



Universidade Federal
de São João del-Rei



Departamento de
Artes da Cena

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL – REI
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

TATIANA LAGDEM AURELIO DOS SANTOS

A PERFORMANCE DO RITUAL DE INICIAÇÃO COMO
MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DO CANDOMBLÉ DE ANGOLA NO
ABASSÁ DE JAGULENÃ-RJ

SÃO JOÃO DEL-REI
2023

TATIANA LAGDEM AURELIO DOS SANTOS

**A PERFORMANCE DO RITUAL DE INICIAÇÃO COMO
MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DO CANDOMBLÉ DE ANGOLA NO
ABASSÁ DE JAGULENÃ-RJ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ) como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória.

Orientadora: Profa. Dra. Carina Maria Guimarães
Moreira

São João del-Rei

2023

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S239p SANTOS, TATIANA LAGDEM AURELIO DOS.
A PERFORMANCE DO RITUAL DE INICIAÇÃO COMO
MANUTENÇÃO DA MEMÓRIA DO CANDOMBLÉ DE ANGOLA NO ABASSÁ
DE JAGULENÃ-RJ / TATIANA LAGDEM AURELIO DOS SANTOS ;
orientadora CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA. -- São
João del-Rei, 2023.
100 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João
del-Rei, 2023.

1. CANDOMBLÉ DE ANGOLA. 2. PERFORMANCE. 3. CORPO.
4. TEATRO. 5. RITO DE PASSAGEM. I. MOREIRA, CARINA
MARIA GUIMARAES, orient. II. Título.



Universidade Federal
de São João del-Rei

A performance do ritual de iniciação como manutenção da memória do Candomblé de Angola no Abassá de Jagulenã-RJ

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Carina Maria Guimarães Moreira (PPGAC/UFSJ)

Professor Doutor Alberto Ferreira da Rocha Junior (PPGAC/UFSJ)

Professora Doutora Denise Mancebo Zenícola (PPGAC/UNIRIO/UFF)

JANEIRO-2023

Ata da Defesa Pública de dissertação de Mestrado

Aos vinte e seis dias do mês de janeiro do ano de 2023, às 14 horas via aplicativo Meet, reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelos professores doutores Carina Maria Guimarães Moreira (presidente e orientadora, PPGAC/UFSJ), Alberto Ferreira da Rocha Junior (membro titular PPGAC/UFSJ), Denise Mancebo Zenicola (membro titular, PPGAC/UNIRIO/UFF), a fim de argüirem a mestranda Tatiana Lagdem Aurelio dos Santos, cujo trabalho intitula-se “Do útero à composição corporal: a performance do ritual de iniciação como manutenção da memória do Candomblé de Angola no Abassá de Jagulenã-RJ”. Aberta a sessão pela presidente da mesma, coube à candidata expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionada pelos membros da banca examinadora. Tendo dado as explicações que foram necessárias, os membros da banca consideraram a Dissertação de Mestrado:

(X) aprovada

() não aprovada, devendo ser realizada nova defesa no prazo de noventa dias.

Recomendações da Banca:

A banca considera que a discente realizou uma boa apresentação oral, destaca a qualidade do texto escrito, a contribuição para a Linha de pesquisa CPM e sugere a continuação da pesquisa em nível de doutorado. Foram feitas sugestões de pequenas alterações que devem ser discutidas com a orientadora.

Maria Clara Guimarães Ferrer (presidente – PPGAC/UFSJ)

Carina Maria Guimarães Moreira (orientadora – PPGAC/UFSJ)

Alberto Ferreira da Rocha Junior (PPGAC/UFSJ)

Denise Mancebo Zenicola (PPGAC/ UNIRIO/UFF)

São João del-Rei, 26 de janeiro de 2022.

08/02/2023 10:45
Dissertação

E-mail de Universidade Federal de São João del-Rei - Concordância com o teor da Ata de Defesa de



CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA <carinaquimaraes@ufsj.edu.br>

Concordância com o teor da Ata de Defesa de Dissertação

CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA <carinaquimaraes@ufsj.edu.br>
Para: denise zenicola <denisezenicola@gmail.com>

27 de janeiro de 2023 às 19:19

Prezada Denise Zenicola,

Encaminho em anexo a ata de defesa de dissertação de mestrado da discente Tatiana Lagdem Aurelio dos

Santos para que confirme o teor da mesma. Peço, por gentileza, que responda ao email com a "concordância" dos termos da ata.

Carina Maria Guimarães Moreira

Departamento de Artes da Cena - DEACE

Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ



Ata de defesa.pdf

83K

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=d038071a53&view=pt&search=all&permmsgid=msg-a%3Ar6456137344960449693&simpl=msg-a%3Ar6456...> 1/1 08/02/2023 10:46

E-mail de Universidade Federal de

São João del-Rei - Concordância com o teor da Ata de Defesa de Dissertação



CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA <carinaguimaraes@ufsj.edu.br>

Concordância com o teor da Ata de Defesa de Dissertação

denise zenicola <denisezenicola@gmail.com>
Para: CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA

28 de janeiro de 2023 às 16:05

<carinaguimaraes@ufsj.edu.br> Olá estou em

concordância com a ata.

[Texto das mensagens anteriores oculto]

<https://mail.google.com/mail/u/0/?ik=d038071a53&view=pt&search=all&permmsgid=msg-f%3A1756279180446363466&simpl=msg-f%3A175627...>

1/1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO,
ADMINISTRAÇÃO E CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 08/02/2023

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 1/2023 - PPGAC (13.41)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 23/02/2023 13:58)

(Assinado digitalmente em 08/02/2023 13:56)

ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR

MARIA CLARA GUIMARAES FERRER CARRILHO

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

COORDENADOR DE CURSO - TITULAR

DEACE (12.83)

PPGAC (13.41)

Matrícula: 1005446

Matrícula: 2279901

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2023**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **08/02/2023** e o código de

verificação: **4f97f3372c**

AGRADECIMENTOS

Desejo, dedicação e superação são os elementos fundamentais para realizar esse rito de passagem chamado Mestrado. Nenhuma jornada é solitária. Muitas pessoas se fizeram presentes e destes quero primeiramente agradecer aos meus Jinkise que me sustentaram em todas as situações transpassadas.

À minha orientadora Carina Maria Guimarães Moreira, pela confiança na pesquisa, sua orientação provocativa, reta e serena, pela sua amizade e compreensão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, seus professores e funcionários que de inúmeras maneiras proporcionaram o aprofundamento do saber.

Aos professores Berilo Luigi Deiró Nosella, Alberto Ferreira da Rocha Junior, André Luiz Lopes Magela pelas provocações durante as aulas ampliando a criticidade das minhas leituras. À professora Denise Mancebo Zenícola por suas contribuições no processo da qualificação.

Aos meus pais, Marize (*in memoriam*) e Antonio Carlos, que dedicaram uma vida de ensinamentos e oportunidades que permitiram minha caminhada pela vida acadêmica.

Ao meu esposo, Carlos Toindé, por despertar o desejo adormecido que me fez retornar para o ambiente acadêmico. Você e nossas filhas, Ana Vitória e Mari Clara, são incansáveis na distribuição de amor, atenção e motivação.

A minha irmã de barco *Iya Naty t' Omolu*, pelo carinho, apoio, confiança e pela troca de saberes ao longo desses 19 anos.

Ao meu *Tata ria Nkise Jagulenã* (Wilson Sergio) pelo apoio e confiança.

Aos meus mais novos pois sem vocês eu jamais poderia observar a potência presente no ritual de iniciação.

À minha primeira ancestral, minha mãe.

RESUMO

A proposta desta pesquisa é analisar os atos performáticos inscritos no corpo do sujeito do ritual durante o ritual de iniciação, sendo este um meio de manutenção e transmissão da memória do Candomblé de Angola praticado no Abassá de Jagulenã. Nossa análise tem como premissa os elementos e as perspectivas que compõem a cosmovisão desta manifestação religiosa de origem centro-africana no Brasil, como conjunto de saberes e signos que conferem um caráter de espetacularidade. A análise dos atos performáticos presentes no ritual de iniciação foi pautada na pesquisa teórica em literatura especializada a respeito do ritual e suas fases, da performance, assim como na observação e vivência do ritual de iniciação praticado pelo Abassá de Jagulenã. O *know-how* da pesquisadora dentro das religiosidades de matrizes africanas enquanto membro da comunidade do Abassá de Jagulenã, tornou viável a pesquisa de campo, lócus da provocação de seus questionamentos quanto às alterações corporais sofridas durante o processo de iniciação. Buscando um diálogo entre o espaço do terreiro - observação e vivência da performance - e a arena acadêmica encontramos na cosmovisão do Candomblé de Angola e na lente metodológica dos Estudos da Performance, um manancial de saberes que serviram como . uma fonte de conhecimento que compartilha tanto com o Artes. e com outras áreas do conhecimento. Essas lentes nos permitiram observar o trajeto entre as práticas codificadas dentro do terreiro de Candomblé de Angola e como se ressignificam no corpo do sujeito do ritual. Permitiram, ainda, perceber que o processo de transmissão de saberes das religiões afro-brasileiras pautados na oralidade e na reprodução de gestos, transforma o corpo do iniciado em um transmissor de conhecimento durante performances rituais e nas artísticas. As fases do ritual de iniciação, um tipo de rito de passagem, são analisadas tendo como referência os treinamentos que ocorrem durante o período de reclusão, sua sequência e metodologia para que a transmissão da memória da cultura do Candomblé de Angola tenha no corpo do iniciado, o sujeito do ritual, seu lugar de memória.

Palavras-chave: Candomblé de Angola. Corpo. Performance. Ritual de Iniciação. Teatro.

RESUMEN

El propósito de esta investigación es suavizar los actos performativos inscritos en el cuerpo del sujeto del ritual durante el ritual de iniciación, siendo este un medio para mantener y transmitir la memoria del Candomblé de Angola practicado en el Abassá de Jagulenã. Nuestro análisis se basa en los elementos y perspectivas que componen la cosmovisión de esta manifestación religiosa de origen centroafricano en Brasil, como un conjunto de conocimientos y signos que confieren un carácter de espectacularidad. El análisis de los actos performativos presentes en el ritual de iniciación se basó en la investigación teórica en literatura especializada sobre el ritual y sus fases, de rendimiento, así como en la observación y experiencia del ritual de iniciación practicado por el Abassá de Jagulenã. El *know-how de la investigadora* dentro de las religiosidades de las matrices africanas como miembro de la comunidad Abassá de Jagulenã hizo factible la investigación de campo, un lugar de provocación de sus preguntas sobre los cambios corporales sufridos durante el proceso de iniciación. Buscando una diferencia entre el espacio de la tierra -observación y experiencia de performance- y el ámbito académico encontramos en la cosmovisión del Candomblé de Angola y en la lente metodológica de los Estudios de Performance, una riqueza de conocimientos que sirvió como una fuente de conocimiento que comparte tanto con las Artes como con otras áreas del conocimiento. Estas lentes nos permitieron observar el camino entre las prácticas codificadas dentro del patio de Candomblé de Angola y cómo se encuentran en el cuerpo del sujeto del ritual. También nos permitieron darnos cuenta de que el proceso de transmisión del conocimiento de las religiones afrobrasileñas basado en la oralidad y la reproducción de gestos transforma el cuerpo del iniciado en un transmisor de conocimiento durante las actuaciones rituales y artísticas. Las fases del ritual de iniciación, un tipo de rito de paso, se analizan en función de los entrenamientos que ocurren durante el período de reclusión, su secuencia y metodología para que la transmisión de la memoria de la cultura Candomblé de Angola tenga en el cuerpo del iniciado, el sujeto del ritual, su lugar de memoria.

Palabras clave: Candomblé de Angola. Cuerpo. Rendimiento. Ritual de iniciación. Teatro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – CAPA LP “SUSSÚ – PRETO VELHO” / CABOCLO GUARANI	21
FIGURA 2 – TATA MIGUEL ARCANJO.....	24
FIGURA 3 – ÁRVORE DE KITEMBU.....	26
FIGURA 4 – FESTA 21 ANOS DO TATA JAGULENÃ.....	28
FIGURA 5 – DIZUNGU KILUMBE – CONFIRMAÇÃO DE KOTA DE KAVUNGU	30
FIGURA 6 – COSMOGRAMA BAKONGO.....	56
FIGURA 7 – ETAPAS DO RITUAL DE INICIAÇÃO PELO COSMORAMA BAKONGO	61
FIGURA 8 – ENSAIO.....	70
FIGURA 9 – ORDINÁRIO X PERFORMATIVO.....	74
FIGURA 10 – PRIMEIRA SAÍDA.....	79
FIGURA 11 – DANÇA MUZENZA.....	81
FIGURA 12 –REVERÊNCIA SOB O ALÁ	82
FIGURA 13 – SEGUNDA SAÍDA	83
FIGURA 14 – TERCEIRA SAÍDA - NOME.....	86
FIGURA 15 – QUARTA SAÍDA.....	87
FIGURA 16 – SAÍDA DE ERÊ	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	18
NDANJI IAMI: MINHAS RAÍZES	18
1.1 ABASSÁ DE JAGULENÃ: RAÍZES	24
1.2 MINHA JORNADA	28
CAPÍTULO 2	32
FRUMULUNGA NGANGA: CONVERSANDO COM OS MESTRES	32
2.1 ESTUDOS DA PERFORMANCE: UMA LENTE	40
2.2 PERFORMANCE	46
CAPÍTULO 3	54
NTIMA – A MEMÓRIA QUE MORA NO CORAÇÃO	54
3.1 O RITUAL DE INICIAÇÃO	57
3.2 SAKULUPEMBA	60
3.3 BAKISSE, O ESPAÇO GERADOR	63
CAPÍTULO 4	77
DIZUNGO KILUMBE - PERFORMANCE DE TERREIRO	77
4.1 NÃO É O FIM.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERENCIAS	97
GLOSSÁRIO	100

INTRODUÇÃO

A provocação que impulsionou o movimento de investigação para esta pesquisa surgiu após minha iniciação no Candomblé de Angola, no Abassá de Jagulenã, no início dos anos 2000. O Candomblé de Angola é uma das religiões de matriz africana cuja ritualística é permeada de “segredos” que são transmitidos a partir do rito de iniciação. Este processo inicia e delinea o lugar hierárquico que o iniciado ocupará que, no meu caso, é o de *makota*. Ser *makota* é assumir o papel de ser um dos responsáveis pela guarda e transmissão dos saberes. Esta posição me permite observar certas características provocadas no e pelo ritual de iniciação.

A complexidade das explicações em torno da cosmovisão do Candomblé de Angola reside na jornada da sua formação aqui no Brasil. Quase improvável falar de Candomblé sem passar pela diáspora e suas ressignificações em solo brasileiro que deram forma ao que conhecemos como Candomblé de Angola. É possível reconhecer esta jornada diaspórica presente nos corpos de quaisquer iniciados no Candomblé. Nesta pesquisa, dedicaremos nossa atenção, observação e análise dos corpos dos iniciados rodantes do Candomblé de Angola, entendendo como rodantes aqueles indivíduos que são suscetíveis ao processo de incorporação (estado de transe), comumente conhecidos nos cultos de matrizes africanas como “médiuns” ou “rodantes”.

A partir da minha experiência de iniciada e com a tarefa de iniciar outras pessoas, passei a olhar todo o processo iniciático como um método de transmissão de saberes. Este método é executado desde o início que se conhece através das falas dos indivíduos mais velhos dentro do culto, pois é principalmente através da oralidade que se baseia a transmissão dos saberes. Essa oralidade é acompanhada por atos performáticos que tomaram minha atenção durante o período de observação. A performance da oralidade divide seu momento com a performance corporal e, juntas, formam o método de transmissão dos saberes, das normas, das diretrizes, dos costumes, das regras, resultando numa apresentação ora pública ora interna, tão próxima às performances teatrais com seus ensaios e apresentações públicas. Não estamos igualando ou afirmando que as performances que ocorrem num terreiro de Candomblé sejam um faz de conta, um teatro. Buscamos apresentar as suas

similaridades como, por exemplo, os elementos da corporeidade da dança que o iniciado executa de forma espetacular, juntamente com suas vestimentas de destaque e seus paramentos, através de uma performance capaz de contar, através de gestos e sons, a história de um mito.

Pelo fato desta pesquisa ter como ponto de partida de suas análises o ritual de iniciação, isto nos fez encontrar nos Estudos da Performance a nossa fonte do saber. Tomamos como base as provocações e análises que os Estudos da Performance de Richard Schechner (2012) nos apresentam, juntamente com o estudo sobre ritual de passagem, iniciado por Arnold Van Gennep (2013) e continuado por Victor Turner (1974), buscando compreender onde cada etapa do ritual de iniciação no Candomblé de Angola, praticado no Abassá de Jagulenã, está localizada na estrutura do ritual por eles apresentada, o que é capaz de provocar no indivíduo e como se apresenta diante do público.

O ritual de passagem no Candomblé de Angola apresenta todas as características e etapas analisadas pelos autores citados e pretendemos através da nossa análise sobre o ritual de iniciação no Candomblé de Angola, alcançar um entendimento de como os ensinamentos transmitidos durante o processo permanecem gravados no corpo do neófito.

Para compreender o caminho traçado para esta pesquisa, inicio o primeiro capítulo, *“Frumulunga Nganga– conversando com os Mestres”*, contando um pouco da minha vivência dentro das religiões de matrizes africanas e como o corpo do iniciado recebeu o foco da minha curiosidade, o que instigou a execução desta pesquisa, uma vez que foi a partir do meu olhar enquanto integrante do Candomblé de Angola responsável pela transmissão dos saberes aos mais novos que o olhar da pesquisadora se aguçaram para que indagações surgissem e análises comesçassem a serem elaboradas. O diálogo entra a prática e a teoria mostraram a necessidade de definir, mas não limitar, os conceitos que são abordados ao longo desta pesquisa. Assim, a lente metodológica proporcionada pelos Estudos da Performance ampliou nosso olhar para outras áreas do saber como a antropologia (TURNER, 1974), a etnocenologia (BIÃO, 2009) e a filosofia banto (TEMPELS, 2016; SANTOS, 2019), que juntas alicerçaram nossas análises.

No segundo capítulo, “*NTIMA – a memória que mora no coração*”, iniciamos com uma breve apresentação do Abassá de Jagulenã, a fim de situar o leitor quanto ao local de observação, seguindo com o início da análise sobre o ritual de iniciação e suas fases, conceitos de memória (POLLAK, 1992), ancestralidade (TEMPELS, 2016; PREVITALLI, 2014), perpassando pelo sentido da memória que fica grafada no corpo (TAYLOR, 2013).

No terceiro capítulo, “*DIZUNGO KILUMBE - Performance de Terreiro*”, apresentamos as etapas que compõem a festa pública, Dizungo Kilumbe, a qual possibilita uma leitura desse processo ritualístico cujas narrativas nos fornecem uma riqueza de saberes, através dos atos performáticos os quais comunicam uma história presentemente viva nos corpos dançantes de seus adeptos.

O desenvolver desta pesquisa que tem como objeto a investigação dos atos performáticos presentes no ritual de iniciação do Candomblé de Angola, demandou certo cuidado posto que sua trajetória se apresentou como uma investigação complexa devido aos desafios que se apresentaram no caminho, como o desejo de alinhar todo um conjunto de conhecimentos e saberes que adquiri a partir de minha história e vivência no Candomblé de Angola e por outras casas de matrizes africanas pelas quais passei, com minha formação profissional e acadêmica na área da Educação. Além disto, os conflitos que envolveram a mim mesma, pois inúmeras vezes o olhar de pesquisadora dialogava com o da religiosa e intensos conflitos ocorreram na fronteira destas visões.

Nessa trilha de conflitos, ambas perspectivas provocaram reformulações e ressignificações, porque para realizar uma pesquisa que envolve o Candomblé de Angola é preciso considerar que tal manifestação é resultante de um processo brutal e complexo de construção cultural, ocorrido durante todo o período da diáspora no Brasil e, dentro do debate do “lugar de fala”, muitas vezes não me enxergava. Tomei posição da *makota*, assumi a cadeira da pesquisadora, e pus-me à pleito.

A respeito do processo de construção da identidade do Candomblé de Angola no Brasil, escolhemos não abordar este aspecto, apesar de compreendermos sua importância para a formatação religiosa brasileira. Concluímos que apresentar um estudo sobre o processo de construção do Candomblé nos levaria, com absoluta

certeza, a uma pesquisa à parte devido a sua complexidade e amplitude do tema histórico.

CAPÍTULO 1

NDANJI IAMI: MINHAS RAÍZES

*“Que saudade do meu tempo de criança
Quando eu ainda era pura esperança
Eu via minha mãe voltando pra dentro do nosso barraco
Com uma roupa de santo debaixo do braço
Eu achava engraçado tudo aquilo
Mas já respeitava o barulho do atabaque
E não sei se você sabe, a força poderosa que tem na mão
De quem toca um toque caprichado, santo gosta
Então eu preparava pra seguir o meu caminho
Protegido por meus ancestrais”¹*

Buscando a melhor forma de explicar como essa conversa com os mestres se desenvolveu, é necessário apresentar minha jornada pelas religiosidades de matrizes africanas, Umbanda e Candomblé, e mesmo sem saber definir qual era qual, eu era inserida nesses ambientes. Esta pesquisa tem um início anterior ao pronto de partida que mobilizou minha atenção para o seu objeto.

Minhas memórias mais antigas me remetem a cadeiras enfileiradas, homens de um lado, mulheres de outro. Um pequeno muro de um metro de altura que nos separa de um salão forrado com areia da praia - separa a assistência desse espaço consagrado enfeitado com flores. Nesse espaço existe um altar - o congá² - com imagens de São Jorge, crianças, pretos-velhos, São Sebastião e acima destes, a imagem de Jesus Cristo. Todo o altar é iluminado à luz de velas. As pessoas que adentram este espaço estão trajadas de branco: homens com calças e blusas mais parecidas com jalecos, enquanto as mulheres estavam com saias rodadas e batas³. Cada um carregava fios de missangas coloridas, uns diferentes e outros idênticos, e uma toalha impecavelmente branca. Um sino toca. Fumaça cheirosa penetra o espaço. Chega o momento da defumação. Meu pai carrega o turíbulo enquanto minha mãe puxa palmas ritmadas e entoia uma cantiga para elevar o pensamento em função

¹ Trecho da canção “Sr. Tempo Bom” (1996), de Thaíde & DJ Hum

² A palavra “congá” é de origem banto e é utilizada no ritual de umbanda para denominar o altar sagrado.

³ Peça de roupa feminina, com ou sem mangas, levemente folgadas que cobre o tronco.

da limpeza e equilíbrio astral do ambiente. Abria-se a nossa gira. Adultos ora pareciam velhos, ora crianças, ora indígenas e em cada aparição destes, tudo em seus corpos sofriam alterações: a postura corporal, as vozes e até mesmo o olhar. Essas diversas formas que seus corpos tomavam sempre me intrigaram. Esta lembrança me remete tanto ao primeiro contato com a Umbanda, religião de matriz africana quanto ao interesse pela transformação que os corpos executam.

Com o passar do tempo percebi que era naquele ambiente onde adultos se despiam de suas formas cotidianas, se vestindo de pretas-velhas que abençoavam, benziam, tiravam quebranto e desviravam o ventre, onde a fumaça de seus cachimbos ou charutos traziam a paz ou a esperança da cura; era ali que morava minha crença e eu desejava sentir meu corpo igualmente sendo alterado, dançando com aquelas roupas e fios de conta que ao meu olhar reluziam. Mas, para fazer parte daquela comunidade, precisava dar um outro passo: passar pelo rito de iniciação e eu, ainda criança, não tive essa autonomia, restando-me continuar na trilha como observadora-aprendiz, aguardando o meu momento.

O início da trilha que percorri para realizar esta pesquisa está localizado no mapa das minhas vivências e experiências junto às religiosidades de matriz africana. Meus primeiros passos foram incentivados por meus pais e minha avó materna que me levavam com eles para o terreiro ao qual pertenciam. E nesse vagueio de terreiro em terreiro cruzei meu caminho com a Tenda Espírita Ogum Sete Ondas-TEOSO⁴, comandada pelo senhor Wilson Sergio, no ano de 1997. A constância das minhas idas à TEOSO me permitiu conhecer alguns rituais públicos. Com o passar do tempo, saio da posição de espectadora, ou seja, daquela pessoa que apenas assiste a mesa - a gira - para a posição de assistente interna, auxiliando em tarefas menos complexas como a limpeza e organização do espaço externo, recepção das pessoas que chegavam para uma consulta e assistir a gira. Estas tarefas não estavam associadas a nenhum evento que estivesse relacionado diretamente a quaisquer rituais praticados pela TEOSO como participar de um ritual de iniciação, por exemplo. Nesse período, como assistente interna, o terreiro passava por um processo de transição da Umbanda que praticava para o Candomblé de Angola, movimento que pude observar a partir da minha ligação particular com o dirigente da casa, uma vez que minha relação com a

⁴ No decorrer da pesquisa faremos uso da sigla: TEOSO

TEOSO se estreita quando me caso com o filho carnal do dirigente que também é o *Tata Kambundu*⁵ da casa.

Das análises sobre o período em que estive como espectadora da Umbanda praticada na TEOSO, percebo elementos que também estão presentes no Candomblé de Angola como, por exemplo, o ritual de iniciação, embora eu não tenha tido a oportunidade de presenciar este rito na Umbanda devido minha posição de espectadora/assistente. Esta oportunidade para observar um ritual de iniciação surge quando o processo de transição finaliza e a TEOSO recebe o nome “Abassá de Jagulenã”. Após esse movimento começa meu processo iniciático no Candomblé de Angola. É sobre esse Rito de Passagem praticado no Abassá de Jagulenã e seus desdobramentos que se debruça esta pesquisa.

Mesmo tendo permanecido pouco tempo na Umbanda praticada pela TEOSO, ainda assim posso apontar outras características observadas que se afinam entre Umbanda e Candomblé de Angola, como: cânticos e rezas que misturam a língua bantu e a língua portuguesa; alguns termos usados para designar posição hierárquica como *Tatá*, *Tateto*, *Tata*; a presença da miscigenação das culturas africanas, indígenas e católicas; o culto aos caboclos; os segredos e mistérios que as envolvem; e a forma como um culto era presidido.

Sobre a maneira de conduzir o culto, na TEOSO encontramos elementos que se aproximam do que seria a Cabula⁶ quando olhamos para a sua forma de condução. Na Cabula, o rito era conduzido por um mestre chamado de “embanda” sendo auxiliado por um “cambone”. Aqueles que incorporavam eram chamados de “camanás”, hoje comumente chamamos de médiuns de incorporação ou rodantes, fazendo alusão ao movimento que alguns médiuns executam ao rodar sobre o próprio eixo corporal durante o momento de incorporação/possessão. O mestre, o embanda, é facilmente identificado pelo uso de uma touca, um gorro, ou carapuça e, quem a usa, possui o grau mais respeitável no seio dessa comunidade religiosa.

⁵ Cargo dentro do culto, destinado aos homens que tocam os *ngomas* – tambores. Ogã.

⁶ O culto chamado Cabula foi um culto de origem bantu registrado pela primeira vez através de uma carta escrita no fim do século XIX na área do estado do Espírito Santo pelo então bispo local, D. João Batista Corrêa Nery. Esta carta foi descoberta e publicada por Nina Rodrigues em seu trabalho sobre “Os africanos no Brasil” e retomada por Artur Ramos em “O Negro Brasileiro”. Alguns autores consideram que este culto possa ter dado origem a Macumba e a Umbanda.

Figura 1 – Capa LP “Sussú – Preto Velho” / Caboclo Guarani



Fonte: Compilação da autora, 2021

Independente do processo de transição, o Abassá de Jagulenã continuou a cultivar seus caboclos. Como podemos ver na imagem acima, trata-se de um momento capturado com autorização⁷ do Caboclo Guarani - caboclo-chefe da casa – manifestado/incorporado no corpo de Tata Jagulenã, fazendo uso do gorro ou carapuça. O termo “caboclo-chefe” é utilizado na Umbanda para designar a entidade espiritual (nesse caso, o caboclo) que comanda o terreiro e que incorpora no dirigente do terreiro (pai de santo).

Diante das similaridades encontradas entre a Raiz de Umbanda praticada pela TEOSO e o Candomblé de Angola, podemos considerar que a Umbanda praticada na TEOSO/Abassá de Jagulenã, possui características e elementos também presentes no Candomblé de Angola, tendo no corpo de todo iniciado, sendo mais marcante no corpo do iniciado rodante, o seu grande acervo memorial.

Das casas de Umbanda que conheci aos terreiros de Candomblé de Angola, a performance dos corpos daqueles que sofriam o transe, sempre apresentavam novas características que aos olhos de quem vivencia esse culto, explica a assinatura da

⁷ Esta autorização foi dada para capturar o uso da carapuça, especificamente, pois, ela é mais utilizada em rituais fechados.

energia que os possui, tornando compreensível para o espectador quando se tratava da energia de um Orixá, Nkise⁸, Caboclo, Erê, Exu, Pombagira, Preto-velho que se fazia vivo naquele corpo. Entrei para o Abassá de Jagulenã em janeiro de 2004, ano que me submeti ao rito de passagem para iniciar minha jornada no Candomblé de Angola. Após a conclusão do rito de iniciação, efetiva e comprovadamente, me torno parte integrante e essencial do terreiro ao ser confirmada *Makota*. A *makota*, na maioria das casas de Candomblé de Angola, também é chamada de “mãe”, exerce a função de dama de honra do *nkisi* regente da casa que no Abassá de Jagulenã é o *nkisi Kavungu*. É também sua função zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos do *nkisi* da casa, além dos filhos e inclusive dos visitantes. Uma posição dentro da hierarquia no Candomblé de Angola.

Para a comunidade de terreiro, a hierarquia é absoluta e se apresenta, resumidamente, da seguinte forma: a) *ndumbes*, são as pessoas que desejam fazer parte da comunidade religiosa e já auxiliam em algumas atividades. Não passaram pelo processo iniciático; b) *muzenzas*, são aqueles que entram em transe e já são iniciados ou “feitos”⁹ e possuem menos de sete anos de santo¹⁰; c) *tatas/tatetos* e *mametos*, são aqueles com mais de sete anos concluídos; d) *tata/tateto* e *Mameto ria Nkise* de um terreiro, são os sacerdotes da casa; e) *kambondus* são os homens que não entram em transe e são responsáveis pelo toque dos atabaques, pelos sacrifícios dos animais, entre outras funções; f) as *kotas* são as mulheres, assim como os *kambondus*, não entram em transe e são responsáveis por cuidar dos orixás quando estão incorporados, entre outras funções.

Assim, *Tatetos*, *Mametos*, *Kotas* e *Kambondus*, os mais antigos já iniciados, os *ngângas*, detentores dos saberes e segredos, têm a missão de transmitir os elementos constitutivos da memória do Candomblé de Angola aos mais novos através da vivência individual e coletiva. Michael Pollak (1992, p.201), afirma que os elementos constitutivos da memória são os “vividos pessoalmente” e os “vividos por tabela”, ou

⁸ Divindade do Candomblé de Angola

⁹ A iniciação, também chamada de “feitura”, rito de passagem caracterizado por processos ritualísticos, sendo um deles conhecido pela raspagem da cabeça.

¹⁰ Sete anos é o período que encerra o ciclo iniciático após o rito de passagem inicial. A cada ano, normalmente, o neófito realiza uma obrigação. Esta obrigação anual serve como uma contagem de tempo de feitura. Assim, se o neófito possui 20 anos de iniciado e não fechou cada ciclo, ele será ainda considerado um Muzenza, até que “pague” a sétima obrigação de tempo.

seja, os momentos vivenciados em grupo, mesmo que a pessoa não tenha feito sempre parte do grupo, mas tem sentimento de pertencimento.

De acordo com Tiganá Santana Neves Santos (2019), em sua tese intitulada “*A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*”, a palavra *ngânga* vem do verbo *kughanga* que significa fazer, realizar. Devido ao seu profundo envolvimento no seu “fazer”, o *ngânga* se torna um grande conhecedor, um mestre. Um *ngânga* é alguém que estudou determinado sistema e aprofundando-se cada vez mais neste estudo, torna-se assim um especialista, responsável por decifrar os códigos deste sistema como também por traduzir e, conseqüentemente, transmitir para aqueles que não os compreendem.

Na concepção da filosofia bantu estudada por Tempels (2016), o *ngânga* está representado na figura do indivíduo mais experiente da comunidade, o/a ancião/ã, o indivíduo possuidor dos saberes necessários para decodificar o sistema e transmiti-los aos demais. Interessante ressaltar que dentro das concepções do Candomblé de Angola, o *ngânga* é aquele indivíduo mais antigo dentro da comunidade, com seus ciclos obrigacionais realizados, sendo irrelevante a sua idade cronológica. Dessa forma, uma pessoa com doze anos de idade e que possua seu ciclo obrigacional concluído alcança o cargo de *tata* ou *mameto*, logo, podendo ser considerado um *nganga*, o que não é uma regra fechada. Vejamos que para ser classificado com um *nganga* subentende-se que ele tenha absorvido saberes quanto a cosmologia e cosmogonia do Candomblé de Angola e é capaz de decodificá-lo para os mais novos. Mas, existem situações em que o iniciado apenas se apresenta ao terreiro para passar pelos ritos que complementam seu ciclo obrigacional de sete anos, garantindo-lhe o título de *tata* ou *mameto*. Nesta pesquisa, tomamos o *nganga* como sendo aquele que passou por todos os ritos obrigacionais, se aprofundou no conhecimento e na cosmopercepção do Candomblé de Angola e está disposto a transmitir seus saberes aos mais novos.

Sendo assim, peço licença a toda ancestralidade, aos meus *ngângas* que trouxeram para esta terra seus riquíssimos saberes, para que eu possa decodificar e transmitir os ensinamentos presentes neste sistema chamado ritual de iniciação.

1.1 Abassá de Jagulenã: raízes

O Abassá de Jagulenã, lugar que fomentou todo processo de observação desta pesquisa, está localizado no bairro de Anchieta, subúrbio do Rio de Janeiro. O terreiro pertence à raiz conhecida como Amburaxó que, segundo relatos dos membros mais antigos¹¹ e registros em pesquisas dedicadas ao Candomblé de Angola, como a de Hildete Santos Pita Costa (2018) que trata sobre o Terreiro Tumbenci, cuja origem é Congo-Angola, e também está situado no bairro do Beiru, em Salvador, Bahia; mesmo bairro onde foi fundada a raiz Amburaxó pelo senhor Miguel Arcanjo de Souza.

Figura 2 – Tata Miguel Arcanjo



Fonte: - <https://bityli.com/nDFLYQU>

Tata Miguel Arcanjo pertencia ao *nkise Masaangwa ye Nzaze* e era conhecido no culto como *Massanganga de Kariolé*. Nos cultos de matrizes africanas, todo indivíduo “pertence” a uma deidade: Orixá, Vodun, Nkise; responsáveis pelos orís, mutuês, cabeça. Dizer que pertence ao Nkise Lembá, por exemplo, é o mesmo que

¹¹ Documentário com relatos dos filhos carnis de Rufino do Beirú, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=b8t2oUTQ5js&t=12s>

afirmar ser filho/a desta divindade.

O Amburaxó, uma vertente da nação Congo-Angola, é uma raiz que nasce do encontro da diversidade dos saberes dos escravizados bantus, jejes, yorubanos e indígenas, miscigenação esta que nasce do movimento diaspórico africano e se estende aos quilombos. Esse movimento fez com que essa raiz sofresse discriminação dentro do Candomblé devido a sua forma de cultuar apresentar em sua liturgia uma mistura de português com termos iorubanos e bantos. No *ingorosi* - conjunto de rezas - do Abassá de Jagulenã, encontramos essa “mistura”, como este trecho de uma das rezas que formam o *ingorosi*:

*Viva o rosário da Virgem Maria
Desceu Deus do Céu
Oh viva e viva*

*Aruê, sambangolé, salê
Aruê, sambangolé, salê*

*Mona kuatesá
Auêto
No fundo do pegi
Do Mocamocoxi
Auêto*

Outra característica do Amburaxó é marcada pelo fato de reconhecer uma sacralidade nos elementos da natureza considerando inclusive as árvores como sagradas, sendo comum o culto aos pés destas árvores sacralizadas como *nkises*. Sobre estas diferenças, Costa (2018) complementa que

O Amburaxó trouxe também para o seu culto os signos e cânticos miscigenados, entidades, deidades encantadas e encantamentos singulares, ou seja, seres que ainda não tiveram nenhuma encarnação, seres que usam os elementos da natureza para se manifestarem (terra, fogo, ar, água), seres como árvores e animais (e até mesmo como minerais). Também seus Inquices e Orixás se confundiam com os caboclos da pajelança e os santos católicos. (COSTA, 2018, p.78)

Figura 3 – Árvore de Kitembu



Fonte: arquivo pessoal

Ainda de acordo com Costa (2018), o Candomblé Congo-Angola, é composto por cinco famílias onde a primeira é a formada pelo Amburaxó, de Miguel Arcanjo; a segunda é formada pelo Tumbenci, de Maria Neném; a terceira, o Paquetã, de Mariquinha Lembá; a quarta, Congo, de Gregório Makwende e a quinta, Goméia, de Tata Londirá, o senhor Joãozinho da Goméia.

Tradicionalmente, o Amburaxó procurou preservar os seus fundamentos e aprendizados adquiridos no encontro de saberes que ocorreu nos quilombos e senzalas. Esta manutenção da tradição fez com que lhe fossem atribuídas, no passado, características que o classificaram como Candomblé de Caboclo.

Foram essas mesmas características da Raiz de Amburaxó que possibilitaram que a transição da Tenda Espírita Ogum Sete Ondas (que praticava Umbanda) para o Abassá de Jagulenã (Candomblé de Angola) ocorresse de forma mais suave, uma vez que a Umbanda praticada na TEOSO era proveniente de uma Raiz que possuía características que a classificava como Umbanda Africanista¹², diferindo-se da maioria

¹² O termo Umbanda Africanista foi cunhado por Tancredo da Silva Pinto (Tata Tancredo) que, nas décadas de 1940 e 1950, tornou-se um grande opositor à desafrikanização da Umbanda.

das casas de Umbanda que em meados do século XX, buscavam certa aproximação com a doutrina Kardecista e que, conseqüentemente, gerou um afastamento das perspectivas africanas.

Assim, a Raiz de Umbanda praticada na TEOSO aproximava-se mais do que Ramos (1988) classificou como Macumba carioca. Sobre esse aspecto, Capone (2004) indica que:

A Umbanda, portanto, começou a se organizar em torno de dois polos opostos: um formado pela umbanda “branca”, influenciada pelo kardecismo e pelo desejo de criar uma imagem socialmente respeitável e, logo, não africana, e o outro, pela umbanda “africana”, que reivindicava seus laços com os cultos afro-brasileiros, tendo os terreiros de umbanda se distribuído ao longo desse *continuum*, que ia de uma forma branca a uma forma africana (CAPONE, 2004, p. 134).

Dessa forma, essa Raiz de Umbanda guardava algumas singularidades em sua composição religiosa que a diferenciava das concepções da maioria das casas de Umbanda no Brasil. Dessas singularidades, gostaria de destacar algumas que se apresentavam como importantes tanto na diferenciação quanto na aproximação com algumas casas de Umbanda, através de elementos que compõem a formação religiosa do Candomblé de Angola, que também possui origem centro-africana: ritualística de inserção e permanência do integrante nessa comunidade religiosa, como o ritual de iniciação que é composto por um período de reclusão ritualística, concepção de renascimento para o sagrado e tempo de aprendizado e vivência que culmina na maioridade religiosa ocorrendo, normalmente, após sete ritos realizados anualmente, ou seja, após sete anos.

Evidentemente, os processos rituais de iniciação nas casas de Umbanda são diferentes da iniciação que acontece no Candomblé de Angola, no entanto, é na concepção de rito de passagem e na jornada até a maioridade religiosa que encontramos semelhanças entre essas duas manifestações.

Estas observações somente foram possíveis devido a minha presença neste terreiro onde meu papel, inicialmente, se concentrou no de espectadora. O início da

minha trajetória no Abassá de Jagulenã, raiz de Amburaxó, cruza com o momento da sua transição da Umbanda para o Candomblé de Angola. Após esta transição nasceu o desejo de pertencer àquela casa e, assim, meu rito de passagem tem início e me torno uma *ndumbi*.

Figura 4 – Festa 21 anos do Tata Jagulenã.



Fonte: Arquivo pessoal, 2002.

De cima para baixo, ndumbi Natalia, Kota Lucia, ndumbi Aline, ndumbi Taciane e ndumbi Tatiana
Fonte: Arquivo Pessoal

1.2 Minha jornada

Uma vez *ndumbi*, foi dado início ao meu processo de entrada nessa comunidade. Preliminarmente, fui submetida a um ritual interno muito extenso e exaustivo, cujo objetivo era conferir se eu seria uma médium rodante, isto é, confirmar se eu entrava em transe ou, caso contrário, seria apontada para ocupar cargo hierárquico dentro daquela comunidade religiosa. Segundo Armindo Bião, “entrar em transe” é um conceito do estado de consciência alterado, presente em rituais de possessão e cultos religiosos (BIÃO, 2009, p.36)

O ritual iniciou antes do meio-dia e só terminou quando a lua já estava alta e

durante todo este tempo os atabaques, agogôs, adjás¹³ e nossos mais velhos, chamaram todos os ancestrais através de rezas e cânticos para que os *jinkise* (*plural de nkise*) se fizessem presentes enquanto eu, de olhos fechados e guiada apenas pelos sons dos instrumentos, dançava em torno de uma esteira, *dixisa*, mentalizando, intencionando, permitindo a abertura para aquele ritual. As cantigas se estendiam, os atabaques zoavam cada vez mais frenéticos, os agogôs comandavam o ritmo sem cansaço, sem parar, parecia que eles, sim, estavam numa espécie de transe. Lembro que em determinado momento a senhora que me guiava perguntou o que eu sentia. Disse-lhe que estava cansada, mas estava bem. “Nem um arrepio, minha filha?”. Não, nada. Os zeladores presentes foram para o jogo de búzios. Confirmaram através do oráculo (jogo de búzios) que eu, enfim, não era uma rodante. Fui, literalmente, suspensa numa cadeira pelos mais velhos e assim que me apresentaram como aquela que possui um cargo hierárquico, o *Nkise Kavungu*¹⁴ incorporou no meu zelador, Tata ria Nkise Jagulenã, me pegou pelo braço, desfilou dançando comigo, apresentando-me ao espaço do terreiro, altivamente, colocando-me novamente sentada na cadeira – este procedimento é conhecido como “suspender” a pessoa para determinado cargo – logo, fui “suspensa” para o cargo de *dikota*. Este ato significa que ele estava me apontando/indicando como sua *makota*, lugar hierárquico, privilegiado e de alta responsabilidade. Era o início da minha jornada no Candomblé de Angola.

Em janeiro de 2004, aceitei despir-me de todos os meus saberes e hábitos profanos, dando início ao meu ritual de iniciação no Candomblé de Angola. Acolhi o chamado dos meus antepassados e fui acolhida. Fui sendo, tal como uma criança, educada e introduzida nos novos saberes e costumes que me eram passados através de uma pessoa da comunidade, da família de santo, cuja hierarquia era máxima, superior a mim. Somente ela me via, me orientava, me ensinava. A solidão sempre se fez presente. O quarto em que fui alojada em nada se parecia com um quarto: sem janelas, sem cama, sem qualquer objeto que promovesse conforto, sem luz externa – estava, poeticamente, de volta ao útero.

Aprendi que existe ritual para tudo: para despertar, para banhar, para comer, para adormecer. Estranheza era o sentimento, devido aos choques de saberes,

¹³ Instrumentos ritualísticos

¹⁴ Nkise ligado ao elemento terra, transformação, sustento pela terra, tudo o que ela possa sustentar e transformar.

contudo, fui me permitindo àquela experimentação a fim de compreender o que eram todos aqueles atos imergidos em gestos e cânticos, os quais eu percebia gradualmente sendo registrados em minha expressão corporal. O passo seguinte foi fortemente marcado pela minha colocação no culto: meu ritual de iniciação estava definitivamente confirmado pelos meus ancestrais, mais velhos, mais novos e toda comunidade ali presente.

Figura 5 – Dizungu Kilumbe – Confirmação de Kota de Kavungu



Fonte: Arquivo Pessoal, 2004.

Tão logo finalizado meu rito de passagem, recebi a “tarefa” de criar um *neófito*, ou seja, caberia a mim educar, ensinar, treinar, ensaiar, cantar e contar tudo aquilo que me fora transmitido sobre a raiz e suas tradições. Depois de algumas iniciações percebi que os corpos dos iniciados, independente se entravam em transe, indiscriminadamente, passavam por uma transformação. Contudo, tal transformação é mais perceptível nos corpos destes. O método para transmitir os saberes era o mesmo: fundamentalmente através da oralidade e da repetição, porém a forma que cada um arquivava o acervo em seu corpo se apresentava diferente.

Esta mesma percepção alcancei quando realizei a preparação corporal de um ator que precisava que a história fosse contada para além do que a oralidade era capaz de transmitir. Era preciso que a personagem, um griot - um contador/cantador de histórias cuja principal função é transmitir os conhecimentos – que além de contar sua história também fosse capaz de envolver o espectador na história através de seu corpo, arquivo da memória de sua tribo, onde cada gesto e movimento fosse capaz de trazer a história para o palco, através do corpo. Realizei a preparação adaptando o método de aprendizagem dentro do ritual de iniciação para alcançar o efeito desejado: um corpo que conta. Ensaios que envolviam o despertar do corpo de um jovem para o corpo de alguém com mais idade; ensaios/treinos de danças de guerra com base na dança do *Nkise Nkosi* e do *Nkise Kabila*¹⁵ para alcançar movimentos de luta e de caça. Enfim, precisava alcançar a expressão de um corpo que fosse capaz de reter a memória ao mesmo tempo ser capaz de contar histórias.

Mais iniciações surgiram, novos neófitos passavam pelos mesmos ensinamentos, pelas mesmas práticas performáticas até adquirirem um corpo-memória enquanto permaneciam isolados dentro do *bakisse* que tal qual o útero, um ambiente isolado, escuro, por vezes solitário, onde o encontro com o outro e consigo é singular. O *bakisse* é um quarto sem janelas, sem cama, com apenas uma porta que dá acesso ao exterior. Nele, somente o iniciado permanece e eventualmente ele recebe a presença da pessoa que foi designada para ensinar os primeiros saberes relacionados ao Candomblé de Angola. É nesse ambiente isolado do mundo externo que o conhecimento e a memória da cultura do Candomblé de Angola são transmitidos de maneira orgânica, quase imperceptível; tão natural quanto a mãe que ensina seu filho a comer.

¹⁵ Nkosi - Divindade ligada a agricultura, guerras, forjar ferro através do fogo.
Kabila - Divindade da caça, fatura e abundância

CAPÍTULO 2

FRUMULUNGA NGANGA: CONVERSANDO COM OS MESTRES

*“Pra quem tem licença
A porteira do mundo nunca tranca
Pra quem tem a bença
Do dono da gameleira branca”¹⁶*

Seguindo um ritual roteirizado, a transmissão da memória dentro do ritual de iniciação, rito de passagem ao qual esta pesquisa se dedica, possui de maneira incondicional a presença da oralidade, da imitação, da repetição, do “ensaio” daquilo que precisa ser apreendido, assimilado e finalmente executado perante uma plateia formada por seus pares que irão validar, ou não, todo o processo do rito de passagem. Desta forma, podemos apontar que a transmissão da memória das religiões afro-brasileiras, especificamente nesta pesquisa focada no Candomblé de Angola praticado no Abassá de Jagulenã, está estruturada sob a oralidade.

Diferenciando-se das demais religiões que transmitem suas tradições através de uma escritura sagrada, devidamente registrada em livros e escritos com a função de guardar as condutas que devem ser seguidas pelos adeptos, o Candomblé de Angola pertence a um grupo que, conforme Leda Martins (2003) defende, foge às retóricas europeias que ignoraram a “textualidade dos povos africanos e indígenas”. Defendendo que o lugar da memória não está restrito às inscrições e grafias e, tampouco às construções, mas, também, no corpo, Martins afirma que

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2003, p.66)

¹⁶ Trecho da música “Gameleira branca”, de Gloria Bomfim

O que se repete no corpo não é apenas um simples movimento habitual. Os movimentos ensinados e estimulados durante o ritual de iniciação através de técnicas e procedimentos próprios, conferem ao corpo o lugar da memória. Através de suas tradições e de seus ritos performáticos, o povo africano interliga, harmonicamente, as realidades sagradas e profanas, “revelando o que o texto esconde”, pois,

pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (MARTINS, 2003, p. 67).

Guardando um extenso e intenso repertório histórico, preservando por séculos toda uma cultura que mesmo forçada ao apagamento, resistiu, sobreviveu através deste corpo que guarda saberes que ainda hoje são transmitidos da mesma maneira: oral e gestualmente. E nesse movimento, o povo bantu acredita que a força vital vai sendo distribuída. Dentro da filosofia do Candomblé de Angola, a força vital que se transmite de pai para filho está para além da ligação genética. Considero importante compreender a filosofia bantu para que possamos perceber as relações do ser, do ser humano sendo extensão do si mesmo, capaz de interligar tudo ao seu redor.

A dominação do homem ocidental não foi capaz de tirar do povo bantu as suas concepções ancestrais. Partindo de sua vivência e reflexões com os povos bantu, o reverendo Placide Tempels (2016) acredita inclusive que a conversão do povo bantu se deu de forma superficial visto que eles não abandonaram suas concepções e seus comportamentos herdados pelos ancestrais que lhes foram transmitidos secretamente e que se perpetuam no tempo e no espaço.

Mesmo sendo sequestrados do seu *lôcus* cultural e territorial, o povo africano em suas diversas etnias ressignificou seus saberes e adaptou a sua cultura durante a diáspora, gerando uma manifestação religiosa denominada Candomblé que se consolida no Brasil no final do período escravista, em meados do século XIX. Essa

configuração se estabeleceu através da reorganização das cosmovisões e cosmogonias dos diferentes grupos africanos trazidos durante o processo histórico da escravidão.

Sendo um povo cuja cultura é ágrafa, essa perpetuação das tradições, dos comportamentos, dos costumes, tem na oralidade a sua base na transmissão dos saberes. E, para os adeptos do Candomblé de Angola a tradição transmitida oralmente faz com que se mantenham vivas as histórias de seus deuses e deusas, seus costumes, suas regras/condutas sociais. Esta transmissão oral está aliada a práticas rituais cujas ações performáticas possuem a função de transmitir costumes e concepções, e representar seus valores e ordens.

Esses processos ritualísticos, caracterizados como práticas performativas que dramatizam as cosmologias, narrativas e tradições que regem os praticantes do Candomblé de Angola, acontecem em espaços sagrados chamados de terreiros que, segundo Juana Elbein dos Santos, representa “o espaço geográfico da África genitora” cujos “conteúdos culturais foram transferidos e restituídos” (SANTOS, 1986, p. 33). O terreiro, o templo religioso, é o lugar onde era possível pensar a liberdade, falar a língua nativa e contar as histórias de ancestrais; onde era possível ressignificar a vida social e, principalmente, o lugar onde se buscava o resgate da humanidade perdida pelo anonimato, pela solidão e pela escravidão. Um lugar, enfim, onde era possível voltar a ter a África como modelo mítico, resgatando a própria liberdade. É o lugar onde se concentra o *axé*, palavra de origem yorubá, que segundo Santos

É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *àse*, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *àse* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introyecção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. (SANTOS, 1986, p.39)

Essa noção de *axé* se aproxima ao que o povo bantu chama de força vital que, afastando-se da explicação de Santos, está presente em tudo no mundo. Ele não está representado e tampouco acumulado em um corpo físico, mas nele também pois, para

o bantu, “o ser é a coisa que é a força” (TEMPELS, 2016, P.51). Dentro desta filosofia bantu a força vital está presente no ser humano, nos animais, nos vegetais, nos minerais, representando forças distintas que regem seus costumes. Esses elementos carregados de *nguzo*¹⁷ estão presentes nos rituais do Candomblé de Angola.

De origem kimbundu, a palavra “nguzo” possui significado semelhante ao da palavra “axé”. Enquanto para o povo yorubá o axé precisa ser transmitido, para o povo bantu a força vital está presente no próprio homem, nasce com ele e em todas as “coisas” no mundo, sendo indispensável o cuidado na manutenção dessa força buscando sempre mantê-la elevada e potente. Enquanto o axé é transmitido dentro do terreiro através de uma pessoa, durante os procedimentos do ritual de iniciação a força vital é elevada, atizada, alimentada, visto que há o entendimento que ela já exista no indivíduo e nos elementos presentes na natureza que fazem parte do ritual, ocorrendo uma troca energética durante os diversos rituais que acontecem dentro de uma casa de Candomblé de Angola. Tempels (2016) destaca três leis que conduzem esse movimento da força vital:

- I.- O homem (vivo ou morto) pode reforçar ou enfraquecer diretamente um outro homem na sua qualidade de ser.
(...)
- II.- A força vital humana pode influenciar, diretamente enquanto ser, seres-força inferiores (animais, vegetais ou minerais).
- III.- Um ser racional (espírito, mane ou vivo) pode influenciar, diretamente um outro ser racional, agindo sobre uma força inferior (animal, vegetal ou mineral) por intermédio da qual atingirá o ser racional. Esta influência terá, igualmente, o carácter ‘de ação necessária’, salvo se o paciente for intimamente forte ou se estiver reforçado pela influência de terceiros ou se, se preserva com recurso a forças inferiores que ultrapassam as utilizadas pelo adversário, (TEMPELS, 2016, p.61-62)

Esse movimento articulado da força vital está presente no universo do candomblé de Angola e transparecendo em seus mitos e rituais. Enquanto religiosidade, o Candomblé é estruturado por uma série de processos rituais privados, como o ritual de iniciação, sobre o qual esta pesquisa se debruça e rituais públicos como por exemplo, a *Dizungo Kilumbe* ou como é mais conhecido, o *xirê*, ambos caracterizados por práticas performativas que contam e remontam toda uma narrativa.

¹⁷ Força vital. Axé.

Xirê é o nome dado a festa pública do Candomblé que segundo o pesquisador Flávio Pessoa Barros,

Seria uma expressão lúdica que comemora o mito de origem e essa relação estabelecida entre homens e deuses. A origem da vida e a origem dos orixás é lembrada através da dança, através da música sagrada e ela fala exatamente dessa formação de mundo. Quando os orixás chegam ao aye cada um deles dramatiza sua história, justamente através da dança e tendo essa coisa fantástica da música como suporte que vai dar conteúdo e, mais do que isso, vai possibilitar que essa história que a cada uma das festas é recontada, estabeleça os vínculos necessários com cada um dos nichos, que eu chamo de simbólicos, quando a gente quer lembrar dos nichos ecológicos, natureza e homem se entrelaçam nessa comemoração entre homens, deuses, entres os voduns, os orixás e nkises trazidos pelos africanos para o Brasil. ¹⁸

Sobre este aspecto de representação, o professor Zeca Ligiéro (2019), assinala que estas tradições ágrafas constroem suas próprias narrativas e utilizam de elementos cênicos para transmiti-las, trazendo à memória os lugares sagrados, os objetos que identificam seus ancestrais e antepassados. Justamente durante o *xirê* que estes elementos cênicos podem ser mais observados seja através dos paramentos de santo (figurinos e adereços) utilizados pelos iniciados, da ornamentação do local para cada festejo público (cenário), ou mesmo ainda através das pinturas ritualísticas (maquiagem) que identificam a qual grupo pertencem. Para aqueles que assistem e não são adeptos, o *xirê* salta aos olhos, tal qual um espetáculo.

Não se trata de retratar aqui nesta pesquisa, tanto o *xirê* quanto o ritual de iniciação, como algo teatral. Estamos a analisar o ritual de iniciação através da observação de uma adepta que ao mesmo tempo é pesquisadora e, neste sentido, encontra na interdisciplinaridade das demais áreas do conhecimento, elementos que auxiliam a análise dos atos performáticos presentes no ritual observado.

Assim, o caráter de espetáculo surge através de uma análise que a etnocologia nos permitiu alcançar, onde o oculto nos salta aos olhos. Armindo Bião

¹⁸ Vídeo 6, "O Xirê", da série Religiosidade Afro-brasileira, direção de Rafael Eiras. Disponível em [\(25\) Religiosidade Afro Brasileira 6. O Xirê - YouTube](#) Acessado em 13/04/2022

(2009) em sua obra “etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos”, apresenta um léxico para a etnocenologia na tentativa de comunicar o conhecimento de uma “arte espetacular autônoma” (p.34). Dentre as expressões por ele propostas, apresento as que me serviram como bússola:

- a) Teatralidade – designando a ação e o espaço organizado para o olhar, sendo uma categoria reconhecível nas interações humanas, as quais ocorrem

porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação. [...] Trata-se de um hábito cultural enraizado – uma espécie de segunda natureza, individual e coletiva – amplamente praticado pela maioria absoluta dos indivíduos de cada sociedade, de um modo inerente a cada cultura, que codifica suas interações ordinárias e transmite seus códigos para se manter viva e coesa. (BIÃO, 2009, p.35)

As ações executadas no cotidiano dos terreiros têm, primordialmente, essas funções: ser capaz de transmitir os saberes e, assim, se manter viva.

- b) Espetacularidade – derivando do vocábulo “espetáculo”, a espetacularidade define aquilo que “chama, atrai e prende o olhar” (BIÃO, 2009, p.35). A espetacularidade está presente em algumas interações humanas, organizadas em ações e em espaços, cuja função seja prender a atenção dos indivíduos presentes. Segundo Bião, é possível perceber uma distinção (metaforicamente) entre atores e espectadores.

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura. (BIÃO, 2009, p.36)

- c) Estado de consciência e Estado de corpo– durante a pesquisa foi necessário o uso de termos utilizados dentro da comunidade candomblecista, como “transe” e/ou “incorporação”, estados que provocam

alteração do estado de consciência do indivíduo. O ritual de iniciação não se limita apenas aos indivíduos que “incorporam” / entram em “transe”, no entanto são neles que podemos perceber nítida e fisicamente essa alteração, visto que o treinamento corporal e mental aos quais são submetidos gera estados modificados de corpo e de consciência.

A proposta desta pesquisa é analisar os atos performáticos em todas as etapas do ritual de iniciação, a fim de compreender como ocorre essa transmissão de saberes, buscando um olhar não-ocidental sobre o objeto traçando, assim, um trajeto interdisciplinar.

Os atos performáticos dos rituais do Candomblé de Angola criam um manancial de saberes que segundo Byung-Chu Han, filósofo e pesquisador de Estudos Culturais pela Universidade de Berlim, estão “inseridos no corpo, incorporados, ou seja, internalizados corporalmente” (2021, p.24) criando assim uma memória corporalizada ou um conhecimento incorporado. Sobre este conhecimento incorporado, Diana Taylor, diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, defende que para

mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa. Essa mudança necessariamente altera o que as disciplinas acadêmicas veem como cânones apropriados e pode ampliar as fronteiras disciplinares tradicionais a fim de incluir práticas anteriormente fora de sua jurisdição. (TAYLOR, 2013, p.45)

Compreendendo a performance como um método de aprendizado, armazenamento e transmissão da memória, Diana Taylor afirma que os estudos da performance nos auxiliam a ampliar a compreensão do que seria “conhecimento”. Em sua obra “Arquivo e repertório: performance e memória cultural nas Américas”, Taylor apresenta os conceitos de “arquivo e repertório”, onde encontramos nestes uma explicação para esse corpo-memória do neófito. Segundo a autora, o arquivo seria o “local” onde a história, a memória, os dados, estão armazenados e podem ser

acessados por quaisquer pessoas, em qualquer momento. Já o repertório seria a própria história, memória, evento, sendo executado a partir de um roteiro. Este, por sua vez, seria um meio de reavivar uma memória que se encontra profundamente internalizada por um grupo.

os roteiros são disposições duráveis e transportáveis. Em outras palavras, os roteiros são passados adiante e permanecem como paradigmas notavelmente coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis. [...] os roteiros se referem a repertórios mais específicos de imaginações culturais. [...] a transmissão de um roteiro reflete os sistemas multifacetados em funcionamento no próprio roteiro: ao passá-lo adiante, podemos nos inspirar em modelos variados que vêm do arquivo e/ou do repertório – a escrita, a narração oral, a reencenação, a mímica, o gesto, a dança. (TAYLOR, 2013, p.65)

Esse “arquivo” que armazena as informações da tradição do Candomblé de Angola, no decorrer do ritual de iniciação, está presente nos ensaios (treinamento corporal) durante os quais um roteiro contendo todas as informações que são propagadas através de ações - gestos miméticos, danças/coreografias, narração oral – reencenando as passagens das histórias do *nkisi*, transformando o corpo do iniciado em arquivo e repertório ao mesmo tempo.

Para além do período de reclusão o qual é determinado pelo tipo de ritual de iniciação, podemos associar o iniciado ao próprio roteiro pois na festa pública denominada *Dizungu Kilumbe*, ou a festa do santo, o iniciado (roteiro) está diante de uma plateia que testemunha sua iniciação através de sua performance, onde seu corpo representa o ponto de união entre a memória e o conhecimento. O “repertório” é a encenação dessa memória incorporada durante um evento (TAYLOR, 2013), uma espetacularidade representada pela festa pública.

Enquanto pesquisadora e *makota*, além da oralidade, não percebo outra forma de transmissão dos saberes do Candomblé de Angola que senão através desse corpo-arquivo, o corpo do neófito. É através dessa experiência corporificada que, segundo Merleau-Ponty (1999), compreendemos nosso lugar no mundo, pois:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos

necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores da dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural. (MERLEAU-PONTY, 1999, p 203)

A compreensão deste ser incorporado no mundo, um ser que corporalmente age e reage ao menor contato com o outro, realça a transmissão dos registros da cultura do Candomblé de Angola corporalmente codificados, atravessando gerações, registrando e renovando nos corpos tudo o que os antepassados viveram. A professora Denise Zenícola (2011) vai nomear este corpo como sendo um “corpo emblemático-social”, resultado do processo provocado pelo ritual de iniciação, quando o indivíduo aprende a cultura, a tradição, através de histórias gestualizadas. “Os signos corporais traduzem sentimentos e atos dos homens, são códigos impressos de suas realizações intelectuais e espirituais, memórias de si e do seu grupo ancestral” (ZENÍCOLA, 2011, p.89). O corpo representa o *lócus*, o meio de transmissão e de comunicação desses saberes.

Assim, considerando que um corpo carregado de informações ao longo da vida fora do sagrado, consegue apreender novos saberes através de repetitivos atos performáticos, evoco os Estudos da Performance através das provocações de Richard Schechner (2004) a respeito de performance e seus desdobramentos junto aos estudos de Victor Turner (1974), definindo e complementando os conceitos que norteiam esta pesquisa a respeito dos atos performáticos que banham o ritual de iniciação no Candomblé de Angola do Abassá de Jagulenã.

2.1 Estudos da Performance: uma lente

Richard Schechner (2004) é uma das principais referências dos Estudos da Performance, tendo fundado em 1980 o Departamento de *Performance Studies*, da *Tisch School of the Arts*. Enquanto objeto de análise, Schechner vê na performance uma lente metodológica para a produção do saber, permitindo que seja possível

analisar diversas manifestações como arte, música, teatro, brincadeira, festa, política, religião, ritual.

Em 1966, ele publicou um ensaio onde afirma inicialmente que a performance pode ser qualquer tipo de atividade, embora ela esteja mais visível nos jogos, desportos, no teatro e nos rituais, onde ele prefere fixar a definição de performance numa característica “mais estável” que o teatro apresenta: a presença de uma audiência. Sendo então eventos definidos, limitados, marcados por um contexto, convenção, uso e tradição. Assim como se apresentam os atos performáticos do ritual de iniciação que são ensaiados e executados, primeiramente, para uma audiência bem definida e restrita.

O autor aponta que a performance pode ser entendida como atos relacionados ao ser, ao fazer, ao mostrar-se fazendo e ao explicar ações demonstradas. Neste sentido, os atos performáticos do ritual de iniciação estão em conformidade com esta característica visto que: a) analisar o ato performático do ritual de iniciação em relação ao “ser”, leva-nos a uma análise mais subjetiva; b) em relação ao “fazer”, desvia nosso olhar para as ações de caráter individual que são obrigatórias dentro do “útero” do terreiro - o *bakise*; c) quanto ao “mostrar-se fazendo” que é o ato de performar, percebemos bem definido nos treinamentos diários assim como fazem parte dos atos do “fazer”; por fim, c) “explicar ações demonstradas” é o que procuramos fazer ao longo desta pesquisa, isto é, através da ótica dos Estudos da Performance, realizar um esforço reflexivo acerca dos atos performáticos presentes no ritual de iniciação que são capazes de modelar nos corpos uma história.

Neste sentido e ainda dentro do conceito de performance, Schechner aponta que a performance seja ela artística, cotidiana ou ritualística, todas, são feitas do que ele chama de comportamento restaurado. Segundo suas análises, o comportamento restaurado são as “ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p.27). Partindo do pressuposto de que nenhuma ação humana pode ser classificada como comportamento executado apenas uma única vez, concordamos com o autor quando ele afirma que a performance é constituída por pequenos pedaços de comportamentos rearranjados. Tomamos como exemplo as ações da vida cotidiana: nossos hábitos, rituais e rotinas são comportamentos restaurados.

Comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo que me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. Ou, opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de mim mesmo, não sendo mim mesmo ou possuído, como se em transe. (...)os modos pelos quais alguém performa a si mesmo são conectados aos modos por que pessoas performam outras pessoas nos dramas, danças e rituais. (SCHECHNER, 2003, 34)

“Comportando como aprendi” não deixa de ser uma característica do processo de ensino-aprendizagem aplicado através de atos performáticos durante a iniciação. Processo que é ensinado, é ritualizado. Gisele Cosssard, líder religiosa conhecida no Candomblé como *Omindarewa*, em seu artigo “A Filha de Santo” (1981), afirma que durante a iniciação o neófito passa por um treinamento metódico estabelecendo “reflexos são desencadeados por uma série de sensações definidas; comportamento ritual” o qual “obedece a um padrão rigoroso, tanto em privado como em público, e nunca cede à anarquia.” (COSSARD, 1969, p. 57). Esse comportamento ritualizado é uma maneira de transmitir e reviver memórias que são representadas em ações codificadas.

[...]comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. (LIGIÉRO, 2012, p.49)

Segundo Schechner (2003), estas ações representam um comportamento restaurado, a principal característica da performance. A performance presente na “vida cotidiana, religiosa ou artística consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos.” (SCHECHNER, 2003, p.32). Logo, todos nós performamos mais do que sabemos ou percebemos. É dessa forma que Schechner introduz a noção de comportamento restaurado: afirmando que ele é o processo chave para toda performance seja na vida cotidiana, nas artes, nas brincadeiras, nas rotinas da vida, nos rituais.

Comportamento restaurado é todo comportamento que pode ser aprendido entre os praticantes, como por exemplo, durante o ritual de iniciação do Candomblé de Angola, onde através de um treinamento rigoroso e repetitivo espera-se que o corpo do iniciado constitua um sistema cujo conjunto de movimentos estabeleça uma significação com a cosmologia e cosmogonia do Candomblé de Angola. Por possuir uma característica marcada pela delimitação, como o é um ritual de iniciação, o comportamento restaurado pode guardar costumes e ser usado para transmitir saberes. No treinamento dos atos performáticos durante o ritual de iniciação

os performers entram em contato com essas sequências de comportamento ao recuperá-las, recordá-las ou, inclusive, inventá-las. Em seguida, eles se re-comportam de acordo com essas sequências mesmo sendo absorvidos por elas (interpretando o papel, entrando em transe) ou existindo ao lado dela (...) O trabalho de restauração acontece durante os ensaios e/ou durante a transmissão do comportamento, do mestre ao aluno. O modo mais apropriado para estabelecer uma conexão entre a performance estética e a performance ritual é através da compreensão do que acontece durante o treinamento, os ensaios e as oficinas (...) O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: ele não é vazio, mas cheio de polissemias. Esses termos difíceis expressam um único princípio: o eu pode agir em/como um outro; o eu social ou transindividual é um papel ou um conjunto de papéis. Comportamento simbólico e reflexivo é o mesmo que teatralizar processos sociais, religiosos, estéticos, médicos e educacionais. Performance significa: jamais pela primeira vez. Significa: da segunda à enésima vez. Performance é 'comportamento repetido' (SCHECHNER, 2012, p. 244)

De certo, as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o sentido de identidade, a partir de ações repetidas que no ritual de iniciação começam e terminam no corpo. O corpo é o texto "vivo". Enquanto prática corporal, a performance acontece dentro de um sistema de códigos e convenções, os quais estão latentes durante o ritual de iniciação no Candomblé de Angola.

Contudo, tais significados precisam ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto, ou seja, somente alguém da mesma comunidade pode decodificar e da mesma forma transmitir. Neste sentido, somente um *nganga*, um mais velho, um ancião da comunidade pode transmitir a memória. Tiganá Santana

(2019) nos apresenta em sua pesquisa “A cosmologia africana dos bantu-kongo” por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil”, um provérbio que afirma a mesma sentença a respeito da responsabilidade da decodificação e transmissão:

Alguém também tem que aprender a arte de conectar/codificar [kinkete kia kânga], a fim de entender o lado oposto dessa arte, de que maneira desconectar/decodificar [bwè mu kutula]; apenas alguém que entende os códigos dos seus sistemas sociais e conceituais pode decodificá-los para o mundo de fora. Este provérbio/princípio Kôngo enuncia: Os nós/os códigos de uma comunidade são decodificados pelos seus membros; os códigos de sistemas diferentes somente são decodificados pelos seus membros [Makolo makânga kânda kutula mwisikânda, diferentes Makolo makânga kimpa, kutula kimpa/mwisik]” (SANTOS, T., 2019, p.16)

Diante do exposto, somente uma pessoa de “alta patente”, um “mestre” dentro do Candomblé de Angola, pode ser indicada como aquela que irá transmitir os saberes para o mais novo.

A performance está presente nos processos ritualísticos pertencentes ao Candomblé de Angola, cumprindo seu papel de transmissão da memória do Candomblé de Angola, assim como está sempre diante de um público (restrito ou não), uma “audiência”, cujo papel transita entre a interação e a validação do processo ritualístico.

Há que se destacar que nem toda performance pode ser analisada enquanto comportamento restaurado. Schechner traz atenção ao fato de que enquanto práticas incorporadas, as performances possuem diferenças que incluem as escolhas pessoais, os gêneros de performance, os padrões culturais, a própria história e as particularidades de cada recepção. Desta forma, os rituais são performances e podem ser analisados como tais, pois as convenções, o contexto histórico-social, o uso e a tradição assim afirmam.

Richard Schechner (2011), afirma que performar é exercer um comportamento qualquer cuja ação, modo de agir, possa ser “estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (2011, p.39).

(...) tudo pode ser estudado como se fosse performance. Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que nos refiramos a circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si mesma, que a caracterize ou desqualifique como sendo performance. Pelo ângulo de observação do tipo de teoria da performance que proponho, qualquer coisa é performance. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como performances e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro. (SCHECHNER, 2011, p.37)

Sendo então os Estudos da Performance a lente que privilegia a análise dos atos performáticos do ritual de iniciação, como estudar essa performance que conta as histórias dos deuses e deusas do Candomblé de Angola, de forma tão manifesta a ponto de deixar gravado no corpo de seus neófitos toda uma cultura? De acordo com a professora Carina Maria Guimarães Moreira, em seu estudo sobre “A Performance Ritual do Caboclo na Umbanda de Barra do Piraí/RJ”, esse caminho é possível pois os “estudos da Performance privilegiam a investigação do momento vivo da relação do performer com o público” (2009, p.13), o que nos permite analisar o ritual de iniciação, seja do instante inicial do ritual ao evento de apresentação pública, na Dizungu Kilumbe, eventos carregados de “momentos vivos”. Através da lente dos estudos da performance será possível, então, analisar os atos performáticos “reconhecendo as tensões estabelecidas entre discurso e prática dentro da religião, ambos construídos em conjunto (nem sempre harmônico) num processo de formação lento, profundo e complexo” (MOREIRA, 2009, p.13).

Uma das características do ritual de iniciação é ser marcado como um processo de formação lento, profundo e complexo, capaz de manter viva a memória da cultura de um povo escravizado ao longo de três séculos, através de uma transmissão da memória ancestral a qual fica grafada no corpo do neófito.

Durante o ritual de iniciação, os atos performáticos que são executados durante os ensaios reúnem o passado num pedaço do presente. Ou seja, os comportamentos antepassados são recuperados, restaurados através dos treinos,

dos ensaios, possibilitando “recordar” antigos saberes, ao que Schechner (2000) chama de “performances prévias” (p.124). Os ensaios destas performances prévias logo se tornam lembranças e tornam-se “pontos de referência” para a execução da performance através do corpo do neófito.

2.2 Performance

Se Richard Schechner afirma que tudo pode ser visto como performance e que isto vai depender da forma como olhamos para esse “tudo” e se olhamos esse evento pensando no contexto de como ele foi convencionado, no uso dele e na relação dele com a tradição, podemos então considerar o ritual de iniciação como performance.

Zeca Ligiéro (2012), debruçando-se sobre estudos a respeito das performances afro-ameríndias, explica que os rituais podem ser entendidos através de quatro perspectivas:

Estruturas – como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados; Funções – que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos; Processos – a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam mudanças; Experiências – como é estar “em” um ritual. (LIGIERO, 2012, p.57)

Em relação às estruturas, os rituais de iniciação acontecem num ambiente isolado, apartado do ambiente externo, da vida cotidiana. Somente o iniciado e a pessoa escolhida para transmitir os saberes podem permanecer. Alguns momentos do ritual exigem a presença de mais adeptos, porém, estes não entram no espaço reservado ao isolamento.

As funções das ações que envolvem o ritual de iniciação no Candomblé de Angola não poderão ser descritas pois fere o princípio fundamental que é o segredo quanto às ações executadas dentro do terreiro. Contudo, podemos apontar, por exemplo, que existem ações que demandam a realização em grupo quando mais de

uma pessoa se inicia no mesmo período, o que caracteriza o “barco de iniciação” e os “irmãos de barco”. Esta expressão, “irmãos de barco”, tem sua origem nos navios que faziam a travessia do Atlântico trazendo os negros escravizados que ao desembarcarem em terras brasileiras, se viam vivos do outro lado da Kalunga, que eles consideram como sendo a linha que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos e, se vendo vivos, festejavam e se identificavam como irmãos de travessia: separados de sua terra, buscavam apoio uns nos outros até desembarcarem e sofriam um processo de transformação naqueles navios transformando a ligação entre eles para além da ligação parental ou tribal.

Arnold Van Gennep (2013), antropólogo, reconhecendo as características do teatro nos rituais e percebendo que a vida é uma sucessão de fases marcadas por ritual, desenvolveu um estudo dos ritos de passagem e identificou três fases do ritual que também podemos identificar no rito de iniciação do Candomblé de Angola: a separação, a margem e a agregação. Posteriormente, o antropólogo Victor Turner (2015), dando continuidade aos estudos de Gennep, passa a utilizar os termos: pré-liminar, liminar e pós-liminar. De acordo com Victor Turner:

A primeira fase, separação, demarca claramente o espaço e tempo sagrado do espaço e tempo profano ou secular (é muito mais do que simplesmente uma questão de entrar num templo – deve haver também um rito que mude a qualidade do *tempo* ou construa um âmbito cultural que é definido como “fora do tempo”, ou seja, além ou exterior ao tempo que mede os processos e rotinas seculares). Isso inclui o comportamento simbólico, especialmente os símbolos de reversão ou inversão das coisas, dos relacionamentos e dos processos seculares. Esse comportamento simbólico representa o desligamento dos sujeitos rituais (noviços, candidatos, neófitos ou “iniciandos”) de seus status sociais anteriores (TURNER, 2015, p.30).

A fase pré-liminar, caracterizada com a retirada do sujeito do meio social, tem no ritual do Candomblé de Angola o mesmo sentido descrito por Turner quando ele afirma a necessidade de ter um rito que qualifique esse romper com o tempo secular, com essa ideia de tempo que se tem na sociedade. Ao entrar fisicamente no espaço sagrado, no terreiro, o neófito/ndumbi, sofre um processo de desligamento. Este processo é marcado inicialmente pela ausência de comunicação com o “lado de fora”, com a ausência de controle do tempo, visto que deverá estar confinado em um

ambiente sem janelas ou qualquer objeto que lhe dê noção ou controle de tempo. A partir do momento da entrada no *bakise*, a saída não é permitida, justamente para que seja sentido esta ruptura com o meio social.

Na fase liminar descrita por Turner como uma fase intermediária de transição, a qual Genep (2013) chamou de “margem”,

Os sujeitos rituais passam por um período e por uma área de ambiguidade, uma espécie de limbo social que tem poucos dos atributos dos status sociais ou estados culturais precedentes ou subsequentes, embora esses atributos às vezes sejam os mais cruciais. (TURNER, 2015, p.31).

Nesta fase, este sujeito é despido de sua identidade, de seus status, de seus privilégios e se encontra entre um mundo e outro, não reconhecendo qual seu lugar, ocorrendo um esvaziamento subjetivo. Dentro do terreiro ele percebe que já não está na hierarquia social a qual ele estava acostumado a viver e nem está presente na hierarquia do terreiro. Por ser um iniciante, é tratado como uma criança ainda sendo gestada. Este é o sentido inicial do útero: local de isolamento. Nesse momento, os processos performáticos promovem uma predisposição aos novos aprendizados, conceitos, costumes.

Tais processos performáticos farão com que a carga ancestral seja ativada. Apesar de ser um processo à primeira vista executado de fora para dentro, ele se caracteriza pela ativação, transmissão e manutenção dos saberes ancestrais, ocorrendo num movimento de dentro para fora. Dedico o segundo capítulo à análise desta etapa, tamanha a sua complexidade.

A última fase identificada por Genep (2013) como “reagregação” ou “incorporação”, é representada por ações que apresentam o sujeito de volta ao meio social ou, como Turner afirma, o sujeito tem um ganho de status “no caminho culturalmente pré-fabricado da vida” (Turner, 2015, p.31). Na concepção do Candomblé de Angola, o neófito agora incorporado com a sua nova identidade, retorna ao meio social, ao seu status, seus privilégios, porém, transformado pelo processo.

Todas as fases dentro do ritual de iniciação no Candomblé de Angola possuem sua importância, contudo, considero a fase liminar a mais significativa, pois após ser retirado do meio social, o indivíduo perde suas referências, perde seu status social, o que conhecia sobre si passa a ter outro sentido. Nesta fase, ocorrem as transições e transformações, as quais Richard Schechner explica:

O trabalho da fase liminar é duplo: primeiro, reduzir aqueles que adentram no ritual a um estado de vulnerabilidade, de forma que estejam abertos à mudança. As pessoas são despojadas de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social; elas entram num tempo-espaço onde não são nem-isto-nem-aquilo, nem aqui nem lá, no meio de uma jornada que vai de um eu social a outro. Durante esse tempo, elas estão literalmente desprovidas de poder e, muitas vezes, de identidade. Segundo, durante a fase liminar, as pessoas internalizam suas novas identidades e iniciam-se em seus novos poderes. Existem várias formas de realizar a transformação (Schechner, 2012, p.63).

Diante disto, pode-se perceber que na concepção do ritual de iniciação, um rito de passagem, há um processo inicial que objetiva proporcionar certo esvaziamento cultural que envolve as concepções filosóficas da antiga vida social, bem como do próprio corpo que precisa se desconstruir para tornar-se sagrado, transformando-se em instrumento expressivo da memória da cultura em que adentra.

Observamos que as práticas performativas que dramatizam as cosmologias, mitologias e tradições durante o processo de transmissão da memória têm no corpo do indivíduo sua maior forma de expressão. Leda Martins (2003), afirma que a memória está guardada em lugares físicos como museus, bibliotecas, monumentos oficiais, assim como se encontra inscrita no corpo. Segundo Martins,

as performances rituais, cerimônias e festejos, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (MARTINS, 2003, p.67)

E sobre a relação entre a memória e o corpo nos rituais, a autora complementa que a memória do conhecimento também

se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo (MARTINS, 2003, p. 67).

Neste sentido, Leda Martins, nos direciona o olhar para outros possíveis lugares da memória que não seja unicamente a palavra escrita, uma vez que a memória existe, e resiste, em outros ambientes onde também “se inscreve, se grafa e se postula: a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos das performances das oralidades e das práticas rituais”. (MARTINS, 2003, p.63).

A ritualística de iniciação está totalmente inserida nesse contexto da memória grafada no corpo, onde voz e corpo estão constantemente presentes nos ensinamentos transferidos através de ações ensinadas por meio de imitações de gestos, repetidas vezes executados para que o aprendiz aconteça a ponto de ficar inscrito no corpo do neófito. Todo o processo é desenvolvido através de atos performáticos, onde o corpo em performance é o “local de inscrição do conhecimento” grafado nele próprio, nos gestos, “no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem” (MARTINS, 2003, p.66). No decorrer desta pesquisa identificamos que os “adereços”, os “movimentos” e a “coreografia”, são elementos presentes durante o ritual de iniciação no Candomblé de Angola praticado no Abassá de Jagulenã.

Tanto no ritual de iniciação como no cotidiano de um terreiro, os aprendizados partem da oralidade e da prática corporal para alcançar o aprendizado das cosmologias e cosmogonias presentes nessa cultura. Sob a ótica do Candomblé, o corpo está além da simples condição física ou estética, pois é considerado o principal elemento de ligação entre o indivíduo e o sagrado, de forma que o próprio corpo seja considerado sagrado, a ponto de ser “capaz de trazer em si informações de origem

ancestral” (BENY, 2021, p.14), conscientes ou não. Segundo Carina Maria Guimarães Moreira (2009), a essência da prática

se faz no aprendizado ritualístico, que é antes de tudo um aprendizado galgado na oralidade, na experiência direta do contato do corpo com as entidades. Estas, através de seus comportamentos, mostram uma riqueza de movimentos e danças que são fruto de uma experiência corporal (MOREIRA, 2009, p.15)

Primordialmente, ensinamentos transmitidos durante o ritual de iniciação no Candomblé de Angola ocorrem através da oralidade e da performatividade sendo caracterizados por um conjunto de atos performáticos que somados aos aprendizados ritualísticos permitem recuperar comportamentos de origem ancestral, os quais os estudos da performance nomeiam de “restaurados”. Richard Schechner, como já citado anteriormente, apresenta o comportamento restaurado como um comportamento que é aprendido através de repetição, da imitação, tantas vezes que acabam sendo armazenados, transmitidos ou ainda transformados pelo praticante.

Nas culturas orais, a prática da imitação de gestos e falas é comum pois é através destas práticas que o saber ancestral é passado para as gerações sendo de responsabilidade dos indivíduos mais velhos transmitirem aos mais novos e, sob a ótica dos estudos da performance, a análise deste momento leva-nos a perceber a proximidade entre a performance artística e ritual, percebendo a restauração de comportamentos através da prática performática envolvida.

O ritual apresenta elementos dramáticos que nos aproximam de um diálogo com a arte cênica, permitindo associá-lo à estrutura de um espetáculo, e, neste sentido, podemos analisá-lo como performance, com base no que afirma Johan Huizinga:

O ritual é um *dromenon*, isto é, uma coisa feita, uma ação. A matéria desta ação é um drama, isto é, uma vez mais, um ato, uma representação num palco. Esta ação pode revestir a forma de um espetáculo ou de uma competição. O rito, ou “ato ritual”, representa um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural. Contudo, a palavra “representação” não exprime o sentido exato da ação, pelo menos na conotação mais vaga que atualmente predomina; porque aqui “representação” é realmente

identificação, a repetição mística ou a representação do acontecimento. O ritual produz um efeito que, mais do que figurativamente mostrado, é realmente reproduzido na ação. Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado. (HUIZINGA, 2008, p.18)

O corpo, elemento predominante no processo, é um corpo que sente, que transmuta, que reverbera, que exala, que constrói símbolos ressignificando o processo da sua relação com o coletivo e consigo nesse meio grupal de forma que não é possível dissociar o corpo da performance em si, pois:

(...) o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento (...) No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. (MARTINS, 2003, p. 66-67)

Os Estudos da Performance nos permitem estudar o momento vivo das etapas do ritual de iniciação no Candomblé de Angola do Abassá de Jagulenã em que observamos seu ápice no ritual final aberto ao público – espectadores – podendo ser compreendido como um espetáculo. O termo “espetáculo” é escolhido por Armindo Bião, nos estudos da etnocenologia, para definir as ações humanas que através da organização de suas ações e do espaço onde elas acontecem são capazes de atrair e prender a atenção dos demais envolvidos, ainda permitindo identificá-los como atores e espectadores. Para Bião (2009), “assim como a teatralidade, a ‘espetacularidade’ contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura.” (BIÃO, 2009, p.36). No ritual é evidente a importância do corpo e o uso espetacular que se faz dele para assegurar a transmissão da tradição. (ZENICOLA, 2003, p.99).

A seguir, iniciamos as análises dos atos performáticos presentes no ritual de iniciação do Candomblé de Angola praticado no Abassá de Jagulenã, evidenciando a importância do corpo. Buscando um aprofundamento deste ritual de passagem

através da lente dos Estudos da Performance e dos estudos sobre o ritual de passagem, de Richard Schechner e Victor Turner, respectivamente.

CAPÍTULO 3

INTIMA – A MEMÓRIA QUE MORA NO CORAÇÃO

“A gente não pode perder a oralidade. Porque, fundamento, tem que ser passado através da oralidade.”¹⁹
- Makota Valdina

As análises dos atos performáticos presentes no ritual de iniciação do Candomblé de Angola têm como suporte os saberes adquiridos através da aprendizagem oral apreendida dentro da comunidade do terreiro, aliados à liberdade de trânsito entre os saberes que os Estudos da Performance nos permitem; alinhavando aos saberes de áreas como antropologia, teatro, religião, desenvolvendo assim uma urdidura performática presente no ritual de iniciação capaz de transgredir e transformar nos levando ao vislumbre de um corpo expressivo, cuja construção desenvolvida durante o processo ritualístico será o nosso foco neste capítulo.

O espaço onde este corpo expressivo se forma está localizado dentro do terreiro: espaço físico onde adeptos se reúnem para realizarem seus rituais, suas festividades e adorarem suas divindades, sem as restrições outrora impostas pelo colonizador. Podemos dizer que o terreiro é um pedaço da África no Brasil.

O terreiro é composto por espaços com funções diversificadas como, por exemplo, o local destinado ao cultivo das ervas, essenciais para o andamento de todos os rituais que compõem o Candomblé; um outro que é destinado ao preparo das comidas que serão ofertadas às entidades assim como o preparo do alimento que será dividido entre os indivíduos presentes. Existem espaços comuns nos quais trafegam adeptos, visitantes, convidados e espaços cujo tráfego é limitado ou até mesmo proibido, como é o caso do *bakisse*, o qual é preparado e reservado para rituais como o de iniciação: o primeiro passo no acesso ao universo da cosmovisão do Candomblé de Angola.

¹⁹ Trecho da entrevista do canal Soul do Brasil com Makota Valdina, mulher, negra, educadora, líder comunitária e religiosa do Candomblé; porta-voz das religiões de matriz africana, dos direitos das mulheres e da população negra. Disponível em <https://youtu.be/88F4li5iGfA>

Simbolicamente, o ritual de passagem é marcado por uma ação que gera uma ruptura, o fim ou a “morte” de algo. Uma separação representando a passagem de um mundo para outro; do mundo material para o imaterial. O conceito de morte no Candomblé de Angola está diretamente relacionado ao conceito de transformação. Para o povo bantu a morte é o momento que o indivíduo vai ao encontro de seus ancestrais. Assim como para o povo nagô que, segundo Juana Elbein dos Santos (1986), compreende a morte como uma “mudança de estado, de plano de existência e de status” (p.221).

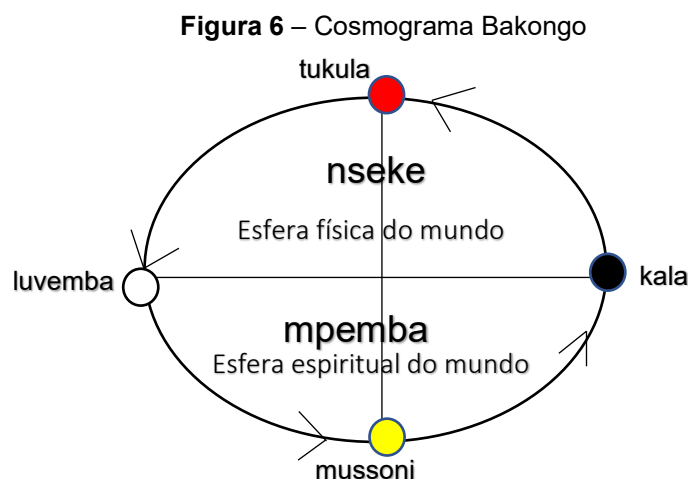
Em seu artigo “Morte simbólica e Renascimento Iniciático no Candomblé Congo/Angola”, Ivete Miranda Previtalli (2014), apresenta uma análise a respeito da morte relacionada a força vital. De acordo com a autora, o indivíduo reconhece a morte como um processo de metamorfose e, neste sentido, no Candomblé, o indivíduo “pode se tornar um ancestral ou retornar ao mundo dos vivos através da reencarnação. Essa concepção é a ponte que une um universo dividido entre dois ‘mundos’: o ‘mundo dos vivos’ e o ‘mundo dos mortos’” (PREVITALLI, 2014. p. 4)

Buscando uma melhor compreensão sobre o sentido da “morte”, através da filosofia bantu, encontramos no cosmograma bakongo (SANTOS, T., 2019) uma possibilidade da leitura quanto ao entendimento sobre morte enquanto passagem de um modo de ser para outro, permitindo relacioná-lo ao momento inicial do rito de passagem. O cosmograma é uma espécie de mapa que pode ser lido através das lentes da filosofia bantu, da espiritualidade, da filosofia e/ou da poesia, enunciando que cada ser humano é um pequeno sol a realizar um movimento vital, em quatro etapas, assim como o astro rei. Movimento este que conforme os movimentos do sol, o indivíduo nasce, chega ao seu ápice, caminha para o seu crepúsculo, até desaparecer no “insondável” (SANTOS, T., 2019) quando não é mais visto, mas é fato que ainda está presente. Não aprofundarei no estudo do cosmograma bakongo o qual é apresentado com profundidade por Tigana Santana (2019). Apresento-o como uma possibilidade de leitura desta cosmopercepção africana a qual permite localizar o indivíduo em cada etapa do ritual.

Trazendo esta leitura para ao que se aguarda da vida cotidiana, o ser humano nasce, cresce e atinge seu melhor estágio de vida produtiva, ocupa seus lugares, luta seu ser com tudo o que aprendeu ao longo da jornada e quando o acúmulo dos

elementos físicos já não é necessário, ele se transmuta, morre. Assim, dividido em quatro partes, representa o movimento incessante daquilo que vive, pois o “ser” para o bantu diz respeito à energia vital que habita o ser humano e, essa energia não se extingue, mas se transmuta.

Representado por um círculo dividido em quatro partes, o cosmograma refere-se às quatro posições do sol, sendo este sol, o próprio indivíduo. A linha que divide horizontalmente é chamada de *kalunga* que, de acordo com a filosofia bantu, representa um portal entre os mundos físico (*nseke*) e espiritual (*mpemba*). Como pode ser observado na figura abaixo, os quatro movimentos do sol estão representados por *mussoni*, *kala*, *tukula* e *luvemba*. *Mussoni* representa o que não se vê, aquilo que está sendo formado; *kala*, aquilo que se dá a ver, é o “ser” (verbo), aquilo que desponta, que nasce; *tukula*, é o ápice, o cume da existência, o meio-dia, momento ativo do ser (indivíduo); *luvemba*, é o acúmulo de elementos físicos que não são mais necessários, o pôr do sol, o fim dos sentidos das coisas e dos lugares ocupados, é o desintegrar em um certo teor físico para que nasça de outro modo. Movimento de transmutação. Tal transformação no ritual de iniciação se estabelece a partir do movimento simbólico da morte no mundo profano para um movimento de transmutação no mundo sagrado para, enfim, renascer.



Fonte: Compilação da autora

Assim, por analogia, o indivíduo pretendente à iniciação está em *luvemba* e para passar para *mussoni*, passará por um momento de ruptura capaz de promover a

transmutação necessária para que se inicie o ritual de passagem, chamado *sakulupemba*, tratado a seguir.

3.1 O ritual de iniciação

Arnold Van Gennep (2013) decompôs os ritos de passagem, aqui analisado como ritual de iniciação, em: ritos de separação, ritos de margem e ritos de agregação. Victor Turner (1974) deu continuidade aos seus estudos nomeando as mesmas etapas como sendo pré-liminar, liminar e pós-liminar. Utilizo nesta pesquisa o esquema apresentado por ambos a fim de analisar os atos performáticos presentes no ritual de iniciação.

O rito iniciático no Candomblé de Angola é composto por ritos fragmentados, ou seja, as fases presentes no ritual de iniciação configuram outros ritos de passagem que estruturam o rito iniciatório. Seguindo o esquema apresentado pelos antropólogos citados acima, a primeira etapa do rito de iniciação no Candomblé de Angola é caracterizada pelo rito de separação marcando a separação da vida profana. Apropriando-me das palavras de Turner (2015), a *sakulupemba*

demarca claramente o espaço e tempo sagrado do espaço e tempo profano ou secular (é muito mais que simplesmente uma questão de estar num templo – deve haver também um rito que mude a qualidade do tempo ou construa um âmbito cultural que é definido como “fora do tempo”, ou seja, além ou exterior ao tempo que mede os processos e as rotinas seculares). Isso inclui o comportamento simbólico, especialmente os símbolos de reversão ou inversão das coisas, dos relacionamentos e dos processos seculares. Esse comportamento simbólico representa o desligamento dos sujeitos rituais (noviços, candidatos, neófitos ou “iniciandos”) de seus status sociais anteriores. (TURNER, 2015, p.30-31)

O primeiro movimento para quaisquer indivíduos se iniciarem no Candomblé de Angola é ter a sua entrada no terreiro marcada por um ritual que se configura numa separação entre a vida profana e a vida sagrada, afastando-se de tudo o que se

relaciona a vida social a qual está acostumado (seu trabalho, sua família, sua rede de apoio). Assim, tudo o que representa ou faz ligação com seu cotidiano deve ser abandonado para que a partir do instante em que ele, literalmente, pisa no espaço do terreiro possa começar seu processo de iniciação. Concordamos com Gennep (2013) quando aponta que os rituais são etapas de um ciclo que se deseja marcar e revelar; marcam vida e morte; opressão e tortura, apontando o desejo do indivíduo de “passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e liberar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade” (GENNEP, 2013, p.10).

Gennep (2013) compreendeu o sagrado e o profano como polos dinâmicos, relativos e dependentes de fatores externos. Desta forma, a particularidade do sujeito do ritual, por exemplo, é formada a partir dos valores dados pela comparação, pelo contraste, e pela contradição, auxiliando a estabelecer o significado, o sentido, estando este localizado no contexto das relações. À vista disto, percebeu que o ritual era composto de procedimentos simples, interligados por meio de sequências específicas notou que os ritos, assim como o teatro, possuem fases constantes que mudam, contudo, de acordo com a transição que determinado grupo deseja realizar. Por exemplo, um funeral exige uma sequência que simbolizará a separação; um casamento exige uma sequência que simbolize a agregação dos envolvidos em um outro grupo; um rito de iniciação exige uma sequência que simbolizará uma passagem marginal. Ou seja, o objeto em estado de ritualização passará por uma sequência sistemática de fases que comportam momentos e movimentos, os quais simbolizarão a sua marginalidade ou sua liminaridade.

É vendo toda a combinação de fases que se pode não só ter uma visão globalizada de todo o ritual, como também saber qual o ponto onde ele é mais dramatizado. Este seria, teoricamente, o ponto crítico que forneceria os elementos-chave para o seu significado. (GENNEP, 2013, P.17)

Para alcançar esta visão globalizada, analisaremos as fases do ritual de iniciação no Candomblé de Angola do Abassá de Jagulenã através da decomposição dos ritos de passagem aqui descritos durante a *sakulupemba* (rito de separação/pré-

liminar), a vida no *bakisse* (margem/liminar) e a *dizungu kilumbe* (agregação / pós-liminar).

Os ritos pré-liminares da iniciação no Candomblé de Angola do Abassá de Jagulenã começam a partir do jogo de búzios quando o *ndumbi* decide dar início aos preparativos para seu ritual de iniciação com o aceite do *Tata ria Nkise*. Outros jogos de búzios são realizados nesta fase para que se confirme o *nkise*, as oferendas que devem ser preparadas durante o período de recolhimento, assim como o calendário ideal para que todas as etapas transcorram com sucesso. A entrada do *ndumbi* marca o início do rompimento com mundo exterior que se concretizará após a *sakulupemba*, um ritual de purificação para que o indivíduo se livre de suas impurezas físicas e imateriais.

O primeiro dia é marcado por atividades que precedem o ritual de purificação, realizando tarefas como a limpeza e a organização do espaço sagrado, assim como organização dos pertences que ele traz especificamente para passar pelo período da iniciação, também conhecido como recolhimento. Seus pertences se resumem ao seu enxoval, composto por mudas de roupa de ração²⁰, lençóis brancos que forrarão a esteira, um prato e uma caneca de ágata, sendo todos estes itens de uso exclusivo do *ndumbi*. Uma pessoa indicada pelo *Tata ria Nkise* verifica se ele/a traz algum item que remeta a vida profana e, caso seja encontrado, o mesmo é retirado dos pertences que em seguida são colocados dentro do *bakisse*.

Inicia-se, então, a etapa da separação a qual Vitor Turner (1974) chamou de pré-liminar. O propósito é fazer com que o indivíduo perceba, sinta, que não pertence mais ao mundo que conhecia. Ainda no primeiro dia, o *ndumbi* permanece dentro do terreiro transitando livremente pelos espaços permitidos, trajando ainda suas roupas profanas, realizando qualquer tarefa que lhe for ordenada até o dia seguinte quando se dará sequência ao ritual de purificação. Devido aos segredos que envolvem o Candomblé de Angola, assim como o juramento que fiz ao me iniciar, algumas descrições serão impossíveis de serem realizadas, contudo, buscando um certo equilíbrio entre os saberes, procuro apresentar uma análise para cada etapa do ritual

²⁰ Vvestimenta ritualística simples, na cor branca, que será usada durante a iniciação

de forma a não ferir as regras sagradas e acadêmicas. Assim, descrevo a seguir a *sakulupemba*.

3.2 Sakulupemba

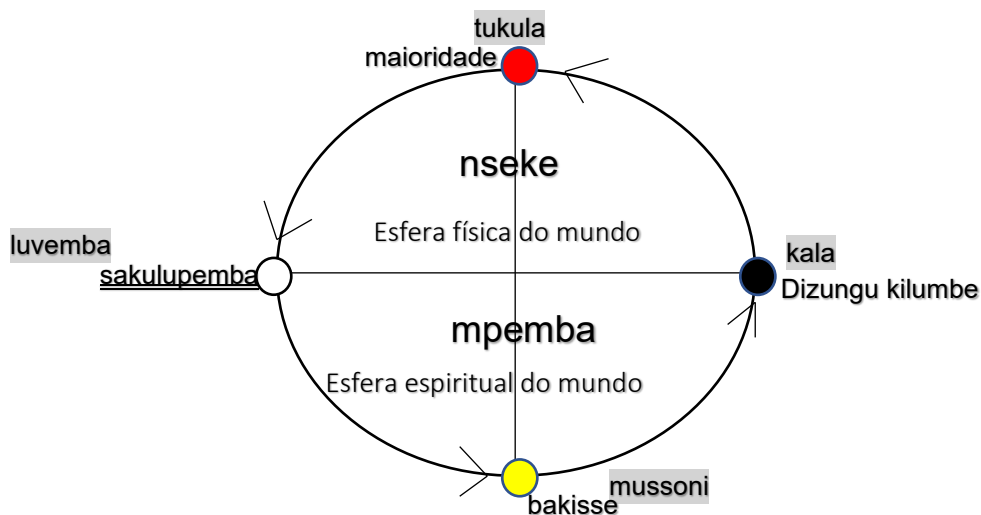
Representando o abandono, a separação, da vida profana e a permissão para que novos saberes sejam formados, a *sakulupemba* é um ritual de purificação realizado em sete etapas, preferencialmente, em lugares distintos: Igreja, cemitério, estrada, encruzilhada, rio, cachoeira e praia. Na impossibilidade de estar presente nestes lugares para realizar cada purificação, todas podem ocorrer em local específico dentro do terreiro e ao final de cada etapa é feito o “carrego”, isto é, o material produzido durante o ritual é levado e “entregue” nos locais citados anteriormente.

Durante o ritual de purificação, a confiança no outro começa a ser construída. É preciso confiar na fala e no silêncio do outro. Como este momento é realizado da mesma maneira para todo iniciado, sigo com o relato desta etapa a partir das percepções da minha iniciação. Antes do meu ritual fui orientada a manter meus olhos fechados e não falar. Uma pessoa sempre me guia e informa como devo me portar: “não fale, mantenha a cabeça abaixada; uma vez de olhos abertos, volte o olhar para o chão e quando mandar fechar os olhos, feche. Agora é um recomeço. Deixe tudo de ruim pra trás. Pense positivo. Cuide do pensamento.” Assim o fiz. O que logo chamou minha atenção durante a execução da *sakulupemba* foi o fato de ser despida através do ato de ter minhas roupas sendo rasgadas pelas mulheres mais velhas. Em cada uma das etapas ocorreu uma troca de roupa de uso cotidiano profano. Este momento causou susto, desconforto, estranheza. Afinal, aquilo que me cobria, que me dá sentido, segurança e que de certa forma assinava minha identidade foi destruído, demonstrando que nada daquilo que portava e que representa meu mundo externo, estaria presente a partir de então. Nada: roupas, saberes, hábitos, nada fará parte deste novo universo que se abre para o neófito.

Ao final da *sakulupemba*, a pessoa destinada a me ensinar, minha “mãe-criadeira”, me levou para o *bakisse* e explicou que a partir deste momento eu não poderia mais tocar em talheres, não deveria abrir ou fechar a porta do *bakisse*, minha alimentação seria exclusivamente preparada e entregue por ela, somente poderia beber a água que estivesse na moringa de barro e comer no meu prato de ágata branco; usaria a partir desse momento apenas as roupas de ração destinadas ao período de recolhimento; dormiria na minha esteira e como material de higiene, recebi um pedaço de sabão da costa; nada de perfumes, desodorantes, escova de dente, etc. Minha identidade acabava de entrar no limbo do ritual.

Acredito ser importante entender a fluidez do ritual para que analisemos como os atos performáticos mantêm e promovem a memória dessa cultura. Assim, trago para a análise uma possibilidade de leitura deste rito de purificação através do cosmograma bakongo.

Figura 7 – Etapas do Ritual de Iniciação pelo Cosmorama Bakongo



Fonte: Compilação da autora

No ritual de purificação o sujeito do ritual encontra-se em *luvemba* e “caminha” para *mussoni*; saindo do espaço físico, *nseke*, e adentrando no espaço do insondável, *mpemba*, morada da ancestralidade para o povo bantu.

Logo, durante a *sakulupemba*, saio do meu momento em *luvemba* deixando tudo o que acumulei ao longo da jornada: saberes e status que não serão mais necessários no novo ambiente, *mpemba*. É aqui, em *mpemba*, que a transformação do *ndumbi* se registra: nesse local que não se vê, insondável, mas que está ali. Devidamente purificado, o *ndumbe* é conduzido para o *bakisse* e permanece nele até o momento de seu renascimento em *kala*, momento definido na *Dizungu Kilumbe*, a qual será descrita e analisada posteriormente.

No Candomblé de Angola a *sakulupemba* é um ritual com a função de realizar uma limpeza física e espiritual no *ndumbe*, demarcando, também, o momento da separação do *ndumbe* de seu mundo social. Para Vitor Turner (2008) essa separação “compreende o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou do grupo de um ponto fixo anterior na estrutura social ou de um conjunto estabelecido de condições culturais (um ‘estado’)” (TURNER, 2008, p.216), perdendo o status que antes ocupava. Não importa se neste ritual estamos diante de um pedreiro, juiz, professor, filho e tampouco importa seu nome pois não será chamado por ele. A partir da *sakulupemba* o *ndumbi* não pertence mais ao grupo social do mundo exterior ao terreiro e tampouco a este, visto que ele é um estrangeiro e ainda não conquistou um lugar na sua hierarquia assim como não possui um nome para ser reconhecido e chamado.

Uma vez que o *ndumbi* entra no *bakisse*, ele passa a ser chamado por *ntangi* seguido pelo nome de seu nkise. Eu, por exemplo, entrei *ndumbe* Tatiana e passei a ser chamada de *ntangi ria Lembarenganga*, durante todas as etapas do ritual de iniciação até o dia da grande festa, a *Dizungu Kilumbe*, quando recebi meu nome ancestral: *Lembanile*.

3.3 Bakisse, o espaço gerador

O *bakisse* com sua característica de um espaço gerador, carrega o sentido de renascimento. Nesta cosmopercepção, o *bakise* pode ser assimilado ao útero materno que vai gerar o novo ser que deverá aprender (ou reaprender?) tudo aquilo que a vida cotidiana transformou em atividade mecânica. O processo de iniciação se estabelece a partir do esvaziamento de sua identidade profana seguida da reconstrução de uma nova identidade, inclusive, com um novo nome pelo qual será reconhecido pelos pares. Assim, eu adormeci Tatiana e renasci *Lembanile*.

Neste momento do ritual de iniciação o *ntangi* encontra-se em um período de transição ou de liminaridade, como denominou Arnold Van Gennep (2013), visto que neste momento o iniciado encontra-se, de certo modo, indefinido por não se identificar em nenhum dos grupos - profano e sagrado - ou nas palavras de Turner:

No decorrer do período liminar, o estado do sujeito ritual (o “passageiro” ou “liminar”) torna-se ambíguo, nem lá, nem cá, *betwixt and between* qualquer ponto fixo de classificação; ele passa por um domínio simbólico com poucos ou nenhum dos atributos do seu estado passado ou vindouro. [...] na liminaridade, o simbolismo quase onipresente indica que o iniciando (*initiare*, “começar”), noviço (*novus*, “novo”, “fresco”), ou neófito (νεϛ-Φυτοϛ, “recém-nascido”) é estruturalmente, quando não fisicamente, invisível nos termos das definições e classificações padrão de sua cultura.” (TURNER, 2008, p.216)

Uma vez despido de seus atributos sociais e colocado em reclusão o *ntangi* passa para a etapa do ritual de iniciação em que começa a receber seu aprendizado, texturizado através da oralidade e de atos performáticos. Seu corpo absorve os saberes dessa cultura cuja descrição ou definição não tem como ser apenas escrita, sendo fundamental a sua prática como, por exemplo, além da língua falada, as danças, os rituais, os sons, estão presentes nesse processo. Assim, os repertórios orais, os gestos, os sons, os hábitos, representam as técnicas e os procedimentos de transmissão, os “meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (Martins 2021, p.40), caracterizando a oralitura descrita por Leda Martins como

[...]modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim. (MARTINS, 2021, p.41)

A oralitura aponta a tessitura das performances orais e corporais, como funcionam, seus procedimentos, seus processos de inscrição dos saberes onde se destacam o trânsito da memória, da história e das cosmovisões que se processam pelas corporeidades. Sendo do campo da performance, a oralitura permite que abordemos,

teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes (MARTINS, 2021, p. 41)

Os atos performáticos executados durante o ritual de iniciação operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o sentido de identidade a partir de ações repetidas que no ritual de iniciação começam e terminam no corpo. Enquanto prática corporal, a performance acontece dentro de um sistema de códigos e convenções, os quais estão latentes durante o ritual de iniciação no Candomblé de Angola, promovendo um saber incorporado.

Durante todo período de reclusão o corpo do neófito passa por um estágio de treinamento metódico para adaptar-se à uma nova forma de agir e reagir. É preciso abandonar o corpo cotidiano para o renascer de um corpo mais sensível, expressivo e lugar de memória. Descrevo a seguir como se dá esta etapa do ritual para o *ntangi* que entra em transe, posto que é no corpo deste que podemos observar mais intensa e vividamente a guarda e a transmissão da memória.

No Abassá de Jagulenã o primeiro aprendizado transmitido dentro do *bakisse* é o reconhecimento da hierarquia, quais indivíduos daquele grupo ocupam quais cargos e como se dirigir aos seus *ngangas*. Aprende-se a reconhecer os anciãos

através do *ingorossi* - conjunto de rezas cujas palavras misturam-se o kimbundu, o yorubá e o português. A execução do *ingorossi* é formada pelo conjunto de atos performáticos que envolvem cânticos, rezas e sons dos instrumentos litúrgicos como os atabaques, os adjás e os agogôs.

Algumas rezas são acompanhadas de movimentos munidos de certa ludicidade, tal como no jardim de infância, quando a criança aprende a cantar as músicas recreativas acompanhadas de movimentos expressivos.

A reza a seguir é aprendida durante a iniciação e também pode ser entoada em algumas festividades públicas, como a festa dos erês²¹, por exemplo. Ao lado de cada verso, explico o movimento realizado enquanto a reza é entoada. Ressalto que devido ao aprendizado através da oralidade, a escrita abaixo se apresenta conforme a pronúncia ensinada.

Nzala na keto nanguê (as mãos ao lado da cabeça em movimentos circulares para a frente)
Donetu (as mãos espalmadas para cima, apontam para o chão)
Êêê (as mãos são cruzadas na altura do peito e o tronco balança levemente)

Nzala na keto nanguê
Donetu
êêê

Ganguame (as mãos espalmadas para cima, apontam para a direita do próprio corpo)
Ebambe (as mãos espalmadas para cima, apontam para a esquerda do próprio corpo)

Donetu (as mãos espalmadas para cima, apontam para o chão)
êêê (as mãos são cruzadas na altura do peito enquanto o tronco balança levemente)

Ganguame
Ebambe
Donetu
êêê

Janaqueto (as mãos espalmadas para cima, apontam para a direita do próprio corpo)
dí senzala (as mãos espalmadas para cima, apontam para a esquerda do próprio corpo)
Deus tendala (as mãos espalmadas para cima, apontam para o alto - o céu)
Aê (as mãos são cruzadas na altura do peito enquanto o tronco balança levemente)

Nzala aê, Nzala meu Tata nzala (as mãos ao lado da cabeça em movimentos circulares para a frente)
Nzala aê, Nzala meu Tata nzala

Podemos analisar esta performance de três formas. Na primeira, simbolizando que o *ntangi* está libertando-se do acúmulo de saberes que carrega da sua vida

²¹ Uma performance desta reza no Abassá de Jagulenã pode ser vista em https://www.instagram.com/tv/CjL12RtBvQd/?utm_source=ig_web_copy_link

anterior e que se encontra disponível para receber não apenas o alimento físico, mas aquele que alimenta também o espírito. Na segunda, o *ntangi* está agradecendo o alimento recebido e o axé contido neste ato que fortifica a todos. E, ainda, como performance da oralitura, em que os movimentos executados durante as rezas, cânticos e danças, representam eventos contados através de muitas bocas e corpos que já existiram, resistiram e lutaram.

Na vida cotidiana estamos habituados a seguir comumente nossas atividades como tomar café, banhar, comer, andar, etc., de forma a passar o dia, sem perceber, performando estas ações. Essa fase da iniciação permite que entremos em contato com o nosso eu de maneira profunda, um mergulho no abismo de si mesmo, visto que algumas ações nos chamam a atenção para o eu que deixamos de prender a atenção. O *bakisse* promove esse retorno para si mesmo.

Estruturalmente o *bakisse* do Abassá de Jagulenã restringe-se a um quarto sem janelas, com apenas uma porta que dá acesso ao salão onde ocorrem os chamados “toques” que são cerimônias em que os participantes dançam ao ritmo dos atabaques louvando os *jinkise*. Enquanto o *bakisse* é restrito ao ritual de passagem, o salão é um espaço como o teatro em que “cada cerimônia é uma representação religiosa para que atores e espectadores participem” (COSSARD, 1969, p.58).

Diariamente o *ntangi* recebe treinamento, os chamados ensaios, que transformará a forma como o corpo se movimenta dentro do espaço sagrado. Enquanto o corpo profano se ergue, caminha imponentemente, olhando para o horizonte, o corpo do iniciado aos poucos encontra sua forma sagrada e seus movimentos comuns suavemente sofrem alterações. Para o Candomblé de Angola o corpo está além da simples condição física ou estética, pois é considerado o principal elemento de ligação entre o indivíduo e o sagrado, de forma que o próprio corpo é considerado sagrado.

Um exemplo é o ato de caminhar pelo terreiro: o iniciado é orientado a caminhar com o corpo levemente inclinado para frente, sua cabeça voltada para o chão e seu olhar sempre baixo, evitando o contato direto com o olhar com quaisquer pessoas. Esse andar simboliza respeito aos que são mais antigos hierarquicamente, e não submissão, indicando uma certa fragilidade quanto à sua idade dentro do culto,

a qual começa a ser contada a partir do dia da sua apresentação, do seu renascimento, de forma que a idade cronológica não é tão importante quanto o é a sua idade de santo, ou seja, seu tempo de feitura. A garantia da maioridade dentro do culto reside na execução de outro rito de passagem após sete anos da sua iniciação. O olhar voltado para o chão também simboliza que seus passos seguem a trilha daqueles que por ali já estiveram, isto é, seguem os passos que são ensinados pelos mais velhos. Outra maneira de demonstrar esse respeito está presente na performance do *ingorossi* que é realizado em três momentos durante cada dia da iniciação: ao nascer do sol, no seu ápice (meio-dia) e ao pôr do sol. Durante a performance o *ntangi* permanece deitado com o abdome voltado para baixo mantendo a cabeça apoiada nas mãos fechadas em punho, uma sobre a outra, permanecendo nesta posição por cerca de uma hora, reverenciando a ancestralidade.

Todo ritual é carregado de simbologia e percebendo essa forte presença dos símbolos nos rituais Turner (2015), afirma que estes devem ser analisados enquanto um evento, pois estão presentes nos processos sociais e psicológicos, assim como envolvidos nas situações de mudança social, associando-se aos “interesses, aos propósitos, aos fins e aos meios, às aspirações e aos ideais humanos, individuais e coletivos, sejam eles formulados explicitamente ou deduzidos do comportamento observado.” (TURNER, 2015, p.27) Ele os analisa a partir do que ele denomina de “simbologia comparativa”:

A simbologia comparativa não se interessa diretamente pelos aspectos *técnicos* da linguística, tem mais a ver com os muitos tipos de símbolos não verbais no ritual e na arte, embora se admita que todas as linguagens culturais tenham componentes linguísticos importantes, transmissões ou ‘significados’. No entanto, ela *está* envolvida nas relações entre os símbolos e os conceitos, os sentimentos, os valores as noções, etc. associados a eles pelos usuários, os intérpretes ou os exegetas; em suma, ela tem dimensões *semânticas*, pertence ao significado na linguagem e no contexto. Seus dados são colhidos principalmente de *gêneros culturais* ou *subsistemas* de cultura expressiva. Esses incluem tanto gêneros orais quanto literários, e podem-se imaginar entre eles *atividades* que combinam ações simbólicas verbais e não verbais, tais como o ritual e o drama, bem como gêneros *narrativos*, como o mito, a épica, a balada, o romance e os sistemas ideológicos. Também poderíamos incluir gêneros não verbais, tais como a mímica, a escultura, a pintura, a música, o balé e a arquitetura.” (TURNER, 2015, P.26)

Essa característica lúdica e não verbal do ritual auxiliou as análises dos atos performáticos do ritual de iniciação observados nesta pesquisa, concentrada no corpo

do sujeito do ritual que entra em transe. A seguir apresento a descrição do dia deste iniciado.

O neófito começa seu dia sendo despertado pela pessoa responsável pela sua criação (mãe-criadeira) e que irá acompanhá-lo durante todo o período do ritual de iniciação sendo também responsável pela transmissão dos saberes.

Após passar pelo ritual de purificação, a *sakulupemba*, o *ntangi* permanece no *bakisse*, dormindo sob a esteira forrada com lençóis brancos. Ele é despertado com leves batidas nas solas dos pés, pois evita-se assustar o iniciado uma vez que, acredita-se, durante o sono este vá ao encontro dos ancestrais e seu retorno deve ser sutil e seguro e, uma vez que está sendo gerado, qualquer susto pode causar interferência no processo iniciático. Como “esteve” no mundo ancestral, o iniciado é orientado a não emitir nenhum som. O silêncio matinal é imperioso. Em silêncio, ele é levado para tomar banho “no tempo” em um espaço do terreiro preparado para este momento: uma pequena cabana de palhas e ervas é montada próximo ao poço. É-lhe entregue roupas limpas e um pedaço de sabão da costa. Ao terminar o banho, a mãe-criadeira joga em seu corpo um banho especial preparado com ervas maceradas. Sem secar-se, o *ntangi* se veste e retorna ao *bakisse*. “Seu primeiro trabalho é lavar a boca e o rosto para apagar eventualmente o traço de uma alma que teria vindo espreitar perto dela durante a noite para recolher sobre seus lábios ‘o mingau das almas” (COSSARD, 1969, p.65). Esta mesma explicação é passada para o *ntangi*. Uma vez que já esteja em sua esteira, recebe o chá específico do ritual e assim que o primeiro gole limpa sua garganta, tem a permissão para falar. A seguir, é orientado se posicionar na esteira de joelhos para realizar o *ingorossi*, iniciando seu dia. Sua anciã inicia o ritmo das palmas do paó que ele deve acompanhar e, na sequência, deitar-se em posição de pilão.

O paó é executado com o ritmo de três palmas lentas, seguidas por sete palmas mais rápidas, cadenciadas, cuja intenção é saudar os *jinkise*, repetindo-se três vezes para completar o paó. O pilão é executado com ambas as mãos fechadas em punho cerrado, uma sobre a outra; com os joelhos prostados, as mãos vão batendo uma sobre a outra em alternância, até que ao final de três tempos, o corpo fica estendido com abdome voltado para baixo.

Permanecendo com as mãos na posição do pilão, apoia a cabeça nas mãos e tem-se início o *ingrossi*, que dura cerca de uma hora. Ao seu término o *ntangi* pede a benção para cada ancião presente no terreiro para que possa iniciar as tarefas do dia. Dentre as tarefas do iniciado que entra em transe, a maior parte está relacionada à confecção artesanal como montar seus fios de conta utilizando missangas com as cores que representam cada *nkise* que se apresentou no jogo de búzios que antecedeu o recolhimento; ralar favas gerando pós que serão utilizados durante os fundamentos ritualísticos; aprende a tecer com palha. Através destas tarefas e outras ações, os ensinamentos são transmitidos. Além de tarefas artesanais, o iniciado passa por um treinamento corporal, o ensaio. Durante os ensaios o *ntangi* aprende os movimentos básicos da dança ritual a ser performada pelo seu *nkisi*. Através dos atos performáticos o *nkisi* conta sua história devendo ser capaz de dançar as lendas conhecidas e seu menor gesto, seu menor passo são importantes (COSSARD, 1969, p. 57).

Os ensaios são conduzidos, geralmente, pelo *tata kambundu* e pela *makota*, ambos mais velhos que foram designados para ensinar o *ntangi* a ouvir os atabaques, reconhecer seu chamado, reconhecer o espaço do salão onde, uma vez em transe, dançará com seu *nkise*. Através de cada som emitido pelos atabaques, pelos agogôs e pelo adjá, o corpo aprende novos movimentos em resposta aos seus comandos. Ora o atabaque exigirá um movimento mais lento como o andar de um idoso, ora a sensibilidade e destreza de um caçador, ora a sensualidade da dança feminina, ora a força e potência de um búfalo. Com o passar dos dias de treinamento estes movimentos começam a se moldar naturalmente em seu corpo acomodando os novos saberes. Aprende-se a ouvir os instrumentos e junto a eles a entender a história contada a partir da resposta que o corpo é levado a cada som emitido. Suavemente, a memória segue sendo grafada no corpo do sujeito do ritual, através da oralidade e dos gestos ensinados. Sobre isto, a professora Leda Maria Martins afirma que grafar o saber é um “sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber incorporado, que encontrava nesse corpo em performance um lugar e ambiente de inscrição.” (MARTINS, 2021, p.36).

Estas vivências do treinamento são experienciadas por todos os iniciados. A diferença encontra-se na ênfase da sequência de apresentações as quais ele precisa

aprender, através de ensaios diários, para que seu *nkise* se apresente no dia da festa pública ou, no caso daquele que não entra em transe, além de aprender a dança do seu *nkisi*, também aprenda as demais liturgias referentes ao cargo que ocupará. O indivíduo recebe uma quantidade incontável de estímulos e sensações durante o período de iniciação. Conhecimentos que não faziam parte do seu cotidiano entram em conflito até que ele consegue reestruturar e acomodar todos os seus saberes de tal maneira que começa a ver no próprio corpo as mudanças que foram provocadas, através das performances que passará a executar com naturalidade.

Incansavelmente durante os vinte e um dias de recolhimento, principalmente para aqueles que entram em transe, os ensaios são realizados diariamente para que o *ntangi* aprenda a reconhecer os sons dos atabaques e compreenda cada uma das saídas que terá. Para este grupo de iniciados, também chamados de rodantes, são ensinados e ensaiados cinco momentos – cinco saídas – cada um representando um estágio da sua “gestação”. Trazendo no corpo uma memória viva presente no plano das lembranças, das ideias, assim como nos símbolos, objetos e códigos que são utilizados durante o ritual.

Figura 8 – Ensaio



Fonte: arquivo pessoal

Esta fase do ritual, chamada por Victor Turner (1974) de “fase liminar”, possui um trabalho duplo, em que primeiro é preciso reduzir o indivíduo a um estado

vulnerável tal para que ocorra um esvaziamento subjetivo, iniciado na *sakulupemba*, e um segundo momento em que o indivíduo não é mais aquele que escolheu iniciar-se no Candomblé de Angola e, mesmo após sua decisão, ainda não é um integrante do mesmo. Neste processo em que o indivíduo não uma coisa nem outra, começa a internalizar sua nova identidade, através da aquisição de novos saberes/poderes, ficando predisposto aos novos aprendizados, conceitos e costumes. Tanto Turner (2015) quanto Schechner (2004) conceituam este momento do ritual como “liminaridade”.

3.4 Liminalidade por Turner e Schechner

Richard Schechner (2004) e Victor Turner (1974) compreendem que a liminaridade é a etapa do ritual em que ocorre a transformação do indivíduo. Segundo Turner, este momento de “margem” traz o indivíduo (ou grupo envolvido) a possibilidade de sofrer transformações tanto no âmbito espiritual quanto nos níveis mais profundos e divergentes das culturas.

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 1974, p.117)

Essa ambiguidade é representada por uma amplitude de símbolos presentes nas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. A liminaridade é geralmente comparada à morte, ao gestar do útero ou à invisibilidade. Durante o ritual de iniciação o neófito utiliza uma vestimenta que o coloca em desigualdade com o outro, isto é, sem status; comporta-se passiva e humildemente obedecendo às instruções recebidas. Ações de nivelamento como estas, são executadas para que os

sujeitos do ritual sejam modelados novamente e, munidos de novos saberes e poderes, possam ser capazes de enfrentar sua nova vida.

Citando algumas das ações de nivelamento presentes no ritual de iniciação podemos expor, por exemplo, a forma como os indivíduos são denominados durante o ritual – *ntangi* - nomenclatura que abrange ambos os sexos e ainda assim não os define; ou ainda a vestimenta obrigatória, as chamadas “roupas de ração”²²: homens usam calças e camisas; mulheres usam calças, zinguê²³ e uma saia que cobre o corpo dos seios até abaixo dos joelhos. Estas características também são apontadas por Turner (1974) quando descreve que “em muitas espécies de iniciação, nas quais os neófitos são de ambos os sexos, homens e mulheres vestem-se do mesmo modo e são denominados pelo mesmo termo” (TURNER, 1974, p.126). Todos os itens que compõem a roupa de ração são exclusivamente na cor branca, uma forma de identificar que são iniciandos e possuem certa nulidade, invisibilidade, dentro do culto.

Esta etapa do ritual elimina o que restou dos sinais de seus status pré-liminar existentes. Gradualmente insere novos conhecimentos e saberes do grupo, vendo o neófito como uma *tábula rasa*, preparando-os para a nova responsabilidade e refreando-os de antemão, para que não abusem de seus novos privilégios (TURNER, 1974, p.127). As ações e simbologias presentes na liminaridade reduzem os iniciados até que sejam levados a um estado de “invisibilidade estrutural e anonimato” (TURNER, 2015, p.34), colocando-os em uma posição homogeneizada dentro do grupo. Uma vez ausentes destas distinções de classes, os sujeitos do ritual tendem a criar entre si um sentimento de camaradagem, integração e igualdade, ao que Turner (1974) chamou de *communitas*.

Assistimos, em tais ritos, a um “momento situado dentro e fora do tempo”, dentro e fora da estrutura social profana; que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento (no símbolo, quando não mesmo na linguagem) de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais. São os laços organizados em termos ou de casta, classe ou ordens hierárquicas, ou de oposições segmentares, nas sociedades onde não existe o Estado, tão estimada pelos antropólogos políticos. É como se houvesse neste caso dois

²² Após a iniciação, os muzenzas utilizam a mesma vestimenta nas tarefas diárias do terreiro.

²³ O zinguê é uma vestimenta que cobre os seios, feito com uma tira de pano branco, amarrado com cadarço ou tiras do mesmo tecido.

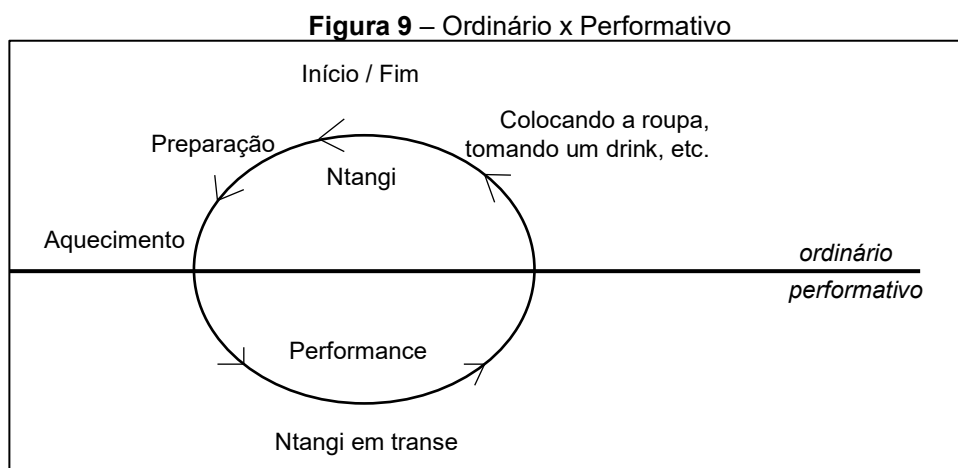
“modelos” principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de “mais” ou de “menos”. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. (TURNER, 1974, p.118-119)

Turner (1974) preferiu o uso do termo em latim para que fosse dissociado do sentido de uma “área de vida em comum” (TURNER, 1974, p.119) e aponta que a distinção entre estrutura e *communitas* não reside na diferença entre sagrado e profano, ou ainda entre política e religião. O antropólogo afirma ainda não haver uma relação de dependência entre liminaridade e *communitas*, visto que este pode ser desenvolvido em outros momentos na vida social para além do ritual. A liminaridade é um fato da experiência de cada indivíduo que o faz estar exposto tanto à estrutura quanto à *communitas*, a estados e a transições, posto que ao longo de sua jornada, o indivíduo passará por ciclos de desenvolvimento vendo-se num limbo de ausência de status.

O ritual de iniciação é um dentre outros rituais de passagens existentes dentro do Candomblé de Angola, como por exemplo, para alcançar a maioridade dentro do culto. De fato, para o *muzenza* alcançar o status de *tatetu* ou *mameto ria nkise*, ele terá que passar por outros rituais de passagem até alcançar o ritual de transição para a sua maioridade e, em cada um, ele se encontrará novamente numa situação liminar.

Richard Schechner (2012) se apropria da noção de liminaridade tanto de Genep (2013) quanto de Turner (1974) e acrescenta que é nesta fase do ritual que ocorre a performance propriamente dita em que o indivíduo é transportado do seu cotidiano para o espaço-tempo do ritual podendo ou não sofrer uma transformação permanente ou temporariamente. Bem como o indivíduo (o performer) acaba sendo transportado quando se retira do seu mundo cotidiano e através da preparação e do aquecimento entra no performar (SCHECHNER, 2004, P. 71). Para melhor exemplificar, adapto o esquema apresentado por Schechner (2004) quando ele trata das transformações e transportações, para a ação performática do *ntangi*.

Neste círculo dividido por uma linha horizontal temos na parte superior onde apresento o *ntangi* no seu ambiente ordinário, enquanto no âmbito performático, parte inferior do círculo, o *ntangi* encontra-se no seu momento performático, em estado de transe.



Fonte: compilação da autora

Ao decidir entrar para o Candomblé de Angola, o sujeito do ritual passa por processos de preparação e aquecimento, como os ensaios e os procedimentos que o fazem entrar em estado de transe, seguidos de outros que o levam de volta ao âmbito ordinário do ritual de iniciação. Para que ocorra a transformação do sujeito do ritual, o processo apresentado acima acontece tantas vezes forem necessárias até que a iniciação se complete. E, para que funcione, Schechner (2011) diz que

o transportado tem que ser imutável tanto quanto o transformado é permanentemente mudado. O trabalho do transportado é entrar na performance, fazer o seu papel, vestir a sua máscara – usualmente atuando como agente de forças maiores, ou possuído diretamente por elas – e sair. Neste processo o transportado é idêntico ao ator. Ou, para colocar em outras palavras, o ator no teatro euro-americano é um exemplo de performer transportado.” (Schechner, 2011, p. 167).

No Candomblé de Angola esse “transportado imutável” está personificado, por exemplo, na figura da *makota*, mulher iniciada que não incorpora, importante dentro da hierarquia, sendo os olhos e os ouvidos dos *tatetos* e *mametos ria nkise*. É ela o indivíduo já transformado pelo ritual responsável pelo processo ensino-aprendizagem

promovendo a transformação durante o ritual de iniciação, numa relação mestre x aprendiz dentro do culto.

Através deste sistema um conjunto de comportamentos são apreendidos e estruturados na forma de performance ritual, registrando no corpo do iniciado a memória do Candomblé de Angola. Registro de uma identidade que se curva no tempo, remodelando e adornando os corpos, contando histórias através dele. Schechner (2004) afirma que estas ações são performances feitas de “comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2004, p. 27).

Para o autor, o comportamento restaurado é gerado através da interação do jogo com o ritual, em que ambos proporcionam no indivíduo realidades distintas. O jogo proporciona uma transformação temporária, ao que ele denomina “transportação”, como o *ntangi* que uma vez em transe incorpora seu *nkise* durante um fundamento, apresentando comportamentos diferentes de seu cotidiano durante a performance, e assim que ela termina, ele volta ao seu comportamento natural. Enquanto no ritual como o de iniciação, por exemplo, a sua transformação é permanente visto que o indivíduo assume uma nova personalidade. A ação dentro do ritual que potencializam essa transformação é o treinamento, o ensaio.

Nos ensaios o *ntangi* aprende através da dança e dos gestos a transmitir a história do seu *nkisi*. Pegando como exemplo um *ntangi* de *Ndandalunda*²⁴, deusa das águas doces e do encontro do rio com o oceano: aprenderá a dançar simulando a leveza das águas das nascentes, exibindo sua sensualidade ao banhar-se nas águas e seus movimentos remeterão ao balanço e encontro das águas.

As coreografias ensinadas durante os ensaios reproduzem as etapas das saídas que acontecem durante a Dizungu Kilumbe. Considerando que os atos performáticos, para o Candomblé de Angola, também são mediadores da transmissão da memória, podemos analisar que a performance de cada saída faz referência à memória do grupo, baseando-nos na definição de ritual por Schechner (2012):

²⁴ Divindade feminina do Candomblé de Angola ligada às águas doces e ao encontro do rio com o oceano.

memória em ação, memória viva, que se encontra no plano das lembranças, das ideias, no corpo, nos objetos, nos símbolos e códigos utilizados durante o ritual. O conjunto formado pelas coreografias e símbolos utilizados na performance perpetuam os mitos que “formam a herança preciosa que o yawô transmite de geração em geração. Isto é o patrimônio da comunidade” (COSSARD, 1969, p.58).

CAPÍTULO 4

DIZUNGO KILUMBE - PERFORMANCE DE TERREIRO

*Ô que pembê, que pamba ô!
Que Pemba Angola
Goiami Gangaiô!*

A festa da *Dizungu Kilumbe* consiste em um ritual público em louvação às divindades pertencentes à tradição do Candomblé de Angola permeada por cânticos e danças performáticas que representam os mitos daquelas divindades. Um ritual que manipula uma mitologia específica articulando narrativa, música, dança, cenário, figurino e, mesmo possuindo um caráter religioso, é realizado com elementos que conferem características de teatro enquanto entretenimento, mantendo o canal de comunicação com o público tanto pela comunhão da mesma fé quanto pelo tempo de lazer (LIGIERO, 2019, p.26). É comum que esta festa seja conhecida através da palavra “toque”:

Toque é o nome que se dá, genericamente, à cerimônia pública do Candomblé. Como o próprio nome revela, “toque”, esta é uma cerimônia essencialmente musical. Seu objetivo principal é a presença dos orixás entre os mortais. Sendo a música uma linguagem privilegiada no diálogo dos orixás, o toque pode ser entendido como um chamado, ou uma prece, pedindo aos deuses que venham estar junto a seus filhos, seja por motivo de alegria ou de necessidade destes. (AMARAL e SILVA, 2009, p.3)

Após todo o período de reclusão, o *ntangi*, enfim, será apresentado a seus pares. No início da *Dizungu Kilumbe* o neófito permanece recluso no *bakise*, sendo levado ao salão - espaço onde ocorre a festa pública - em estado de transe, durante cinco momentos específicos e simbólicos, para ser apresentado ao público formado por adeptos da comunidade e simpatizantes. Popularmente cada um desses momentos de apresentação do neófito é conhecido como “saída”. O início da transição para a terceira fase do ritual de iniciação: pós-liminar ou reagregação.

A festa começa com um cortejo conduzido pelos toques dos atabaques (arrebate) avisando que a entrada é permitida. *Tateto/ Mameto ria nkise* já se encontram em seus assentos de honra acompanhando a entrada dos demais integrantes do terreiro, em ordem hierárquica. Da *makota* mais antiga até o mais novo *ntangi* entram dançando ao ritmo do chamado dos atabaques até que se forma uma roda. Todos performam a mesma dança, os mesmos passos, porém é visível a diferença entre suas posturas. Os que são, digamos, “graduados”, dançam mantendo sua postura ereta, com a cabeça erguida. Os mais novos assumem uma atitude corporal alinhando verticalmente todo o corpo, acomodando a coluna vertebral, mas mantêm curvado o tronco levemente para frente. Durante a performance das danças seus braços e joelhos permanecem semiflexionados, enquanto se deslocam através de pequenos passos, levemente abrindo e fechando, alternando os pés, enquanto seus braços realizam um balançar para frente e para trás, com sutis diferenças em resposta aos toques dos atabaques. Pela coordenação de pernas e braços, seus corpos deslizam pelo salão, mantendo suas posições hierárquicas dentro da roda.

Enquanto os *tatas kambondus* chamam a ancestralidade através das suas batucadas, todos que estão na roda seguem performando em resposta aos toques e cânticos entoados. Para cada toque e cada cântico, os que estão em roda performam dançando e cantando em resposta. Sem proibições, os espectadores presentes também podem dançar, cantar, bater palmas. O repertório rítmico do Candomblé de Angola é composto por três polirritmos básicos e suas variações: cabula, congo e barravento, sendo este também conhecido como “*muzenza*”. Estes ritmos são tocados com as mãos de forma rápida, bem “dobrados”, repicados. Todo panteão pode ser louvado ao som de qualquer um destes toques, tanto os *jinkise* quanto as entidades dos cultos ameríndios como caboclos índios e boiadeiros, pois a aceitação dos elementos nacionais sobrepostos às influências africanas no Candomblé de Angola pode ser observada no culto, podendo ser comprovada pelas letras das cantigas (e rezas), onde se mesclam o português e o bantu.

Não há uma regra a respeito da ordem das saídas. Depois de alguns *jinkise* serem louvados acontece a primeira apresentação, dedicada para a ancestralidade da casa.

O iniciado é preparado dentro do *bakisse* por duas pessoas: uma sendo responsável pela sua vestimenta e outra pela sua pintura tribal a qual identificará aos presentes a sua raiz, no caso, a raiz Amburaxó. Por ser uma saída que faz referência e reverência à ancestralidade, o *ntangi* é apresentado em um cortejo dentro do salão, permanecendo embaixo de um pano branco chamado de “alá” durante todo o trajeto. O alá é um pano branco que deve ser elevado acima da cabeça do *ntangi* por quatro pessoas de alto grau hierárquico, seja do terreio ou alguém convidado para a ação. Abaixo desse “teto branco” formado pelo alá, ficam o *ntangi* tomado (em transe) pelo seu *nkise* sendo conduzido pelo *adjá* nas mãos do *tata ria nkise*. Trajando roupas exclusivamente brancas e com a cabeça pintada de branco na forma de um capacete, o *ntangi* recebe símbolos desenhado pelo rosto, braços e pernas, que caracterizam a sua raiz. A tintura é preparada dentro do *bakisse*, utilizando uma mistura de pó de *pemba*²⁵ branca com outros elementos sagrados, pela pessoa responsável por todas as pinturas ritualísticas.

Figura 10 – Primeira Saída



Fonte: arquivo pessoal

²⁵ Tipo de giz utilizado no Candomblé para preparar a tintura ritualística do neófito, ou misturar com outros ingredientes míticos e soprar no salão, entre outros rituais; com intuito de afastar maus espíritos e fazer a ligação com o mundo ancestral.

A utilização das cores na nação angola, nas vestimentas, nas pinturas da pele do recém iniciado, a utilização do pó branco que é o giz sagrado *pemba* tem um sentido e um significado que podem estar relacionados com a vida e a morte.

(...)

A cor branca é a preferida do *candomblé* congo/angola. As vestimentas nas cerimônias de iniciação, assim como nas “saídas das muzenzas”, sempre são brancas, bem como nas cerimônias de morte. Simbolizando a cor branca, o *candomblé* congo/angola e também o *queto* utilizam a *pemba* para pintar os recém iniciados com pequenas pintas que lhe cobrem o corpo, significando que o neófito passou por um processo iniciático que está sendo finalizado e que ele está “limpo” das influências do mundo em que vivemos. (PREVITALLI, 2014, p. 8)

A cor branca representa na cosmologia africana o mundo ancestral. A mesma referência podemos ver no espaço de *mpemba*, no cosmograma bakongo. Nesse espaço do insondável onde residem os ancestrais, os *jinkise*, do qual o *ntangi* está retornando. Um dos primeiros momentos do toque, a *makota* pega o recipiente contendo a mistura feita com pó de *pemba* e sopra o pó pelo salão: no centro, nos quatro cantos e entrega uma pequena quantidade para cada integrante, respeitando a hierarquia. O ato de soprar

proporciona uma inversão dos mundos, pois é por meio da *pemba* ritualizada que será efetuada a “abertura” para a comunicação com os deuses. Daí sua grande importância para o *candomblé* congo/angola, pois ela torna possível e segura a comunicação com o mundo dos deuses, que poderão descer a terra enquanto o homem, simbolicamente, subirá para o céu. Também nos rituais de iniciação do *candomblé* angola, a presença da *pemba* e da cor branca é muito importante, e é neste rito de passagem que a comunicação com o *inquice* se dará através do transe. (PREVITALLI, 2014, p. 10)

Fora da cobertura do alá, ao lado do *ntangi*, acompanha o cortejo a *muzenza*²⁶ mais velha do terreiro carregando uma *dixisa* (esteira de palha). Ao som dos atabaques, o *ntangi* é retirado do *bakisse* e direcionado para determinados lugares dentro do salão a fim de reverenciar a ancestralidade: aos atabaques, à porta e ao *ariaxé* (parte central do salão). Estes locais estão presentes em todo terreiro de

²⁶ Muzenza é a denominação que o iniciado recebe ao término do ritual de iniciação, mas, também, representa um tipo de dança ritualística e seu ritmo.

Candomblé de Angola e são como “portais” da energia ancestral. Aos toques ritmados dos atabaques e sendo guiado pelo som do adjá, o *nkise* incorporado no *ntangi* dança ao som da muzenza enquanto todos entoam:

Ê muzenza, muzenza cobá
Ê muzenza,
Unkuluzenza kafulé

Lembremos que durante vinte e um dias seu corpo foi treinado metodicamente para responder aos diversos sons produzidos pelos atabaques, agogô e adjá. A muzenza é executada com as pernas flexionadas, o tronco arqueado em direção ao solo, olhos fechados e voltados em direção ao solo, mãos fechadas em punho são estendidas em direção ao solo, realizando um movimento como o esfregar de roupa no tanque. Concomitantemente, realiza movimento sincronizado com os pés que se alternam cruzando para trás do corpo a cada dois tempos.

Figura 11 – Dança Muzenza



Fonte: arquivo pessoal

Dançando, alcança cada ponto de energia fazendo uma reverência, se ajoelha, bate paó e em sequência se deita sobre a dixisa previamente aberta a sua frente e faz

o pilão. Mais uma vez ele bate paó, desfaz esse movimento, levanta-se e volta a dançar. Após uma volta de apresentação, o *nkise* é recolhido para o *bakisse* a fim de ser preparado para a segunda apresentação.

Figura 12 –Reverência sob o alá



Fonte: arquivo pessoal

Mesmo com a finalidade de apresentar o novo integrante do terreiro, no decorrer do toque, contudo, o *ntangi* ainda não “nasceu”. Ele se encontra realizando a travessia, de *mpemba* para *nseke*, de *mussoni* para *kala*. Assim como no parto, o qual, curiosamente é composto por três etapas: as contrações, a “saída” da criança, a expulsão da placenta; o *ntangi* passará por três saídas até que seu renascimento.

Os atabaques dão continuidade à festividade entoando cânticos para os demais *jinkise*, enquanto o *ntangi* é preparado para a segunda saída: novas vestimentas, novas pinturas. Agora, o *ntangi* tomado pelo seu *nkise*, performa o mesmo ritmo e dança, enquanto entoam uma cantiga que anuncia a chegada do iniciado:

la ia iaô
Ê muzenza de lecongo
iaô
Ê muzenza de lecongo

laô leuá

*Leuá leuá iaô
iaô leuá*

As pinturas no seu corpo agora indicam a nação de Candomblé na qual foi iniciado. Ele surge com uma pintura diferente: sua cabeça é pintada na cor azul que na concepção do Candomblé de Angola representa a cor preta e seu corpo recebe tintas de todas as cores que representam seu *nkisi*, exceto a preta.

Figura 13 – Segunda Saída



Fonte: arquivo pessoal

No cosmograma bakongo, o preto representa o espaço físico, logo, o mundo dos vivos. Por questões de princípios e proibições, tem-se a crença que a cor preta permite que a energia do indivíduo se enfraqueça, o que faz do uso desta cor um tabu dentro do Candomblé de Angola. Assim, para representar a cor preta utiliza-se uma mistura de *waji*, conhecido também anil, alcançando o tom da cor azul escuro, usada para pintar a cabeça do *ntangi* para este momento da *Dizungu Kilumbe*, simbolizando a transformação e a anunciação de sua chegada no mundo físico, *nseke*.

Após uma volta completa no salão repetindo o movimento de reverência aos pontos de energia, desta vez sem ir ao chão, ele é conduzido ao bakisse para ser preparado para a terceira saída. Entre os intervalos das saídas as pessoas confraternizam, aproveitando o instante para troca de saberes e impressões.

A terceira saída é o momento de grande tensão posto que é hora do nascimento o qual se dá no instante em que o *nkisi* grita o nome ritualístico de seu filho no salão.

Assim se inicia a terceira saída: o *nkisi* é levado ao salão usando vestimenta com as cores que o representa e seu corpo está sem quaisquer vestígios de pintura. O neófito, em transe, performa uma dança diferente das anteriores e, no ritmo do toque congo, os presentes cantam:

Ê aê aê kózenze
Ê aê aê kózenze catu londirá
Aê tateto
Kózenze catulondirá
Aê mameto
Kózenze catulondirá

Na execução desta performance, o corpo do neófito permanece com o tronco levemente arqueado o *nkise* dança balançando levemente os ombros, alternadamente, para cima e para baixo, deixando os braços soltos. Este movimento dá a ilusão de que são os braços que sobem e descem, quando são os ombros a realizarem o movimento. O *nkise* dá três passos em pequenos avanços e recuos em direção os pontos de energia e após reverenciá-los permanece no salão. A seguir, o *tateto / mameto ria nkise* responsável pela sua iniciação o apresenta ao público e convida uma pessoa de alto grau hierárquico dentro da tradição, preferencialmente, que não pertença à casa onde ocorreu todo o processo de iniciação, para “tirar o nome do santo”. A necessidade de que seja um sacerdote externo à comunidade da casa representa uma forma de validação do ritual de iniciação, uma vez que este convidado não participou dos fundamentos que compuseram o ritual. Logo, ele somente poderá validar a iniciação perante os espectadores quando proferir palavras específicas ao ouvido do *nkise* e aguardará sua resposta.

Momento de silencio absoluto no terreiro. Por três vezes o convidado faz a pergunta, obtém a resposta quase inaudível visto que a “fala” ainda não se abriu. O convidado pergunta aos presentes se ouviram a resposta. A resposta é negativa. Ao final da terceira vez, todos aguardam que o *nkise* fale o nome ritualístico em alto som para que todos ouçam e possam, igualmente, validar o processo. O *nkise*, mantendo a cabeça baixa, gira três vezes sobre o próprio eixo em sentido anti-horário. Ao final

da terceira volta, ele eleva os braços ao mesmo tempo em que salta e grita o tão esperado nome. O *ntangi* deixa *mpemba!* Acaba de nascer o mais novo *muzenza!*

O ato gritar o nome tem o mesmo significado do choro que avisa que o ar entrou nos pulmões e a criança nasceu. Ao liberar a fala, aqueles que estão presentes e receptivos à energia potencializada pelo rito, entram em transe e liberam seus brados, seus "ilás". O Ilá do *nkise* é a sua voz, seu modo de se identificar quando está entre nós. Contudo, o *nkise* do agora *Muzenza*, somente liberará seu ilá após a retirada do *migui*, do quelê²⁷ em um outro ritual de passagem após um período pré-determinado pelo *nkisi*. A potência deste instante do nome é tal que inclusive os anciãos podem ser inesperadamente incorporados pelos seus *jinkise*. Adversamente, caso a o *nkise* não grite o nome no salão, todo o processo ritualístico de iniciação é invalidado e, neste caso, o *ntangi* retorna ao bakisse e permanece até que se tenha uma definição através do jogo de búzios.

Essa particularidade do ritual, a liberação do nome, cria uma tensão muito grande para esse momento. Gritar o nome ritualístico, representa a emissão do primeiro som após o nascimento simbólico, o que não significa a liberação da fala do *nkise*. Esta somente é liberada quando o ritual de iniciação está próximo do final, na sua fase pós-liminar, quando o *migui* for retirado pelo *tateto / mameto ria nkise* que o colocou. Contudo, entende-se que o iniciado estabelece sua identidade na comunidade do terreiro de Candomblé de Angola quando passa a possuir um nome – sua *dijina* - sendo capaz de se comunicar.

²⁷ Espécie de "colar" sagrado usado pelo iniciado na religião desde seu período liminar até o tempo determinado pelo seu *nkisi*.

Figura 14 – Terceira Saída - Nome

Fonte: arquivo pessoal

Outro sentido dado à *Dizungu Kilumbe* é o da validação do ritual de iniciação que será dada pelo público que assiste a festa pois o espectador, adepto ou não, é a pessoa responsável por documentar na memória a veracidade do ocorrido. É no instante em que o nome é dito no salão, que a fase liminar se completa e o novo indivíduo nasce para a comunidade sagrada.

Após toda a comoção provocada pela terceira saída o nkise retorna ao bakisse para ser preparado para a grande apoteose, chamada dentro do culto de “saída do rum” Uma vez que tudo tenha ocorrido satisfatoriamente, essa quarta saída consiste numa dança mítica performada pela divindade devidamente caracterizada com seus paramentos simbólicos, seus adornos. Essa será a primeira apresentação pública da divindade do muzenza, festejada por todos os participantes.

Sua chamada para o salão é no som do congo enquanto todos batem palmas e cantam em êxtase:

*Saki di lazenza é maó
É vunge ke sá
Nganga é*

Figura 15 – Quarta Saída



Fonte: Arquivo pessoal

Trajando vestimenta com suas cores de referência, fios de conta que o representa, carregando seus paramentos (lança, espelho, leque, espada, etc.) o *nkise* é guiado pelo *tata / mameto ria nkise*, seguindo dançando até completar sua volta de apresentação no salão. A seguir, os atabaques tocam os ritmos favoritos do *nkise* e este se põe a dançar, sempre acompanhado da *makota* cuja responsabilidade, neste instante, é zelar por ele e acompanhá-lo durante sua performance, a qual contará aos presentes sua lenda, sua trajetória. Sendo *Ndandalunda, nkisi amê*²⁸ das águas que fecundam a terra, senhora da fertilidade, por exemplo, sua dança trará a sutileza do movimento das águas, a sensualidade da mulher e seu empoderamento. Após o ato performático do *nkisi*, o *muzenza* é preparado para a última saída.

A festa é estruturada, seja durante as saídas, seja durante as louvações, por performances que se apresentam através das danças, dos gestos, dos cânticos, dos ritmos, estruturando um sistema de oralidade performativa. As saídas ocorrem em intervalos dentro do toque, sem que se perca a sequência de louvação. A última saída apresenta ao público o interlocutor do *nkisi*: o erê. É por intermédio dele que o *nkisi*

²⁸ Divindade feminina

se comunica e que o *ntangi*, quando em transe, aprende os fundamentos durante o ritual assim como as danças de seu *nkisi*. Esta saída é chamada de “quitanda o erê”. Em algumas casas ela acontece sem a presença do público externo, ocorrendo no dia seguinte à *Dizungu Kilumbe*. No Abassá de Jagulenã, a “quitanda do erê” encerra o ciclo de saídas.

Figura 16 – Saída de erê



Fonte: Arquivo pessoal

Apesar do cunho religioso e das perspectivas apresentadas baseadas nos estudos das performances por um viés da antropologia, é possível perceber que há na preparação da *Dizungu Kilumbe*, características que lhe conferem um sentido semelhante à um espetáculo. A ideia de espetáculo religioso é motivada pela percepção de que essas festividades são imbuídas de manifestação estética, visual e performática dos rituais que se utilizam de ações expressivas para comunicar seus signos religiosos ao público.

A festa do Candomblé de Angola se estabelece a partir de um conjunto de expressões que comunicam as histórias dos mitos a partir da dança, da música, da linguagem gestual, dos símbolos materiais e dos significados oriundos de sua cosmovisão. O agrupamento dessas linguagens possibilita a produção de múltiplas formas de percepção por parte de quem assiste. A relação que o espectador estabelece com o evento que ocorre durante a festa ritual é sempre particular e

diferente para um outro espectador, uma vez que a fusão dessas linguagens abre campo para múltiplas formas de interação.

Nesse sentido, a composição de significados percebidos, podem ser decodificados para além da esfera religiosa, ou seja, na esfera do espetáculo, tendo em vista que o resultado estético possibilitado pela fusão daquelas linguagens, aproxima-se do efeito que pode ser provocado pela arte no que diz respeito ao teatro.

Além disso, os integrantes assumem ao mesmo tempo, o papel de espectadores e de atores dessa particular manifestação, uma vez que, baseado na perspectiva religiosa, todos participam, seja acompanhando os ritmos, seja dançando ou apenas observando as ações performadas durante o evento. Os participantes produzem signos a partir da vivência de uma ação real e que ao mesmo tempo dramatizam histórias e memórias dessa perspectiva religiosa. Sendo assim, o terreiro pode ser entendido como um espaço que se pretende reproduzir um conjunto de signos que o caracteriza como sagrado e que em sua própria estrutura ritualística, no caso do *Dizungu Kilumbe*, necessita da presença de um espectador para comprovar a validade do processo de iniciação, como vimos anteriormente. O autor Zeca Ligiéro em sua obra “Teatro das origens”, estabelece uma relação entre a festa pública e o espectador, ao dizer que:

Na medida em que desloco o estudo do ritual para a esfera do estudo da cena, me concentro principalmente no ritual público, onde se procura envolver o espectador mediante sua espetacularidade, com ele compartilhar crenças, fantasias, jogos, verdades, e juntos alcançarem algum tipo de “transportações e transformações” (LIGIÉRIO, 2019, p.24-25)

Nesse sentido, o autor aponta dentre outras manifestações, as festas religiosas como parte de uma forma teatral que antecede as bases do teatro grego e que sobrevive até os dias atuais a partir de representações míticas que são reproduzidas e reelaboradas desde há muito tempo. Para tanto, o autor propõe entender o teatro como o desdobramento do próprio ritual e que se estabelece como uma prática do teatro completa em si e não apenas em partes, exemplificando essas partes como a

“dramatização”, “brinquedo popular”, “dança dramática” ou “elementos cênicos ilustrativos”, conforme completa:

Trata-se de um ritual construído para ser um teatro que manipula uma mitologia específica, distribui falas, marcas, estabelece uma narrativa, inventa personagens, se transforma em coro, utiliza música, a dança, a percussão, cenário e figurino de forma articulado e consistente. (LIGIÉRIO, 2019, p.26)

Considerando sua característica de espetáculo, se torna possível analisar a festa da *Dizungu Kilumbe* partindo de uma reflexão sobre os elementos que configuram sua composição em diálogo com os estudos da performance e performatividade e sua aproximação, dentro de certo recorte, do que pode ser considerado como espetáculo teatral, baseado na sua relação com o espectador. Sobre o mesmo prisma, podemos refletir acerca da recuperação do repertório corporal ancestral, promovido pelos atos performáticos executados nos treinamentos durante o ritual de iniciação, capazes de criar, guardar e propagar a memória do Candomblé de Angola. O corpo deve ser considerado o sujeito, e não objeto, do conhecimento, como bem defende Lima (2015, p. 21), o conhecimento está encarnado no corpo, se processando no solo da percepção e da prática.

A festa religiosa é estruturada por meio de um conjunto de significados que se estabelecem através de mais de uma linguagem. Esses significados podem ser decodificados a partir de uma perspectiva pertencente à cosmovisão da religiosidade do Candomblé de Angola, e nesse caso, os signos obedecem à uma estrutura já adquirida pelo espectador o que lhe permite entender os propósitos de cada ato; ou a partir de uma perspectiva externa à essa cosmovisão possibilitando uma decodificação mais voltada para o campo da estética. Ou seja, as ações e signos representam um significado específico que dialogam com a cultura daquela comunidade religiosa, no entanto, mesmo que o espectador não possua as bases conceituais dessa perspectiva, consegue construir um conjunto de significados a partir dos elementos estéticos produzidos no evento.

O salão, local cerimonial, possui cadeiras para convidados de honra, as quais são enfeitadas por panos brancos. O chão possui folhas frescas espalhadas pelo

chão. Os espectadores entram e se posicionam pelo salão. No Abassá de Jagulenã não há divisão física, como um pequeno muro ou corrente, que isole o espectador em determinado espaço. A ornamentação do salão adequada ao evento de nascimento – flores brancas enfeitando todo o espaço; os atabaques enfeitados por tiras de pano formando laços e gravatas. Ao centro do salão os integrantes formam uma roda sendo guiada pela *makota*; as mulheres integrantes do terreiro trajando baianas brancas cujas saias estão bem engomadas; os homens, com seus trajes de gala; os toques incitam as danças, os cânticos são respondidos em coro; os espectadores estão no mesmo ambiente e são convidados a entrarem na roda e podem dançar e louvar; mesmo que não sejam iniciados, alguns ficam na plateia deixando aquele ambiente o envolver e, sem se perceberem, estão dançando, batendo palmas, se emocionando, envolvidos pelo ambiente gerado. A grande “estrela” é o *nkisi* do *muzenza*. Quando após a saída do nome ele retorna ao salão com suas vestimentas indicando sua realeza e seus paramentos, a sua força e simbologias, apresentando-se imponentemente, todos voltam a ficar extasiados com seu bailar. As ações performáticas podem produzir alguma comoção que leva o espectador a ter emoções como, choro, arrepios, até mesmo o transe.

Na performance desenvolvida nos terreiros de Candomblé, o comportamento sensório-motor objetivado na dança ganha uma dimensão valorativa pelos filhos de santo, como ocorrências de suas existências. Um investimento corporal dramático junto ao mundo, estejam os filhos de santo manifestados ou não, a dança passa a dar uma maior expressão aos seus corpos. A habilidade e a destreza na dança seduzem a audiência, que se vê tocada, perplexa e comovida. (LIMA, 2015, p19)

Tomemos a performance da *nkisi ame Ndandalunda*. Antes deste momento de sua apresentação “solo”, ela se apresentou ao público com uma dança curvada, lenta e sempre devocional, isto é, durante as três primeiras saídas, a *nkisi ame* vinha conduzida pelo *Tata ria Nkise*, em passos lentos, joelhos flexionados, cabeça baixa, como se demonstrasse submissão ao condutor. O que não o é. Conforme demonstrado anteriormente, esse posicionamento do corpo na dança remete ao respeito à ancestralidade a qual cada momento se referia. Na quarta saída, a *nkisi ame* é conduzida ao salão novamente pelo *Tata ria Nkise*. A postura adotada pela *nkisi ame* é de poder: corpo ereto, cabeça erguida ao horizonte. Seu figurino, seus

adereços, suas ações, trazem à frente seu arquétipo de deusa-mãe-guerreira. Juntos, esses elementos contam sua história, formando a referência do eixo teórico e alimentando a imaginação de quem assiste. A dança desta *nkisi ame* tem como característica a delicadeza, a sensualidade, a feminilidade e a vaidade. Assim como as águas correm serenas ou agitadas, seus passos são suaves, malemolentes; seu tronco se curva delicadamente como se desafiasse sua sustentação. Exibe seus anéis, suas pulseiras e coroa. “Banha-se” diante de todos com toda sensualidade que lhe confere enquanto uma de suas saias é erguida e suavemente balançada pelas mulheres do terreiro, simulando o movimento das águas de um rio.

4.1 Não é o fim

O encerramento da *Dizungu Kilumbe* simboliza a transição da fase liminar para a fase pós-liminar. No dia seguinte à festa, o *muzenza* receberá seu novo nome, sua *dijina*, em outro rito. Será guiado para os quartos dos santos, espaços onde ficam os assentamentos. Orientado a bater paó e permanecer na posição de pilão, ele/ela aguarda que sua *dijina* seja pronunciada pelo tata/mameto ria *nkisi* para que ele/ela responda. O nome que foi anunciado durante a festa é seu “nome de força” o qual somente três pessoas, além do *muzenza*, sabem: tata/mameto ria *nkise*, a sua mãe-criadeira e a pessoa que “tirou” o nome. Na comunidade do Candomblé de Angola ele/ela sempre será chamado/a pela sua *dijina* e sempre que for pronunciada, sua identidade ancestral será reforçada. A fase de reagregação inclui ações simbólicas, como o anúncio da *dijina*.

Essa fase, no Candomblé de Angola dura um ano. Nesse período o *muzenza* será reintegrado ao mundo de onde ele cortou ligações na *sakulupemba*. Uma vez de volta à sociedade, ele retoma seu antigo status, mas, sua identidade foi alterada e ele precisa se readaptar a sua nova condição.

Estas são as minhas impressões do ato performático enquanto observadora e praticante do Candomblé de Angola. Porém, compreendo que interpretação sobre a observação de um evento como o ritual de uma saída de santo no Candomblé de

Angola, pode assumir características diferentes de acordo com a bagagem sociocultural do observador.

As performances existem quando há ação, interação e relação e, dessa forma, as interações que ocorrem no *Dizungu Kilumbe* geram signos que podem ser decodificados pelos espectadores de diversas formas, inclusive, formas que podem dar a esse evento o caráter de sagrado bem como formas que podem caracterizá-lo como evento estético, folclórico ou/e artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quem de tempo será tem de ser /Tempo me temperou com dendê
É domingo que tempo mareia /Quando chega de luandaê
Faz cambono rodar na aldeia / E muzenza macuradilê
Tatenguê traz a folha de Ossanha / Quem me banha é lembarangangüê
É do congo meu cajamugongo
O rei do quilombo / É meu pai catendê
Quando tempo zará se endominga / Pega e ginga numa perna só
Lambe a cuia e bebe a zuninga / Na moringa é que bota o bozó / Pede a tempo
que ele favorece
Oferece o que tempo mandou / Não esquece de zambiapungo
Vadeia malungo / Que tempo chegou²⁹*

Esta pesquisa pretendeu analisar os atos performáticos do ritual de iniciação do Candomblé de Angola, tendo como local de observação ao Abassá de Jagulenã, terreiro ao qual pertenço. Esse desejo partiu das motivações do meu contato direto com o Candomblé de Angola, principalmente durante os ritos de passagem. Procurei traçar um diálogo entre minhas observações com as literaturas que dialogavam sobre ritual e suas fases. Das experiências do processo ensino-aprendizagem de terreiro, ou melhor, do processo de preparação do corpo do neófito e seu resultado final, voltei meus olhos também para as artes.

Foi um processo desafiador pois a cada descrição das análises das fases do ritual de iniciação me via em conflito entre a religiosa e a acadêmica. Afinal, tudo soava natural para a religiosa enquanto a acadêmica ansiava pela exposição dos atos performáticos do ritual com mais profundidade, mas existe o sigilo religioso. Era preciso encontrar o ponto de equilíbrio. Não nos interessava destacar ou revelar os segredos contidos no rito de passagem analisado nesta pesquisa. Nos interessava reconhecer as fases, as suas implicações no rito do Candomblé de Angola, como o corpo do sujeito do ritual recebia e reagia aos conhecimentos transmitidos em tão pouco tempo e passava a ser o arquivo-memória de uma cultura.

Durante o levantamento da bibliografia especializada encontrei nos Estudos da Performance o “santo” que seria meu “guia”. A amplitude proporcionada pelo campo dos Estudos da Performance auxiliou as análises do ritual de iniciação, a partir da

²⁹ Música “Zambiapungo” – Roberta Sá e Trio Madeira Brasil

evolução da performance dos corpos dos neófitos durante sua preparação. A grande indagação era como que aqueles corpos ao final do rito iniciatório conseguiram guardar e transmitir saberes seculares.

Assim, parti da minha própria experiência corporal do rito de iniciação, onde senti no corpo as modificações provocadas pelos atos performáticos, ao mesmo tempo em que os saberes ancestrais incorporavam nos meus movimentos naturais, cotidianos. Mesmo não sendo rodante, meu corpo ao performar para e com o *nkisi*, reproduzia passos que faziam coro para sua performance.

As leituras das bibliografias que tratavam sobre performance e ritual, enriqueceram as análises, principalmente em dois momentos: quando Schechner afirma que a performance somente pode ser analisada dentro dos contextos culturais específicos e que tudo, por fim, pode ser analisando “como se fosse” performance e quando Turner aprofundou a fase da liminaridade dentro do ritual. Antropologia e teatro encontram-se neste trabalho, performado na escrita.

Ao sobrepor as fases do ritual apontados por Turner nas fases do ritual de iniciação praticado no Abassá de Jagulenã, pude observar as similaridades entre elas. A primeira fase do rito é apresentada pelo autor como um momento de separação da esfera cotidiana, do social. Possuindo a mesma característica, o rito da *sakulupemba* busca cortar os laços do iniciado com o mundo exterior fazendo-o “perder” a identidade conhecida. A fase seguinte, a fase liminar, é defendida como aquela que coloca o indivíduo no que seria o limbo, visto que ele não se encontra confortável no seu mundo e tampouco confortável no mundo que se lhe apresenta. Não é a pessoa que era e tampouco a que deseja ser. Sem status de quaisquer um dos mundos – profano e sagrado. São as ações performadas durante toda a fase liminar que o prepara para ser um único ser em ambos os mundos. É na liminaridade que a identificação é reformulada, novos laços são construídos, um novo corpo surge; nesta etapa que a transformação acontece.

Durante o rito, nesta fase predominam algumas atividades, entre elas, os treinamentos, ensaios que preparam o corpo do iniciado para o ritual público. A preparação não tem a intenção de ensinar a fingir. O objetivo é que através da aprendizagem da essência do *nkisi*, ou seja, através da sua forma de se apresentar,

do conhecimento de sua mitologia, vá se construindo um corpo-memória. Os ensaios/treinamentos acontecem em conjunto com a entrega do conhecimento da cultura, dos costumes, das normas; suas intenções sempre dialogando com as ações corporais, dando significado e conteúdo para que o corpo do neófito receba e guarde a memória ancestral.

Durante as observações da construção desse corpo-memória, encontrei apoio nos estudos em que Diana Taylor defende a performance como um repertório de conhecimento encorporado, isto é, uma performance cujo aprendizado ocorre no e através do corpo, uma “experiência vivida e a intersubjetividade são fundamentais” (MAGNAT, 2011 apud SCHECHNER, 2013), representando um meio de criação, preservação e transmissão do conhecimento. O que pude perceber no corpo do iniciado.

Os atos performáticos do ritual de iniciação se repetem ao longo da trajetória do iniciado. Mesmo quando findado o ritual, o *muzenza* carrega para a vida profana seus aprendizados de *bakisse*. A *sakulupemba* tratou de podar a pessoa que ele/ela atuava. Quando se encontra na fase de reagregação, pós-liminar, ele/ela precisa adequar essa nova identidade ao novo mundo que se desdobra a sua frente. Os ensinamentos no Candomblé de Angola vão para além dos muros do terreiro.

Essa pesquisa abriu o toque do terreiro. A *makota* soprou a pemba abrindo os portais para o mundo acadêmico. Que os novos acadêmicos embarquem nessa jornada rumo aos saberes dos povos nativos cujos saberes resistem através da oralidade, dos gestos, da música, dos trajés, das máscaras.

*Nga Sakidila!*³⁰

³⁰ “Obrigada/obrigado”, em kimbundu

REFERENCIAS

- AMARAL, R.; SILVA, W.G. da. **Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual do Candomblé**. Disponível em: <https://www.monografias.com/pt/trabalhos913/cantar-musica-ritual/cantar-musica-ritual2.shtml>. Acesso em 12/09/2022.
- BENY, D. **Do terreiro ao teatro: em busca da gestualidade ancestral**. Artigos Reunidos 2015-2020. São Paulo: e-Manuscrito. 2021.
- BIÃO, A. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009
- CAPONE, S. **A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil**. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- COSSARD-BINON, G. A filha de santo. In: **Olóòrisà**. São Paulo: Ágora, 1981, pp. 127-151.
- _____. *La fille de saint*. In: **Journal de la Société des Américanistes**. Tome 58, 1969. pp. 57-78. Disponível em https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_num_58_1_2097. Acesso em: 19 abr. 2022;
- Han, Byung-Chu. **O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente**. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- GENNEP, A.V. **Os Ritos de Passagem**. Tradução Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- _____. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior ...et al. Rio de Janeiro: Mauad X. 2012.
- _____. **Teatro das Origens: estudo das performances afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- LIMA, F. Corpo e Ancestralidade. **Repertório**. Salvador, nº 24, p.19-32, 2015.1
- MARTINS, L.M. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- _____. Performances do Tempo Espiral. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 01, 2002. p. 69-92.
- _____. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras** (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> . Acesso em: 14 jan. 2022.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POLLAK, M. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 27 ago. 2019.

RAMOS, A.. **O negro brasileiro**. Recife: Massangana, 1988.

_____. "Pesquisa estrangeiras sobre o negro no Brasil". In: **A aculturação negra no Brasil**. Rio de Janeiro. Biblioteca pedagógica Brasileira, 1942.

SANTOS, J. E. **Os nagôs e a morte: Pade, Asese e o culto a Egun na Bahia**. Bahia: Vozes, 1986.

SCHECHNER, R. **Performance: Teoria & Practicas interculturales**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

_____. O que é performance. **O Percevejo**. UNIRIO, número 12. 2004.

_____. Restauração de comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (orgs). **A arte secreta do ator** – um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012a, p.244-251.

_____. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012b.

_____. "Pontos de Contato" revisitados. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2013, v. 56 nº 2.

SLENES, R. W. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memórias do Jongo - As gravações históricas de Stanley J. Stein**. *Vassouras, 1949*. Campinas, SP: CECULT, 2007.

_____. "Malungo, ngoma vem!" África encoberta e descoberta no Brasil. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.

_____. A árvore Nsanda transplantada: cultos kongo de aflição e Identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX). In: LIBBY, D. C.; FURTADO, J. F. **Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVII e XIX**. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Na senzala, uma flor- esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil, Sudeste, século XIX**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEMPELS, P. **A filosofia bantu**. Tradução: Amélia A. Mingas e Zavoni Ntondo. Edições Kuwindula. Luanda-Angola, 2016

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.
 _____. **Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Tradução: Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008.

_____. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Tradução: Michele Markowitz e Juliana Romeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2015.

_____. **Do ritual ao Teatro: a seriedade humana de brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

ZENÍCOLA, D. A coreografia das labás. **O Percevejo**. UNIRIO, número 12. 2003.

_____. Ubuntu (partilhamento). **Moringa - artes do espetáculo**. João Pessoa, Vol. 2, n. 2, 85-92, jul./dez. de 2011.

Dissertações e Teses

AMARAL, Rita e SILVA, Vagner Gonçalves da. **Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista**. NAU - Núcleo de Antropologia Urbana da USP. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>. Acesso em: 17 nov. 2022. 2009

COSTA, H.S.P. **Terreiro Tumbeici: um patrimônio afro-brasileiro em museu digital**. Tese (Doutorado) da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 324. 2018.

MOREIRA, C.M.G. **Salve o rei do movimento: A performance ritual do caboclo na Umbanda de Barra do Pirai/RJ**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 135. 2009.

SANTOS, T.S.N. **A cosmologia africana bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de Doutorado do Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 234. 2019.

GLOSSÁRIO

BAKISSE – espaço reservado para a realização de rituais de passagem, como o ritual de iniciação.

INGOROSI – conjunto de rezas do Candomblé de Angola.

MAKOTA – cargo equivalente às equedes no candomblé de Ketu.

MUZENZA – pode representar um ritmo, uma dança e nomear o iniciado ao término do processo iniciatório.

NDUMBE – indivíduos desejam fazer parte da comunidade religiosa e já auxiliam em algumas atividades.

NEÓFITO – mesmo que aprendiz.

NKISE – divindade masculina do panteão do Candomblé de Angola.

NKISI AME – divindade feminina do panteão do Candomblé de Angola.

NTANGI – nome dado ao indivíduo que está sendo iniciado. Recebe-o no momento que entra para o período de reclusão no bakisse.

TATA KAMBONDO – cargo destinado aos homens que não entram em transe e são responsáveis pelo toque dos atabaques, pelos sacrifícios dos animais, entre outras funções

TATA RIA NKISE / MAMETO RIA NKISE - aqueles que possuem com mais de sete anos concluídos e que ocupam o cargo de sacerdote do terreiro.