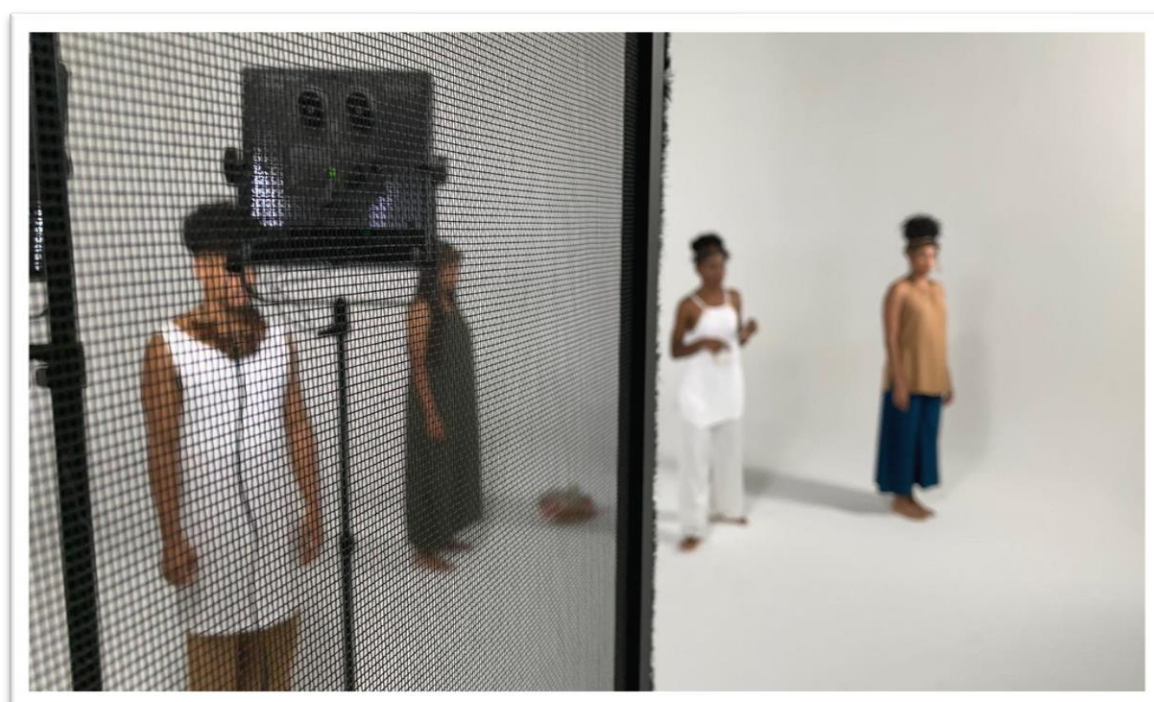


Dia da gravação de Ato, Estúdio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Katu Buiati. Fonte: Acervo da autora.





Dia da gravação de Ato, Estúdio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Katu Buiati. Fonte: Acervo da autora.





Dia da gravação de Ato, Estúdio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Katu Buiati. Fonte: Acervo da autora.



Ato

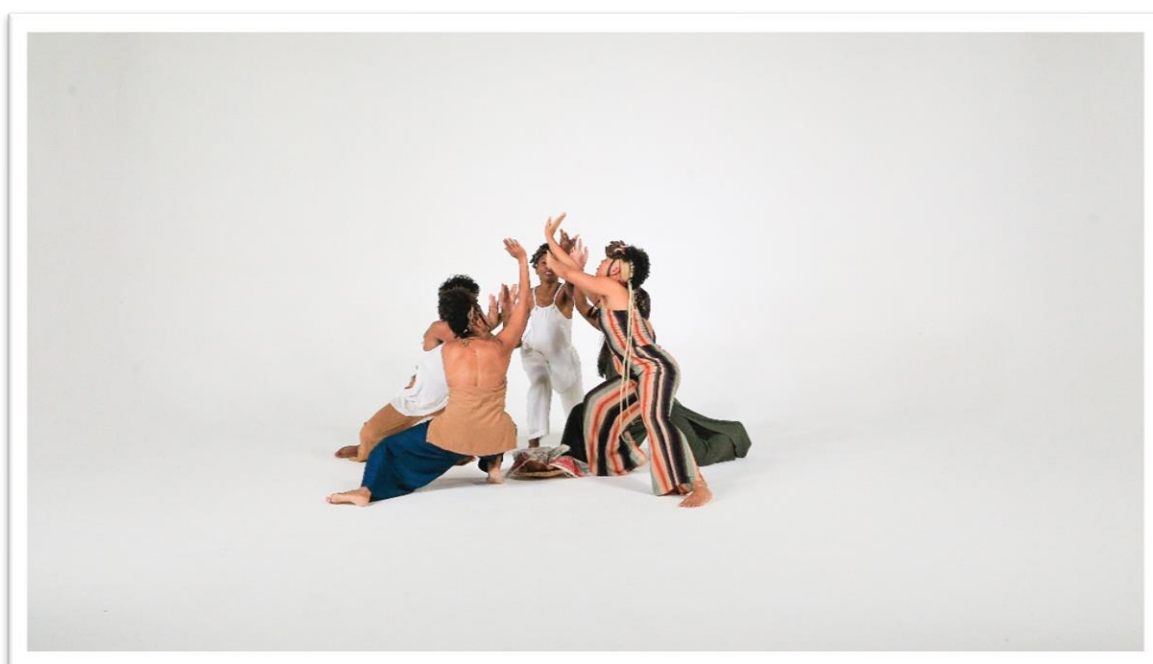


Ato, Estudio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Flora Egécia. Fonte: Acervo da autora





Ato, Estudio 7um13, Brasília/DF. Crédito: Flora Egécia. Fonte: Acervo da autora



DIKEZU⁷⁴: Considerações finais

A roda, a gira: retornos e volteios. Estado de reza para firmar a cabeça e os pés para seguir bem-vivendo. Ongolosi. Angorossi. Ladainha banto. Palavra-força-firmamento em movimento vibrante no corpo. Danças se presentificam em terra através do corpo. Corpo negro. Muntu. Corpo negro. Ntu. Giro a roda.

Evoquei minhas ancestralidades em suas dimensões artística e etnicocultural para a feitura desta pesquisa, que procurou sistematizar fundamentos de feitura para danças negras teatrais. Fundamentos estes que circunscrevem noções de *muntu*, *dramaturgia dia kalunga* e *ato cênico*. Ao me assentar na metodologia *Corpo e Ancestralidade* (SANTOS, 2002), pude construir esta pesquisa prática de dança, a desenvolvendo pesquisa no entrelaçar da memória vivida no Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris e minhas formações na dança teatral, desde a passagem pela universidade até as experiências profissionais em companhias de dança.

Tendo como fonte primordial a tradição oral, rememorei falas públicas de Mãe Dango – sacerdotisa fundadora e responsável pelo Inzo Musambu Hongolo Menha -, realizei entrevistas com ela e suas filhas – *Mam’etu ndenge Mikauzele*, *Mam’etu nvale Dewa* –, com o *Tata xicarangoma* da casa, Nangue, e atualizei as conversas com sua neta, a Kota Nbomazaletambo, sobre fundamentos da dança da tradição. Exercitei uma autoetnografia, uma vez que se soma também a todo este processo meus cadernos pessoais e diários com registros mistos que faço sobre a experiência como mona muhatu wá nkisi e artista da dança. Todos estes arquivos se transformaram em materiais substanciais para o entendimento, numa espécie de transposição, do conjunto de condutas, dinâmicas reguladoras e modos de (re)existência estabelecidas no Inzo Musambu Hongolo Menha. Os documentos que agreguei aqui são da ordem da experiência do vivido e acumulado inscritos na memória do (meu) corpo e revisitados nas práticas do dançar.

O reconhecimento da presença dos aspectos de teatralidades – convenções no uso do espaço, da realização de ações, trajes específicos para cada rito, coreografias etc. –, de potencialidades espetaculares em atos da tradição e a identificação de um “Plano espacializante de fundamento de

⁷⁴ Dikezu é uma noz de cola de origem africana de grande importância para as tradições-africano-brasileiras congo-angola, ketu e jeje. Dikezu é a vida, contém quatro gomos que contém em si o feminino e o masculino. Um dos atos em que o *dikezu* é utilizado é o do jogo oracular de *taramensu* e para a confirmação de algo decisivo, como da iniciação de uma pessoa, da união matrimonial ou do nascimento de um ancestral. Quando em uma caída dikezu se abre, ele confirma e dá a certeza do que se pretende realizar está em seu curso.

terreiro”, que traduz a caminhada de muntu na vida numa alusão ao Cosmograma Bakongo, me moveu a buscar o que está no *ntima*, no *muxima* da vivência da tradição do Candomblé Angola e que poderia ser transposto para a dança teatral para além da mimese da forma e do gesto. Razão pela qual esta pesquisa-tese procurou tratar da constituição de um rito cênico/teatral fundamentado pelas motrizes, pelo que pulsa e vibra na coluna do ser-pensar banto, o *muntu*, instaurado na comunidade-terreiro.

Assim, do pulsar do muxima que reverbera pela coluna vertebral, chego aos princípios-fundamentos *Muntue Kalunga*. O primeiro como caminho para se instaurar o *transe de expressão cênico* e o segundo, como *força motriz dramatúrgica*.

Desse modo, jogo e negocio por meio das reminiscências bantu-kongo presentes na Casa do Arco-Íris e instâncias civis da colonialidade, de uma experiência artística euroocidentalizada que nutri minha busca por uma arte na contemporaneidade do século XXI se faça amarrada aos fundamentos da tradição Congo-Angola. Negocio um fazer coletivo e comunitário da tradição com o fazer autoral, da originalidade e inovação da “dança de palco, herdeira das concepções românticas da *arte pela arte*” (MONTEIRO, 2011). Uma grande encruzilhada dialética que se convencionou no exercício de ser artista-pesquisadora-docente negro-brasileira em confluência com sua ancestralidade.

Na constituição deste caminho na dança teatral, quiçá contra-hegemônico, procurei à força de existências nomeadas de antemão (a ancestralidade negro-brasileira de reminiscência banto), o assentamento para a poética do fazer-saber no campo da pesquisa acadêmica e das artes. Mas não me interessa negar ou suprimir os aprendizados na cultura das artes cênicas ocidentais. Reconheço-me como pessoa nascida em território colonizado, forjada dentro de escolas coloniais e que precisa a todo instante transitar, jogar e negociar com todos esses saberes. E não vejo problema nisto. Afinal, sigo e persigo o transmutar de apagamentos e epistemicídios colonais e hegemônicos na elaboração de outras relações possíveis. Relações que não sejam apenas inversamente proporcionais, mas que anunciem modos salutares de coexistências entre si.

Por isso, junto a *muntue kalunga*, convoco outro princípio-fundamento, a *encruzilhada*. A kalunga junto da encruzilha me conduzem para a compreensão do que é habitar o fio da navalha, do que é ser forjada na fissura, no entre caminhos de confluências, convergências, desvios, encontros, tensões, similaridades e diferenças, em que seres das mais diversas ordens (vivos e não-vivos, animais, vegetais, minerais) coabitam, coexistem. Elas são espaços de amálgama dos gestos como “processo e princípio de mudança”, portal para transformações, “força que continuamente gera”, “força em movimento” (FU-KIAU *apud*

SANTOS, 2019), operando de formas múltiplas na documentação das experiências incorporadas e encarnadas, propiciando a presentificação do invisível no visível na materialização do movimento na dança. Estas compreensões necessitam ser transpostas e vividas no contexto da dança teatral, da dança negra teatral.

No entanto, uma vez transpostos para a dimensão do fazer-saber em dança teatral, para que o rito cênico, que é visível aos olhos de quem somente se aproxima da obra já “finalizada” e partilhada publicamente, foi preciso estruturar a base do trabalho técnico-criativo: foi fundante a compreensão de *muntu* seu despertar pelo artista da dança, pois saber-se *muntu* é chave para a presentificação de forças cosmoperceptivas no ato do dançar. Outra chave fundamental na estruturação do trabalho técnico é a motriz dramatúrgica *kalunga*, potência criadora que com suas águas plurais conduz e orienta muntu na cosmoapreensão das sutis qualidades gestuais oriundas do chão da tradição Congo-Angola.

Tendo definido tais princípios, quatro videoaulas-laboratórios foram desenvolvidos no contexto do isolamento social, em 2021. Videoaulas-laboratórios estas - *Ntoto* (terra), para o despertar de *muntu*, *Maza* (água), para assentar seu estado de movência rítmica, *Ntubudí* (ventarola), para a expansão de muntu e de suas ações rítmicas com/no espaço, e *Nzila* (sistema), para o encontro de todo o conjunto de procedimentos de investigações técnicas e criativas vividas para o ato de dançar cenicamente – que, na última etapa de desenvolvimento desta pesquisa puderam se transformar em aulas-laboratórios para a criação do ensaio poético coreográfico Ato.

Assim, pude trazer para esta obra-tese o que me foi passado nos processos “iniciáticos” no campo da dança teatral e nos aprendizados no Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, comunidade-terreiro que fundamenta e possibilita as reflexões aqui partilhadas. Este ato é um gesto coral com demais artistas-pesquisadoras(es) que assumem em seu fazer-saber as aprendizagens em comunidades-terreiros, almejando desvelar nossas motrizes, reconhecendo a relevância do sistema de pensamento africano-brasileiro e ser-pensar banto. Exercício feito comunitariamente, afinal “criações são trabalhos coletivos por serem pensamentos acumulados do povo. Elas germinam de ideias coletivas” (FU-KIAU *apud* SANTOS, 2019, p. 61). Não à toa que para Ato, o corpo desta tese, seu ensaio encarnado, convidei quatro estudantes do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília para experienciar e realizar uma dança fundamentada em saberes, jogos e dinâmicas oriundas do contexto cultural do Candomblé Angola.

Na concretude do ensaio poético Ato, entrelacei várias encruzilhadas artísticas, culturais e de modos de vida entre mim e as(os) estudantes intérpretes-criadores(as) para o estabelecimento de um rito cênico e a prática de dança negra teatral, procurando evidenciar ao longo do processo a sua poética cosmogônica das relações concretas entre mundos visível e invisível na espiral do espaço-tempo-ser, circunscrevendo abordagens éticas, artísticas e estéticas afrorreferenciadas.

Porém, diante do curto período de 10 semanas para a criação de Ato e das três partilhas públicas realizadas, teríamos conseguido engendrar o espaço cênico ritualístico entre nós e entre nós e o público? Teríamos estabelecidos entre nós jogos da repetição e do improviso para manter viva e fresca o ato do dançar? Teríamos todas (os) apreendido os princípios-fundamentos dos procedimentos técnico-criativos oriundos do chão do terreiro? Mais que isso, a sistematização que proponho é acessível para quem está da porteira para fora da comunidade-terreiro e apenas está da porteira para dentro das artes? Ou vice-versa?

Ato, ensaio poético coreográfico, atravessou verdadeiramente quem ele dançou e se deixou dançar. Os depoimentos das(os) estudantes revelam o quão profundamente Ato instaurou e mobilizou nelas(es) possibilidades outras de feitura de dança e de se estar em cena. Como cada pessoa, cada muntu, vive uma etapa distinta no aprendizado do fazer-saber em dança e tem experiências diversas, foram decantando o estar-fazer em Ato de formas diferentes entre si. Pude identificar que ter mais experiência profissional na área ou pouquíssima são duas medidas opostas que estão próximas no que tange a dificuldade para uma abertura total às apreensões e incorporações da proposição feita por mim. É importante que muntu se coloque no plano da horizontalidade para aprender o que não sabe, mesmo tendo uma boa estrutura vertical, assim ele se permite fluir melhor pelas 7 direções de seu caminho, seja na vida ou no fazer cênico. Mas também houve momentos de jogos de improviso entre nós, de uma liberdade de se entender como outra pessoa em sua gestualidade, uma vez tendo em evidência o espaço coreográfico do Plano Muntu com o Plano Espacializante de Terreiro (cênico). Com relação à assistência, à plateia com quem dividimos este Ato, construímos um espaço gentil e sutil de presença: era preciso que quem estivesse apreciando a obra, se disponibilizasse para ser afetado pelas gestualidades motoras, sonoras e visuais do trabalho. No entanto, reconheço que o grupo atuante precisaria de mais tempo e maceração no fazer-saber na dança Ato para se sentir confiante e confortável em convocar o público para a cena de forma mais direta.

Por fim, reafirmo nesta obra-tese que as culturas negras não são simples temas para inspiração. Elas necessitam serem apreendidas e compreendidas via seus sistemas de mundo e pensamentos. Há muito

o que desvelarmos e praticar no âmbito da dança teatral contemporânea. A recepção de Ato nas três partilhas públicas realizadas evidenciou isso. Ainda há um imaginário construído em estereótipos que reforçam imagens equivocadas do que é o complexo cultural da tradição dos povos de terreiro e os fazeres em danças negras teatrais. Por tudo exposto e pela certeza de que somos movimento, esta obra-tese não se encerrará aqui. Ela deverá correr mundo, desaguar em mais pessoas, em mais *bantu*. Ser experienciada-dançada-praticada para que se seja/tenha sentido de existência.

O rito, a roda, a gira: retornos e volteios. Estado de reza-dança para firmar a cabeça e os pés para seguir bem-vivendo. Ongolosi. Ladainha banto. Palavra-força-firmamento em movimento vibrante no corpo. Danças se presentificam em terra através do corpo. Muntu. Kalunga. Encruzilhada. “[...] o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais cativo” (NASCIMENTO, 2018). Dancemos! Dancemos! Dancemos! O baile segue. A gira acontece. Damos continuidade a caminhada na linha de kalunga, inscrevendo-nos nesta vida, encantando-se e encantando o mundo. Sejamos raios de sol!

Desfecho a caixa de lembranças vividas.

NTOTO: REFERÊNCIAS

Bibliográficas

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagô. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete** – dicionário contemporâneo da língua portuguesa. GEIGER, Paulo (org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BONO, Ezio Lorenzo. **Muntuísmo**: A ideia de “pessoa” na filosofia africana contemporânea. 2. ed. Paulinas: Luanda, 2015.

BORA, Leonardo Augusto; PORTO, Gabriel Haddad Gomes; NATAL, Vinícius Ferreira. Candomblés e carnavais: corpos desfilantes de Joãozinho da Goméia. *Periferia*, v. 12, n. 3, p. 224-252, set./dez. 2020.

BURT, Ramsay. Katherine Dunham e Maya Deren: sobre ritual, modernidade e diáspora africana. **Revista ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 44 - 51, jul./dez. 2016. Tradução para o Português: Gisela Reis Biancalana e Letícia Nascimento Gomes.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. //: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 56-77.

CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: etnografia nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 2010.

COSTA, José Rodrigues da. **Candomblé de Angola**: nação kassanje; história, etnia, inkises, dialeto litúrgico dos kassanges. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

CRUZ, Cícero Ferraz. **Fazendas do sul de Minas**: arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: SESC SP, 2003.

FIGUEIREDO, Janaína (org.). **Nkisi na Diáspora**: raízes Bantu no Brasil. São Paulo: Edição independente, 2013.

FIGUEIREDO, Janaina de. **Entre portos e ritos**: a memória do Candomblé Angola em Santos. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

FU-KIAU, K. K. Bunseki. Ntangu-Tandu-Kolo: The Bantu-Kongo Concept of Time. //: ADJAYE, J. K. (org.). **Time in the Black experience**: Contributions in AfroAmerican and African studies. London, 1994.

GIL, José. O Corpo paradoxal. //: GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 47-65.

GOLDMAN, Márcio. Contradiscursos Afroindígenas sobre Mistura, Sincretismo e Mestiçagem – Estudos Etnográficos. **Revista de @ntropologia da UFSCar**, São Carlos, SP, n. 9 (2), p. 11-28, jul./dez. 2017.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. //: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as Rosas Negras** – Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 321-334.

GOUVEIA, Inês; MENDES, Andrea; BEZERRA, Nielson; SOUZA, Marlúcia Santos de. (Org.) **Joãosinho da Goméa**. Ebook, reimpr. - Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JESUS, Luciano Mendes; PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de; SANTANA, Daniele Santos. Há muito mais lugares de onde se ver e se mover: epistemologias afrocentradas e processos artístico-pedagógicos em artes cênicas nas escolas formais e não-formais. //: SOUZA, Ellen; NOGUEIRA, Sidnei; TEBET, Gabriela (org.). **Giro Epistemológico para uma Educação Antirracista**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 67-86.

JIMÉNEZ, Pablo. Transformação pela dança: Maud Robart e o *Yanvalou* haitiano. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 10-17, set. 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39516>. Acesso em: maio 2022. Tradução de Fernando Aleixo, Georges Dupont, Jean-Camille Girardeau e Vera Bernardes.

KABILAEWATALA, Renata. E essa tal dramaturgia? //: **Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras**. KANZELUMUKA; PAULA, Murilo De (org.). São Paulo: Edição Independente, 2021. p. 38-49.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: estudo das performances afroameríndias**. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. **Kitábu: O livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

MACHADO, Veridiana Silva. **O cajado de Lemba: o tempo no candomblé de nação Angola**. 2015. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

MANZINI, Yaskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira? In: **Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diásporas**. VOSS, Rita Ribeiro (org.). Recife: UFPE, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. //x RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

MENDES, Andrea. Prezado afilhado José, recebi sua carta, que li com a maior atenção: escritos da Goméia a José Daniel das Neves (1948-1972). *Periferia*, v. 12, n. 3, p. 14-38, set./dez. 2020.

MENDES, Andrea. **Vestidos de Realeza: Fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia**. Duque de Caxias, RJ: APPH – Clio, 2014. Série Recôncavo da Guanabara, v. 1.

MICHAELIS: dicionário online. São Paulo: Melhoramentos, 2023. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: janeiro de 2023.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. **Queimadas** • Estud. av. 16 (44) • Abr 2002. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000100009>. Acesso em: janeiro de 2023.

MONTEIRO, Marianna. Dança Afro: uma dança moderna brasileira. //x NORA, Sigrid; SPANGHERO, Máira. (org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MORACEN, Julio. Representação versus Presentificação: Por uma antropologia da transculturação. *Anais* [...]. São Paulo, SP: Memória Abrace Digital/Portal Abrace, v. 11 n. 1 (2010): VI Congresso da ABRACE. Disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/etnociologia/Julio%20Moracen.pdf>. Acesso: janeiro de 2022.

MOTTA, Cristiane Madeira. **Kubana Njila Diá Angola, travessias do ator-sacrário por entre as divindades angolanas**. 2013. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MOTTA, Cristiane Madeira. **O corpo que somos na experiência de cantar Tradições**. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância panafricanista**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento: Quilombola e Intelectual**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. OYÈRÓNKÉ OYÈWÚMÍ: Potências filosóficas de uma reflexão. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 10. n. 2, p. 8-28, 2019.

NAVAS, Cássia. A dança no Brasil, entre-culturas. //x NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELE, Henrique (org.). **Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França, ida e volta**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 22-35.

OXOSSI, Stella de. **ÒWE/Provérbios**. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Ilê Axé Opô Afonjá, 2007.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. //: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p. 78-100.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

PAULA, Murilo De; KANZELUMUKA. Dramaturgias do dançar: do ensaio à cena nos espetáculos da Nave Gris Cia. Cênica. //: KANZELUMUKA; PAULA, Murilo De (orgs.). **Acordar o chão**: dramaturgias em danças contemporâneas negras. São Paulo: Edição Independente, 2021. p. 80-92.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob orientação de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Livro de falas**. Imagens: Antônio Sérgio Moreira; tradução Steven White. Juiz de Fora: Funalfa; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

PEREIRA, Roberto (Org.). **Ao lado da crítica**: 10 anos de crítica de dança: 1999- 2009. V. 2. Rio de Janeiro, Funarte, 2009.

POEL, Francisco van der. **Dicionário da religiosidade popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

PREVITALLI, Ivete Miranda. **Candomblé**: agora é Angola. São Paulo: Annablume; Petrobras, 2008.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

REZENDE, Marcos Vinicius Buiati. **AFRO RIZOMAS**: corpo, noção de pessoa e identidade no Candomblé. [manuscrito] 2016. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RUFINO, Luiz. Pedagogias das encruzilhadas. **Revista Periferia**, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan-Jun, 2018.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTANA, Tiganá. Abrir-se à hora. **Revista Espaço Acadêmico**, 20(225), 04-13. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/53999>. Acesso em: janeiro de 2023.

SANTANA, Tiganá. Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. **Revista Palimpsesto**. Nº 28, Ano 17, 2018, pp. 104-120. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/36999>. Acesso em: janeiro de 2023.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Maria Consuelo Oliveira; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. Laban e o movimento na dança étnica afro-brasileira: uma revisão a partir de encontros e desencontros. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 117-127, 2015.1. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14834/10179>. Acesso em: 14 maio 2022.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: Ressignificação simbólica na criação artística. // SANTOS, Juana Elbein (org.). **Criatividade**: âmago das diversidades culturais – A estética do sagrado. Salvador: Sociedade de Estudo das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, 2010. p. 97-105.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira. **Repertório**, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015.1.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SENGHOR, Léopold S. Sobre a negritude. **Diógenes: revista internacional de ciências humanas**, Brasília, n. 2, p. 73-82, 1982.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processos de criação na dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima. Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra. *Anais [...]*. São Paulo, SP: Memória Abrace Digital/Portal Abrace, v. 11 n. 1 (2010): VI Congresso da ABRACE.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

TEMPELS, R. P. Placide. **A filosofia bantu**. Tradução de Amélia A. Mingas e Zavoni Ntongo. Luanda (Angola): Edições de Angola, Faculdade de Letras da UAN, 2016.

Sonoras

Augusto Lúna. Disponível em: <https://bit.ly/Augustoluna>. Acesso em: 15 maio 2022.

Candomblé de Angola “Música ritual afro-brasileira” (1999), álbum do Terreiro Tumbenganga Junçara

Dança das Cabeças (1977), álbum musical de Egberto Gismonti

Giovani Di Ganzá. Disponível em: <https://bit.ly/DiGanzá>. Acesso em: 15 maio 2022.

“Rei do Candomblé” (1969), álbum de Joãozinho da Gomea

Maçalê (2010), álbum musical de Tiganá Santana

Mama Kalunga (2015), álbum musical de Virgínia Rodrigues

Mar de Sophia (2006), álbum musical de Maria Bethânia

Outro Quilombo (2002), álbum musical de Renato Braz

Quebra Quebranto (2019), álbum musical de Clarianas

O Que Se Cala É Grande (2009), álbum musical de Benjamin Abras

Videográficas

A MULHER da casa do arco-íris. Diretor: Gracia Navarro, Gilberto Alexandre Sobrinho. Produção: Julio Matos. Brasil: Laboratório Cisco Educação e Imagem, 2017. 1 vídeo (24 min). Disponível em: <https://youtu.be/CygtZG5cxso>. Acesso em: 29 maio 2022.

BALÉ de Pé no Chão - A Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção: Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro. Brasil. 2005. 1 vídeo (51 min.).

EU NÃO Sou Seu Negro. Direção: Raoul Peck. EUA, França, Bélgica, Suíça. 2016. 1 vídeo (93 min).

KAITUMBA – A Lavagem das Escadas da Catedral de Campinas. Direção: José Pedro da Silva Neto. Produção: Produção: Sandra Campos e José Pedro da Silva Neto. Brasil: Palmares Fundação Cultural. 1 vídeo (26 min). Disponível em: <https://youtu.be/sTxHChfQGAg>. Acesso em: 29 maio 2022.

ÔRÍ. Direção: Raquel Gerber. Brasil. Distribuição: Transvideo, 1989. 1 vídeo (131 min.).

TERRITÓRIOS de Resistências – Florestanias, Sertanias e Riberias. Direção: Maria Thaís e Yghor Boy. Brasil. Produção: Sesc Ipiranga, o Museu do Ipiranga e a Universidade de São Paulo, 2021. 1 vídeo (105 min). Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/cinema-e-video/cinema-em-casa-com-sesc/territorios-de-resistencia-florestanias-sertanias-ribeirias>. Acesso em: 29 maio 2022.

TONI Morrison: The Pieces I Am. Direção: Timothy Greenfield-Sanders. EUA. 2019. 1 vídeo (120 min.).

Lives e Videoconferências

SANTOS, Tiganá S. N. **Educação e Arte para a Juventude de Terreiro: II Seminário de Nkos’i**. 2021. (1h55m20s). Disponível em: <https://www.facebook.com/nzojidanjikunankosi/videos/ii->

semin%C3%A1rio-de-nkosi-educa%C3%A7%C3%A3o-e-arte-para-a-juventude/503288793987869. Acesso em: mar.2022.

Afro-corporalidades: conexões entre Nkise e a cena com Mãe Dango, Kanzelumuka e Andrea Soares. São Paulo, Sesc Santo Amaro, 2020. Publicado pelo Canal Sesc Santo Amaro. Disponível em: <https://youtu.be/wkxJb3FiW4c>. Acesso em: jan. 2023.

Cosmologia bantu: interações, tradução, ritmo, e força vital – com Tiganá Santana (UFBA). Debatedores: Fabio Rodrigues Filho (UFMG; Áfricas nas Artes - UFRB), Emi Koide (Áfricas nas Artes - UFRB). Transmitido ao vivo em 18 de set. de 2020. In: <https://youtu.be/uuly07vg7O8>. Acesso em: fev. 2023.

Corpo Ancestral Contemporâneo com Kanzelumuka. São Paulo, Sesc Consolação, 2021. Publicado pelo Canal do Sesc Consolação. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLxZb11fCeMCKLwwsMMJuSsaLDsXoYTRhs>. Acesso em: fev. 2023.

Sites

BLOG Mãe Dango. Disponível em: <http://blogmaedango.blogspot.com/>. Acesso em: jan. 2023.

EVERYBODY Wiki. Disponível em: https://pt.everybodywiki.com/Dango_de_Hongolo. Acesso em: jan. 2023.

KILOMBO Kakongo. Disponível em: <https://sites.google.com/site/kilombokakongo/portugues-kimbundu>. Acesso em: jan. 2023.

MUSEU DA PESSOA. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/>. Acesso em: jan. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). Disponível em: <https://masp.org.br/>. Acesso em: jan. 2023.

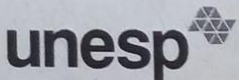
NAVE Gris. Disponível em: <https://navegris.com.br/>. Acesso em: jan. 2023.

SÃO PAULO (município. Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/>. Acesso em: jan. 2023.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. Disponível em: <https://spcd.com.br/verbete>. Acesso em: jan. 2023.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLÓMBIA. Disponível em: <https://unal.edu.co/>. Acesso em: jan. 2023.

APÊNDICES



**UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA
FILHO"**
Câmpus de São Paulo



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos a Sra. Eunice de Souza - *Nengua dia nkise Dango*, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], tendo por objetivo responder à questões acerca das poéticas, princípios e vivências do Candomblé Angola, do do Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris e sua de história de vida relacionada à tradições de matrizes africanas no Brasil.

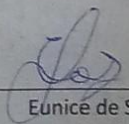
Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para responder. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afroreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da entrevista, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

A sra. terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Eunice de Souza, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde trabalho, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Hortolândia, 14 de agosto de 2022.

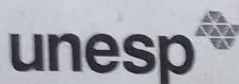


 Eunice de Souza
Nengua dia nkise Dango
 Entrevistada



 Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
 Doutoranda pesquisadora

Seção Técnica de Pós-Graduação
Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 CEP 01140-070 São Paulo SP -
tel 11 3393 8632 / 8633 posgraduacao.ia@unesp.br



UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA
FILHO"
Câmpus de São Paulo

instituto
de
artes

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos a Sra. **Liliana de Souza Brito dos Santos - Mam'etu n'vle Dewa**, RG [redacted] CPF [redacted], a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [redacted] CPF [redacted], tendo por objetivo responder às questões acerca das poéticas, princípios e vivências do Candomblé Angola, do do Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris e sua de história de vida relacionada à tradições de matrizes africanas no Brasil.

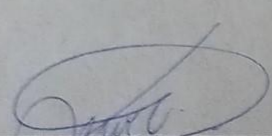
Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para responder. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afroreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da entrevista, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

A sra. terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Liliana de Souza Brito dos Santos, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde trabalho, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Hortolândia/Brasília, 22 de outubro de 2022.


Liliana de Souza Brito dos Santos
Mam'etu n'vle Dewa
Entrevistada


Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora



UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA
FILHO"
Câmpus de São Paulo

instituto
de
artes

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos a Sra. **Laureana Souza Gomes de Oliveira - Mam'etu ndenge Mikauzele**, RG [REDACTED] CPF [REDACTED] a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [REDACTED] CPF [REDACTED] tendo por objetivo responder à questões acerca das poéticas, princípios e vivências do Candomblé Angola, do do Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris e sua de história de vida relacionada à tradições de matrizes africanas no Brasil.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para responder. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da entrevista, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

A sra. terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Laureana Souza Gomes de Oliveira, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde trabalho, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Hortolândia/Brasília, 08 de novembro de 2022.

Laureana Souza Gomes de Oliveira
Mam'etu ndenge Mikauzele
Entrevistada

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o Sr. **Luan de Souza Amaral - Tata Xikarangoma Nangue**, RG [redacted] CPF [redacted] a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [redacted] CPF [redacted] tendo por objetivo responder à questões acerca das poéticas, princípios e vivências do Candomblé Angola, do do Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris e sua de história de vida relacionada à tradições de matrizes africanas no Brasil.

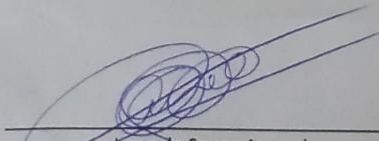
Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para responder. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da entrevista, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

A sra. terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Luan de Souza Amaral, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde trabalho, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Hortolândia/Brasília, 25 de novembro de 2022.


Luan de Souza Amaral
Tata Xikarangoma Nangue
Entrevistado


Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos a Sra. **Tayrine de Souza Duarte Storoni - Kota Nbomazaletambo**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], tendo por objetivo responder às questões acerca das poéticas, princípios e vivências do Candomblé Angola, do do Inzo Musambu Hongolo Menha - Casa do Arco-Íris e sua de história de vida relacionada à tradições de matrizes africanas no Brasil.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para responder. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da entrevista, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

A sra. terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Tayrine de Souza Duarte Storoni após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde trabalho, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Hortolândia/Brasília, 10 de dezembro de 2022.



Tayrine de Souza Duarte Storoni
Kota Nbomazaletambo
Entrevistada



Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Convidamos a estudante **Carolina Alves Costa Silva**, RG [redacted] CPF [redacted] a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [redacted] CPF [redacted], tendo por objetivo participar como intérprete-criadora do processo de criação coreográfica de Ato, que envolve o treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais de disponibilização corporal, participar dos laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, realizar pesquisas iniciais acerca de sonoridades e criação de lista de músicas coletiva que dialoguem com o processo de criação, o registro em diário de bordo do referido processo, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da obra em processo, responder à questões acerca da criação da obra coreográfica Ato e participar de gravação audiovisual da referida obra coreográfico e seu processo de criação.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da última etapa da pesquisa **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais** e responder ao questionário ao longo do processo. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da participação na pesquisa como intérprete-criadora, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Carolina Alves Costa Silva, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Brasília, 29 de novembro de 2022.

Carolina A. C. Silva

Carolina Alves Costa Silva
Estudante intérprete-criadora

[assinatura]

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Convidamos o estudante **Fellipe Rocha Marcelino**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED], tendo por objetivo participar como intérprete-criadora do processo de criação coreográfica de Ato, que envolve o treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais de disponibilização corporal, participar dos laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, realizar pesquisas iniciais acerca de sonoridades e criação de lista de músicas coletiva que dialoguem com o processo de criação, o registro em diário de bordo do referido processo, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da obra em processo, responder à questões acerca da criação da obra coreográfica Ato e participar de gravação audiovisual da referida obra coreográfico e seu processo de criação.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da última etapa da pesquisa **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais** e responder ao questionário ao longo do processo. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da participação na pesquisa como intérprete-criadora, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Fellipe Rocha Marcelino, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Brasília, 29 de novembro de 2022.

Fellipe Marcelino

Fellipe Rocha Marcelino
Estudante intérprete-criador

[Assinatura]

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Convidamos a estudante **Daniele Félix da Costa**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED] a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [REDACTED], CPF [REDACTED] tendo por objetivo participar como intérprete-criadora do processo de criação coreográfica de Ato, que envolve o treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais de disponibilização corporal, participar dos laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, realizar pesquisas iniciais acerca de sonoridades e criação de lista de músicas coletiva que dialoguem com o processo de criação, o registro em diário de bordo do referido processo, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da obra em processo, responder à questões acerca da criação da obra coreográfica Ato e participar de gravação audiovisual da referida obra coreográfico e seu processo de criação.

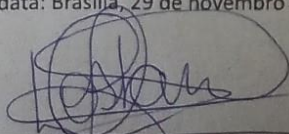
Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da última etapa da pesquisa **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais** e responder ao questionário ao longo do processo. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da participação na pesquisa como intérprete-criadora, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Daniele Félix da Costa, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Brasília, 29 de novembro de 2022.


Daniele Félix da Costa
Estudante intérprete-criadora


Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO E DE USO DE IMAGEM

Convidamos a estudante **Aline Ferreira Araujo**, RG [redacted], CPF [redacted], a participar da pesquisa intitulada **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais**, sob responsabilidade da pesquisadora doutoranda do PPG Artes da UNESP **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula**, RG [redacted], CPF [redacted] tendo por objetivo participar como intérprete-criadora do processo de criação coreográfica de Ato, que envolve o treinamento técnico-criativo através de exercícios corporais de disponibilização corporal, participar dos laboratórios de criação em dança em sala de ensaio e em campo, realizar pesquisas iniciais acerca de sonoridades e criação de lista de músicas coletiva que dialoguem com o processo de criação, o registro em diário de bordo do referido processo, ensaios coreográficos, partilhas públicas prévias da obra em processo, responder à questões acerca da criação da obra coreográfica Ato e participar de gravação audiovisual da referida obra coreográfico e seu processo de criação.

Os riscos e desconfortos são os de usar o seu tempo para participar de forma ativa e presente da última etapa da pesquisa **ATO: Fundamentos de Feitura para Danças Negras Teatrais** e responder ao questionário ao longo do processo. Os dados serão utilizados apenas para elaboração desta tese. Os benefícios esperados com o resultado desta pesquisa é colaborar com o movimento de difusão da dança teatral afrorreferenciada na tradição de comunidade-terreiro banto e sua contribuição, através da participação na pesquisa como intérprete-criadora, será de extrema relevância para o aprofundamento do tema.

Você terá a garantia de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta e a liberdade de abandonar a pesquisa a qualquer momento sem prejuízo para si.

Nos casos de dúvidas e esclarecimentos você deve procurar a pesquisadora **Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula** / franciane.paula@unesp.br / (11) 94576-2323.

Eu, Aline Ferreira de Araujo, após ter recebido todos os esclarecimentos e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação de toda informação por mim transmitida e o uso de minha imagem, inclusive com a divulgação do meu nome, função, onde estudo e trabalho na tese, em publicações e eventos de caráter científico e artístico. Desta forma, assino este termo, juntamente com a pesquisadora, em duas vias, com igual teor, rubricadas em todas as suas páginas e assinadas, ao seu término, ficando uma via sob meu poder e outra em poder da pesquisadora.

Local e data: Brasília, 29 de novembro de 2022.

Aline Ferreira de Araujo
Aline Ferreira Araujo
Estudante intérprete-criadora


Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula
Doutoranda pesquisadora