



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNCIAS

CARLOS HENRIQUE AURELIO DOS SANTOS
(CARLOS TOINDÉ)

POÉTICAS DA ENCRUZILHADA:
Uma análise de dois experimentos acadêmicos à luz da
cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no
Brasil

São João del-Rei
2021

CARLOS HENRIQUE AURELIO DOS SANTOS
(CARLOS TOINDÉ)

POÉTICAS DA ENCRUZILHADA:
Uma análise de dois experimentos acadêmicos à luz da
cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no
Brasil

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
2021

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)

S237p Santos, Carlos Henrique Aurelio dos.
Poéticas da Encruzilhada : Uma análise de dois experimentos acadêmicos à luz da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil / Carlos Henrique Aurelio dos Santos ; orientadora Carina Maria Guimarães Moreira. -- São João del-Rei, 2021.
182 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2021.

1. Poéticas da Encruzilhada. 2. Teatro. 3. Ancestralidade. 4. Religiões Afro-diaspóricas. 5. Cena decolonial. I. Moreira, Carina Maria Guimarães, orient. II. Título.

CARLOS HENRIQUE AURELIO DOS SANTOS
(CARLOS TOINDÉ)

**POÉTICAS DA ENCRUZILHADA:
Uma análise de dois experimentos acadêmicos à luz da
cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no
Brasil**

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.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Carina Maria Guimarães Moreira (UFSJ) (Orientadora)

Professor Doutor Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Professora Doutora Sílvia Maria Jardim Brugger (UFSJ)

NOVEMBRO - 2021

Ata da Defesa Pública de Dissertação de Mestrado

Aos dezesseis dias do mês de dezembro do ano de 2021, às 14 horas via aplicativo Zoom, reuniram-se os membros da banca examinadora composta pelos professores doutores Carina Maria Guimarães Moreira (presidente e orientadora, PPGAC/UFSJ), Silvia Maria Jardim Brugger (PGHIS/UFSJ), Marcos Antônio Alexandre (membro titular, PÓS-LIT/UFGM), a fim de argüirem o mestrando Carlos Henrique Aurélio dos Santos, cujo trabalho intitula-se “**POÉTICAS DA ENCRUZILHADA: UMA ANÁLISE DE DOIS EXPERIMENTOS ACADÊMICOS À LUZ DA COSMOVISÃO DAS RELIGIOSIDADES DE ORIGEM CENTRO-AFRICANA NO BRASIL**”. Aberta a sessão pela presidente da mesma, coube ao candidato expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionado 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 destaca a qualidade da pesquisa pelo seu caráter inovador e pela contribuição na área de conhecimento dos estudos da cultura centro africana a partir do teatro. Indica também a publicação do trabalho.

Banca Examinadora:

Carina Maria Guimarães Moreira (PPGAC/UFSJ)

Silvia Maria Jardim Brugger (PGHIS/UFSJ)

Marcos Antônio Alexandre (Pós-LIT/UFGM)

São João del-Rei, 16 de dezembro de 2021.



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

Assinatura da ata de defesa do mestrando Carlos

2 mensagens

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

17 de dezembro de 2021 15:50

Para: Marcos Alexandre <marcosxandre@yahoo.com>

Encaminho em anexo a ata de defesa do mestrando Carlos Henrique Aurélio dos Santos para que confirme o teor da mesma. Peço, por gentileza, que responda o email com a "concordância" dos termos da ata e me "autorize", como presidente da banca, assinar a mesma em seu nome.

Atenciosamente,

Carina Maria Guimarães Moreira

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

Departamento de Artes da Cena - DEACE

Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ

 **ATA DE DEFESA CARLOS.pdf**
83K

Marcos Alexandre <marcosxandre@yahoo.com>

17 de dezembro de 2021 15:56

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

Prezada, profa. Carina,

atesto a concordância do teor da ata de defesa do mestrando Carlos Henrique dos Santos e a autorizo a assinar o documento em meu nome.

Att.

Marcos Antônio Alexandre

[Texto das mensagens anteriores oculto]



Emitido em 17/12/2021

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 2/2021 - SIPOS-CTAN (13.53)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 20/12/2021 15:37)

CARINA MARIA GUIMARAES MOREIRA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

PPGAC (13.41)

Matrícula: 1721320

(Assinado digitalmente em 06/01/2022 18:40)

SILVIA MARIA JARDIM BRUGGER

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DECIS (12.13)

Matrícula: 1226787

(Assinado digitalmente em 20/12/2021 10:46)

CARLOS HENRIQUE AURÉLIO DOS SANTOS

DISCENTE

Matrícula: 2018070005

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **2**, ano: **2021**, tipo: **ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**, data de emissão: **20/12/2021** e o código de verificação: **e065a627fd**

In memoriam

*Para Vilma Aurelia e Marize Lagdem com muitas saudades e gratidão.
Duas pessoas muito queridas que fizeram suas travessias pela linha da
Kalunga durante o período do desenvolvimento dessa pesquisa.
Ancestralizaram-se!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora e orientadora Carina Moreira, por toda sua paciência, orientação e amizade.

Ao professor Berilo Nosella pelo apoio, indicação de bibliografia e amizade.

Ao Programa de pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, incluindo todos os professores e funcionários.

Aos professores Marcos Alexandre e Sílvia Brugger pelos direcionamentos apontados no desenvolvimento desse trabalho.

Aos meus pais Wilson Sergio e Rozalia Aurelio, por todo o ensinamento e orientação no caminho de meu crescimento.

Ao meu irmão Anderson Santos, pela parceria nos âmbitos do material e do sagrado.

À minha afilhada espiritual e amiga Patrícia (Dikota Mazalê) por ter me proporcionado uma das ferramentas fundamentais para a realização dessa pesquisa.

À minha amiga Elizabeth Medeiros pela companhia e cuidado durante minha estadia em São João del Rei.

Ao professor Zeca Ligiéro por todo os ensinamentos que me inspiraram no desejo de começar essa pesquisa.

Ao professor Eduardo Possidônio, pelos momentos de conversas e debates sobre a cultura e religiosidade dos povos centro-africanos no Brasil.

À minha amiga Débora Restum por todos os momentos de conversas e reflexões construtivas sobre nossos processos de crescimento acadêmico.

À Sharon Menezes pelo apoio incondicional que possibilitou que eu me dedicasse integralmente à essa pesquisa.

A todos aqueles que vieram antes de mim trilhando os caminhos de construção e preservação de toda uma cultura e perspectiva que formou minhas concepções religiosas e acadêmicas.

E em especial, à minha esposa Tatiana Lagdem e minhas filhas Ana Vitória e Maria Clara, pelo apoio incondicional, paciência, amor e companheirismo em todos os momentos.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar as possibilidades de criação de narrativas a partir dos elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil em dois experimentos cênicos desenvolvidos no espaço acadêmico de pesquisa. O trabalho parte da análise e investigação acerca dos elementos que formam a cosmovisão dessas religiosidades estabelecendo um diálogo entre minhas vivências nos espaços dos terreiros e a construção da cena no Teatro. Nesse percurso, o trabalho perpassa pelos aspectos históricos da formação dessas religiosidades no Brasil, criando um quadro comparativo entre as perspectivas que formaram a cosmovisão dos povos centro-africanos do outro lado do atlântico e as práticas religiosas em território brasileiro, buscando compreender como foram articulados as ressignificações e os modos de criação de narrativas presentes nos cânticos, nos processos rituais, performáticos e estéticos dessas religiosidades. Do resultado dessa investigação primeira, emerge como elemento fundamental da construção dessas cosmovisões, a perspectiva da encruzilhada, abarcando as concepções de ancestralidade e do encantamento. É a partir da compreensão dos modos pelos quais essas concepções são articuladas na construção de narrativas nos espaços do terreiro, que se estabelece a proposta de potencialização de narrativas na construção dos experimentos cênicos *Kandenge – O cantador de uma história brasileira* e *Confere*, ambos realizados no âmbito da pesquisa e experimentação laboratorial acadêmica.

Palavras-chave: Poéticas da Encruzilhada. Teatro. Ancestralidade.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the possibilities of creating narratives from the elements that form the cosmovision of religiosities of Central African origin in Brazil in two scenic experiments developed in the academic research space. The work starts from the analysis and investigation about the elements that form the cosmovision of these religiosities, establishing a dialogue between my experiences in the spaces of the terreiros and the construction of the scene in the Theater. In this path, the work permeates the historical aspects of the formation of these religiosities in Brazil, creating a comparative framework between the perspectives that formed the cosmovision of the Central African peoples on the other side of the Atlantic and the religious practices in Brazilian territory, seeking to understand how they were articulated the resignifications and the ways of creating narratives present in the songs, in the ritual, performative and aesthetic processes of these religiosities. From the result of this first investigation, the perspectives of the crossroads, encompassing the concepts of ancestry and enchantment, emerge as a fundamental element in the construction of these cosmovisions. It is from the understanding of the ways in which these conceptions are articulated in the construction of narratives in the spaces of the terreiro, that the proposal of potentialization of narratives in the construction of scenic experiments is established *Kandenge – O cantador de uma história brasileira* and *Confere*, both carried out in the scope of academic research and laboratory experimentation.

Keywords: Poetics of the Crossroads. Theater. Ancestry.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Cosmograma <i>Bakongo</i>	93
Figura 2 - Cenário da apresentação de 2016	100
Figura 3 – Cenário da apresentação de 2019	102
Figura 4 - Apresentação na Unirio em 2018	102
Figura 5 - Divisão dos momento de Kandenge.....	107
Figura 6 - Caça de Adenikè.....	108
Figura 7 - A aparição das Máscaras	109
Figura 8 - Morte de Anayá.....	110
Figura 9 - A guerra de Kandenge	111
Figura 10 - Entrada de Kandenge no reino dos Ancestrais	114
Figura 11 - Representação do <i>Dikenga dia Kongo</i> no Cenário	115
Figura 12 - Coletivo Fuzuê - ano de 2019	136
Figura 13 - Cena do Anjo da História - 2019	140
Figura 14 - Oficina realizada pelo Coletivo Fuzuê em Buenos Aires - 2019 ..	142
Figura 15 - Roda de Samba - 2019	152
Figura 16 - Zé do Caroco - 2019	159
Figura 17 - Convocação para a luta - ano de 2019.....	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – DA DIÁSPORA AO TERREIRO: A CONSTRUÇÃO DA COSMOVISÃO DAS RELIGIOSIDADES DE ORIGEM CENTRO-AFRICANA NO BRASIL	23
1.1 – Caminho das “entrelinhas”: a Encruzilhada que reside nos cânticos	26
1.2 – A antiguidade dos cânticos: um olhar para o Sudeste Brasileiro	48
1.3 – A concepção de “demanda” como território de conflito	51
1.4 – Perspectivas centro-africanas nos modos de produção de significados --	63
CAPÍTULO II: O DIÁLOGO ENTRE DOIS MUNDOS: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO KADENGE – O CANTADOR DE UMA HISTÓRIA BRASILEIRA	76
2.1 – Um olhar para a Jangada: o diálogo entre o Teatro e as vivências no espaço religioso	78
2.2 – Um olhar para o Jangadeiro: A encruzilhada como formadora da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil	91
2.3 – Entre o terreiro e o teatro: Os modos de construção do experimento cênico Kadenge – O cantador de uma história brasileira	97
CAPÍTULO III: MANDINGA DO “CONFERE”: ISSO É MACUMBA?	131
3.1 – A cosmovisão do Confere – O fazer teatral como ato político.....	135
3.2 – A mandinga do Confere: o político e a cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas	142
3.3 – A mandinga no Confere: A cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas como potência de narrativas no experimento cênico	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
BIBLIOGRAFIA	173

INTRODUÇÃO

*“Santa Maria diga pra Jesus
Na encruzilhada também tem luz”¹*

Às quatro horas da madrugada de 24 de abril de 1993, estávamos sendo todos acordados para iniciar os rituais que culminariam na inauguração da Tenda Espírita Ogum Sete Ondas. Apesar de não fazer parte diretamente do corpo de integrantes religiosos, ganhei a permissão de acompanhar toda a ritualística por ser filho biológico do dirigente da nova casa e candidato a auxiliá-lo futuramente. Todo o contato que até então tive com essa religiosidade era através de meu pai, mas nunca havia participado efetivamente de alguma festividade ou ritualística. Minha participação nesse evento era apenas como a de um mero espectador.

Num dado momento, a sacerdotisa responsável pelo evento, pediu para que o Ogã² que a acompanhava, começasse os preparativos. Enquanto todos os presentes ainda estavam organizando as coisas, o Ogã pegou um atabaque, foi para o quintal e começou a tocar três ritmos diferentes. Enquanto tocava o último ritmo, começou a cantar:

*“O dia vem, o dia vem
O dia vem, batedor de macumba, o dia vem”.*

À medida que o Ogã cantava, todas as outras pessoas presentes começavam a acompanhar o cântico e a dançar de forma descontraída, tal como se estivessem “aquecendo” para o início dos trabalhos que seriam realizados posteriormente. Foi a primeira vez que ouvi de perto o som do atabaque e um cântico³ sendo entoado. Naquele momento, fiquei completamente tomado por

¹ Trecho de um cântico dedicado às divindades conhecidas como “povo da encruzilhada”.

² A palavra “Ogã” representa um título ou cargo ocupado por pessoas do gênero masculino cuja função envolve a responsabilidade sobre os toques e cânticos ritualísticos da casa.

³ As músicas rituais cantadas nas religiões afro-brasileiras, recebem nomes distintos de acordo com as modalidades de culto. No Candomblé de Angola/Kongo, são chamadas de “*muimbu*” e na Umbanda recebem o nome de “ponto cantado”. No entanto, farei a opção pelas palavras

uma forte emoção. Como espectador, não tinha entendimento algum sobre o que estava acontecendo e nem sobre a importância dos versos que estavam sendo cantados. No entanto, fiquei completamente “encantado” com todos os elementos presentes naquele ato.

Nesse sentido, todo aquele “aquecimento” se configurava pra mim como um verdadeiro espetáculo no qual a ação de um dos integrantes, através das linguagens do canto e do toque do atabaque, se desdobrava para uma ação conjunta que envolvia todos os participantes e além disso, estabelecia comigo, uma forma de comunicação, mesmo eu não fazendo a menor ideia da importância dos significados que estavam sendo articulados naquele momento. Ou seja, mesmo sem o conhecimento necessário, conseguia captar a emoção que aquele ato proporcionava em todos os presentes.

Naquele instante, completamente encantado e emocionado com tudo que estava vendo, decidi que gostaria de fazer parte daquele “novo mundo” que se apresentava e em especial, sentia que no contexto religioso, minha vocação era também a mesma realizada por aquele Ogã: cantar, tocar e encantar, compartilhando sentimentos, emoções, memórias e histórias através dos cânticos ritualísticos e da voz do tambor.

Dessa forma, todas as concepções que integraram minha formação religiosa foram decorrente das perspectivas presentes nos saberes dessa Raiz⁴ de Umbanda (termo usado pelos próprios integrantes dessa religiosidade), tais como a musicalidade, os toques ritualísticos, a importância fundamental da palavra enunciada e cantada, os significados guardados nas entrelinhas dos cânticos, a importância das articulações promovidas nessas significações, bem como as alterações de significados em decorrência do contexto no qual o cântico está sendo entoado.

Na perspectiva dessa Raiz, todos esses elementos guardam e contam histórias e memórias que, apesar de possuírem uma anterioridade ancestral,

“cântico” ou “cantiga” de forma generalizada, tal como são amplamente utilizadas no cotidiano dos terreiros de Candomblé e nas bibliografias acerca do tema.

⁴ Na perspectiva das religiosidades afro-diaspóricas, tais como o Candomblé e algumas casas de Umbanda, uma casa sempre resulta de uma certa genealogia que é determinada pelo conceito de “Raiz”. A palavra “Raiz”, está diretamente ligada às concepções de linhagem e familiaridade de santo. Geralmente, uma raiz tem início com um precursor do qual todas as outras casas vão descendendo no decorrer do tempo. Usaremos o termo “Raiz” para designar essa modalidade específica de Umbanda.

dialogam diretamente com o contexto estabelecido no presente, no ato em que um evento está ocorrendo no terreiro.

Nesse sentido, o cantador é também um contador de histórias e memórias daquela cultura e porque não dizer, um encantador, uma vez que a partir de uma poética ancestral contida nas entrelinhas de um cântico, articula significados que potencializam uma narrativa, gerando um novo sentido para o ato em que um evento acontece no presente da enunciação. No sentido do aprendizado adquirido nessa religiosidade, o cantador era o indivíduo que, necessariamente, precisava a todo tempo, transitar entre esses dois mundos: a significação ancestral de um cântico e o contexto no qual ele estava sendo entoado no presente. Sua atuação consistia em entender esse cruzamento, ocupar esse espaço de encruzilhada e promover a articulação necessária para que o ato litúrgico ganhe sentido.

Dessa forma, o cântico tem uma importância significativa nessa religiosidade funcionando como elemento dinâmico que, dependendo do contexto, estabelece espaços, conta histórias, interliga passado e presente e, principalmente, é responsável pela criação e transformação de ambientes distintos no espaço do terreiro. O cântico antecede e acompanha o rito ou, em outras palavras, é ele que “abre”, direciona, conduz e “fecha” todos os processos litúrgicos que ocorrem no terreiro. O cantador é como um *Griot*⁵, caminhante da encruzilhada, que dominando toda essa linguagem, articula esses cruzamentos para que todos esses significados sejam gerados.

Quando comecei a integrar uma comunidade de Candomblé de Nação Angola⁶ no ano de 2012, apesar de evidentemente identificar muitas diferenças nas práticas litúrgicas, consegui também encontrar algumas semelhanças entre essas religiosidades, principalmente no que diz respeito às articulações metafóricas utilizadas nos modos de construção de significados. Contudo, no Candomblé de Angola essas metáforas encontravam-se mais presentes nos processos ritualísticos (como por exemplo o ritual de iniciação e a dança das

⁵ De uma forma geral, o *Griot* é um contador de histórias, considerado como um guardião da tradição oral de vários povos africanos.

⁶ O termo “Candomblé de Nação Angola” (ou “Candomblé de Angola”), designa uma modalidade de Candomblé cujos elementos culturais são oriundos das perspectivas e cosmovisões de povos centro-africanos.

divindades), que nas cantigas. Isso se dava ao fato de que os cânticos no Candomblé de Angola, em sua grande maioria são em línguas *kimbundo* e/ou *kikongo*, o que dificultava o entendimento do que estava sendo pronunciado, uma vez que o processo de tradução dos cânticos não era tão relevante para a execução dos ritos⁷. Além disso, cada cântico possuía um momento específico do rito para ser entoado e dessa forma, não seria possível articulá-lo com um outro contexto objetivando novas significações, tal como era constantemente feito na Raiz de Umbanda citada anteriormente.

No entanto, nas festividades públicas que participei nessa comunidade de Candomblé de Angola, sempre era possível observar pessoas, entre integrantes do terreiro, visitantes de outras nações ou visitantes que nunca tiveram qualquer contato com o Candomblé, que se emocionavam com os cânticos mesmo sem entender o significado linguístico do que estava sendo cantado. Esses acontecimentos sempre me remetiam ao sentimento de encantamento que me acometeu em meu primeiro contato com as religiosidades afro-diaspóricas, uma vez que, tal como já relatado, eu também não possuía entendimento algum sobre o que acontecia naquele dia 24 de abril de 1993.

Nesse sentido, pulsava a concepção de que, além do contexto da afinidade religiosa, essas linguagens performáticas presentes nessas religiosidades, possuíam uma certa potencialidade de promover uma comunicação que se conectava tanto com os indivíduos que faziam parte da comunidade religiosa, quanto com os que apenas se apresentavam como espectadores do evento religioso.

Nesse contexto, começava a se alinhar a percepção da possibilidade de aproximação entre os elementos que constituíam os modos de produção dos mecanismos de manutenção da memória presentes nessas religiosidades e minha formação profissional como professor de teatro, uma vez que, se o teatro, que de uma forma generalizada, é concebido como um espaço onde linguagens artísticas são combinadas no intuito de gerar uma interação entre atores e espectadores a partir de uma relação em que a “emissão e a recepção dos

⁷ Atualmente, muitos estudiosos têm se debruçado sobre o estudo das línguas *Kimbundo* e *Kikongo* objetivando a tradução dos cânticos ritualísticos. Na época em que comecei a fazer parte de uma comunidade de Candomblé de Angola, era mais relevante para a prática religiosa aprender a função do cântico que sua tradução.

signos e sinais ocorrem ao mesmo tempo” (LEHMANN, 2007, p. 18) e seu conjunto de significados depende da decodificação dos espectadores, nas religiosidades afro-diaspóricas, esta mesma estrutura de integração se encontra presente, tanto no que diz respeito ao processo de transmissão da memória, a partir dos mecanismos da oralidade, quanto nos rituais e festas públicas que, por sua natureza estética e performática, englobam elementos significantes cujos sentidos se completam através da decodificação desses signos por parte de quem participa ou assiste.

Para além disso, essas cosmovisões carregam uma riqueza de elementos potentes que se apresentam como possibilidades de valiosas bases de geração de outros conjuntos de saberes que podem ser utilizados para a constituição da cena teatral.

Do cruzamento dessas minhas duas esferas de atuação, sob a perspectiva afro-diaspórica de construção de significados, nasceu o desejo que embalou minha caminhada em direção ao objetivo desse trabalho: pensar a possibilidade de construção da cena, tomando como base os elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, em especial a Umbanda e o Candomblé de Angola. Nesse sentido, partindo das vivências e aprendizados adquiridos nos espaços do terreiro, esses elementos seriam articulados como um conjunto de saberes e estruturas que pudessem proporcionar outros modos de construção de narrativas na concepção de uma cena.

A primeira consolidação desse desejo ocorreu no ano de 2016 em decorrência da montagem do então espetáculo *Kandenge – O cantador de uma História Brasileira*, como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Estácio de Sá. A constituição desse experimento, tinha como objetivo a construção de uma dramaturgia que fosse estruturada a partir dos elementos que compõem a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. Dessa forma, como proposta de encenação, a história do personagem Kandenge foi contada através de adaptações de cânticos que integram as religiosidades de origem centro-africana no Brasil, suscitando, desde já a presença de possíveis relações dialógicas existentes entre os saberes contidos nas minhas vivências nos espaços do terreiro e a construção da cena no teatro.

O espetáculo *Kandenge – O cantador de uma história brasileira*, nasce na encruzilhada formada entre essas minhas duas esferas de atuação. É a partir da criação desse espetáculo que emerge o efetivo desejo que motivou o objetivo desse trabalho: pensar a construção da cena a partir dos elementos que compõem a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

Dessa forma, no segundo semestre de 2018, ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, para iniciar o processo de investigação que culminaria na escrita desse trabalho.

Concomitante ao desenvolvimento da pesquisa, me integrei ao Núcleo de Estudos em Teatro Político, coordenado pela Professora Doutora Carina Maria Guimarães Moreira que desenvolvia, no início do segundo semestre de 2018, através do Coletivo Fuzuê⁸, os processos de composição do experimento cênico *Confere*, cuja estreia ocorreu em 23 de novembro de 2018 em decorrência do II Seminário em História Política e Cena – GPHPC – PPGAC/UFSJ, com posteriores apresentações e reformulações durante todo o período do ano de 2019, ocorridas em diversos estados do Brasil e em Buenos Aires. Dessa forma, durante todo esse período, o experimento *Confere* passou a ser também um espaço laboratorial de experimentação para esse trabalho.

O contexto do trabalho de pesquisa realizada no âmbito do Coletivo Fuzuê, sob orientação e direção da Professora Carina Maria Guimarães Moreira, tem sua base teórica voltada para os estudos da cena dialética que vislumbra investigar e experimentar, processos de encenação, com base nos trabalhos de autores como Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

De acordo com sua própria sinopse, o *Confere* é um experimento que aborda como temática questões que problematizam os processos democráticos no Brasil, intercalando momentos históricos do presente e do passado, trazendo para a reflexão e o debate, o cruzamento entre relatos históricos de violências cometidas em decorrência da ditadura militar e o estabelecimento, no cenário político atual, das violências cometidas pelo estado em comunidades periféricas.

⁸ O Coletivo Fuzuê, criado pela professora Carina Maria Guimarães Moreira, é um grupo formado por discentes da graduação e pós-graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei. Sobre o Coletivo Fuzuê e as pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos em Teatro Político do GPHPC, trataremos no terceiro capítulo dessa dissertação.

A relação que se estabeleceu entre o objeto dessa pesquisa, ou seja, a construção da cena a partir das perspectivas que formaram a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e o experimento cênico *Confere*, que não evoca em sua perspectiva central essa temática, viabilizou o surgimento de uma zona fronteira dialógica que foi fundamental para ampliar os percursos adotados nessa pesquisa: Pensar as perspectivas que formaram a cosmovisão dessas religiosidades como uma possibilidade de construção de narrativas para a concepção da cena, independente da temática abordada.

No entanto, trafegar pelas encruzilhadas que têm como parte do caminho a investigação da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, é uma tarefa que demanda certo cuidado e que, no decorrer desse trabalho, se apresentou como uma investigação complexa, tendo em vista as diversas variantes que se estabeleceram no caminho. Da encruzilhada formada por essa pesquisa, outras encruzilhadas foram se desdobrando e sendo formadas num processo contínuo de transformação de perspectivas.

Primeiro, por conta dos elementos que motivaram a realização dessa pesquisa, ou seja, o desejo de entrelaçar todo um conjunto de conhecimentos e saberes que adquiri a partir de minha história e vivência nas religiões afro-diaspóricas com minha formação profissional e acadêmica na área de Artes Cênicas. Nesse processo, surge a encruzilhada formada pelas perspectivas do pesquisador e do religioso. Se em muitas vezes a perspectiva do pesquisador dialogava com a do religioso, em outras, esse contato era marcado por intensos conflitos estabelecidos na fronteira entre essas visões. Nesses conflitos, tais perspectivas se cruzaram numa relação contínua de "perde e ganha", polaridades que nesse contexto, se deslocavam constantemente provocando reformulações e ressignificações de concepções.

Segundo, porque realizar um trabalho sobre a cosmovisão dessas religiosidades demanda considerar que tais manifestações são oriundas de um processo complexo de construção cultural que se desenvolveu a partir das relações de contato com outras perspectivas culturais, possibilitando inúmeras ressignificações em sua cosmovisão, ocorridas durante todo o período da diáspora no Brasil. Essas zonas fronteiriças de contato vão estabelecer na construção da identidade dessas religiosidades, processos de aproximações e afastamentos, bem como inclusões e exclusões de perspectivas.

Terceiro, por conta da percepção de que existem poucas bibliografias que se debruçam sobre a investigação da cosmovisão dessas religiosidades. No campo da bibliografia oficial sobre os estudos dos cultos afro-brasileiros, a religiosidade de origem centro-africana passa a ser abordada a partir de uma perspectiva de desvalorização de suas práticas e cosmovisões. Se no campo dos estudos afro-brasileiros, pouquíssimas obras tratavam da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, no campo das Artes Cênicas era mais difícil ainda encontrar alguma obra que se dedicasse a relacionar a construção da cena com a cosmovisão dessas religiosidades.

Nesse sentido, começou a emergir a necessidade de desviar o olhar para o campo da História, de modo que para que se pudesse entender como foram articulados os elementos que formavam a cosmovisão dessas religiosidades, foi preciso me debruçar sobre os aspectos históricos que envolviam tanto a formação dessas religiosidades no Brasil, quanto os processos de construção da identidade cultural dos povos centro-africanos na diáspora. Ou seja, buscando a compreensão de como esses elementos foram se estruturando no campo do sagrado e a forma pelo qual seus símbolos, signos e significados foram sendo gerados e construídos, fez-se necessário tráfegar pelos processos históricos da formação dessas religiosidades no Brasil bem como as concepções, cosmologias e cosmovisões dos povos centro-africanos, tendo em vista que tais perspectivas foram fundamentais nos processos de ressignificação e constituição dessas cosmovisões religiosas no movimento afro-diaspórico.

Sendo assim, objetivando trazer as perspectivas que formaram a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, como possibilidades de construção da cena, essa pesquisa se propôs a investigar a construção dessa cosmovisão, considerando como relevantes, os processos híbridos que se estabeleceram nos espaços fronteiriços e intersticiais de contato entre essa manifestação religiosa e outras formas culturais, ou seja, nas encruzilhadas.

Nesse processo de investigação, nos debruçamos sobre as significações geradas nas entrelinhas dos cânticos presentes nas manifestações religiosas de origem centro-africana no Brasil, por entendermos que essas estruturas performáticas podem guardar pistas valiosas sobre como as perspectivas

religiosas centro-africanas, articulavam seus modos de “ver” e “entender o mundo”.

Tendo em vista que vislumbramos essa cosmovisão como forma de “leitura” do mundo, adotamos como percurso a investigação dos processos pelos quais povos centro-africanos elaboravam suas estratégias de significação nas diferenças. Sob a perspectiva dessa pesquisa, entender como esses povos elaboraram a “cartilha” que utilizaram como base para suas “leituras”, nos possibilita, a partir dessa base, pensarmos outras formas de “leitura” para a construção da cena.

Assim sendo, o planejamento de desenvolvimento dessa dissertação está estruturado em três capítulos, de forma que:

No Primeiro Capítulo, intitulado *Da diáspora ao terreiro - A construção da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil*, é feita uma análise sobre as perspectivas que geraram as cosmovisões das religiosidades de origem centro-africana no Brasil a partir de suas relações estabelecidas com os aspectos históricos, políticos e sociais que foram se delineando em decorrência dos processos de construção dessas religiosidades no Brasil, influenciando substancialmente, as construções das significações e ressignificações de suas cosmovisões. Dessa forma, o capítulo pretende confrontar perspectivas que delinearam a concepção de Candomblé como religiosidade e suas fronteiras com as religiosidades de origem centro-africana. Para tanto, nos debruçaremos sobre duas correntes de estudos africanistas: A primeira diz respeito às pesquisas que foram realizadas pelos intelectuais do final do século XIX e início do século XX, que tinham como foco a formação do Candomblé na Bahia sob a perspectiva da valorização das religiosidades oriundas da África Ocidental em detrimento das religiosidades oriundas de povos centro-africanos, perpassando por concepções de tradição, legitimação, (re)africanização e identidade religiosa. A segunda se debruça sobre os estudos mais recentes que tiveram como foco as culturas e religiosidades de centro-africanos no sudeste brasileiro, com o objetivo de apresentar conexões entre as cosmovisões dessas religiosidades e a cosmovisão do Candomblé de Angola oriundo da Bahia.

No Segundo Capítulo, intitulado *O diálogo entre dois mundos: Uma análise da construção do experimento cênico Kandenge – o cantador de uma história brasileira*, são analisados os processos de construção do experimento,

apresentando os elementos que integram a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, a partir das perspectivas da Encruzilhada, da Ancestralidade e do Encantamento, presentes tanto nas construções de narrativas nos espaços do terreiro, quanto no Cosmograma *Bakongo* (inscrição originária do povo *Bakongo* que será abordada de forma mais profunda nesse capítulo).

O Terceiro Capítulo, cujo título é *Mandinga do Confere – Isso é Macumba?*”, se debruça sobre os processos de produção de cena do experimento cênico *Confere*, analisando as possibilidades de diálogos que foram possíveis promover entre as perspectivas que basearam a composição do experimento e os processos de construção e potencialização de narrativas a partir da inserção de elementos pertencentes às cosmovisões das religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

CAPÍTULO I

DA DIÁSPORA AO TERREIRO: A CONSTRUÇÃO DA COSMOVISÃO DAS RELIGIOSIDADES DE ORIGEM CENTRO-AFRICANA NO BRASIL

*“Iaiá eu não sei lê, Iaiá quero aprender,
Me empresta sua cartilha que eu também quero aprender”⁹*

Foi numa tarde de setembro do ano de 1993, no subúrbio do Rio de Janeiro, participando de uma festividade religiosa na Tenda Espírita Ogum Sete Ondas, terreiro de Umbanda no qual o Sr. Wilson Sergio, meu pai biológico, era o dirigente, que presenciei pela primeira vez um acontecimento que marcaria de forma substancial, todo o percurso de minha formação religiosa e posteriormente a acadêmica. Nesse período, ainda começava a dar meus primeiros passos no universo das religiosidades afro-diaspóricas e, mesmo com o pouco tempo de contato com essa manifestação, já estava começando a desenvolver um fascínio particular pelos ritmos e cânticos ritualísticos presentes nas festividades públicas e nas reuniões periódicas de louvação. Naquela tarde em especial, acontecia uma festa em louvor aos Caboclos¹⁰ e diante de toda a complexidade daquele evento, que para mim se apresentavam como um novo conjunto de elementos e signos, minha atenção voltava-se em particular para os toques ritmados e os cânticos que eram entoados. Foi nesse contexto que um dos Ogãs que participava da construção da festividade, direcionou para outro, uma cantiga, cujos versos diziam:

*“Olha só que malvadeza! Olha só que ingratidão!
Amarrado pelo pé, amarrado pela mão!
Ô viva São Sebastião!”.*

Para mim, observador atento aos versos que estavam sendo cantados, o cântico não passava de uma simples referência à imagem do santo católico São

⁹ Cantiga pertencente às liturgias do Candomblé de Caboclo e religiosidade de Umbanda.

¹⁰ De acordo com a Professora Carina Maria Guimarães Moreira (2009), o Caboclo é uma entidade que se manifesta, incorpora, em uma pessoa em estado de transe nos rituais umbandistas.

Sebastião. As diversas interações e negociações ocorridas nas constituições das religiosidades afro-diaspóricas, possibilitaram ressignificações de elementos rituais a partir de uma relação sincrética que ocorreu em várias camadas, dependendo dos tipos de culturas envolvidas nesses entrecruzamentos e das regiões onde esse fenômeno ocorria. Dessa forma, na cidade do Rio de Janeiro a figura de São Sebastião, padroeiro da cidade, foi sincretizada com a divindade iorubana Oxóssi, passando a se configurar, na religião de Umbanda, como uma divindade ligada ao culto aos caboclos.

De fato, os versos da cantiga reproduzem a imagem da estatueta do santo católico que é representada por um homem, amarrado pelos pés e pelas mãos no tronco de uma árvore, com flechas fincadas no corpo. No entanto, percebi que após esta cantiga ser entoada, o clima que se estabeleceu no terreiro foi o de tensão e conflito. O caboclo-chefe¹¹ da casa, intermediou a tensão gerada, para que não se desdobrasse e a festividade continuou normalmente.

Mais tarde, após o término da festividade, por não ter entendido bem o que ocorrera, pedi orientações sobre o que, de fato, havia acontecido. A explicação que recebi sobre o evento foi de fundamental importância para o direcionamento das perspectivas de todo o aprendizado que fui acumulando posteriormente: o que havia ocorrido naquele momento foi uma “demanda” direcionada através de um “ponto cantado”.

O termo “demanda” tem nas perspectivas de algumas manifestações culturais afro-diaspóricas, a conotação de “desafio” ou “amarra”. Um tipo de desafio que é transmitido a outro participante “por meio de uma adivinha a ser decifrada” (SLENES, 2007, p.25) e normalmente recobra uma resposta por parte do participante no qual a demanda foi direcionada. Nesse sentido de desafio como uma disputa para averiguar aquele que possui um maior domínio dos saberes, é considerado derrotado o participante que não consegue mais apresentar uma resposta, por esgotamento de seu estoque de cânticos ou desafios cantados.

No entanto, no campo dos espaços religiosos, a demanda ganha um caráter ainda mais ritualístico que nas manifestações não religiosas. A demanda,

¹¹ O termo “caboclo-chefe” é utilizado na Umbanda para designar a entidade espiritual (nesse caso, o caboclo) que comanda o terreiro. Normalmente é a entidade que incorpora no dirigente (pai de santo) do terreiro.

no caso desses espaços, pode se assemelhar ao conceito de “feitiço” ou “amarração” que só poderiam ser cortados com uma resposta dada pelo participante acometido pelo desafio, tal como aponta Carina Maria Guimarães Moreira (2008) em seu ensaio “Metáforas da Memória e da Resistência: uma análise dos pontos cantados na Umbanda”.

Nos cultos afro-brasileiros, encontramos o uso recorrente do amarrar e da demanda, como formas de feitiço, que devem ser desatados, desfeitos, para reestabelecer o bem-estar de um indivíduo. Assim podemos pensar nessa aproximação com as tradições centro-africanas, não só através de uma origem etimológica, mas também por princípios de crença, nos remetendo desta maneira aos cultos de aflição, ou tambores de aflição. (MOREIRA, 2008, p.03)

Além disso, os pontos de demanda não seriam no campo religioso, um conjunto de cânticos específicos para esse fim. Um cântico de louvação, por exemplo, poderia ganhar caráter de demanda dependendo da intencionalidade, da circunstância e dos modos pelos quais está sendo direcionado. No caso anteriormente citado, o cântico cujos versos inicialmente representavam a descrição da estatueta de São Sebastião, passou a ganhar outro significado na medida em que o Ogã que entoava, performava de forma desafiadora, movimentos em que apontava para as mãos e os pés de seu “oponente”, indicando que o mesmo estaria “amarrado”, a partir daquele momento. Foi nesse sentido que, para encerrar a orientação que recebia, ouvi a seguinte frase: “É preciso ler as entrelinhas do que está sendo cantado”.

A frase, de caráter metafórico, foi fundamental para abrir um novo campo de perspectivas que embalou todo o processo de aprendizado e codificação de significados na minha trajetória de vida, seja no campo religioso ou no campo profissional de minha formação posterior como professor na área das Artes Cênicas. Ler as entrelinhas significa compreender uma mensagem não explícita inicialmente nas formas utilizadas como expressão ou ainda, encontrar um tipo de tradução que emerge nas fronteiras geradas entre distintos interesses na formação dessas significações. É buscar o sentido que está “amarrado” para além do que é escrito, cantado ou performado.

No entanto, trafegar pelos caminhos da leitura dos significados que emergem das entrelinhas dos elementos que formaram a cosmovisão dessas

religiosidades, demanda transitar entre um processo dinâmico e diacrônico de construção de símbolos que vêm sendo gerados e transformados a partir das negociações e arranjos constituídos nas fronteiras culturais estabelecidas desde o movimento afro-diaspórico desses povos no Brasil até os dias de hoje, possibilitando assim, que muitos dos elementos constituintes dessa cosmovisão, fossem suprimidos e outros inseridos em decorrência desses contatos com outras culturas.

Nesse sentido, as religiosidades de origem centro-africana no Brasil, foram recebendo diferentes classificações e denominações em decorrência de fatores tais como a região no qual se desenvolviam e os contatos que estabeleciam com outras perspectivas. Dessa forma, para reduzir qualquer possibilidade de equívoco no que diz respeito a cosmovisão dessas religiosidades, ampliamos nosso campo de estudo, buscando investigar em outras manifestações de herança centro-africana, elementos que se assemelham, traçando um quadro comparativo com as perspectivas cosmológicas dos povos centro-africanos.

1.1 – Caminho das “entrelinhas”: a Encruzilhada que reside nos cânticos

“Escrever nas entrelinhas” sempre foi uma característica muito presente nas diversas manifestações oriundas de povos centro-africanos. Os signos e significados que compõem suas múltiplas formas de expressão recorrem a uma “linguagem poética metafórica, que com frequência serve para transmitir mensagens ou enigmas a serem decifrados” (PACHECO, 2007, p.26).

Contudo, se essa característica, e porque não dizer habilidade, de representar signos através de metáforas já fazia parte das cosmovisões dessas culturas, é na diáspora e conseqüentemente na luta pela sobrevivência aos infortúnios nos quais africanos e descendentes de africanos foram submetidos durante todo período escravagista, que essas habilidades se amplificam transformando-se em mecanismos culturais de resistência e resguardo.

É o que indica Slenes (1992) ao analisar nos cânticos do jongo¹², a presença de mesclagem entre palavras em português e em dialeto africano que, segundo o autor, era uma forma de estratégia utilizada pelo negro escravizado para ludibriar seus algozes ou comunicar aos outros negros a iminência do perigo:

Os escravos que utilizavam a frase “*ngoma vem*” para avisar seus parceiros de que o senhor ou feitor estava chegando podiam estar evocando todos estes significados; estavam dando o sinal de alarme, avisando que era hora de “dançar” (trabalhar em ritmo acelerado), e talvez satirizando a pessoa que detinha autoridade sobre eles, contrastando sua voz estentórea (que marcava o ritmo da “dança”) com sua pessoa, que não passava de um “pau oco” – da mesma forma que em outros jongsos os cativos satirizavam o senhor, comparando-o à “embaúba”, árvore cuja madeira não prestava para nada (“Tanto pau no mato/embaúba é coroné”). (SLENES, 1992, p.62-63, grifo do autor).

Dessa forma, os elementos performáticos da oralidade, tais como o canto, a dança e os ritos, mesmo que originários de uma perspectiva cultural africana específica, foram acometidos de remodelações e ressignificações no decorrer do tempo, através de negociações culturais, rupturas, aculturações e reorganizações que se estabeleceram nas diversas tensões provocadas por todo esse período.

Apesar de toda barbárie no qual africanos e descendentes de africanos foram submetidos nesse processo histórico, essas inúmeras tensões e ressignificações culturais não provocaram o apagamento da cultura que atravessou o atlântico no movimento da diáspora. Ao contrário, pode-se dizer que, de certa forma, essas ressignificações fomentaram um tipo de matéria prima para a recriação de novos elementos performáticos na transmissão da memória desse povo.

Entender essas ressignificações como processos históricos significativos que emergem como elementos de resistência às condições adversas em que se encontrava o povo negro escravizado no Brasil, é fundamentalmente necessário para percebê-lo como sujeito de sua própria história. Essa capacidade de

¹² De acordo com Slenes (1992), o jongo é uma dança e um gênero poético-musical que se originou das danças realizadas por negros escravizados nas plantações de café do Vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo e em fazendas de algumas regiões de Minas Gerais e do Espírito santo. Como manifestação cultural, é praticado como diversão, mas comporta em sua estrutura, aspectos religiosos.

remodelar perspectivas a partir das adversidades, nos mostra que negros escravizados produziam um conjunto de valores próprios sobre a cultura que lhes estava sendo imposta. Mesmo quando absorviam em suas perspectivas elementos distintos da cultura dominante, a leitura que faziam sobre esses elementos gerava novos significados e novas representações culturais que funcionavam como via de mão dupla entre ambas as culturas em interação, característica, portanto, muito presente nas perspectivas de povos centro-africanos.

Além disso, é preciso considerar a existência de múltiplas formas distintas de manifestações culturais afro-diaspóricas, cada qual reelaborada na convergência de vários elementos estruturantes tais como, a etnia africana de origem, o movimento da diáspora, as condições sociais no qual cada etnia se estabelecia no Brasil, as interações e hibridizações étnicas e sociais, a questão da regionalidade, os processos de assimilações e trocas culturais e, principalmente, as formas pelos quais cada grupo interpretava o mundo à sua volta.

Enfim, se os escravos não eram seres anômicos, triturados até na alma pelo engenho do cativo, se tinham uma herança cultural própria e instituições, mesmo que imperfeitas, para a transmissão e recriação dessa herança, então o fato de que provinham de etnias africanas específicas torna-se importante. Torna-se, aliás, decisivo para o curso da história se aceitarmos a ideia de que pessoas interpretam sua experiência vivida, e tentam mudá-la a partir de sua visão do mundo, por sua vez formada na experiência anterior". (SLENES, 2011, p.142)

Nesse mesmo caminho de chamar a atenção para o fato de que as diferentes manifestações culturais afro-diaspóricas são oriundas de diferentes partes do continente africano e, por isso, cada qual possui suas particularidades e perspectivas, que Ligiéro (2011) enuncia seu conceito de "motrizes culturais", alinhando-o com as características performáticas dessas manifestações:

Manifestações espetaculares afro-brasileiras diversas, como o Candomblé, o jongo, a capoeira, entre outras, têm sido vistas até o presente como um tipo de produção cultural específica, voltada para resguardar um passado africano no Brasil, tendo como referência comum a chamada "matriz africana" – uma espécie de origem legitimadora da identidade africana na diáspora, não

importando a sua multiplicidade nem a diversidade cultural. Embora largamente empregada por religiosos, esta conceituação tem sido incorporada por estudiosos de campo sem grandes questionamentos. Entretanto, a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos interétnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. Aqui, em vez de “matriz”, proponho uma definição/conceito e utilizado no plural “motrizes” para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras. O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. (LIGIERO, 2011, p.107).

Para além dessa diversidade de perspectivas, convém destacar que, diferente da concepção ocidental, para os povos africanos, o limite que separa as concepções filosóficas de sagrado e profano é uma linha muito tênue. No que diz respeito às sociedades centro-africanas, autores como Willy De Craemer, Jan Vansina e Renée C. Fox (1976) apontam que grupos sociais dessa região, compartilhavam concepções de natureza religiosa que influenciavam substancialmente a formação de sua sociedade. Dessa forma, na perspectiva desses povos, os aspectos religiosos não estavam dissociados dos aspectos políticos, sociais, estéticos e éticos. Os autores Carlos Serrano e Maurício Waldman, em sua obra *Memórias D'África: a temática africana em sala de aula*, apontam que:

Para o africano, de um ponto de vista ontológico, a vida social insere-se, na sua totalidade, numa constante busca de equilíbrio. Seu pressuposto é um sistema de forças – incluindo deuses, ancestrais e mortos das linhagens – que se expressa desde os tempos primordiais até à sociedade presente, segmentada em espaços como o étnico, clânico, das linhagens e o aldeão. Esse sistema estabelece uma hierarquia de estruturas baseadas em critérios de ancianidade, uma qualidade social referendada por esta mesma visão ontológica. (Serrano & Waldman, 2010, p. 137)

Nesse mesmo sentido, o professor e historiador Eduardo Possidônio (2015) em sua dissertação intitulada *Entre Ngangas e Manipanso - A*

religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do Oitocentos (1870-1900), ressalta que essa busca pelo equilíbrio, presente nas perspectivas culturais dos povos centro-africanos, passa pelo complexo de ventura e desventura, de forma que:

A ventura seria a harmonia, a paz, o bem-estar, a saúde, entre outras boas coisas, a normalidade do universo; já o contrário disso seria o desequilíbrio, o mal, as doenças, a fome, ou seja, a desventura, causada frequentemente pela ação de espíritos ou de feiticeiros. Segundo Thornton, a ética comum aos povos de várias regiões centro-africanas era a do bem contra o mal. A realidade era pautada nessa crença e apesar de não existir uma religião institucionalizada, mas sim religiosidades, a vida de cada comunidade não era de forma alguma separada do sagrado, do sobrenatural; daí uma constante busca por equilíbrio. (Possidônio, 2015, p. 14)

Sendo assim, podemos perceber que para os povos centro-africanos, a concepção de sagrado estava presente em todos os elementos que compunham a estruturação dessas comunidades, de modo que as relações que se estabeleciam nos âmbitos do social, político, ético, performático e estético eram determinadas a partir da necessidade de se manter ou destituir esse equilíbrio, ou seja, o sagrado estava presente em tudo, não havendo dissociação entre as festividades, elementos estéticos, performances ou arte. No que diz respeito, principalmente às linguagens performáticas, Robert Slenes (2007) em seu trabalho *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana*, indica que:

O antropólogo John Janzen demonstra que muitas sociedades da África Central ocidental e oriental têm pressupostos cosmológicos semelhantes no que diz respeito à etiologia da doença e do infortúnio, e tendem a procurar a “terapia” (para restaurar a “saúde” ou obter a “fruição”) em “cultos (ou ‘tambores’) de aflição”, que ressaltam a música e a dança como meios para a cura. (Slenes, 2007, p. 117)

Esse diferente modo de entender o mundo sublinhou de forma substancial as construções culturais desses povos no Brasil, bem como os aspectos de transmissibilidade da memória dessas culturas. Uma vez que os mecanismos da oralidade presentes nas perspectivas filosóficas e culturais de africanos e descendentes de africanos no Brasil possuem em sua estrutura a capacidade de

produzir nos processos de transmissão da memória, elementos performativos que dramatizam suas histórias e rememoram suas vivências, não é difícil perceber que esses elementos performáticos tais como os cânticos, as danças e os modos de entender o mundo, carregaram em suas estruturas, durante todos os processos de transmissão na diáspora, caráter ritualístico nas suas formas de expressão.

Portanto, mesmo quando algumas dessas manifestações culturais passaram a ser classificadas como não religiosas em território brasileiro, ainda assim, nos cerne de suas estruturas, podemos encontrar elementos que estão diretamente relacionados com a perspectiva africana de sagrado, o que nos possibilita perceber que estas manifestações culturais não religiosas, podem fornecer pistas valiosas sobre as cosmovisões das religiosidades desses povos.

O próprio conceito de “demanda” como forma metafórica de “amarrar”, citado no relato do início desse capítulo, ilustra perfeitamente essa relação que se estabelece entre diferentes manifestações afro-diaspóricas religiosas e não religiosas. Como pudemos observar anteriormente, a perspectiva da “demanda” encontra-se presente tanto na religiosidade de Umbanda quanto no Jongo e tem um papel de fundamental importância nas estruturas performáticas dessas manifestações. Um observador externo a essas comunidades, ao analisar o conceito de demanda sob a ótica binária ocidental de sagrado e profano, poderia incorrer no risco de deduzir que na religião de Umbanda, a demanda possui um caráter de “amarração” no sentido de feitiço, de forma que o indivíduo acometido estaria suscetível a um estado de “desventura”, enquanto que no Jongo, tal “amarra” proporcionada pela demanda, não transcenderia os sentidos de “desafio” e “jogo” como apenas elementos de diversão e brincadeira.

No entanto, ao analisarmos o documentário realizado no ano de 2005 pelos Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF) e Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPHEC/UFF) da Universidade Federal Fluminense sob a direção de Hebe Mattos e Martha Abreu, intitulado *Jongos, calangos e folias: música negra, memória e poesia*¹³, encontramos preciosas pistas que nos permitem perceber a presença viva de perspectivas vinculadas à concepção africana de sagrado nas manifestações culturais do Jongo e com

¹³ Disponível em <http://www.labhoi.uff.br/jongos-calangos-e-folias-musica-negra-memoria-e-poesia>

isso, estabelecer um diálogo entre essas manifestações, as religiosidades centro-africanas e o próprio Candomblé de Angola, demonstrando que essas manifestações compartilham em seus cernes, uma cosmovisão comum de mesma origem. De acordo com o site do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), o documentário promove um diálogo, através da poesia presente nos versos cantados nas manifestações do Jongo, calango e folias de reis, entre a memória e a história da última geração de africanos, chegada no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX.

Por volta de nove minutos, um dos entrevistados relata que, por ser jovem, precisa pedir licença aos jongueiros mais antigos para poder cantar um “ponto de jongo”. Esse pedido é efetuado através de um “ponto cantado” de licença. Na sequência, o entrevistado diz que se não pedisse licença, poderia ser “amarrado” com um ponto de demanda cantado por algum integrante mais antigo na roda de jongo.

Para além disso, chama a atenção os relatos que se referem a antigos jongueiros e seus domínios sobre os mistérios dos poderes sagrados dos pontos de jongo. Desses relatos, destacamos dois deveras interessantes: O primeiro, por volta de doze minutos de vídeo, onde é citado um jongueiro antigo que ao cantar um ponto em específico, havia desaparecido. O segundo, na sequência, é o relato de uma das entrevistadas que informa que seu pai dizia que no tempo em que era criança, existiam pontos de jongo tão fortes que era possível fazer um cacho de banana madurar.

Desses trechos destacados, podemos estabelecer algumas relações dialógicas entre essas manifestações e as religiosidades oriundas de povos centro-africanos no Brasil. A primeira dessas relações, diz respeito à perspectiva que confere autoridade a quem é mais antigo ou “mais velho”. Essa perspectiva está diretamente relacionada à concepção filosófica de ancestralidade para os povos africanos. A ancestralidade tem um papel fundamental nas cosmovisões de povos de diversas regiões da África. De acordo com Hampaté Bâ,

O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei no seio de minha mãe” (Hampaté Bâ, 1982, p. 174).

No que diz respeito aos povos centro-africanos, a concepção de ancestralidade está diretamente relacionada às religiosidades de vários territórios dessa região. O missionário capuchinho italiano Giovanni Antônio Cavazzi de Montecúlio que trabalhou na evangelização do reino do Congo ao longo do século XVII, registra em sua obra intitulada *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola* que a vida cultural dessas comunidades, é constituída a partir de uma perspectiva que estabelece um diálogo com o “outro mundo”, ou seja, o mundo dos mortos. Dessa forma, toda construção social e ética era baseada na crença de que os mortos, no caso os ancestrais, poderiam influenciar e interferir diretamente no mundo dos vivos.

John Thornton (2019) em *Religião e vida cerimonial no Congo e áreas Umbundo, de 1500 a 1700*, aponta a forte relação entre esses povos e a concepção de ancestralidade. Segundo o autor, na crença dos povos analisados, os seres sobrenaturais eram divididos em dois tipos distintos: O primeiro era formado por espíritos distantes que poderiam ser descritos como divindades e, o segundo grupo era formado pelas almas dos familiares recentemente falecidos, ou seja, os ancestrais.

Essa concepção da ancestralidade encontra-se presente também nas principais manifestações afro-diaspóricas religiosas. Na Umbanda por exemplo, encontramos a semelhança com o culto aos ancestrais centro-africanos na figura do “Preto-Velho”. De acordo com a perspectiva dessa religiosidade, o Preto-Velho seria o espírito de um ancestral que sofreu os alzozes do cativo e retorna através da incorporação em um médium umbandista, para orientar e aconselhar os integrantes do terreiro no qual atua.

No que diz respeito ao Candomblé, o professor Eduardo Oliveira em seu artigo “Epistemologia da Ancestralidade”¹⁴, ressalta que a ancestralidade é o princípio que organiza o Candomblé e funciona como o principal regulamentador dos princípios e valores caros para os integrantes dessa manifestação religiosa. É a partir dessa perspectiva, onde o ancestral é aquele que possuiu mais experiência e sabedoria, que se estabelece a relação que confere autoridade a quem possui maior antiguidade dentro dessas manifestações.

¹⁴ Disponível em https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf

Outro ponto observado na fala do entrevistado é a concepção de estar “amarrado” através de um ponto de demanda. Como já citado anteriormente, tanto a demanda, quanto sua perspectiva de produzir uma “amarração” estão presentes nas manifestações do Jongo e na religião de Umbanda. No entanto, Robert Slenes (2007) em *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro africana* nos mostra que essa concepção de “amarração” dialoga diretamente com as cosmovisões religiosas centro-africanas. Em sua obra, o autor analisa vocábulos e versos do jongo objetivando buscar nas metáforas, elementos da cosmologia das religiosidades e costumes praticados na África Central. Nesse sentido, indica que a palavra “amarra” remete ao verbo *kikongo ku-kanga*, amplamente utilizado na África Central pelos sacerdotes das religiosidades locais, como artifício de manipulação de energias e cujo significado seria “amarrar”, mas que absorve também os sentidos de “atar”, “capturar”, “parar”, “impedir”, “fechar”, “barrar”.

De fato, entre os *kongo* essa palavra tem se referido, historicamente, às ações de pessoas dotadas de *ki-ndòki* (o poder do Outro Mundo), seja dirigido com más ou boas intenções; dessa forma, um feiticeiro poderia tentar “amarrar/parar” o inimigo de um cliente seu; um médico-sacerdote (*nganga*) poderia fazer um amuleto bem-amarrado, visando “fechar/trancar” o corpo da vítima contra esforços dos feiticeiros. (Slenes, 2007, p. 128).

Em sua tese de doutorado intitulada *Caminhos do sagrado: ritos centro-africanos e a construção da religiosidade afro-brasileira no Rio de Janeiro do Oitocentos*, o professor Eduardo Possidônio (2020) ao fazer um estudo da formação das práticas sagradas afro-brasileiras na cidade do Rio de Janeiro, pelo olhar da contribuição dos povos centro-africanos, apresenta a partir da análise de processos criminais, depoimentos que indicam que sacerdotes que dirigiam casas de cultos afro-diaspóricos na cidade do Rio de Janeiro no período do Oitocentos, nomeadas nos processos analisados como “casa de dar fortuna”, eram presos por praticarem trabalhos denominados “trabalhos de amarração”. De acordo com o autor, esses trabalhos objetivavam diversos fins, tais como, aproximação de pessoas amadas, afastamento de desafetos, curas de enfermidades físicas e espirituais. Nesses depoimentos, evidencia-se que para realizar os trabalhos de amarração, os sacerdotes utilizavam os “pontos

cantados” e os “pontos riscados” com *pemba*¹⁵, além de outros elementos como raízes e folhas.

O autor aponta ainda, citando os estudos de Robert Farris Thompson, a importante conexão entre os pontos riscados, cantados e as amarrações com a constituição da cosmovisão de povos centro-africanos.

Os pontos riscados, cantados e as amarrações foram analisados no século XX por Robert Farris Thompson, em *Flash of the spirit*, quando tratou dos Quatro momentos do sol, apresentando o Cosmograma *Bakongo*. Os objetos dispostos não só estavam em consonância com a maneira de compreender o universo do sagrado dos povos centro-africanos, como compunham um repertório litúrgico, aproximando as casas afro-cariocas ao longo do século XIX. Não por acaso, a incorporação acontecia exatamente quando se riscava o ponto no chão. (Possidonio, 2020, p. 62)

Dessa forma, a concepção centro-africana de *kanga*, ou seja, “ato de amarrar”, encontra-se presente nas manifestações do Jongo, bem como nas construções de religiosidades estabelecidas no sudeste brasileiro e que, de acordo com alguns autores, serviram de base para o surgimento da religiosidade de Umbanda. No entanto, podemos observar vestígios dessa concepção também nas cosmovisões do Candomblé, uma vez que nessa manifestação religiosa, elementos considerados sagrados, como atabaques, vasos de barro, árvores, altares, assentamentos das divindades e até os próprios integrantes em momento de possessão, são comumente amarrados com “faixas de tecido, o que reflete um importante conceito da religiosidade kongo, amarrar, kanga, carregado de significados rituais” (Mendes, 2012, p. 46).

Além disso, em seu livro *Negros Bantus*, Édison Carneiro (1937) ao analisar os Candomblés de origem centro-africana, que o autor classificou como Candomblé de Caboclo, registrou um cântico cujos versos diziam: “*Santo Antônio amarra o négo*”¹⁶. Segundo o autor, o cântico cita uma correlação entre

¹⁵ A *pemba*, representada nos cultos afro-diaspóricos por um tipo de giz, tem uma relação direta com as religiosidades centro-africanas. Na tradição dos povos *Bakongo*, a *pemba* branca representa a conexão com o mundo sobrenatural, ou seja, o mundo dos mortos. Nessa perspectiva, o mundo se divide em dois espaços: O mundo dos vivos, chamado de *Nseke* e o mundo dos mortos chamado de *Mpemba*. Essa divisão é representada a partir de um Cosmograma chamado de *Dikenga dia Kongo*. Sobre esse tema, trataremos de forma mais aprofundada no segundo capítulo.

¹⁶ CARNEIRO, E. *Negros Bantus*: notas de ethnographia Religiosa e Folk-lore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p.63

o santo católico Santo Antônio e a divindade iorubana Ogum¹⁷. O vocábulo “amarrar”, nesse caso, ganha o mesmo sentido atribuído aos pontos de demanda, uma vez que tal cântico é entoado nas aberturas dos rituais de louvação e o sentido de “amarrar” está vinculado a um pedido para que o santo “amarre”, “impeça”, “barre” todas as forças negativas que possam interferir nos trabalhos que serão realizados.

O segundo trecho destacado no documentário mostra claramente que na concepção dos jongueiros mais antigos, alguns pontos do jongo carregavam em si uma certa “magia” capaz de interferir na ordem natural das coisas. A presença desse caráter “mágico” nesses pontos é um forte indício de que os elementos performáticos dessa manifestação estão imbuídos da concepção de sagrado oriunda dos povos africanos. Convém destacar que ao utilizarmos o termo “magia”, estamos nos referindo à uma concepção de manipulação de forças sobrenaturais que era muito comum nas cosmovisões de sociedades africanas, tal como aponta Hampaté Ba:

Deve-se ter em mente que, de maneira geral, todas as tradições africanas postulam uma visão religiosa do mundo. O universo visível é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana) será objeto de uma regulamentação ritual muito precisa cuja forma pode variar segundo as etnias ou regiões.

A violação das leis sagradas causaria uma perturbação no equilíbrio das forças que se manifestaria em distúrbios de diversos tipos. Por isso a ação mágica, ou seja, a manipulação das forças, geralmente almejava restaurar o equilíbrio perturbado e restabelecer a harmonia, da qual o Homem, como vimos, havia sido designado guardião por seu Criador.

Na Europa, a palavra “magia” é sempre tomada no mau sentido, enquanto que na África designa unicamente o controle das forças, em si uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou

¹⁷ A análise de Carneiro pressupõe a presença de um sincretismo ocorrido no Brasil entre o santo católico e a divindade yorubana. No entanto, Robert Slenes em “A árvore de Nsanda transplantada: cultos *kongo* de aflição e identidade escrava no sudeste brasileiro (século XIX)”, aponta que o culto à Santo Antônio já pertencia às religiosidades centro-africanas, ressignificado através do “movimento antoniano” no antigo Reino do Kongo (1704-1706), liderado por Beatriz Kimpa Vita que visava estabelecer a pureza ritual dos *Kongo* e a unidade do reino. Segundo o autor a devoção ao “Antônio congolês” teria sido trazida para o Brasil pelos centro-africanos no movimento da diáspora, uma vez que o culto ao santo (*Ntoni Malau*, “Antônio da boa ventura”) ainda existia no reino desmembrado, no início do século XIX.

maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: "Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus" (Hampaté Bâ, 1982, p. 173).

Em relação aos povos centro-africanos, "a magia é parte constituinte da lógica da estrutura social, como também é parte estruturante de sua visão de mundo" (MALANDRINO, 2010).

Conforme vimos anteriormente, a concepção de mundo para os povos centro-africanos está vinculada à busca da ventura, ou seja, do equilíbrio a partir da manipulação do que eram denominadas forças vitais. Esse equilíbrio dependia de uma série de fatores tais como comportamentos, ritos, devoções e regras ligadas às concepções morais e éticas de suas comunidades. Uma vez que esse equilíbrio era quebrado, o indivíduo ou grupo estava acometido pelo estado de desventura e, nesse caso, seria necessário a presença de um *Nganga*, sacerdote que conhecia os segredos da magia, para que pudesse reestabelecer o equilíbrio. Esse reestabelecimento poderia ocorrer a partir de uma série de rituais específicos, como aponta Brígida Carla Malandrino em sua tese intitulada *Há sempre confiança de se estar ligado a alguém: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil*:

Por fim, vamo-nos deter no cotidiano bantú, que podemos chamar de mágico. É mágico no sentido de que a magia é parte constituinte do dia a dia das pessoas na atualidade. Curas, adivinhações, medicina tradicional, curandeirismo / feitiçaria e possessão não são coisas que estão à margem do cotidiano. No fundo, são essas práticas que dão o tom daquilo que se vive e do contato com os espíritos e com os antepassados. Portanto, a magia não é algo que ocorre em momentos específicos e circunscritos, mas é que está inserido nas vivências cotidianas, inclusive na religiosidade. (MALANDRINO, 2010, p. 44)

A autora, em sua pesquisa, discorre sobre as expressões das religiosidades bantu (oriundas de centro-africanos) no Brasil, a partir de uma análise histórica de suas formações, traçando um paralelo entre as religiosidades de povos centro-africanos. No que diz respeito à concepção de magia presente na cultura desses povos, aponta que

A magia está inserida no cotidiano daqueles que fazem parte da tradição bantú, o que denominamos de cotidiano mágico. A

magia é parte constituinte da lógica da estrutura social, como também é parte estruturante de sua visão de mundo. Não há um momento específico no qual se vive a magia, mas ela existe na vivência do dia a dia. (MALANDRINO, 2010, p. 99)

Dessa forma, tendo em vista que a concepção africana de magia como instrumento do conceito de sagrado funcionava como elemento regulador do equilíbrio e, portanto, sendo uma das concepções que influenciou substancialmente a constituição da cosmovisão desses povos, não nos resta dúvidas de que por mais que manifestações afro-diaspóricas oriundas de povos centro-africanos passaram a ser classificadas no Brasil como manifestações culturais não religiosas, tais como o Jongo, congadas, calangos, entre outras, suas bases são constituídas a partir da perspectiva africana de sagrado e, sendo assim, possuem elementos que podem servir como pistas para melhor entendermos as cosmovisões das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, tais como, a Umbanda e o Candomblé de Angola.

No entanto, para potencializarmos nossa hipótese, retomamos Malandrino (2010) ainda sobre sua análise sobre a magia:

A magia necessita de algumas condições para que seja efetiva. Um destes aspectos é a fórmula mágica com palavras de encantamento. Sem as palavras, o objeto não serve para nada, pois a força vital só é ativada pela conjuração de uma fórmula, que ao possuir uma finalidade produz determinado efeito. O objeto é investido de uma força. A palavra tem o poder de conjurar e de dominar a força vital. (MALANDRINO, 2010, p. 101)

De acordo com a autora, a produção da magia está diretamente relacionada com a emissão das palavras. Nesse sentido, a palavra é, para os povos africanos, o mecanismo fundamental na produção do encantamento. De acordo com Hampaté Bâ em *A tradição viva* (2010), na concepção africana, a palavra ganha uma importância fundamental na constituição dos processos litúrgico e rituais, pois está sempre vinculada à concepção de sagrado, uma vez que é considerada como resultante de um processo que permite dar movimento às forças vitais, quando se encontram em estado latente.

Nas tradições africanas (...), a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de "forças etéreas", não era utilizada sem prudência. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 169)

Ainda segundo o autor, a fala, por estar diretamente vinculada à concepção de sagrado, "possui uma relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia do homem e no mundo que o cerca" (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 174). Essa perspectiva nos permite perceber, que na concepção filosófica de povos africanos, a palavra era sempre carregada de poder e, nesse caso, nada poderia ser pronunciado em vão ou sem que se tivesse a consciência de que a palavra seria elemento materializado do que estava sendo pronunciado, ou seja, um artifício de magia, encantamento e amarração.

Slenes (2007), ao analisar o significado da palavra Jongo, propõe possibilidades de sua origem nos dialetos *kikongo*, *kimbundo* e *umbundu*, no entanto, todos convergindo para um sentido de "flecha" ou "bala" que é lançada pela boca.

O *kikongo nsongi* quer dizer "ponta, agulhão, algo pontudo"; *nzongo myannua* remete a "tiro/combate com a boca, disputa, imitação de um tiro de fuzil com a boca". Essas palavras ressoam com o *umbundu songo*, "ponta de flecha, bala", e *ondaka usongo*, "a palavra é uma flecha/bala"; lembram em *kimbundo songo*, significando "pontada", e a frase adjetiva *songo sese*, "difamatório"; até são similares a *di-songa* e *bisongolwà*, respectivamente "flecha" e "palavras acerbadas, provocativas, em luba katanga, a língua dos luba, falada no longínquo interior". (SLENES, 2007, p. 138-139)

Tendo em vista que o sentido dado ao vocábulo "Jongo", pode ser interpretado como "palavras que são lançadas como flechas" e, considerando que essa manifestação tem em suas bases elementos oriundos de povos centro-africanos que consideravam a palavra como algo sempre vinculado ao sagrado, podemos afirmar, que nessa manifestação, as palavras guardam uma forte relação com as concepções religiosas de magia, encantamento e amarração. De fato, o próprio autor traz em seu trabalho *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro africana*, relatos que relacionam a manifestação do Jongo com as habilidades dos sacerdotes e feiticeiros da

África Central. Desses relatos, transcrevo para esse trabalho um episódio apresentado, segundo o autor, por Borges Ribeiro, onde as relações existentes entre a prática do Jongo e os poderes sobrenaturais vinculados à palavra ficam muito mais evidentes.

Houve uma vez, há muito, que cinco jongueiros mestres se juntaram para mostrar suas artes. Eles começa[ram] a soltar pontos, a desatar, a inventar outro mais forte e mais difícil. (...) A coisa foi esquentando” até que um deles, Chico Perpétuo, encheu a boca de pinga (...) e cuspiu-a nos olhos do filho de um de seus rivais, que “cegou na hora” (desmaiou). Sabendo que “pinga não corta veneno de pinga”, outro jongueiro, Chico Mandu, correu para o rio que estava perto, pegou água numa caneca e, com sua mão desprotegida, jogou dentro três “brasonas bem vermelhas” da fogueira. “A água chiou, o fogo apagou e ficou só aquela cinzinha por cima”. Chico Mandu, “com boas palavras, pega aquela cinza [e] sopra nos olhos” do rapaz, que “acordou na hora”. Enfim o cumba “regulou com água benta do rio”. “Porque a pinga cegou?”, perguntou alguém. “Porque estava temperada”. “Com o que?” “Palavra. Só palavra, não precisava mais nada”. (SLENES, 2007, p. 136-137)

O relato citado nos permite perceber que o sentido de sagrado atribuído à palavra, se mantém como característica fundamental, mesmo em uma manifestação afro-diaspórica classificada como não religiosa. No entanto, se a palavra, na concepção centro-africana de sagrado, por si só carrega poderes de conexão com o mundo sobrenatural, esse poder se potencializa quando a palavra passa a ganhar ritmo, ou seja, quando é apresentada na forma de cântico ou, para usar o termos utilizado no Jongo e na Umbanda, na forma de ponto cantado. Para além do poder da palavra, para os povos africanos, a musicalidade representa movimento e esse movimento promove uma cadência dinâmica que possibilita manipular energias ligadas ao mundo sobrenatural, como aponta Hampaté Bá ao falar sobre o efeito da fala na produção de magia nos elementos rituais.

Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua

harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 173-174)

No que diz respeito às religiosidades afro-diaspóricas no Brasil, a palavra também possui um caráter fundamental nos rituais. Na cosmovisão do Candomblé de Angola, por exemplo, a palavra é um dos principais vetores de produção e transmissão de energia vital. Sua potencialidade se materializa através dos cânticos entoados e das rezas em *kimbundo/kikongo* ou misturadas ao português, dependendo da perspectiva adotada pelo terreiro. O papel da palavra proferida é tão fundamental, que um indivíduo iniciado no Candomblé de Angola, recebe um novo nome ritualísticos, chamado de “*dijina*”. Esse novo nome sempre tem um significado cujo objetivo é o de invocar energias positivas para o iniciado, quando pronunciado. Dessa forma, dentro dos ambientes do terreiro, o indivíduo uma vez iniciado, não mais poderá ser chamado pelo seu nome civil. A *dijina* passa a ser seu “nome de força”. A própria iniciação em si, só se concretiza a partir de um ritual que ocorre em uma festa pública, onde o iniciado, em estado de transe, anuncia seu nome ritualístico, ou seja, a conclusão da iniciação se dá somente no momento em que o neófito é capaz de emitir seu primeiro som, sua primeira palavra que, nesse caso, é seu próprio nome ritualístico de invocação de força.

Nesse sentido, as palavras cantadas, seja como cantiga integrante à cosmovisão do Candomblé de Angola, ponto de Umbanda ou de ponto de Jongo, guardam vestígios de uma memória histórica ancestral estabelecida a partir de uma relação dialógica em que a produção de significados, através de seus versos, e a produção de encantamento, através do poder e da magia contida nessas palavras, caminham entrelaçadas com as perspectivas que constituem as cosmovisões das religiosidades oriundas de centro-africanos no Brasil. A professora Leda Martins (2003), em seu artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, destaca que:

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que aporta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e

cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de uma escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poieses da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais. O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textual; nos métodos e processos de resguardo e de transmissão de conhecimento; nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança, vocaliza, performa, grafa, escreve. (MARTINS, 2003, p.67)

Os elementos performáticos presentes nessas manifestações, como os cânticos e as danças, seriam por si só, suficientes como possibilidades de outras bases e narrativas para os processos de construção da cena teatral. No entanto, tal como afirma Martins, esses conhecimentos fazem parte de um processo dinâmico e diacrônico de construção estabelecida a partir de uma perspectiva peculiar das cosmologias e cosmovisões desses povos em território africano e necessitam de uma escuta atenciosa em suas análises e observações.

De fato, partimos do pressuposto de que os cânticos ou pontos cantados, guardam em seus cernes importantes elementos que podem nos fornecer pistas valiosas sobre a memória e história das construções dessas religiosidades no Brasil. O cântico presente na epígrafe desse capítulo apresenta-se como um bom exemplo que demonstra a riqueza de pistas e narrativas que podem ser encontradas nos diversos cânticos dessas manifestações. No entanto, reiteramos que para que seja possível ler as “entrelinhas” desses cânticos é preciso aprender a “cartilha” de quem os registrou na memória dessas culturas.

Retomando seus versos, o cântico enuncia que:

*“Iaiá eu não sei lê, Iaiá quero aprender,
Me empresta sua cartilha que eu também quero aprender”*

Se à primeira vista, seus versos apontam para um tipo de pedido de ajuda que atenda a uma possível vontade de aprender a ler, suas entrelinhas guardam um significado rico de informações e pistas históricas em sua estrutura, além de

um teor irônico substancial de afronta e desafio. De acordo com a perspectiva religiosa afro-diaspórica de alguns terreiros, o cântico é um “ponto de demanda” utilizado como resposta a um outro que apresento aqui apenas para contextualizar os significados produzidos a partir de seus entrelaçamentos:

*“Meu São Benedito, sua reza bendita
na mesa de umbanda é pra quem sabe ler.
umbanda é bom, pra quem sabe ler”*

O cântico, atualmente muito presente nas casas de Umbanda, guarda em suas entrelinhas, elementos e pistas que geram significados muito mais profundos que uma leitura rasa dos versos pode proporcionar. A começar pela presença do santo católico São Benedito, considerado como o mais popular e familiar dentre os santos negros, ganhando posição de destaque na formação das irmandades de devoções negras organizadas no período colonial, bem como nas construções de concepções religiosas de negros escravizados de origens centro-africanas.

É o que aponta Marco Antonio Fontes de Sá (2016) em sua dissertação *Negra Devoção: Leitura da Cosmologia Bantu ‘escrita com a luz’ nas festas de N. Sra. do Rosário e São Benedito*:

A devoção dos escravizados, no Brasil colônia, aos chamados santos negros, de modo especial N. Sra. do Rosário e São Benedito começou na África Central, de modo particular onde hoje estão o Congo e Angola, antes da chegada de Cabral ao que iria ser o Brasil. (SÁ, 2016, p.06)

De acordo com o autor, São Benedito foi beatificado em 1763 e canonizado em 24 de maio de 1807 pelo Papa Pio VI, mas ressalta que seu culto já existia mesmo antes de sua beatificação. Antônia Aparecida Quintão em seu livro *Lá vem meu parente: As irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco. (Século XVIII)* vai destacar que a devoção ao santo começa a ser difundida a partir de sua morte, em 1589. No entanto, as irmandades de São Benedito somente surgirão em meados de 1609 e durante o século XVII vai se estender por vastas regiões do Brasil como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Salvador e Pernambuco.

Sob essa perspectiva, Ione Maria do Carmo (2012) em sua dissertação *O Caxambu Tem Dendê: Jongo e religiosidades na construção da identidade quilombola de São José Da Serra* vai apontar dados interessantes que reafirmam a antiguidade do culto a São benedito e sua relação estreita com a constituição cultural e religiosa de centro-africanos no Brasil, tomando como base, pesquisas realizadas por Stanley Stein (1971) e Anderson Oliveira (2008):

Stanley Stein ressalta que, segundo o viajante Richard Burton, “Nossa Senhora do Rosário” era uma invocação muito usada por escravos e libertos tanto no Rio de Janeiro quanto em outros lugares do Brasil. Afirma ainda que nas senzalas era comum, entre outras imagens de santos, a imagem de São Benedito. De acordo com Oliveira, (...) no Rio de Janeiro, no período colonial, o culto a São Benedito estava unido a Nossa Senhora do Rosário, formando uma única irmandade, na qual os angolas e crioulos eram maioria. (CARMO, 2012, p. 57-58)

Dessa forma, a autora ainda ressalta a forte presença da figura de São Benedito nos “pontos cantados” nas comunidades de jongo pesquisadas. Essa presença também é identificada na epígrafe do artigo “Jongo, Registros de uma História” escrito por Hebe de Mattos e Marta Abreu (2007), pelas palavras do jongueiro Luís Café, em que dizia que “Foi São Benedito quem inventou o Jongo, no tempo em que ele foi gente e era cativo”.

Ainda segundo Carmo (2012), muitos pontos cantados no Jongo também eram cantados nas sessões de Umbanda, o que nos permite endossar mais ainda a reflexão sobre as relações estreitas entre as religiosidades dessas comunidades e suas manifestações culturais não religiosas, bem como a antiguidade de ambas. Sua análise feita em relação a um desses “pontos cantados”, problematiza a questão da origem do ponto:

Segundo depoimento de Maria Aparecida, filha de Dona Terezinha, o ponto acima é cantado pela comunidade tanto nas sessões de umbanda quanto nas rodas de jongo. Esta informação demonstra a dificuldade de se estabelecer a origem deste ponto na umbanda ou no jongo. Existe a possibilidade de este ponto ter surgido primeiro no jongo e depois ter sido apropriado pela umbanda ou o mesmo ter sofrido um caminho inverso. (CARMO, 2012, p.106)

Tal como aponta as pesquisas, a devoção a São Benedito por parte de negros escravizados e libertos, em sua maioria pertencentes ao tronco linguístico bantu, tem sua origem no século XVII, ou seja, muito antes da data atribuída ao estabelecimento oficial da religião de Umbanda¹⁸, o que nos remete a considerar a possibilidade de que a construção desse cântico possa ter precedido, talvez em muitos anos, o advento da institucionalização dessa religiosidade e, conseqüentemente, da utilização da palavra “Umbanda” como referência à religião que hoje conhecemos.

Dessa forma, partindo dessa possibilidade, podemos considerar que a palavra “umbanda” utilizada no cântico esteja relacionada ao vocábulo em *Kimbundo* “*umbanda*” que significa “magia” como a “arte de curar” (QUINTÃO, 1934 p. 217). Nesse mesmo sentido, considerando a anterioridade dessa construção, podemos especular a possibilidade de que a palavra “mesa” possa estar relacionada à uma forte influência do antigo culto identificado como Cabula¹⁹, onde “mesa” era a designação dada às reuniões realizadas. Nesse sentido, “mesa de umbanda” ganha uma conotação de “reuniões onde se pratica a arte de curar” que na cantiga, pode representar o conjunto de saberes e conhecimentos dessas práticas, uma vez que a “reza bendita” do santo na “mesa de umbanda” é para quem sabe ler. E conclui dizendo que “umbanda é bom (e não boa), pra quem sabe ler”.

Sob essa perspectiva, a interpretação dada acima seria, por si só, suficiente para entendermos as entrelinhas presentes nessa cantiga. O deslocamento dado à “reza bendita” de São Benedito, já nos dá pistas de como eram processadas as assimilações articuladas por negros escravizados em relação ao catolicismo: A devoção a São Benedito se dava a partir de uma perspectiva de religiosidade africana. Ou seja, existia uma “reza” que era “bendita” quando passava a integrar a “mesa de umbanda”, no entanto, seus

¹⁸ Em relação à origem da Umbanda, há uma narrativa que indica que sua fundação (ou anúncio) tenha ocorrido na data de 15 de novembro de 1908. No entanto, muitos autores no campo acadêmico discordam dessa narrativa, apontando-a como “mito da fundação da Umbanda”.

¹⁹ 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 o culto “Cabula”, possa ter originado a Macumba e a Umbanda

significados litúrgicos só surtiam efeito para quem possuía os conhecimentos necessários para entendê-los, ou seja, como aponta a cantiga, para quem “sabia ler”.

No entanto, uma outra informação de extrema importância nos fornece uma possibilidade de ampliar ainda mais as articulações promovidas por esse cântico. De acordo com o artigo “Negro, mas belo: São Benedito, o santo preto da idade moderna”, Oliveira aponta que:

Benedetto Manasseri, seu nome de batismo, nasceu em San Fratello em 1526 e faleceu em Palermo em 04 de abril de 1589, ambas cidades da Sicília, na Itália. Filho primogênito de ex-escravos convertidos ao catolicismo, Benedetto se tornou livre aos 18 anos de idade, iniciando sua jornada eremita com um grupo seguidores de São Francisco de Assis, liderado por Jerônimo Lanza. Não há dados tão precisos quanto a este período que remete à vida eremita e à clausura de Benedetto. Pode-se determinar que entre seus 32 e 36 anos, ele se tornou frei ao ingressar na Ordem de São Francisco e passou a viver no Convento de Santa Maria de Jesus em Palermo, onde exerceu a função de cozinheiro, Frei Superior dos Noviços e Guardião deste convento, algo que chama atenção, pois Benedetto era *analfabeto e negro*. (OLIVEIRA, 2017, p.368, grifo nosso).

A figura de São Benedito, sob a perspectiva da população escravizada no Brasil²⁰, era a representação canonizada de um negro, filho de ex-escravizados, que adentra nos domínios da cultura dominante e mesmo sem saber ler, alcança a posição de Frei Superior, ensinando e iniciando muitos noviços na Ordem de São Francisco. Dessa forma, complementando a interpretação anteriormente apresentada, podemos dizer que a utilização metafórica da figura de São Benedito na cantiga, aponta para a reflexão de que existem muitas formas de “ler” e que para aprofundar nos conhecimentos de uma cultura específica, no caso aqui a da “mesa de umbanda”, é preciso aprender a “ler” seus símbolos e signos a partir da perspectiva dessa mesma cultura.

²⁰ Destacamos a perspectiva da população escravizada, tendo em vista que algumas pesquisas realizadas acerca do culto a São Benedito, apontam a utilização dessa figura pela Igreja Católica, como uma estratégia de catequese, que visava inspirar nos africanos a obediência, fundamental na manutenção da escravidão na colônia, a partir de uma identificação fenotípica e dos modelos criados de santos escravos e submissos. Sobre essa questão, apontamos os trabalhos de Márcio Douglas de Carvalho e Silva (2016) em “Irmandades religiosas e devoção a santos negros no Brasil escravocrata” e Tânia Maria Pinto de Santana (2018) em “O Culto a Santos Católicos e a Escravidão Africana na Bahia Colonial”.

O que nos remete a suscitar esse tipo de interpretação são os significados que emergem quando esse cântico é entoado no ambiente litúrgico do terreiro como “ponto de demanda”. Normalmente, o cântico indica que existe um conjunto de “conhecimentos litúrgicos” que foram apreendidos por quem canta, conferindo-lhe uma posição de autoridade²¹ perante o oponente e subentendendo, que esse oponente tenha um grau de conhecimento inferior.

Dessa forma, a retórica exposta como epígrafe desse capítulo é utilizada com o objetivo de provocar um deslocamento da concepção de autoridade, e com isso, ganha um caráter irônico e desafiador quando proclama: *“Eu não sei ler, quero aprender, me empresta sua cartilha que eu também quero aprender”*.

Como pudemos ver, as “entrelinhas” dessas estruturas narrativas, presentes nessas manifestações, guardam rastros²², frestas, espaços que revelam pistas preciosíssimas sobre elementos que podem ter sido fundamentais na formação da cosmovisão das religiosidades oriundas de centro-africanos. Ler as “entrelinhas” é perceber a existência de uma outra gramática específica das práticas dessa cultura religiosa que está além da escrita convencional. Sendo assim, as formas que essas religiosidades encontraram para registrar suas memórias a partir de uma construção de significações metafóricas presentes nas suas expressões performáticas (como no caso dos cânticos, mas não somente), apontam como possibilidades de construção de narrativas para a concepção da cena.

Partindo dessa perspectiva, os três cânticos apresentados anteriormente (os que fazem referência aos santos católicos São Sebastião e São Benedito e o cântico da epígrafe) foram escolhidos propositadamente, por entendermos que as significações geradas em torno de suas utilizações, tal como já debatemos anteriormente, despontam como indícios que dialogam diretamente com os percursos adotados nesse trabalho. Desses indícios, destacamos três que julgamos serem significativamente importantes: A antiguidade dos cânticos que nos direciona o olhar para as religiosidades de origem centro-africana na região

²¹ Nos ambientes de terreiro, a autoridade e o respeito possuem estreitas relações com o grau de conhecimento e a experiência adquiridos pelo indivíduo.

²² Trazemos para esse trabalho, o sentido de “rastro” utilizado por Gagnebin (2009) como sendo “um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia (...). Rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos -, mas sim deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2009, p.113)

Sudeste do Brasil; a concepção de demanda como território de conflito e; a perspectiva centro-africana nos modos de produção de significados presentes nessas cantigas.

1.2 – A antiguidade dos cânticos: um olhar para o Sudeste brasileiro.

O primeiro indício se dá pelo fato da possível antiguidade de suas origens, o que nos leva para um caminho de reflexão de que possam representar desdobramentos de religiosidades e cosmovisões oriundas de centro-africanos, tomando como base as obras de autores como Robert Farris Thompson, John K. Thornton e Linda M. Heywood, que apresentam enfoque nas culturas dos povos da África Central; Mary C. Karasch, Robert Slenes e Eduardo Possidônio, que debruçam seus olhares sobre a presença significativa de africanos e crioulos no sudeste brasileiro no período do século XIX, traçando uma perspectiva comparativa do desenvolvimento de suas culturas e religiosidades com a África Central. Dessa forma, podemos suscitar a reflexão de que, ainda que essas narrativas não estejam inclusas na contextualização do modelo estruturado como Candomblé, elas podem ser repositórios de pistas valiosíssimas na investigação dos elementos que formam a cosmovisão do Candomblé de Angola, tal como apontado por Andrea Mendes (2012) em sua dissertação *Vestidos de Realeza: Contribuições Centro-Africanas no Candomblé de Joãzinho da Goméia (1937-1967)*:

O surgimento de novos estudos africanistas a partir da década de 1970 possibilitou traçar outros argumentos para analisar a presença africana nas Américas, e estabelecer bases para a discussão sobre um possível diálogo entre centro-africanos e africanos ocidentais na formação do Candomblé. A noção de que os centro-africanos não possuíam práticas religiosas coletivas, nem tampouco simbolismos rituais complexos, os relegou a um papel secundário, de quase invisibilidade, dentro das ciências humanas. A recente bibliografia africanista tem mostrado que a participação dos povos da África Central, ao contrário, pode ter sido muito mais efetiva do que se supõe até o momento. (MENDES, 2012, p.18-19).

De fato, essa nova corrente de estudos permitiu a abertura de uma outra percepção no que diz respeito às religiosidades de origem centro-africana estabelecidas no Brasil. Se até a metade do século XX, os estudos sobre as religiosidades afro-diaspóricas tinham como foco principal o Nordeste brasileiro, em especial o estado da Bahia, estes novos estudos provocam um deslocamento regional, e apontam a região Sudeste, em especial o Rio de Janeiro, como espaço fértil para investigações das culturas e religiosidades oriundas de centro-africanos.

Em sua obra *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808 – 1850)*, Mary Karasch (2000) destaca que o Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, concentrava um número considerável de negros escravizados. De acordo com seus dados, esse número chegava a quase 80 mil escravizados trabalhando e vivendo no Rio em 1849 de forma que, a maioria dos cativos dessa região era originários do Centro-Oeste Africano, região dividida pelo Congo Norte (Cambinda), Angola e Benguela.

Antes de 1811 (...) 96,2% da amostra viera dessa área. Embora não tão dominante depois disso, os escravos do Centro-Oeste Africano, no entanto, nunca caíram para abaixo de 66%. Em nenhum período a África Ocidental chegou perto de um quarto do tráfico para o Rio, pois menos de 2% eram importados diretamente dessa região. A porcentagem mais alta (6% a 7%) de africanos ocidentais morando no Rio reflete o tráfico de escravos entre Bahia e Rio, especialmente depois de 1835. Por fim, a importância crescente da África Oriental na cidade refletiu-se na porcentagem de escravos vindos dessa região (entre 16,8% e 26,4%, dependendo do período). Era o Centro-Oeste Africano, seguido da África Oriental, que vinha a maioria dos africanos do Rio de Janeiro. (KARASCH, 2000, p. 50)

Seguindo nessa mesma linha, Robert Slenes (1992) em seu trabalho *'Malungo engoma vem!'- A África coberta e descoberta do Brasil*, apontará que no período do final do século XVIII até 1850, um grande contingente de escravizados provenientes da África Central fora trazido para o Brasil, em especial a região Sudeste. O autor destaca que no final desse período, a maioria dos negros escravizados dessa região era composta por africanos e nesse sentido ressalta que “se a escravidão Centro-Sul era africana, isso vale dizer que era bantu” (SLENES, 1992, p. 55). A informação fornecida pelo autor, nos indica que a presença de africanos no final desse período, possibilitava uma forte

permanência das perspectivas culturais e religiosas da África Central nessa região, uma vez que nos contatos estabelecidos entre estes africanos e “crioulos” (escravizados nascidos no Brasil), as perspectivas culturais e religiosas do território de origem estavam sendo constantemente renovadas. Sobre esse contexto, Possidônio (2015) ressalta que

Assim, ladinos tinham a possibilidade de promover uma intensa troca cultural com os crioulos, apresentando-lhes uma África através das memórias, costumes e ancestralidades trazidas na bagagem da mente, ao longo da travessia do Atlântico. Essa prática permitia a formação de uma identidade africana nas regiões do Sudeste brasileiro, não uma cópia de suas antigas tradições e realidades, mas o que se podia criar, dentro de um efetivo diálogo de diversos grupos étnicos no contexto desfavorável da escravidão. (POSSIDÔNIO, 2015, p. 50)

A partir dessas informações, podemos perceber que o Sudeste brasileiro, em especial o Rio de Janeiro desponta como uma região onde as perspectivas culturais e religiosas de povos centro-africanos foram mais presentes. Consequentemente, as religiosidades afro-diaspóricas que se desenvolveram nessa região, guardam elementos significativos referentes à cosmovisão desses povos. As análises que fizemos sobre os cânticos apresentados nesse capítulo, já demonstram a presença significativa desses elementos em suas estruturas.

Em suas pesquisas de mestrado e doutorado, o professor e historiador Eduardo Possidônio se debruçou sobre as contribuições centro-africanas nas religiosidades estabelecidas na cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX. Os dados coletados a partir dos estudos de processos-crimes, possibilitaram a identificação das práticas religiosas e das casas de cultos nas freguesias urbanas carioca. Em suas pesquisas, traçando um quadro comparativo entre essas religiosidades e as perspectivas religiosas da África Central, conseguiu identificar a presença de muitos elementos que reforçavam essa relação dialógica, constatando a contribuição substancial de centro-africanos para essas religiosidades. Nesse mesmo caminho, tal como vimos anteriormente, Robert Slenes também registra em manifestações culturais como o Jongo, elementos oriundos dessa região da África. Em *a Árvore de Nsanda Transplantada: Cultos Kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX)* ao analisar a relação existente entre a árvore de *Nsanda*, a gameleira, a divindade

“Tempo” nos Candomblés e o espírito do Caboclo, o autor vai sugerir que a Umbanda praticada no Rio de Janeiro possui em sua grande parte, raízes centro-africanas. Nesse mesmo sentido, Karasch, também vai estabelecer a possibilidade de diálogo entre a Umbanda e as religiosidades praticadas pelos escravizados centro-africanos no século XIX.

Portanto, na primeira metade do século XIX, a tradição religiosa dominante entre os escravos do Rio não era o catolicismo, nem o Candomblé, mas vinha da vasta região do Centro-Oeste Africano. Ademais, é possível identificar no Rio do século passado e na umbanda da década de 1970 muitos traços característicos da tradição religiosa da África Central. (...) um estudo da complexidade religiosa da África Central pode levar a uma reconstrução parcial das crenças e rituais dos escravos no Rio do século XIX e até a uma compreensão melhor da umbanda contemporânea. (KARASCH, 2000, p. 354)

No entanto, talvez seja viável lançar luz sobre algumas problematizações acerca do que foi exposto até então. Se levarmos em consideração, de acordo com que foi exposto até aqui, que em relação ao Nordeste brasileiro, a região Sudeste comportou um número maior de centro-africanos e, tendo em vista que as cosmovisões desses povos foram fundamentais tanto na formação dessas religiosidades no Sudeste quando na formação do Candomblé de Angola que se estabeleceu na Bahia, quais foram os percursos que estabeleceram significativas diferenças entre essas modalidades de culto?

A apresentação do próximo indício pode nos ajudar a encontrar respostas para essas problematizações.

1.3 – A concepção de “demanda” como território de conflito.

O segundo indício, que emerge das reflexões acerca das cantigas utilizadas nessa introdução, diz respeito ao próprio sentido empregado no ato de se entoar um “ponto de demanda”, ou seja, o estabelecimento de um conflito em que está em jogo a legitimação da autoridade de quem mais acumulou conhecimento litúrgico e, no contexto da religiosidade, o reconhecimento daquele que tem “mais poder”. Se por um lado, retomando o caso relatado no exemplo da cantiga que evoca São Sebastião, vimos que o conflito gerado, se

estabeleceu no âmbito interno de uma festividade, criando uma linha de tensão entre dois Ogãs, por outro, essas perspectivas de disputas, que marcam relações de poder, são reflexos de uma construção cultural muito mais ampla presente não só no interior das comunidades religiosas mas também nas relações que se estabeleceram nos contatos entre essas diferentes comunidades, bem como nos próprios processos de construção da religiosidade do Candomblé no Brasil. Autoras como Beatriz Dantas (1988) e Stefânia Capone (2004) vão analisar o processo de formação do Candomblé na perspectiva de uma construção permeada de conflitos e disputas de poder e legitimidade.

No sentido da formação do Candomblé no Brasil, os conflitos vão emergir de um longo processo histórico que provocará diversos contatos entre as diferentes formas de manifestações culturais que vão gerar a religiosidade do Candomblé, bem como o contato desse universo afro-diaspórico com outras perspectivas externas, gerando espaços de fronteiras que delinearão a concepção de identidade religiosa num movimento dinâmico de aproximação/afastamento, inclusão/exclusão, legitimação/deslegitimação de perspectivas. Essas fronteiras não só serão permeadas pelos conflitos, mas também pelos acordos, alianças e negociações que influenciarão diretamente a construção do Candomblé de Angola no Brasil, produzindo por um lado, novas conexões de perspectivas, mas por outro, a exclusão de elementos significativos de sua própria cosmovisão. Nesse sentido, lançar luz sobre as concepções geradas nessa construção histórica da religiosidade do Candomblé que influenciaram diretamente (e ainda influenciam) a formação do Candomblé de Angola no Brasil, nos permitirá entender as relações que se estabeleceram entre essa religiosidade e outras manifestações religiosas oriundas das perspectivas centro-africanas em território brasileiro, bem como os espaços limítrofes gerados entre essas manifestações.

Dessa forma, no que diz respeito à investigação dos elementos que construíram a cosmovisão da religiosidade do Candomblé de Angola, é de fundamental importância pontuar que no processo de estabelecimento do Candomblé como religiosidade oficialmente reconhecida, ocorrido a partir dos trabalhos de intelectuais do final do século XIX e início do século XX, elementos como a constituição política e social do Brasil no período pós-abolicionista foram fundamentais no direcionamento das análises realizadas sobre essa

religiosidade, gerando conceitos que influenciaram diretamente os processos de formação do conceito de “Candomblé”, bem como as reconfigurações de suas divisões em grupos conhecidos como nações, perpassando por transformações provocadas pelas concepções de legitimação e tradicionalismo. Esses últimos eventos foram significativos para a construção de modelos e perspectivas que definissem que tipos de cultos poderiam ser legitimados como “Candomblé”, excluindo todas as outras manifestações religiosas que não se enquadravam a esse padrão. Além disso, nos desdobramentos da perspectiva que contribuiu para construção desses modelos, o estabelecimento da legitimação passou a ser influenciado por um processo de “(re)africanização” das práticas religiosas, criando o ideário de “purismo”, onde a legítima tradição era toda a manifestação que não apresentasse em suas práticas, elementos oriundos dos processos de hibridização ocorridos na diáspora.

Essa concepção de legitimação da tradição a partir de uma “(re)africanização” das práticas religiosas, permeou a maioria dos estudos subsequentes e perdurou como linha de pensamento adotado por alguns estudiosos e religiosos até os dias atuais, o que, sob a perspectiva desse nosso trabalho, pode se configurar como um dilema no que diz respeito à investigação dos elementos que construíram a cosmovisão do Candomblé de Angola, tendo em vista que os mecanismos de revisão litúrgicas provocados pela perspectiva da (re)africanização em nome de uma busca ao mito do purismo tradicional, pode relegar à essa cultura religiosa, o acesso a elementos significativos que constituíram sua própria história.

Esses processos de construção de legitimidade e modelo de tradição, que têm início nos primeiros estudos realizados sobre o culto do Candomblé, são permeados pela busca à uma tradicionalidade africana classificada como “pura”, ou seja, a construção de uma manifestação religiosa que reproduzisse de forma fidedigna a “mítica africana”, desconsiderando qualquer tipo de resignificação e sincretismo. A autora Beatriz Dantas (1988), vai sugerir que essa busca de legitimação a partir de um retorno à África é estabelecida pelos primeiros intelectuais que se debruçaram sobre os estudos das religiosidades afro-diaspóricas.

Na medida em que a busca da África era o objetivo básico da pesquisa sobre religiões afro-brasileiras, privilegiava-se a

cultura, concebida como entidade objetiva, como elemento determinante da identificação dos cultos com dadas tradições étnicas que, transplantadas para o Brasil, adaptavam-se e perpetuavam-se como podiam, mediante mecanismos de aculturação. Nesse tipo de análise a cultura aparece como um sistema autônomo, e ignora-se a sociedade global na qual se desenvolvem os contatos interétnicos e culturais (DANTAS, 1988, p.22).

A perspectiva do “purismo” elencou como legítimo Candomblé, o modelo jeje-nagô oriundo da África Ocidental e produziu uma divisão conceitual dos cultos entre “puros” e “degenerados”, tomando o modelo nagô como modelo ideal de ortodoxia e cunhando nesse modelo o conceito de “tradição de Candomblé”. Dessa forma, os cultos foram divididos em dois grandes grupos: O primeiro, considerado mais próximo do mito da tradição pura, é formado pelos cultos de origem e dialeto ioruba (Nagô, Ketu, Gege, Efon, Ijexá); e o segundo, mais distantes desse mito e, portanto, considerados como cultos degenerados, é formado pelos cultos de origem bantu (Angola, Congo, Caboclo, Macumba e, posteriormente, a Umbanda).

Quando se ocupam dos outros, o nagô mais "puro" é sempre tomado como ponto de referência. Nesta perspectiva, a Umbanda, a Macumba, os Candomblés de Caboclo e de Angola, na medida em que se afastam do modelo, são tidos como “degenerados”, “deturpados”, “sobrevivências religiosas menos interessantes”, avaliações que permeiam os trabalhos que vão de Nina Rodrigues no fim do século passado a Roger Bastide em anos recentes”. (DANTAS, 1988, p.20-21).

Assim, se por um lado os estudos desenvolvidos por esses intelectuais no final do século XIX e início do século XX se configuram como importantes registros etnográficos em relação ao estabelecimento do Candomblé no Brasil, por outro, as formas pelas quais essas pesquisas foram realizadas, produziram concepções que, em certa medida, não consideravam como relevantes as composições de cosmovisões oriundas de outras formas de religiosidades presentes no Candomblé, como no caso, as cosmovisões centro-africanas. No entanto, estas concepções vão influenciar diretamente os processos de construção da perspectiva da religiosidade do Candomblé tanto nas comunidades religiosas, quanto nos estudos e pesquisas subsequentes. Nesse

sentido, convém destacar alguns pontos importantes que permearam as concepções geradas a partir dessas pesquisas iniciais.

O primeiro diz respeito ao fato de que no desenvolvimento dessas pesquisas, o olhar do pesquisador estava sempre direcionado para um certo exotismo religioso, calcado na ideia de encontrar nos espaços dos terreiros de Candomblé, um pedaço da África no Brasil. A partir dessa perspectiva, desenvolveu-se a concepção de “pureza”, de forma que toda prática afro-religiosa isenta de influências híbridas seria considerada como a legítima religiosidade do Candomblé. A partir de Nina Rodrigues (1900), o Candomblé de origem nagô passou a ser legitimado como modelo de “tradição pura”, em detrimento das outras formas de religiosidades afro-diaspóricas na Bahia.

O segundo ponto a se considerar é que essas pesquisas etnográficas se concentraram basicamente em três terreiros de nação nagô (iorubá) que, conseqüentemente, foram tomados como modelo de tradição africana no Brasil. Os terreiros em questão são a “Casa Branca do Engenho Velho”, que por um bom tempo foi considerado o primeiro terreiro de Candomblé fundado no Brasil, o “Terreiro do Gantois” e o “Ilê Axé Opô Afonjá”, ambos oriundos do primeiro terreiro citado. Dessa forma, inevitavelmente, as concepções adotadas pelos pesquisadores para a classificação daquilo que foi considerado legítimo Candomblé seriam substancialmente influenciadas pelas perspectivas culturais presentes nesses terreiros. Assim, os modelos de ortodoxia e tradição, construídos através da ideia de reprodução fidedigna de uma África mítica, hierarquizando os cultos a partir da classificação entre “puros e degenerados”, privilegiavam as perspectivas religiosas provenientes desses três principais terreiros de Candomblé.

O terceiro ponto diz respeito à eleição do Nordeste, em especial a Bahia, como o único estado brasileiro em que o estudo dos “Negros Africanos poderia trazer algum fruto” (RODRIGUES, 1935, p. 36). Sob essa perspectiva, as religiosidades afro-diaspóricas que se desenvolveram em outros estados, receberam outras denominações por parte desses estudiosos e, conseqüentemente, ocuparam uma posição inferior na hierarquização dos cultos.

Assim, as obras publicadas por autores que vão de Nina Rodrigues no final do século XIX a Roger Bastide na segunda metade do século XX irão

construir uma ideia de tradição de Candomblé vinculada às concepções de pureza mítica africana.

De fato, é a partir de Rodrigues (1900) que essas concepções passam a ganhar corpo, tanto no âmbito das pesquisas acadêmicas quanto na construção das perspectivas religiosas no interior dos terreiros de Candomblé. O autor acreditava na existência de uma hierarquia racial, de forma que, o negro era apresentado como uma raça superior à do indígena e inferior à do branco. Trabalhando com a ideia de evolução civilizacional, afirma que entre os negros da Bahia, os iorubanos (os nagôs) apresentavam uma certa superioridade qualitativa em relação aos povos de origem bantu (centro-africanos). Suas pesquisas foram concentradas no Terreiro do Gantois, criado em 1896, do qual posteriormente, se filiaría sendo apontado para o cargo de Ogã. Em sua obra *Os Africanos no Brasil*, escrita entre 1890 e 1905 e publicado postumamente em 1932, o autor afirmou que os nagôs representavam a verdadeira “aristocracia” entre os negros no Brasil. Tendo seu olhar voltado mais para o caráter exótico das práticas religiosas afro-diaspóricas, ou seja, mais afastado possível das contribuições europeias e do catolicismo, o autor considerou as práticas religiosas realizadas por negros de “procedência bantu” como práticas imbuídas de pobreza mítica, tendo em vista que, nessas práticas, encontrou forte influência das religiosidades ameríndias e do catolicismo. Para além disso, o autor também afirma não ter encontrado rastros de influência bantu na Bahia. A única referência que faz a um culto bantu em sua obra é a transcrição de uma carta escrita no início do século XX pelo Bispo D. João Batista Corrêa Nery, descrevendo o ritual do culto denominado “Cabula”, no Espírito Santo.

A concepção de “pobreza mítica” atribuída às religiosidades oriundas de centro-africanos no Brasil será reafirmada diversas vezes por pesquisadores que sucederam a Rodrigues. Na década de 1930, Arthur Ramos, discípulo de Rodrigues, se propõe a refazer uma análise da obra do mestre a partir de uma nova metodologia de estudo que substitui a noção de raça pela noção de cultura. Assim como o mestre, Ramos faz suas pesquisas também no terreiro do Gantois, ao qual se filia na condição de Ogã para, como aponta Capone (2004), “fins de pesquisa científica”. No entanto, entre os anos de 1934 e 1939, Ramos se dedica ao estudo das contribuições religiosas de centro-africanos, tendo em vista que por integrar o Serviço de Higiene Mental nas Escolas do Distrito Federal, visitou

muitos morros cariocas e, conseqüentemente, os terreiros existentes nessas localidades. Em seus estudos estabelece a denominação de “Candomblé” para os cultos presentes na Bahia e “Macumbas” para o Rio de Janeiro. Em relação ao culto “Cabula” denunciado pela carta do Bispo Dom João Nery na obra de Nina Rodrigues, Ramos identificou-o como um culto de origem bantu, a partir de análises comparativas com o que encontrou nas “macumbas” do Rio de Janeiro e com suas pesquisas realizadas através da releitura de obras que abordavam as religiosidades centro-africanas do outro lado do atlântico, sugerindo que o culto “Cabula” poderia ser uma das origens da “macumba” carioca.

No entanto, no sentido da comparação entre as religiosidades bantu e nagô, Arthur Ramos segue a mesma linha de seu mestre reafirmando a presença de “pobreza mítica” por parte dos negros de procedência bantu e classificando os cultos analisados na cidade do Rio de Janeiro como formas “deturpadas” e “transformadas”, tendo em vista que, sob sua perspectiva, haviam absorvidos elementos da liturgia Jeje-nagô, do catolicismo e do espiritismo kardecista.

Édison Carneiro (1937) publica a primeira obra dedicada às religiosidades oriundas de centro-africanos, intitulada *Negros Bantos*. No entanto, Carneiro segue a mesma linha de Rodrigues e reafirma a pobreza mítica dessas religiosidades, bem como a supremacia dos Nagôs. Dessa forma, ao nomear as casas de culto dessa modalidade como Candomblés de Caboclo, o autor afirma que “são formas religiosas em franca decomposição” (CARNEIRO, 1937) e mais adiante complementa:

Parece paradoxal, mas a verdade é que esses Candomblés, aceitando a intromissão de vários elementos estranhos, embora de fundo igualmente mágico, em vez de se revitalizarem, vão se degradando, perdendo a sua precária independência. Muito provável será, portanto, a afirmação de que esses Candomblés só se mantenham à custa, à sombra dos Candomblés gege-nago, aproveitando a sua mítica, o seu ritual fetichista. Nada mais. Até mesmo as largas facilidades que se permitem os negros bantu concorrerem, enormemente, para a difusão do charlatanismo. (CARNEIRO, 1937, p. 32-33)

É possível perceber nas palavras do autor, que a presença de elementos híbridos nas religiosidades dos “negros bantos” era caracterizada como uma forma de degeneração de culto em contraponto à pureza nagô. Em relação à presença de elementos do catolicismo nas religiosidades bantu, Carneiro vai

afirmar que a mitologia desses povos na Bahia, “não tem nenhuma consistência própria, de maneira que o processo de interpenetração cultural se desenvolve, aqui, em condições favoráveis” (CARNEIRO, 1937).

Em sua obra *Vovó nago, papai Branco – Usos e abusos da África no Brasil*, Beatriz Dantas (1988) vai indicar que de acordo com Carneiro, as religiosidades bantu estavam sempre vinculadas à prática da feitiçaria e do charlatanismo e nesse sentido, a autora aponta que a oposição entre religião e feitiçaria passou a ser utilizada para se conseguir a legitimidade do Candomblé africano idealizado, tendo em vista que tais intelectuais atribuíam ao culto nagô uma modalidade em que a feitiçaria não se fazia presente. Um fato que é importante destacar é que a contribuição de Carneiro foi de fundamental importância para o reconhecimento e legalização do Candomblé como religião. No ano de 1937, juntamente com outros estudiosos, Carneiro realiza o II Congresso Afro-Brasileiro da Bahia, do qual resulta um memorial dirigido ao governador, pedindo o reconhecimento das seitas africanas. A partir dessa ação, foi criada pelos intelectuais a entidade nomeada por União de Seita Afro-Brasileiras da Bahia, e apoiada pelo Terreiro Ile Axé Opô Afonjá, com o objetivo de defender a liberdade religiosa e “manter e orientar a religião afro-brasileira no interior do ritual deixado pelos antepassados” (DANTAS, 1988, p. 191). No entanto, no que diz respeito à atuação da entidade, Dantas afirma que:

Em consonância com esta preocupação de fidelidade à África, a entidade, que no dizer de Vivaldo Costa Lima se constituía numa espécie de “órgão fiscal da pureza dos rituais e da seriedade dos pais e mães dos terreiros” (Lima, 1977:38), tinha como presidente Martiniano do Bonfim. Este era um descendente de nagô e antigo colaborador de Nina Rodrigues. (DANTAS, 1988, p. 193)

Dessa forma, segundo autora, o órgão funcionaria como um fiscalizador da pureza dos rituais nos cultos afro-diaspóricos. Baseado nos apontamentos de Dantas, não é difícil concluir que tal fiscalização, e conseqüentemente a classificação e legalização de um culto como legítimo, era determinada a partir de uma perspectiva oriunda dos tradicionais terreiros de origem nagô. Essa relação de legalização e aproximação dos intelectuais com os principais terreiros de práticas jeje-nagô, bem como as classificações de puros e degenerados

atribuídos aos terreiros, também surtia influências no que diz respeito à violência e repressão policial. Segundo Dantas,

Aqui, a luta contra a repressão policial e a luta contra a perda das tradições africanas aparecem juntas. Ambas se fazem com a participação dos intelectuais que, tendo feito sobre os cultos um recorte em que a fidelidade à África é ponto de referência, vão terminar interferindo nas linhas seguidas pela repressão. Os terreiros mais "tradicionais", objeto de estudos dos antropólogos, centros de "verdadeira religião" aos quais eles emprestavam sua proteção, conseguiam ficar a salvo da repressão policial que incidia mais violenta sobre os "impuros", não valorizados. (DANTAS, 1988, p. 192)

Nesse sentido, as casas consideradas "tradicionais" pelos intelectuais passaram a usufruir de um certo prestígio perante as outras manifestações religiosas. Para além disso, a concepção de (re)africanização, ou seja, a busca à uma "tradição pura" começa a se destacar como um caminho que promove reconhecimento no meio social baiano. Evidentemente, esse ideário de pureza aliado à possibilidade de proteção contra a repressão policial, serve como um bom exemplo para demonstrar o quanto essas concepções vão influenciar substancialmente as perspectivas das religiosidades centro-africanas que se estabeleceram na Bahia, possibilitando aproximações culturais entre as religiosidades bantu e nagô.

Os binários "puros/degenerados", "Religião/feitiçaria", "Nordeste/Sudeste", "Candomblé/Macumba", utilizados até aqui como elementos que diferenciavam os cultos tradicionais dos cultos degenerados vão se potencializar nos estudos de Roger Bastide (1960), que segundo Capone

É o autor que afirma de modo mais claro a oposição entre essas duas formas de religiosidade. A seu ver, o Candomblé nagô, culto tradicional, representaria a realização de uma utopia comunitária. O culto bantu, ao contrário, acarretaria a degradação das crenças africanas, ao engendrar a "patologia social" da macumba. (CAPONE, 2004, p. 18).

Em Bastide (1971), as concepções de purismo estavam diretamente relacionadas à concepção de religiosidade africana. Sob sua perspectiva, a "fidelidade a um passado africano se torna um sinal positivo de coesão social e

cultural” (CAPONE, 2004, p. 29). Da mesma forma, indicava que a região Sudeste, por possuir características mais urbanas, não conseguiria promover um espaço adequado para o desenvolvimento das religiosidades do Candomblé e por esse motivo, as Macumbas do Rio de Janeiro haviam sucumbido às modernidades e aos efeitos do capitalismo, promovendo assim um espaço em que líderes religiosos dessas manifestações estariam mais voltados para a aquisição de ganhos financeiros em lugar dos interesses puramente religiosos. Nessa perspectiva, vai reafirmar que estes cultos eram mais suscetíveis à prática de feitiçaria e por isso, se diferenciavam substancialmente da concepção de religião que o autor atribuiu aos Candomblés tradicionais.

Como foi possível observar, a concepção de pobreza mítica atribuída aos cultos de “procedência bantu”, enunciada inicialmente por Raimundo Nina Rodrigues (início do século XX), e compartilhada por seu discípulo Arthur Ramos (década de 1930), que se desdobra na concepção de “culto degenerado” nas obras de Édison Carneiro (década de 1930) e Roger Bastide (década de 1970), é marcada pela presença de ressignificações culturais, uma vez que sob a perspectiva desses autores, a pureza dos cultos era representada pelo exotismo, ou seja, pela diferença determinada a partir do ideal de pureza e, conseqüentemente, pela ideia de retorno à uma África mítica. Nesse sentido, as religiosidades de origem centro-africana eram consideradas por esses autores como religiosidades munidas de uma certa “degenerescência”, tendo em vista que ao observarem nesses espaços a presença de elementos ligados ao catolicismo e a vinculação com as religiosidades ameríndias, bem como a aproximação com divindades nagô, concluíam que essa associação era determinada pela ausência de liturgias próprias.

No entanto, se por um lado essas perspectivas estabeleceram a construção social de uma classificação de legitimidade e ortodoxia em relação a certos cultos (em especial os nagô) na primeira metade do século XX, por outro, no sentido da construção histórica, vai contribuir diretamente para os desdobramentos de dois fenômenos nos processos de estruturação do Candomblé Angola.

O primeiro fenômeno diz respeito ao estabelecimento de um ambiente propício a aproximações e assimilações de práticas entre o Candomblé de Angola e as outras nações de Candomblé consideradas mais puras, tendo em

vista que na segunda metade do século XX, os terreiros considerados “tradicionais” e “puros”, despontaram no cenário nacional como representações fidedignas da cultura africana no Brasil ganhando reconhecimento nos âmbitos religioso, acadêmico e cultural.

O segundo fenômeno, que emerge no início do século XXI, se estabelece como um desejo de ruptura com as influências de outras práticas, tendo em vista que, na busca ao reconhecimento e legitimidade, comunidades religiosas estereotipadas como “degeneradas”, tendem, naturalmente, a serem influenciadas por esses contextos de ortodoxia.

De fato, quando me integrei a uma comunidade de Candomblé de Angola, no ano de 2002, era possível perceber, seja nos processos litúrgicos, seja nos ensinamentos que recebi dos “mais velhos”²³, a presença de elementos que atestavam as transformações híbridas que ocorreram na construção dessa religiosidade: cânticos em português misturavam-se com cânticos em dialeto *kimbundo* e *Kikongo*; divindades bantu sendo correlacionadas com divindades nagô e santos católicos; rituais que eram comuns tanto às casas de Candomblé de Angola, quanto às casas de Candomblé de Ketu; presença de louvação à entidades que se estabeleceram em solo brasileiro, como por exemplo, o Caboclo e o Boiadeiro.

Nesse mesmo período, com a popularização da internet e a explosão das redes sociais, começava a eclodir um movimento organizado por um grupo de casas de Candomblé Angola, que objetivava uma revisão das práticas e ritos dessa religiosidade. Esse movimento, possivelmente surge como uma resposta à concepção política que classificou, por mais de um século, o Candomblé de Angola como culto degenerado, justificando que tal modalidade de culto não possuía em seu cerne, elementos e práticas genuinamente africanas. O movimento se desdobra e vai ganhando corpo nos anos subsequentes influenciando de forma significativa, o cenário sociocultural das comunidades de Candomblé Angola, tornando-se inclusive, objeto de pesquisas acadêmicas que

²³ Na concepção hierárquica do Candomblé a autoridade tem relação direta com o grau de iniciação do indivíduo. Dessa forma, o conceito de respeito e transmissão de conhecimentos está diretamente intrincado com a anterioridade da iniciação. O “mais velho” é aquele que possui mais vivência, mais experiência e maior tempo de iniciação, sendo reconhecido como referência no processo de transmissibilidade dos costumes daquela comunidade.

nomeiam esse movimento como: “(re)africanização do Candomblé de Angola/Congo”²⁴.

Na perspectiva do movimento, os cânticos em português, as ressignificações e relações sincréticas devem ser abolidos. Os cânticos em *kimbundo* e *Kikongo* devem ser revisados, bem como algumas práticas rituais que por se assemelharem às práticas de outras nações, levantavam suspeitas de que não eram genuinamente bantu e, por fim, a adoção de um movimento de retorno à uma possível cosmovisão pura de uma “África Bantu” através do resgate cultural de mitos e ritos que vão construir o conceito de “Candomblé de Angola/Congo Tradicional”.

No entanto, o que inicialmente era uma busca à uma autoafirmação como culto legítimo, acabou se transformando em mecanismo de poder e legitimidade de culto perante outras casas de Candomblé de Angola que ainda mantinham as ressignificações e apropriações em suas estruturas litúrgicas. Assim, o binário “puros/degenerados” passou a servir como elemento de classificação dos Candomblés de Angola pelos próprios integrantes dessa religiosidade, de forma que as casas consideradas “puras” e “tradicionalistas” criaram para si, a concepção de prestígio em relação as outras. O que ocorre na verdade é apenas um deslocamento temporal do conflito estabelecido no início do século XX, agora privilegiando outros atores do cenário religioso.

Dessa forma, na busca da autoafirmação e da legitimação de culto perante a comunidade do Candomblé, objetivando expurgar o conceito subalterno de culto degenerado criado nos processos de elaboração da perspectiva de tradicionalismo cunhados pela cultura religiosa politicamente dominante do início do século XX, se estabelece uma releitura das práticas religiosas do Candomblé de Angola, mas que, contraditoriamente, é feita tomando como base a mesma “cartilha” da qual se desejava contrapor, ou seja, o movimento de (re)africanização do Candomblé de Angola acaba reproduzindo as concepções africanistas de purismo, cunhadas pelos intelectuais do início do século XX.

²⁴ Renato Ubirajara dos Santos Botão em sua Dissertação de Mestrado *Para além da nagocracia: a (re)africanização do Candomblé nação Angola-Congo em São Paulo*, faz um estudo sobre a construção do movimento de (re)africanização do Candomblé de Angola.

1.4 – Perspectivas centro-africanas nos modos de produção de significados.

Por fim, o terceiro indício que promove um diálogo entre os percursos adotados nesse trabalho e os cânticos escolhidos nessa introdução, diz respeito aos significados guardados nas entrelinhas desses cânticos, ou seja, os processos de significação que constituem o status de poder litúrgico às palavras proferidas em seus versos, tal como já analisamos anteriormente. De acordo com Carina Maria Guimarães Moreira:

Porém esses pontos²⁵ não trabalham apenas na perspectiva de divertimento pela música, seus versos, juntamente com o ritmo dos tambores e das danças encerram uma tradição: a do poder mágico da palavra trazida pelos povos bantos para o Brasil (MOREIRA, 2008, p.2).

O que é importante lançar luz nesse sentido, é que esse “poder mágico” conferido à palavra cantada e, conseqüentemente à cantiga entoada, se estabelece no momento em que ambas geram um certo significado que vai depender sempre do contexto no qual se encontram e do direcionamento que lhe são atribuídos. Como vimos no início desse capítulo, a cantiga que cita o santo católico São Sebastião pode significar uma referência à imagem do santo ou, dependendo dos direcionamentos e contextos, um ponto demanda.

Dessa forma, se por um lado, a construção de significados em torno da cantiga sugere uma certa interlocução para que seja apreendida no momento em que é entoada, por outro, essa interlocução só se torna eficaz, mediante ao aprendizado adquirido acerca da significação dada a um conjunto de signos e símbolos, numa certa anterioridade. Nesse sentido, para entender o sentido do cântico e o significado de sua aplicação, em alguns casos, faz-se necessário a apreensão de uma significação gerada em algum momento no passado e que foi reproduzida através de gerações²⁶ ou, em outras palavras, para “ler” essas

²⁵ O termo “ponto” utilizado pela autora, refere-se à “ponto cantado”, ou seja, cânticos que integram manifestações afro-diaspóricas.

²⁶ O relato apresentado no início desse capítulo traduz bem essa ideia. Em meu primeiro contato com o cântico que faz menção a São Sebastião, não percebi os elementos intrínsecos que o caracterizava como “ponto de demanda”. No entanto, após o aprendizado de suas significações, passei a considerar outras conotações em sua aplicação.

“entrelinhas” que atravessaram o tempo, é preciso inicialmente, mas não apenas, apropriar-se da “cartilha” que delineou essa interpretação.

No entanto, convém destacar que, mesmo munido dos conhecimentos necessários para a formação dessas interpretações, adquiridos através da reprodutibilidade, a significação definitiva do cântico dependerá sobretudo, da compreensão acerca do contexto no qual está sendo entoado e dessa forma, suas significações são suscetíveis a reinterpretações e ressignificações sob a influência dos contextos no qual se encontram. Assim, a realização da leitura das “entrelinhas”, será um processo no qual o entendimento de suas traduções e significações só terá efeito, levando-se em conta que são resultantes da interseção gerada pelo cruzamento entre essas temporalidades de perspectivas.

No que diz respeito à essa significação anteriormente produzida, presente nas “entrelinhas” desses cânticos e considerando suas possíveis relações com a construção de religiosidades e manifestações culturais oriundas de centro-africanos no Brasil, entendemos que ela pode nos revelar informações valiosas sobre como se articulavam as formas de “ver e de entender o mundo” a partir da perspectiva desses povos. Por outro lado, esse pressuposto não se encerra em si. No processo de significação, ou seja, nas “entrelinhas” do cântico, há sempre um diálogo entre sua estrutura significativa ancestral e o contexto no qual está sendo executado. Esse diálogo nos indica uma possibilidade de construção de significados a partir de uma tradução que é sempre dinâmica e mutável, dependendo do contexto no qual essa significação está sendo direcionada.

O que é importante lançar luz nesse sentido é a relação dialógica que se pode estabelecer entre essas formas de articulação (promovidas pelos cânticos aqui abordados) e as cosmovisões dos povos centro-africanos, permitindo-nos suscitar a reflexão de que essas estratégias de articulação são oriundas das formas de “ver e entender o mundo” dessas sociedades. De fato, se nos debruçarmos sobre as investigações realizadas sobre os centro-africanos e suas construções culturais, vamos perceber que essa capacidade de criar e reconfigurar significações e perspectivas a partir do diálogo entre uma estrutura significativa ancestral e o contexto no qual ela se articula no presente de sua enunciação, é uma característica inerente às suas cosmovisões. A forma como esses povos absorviam outras modalidades culturais ocorria sempre a partir de um processo de reinterpretações e assimilações que tinham como base central,

suas próprias perspectivas. Em outras palavras, toda “leitura” acerca dos novos contextos que se apresentavam era feita a partir das bases de sua “cartilha” cultural.

Sob essa perspectiva, os autores Willy De Craemer, Jan Vansina e Renée C. Fox, em seu artigo sobre os movimentos religiosos na África Central, vão discorrer sobre a presença de constantes transformações observadas nas religiosidades das sociedades centro-africanas. Segundo os autores, nessas sociedades havia uma concepção geral de valores e crenças, permeada pelo complexo “ventura-desventura”, que orientava de forma substancial as constituições dessas comunidades em todas as áreas sociais. Tanto a “ventura”, quanto a “desventura” estavam diretamente associadas às relações que essas comunidades estabeleciam com os espíritos e divindades locais, normalmente intermediadas por um sacerdote ou líder carismático. Dessa forma, um estado de desventura poderia representar uma ruptura nessas relações e nesse sentido, sempre que se instituíam crises, era comum o surgimento de novas formas religiosas nessas regiões, a partir de rearranjos de rituais, recombinações de símbolos, crenças e mitos já existentes, “sendo apenas ocasionalmente incorporado material completamente novo” (SOUZA, 2014, p. 70). Sendo assim, a partir de um processo de assimilação e significação de símbolos, novos elementos passavam a integrar a liturgia antiga, dando origem a novos tipos de cultos, mas que preservavam sempre as bases de suas cosmovisões e cosmologias.

Os rituais básicos permanecem os mesmos, mas podem ser introduzidas mudanças em músicas, danças, rezas e símbolos. Elementos estrangeiros são incorporados, como novos objetos ou rituais, se puderem ser interpretados a partir do sistema religioso já existente (SOUZA, 2014, p. 71).

É nessa perspectiva que no final do século XV, a religião cristã vai ser absorvida e reconfigurada em território centro-africano. O evento histórico que marca o início desse processo e que vai culminar na conversão voluntária de líderes centro-africanos, que posteriormente terão atuação significativa na propagação do catolicismo na região, é a chegada do navegante português Diogo Cão à foz do rio Zaire, no Soyo, província do Reino do Congo, no ano de 1483:

Esse primeiro contato teria sido pautado pela diplomacia. Diogo Cão desembarcara em *Mpinda* e fora recebido pelo senhor do Soyo, o *mani* Soyo. Com dificuldade estabeleceram contato, trocaram presentes e enviaram mensageiros a *Mbanza*, capital do Congo, para informar o acontecido ao *mani* Congo. Entre os mensageiros foram três portugueses. Como tardavam a voltar a *Mpinda*, Diogo Cão tomou consigo quatro reféns congueses prometendo retornar em quinze luas. O navegante estava de volta no ano de 1485 com os reféns que havia levado, agora vestidos à europeia, falando português e repletos de presentes para o *mani* Congo. (POSSIDÔNIO, 2015, p. 35-36)

O antropólogo Wyalt MacGaffey (1986) ao analisar esse evento a partir das perspectivas culturais e religiosas dos povos dessa região vai sugerir que os congolezes, baseados em suas cosmovisões nativas, teriam interpretado esse regresso como um retorno do mundo dos mortos ao mundo dos vivos caracterizando assim os portugueses como emissários do mundo sagrado²⁷. Marina de Mello e Souza (2014) vai destacar que, sob essa linha de pensamento, a conversão voluntária à religião cristã foi resultado da compreensão particular que tiveram da chegada e do retorno dos portugueses em território africano e dessa forma, tanto o *mani* Soyo, quanto o *mani* Congo poderiam ter interpretado a nova forma religiosa que estava sendo oferecida como uma versão renovada de um culto que já lhes era familiar, gerando assim, sobre a religião cristã apresentada pelos portugueses, um conjunto de significações imbuídas de toda uma perspectiva centro-africana.

A partir desse evento, um agrupamento de equivocadas significações religiosas, passou a permear o contato entre portugueses e congolezes. Se por um lado, os portugueses acreditavam obter êxito nos processos de catequese e propagação da religião cristã, por outro, os congolezes entendiam que se tratava de uma nova religiosidade que dialogava com suas crenças nativas, formulando significações a partir de associações entre esses novos valores católicos e seus antigos costumes. Nesse sentido, Marina de Mello e Souza ressalta que

²⁷ Na perspectiva da cosmovisão *Bakongo*, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos é separado pela *Kalunga*, cuja representação no mundo natural é o mar. Além disso, nessa concepção, os mortos tinham cor branca e reivindicavam homenagens e presentes, além de fornecerem aos vivos, algo de seu poder. Todo esse complexo cultural é orientado pelo “Cosmograma *Bakongo*”, também conhecido como “*Dikenga*”, formado por duas linhas que se interceptam perpendicularmente indicando quatro pontos como os quatro estágios do sol. Sobre a *Dikenga*, trataremos de forma mais aprofundada no segundo capítulo dessa dissertação.

A crônica desses primeiros contatos indica que desde o começo, e por muito tempo, portugueses e congoleses traduziram noções alheias para sua própria cultura, forjando analogias que os levaram a achar que estavam tratando das mesmas coisas, quando na verdade os sistemas culturais distintos permaneciam bastante inalterados. (SOUZA, 2014, p. 54).

Outros autores, como o historiador John Thornton (1983) vão apresentar problematizações em relação às interpretações de MacGaffey, argumentado que o contato diplomático entre os portugueses e congoleses bem como a aceitação da nova religião podem ter sido permeados por uma relação de interesse, por parte da nobreza conguesa, em aumentar a legitimação de poder perante o povo. No entanto, o historiador também aponta que a religião cristã passou por um processo de reinterpretação e ressignificação pelos povos centro-africanos.

De acordo com Thornton (2019), o catolicismo oficialmente se estabeleceu em território centro-africano, em especial o antigo Reino do Congo em decorrência do processo de conversão que ocorreu em meados do ano de 1491. No entanto, vai indicar que nesse território começou a se desenvolver o que o autor vai chamar de “cristianismo africano”, ou seja, um tipo de catolicismo que foi concebido a partir das perspectivas religiosas nativas desses povos num processo de assimilação entre as concepções católicas e as religiosidades locais. Dessa forma, elementos cristãos passaram a ser absorvidos e incorporados, através de processos de leitura e tradução que tinham como base a ótica religiosa nativa, sem que as crenças regionais fossem abandonadas. Nesse mesmo sentido, Possidônio (2015) ressalta que:

O catolicismo se propagou rapidamente dentro do Congo e, por uma “ironia”, muitas das práticas cristãs assimilavam-se em vários aspectos com o fetichismo animista dos povos centro-africanos. Deu-se uma intensa reinterpretação de crenças, mitologias, símbolos e costumes que levaram, de um lado, missionários a acreditarem que catequizavam com êxito o povo e, do outro, um povo que entendia continuar com suas antigas crenças religiosas recebendo novos valores católicos aos seus tradicionais costumes. As igrejas ganhavam o nome de *nzo nkisi*, a bíblia era apresentada pelo clero católico como *mukanda nkisi* e os próprios padres se intitulavam em diversos momentos, como *ngangas*. (POSSIDÔNIO, 2015, p. 38)

Contudo, se o “cristianismo africano” começa a se expandir pelos territórios da África Centro-Occidental a partir do século XV, marcando um período

em que elementos do catolicismo passam a ser incorporado às perspectivas das religiosidades locais, é a partir do início do século XVIII que começa a se estabelecer um movimento contrário de incorporação de elementos religiosos nas relações de interação e significação entre essas religiosidades.

Em *De português a africano: a origem centro-africana das culturas atlânticas crioulas no século XVIII*, Linda Heywood (2019) vai indicar que no início do século XVIII, começa a emergir o que a autora nomeia como “cultura crioula” nas regiões da Angola portuguesa e em Benguela. No campo religioso, Heywood vai apontar que a herança católica, em particular dos colonizadores portugueses e brasileiros e de seus descendentes afro-lusitanos, “passou por um processo extenso de africanização” (HEYWOOD, 2019, p. 109), com a presença de práticas das religiosidades africanas coexistindo no interior das igrejas e influenciando substancialmente os rituais católicos. A autora menciona a partir de análises de relatórios e registros, a presença de rituais como o *entambe* (um tipo de funeral realizado em que coexistiam rituais africanos e católicos), adivinhações, juramentos e adorações a ídolos. Ao analisar a descrição de Silva Correa sobre o que encontrou em sua visita a Angola na década de 1790, destacou que

Ele estava particularmente preocupado com a grande penetração dos costumes africanos nos rituais católicos mais sagrados. Escreveu que os funerais (*entambes*) eram celebrados com “supertições abomináveis”, notando que no ato cristão mais sagrado “os feiticeiros uniam-se aos rituais mais sérios e consagrados da cristandade”. Acrescentou ainda que os casamentos realizados na igreja também tinham “música que ressoava nos corredores”, tambores demorados e o batuque “que eram ouvidos pela vizinhança”. (HEYWOOD, 2019, p. 110).

Dessa forma, a religião cristã já estava substancialmente transformada e fundida com as concepções centro-africanas de sagrado. Compreender essas transformações ocorridas nas concepções religiosas desses povos, bem como as relações que foram estabelecidas com a religião católica, é de fundamental importância para entendermos como foram articuladas, no campo das significações, as perspectivas religiosas centro-africanas em solo brasileiro, tendo em vista que “os escravizados que chegaram às Américas levaram

elementos desse catolicismo centro-africano com eles” (HEYWOOD, 2019, p. 122).

De fato, essas perspectivas se apresentam como um elo significativo entre as religiosidades centro-africanas dos dois lados do Atlântico. O que é importante lançar luz nesse sentido, é que ao chegarem em território brasileiro, centro-africanos trouxeram consigo uma bagagem cultural muito bem definida, mas que não foi vista como relevante pelos principais pesquisadores que se debruçaram sobre os estudos das religiosidades afro-brasileiras no início do século XX, uma vez que

qualquer tentativa de observar os costumes religiosos dos povos centro-africanos, sem a compreensão dessas assimilações de novos objetos ou práticas como sagradas, corre o risco de classificá-los como pobres mítica e ritualisticamente, esvaziando-se, a possibilidade de uma compreensão ampla da realidade religiosa (POSSIDÔNIO, 2015, p. 39).

Sendo assim, podemos perceber que tanto os elementos reinterpretados da religiosidade católica, quanto a capacidade de remodelar perspectivas incorporando e ressignificando elementos de outras concepções religiosas, através da assimilação e da tradução que se configuram a partir de uma base ancestral que não se altera, são características fundamentais das cosmovisões desses povos, desde antes do movimento da diáspora. Nesse sentido, retomamos Karasch (2000) e sua pesquisa sobre a vida dos escravizados no Rio de Janeiro no período de 1808 a 1850, onde a autora indica que:

Uma das influências básicas sobre a religião dos escravos do Rio era a falta de conservadorismo religioso. Com efeito, era “tradicional” entre os centro-africanos formar novos grupos religiosos e aceitar novos rituais, símbolos, crenças e mitos. Portanto, eles não tinham de abandonar sua religião quando escolhiam venerar a imagem de um santo católico. Como na África, simplesmente adotavam a estátua como um símbolo novo. É essa flexibilidade, em comparação com a tradição conservadora iorubá, que caracterizava as religiões centro-africanas no passado. (KARASCH, 2000, p. 355)

No intuito de identificar a presença dessas articulações também nas religiosidades do Candomblé de Angola que se estabeleceu no Nordeste brasileiro, gostaria de trazer para esse trabalho dois eventos que presenciei em

minha vivência religiosa e que ilustram de forma significativa, as formas pelas quais essas relações de significação e incorporação foram articuladas também nesses espaços. Os dois eventos foram observados em meados da década de 1990, período em que ainda apenas participava assistindo as festividades públicas e não me integrava efetivamente à essa religiosidade. Evidentemente, na época, os eventos foram observados a partir do olhar do “estrangeiro” que se encanta com o que está vendo sem a preocupação de formular qualquer interpretação sobre o que observa. No entanto, na presente pesquisa, tais eventos saltam do âmbito da memória e se revelam como indícios significativos sobre as formas pelas quais articulações e estratégias foram elaboradas nesses contatos interculturais que permearam o estabelecimento do Candomblé de Angola no Brasil.

O primeiro evento ocorreu em uma festividade pública de “entrega de Cuia”²⁸ a uma iniciada em um terreiro de Candomblé de Angola situado no bairro de Guadalupe, subúrbio do Rio de Janeiro. Ao final da cerimônia de entrega da “Cuia”, o sacerdote, que até então em seu discurso utilizara diversas vezes o termo *egbomi*²⁹, para se referir à nova posição hierárquica que a iniciada iria assumir, vira-se em tom irônico para o público presente no terreiro (composto não só por assistentes, mas também por sacerdotes de outras nações do Candomblé) e diz:

A partir de agora, mais do que uma Egbomi qualquer, minha filha está se tornando uma Nenguá. Quem não souber o que é Nenguá, pode me procurar depois, que ensino um pouquinho dos segredos da nossa nação de Angola.

Essas terminologias na época (início da década de 1990), ficavam restritas ao aprendizado adquirido pela oralidade e pelas vivências religiosas, uma vez que os acessos a textos e livros, não eram tão facilitados como

²⁸ A “Entrega de Cuia” é uma cerimônia em que um adepto, recebe o grau hierárquico e a autorização para o sacerdócio. Na maioria dos Candomblés, a “Entrega da Cuia” (Candomblé de Angola) ou “Entrega de Deká” (Candomblé de Ketu), ocorre quando o adepto completa sete anos de cumprimento das obrigações de iniciação e ganha maioria iniciática.

²⁹ O termo *Egbomi* é utilizado para designar os adeptos que já possuem maioria iniciática. O termo é de origem iorubá e, portanto, utilizado nos Candomblés de Ketu (originário do povo nagô). Nos Candomblés de nação Angola, os termos que possuem mesmos significados são *Kota* (mais velho), *Tata* (pai/sacerdote), *Mama* (mãe/sacerdotisa) ou *Nenguá* (mãe/sacerdotisa).

atualmente. Dessa forma, naquela época, a palavra *Egbomi*, termo oriundo do Candomblé de Ketu, já era de conhecimento popular e utilizada amplamente dentro dos Candomblés, independente da nação, tendo em vista que devido à projeção nacional que o Candomblé nagô ganhou no decorrer do século XX, muitos de seus termos foram apropriados por outras nações de Candomblé. A incorporação de terminologias do Candomblé de Ketu pelos sacerdotes do Candomblé de Angola foi uma estratégia utilizada, tal como já mencionamos nesse capítulo, como mecanismo de legitimação e reconhecimento a partir das aproximações e semelhanças entre essas nações. No entanto, essas terminologias do Candomblé de Ketu não substituíram as terminologias do Candomblé de Angola, ou seja, os termos específicos pertencentes à liturgia dessa nação, bem como expressões oriundas da língua *kikongo* e *kimbundo*, foram preservadas nos espaços dos terreiros, mas no decorrer desse processo de assimilação, passaram a ser caracterizadas como “segredos” guardados e, nesse sentido, funcionavam como elementos que conferiam aos sacerdotes que detinham esses conhecimentos, os status de superioridade e poder.

Nesse contexto, o que podemos perceber a partir do relato apresentado, é que, ao dizer que sua filha, mais do que uma “*Egbomi* qualquer”, estava se tornando uma *Nenguá*, o sacerdote articula nas entrelinhas dessa fala, uma relação entre esses termos que pressupõe que *Egbomi* é um termo comum, conhecido por qualquer um, enquanto que o termo *Nenguá*, menos conhecido, era apenas de domínio daqueles cujo saber transcendia esse âmbito do comum, ou seja, a palavra *Nenguá*, no contexto em que foi utilizada, absorvia um significado que lhe conferia o status de sacerdote cujos conhecimentos estavam além dos conhecimentos “triviais” da maioria dos sacerdotes de Candomblé.

O segundo evento ocorreu em um terreiro no bairro de Vaz Lobo, também subúrbio do Rio de Janeiro. Durante um ritual dedicado à divindade *Kitembu* (também conhecida como “Tempo”) no qual fui convidado a participar, a sacerdotisa responsável, ao iniciar o ritual, entoou uma cantiga direcionada a essa divindade, que mesclava palavras em português com divindades do panteão centro-africano e divindades iorubanas. Cânticos com essas estruturas híbridas eram muito comuns nas casas de Candomblé Angola nesse período e eram considerados tradicionais. Contudo, a estrutura do cântico e o contexto no qual foi entoado (no início dos rituais), promoveu uma significação na qual é

possível observar em suas entrelinhas, uma articulação interessante no que diz respeito à relação entre as divindades nagô e a cosmovisão do Candomblé de Angola. Reproduzirei o cântico, exatamente como ouvi, desconsiderando qualquer tentativa de promover correções litúrgicas (no sentido da ideia de purismo atualmente promovidas pelas perspectivas da re-africanização do Candomblé Angola) ou linguísticas:

“Vira o Tempo, olha o Tempo, vira o Tempo, olha o Tempo virou.

Vira o Tempo, Nganga Nzambi³⁰, olha o tempo.

Vira o Tempo, olha o Tempo virou.

Ogum tá no Tempo, olha o Tempo virou

Oxosse tá no Tempo, olha o Tempo virou

(...)”.

Dessa forma, na segunda parte dessa cantiga, a sacerdotisa continuava citando o nome das divindades iorubanas (Orixás), seguindo essa estrutura de ressaltar que cada divindade “tá no Tempo”, enquanto os integrantes da casa respondiam em coro “Olha o Tempo virou”.

Tendo em vista que a divindade Tempo (ou *Kitembu*) é considerado como “Divindade-Rei do Candomblé de Angola” pelos adeptos dessa nação e, considerando que essa cantiga foi entoada no início dos rituais, podemos suscitar a reflexão de que as entrelinhas dessa cantiga propõem uma articulação em que a presença dessas divindades iorubanas, passava pelo “crivo” das perspectivas do Candomblé de Angola. Ou seja, se “Ogum tá no Tempo”, isso poderia estar indicando que o Orixá iorubano está presente no complexo religioso do Candomblé de Angola, sob a “tutela” (ou perspectivas) da Divindade-Rei dessa nação.

Através dos relatos apresentados, é possível perceber uma relação dialógica entre as perspectivas centro-africanas e os eventos citados. Em ambos

³⁰ *Nganga Nzambi* é considerado como a divindade superior dentro do Candomblé de Angola e na Umbanda, sendo nessa última, referenciada apenas pelo nome de *Nzambi*. Nos contatos estabelecidos entre missionários europeus e centro-africanos, *Nganga Nzambi* foi relacionado com o Deus cristão.

os casos, os elementos incorporados de outras religiosidades não substituíram os já existentes e nem se configuraram como superiores. No decorrer dessas incorporações, estratégias foram sendo articuladas de forma que as perspectivas oriundas da cosmovisão do Candomblé de Angola, continuavam ocupando posições de destaque. Assim, no primeiro relato, vimos que as terminologias oriundas do dialeto *kimbundo* e *Kikongo*, passaram a ser resguardadas e, estrategicamente caracterizadas como segredos litúrgicos, outorgando poder e prestígio ao sacerdote detentor desses conhecimentos. Já no segundo relato, as significações geradas pelas entrelinhas do cântico, nos direcionaram para a reflexão de que as divindades iorubanas estavam sendo incorporadas àquela cerimônia ritual, a partir de uma “leitura” feita com base na “cartilha” da cosmovisão do Candomblé de Nação Angola.

O que fica evidente, a partir de todos esses contextos aqui apresentados, é que a capacidade de produzir e articular significações, através das relações de associação, incorporação, ressignificação e reinterpretação de elementos, é uma das principais características formadoras da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. De fato, se traçarmos um quadro comparativo entre as distintas manifestações de base centro-africana em território brasileiro, perceberemos que os elementos e as concepções que as diferenciam, instituíram-se a partir das significações que foram articuladas nos distintos contatos com os diferentes agentes e espaços que cada uma dessas manifestações estabeleceu.

Dessa forma, o Candomblé de Angola se estruturou a partir de suas relações com os processos de instituição da concepção de “Candomblé” no Brasil, sendo diretamente influenciado por essas concepções. Do mesmo modo, a Umbanda, a Macumba e o Jongo (manifestações citadas nesse trabalho) modelaram suas estruturas de acordo com as relações que estabeleceram nos espaços onde se desenvolveram. No entanto, é justamente essa capacidade de produzir significações a partir dos múltiplos cruzamentos com perspectivas diferentes, que desponta como uma das características comuns às construções religiosas e culturais de todas essas modalidades. Além disso, a produção dessas significações a partir das perspectivas das entrelinhas geradas nas performances dessas manifestações, também estabelece um diálogo com os

modos de produção de significados nas religiosidades praticadas em solo centro-africano, tal como nos aponta Mendes (2012).

A experiência do culto aos *minkisi*³¹ entre os *Bakongo* não se resumia, de modo algum, à contemplação de objetos estéticos, mas sim ao conjunto de ações ritualísticas que envolvia música, dança, bebidas e comidas feitas especialmente para eles. O *nganga*, para que fosse bem-sucedido, deveria conhecer não somente os segredos da construção e as rezas-cantos evocatórios, mas deveria também ser dançarino competente e um músico especializado; o complexo traje+música+dança eram indissociáveis do culto aos *minkisi*, pois a construção de um deles, ou a sua evocação, eram ocasiões festivas, que podiam durar muitos dias (MENDES, 2012, p. 44)

Sendo assim, o que os intelectuais do início do século XX interpretaram como “pobreza mítica” ou “degenerescência” se configurava como, uma característica fundamental da cosmovisão desses povos. A habilidade de produzir reinterpretações, ressignificações e releituras de novos elementos, integrando-os às suas perspectivas religiosas, era a reprodução fidedigna de suas formas de “ver e entender o mundo” em território africano. Nesse sentido, entendemos que o movimento de (re)africanização do Candomblé de Angola, ao retomar essa perspectiva de “tradição pura”, promovida pelos intelectuais do início do século XX, estabelece estratégias de articulação que podem proporcionar o apagamento de dados que são fundamentais, no que diz respeito à cosmovisão dessa religiosidade, aproximando-a a uma perspectiva que não condiz com a origem de suas concepções. A exclusão de elementos como os cânticos em português e as significações geradas nos processos híbridos de interações culturais, caminham no sentido contrário ao das perspectivas formadoras dessa religiosidade. As “entrelinhas” que foram geradas nesses cânticos e nesses processos híbridos são fundamentais para entendermos as formas pelos quais os elementos que formaram as cosmovisões das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, foram articulados.

Dessa forma, para além da reprodução dos elementos estéticos e rituais presentes nessas religiosidades, procuramos pensar outras formas de narrativas para a construção da cena, tomando como base a concepção de cosmovisão,

³¹ Nome atribuído às divindades no Candomblé de Angola. *Minkise* é o plural de *Nkisi*.

como forma de “ver e entender o mundo”, oriunda dessa manifestação. Nesse sentido, nos debruçamos sobre a investigação dos elementos que formam essa cosmovisão, ampliando nossa observação para outras manifestações que também carregam elementos e concepções oriundos da mesma perspectiva que formou essa religiosidade, pois entendemos que, as entrelinhas geradas em suas formas de expressão, além de se configurarem como significativos espaços que guardam pistas sobre como essas formas de “ver e entender o mundo” foram articuladas, produziram inúmeras significações que se estabeleceram a partir do diálogo entre uma perspectiva ancestral e outra perspectiva que emergia do contato com novas formas culturais.

Essa característica dinâmica e dialógica de articulação e produção de sentidos, presentes nas perspectivas dessas religiosidades, possibilita que essa construção de significados possa ser elaborada em diferentes espaços de execução tais como nos ambientes religiosos, manifestações seculares e até mesmo nos processos de construção da cena.

Assim, ao nos debruçarmos sobre a investigação dos elementos que formaram a cosmovisão da religiosidades de origem centro-africana no Brasil, buscamos nos apropriar dessa habilidade de articular e reconfigurar elementos presentes nas perspectivas dessa visão de mundo, com o objetivo de produzir novas significações que contribuam para os processos de construção da cena. Em outras palavras, vislumbramos pedir emprestado a “cartilha” dessas manifestações, para que possamos produzir outras formas de “ler” a construção da cena no teatro, promovendo um fecundo diálogo entre esses dois mundos.

Retomando nosso ponto de partida presente na epígrafe desse capítulo, e munido de todo o conjunto de significações que possam emergir das articulações promovidas por esse retorno, reafirmamos que:

*“lá iá eu não sei lê, lá iá quero aprender, me empresta a sua cartilha
que eu também quero aprender”*

CAPÍTULO II

KALUNGA - O DIÁLOGO ENTRE MUNDOS: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO EXPERIMENTO CÊNICO ‘KANDENGE – O CANTADOR DE UMA HISTÓRIA BRASILEIRA’

*“Ainda não apareceu jangadeiro pra remar.
Tem jangada na Kalunga, não tem jangadeiro lá”³²*

Como todas as coisas, tudo tem um início. Porém, mesmo os inícios são resultantes de um conjunto de perspectivas anteriores que agrupadas, possibilitaram sua constituição. Na perspectiva da ancestralidade, todo início só se materializa a partir da ativação de uma anterioridade que fornece as referências primárias para que as coisas ou os seres, possam acontecer. Dessa forma, todo começo tem como ponto de partida a consolidação de algo que veio antes, do mesmo modo que o que veio antes é a consolidação de algo que o precede e assim sucessivamente.

Contudo, da mesma forma que o estabelecimento de um início reivindica muitas anterioridades transmutadas, o que o caracteriza como ponto de partida de algo que nasce é justamente a continuidade desse processo dinâmico de transformação, de forma que cada início se presentificará como o recorte de um processo que a todo tempo esteve e estará em constante mutação.

Assim, o início é o ponto de cruzamento entre duas instâncias, o diálogo entre dois mundos que se cruzam, ou ainda, tomando como base o contexto da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana que absorve a ancestralidade como um princípio filosófico, um início ocupa o centro de uma grande encruzilhada onde o cruzamento de caminhos gera novos cruzamento de caminhos, que geram novos cruzamentos de caminhos, possibilitando assim, através dessa dinâmica de transformações, a constante emersão de novas possibilidades.

O estabelecimento de cada início projeta na instância do futuro, um espaço de possibilidades que ainda será ocupado, mas que se presentifica no

³² Fragmento de um ponto cantado de Umbanda, dedicado à divindade Xangô.

instante em que algo é iniciado, ou seja, tal como nos sugere uma das possíveis interpretações para o cântico presente na epígrafe desse capítulo, para cada início, há a materialização nos espaços da *Kalunga*³³, de uma jangada que anseia ser ocupada por um jangadeiro que esteja habilitado a remar.

É nesse sentido que poderíamos dizer que o experimento cênico *Kandenge- o cantador de uma história brasileira* se estabelece como o início de todo esse processo de investigação das possibilidades de construção da cena a partir da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. E como tudo que se inicia, durante todo esse percurso de pesquisa (de 2016 até o registro desse trabalho), o experimento cênico trafegou por diversas encruzilhadas que promoveram ressignificações e transformações, fazendo com que, até a presente data, se caracterize ainda como uma montagem em constante construção. Contudo, se esse experimento se configurou como início de todo esse processo de pesquisa, sua concepção é o resultado de muitos outros inícios que os antecederam.

Se por um lado, o experimento cênico inaugura o desejo de experimentação da construção da cena a partir dos elementos que estruturam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, por outro sua concepção é proveniente da percepção pessoal da existência de semelhanças entre os processos de construção de uma cena e os modos de construção da memória nos espaços do terreiro.

Dessa forma, para pensarmos numa análise sobre a construção do experimento cênico *Kandenge – o cantador de uma história brasileira*, será preciso levar em consideração que o experimento perpassa por dois momentos que, apesar de serem adjacentes e complementares, demarcam dois modos distintos de direcionamento do olhar sobre sua concepção: o primeiro que se presentifica pelo viés da experiência adquirida a partir das vivências nos espaços do terreiro, principalmente no que diz respeito aos modos e mecanismos de manutenção da memória nessas manifestações afro-diaspóricas e o segundo, pelo viés da pesquisa e investigação acadêmica. Em outras palavras, apropriando-nos das metáforas sugeridas pelo cântico presente na epígrafe

³³ Como veremos mais à frente nesse capítulo, a *Kalunga* representa o mar ao mesmo tempo em que é a linha que divide os mundos físico e sobrenatural, estabelecendo um espaço de diálogo entre eles.

desse capítulo, o primeiro momento seria um olhar para a jangada que se materializa na *Kalunga* e o segundo, um olhar para o jangadeiro que se apropria das habilidades necessárias para ocupar a jangada.

2.1 – Um olhar para a Jangada: o diálogo entre o Teatro e as vivências no espaço religioso.

Faltavam poucos minutos para que eu realizasse a apresentação de minha performance quando, além da tensão natural que acomete todo ator antes de entrar em cena, senti-me tomado por uma apreensão que potencializou minha ansiedade e fomentou um questionamento que se fez presente por um longo período, mesmo depois da apresentação: será que eu estaria misturando as coisas?

O evento em questão ocorreu no ano de 2015, em decorrência do trabalho de conclusão da disciplina “Expressão Musical” do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Estácio de Sá. A proposta do trabalho consistia em elaborar uma cena de 15 minutos, articulando técnicas de interpretação teatral com as técnicas de expressão musical experimentadas durante a disciplina.

Nesse sentido, como tinha uma forte ligação com a musicalidade religiosa dos terreiros, vislumbrei pela primeira vez a possibilidade de promover um diálogo entre as perspectivas oriundas de minha vivência nas religiosidades afro-diaspóricas e a construção de uma performance teatral. Assim, a proposta de encenação que foi construída e apresentada, se caracterizava por um personagem africano que contava através de cânticos de terreiro, sua passagem pelo movimento diaspórico em decorrência do processo histórico da escravização de negros africanos no Brasil.

A apresentação da performance fomentou um ambiente onde emoções foram afloradas por parte de quem assistia, suscitando, posteriormente, um espaço fértil de debate sobre as formas e técnicas que foram utilizadas em sua construção. A professora ministrante da disciplina, sugeriu que essa performance fosse transformada em um espetáculo a ser apresentado como trabalho de conclusão de curso.

A partir dessa sugestão, começou a se alinhar o processo de pesquisa que culminaria na montagem do então espetáculo *Kandenge – O cantador de uma História Brasileira* apresentado pela primeira vez como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Cênicas no segundo semestre do ano de 2016.

O desejo de promover um diálogo entre os elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e a construção da cena, surge a partir da percepção da possibilidade de aproximação entre os elementos que constituíam os modos de produção dos mecanismos de manutenção da memória presentes nessas religiosidades e a construção da cena no teatro. Tomando como base as experiências vivenciadas nos espaços do terreiro, essa aproximação se delineava inicialmente a partir de três pontos fundamentais.

O primeiro se dava pela percepção de que os elementos que formavam os mecanismos de manutenção da memória dessas religiosidades eram constituídos por performances munidas de um grande teor estético, tais como os cânticos, a dança e a corporificação dos saberes convertida em processos rituais. O teor estético presente nessas performances, estabelecem sempre uma relação de comunicação entre, pelo menos, duas subjetividades. Nessas religiosidades, o ritual existe para ser praticado, mas também para ser visto e codificado pelos espectadores que participam do processo litúrgico no momento em que o mesmo ocorre.

Nesse sentido, o participante do ritual é, ao mesmo tempo, um atuante e um espectador, pois participa ativamente da construção do ritual no mesmo instante em que o observa e absorve o processo performático que está sendo construído, formulando sua codificação e interpretação sobre o evento presente.

Traçando um comparativo com o teatro e, resguardando evidentemente as diferentes motivações de cada uma dessas expressões, o ritual poderia ser comparado a um espetáculo em que espectadores participam ativamente da construção da cena, misturando-se aos atores e, apesar de existir um roteiro pré-estabelecido que deve ser seguido, a interação entre espectadores e atores garante a efemeridade e exclusividade daquele evento.

O segundo ponto estava relacionado com a forma pelo qual nessas religiosidades, as significações eram construídas a partir das articulações

promovidas por essas performances. Apesar de essas performances serem oriundas de comportamentos repassados e repetidos através de gerações, não existe uma fixidez no que diz respeito às codificações e interpretações geradas no momento de suas execuções. Tal como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, um cântico, por exemplo, pode receber significados diferentes dependendo sempre do contexto no qual está sendo entoado. O mesmo acontece nas performances rituais. O conjunto de procedimentos rituais destinados a um fim, pode ser ressignificado dependendo dos objetivos que motivam a execução do ritual. Da mesma forma, a geração de significados na construção da cena no teatro é resultante da articulação entre os elementos da cena e o contexto no qual estão sendo utilizados.

O terceiro ponto é a relação que se estabelecia entre as práticas religiosas públicas e os assistentes, principalmente no que diz respeito às festividades e rituais abertos ao público externo. No Candomblé de Angola, esses eventos ocorrem normalmente quando se realiza uma festividade em homenagem à alguma divindade ou em decorrência dos processos de iniciação e obtenção de grau hierárquico, que sempre culminam numa festa pública de apresentação. Já na Umbanda, além das festividades em homenagem a alguma divindade ou entidade, esses eventos também ocorrem a partir de sessões de atendimento e consulta que, em algumas casas, são precedidos por rituais de abertura constituídos por cânticos e danças performáticas.

Contudo, ao mesmo tempo em que esses eventos objetivam a louvação às divindades ou entidades por parte dos integrantes do terreiro, também são articulados como eventos de apresentação, destinada a um público de espectadores que podem, dependendo da situação ou necessidade, interagir ou apenas assistir às festividades. A última etapa do ritual de iniciação de um neófito no Candomblé de Angola, por exemplo, é de fato a organização de uma festa pública chamada de *Dizungo Kilumbe* (festa do nome do Santo ou saída do santo) que consiste em uma festividade munida de um conjunto de processos rituais e performáticos destinada à apresentação do novo iniciado ao público externo. Na perspectiva dessa religiosidade a comprovação de que aquele neófito foi, de fato, iniciado se dá através do testemunho por parte daqueles que presenciaram o momento em que a divindade enunciou o seu nome sagrado

(sua identidade) no meio do salão do terreiro, ou seja, é uma festividade em que a presença de espectadores se torna fundamental³⁴.

Dessa forma, se essa relação entre o evento religioso e o público assistente (ou espectadores) presente nas festividades já se estabelece como uma possibilidade de aproximação com o evento teatral e sua relação espetáculo-espectador, esse terceiro ponto também fomenta uma reflexão que amplia a complexidade da geração de significados presentes nas performances que constituem o evento. No relato citado na introdução desse trabalho, em meu primeiro contato com as religiosidades afro-diaspóricas, desenvolvi um sentimento de encantamento em relação a tudo que estava assistindo, mesmo sem ter conhecimento algum sobre os significados que estavam sendo articulados. Da mesma forma, aponte que em várias festividades realizadas na comunidade de Candomblé de Angola que fazia parte, presenciei muitos visitantes que ficaram encantados com tudo que assistia mesmo não conseguindo entender o significado do que estava sendo cantado ou performado.

O que podemos observar através desses exemplos é que, de algum modo, as performances rituais presentes nesses eventos religiosos, possibilitam um espaço de conexão com quem as assiste que pode se estabelecer tanto pelo viés da aquisição dos saberes necessários para o entendimento dessas performances, quanto pelo viés da sensorialidade, tomando emprestado o termo enunciado por Armindo Bião (2019) que indica que:

Assim, “sensorialidade” é a categoria da percepção sensorial que se distingue de “sensibilidade”, cuja conotação de qualidade, emoção, faculdade perceptiva e reativa e fragilidade é muito forte e distinta do que se pretende compreender com essa nova palavra. Sensorialidade é, mais especificamente, a condição humana de conhecer através dos sentidos. (BIÃO, 2009, p. 17)

³⁴ A comprovação a partir do testemunho é uma herança do passado em que não se era possível produzir registros do evento através de fotos e filmagens. A legitimação de que um indivíduo foi de fato iniciado se dava a partir da memória guardada pelos que estiveram presentes em sua saída de santo. Apesar de hoje em dia os registros serem possíveis e acessíveis, a presença de pessoas externas à comunidade do terreiro onde ocorre a iniciação ainda é uma tradição fundamental.

Nesse sentido, por exemplo, o caráter irônico e desafiador de um cântico de demanda entoado por um integrante de uma comunidade religiosa (que por si só já é o resultado de uma articulação promovida para produzir um significado diferente do que está sendo dito), facilmente será entendido por outro integrante dessa comunidade que também possui os conhecimentos necessários para decifrá-lo. Contudo, um espectador visitante que não possui os mesmos conhecimentos, não seria capaz de perceber o caráter de conflito e tensão gerado pelas entrelinhas do que está sendo cantado, mas isso não o impediria de formular uma significação própria acerca do que está observando.

Dessa forma, ainda que nos espaços do terreiro a articulação de elementos na construção de significados de uma certa performance, como por exemplo um cântico, construa uma narrativa específica que é entendida e decodificada pelos integrantes da comunidade religiosa, outras articulações promovidas por um observador alheio a estes conhecimentos, produzirão para o mesmo, outras possibilidades de narrativa, de modo que múltiplas narrativas podem ser geradas a partir de uma única performance.

O que é possível perceber a partir desses pontos apresentados é que o processo de formação de significados e, conseqüentemente, de narrativas presentes nas performances realizadas nos espaços do terreiro é sempre estruturado a partir da articulação promovida pelo cruzamento entre o contexto no qual a performance está sendo executada e as formas pelos quais essas performances são percebidas por quem assiste ou vivencia. E essa percepção está diretamente relacionada a toda uma bagagem anterior de vivências, experiências e saberes acumulados pelo indivíduo espectador.

É a partir dessa bagagem, ou ainda, das concepções que estruturam sua forma de ver o mundo, que o espectador elabora suas significações acerca do evento religioso. Retomando o relato do meu primeiro contato com as religiosidades afro-diaspóricas, o sentimento de “encantamento” com o cântico entoado, o toque do atabaque e a forma pelo qual aquela ação contagiava a todos, muito provavelmente estava relacionado à minha afinidade com o universo artístico, musical e performático. Após adquirir os conhecimentos necessários que me possibilitaram compreender aquele ritual, pude perceber que a narrativa que elaborei a partir dos significados que construí naquele momento, eram diferentes dos objetivos que os integrantes daquele evento

almejavam alcançar com o que estavam cantando e dançando. Mas ainda assim, em certa instância, essa narrativa dialogava com o que estava sendo executado e dessa forma, o sentimento de encantamento foi gerado.

Além disso, a própria concepção de “encantamento”, muito cara para as religiosidades afro-diaspóricas, desponta também como uma forte possibilidade de aproximação com o universo da construção da cena no teatro. De acordo com o dicionário online de português (2021), a palavra “encantar” pode assumir os seguintes significados: “exercer suposta influência mágica; enfeitiçar”; “sentir-se atraído por; seduzir, cativar, fascinar”, “provocar irresistível admiração: encantar um auditório” (ENCANTAR, 2021)³⁵.

Como é possível perceber, a palavra “encantar” está tanto relacionada ao ato de enfeitiçar quanto ao ato de produzir admiração, ou ainda, seduzir, cativar e fascinar. No contexto do teatro, dependendo das circunstâncias e motivações, a apresentação de uma peça teatral objetiva sempre estabelecer com seu público uma relação de fascínio e admiração, ainda que seu propósito seja o de provocar desconforto na plateia. Desse modo, poderíamos dizer que a elaboração de um espetáculo teatral, em sua grande maioria, tem como objetivo encantar o espectador através de diversas vias de conexões elaboradas no processo. Contudo, ao aprofundarmos a concepção de encantamento presente nas perspectivas das religiosidades afro-diaspóricas, poderemos também identificar outros aspectos onde é possível perceber uma aproximação mais contundente com os modos de produção da cena e dessa forma, estabelecer um diálogo muito mais fértil.

No contexto das religiosidades afro-diaspóricas, a concepção de encantamento está na base estruturante de toda sua cosmovisão e, conseqüentemente, alicerça os modos de construção dos processos rituais e performáticos. Para além da concepção de feitiço, nessas religiosidades, o encantamento é o artifício utilizado no processo de sacralização de elementos, objetos, saberes, memórias, espaços e indivíduos.

A perspectiva do encantamento é o mecanismo de transformação de algo que é profano em um elemento sagrado, dando a esse elemento um novo significado. Nesse sentido, encantar um elemento (seja ele um objeto, um

³⁵ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/encantar/>

conjunto de saberes ou um indivíduo), significa fornecer energia vital, dar brilho, dar vida (no contexto religioso), sacralizar e imortalizar aquele elemento transcendendo-o para uma outra instância de percepção de mundo.

É através da concepção de encantamento que uma escultura de barro pode se transformar na representação materializada de uma divindade. A iniciação no Candomblé de Angola é um rito de passagem, que também poderíamos chamar de rito de encantamento, onde o neófito, metaforicamente, morre para o mundo profano e renasce para o mundo sagrado como um novo ser, com um novo nome, inclusive precisando reaprender novos costumes dentro daquela comunidade. Nesse sentido, encantar está relacionado ao ato de dar uma nova significação a elementos que, no contexto da religiosidade, estão esvaziados de existência.

A própria concepção de ancestralidade está relacionada com a perspectiva do encanto. O indivíduo que se “ancestraliza” é aquele que se “encanta”, se sacraliza e se imortaliza na memória de seus descendentes. Aliás, a ideia de encanto se contrapõe à concepção ocidental de morte. Nas perspectivas das culturas afro-diaspóricas, a morte está ligada ao esquecimento, ou seja, ao desencanto. O indivíduo que não é esquecido após seu óbito, permanece vivo enquanto é lembrado e cultuado no seio familiar de seus descendentes. Essa relação entre morte e esquecimento, se desdobra para além da figura humana, estabelecendo-se também nos contextos da memória e dos saberes. A preservação da memória e dos saberes desses povos é, de certa forma, um processo de “ancestralização”, uma vez que o saber ancestral é um conjunto de conhecimentos e práticas que não “morreram” (não foram esquecidas) no decorrer do tempo. E o que não morre, torna-se encantado, como nos apontam os professores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino:

Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência de morte. A morte é aqui compreendida como o *fechamento de possibilidade*, o *esquecimento*, a *ausência de poder criativo*, de *produção renovável* e de *mobilidade*: o desencantamento.

Dessa forma, a perspectiva do encantamento implica na capacidade de transcendência da condição de morte – imobilidade – que assola os conhecimentos versados em monologismos/universalismos. O *crúz*, como a arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; aqueles que se constituem através das mobilidades e das potências presentes na zona de

contato – *encruzilhadas* – formadas por múltiplos saberes. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 34, grifo nosso)

Como é possível observar, o desencantamento é representado pela ideia de morte, ampliada para o contexto de fechamento de possibilidades. O estado de desencanto nesse caso, refere-se a um estado de não existência ou perda de vitalidade, ou seja, de imobilidade e inércia. Nesse contexto, a vitalidade, concebida nas perspectivas das religiosidades afro-diaspóricas como energia vital, está diretamente ligada à capacidade de conexão e movimento, que se desdobra para um estado de potência e realização. Tal como nos apontam os autores, o encanto se estabelece a partir da concepção de “cruzo”, ou seja, de cruzamento de perspectivas que podem se desenvolver em várias instâncias nesse processo. É justamente na zona de contato entre essas perspectivas que se estabelece o encantamento.

De fato, sob essa perspectiva, o processo de encantamento só é possível a partir da relação entre, pelo menos, duas subjetividades. Algo que é esquecido (processo de desencantamento), é esquecido por alguém. Algo que é concebido como elemento encantado, é também concebido por alguém. O reconhecimento de um elemento como algo que passou pelo processo de encantamento, sempre se dá a partir da percepção de quem o observa, ou seja, para além do contexto da religiosidade, um elemento é encantado apenas para aqueles que os reconhecem como tal. Nesse sentido, assim como ocorre com os cânticos, o processo de encantamento é também um processo de articulação de significados.

Um atabaque, por exemplo, para ser utilizado como elemento sagrado nos espaços do terreiro, passa por um conjunto de processos rituais de sacralização, ou seja, de encantamento. Após esse processo de sacralização, o atabaque deixa de ser um simples instrumento musical para se tornar a representação da divindade ao qual foi destinado. Dessa forma, o atabaque passa a ser um dos elementos sagrados mais importante daquele espaço, de modo que apenas algumas pessoas podem manuseá-lo. No contexto do Candomblé de Angola, a função do atabaque é a de, juntamente com o tocador e cantador, promover o encantamento do espaço do terreiro, incluindo os elementos, os integrantes e as atividades rituais realizadas. Na maioria das vezes, o encantamento é promovido

a partir dos cânticos e estes, acompanhados pelos atabaques. Durante uma festividade, os integrantes da comunidade do terreiro reconhecerão nos atabaques, bem como nos cânticos que estão sendo entoados, um conjunto de fundamental importância para a materialização do processo de encantamento de todos os elementos daquele evento. Contudo, um observador que não compartilha dos saberes e das mesmas perspectivas dos integrantes do terreiro, poderá ver o atabaque apenas como um instrumento musical e se conectar com todo o evento religioso, incluindo aqui os ritmos, as danças e os cânticos, pelo viés dos aspectos estéticos e performáticos, como uma forma de manifestação artística e ainda assim se encantar com tudo que está assistindo. O encantamento continua existindo mas opera para esse observador através de uma instância que é diferente da dos integrantes do terreiro. O que, de fato, diferencia o evento festivo como um processo religioso de um processo estético/artístico, é o conjunto de significações que são articuladas a partir de quem observa e/ou participa.

Dessa forma, olhando para a construção da cena no teatro a partir de uma perspectiva afrocentrada, poderíamos dizer que o processo de concepção de um personagem no teatro é também uma forma de encantamento de algo que ainda não possui vitalidade. De mesmo modo, as articulações que são promovidas para que um objeto cênico receba uma significação específica, também pode ser entendida como uma forma de encantamento. Um pedaço de bambu numa cena, por exemplo, pode se transformar numa enxada, numa espada ou uma arma, dependendo do contexto no qual o objeto está sendo manipulado. Dar vida a um personagem, bem como dar vida a um objeto cênico, consiste em articular estratégias de significação para esses objetos. Tal como já dissemos, o ato de encantar um elemento está relacionado ao movimento de estabelecer uma nova significação que só se presentifica no instante em que essa significação passa a ser reconhecida por quem observa ou interage com o elemento.

Todos esses pontos apresentados até aqui foram fundamentais para o desenvolvimento do desejo de construir uma apresentação teatral que tivesse como base os elementos formadores da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, alinhando minhas vivências no espaço do terreiro com minha formação no teatro. O que despontava como objetivo nesse processo, era a possibilidade de levar para a cena uma construção que fosse

articulada a partir dos princípios que alicerçavam as formas pelos quais as significações são geradas nos espaços do terreiro através de suas próprias estruturas performáticas, mas que também fosse elaborado de modo a possibilitar que outras significações pudessem ser geradas. Em outras palavras, o que se desejava era a construção de um experimento cênico que se estruturasse a partir das perspectivas e performances dessas religiosidades, mas que possibilitasse ao espectador formular narrativas a partir da articulação promovida entre sua própria bagagem de saberes e o contexto do que está sendo apresentado. Assim, o experimento cênico teria em sua composição elementos da cosmovisão dessas religiosidades, mas o processo de conexão que se estabeleceria com o espectador, não dependeria, necessariamente, de seu conhecimento em relação aos aspectos religiosos.

Contudo, à despeito das preocupações que caminhavam comigo à época, a relação entre o teatro e o campo do sagrado era muito mais estreita do que eu imaginava. A própria historiografia oficial, nos mostra que o teatro ocidental nasce a partir de processos rituais. Além disso, no que diz respeito às religiosidades afro-diaspóricas, em vários aspectos, a relação com o teatro já foi e ainda é um campo de debate e reflexão amplamente abordados em trabalhos sobre o tema.

Em artigo intitulado *Um mesmo estado de graça - o teatro e Candomblé da Bahia*, Armindo Bião (2009) problematiza a relação entre o teatro e os rituais de possessão presentes no Candomblé da Bahia, a partir do trabalho de autores que vislumbraram no Candomblé, em especial no transe de possessão, a presença de práticas espetaculares e de aspectos estéticos e teatrais nos rituais. No mesmo sentido dos autores suscitados por Bião, o professor Zeca Ligiéro (2019), a partir de sua obra *Teatro das origens – estudos das performances afro-ameríndias*, propõe uma reflexão de que as práticas rituais oriundas de religiosidades como o Candomblé, são uma manifestação de um outro tipo de teatro, nomeado pelo autor como Teatro das Origens que emerge a partir do desdobramento do ritual.

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 a música, a dança, a percussão, cenário, figurino de forma

articulada e consistente. Tem uma função religiosa, mas é realizado com todos os elementos que caracterizam o teatro como entretenimento, em muitos casos com requintada elaboração de técnicas teatrais, e logra grande comunicação com seu público, não apenas no sentido de comunhão da mesma fé, mas que também faz parte de um tempo de lazer. (LIGIÉRO, 2019, p. 26)

A observação de aproximação entre os modos pelos quais as religiosidades afro-diaspóricas articulam suas significações litúrgicas e o teatro também foi abordada pela professora Carina Maria Guimarães Moreira (2009), em sua dissertação de mestrado *Salve o rei do movimento: A performance ritual do caboclo na Umbanda de Barra do Piraí/RJ*. Nesse trabalho, a partir das articulações entre ritual e jogo, a autora propõe a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre os processos de incorporação da entidade Caboclo e a representação de um personagem por um ator.

A interação entre o espectador e o Caboclo Índio pode ser entendida como uma convenção, um jogo, pois essa entidade, com a qual o crente interage no terreiro, não é um índio em carne e osso, mas o espírito desta entidade incorporado em um médium. Portanto, mesmo guardando as devidas proporções entre uma representação teatral e um transe de incorporação, podemos dizer que há uma mesma convenção que normalmente encontramos no teatro, ou seja, a representação de um personagem por um ator (aqui representado pelo cavalo) e o reconhecimento por parte de espectador (aqui representado pela assistência). (MOREIRA, 2009, p. 89)

Nas abordagens anteriores, fica claro a existência de caminhos, no âmbito da pesquisa, que estabelecem um diálogo entre teatro e as religiosidades afro-diaspóricas, a partir do deslocamento do olhar para os espaços do terreiro, vislumbrando os aspectos de teatralidade presentes nos processos rituais. Contudo, o artigo do professor Marcos Alexandre (2010) intitulado “Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo” traz para o debate uma outra dimensão na relação entre o teatro e o ritual religioso. Nesse trabalho, o professor promove uma discussão sobre o espetáculo *Shiré Obá*, dirigido por Fernanda Júlia, cuja concepção de espetáculo, tinha como objetivo estabelecer uma união do “sagrado do Candomblé com o artístico do teatro mostrando que tanto um quanto o outro são sagrados e artísticos” (JULIA, *apud* ALEXANDRE, 2010, p. 02). O espetáculo se caracterizava pela apresentação de uma festa

religiosa, ressignificando para a cena, um ritual do Candomblé. Ao relatar um evento inusitado que presenciou quando assistiu ao espetáculo, no ano de 2019, o professor promoveu uma importante reflexão sobre a relação entre as concepções de teatro e ritual religioso:

Durante a representação, num dado momento em que os músicos executavam um toque para Ogum, senti um esbarrão de uma espectadora que se sentava ao meu lado e, de repente, ela se levantou para se integrar ao ritual. Naquele momento, acabara de receber um Orixá. Tudo ocorreu rapidamente, olhei para o lado e pude observar outro espectador, que também observava aquele “ato inusitado”, levantar-se imediatamente e abraçar fortemente a moça. Ela desfalece, é carregada e retirada de cena. Parte da plateia ficou dividida em continuar a assistir o espetáculo ou desviar o olhar para presenciar o que estava acontecendo diante de todos. Por alguns minutos, ainda pude escutar a moça que, já em outro espaço do Teatro Vila Velha, continuava em voz alta falando que queria voltar e participar da “festa”. É interessante observar que o “estado de corpo”, ou seja, o fato de, naquele momento, a espectadora encontrar-se “aberta”, possibilitou a possessão. Mais uma vez, o limiar rito x representação espetacular cai por terra e tudo se imbrica. (ALEXANDRE, 2010, p. 4-5)

A partir do recorte dessas abordagens, pudemos observar dois caminhos percorridos pelos autores: o primeiro é o do deslocamento do olhar para as práticas do terreiro, identificando teatralidades e com isso, estabelecendo a possibilidade que essas práticas possam ser assimiladas como uma possível forma de teatro. O segundo é, além disso, fazer a transposição ressignificada do ritual para a cena com o intuito de promover um ambiente sensorial que possa constituir uma semelhança com os espaços do terreiro.

Em ambos os caminhos percorridos pelos autores é possível perceber que as reflexões suscitadas estão sempre direcionadas para as possibilidades de aproximações entre o que ocorre nos espaços do terreiro e o evento teatral, num movimento que se configura a partir de duas formas de transposição de perspectivas: do Teatro para o terreiro, quando o olhar se direciona para o terreiro buscando assimilações com os elementos do teatro, e do terreiro para o Teatro, quando performances rituais são ressignificadas para a cena. Mas nesses processos, terreiro e Teatro ainda se configuram como duas instâncias distintas.

Contudo, no processo de construção do espetáculo *Kandenge – o cantador de uma história brasileira*, um outro caminho começava a se delinear: Se os elementos performáticos presentes nas religiosidades afro-diaspóricas estavam imbuídos de certa teatralidade e produziam narrativas, então o olhar começou a se direcionar para a possibilidade de se pensar um processo de construção cênica, inspirada nos modos pelos quais esses elementos foram articulados nos processos de geração de significado, ou seja, experimentar um processo de construção da cena, tomando como base os modos pelos quais foram construídas as cosmovisões dessas religiosidades.

Dessa forma, num primeiro momento, a construção do espetáculo *Kandenge – o cantador de uma história brasileira* teve como base a pesquisa realizada a partir das minhas vivências nos espaços do terreiro. Nesse sentido, foram levantadas as formas pelos quais as significações articuladas nos processos de construção das performances rituais, geravam narrativas. Considerando que a construção dessas significações era alicerçada pelos elementos que estruturavam a cosmovisão dessas religiosidades, fazia-se necessário o aprofundamento das perspectivas que formavam essa cosmovisão e dessa forma, ampliar as possibilidades de criação no processo de construção do espetáculo.

Nesse sentido, e tendo em vista que os processos de pesquisa e experimentação continuaram mesmo após a primeira apresentação ocorrida no ano de 2016, achamos mais indicado substituir o termo “espetáculo” pelo termo “experimento cênico”. Assim, o experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história Brasileira* foi apresentado também no 9º colóquio do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO) realizado no dia 19 de junho de 2017; no evento “Negros, um grito de liberdade”/Projeto Criolice na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) realizado no dia 05 de abril de 2018 e no “IV Afro IFF – A África que habita em nós” realizado no Instituto Federal Fluminense – Campus Maricá no dia 09 de novembro de 2019, esta última já durante o processo de desenvolvimento desse trabalho.

2.2 – Um olhar para o Jangadeiro: A encruzilhada como formadora da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

No contexto da concepção do experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história brasileira*, uma das principais questões levantadas no processo dizia respeito à possibilidade de se construir uma apresentação teatral tomando como base principal a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e dessa forma, estabelecer uma relação entre essa cosmovisão e a construção da cena no teatro. A problematização acerca dessa relação nos conduziu a percorrer um caminho de investigação em busca de encontrar resposta para o questionamento que foi fundamental no desenvolvimento de todo esse processo: O que de fato pode ser considerado como cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil?

Quando pensamos em todos esses pontos abordados até aqui, percebemos que todos os caminhos que nos levam à uma concepção de cosmovisão dessas religiosidades, nos remetem às ideias de “cruzo”, “cruzamento” e “encruzilhada”.

Contudo, a concepção de encruzilhada e conseqüentemente a relação que se estabelece entre uma perspectiva ancestral e a contemporaneidade, não se restringe apenas ao contexto metafórico de cruzamento de perspectivas na estruturação das religiosidades afro-diaspóricas no Brasil. Essa concepção encontra-se presentificada de forma vívida, tanto em algumas performances rituais dessas religiosidades quanto nas referências suscitadas por essas performances e enunciam uma conexão significativa com os modos de leituras de mundo de povos centro-africanos.

Na religiosidade de Umbanda, por exemplo, um dos rituais de abertura de uma *gira*³⁶ consiste em o sacerdote cruzar, ou seja, desenhar cruces, nos quatro cantos do terreiro, em objetos litúrgicos e em regiões específicas do corpo (como palmas e costas das mãos) dos integrantes com um giz branco específico para

³⁶ O termo “gira” indica a reunião religiosa dos integrantes em decorrência de realização de festividades ou mesmo reunião de consultas. O termo é uma ressignificação da palavra engira encontrada nos escritos de D. João Nery sobre a Cabula e, segundo Slenes (2006) tem sua origem nos vocábulos nzila (kikongo) / Njila (kimbundo) cujos significados são “caminho”.

esses rituais, chamado de *pemba*. Esse ritual é acompanhado por um cântico ritualístico, cujos versos dizem:

“Encruza, encruza, encruza com pemba, encruza.

Encruza com pemba, encruza, na fé de Oxalá, encruza”.

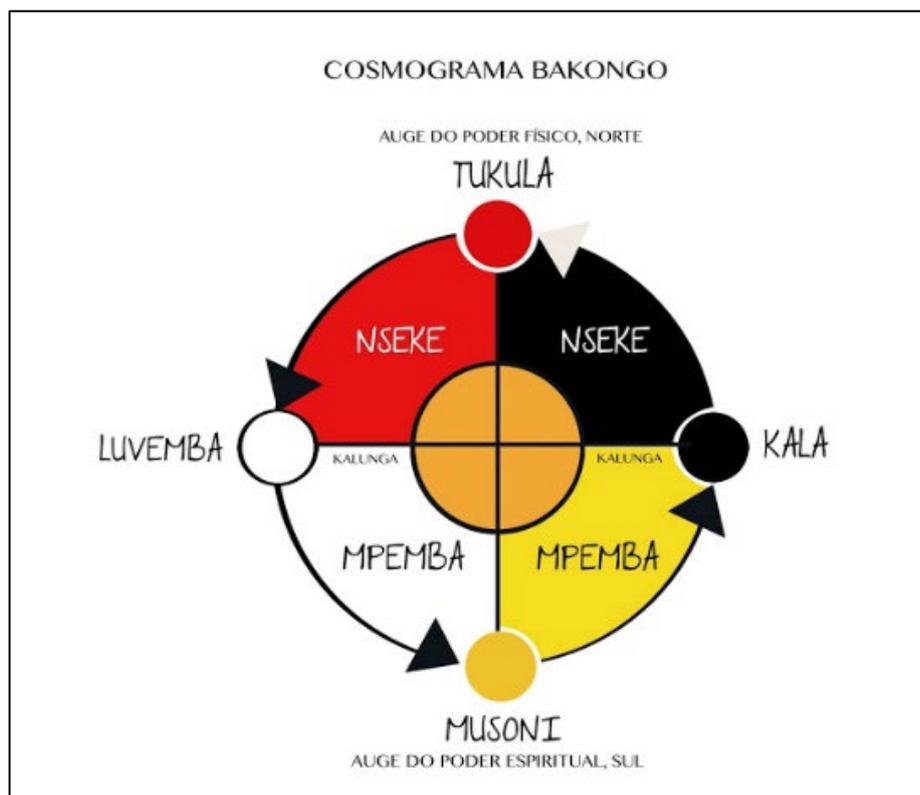
Já nas festividades rituais do Candomblé de Angola, religiosidade também com origem nas perspectivas centro-africanas, a abertura consiste em duas etapas importantes: primeiro louva-se a divindade *Mpambu Njila*, pedindo licença e segurança para o início da festividade. Na sequência, entoam-se cânticos em exaltação à *Mpemba*, enquanto o sacerdote, ou uma outra pessoa designada pelo mesmo, realiza o ato de soprar um pó ritualístico branco (*pemba*) nos espaços do terreiro, incluindo os quatro cantos. Após a *pemba* ser soprada nesses espaços, é oferecida para que cada integrante da festividade possa passá-la em partes específicas de seu corpo.

Esses dois exemplos de rituais presentes nessas distintas religiosidades, nos informam a presença de perspectivas e referências semelhantes na construção de suas cosmovisões. Se na religiosidade de Umbanda, encontramos a concepção de “encruzar” como ritualística de abertura dos rituais, no Candomblé de Angola, a louvação à divindade *Mpambu Njila*, também nos presentifica a mesma perspectiva. O termo *Mpambu Njila* encontra-se presente na línguas *kimbundo* e *kikongo* (com a variação da palavra *Njila* para *Nzila*), de forma que *Njila* significa “caminho” e *mpambu*, “cruzamento” ou “encruzilhada”. Assim, *Mpambu Njila* significa “encruzilhada de caminhos”.

Além disso, podemos perceber também nesses dois rituais de abertura a presença do termo *pemba* na Umbanda e *Mpemba* no Candomblé de Angola, ambos representados pelo pó ou giz branco e cuja função está relacionada à essa perspectiva de “cruzar” ou “encruzar”, obtida pelo contato estabelecido entre o pó branco, os espaços ritualísticos e parte dos corpos dos integrantes.

Tanto as perspectivas da encruzilhada, quanto as da *pemba* ou *Mpemba*, nos remetem à uma cosmovisão de mundo ancestral oriunda de povos centro-africanos, em especial o povo *Bakongo* (povos do antigo Reino do Kongo), que é representada a partir de um Cosmograma chamado de Cosmograma *Bakongo* ou *Dikenga dia Kongo*.

Figura 1 - Cosmograma Bakongo



Fonte: Retirada do site Terreiro de Griôs³⁷

O *Dikenga dia Kongo* ou *Cosmograma Bakongo* é uma inscrição, ao mesmo tempo, cosmológica, artística, estética, ética, filosófica que representa uma leitura de mundo sistematizada pelos *Bakongo*. Essas sistematizações foram apresentadas pelo Etnólogo Congolês Dr. Bunseki Fu-Kiau (1934 – 2013) a partir de sua obra *A Cosmologia africana dos Bantu-Kongo*, traduzida e analisada por Tiganá Santana Neves Santos (2019) em sua tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, intitulada *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*.

Tal como apresentado na imagem 1, o *Cosmograma Bakongo* é representado pelo cruzamento de duas linhas, formando uma cruz (*yowa*) inscrita em um círculo, de forma que cada quadrante desse círculo represente um estágio específico de todas as coisas. A linha horizontal é chamada de *Kalunga* e divide o círculo em duas partes. A parte superior, chamada de *Nseke*,

³⁷ Disponível em: <<https://terreirodegriôs.files.wordpress.com/2020/08/Cosmograma-Bakongo-1.jpg>> Acessado às 12h44min.

é a representação de tudo que é físico e visível, enquanto a parte inferior, chamada de *Mpemba*, representa aquilo que não é visto, ou ainda, o mundo espiritual ou o mundo dos mortos. As quatro pontas da cruz, indicam os quatro estágios de ser, bem como os quatro momentos do sol, numa relação cíclica de transformação constante.

Dessa forma, o estágio *musoni* representa a fase de algo que ainda não é visível, tal como o sol da meia-noite, ou seja, existe, mas ainda não está corporificado fisicamente. É a representação da concepção, da preparação que antecede o nascimento físico. De acordo com Santana (2019), a palavra *musoni* deriva do radical *sona*, cujos significados são “marcar em”, “simbolizar” e “gravar”, indicando que durante o trânsito entre os estágios *musoni* e *kala*, o ser torna-se um verdadeiro conhecedor do que está sendo marcado (gravado) na mente e no corpo. Por esse motivo, *musoni* é representado pela cor amarela, tendo em vista que para os povos *Bakongo*, o amarelo estava associado ao conhecimento.

Kala, que em *kikongo* significa “ser”, “morar”, “residir” ou “viver”, é o estágio em que algo desponta, nasce, se corporifica. É o sol que nasce e pode ser visto. Representado pela cor preta, o trânsito entre *Kala* e *Tukula*, é o tempo de aprendizado e crescimento.

A palavra *Tukula* é derivada do radical *kula*, que significa crescer ou amadurecer. É indicado pela cor vermelha e representa o estágio em que algo atingiu seu apogeu, o ápice da liderança e da força. É também representado pelo sol do meio-dia.

Luvemba representa o pôr-do-sol de todas as coisas ou, em outras palavras, é o estágio que indica o processo de desintegração física para justamente adentrar o espaço de tudo que não é físico. Em *Luvemba*, o ser atravessa a linha da *Kalunga* e passa a habitar o espaço de *Mpemba*. No entanto, o processo não se encerra, pois se *Luvemba* representa de certa forma, a morte para o mundo físico (*Nseke*), por outro lado, também representará o nascimento para o mundo espiritual (*Mpemba*). Assim, a partir de *Luvemba*, o ser se encaminha novamente para *Musoni* num processo constante de transformação. O estágio de *Luvemba* é representado pela cor branca que, para os *Bakongo*, é representada pelo pó de giz que simboliza o pó dos ossos, ou seja, aquilo que já passou por todos os estágios do *Dikenga dia Kongo* e se

desprende do que é físico. É nesse sentido que o pó de giz remete à *Mpemba* e conseqüentemente, à concepção de ancestralidade, de forma que, quando manuseado, estabelece um importante elo de comunicação entre os chamados mundo físico (*Nseke*) e a dimensão espiritual do mundo (*Mpemba*).

No contexto do *Dikenga dia Kongo*, a linha horizontal, chamada de linha da *Kalunga*, ganha importante destaque nos processos de interpretação e significação dessas sistematizações para o povo *Bakongo* e, conseqüentemente, nas religiosidades de origem centro-africana no Brasil. A *Kalunga* apresenta-se como uma linha que divide o mundo material (*Nseke*) e o mundo imaterial (*Mpemba*) ao mesmo tempo em que representa o espaço em que se estabelece o diálogo entre esses mundos. Nessa concepção, atravessar a *Kalunga*, significa fazer a transposição de uma dessas dimensões para a outra.

Contudo, de acordo com a cosmologia Kongo, o mundo em seu começo era um vazio em que nada existia e *Kalunga* foi a primeira força, completa em si mesmo que emergiu desse vazio e tornou-se a fonte da vida na Terra.

O mundo, [*nza*], tornou-se uma realidade física pairando em *kalunga* (água interminável dentro do espaço cósmico), metade emergindo para a vida terrestre e metade submergindo à vida submarina e ao mundo espiritual. *Kalunga*, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos. *Kalunga* tornou-se também a ideia de imensidão [*sensele/wayawa*] que não se pode medir; uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, [*n'kingu-nzâmbi*] o princípio deus-da-mudança, a força que continuamente gera. Porque *kalunga* era a vida completa, tudo em contato com a Terra partilhou essa vida e tornou-se vida depois. Tal vida surgiu na Terra sob todas as sortes de tamanho e forma: plantas, insetos, animais, rochas, seres humanos, etc. (FU-KIAU apud SANTOS, 2019, p. 22)

Dessa forma, a construção do *Dikenga dia Kongo*, inicia-se por *Kalunga* que, ao transbordar o vazio, ou seja, o desconhecido, possibilitou a existência de todas as coisas. O que é importante notar nessa concepção de mundo, é que o mito da origem de todas as coisas é constituído a partir da perspectiva de transformação e não de criação. Em outras palavras, de acordo com a perspectiva *Bakongo*, o surgimento da vida, por exemplo é um processo que se estabeleceu a partir da própria vida, sendo *Kalunga* essa fonte de vida, princípio e transmutação constante.

Uma outra perspectiva importante oriunda do *Dikenga dia Kongo*, diz respeito à concepção de horizontalidade e verticalidade presentes no cruzamento entre as linhas que formam a cruz (*yowa*) ou encruzilhada do Cosmograma. A horizontalidade (presentificada pela linha da *Kalunga*) representa aquilo que o ser vivencia no mundo, ou seja, representa todo um conjunto de referências e perspectivas que contribuirá para a formação do ser como indivíduo social no meio em que vive. Já a verticalidade representa o eixo de uma inscrição individual do ser e que emerge a partir dessa dimensão horizontal. Nesse sentido, é no cruzamento entre a horizontalidade e a verticalidade que ocorre a formação ou transformação do indivíduo, de forma que, na perspectiva do *Dikenga dia Kongo*, tornar-se mestre de si mesmo (*nganga*), significa buscar o caminho que conduz ao meio, ou seja, ao centro da encruzilhada, apropriando-se de todas as referências coletivas (horizontalidade) presentes no cruzamento e erguendo-se diante de si (verticalidade) a partir de uma inscrição singular que emerge desse processo.

Sendo assim, o ato de soprar o pó branco (*pemba*) nos espaços do terreiro, presente nos rituais de abertura da Umbanda e do Candomblé de Angola citados anteriormente, representa a entrada do mundo espiritual (*Mpemba*) na dimensão do mundo físico (*Nseke*) promovendo um cruzamento entre esses dois mundos. É na interseção formada pelo cruzamento entre essas duas dimensões de mundo, ou seja, no centro dessa encruzilhada, que emerge a possibilidade de se promover o diálogo entre esses universos, funcionando tanto como uma preparação do ambiente para receber o mundo espiritual, quanto como um ato de invocação à ancestralidade, unindo em um mesmo espaço, o passado e o presente em prol da construção do futuro. É nesse espaço de diálogo e que também é um espaço de distinção, que se materializa a concepção de *Kalunga*, ou seja, a linha que ao mesmo tempo em que divide, permite, a partir do centro do cruzo, o diálogo entre esses mundos.

Para além do ato de “soprar *pemba*” ou “encruzar” é possível perceber a presença de várias referências às perspectivas do Cosmograma *Bakongo* em todos os processos litúrgicos presentes na cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. Todo o processo de articulação de significados, abordado anteriormente nesse trabalho, é fruto da concepção de cruzamento

entre as instâncias da horizontalidade e da verticalidade presentes no *Dikenga dia Kongo*.

Dessa forma, pensar sobre os elementos e princípios que formaram a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, nos remete às perspectivas oriundas do Cosmograma *Bakongo*, onde a concepção de “cruzar”, ou seja, de encruzilhada, emerge como um princípio fundamental que estrutura toda sua sistematização. Essa concepção de “cruzo” representa uma forma de leitura de mundo que credibiliza a realização de combinações entre várias possibilidades de perspectivas tanto no contexto da religiosidade, quanto no que diz respeito à combinação com outros saberes, outras epistemologias, outras vivências, objetivando sempre que possível, ocupar os espaços de confluência gerados a partir destes cruzamentos.

Convém destacar que essas sistematizações presentes no Cosmograma *Bakongo* foram ressignificadas no Brasil e constituíram a cosmovisão das práticas religiosas nos espaços do terreiro, porém, em solo centro-africano, essas perspectivas transcendiam o aspecto religioso tendo em vista que, como já abordado, não existia separação entre religiosidade e vida profana.

Foi através dessa concepção de encruzilhada que se delineou a construção do experimento cênico *Kandenge - o cantador de uma história brasileira*. Nesse processo, o experimento cênico passou a ocupar o centro da encruzilhada formada entre o teatro e a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. Em outras palavras, o experimento é o jangadeiro que ocupa a jangada que trafega na *Kalunga*, espaço de encontro e diálogo entre esses dois mundos.

2.3 – Entre o terreiro e o teatro: Os modos de construção do experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história brasileira*

O experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história brasileira* nasce a partir do encontro entre encruzilhadas. Se por um lado, sua criação foi estabelecida na encruzilhada entre os saberes presentes nas religiosidades afro-diaspóricas e o teatro, por outro, no que diz respeito ao âmbito religioso, sua estrutura é resultante da encruzilhada entre perspectivas da Umbanda e do

Candomblé de Angola. A materialização do cruzamento entre essas três instancias de saberes só foi possível a partir da existência de um quarto elemento que perpassava por todos os anteriores e foi fundamental para delinear os processos de construção do experimento: minha história.

De fato, a criação do experimento cênico teve como objetivo levar para a cena as construções vivenciadas em minha história e formação religiosa, que inicialmente trafegaram pela religiosidade de Umbanda e posteriormente teve seu desdobramento no Candomblé de Angola. Em ambos os espaços, todos os aprendizados que adquiri estavam ligados à função que exerci e da qual me confirmei recebendo o título de Ogã. Nesse sentido, essa minha formação religiosa esteve sempre conectada com o universo da musicalidade do culto, englobando elementos de extrema importância para a estruturação da cosmovisão dessas religiosidades, tais como os toques ritualísticos, os cânticos, a importância fundamental da palavra que está sendo proferida, a concepção de demanda, os significados guardados nas entrelinhas do que está sendo cantado, a perspectiva da ancestralidade, a concepção de encantamento e os modos pelos quais significados eram gerados e transformados dependendo das articulações que se promoviam entre essas perspectivas e o contexto no qual estava sendo realizado o ato performático religioso.

Desse modo, a construção do experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história brasileira* toma como base esse conjunto de saberes adquiridos através de minhas vivências nos espaços do terreiro de forma que essas perspectivas protagonizassem todos os modos de produção da cena a partir das articulações de significados, cruzando as concepções presentes na cosmovisão dessas religiosidades com os objetivos que se desejavam atingir com a criação da dramaturgia proposta para o experimento.

Assim, o experimento cênico é concebido a partir de adaptação de cânticos oriundos das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e apresenta a história do personagem Kandenge, um *griot* africano que tem sua esposa, chamada Anayá, assassinada no mesmo dia em que é capturado e escravizado. Ao ser trazido para o Brasil, o personagem passa a viver toda a sorte de conflitos com sua perspectiva de mundo. Depois de passar um período na condição de escravizado e imbuído do desejo de morrer para poder reencontrar Anayá no reino dos ancestrais, Kandenge contraria sua concepção

ética e articula um plano de vingança, matando o que acreditava ser o mesmo homem branco que invadiu sua aldeia e assassinou sua família. Contudo, após ser assassinado, Kandenge fica proibido de entrar no reino dos ancestrais, o que o leva ao começo de uma jornada turbulenta no reconhecimento de sua própria identidade, travando uma luta interna com seus valores e crenças, na busca de se tornar um ancestral divinizado e reencontrar sua esposa. Nesse percurso, Kandenge se ressignifica, transformando e sendo transformado pela cultura dessa nova terra.

Nas entrelinhas do experimento, a história de Kandenge objetivou evocar em seu conteúdo, reflexões acerca do movimento afro-diaspórico em decorrência do processo de escravização de negros africanos no Brasil e das ressignificações culturais utilizadas como estratégias de resistência e sobrevivência das culturas afro-diaspóricas em território brasileiro, representadas na figura do próprio Kandenge.

Tanto na concepção do experimento, quanto na própria dramaturgia, a história é contada a partir da visão de mundo do personagem, ou seja, tomando como base as perspectivas que formaram os modos de pensar de Kandenge, perpassando pelos temas da ancestralidade; dos valores éticos oriundos de sua formação como ser social; da concepção da importância do coletivo (horizontalidade) na construção da individualidade e protagonismos (verticalidade) nos processos de transformação cultural. Dessa forma, o personagem Kandenge faz uma leitura desse movimento diaspórico a partir de sua cartilha cultural que se constituiu na fronteira dinâmica entre os dois mundos no qual é submetido.

A construção dessa “visão de mundo” do personagem Kandenge, bem como a estruturação de todo o experimento, toma como referência as perspectivas filosóficas presentes nas sistematizações do Cosmograma *Bakongo*. Contudo, essa referência se estabelece a partir das ressignificações das perspectivas do Cosmograma nos espaços do terreiro. Ou seja, a concepção do experimento é um processo que se desenvolve a partir do direcionamento do olhar para os saberes que são praticados nos espaços do terreiro, identificando-os como saberes que também elaboram outras formas de ver e entender o mundo para além do contexto da religiosidade e articulando-os com os modos de produção do experimento cênico.

A apresentação do experimento é formada por um ator em cena que representa o personagem Kandenge, acompanhado por dois músicos que tocam os atabaques que embalam a história que é contada e cantada pelo personagem. Essa estrutura tem como objetivo dar protagonismo aos principais elementos presentes nos mecanismos da oralidade e que constituem os processos ritualísticos nos espaços do terreiro, tais como a narração, o cântico e a musicalidade presentificada pelos toques do atabaque.

As referências acerca dos elementos que constituem a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e do Cosmograma *Bakongo*, encontram-se presentes em todos os processos de construção e apresentação do experimento cênico, perpassando pela concepção do cenário, figurino, encenação, construção do personagem e elaboração da dramaturgia.

Figura 2 - Cenário da apresentação de 2016



Fonte: Arquivo pessoal

Na figura 2, podemos observar o cenário e os objetos cênicos que constituíram a primeira apresentação do experimento cênico no ano de 2016. No que diz respeito ao cenário, era composto por duas máscaras africanas suspensas por um tecido de juta. Entre essas máscaras, há um terceiro elemento também suspenso, que representava a figura de um pássaro. Na parte inferior

da figura há uma terceira máscara, utilizada por Kandenge no início e no final da apresentação do experimento.

As máscaras suspensas representam, no contexto da história narrada pelo personagem, as duas vozes antagônicas de sua própria consciência, fazendo uma referência às perspectivas de horizontalidade e verticalidade presentes no Cosmograma *Bakongo*. Enquanto uma das máscaras influencia o personagem a partir de toda uma bagagem cultural que modelou sua perspectiva ancestral de moral e ética (horizontalidade), a outra se apresenta pelo viés das interpretações que Kandenge vai elaborando (verticalidade) a partir do que vivencia no decorrer de sua passagem pelo mundo físico. Além disso, as encruzilhadas formadas pelas influências das máscaras sobre o personagem, traz para o experimento a referência aos processos de formação de significados nas performances realizadas no espaço do terreiro, resultantes sempre de uma articulação entre uma significação ancestral e o contexto no qual a performance está sendo executada.

O pássaro entre as máscaras é também um elemento do experimento que estabelece uma relação significativa com as religiosidades afro-diaspóricas. Na história narrada pelo personagem, o pássaro é chamado de *Ekodidé* e representa a projeção da conexão de Kandenge com o mundo espiritual, ou seja, seu totem³⁸. No contexto das religiosidades afro-diaspóricas, o *Ekodidé* é um elemento de fundamental importância nos rituais de iniciação. Sobre esse tema, trataremos mais à frente nesse trabalho.

Contudo, mesmo que o cenário e os objetos cênicos representassem elementos que potencializavam a história contada pelo personagem, o experimento foi estruturado para que pudesse ser apresentado em qualquer espaço. Nesse sentido, a retirada de qualquer um desses elementos ou todos, não afetaria a apresentação do experimento. Nas apresentações realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2018 e no Instituto Federal Fluminense, em 2019, os elementos cênicos foram constituídos pelo cenário

³⁸ Na mitologia de certos grupos sociais, o totem é um símbolo sagrado representado a partir da figura de um animal, planta ou objeto. Na maioria das vezes, o totem é tido como a materialização de um antepassado ou ancestral capaz de proteger e orientar o grupo e seus membros.

com apenas a presença das máscaras, o figurino e alguns poucos objetos cênicos (figura 3).

Figura 3 – Cenário da apresentação de 2019



Fonte: Arquivo pessoal.

Desse mesmo modo, na apresentação que ocorreu no 9º colóquio do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA – PPGAC/UNIRIO) em 2017, o experimento contou apenas com o figurino, os cânticos e a atuação (figura 4).

Figura 4 - Apresentação na Unirio em 2018



Fonte: Arquivo pessoal.

A possibilidade de adaptação da apresentação do experimento a qualquer espaço, resulta de um processo de construção em que todo protagonismo é dado aos elementos performáticos que constituem os mecanismos da oralidade nos espaços do terreiro, tais como os cânticos, as performances corporais, a importância dada à palavra, a ressignificação da lógica do encantamento e as articulações promovidas na produção de significados, presentificados a partir da figura do *griot*.

Desse modo, o que foi estruturado como essencial para a apresentação do experimento são exatamente essas ações articuladas pelos elementos performáticos dessas religiosidades. A partir do momento em que os espaços, as temporalidades e os personagens são materializados através do que se conta, canta ou dança, a apresentação do experimento pode ocorrer em qualquer espaço, dependendo apenas da atuação do ator/contador.

Essa perspectiva minimalista que permite que uma apresentação teatral possa ocorrer em qualquer espaço é também uma característica muito comum em território africano. Em sua obra intitulada *Encontros com o Griot Sotigui Kouyate*, professor Isaac Bernat (2013) ao estabelecer uma relação entre o ofício do *griot* e a atuação do ator no teatro, aponta que:

Para o africano, a função principal do teatro é exatamente a de expandir o olhar como forma de combater a ignorância. Na tradição da África Ocidental, o teatro pode acontecer a qualquer momento, basta um *griot* começar a contar uma história no meio da rua, num quintal ou numa feira para que algo que não poderia ser compreendido através de uma simples falação se torne claro através da sua palavra (BERNAT, 2013, p. 108)

Nesse sentido, a escolha pela figura do *griot* na concepção do personagem Kandenge foi de fundamental importância no processo de construção do experimento, uma vez que

Um *griot* quando se dirige à plateia não possui nada além de sua presença física e de sua palavra. Há uma independência profunda na atuação do *griot* em relação a tudo que não seja absolutamente necessário. Tudo parte do íntimo de seu ser em direção à audiência em busca do contato. (BERNAT, 2013, p. 76)

Além disso, a figura do *griot* trouxe para o experimento cênico elementos fundamentais que permeiam o universo da oralidade, perpassando pelas particularidades que caracterizam seu ofício e sua formação. Tais elementos foram relevantes tanto para a construção do personagem, quanto para a concepção da dramaturgia, direcionando os artifícios utilizados nos processos de construção da encenação. Nesse sentido, a figura do *griot* funcionou como um intermediador entre a figura do cantador no terreiro e universo do teatro, pois se no terreiro, o cantador desenvolve a construção de uma narrativa a partir da articulação performática entre os significados ancestrais presentes no que canta, dança, performa e conta, o ofício do *griot* em solo africano, sintetiza uma relação dialógica entre suas perspectivas culturais (incluindo também sua relação com o sagrado) e o universo do teatro, através da produção de narrativas presentificadas nos processos de contação de histórias.

Assim, os modos pelos quais o *griot* articula sua produção de narrativas, influenciou substancialmente o caminho escolhido nos processos de encenação do experimento.

No ato de contar, três instâncias se estabelecem: a do narrador, a dos personagens e a do próprio contador. As duas primeiras instâncias são mediadas e conduzidas pela terceira, ou seja, pelo contador, que é a própria pessoa, carregando consigo sua personalidade e história pessoal. O narrador situa a história, descreve todos os elementos, relaciona-se diretamente com a plateia, coloca e tira personagens. É fundamental que a narração estabeleça cenários, o enredo e a progressão dos acontecimentos. Quando o contador se coloca no lugar do personagem, o faz com toda sinceridade, podendo utilizar recursos gestuais e vocais para diferenciá-los. Ao fazer os comentários, o contador estabelece um elo direto com a plateia, tornando-a cúmplice da história que está sendo contada. A participação do contador com a sua própria visão dos acontecimentos o diferencia de outro contador. (BERNAT, 2013, p. 25)

Conforme nos apresenta o autor, há uma relação que se estabelece entre as instâncias do contador, do narrador e do personagem, enfatizando as diferenças existentes entre essas três instâncias. Contudo, no que diz respeito ao experimento cênico, essas três instâncias se aglutinam na figura do próprio personagem, ou seja, Kandenge é ao mesmo tempo o personagem, o contador e o narrador de sua história.

Outro ponto relevante citado pelo autor, é a organicidade da história que está sendo contada que é apontada pelo fato de que o contador, ao mediar e articular as instâncias do narrador e dos personagens, traz em sua contação elementos de sua personalidade e história pessoal. Dessa forma, o processo da construção da encenação do personagem Kandenge precisava contemplar, ao mesmo tempo, a incorporação das instâncias do contador, do narrador e dos outros personagens que são trazidos pelo próprio Kandenge, de modo que sua narração se desenvolvesse de forma orgânica estabelecendo cenários e ativando possibilidades de se promover a identificação por parte do público.

Visando trazer para a cena uma maior fluidez e organicidade na história a ser contada pelo personagem, o experimento cênico foi elaborado a partir da construção de um roteiro e não de um texto fixo a ser decorado. Dessa forma, a interpretação do personagem Kandenge durante o experimento, se estabelecia a partir de um processo de encenação concatenado com a contação de uma história que estaria sendo construída no decorrer da apresentação do experimento, através das articulações que o ator promovia entre o roteiro elaborado e suas formas próprias de expressão e comunicação com o público.

Desse modo, as instâncias do narrador, do contado, do personagem e do próprio ator, se imbricavam na apresentação da história a ser contada.

É comum ouvirmos entre contadores que a história escolhe o contador. Por isso, não pode haver segredos entre os dois. Há que se misturar com a história contada, permitir que ela invada tão profundamente o contador que ele possa fazer de cada apresentação um evento único e autêntico. Mas onde buscar esse frescor? A resposta é simples: na plateia. Esta busca permanente de contato é o que faz a diferença entre os contadores. A arte de contar histórias reside o tempo todo na busca da escuta e do olhar do outro. (BERNAT, 2013, p. 171).

Nesse processo de construção da encenação, baseado na perspectiva que permeia o ofício do *griot*, a importância de se estabelecer uma conexão com a plateia traz para a concepção do experimento uma liberdade na atuação do ator, possibilitando inclusive que alterações sejam propostas dependendo da relação que se institui com a plateia, além de influenciar diretamente na concepção de iluminação adotada para o experimento.

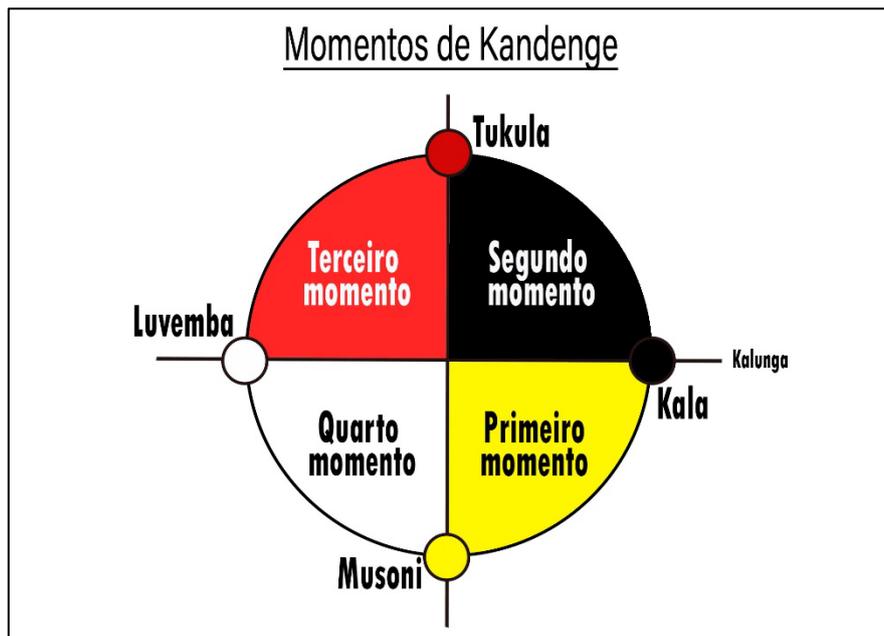
A busca pelo outro é tão importante para um griot que nas contações públicas a luz da plateia jamais é apagada, pois é para aquelas pessoas que aquela história é contada, por isso, é preciso vê-las, senti-las. Essa comunicação possibilita inclusive que o contador possa fazer tanto pequenas alterações como mudanças mais radicais, que podem chegar até a troca do repertório durante a contação. (BERNAT, 2013, p. 78).

O roteiro estabelece a linearidade do enredo da história a partir de uma divisão em “quadros de acontecimentos”, contudo, a contação do personagem possui uma certa liberdade dentro de cada um desses quadros.

Os quadros são marcados e conduzidos a partir dos cânticos, estabelecendo assim, um diálogo com o papel dos cânticos no terreiro, ou seja, no experimento, os cânticos também estabelecem espaços, cenários, constroem e desconstroem ambientes através das formas pelos quais são articulados pelo personagem durante a apresentação. Assim, cada quadro de acontecimentos é demarcado por um início e um final, normalmente indicados por um cântico e, nesse intervalo, o modo como a história é contada fica à cargo do personagem e, conseqüentemente, do ator que o interpreta. Com isso, cada apresentação do experimento é única e nas quatro apresentações realizadas, cada uma foi diferente da outra, apesar de todas contarem a mesma história.

A organização dos quadros de acontecimentos e, conseqüentemente, a construção da história de Kandenge, tomou como referência o *Dikenga dia Kongo*, de modo que todo esse processo foi dividido em quatro blocos, chamados de “Momentos de Kandenge”, cada um representando um estágio do Cosmograma *Bakongo*.

Figura 5 - Divisão dos momentos de Kandenge



Fonte: Arquivo pessoal

O primeiro momento demarca o início do experimento que se presentifica pela apresentação de Kandenge e o relato que narra o começo de sua história até o momento em que é “consagrado” como *griot*. Assim como nos indica o *Dikenga dia Kongo*, é nesse estágio entre *Musoni* e *Kala* que Kandenge recebe todo o aprendizado da comunidade que lhe acolhe, fazendo uma referência tanto à perspectiva de horizontalidade, quanto à concepção de preparação que antecede o nascimento de alguma coisa.

A história narrada por Kandenge, começa quando ele tinha seis meses de vida e fora abandonado por sua mãe biológica aos pés de uma grande árvore no meio de uma floresta de mata fechada. Uma caçadora, chamada Adenikè, que seguia o canto do pássaro *Ekodidé* encontrou Kandenge momentos antes dele ser atacado por um felino selvagem. Após matar o felino com uma flecha, Adenikè decide tomar Kandenge como seu filho e levá-lo para viver com ela em sua comunidade. É nesse lugar que Kandenge cresce, recebe todo seu aprendizado, desenvolve o sonho de conhecer a *Kalunga*, reconhece o *Ekodidé* como seu totem e se consagra como um *griot* que deverá partir para contar suas histórias pelo mundo.

Dessa forma, os quadros de acontecimentos presentes nesse primeiro momento são: *Chegada e apresentação de Kandenge / Adenike encontra*

Kandenge através do canto do Ekodidé / Kandenge cresce na comunidade de Adenike / Kandenge recebe todo o aprendizado da cultura de sua comunidade / Consagração de Kandenge como griot / Kandenge parte para o mundo, tendo o Ekodidé como seu totem.

Figura 6 - Caça de Adenikè



Fonte: Arquivo pessoal

O segundo momento é constituído pelo período em que o personagem *griot* começa a construir sua história no mundo a partir de suas próprias percepções e decisões (verticalidade), baseadas em todo o aprendizado adquirido na comunidade em que cresceu (horizontalidade). Esse segundo momento faz referência ao estágio de transição entre *Kala* e *Tukula* no Cosmograma *Bakongo*, ou seja, o estágio em que o ser constrói sua presença no mundo em busca de alcançar seu ápice de liderança e força.

É depois de sua partida da aldeia de Adenikè, que as máscaras começam a ganhar vida como duas vozes antagônicas dentro de sua cabeça, influenciando diretamente todas suas escolhas.

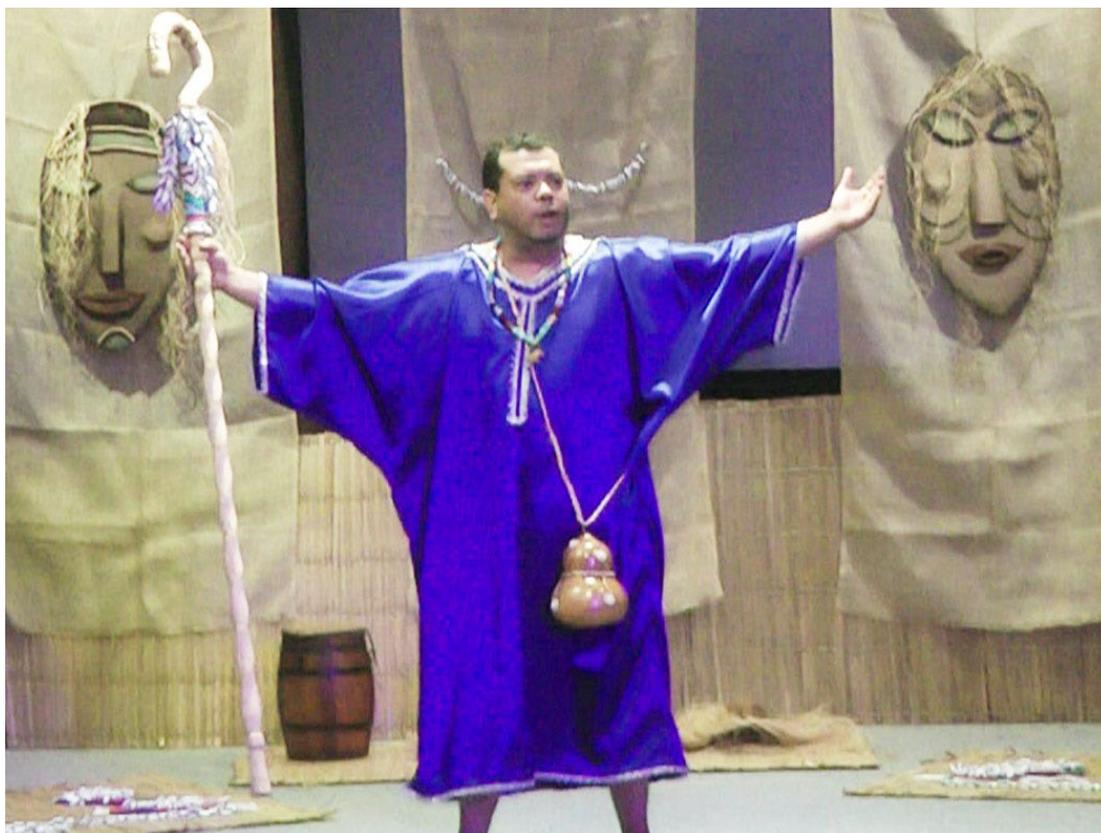
Após andar por muitas aldeias, Kandenge encontra a comunidade de Olakundè e se apaixona por sua filha Anayá. A bela moça era cobiçada por um respeitado guerreiro da aldeia chamado Kokumuò que se incomoda com a chegada de Kandenge. Entre o guerreiro e o *griot*, Anayá escolhe casar-se com

Kandenge sob a condição de que o *griot* nunca a deixasse sozinha. Após o casamento, Kokumuò parte da aldeia e nunca mais retorna.

Assim, os quadros de acontecimentos desse segundo momento são:

A aparição das máscaras / A chegada à aldeia de Olakundè / O encontro com Anayá / O conflito com Kokumuò / O casamento com Anayá / A partida de Kokumuò.

Figura 7 - A aparição das Máscaras



Fonte: Arquivo pessoal

O terceiro momento representa o período em que as escolhas de Kandenge o conduzem à sua travessia pela linha da *Kalunga*, tanto no contexto literal, quanto no contexto metafórico de morte. É nesse terceiro momento que o desenvolvimento da história de Kandenge faz referência ao estágio de transição entre *Tukula* e *Luvemba* no Cosmograma *Bakongo*, que indica a caminhada do ser ao encontro de sua travessia pela linha da *Kalunga*, ou seja, a transição entre o mundo material e o mundo espiritual.

Depois de um certo tempo casado com Anayá, o personagem começa a desenvolver o forte desejo de novamente partir para o mundo e contar suas histórias. Kandenge quebra sua promessa e a contragosto da esposa decide partir uma última vez, prometendo que iria até o litoral para realizar seu sonho de conhecer a *Kalunga* (mar) e retornaria para, definitivamente, ficar ao seu lado. No entanto, ao chegar próximo à costa, Kandenge avista embarcações onde homens brancos acorrentavam, prendiam e sequestravam pessoas negras, entre homens, mulheres e crianças. É nesse momento que Kandenge consegue identificar Kokumuò ajudando os homens brancos a realizarem as atrocidades cometidas no litoral. Assustado com o que estava vendo, Kandenge decide retornar à sua aldeia para avisar a Olakundè sobre o que estava acontecendo. Contudo, já era tarde. A aldeia havia sido invadida e Olakundè e Anayá estavam mortos.

Figura 8 - Morte de Anayá



Fonte: Arquivo pessoal

Num misto de culpa e revolta, Kandenge decide ir ao encontro dos invasores para lutar. Contudo, é capturado e trazido para o Brasil. Após um tempo na condição de escravizado, Kandenge começa a desenvolver o desejo de abreviar sua própria vida, para ingressar no reino dos ancestrais e

reencontrar-se com Anayá. Para atingir seu objetivo, Kandenge elabora e consoma um plano de assassinar o que acredita ser um dos homens que invadiram sua aldeia e assassinou sua família. Todas as decisões tomadas por Kandenge nesse processo são influenciadas pelas máscaras e suas concepções antagônicas.

Os quadros de acontecimentos desse terceiro momento são:

A quebra da promessa feita a Anayá / A partida de Kandenge em encontro à Kalunga / A percepção do perigo e a traição de Kokumuò / A destruição da aldeia de Olakundè e morte de Anayá / O desenvolvimento do sentimento de vingança / A guerra e captura de Kandenge / A travessia para o Brasil / A Vingança e a morte de Kandenge

Figura 9 - A guerra de Kandenge



Fonte: Arquivo pessoal

O quarto momento representa o estágio em que Kandenge, após atravessar a linha da *Kalunga*, começa a percorrer o caminho em busca de se tornar um ancestral. Nesse percurso, o personagem entra em conflito com todas as perspectivas culturais que formaram sua concepção de mundo. Esse momento faz referência ao estágio de transição entre *Luvemba* e *Musoni*, representando o processo de renascimento e desenvolvimento do ser no mundo

espiritual, dando continuidade ao movimento cíclico de transmutação constante presente nas perspectivas do Cosmograma *Bakongo*.

Após sua morte física, Kandenge não encontra Anayá e passa a habitar um lugar vazio. Percebe que seu corpo estava diferente e, mesmo depois de morto, as correntes continuam presas a esse corpo que não reconhecia como seu. Sem entender o que estava acontecendo, o personagem consulta as máscaras que, nesse único momento de concordância, lhe informam que ele estava proibido de adentrar o reino dos ancestrais pelo fato de ter tirado a vida de um outro homem e contrariado toda sua concepção ética, uma vez que o *griot* em solo africano tem como principal função, manter a paz, a ética social e o equilíbrio através do que conta e canta.

Entre vários papéis desempenhados pelo *griot* na sociedade tradicional africana, um dos mais relevantes é o de porta voz dos conhecimentos ancestrais que têm a importante função de manter o equilíbrio entre os indivíduos e seu grupo social. Através de contos, ditados ou conselhos o *griot* é até hoje um dos elos mais fortes na perpetuação de valores e conceitos que formam a base ética e histórica da comunidade à qual pertence. (BERNAT, 2013, p. 145).

Dessa forma, Kandenge se revolta e relembra que foi uma das máscaras que o mandou consumir o plano de vingança. As máscaras respondem que apenas deram as opções, mas a responsabilidade da escolha era exclusivamente de Kandenge, assim como as consequências do ato cometido. Como castigo, Kandenge iria para sempre assumir a forma do homem que assassinou. Este é o último momento em que as máscaras aparecem no experimento.

Ao perceber o que estava ocorrendo, o personagem fica tomado pelos sentimentos de ódio e culpa, por não mais poder entrar no reino dos ancestrais. Para amenizar o sentimento de culpa, Kandenge decide dedicar sua “eternidade” a esquecer quem foi, de onde veio e as escolhas erradas que cometeu. Nesse processo de esquecimento, Kandenge se “desencanta”, afastando-se de sua própria identidade e acorrentando-se cada vez mais ao espaço vazio que ele mesmo cria para si. Dessa forma, Kandenge esquece completamente suas memórias e começa a experimentar uma tristeza profunda produzida pelo esvaziamento de suas lembranças. Num momento de desespero, o personagem

começa a cantarolar timidamente um cântico que faz referência à uma árvore, quando ouve o canto do *Ekodidé* que aparece para Kandenge ferido e quase morrendo. O personagem começa a cuidar do *Ekodidé* até que fique curado. Quando se cura, Kandenge pede para que ele retorne para África e continue sendo um animal encantado (um ancestral) e o sopra para que inicie seu voo de retorno à terra natal, fazendo referência ao ato de soprar a *pemba* (pó de giz branco) nos espaços do terreiro.

Após a partida do *Ekodidé*, o personagem *griot* relembra do poder de cura contido nas palavras e nos cânticos, começando, aos poucos, a retomar suas memórias. Desse modo, Kandenge se redescobre como um cantador sagrado, lembrando de Anayá e do momento em que a deixou para encontrar a *Kalunga*. Nesse processo, o personagem se perdoa e pede perdão à amada por tê-la deixado. Após fazer isso, Kandenge ouve a voz de Anayá, através do mesmo cântico que a moça havia cantado para ele no dia em que decidiram que se casariam.

Kandenge retoma todas as suas memórias, entende que é um *griot* cantador e que tudo que viveu é parte do aprendizado necessário para que novas histórias fossem contadas. Dessa forma, o personagem se ressignifica, entendendo que seus saberes eram resultantes de uma construção cultural híbrida. Nesse sentido, Kandenge percebeu que a partir daquele momento, seria um *griot* que iria contar e cantar suas histórias e as histórias da terra onde seu corpo físico sucumbiu, mas seu espírito nasceu. Assim, Kandenge pôde entrar no reino dos ancestrais e passou a ser o cantador de histórias brasileiras.

Portanto, os quadros de acontecimentos desse quarto momento são:

A proibição de sua entrada no reino dos ancestrais / O desenvolvimento do ódio e da culpa / O esquecimento de si / O reencontro como Ekodidé / A reconexão com sua essência híbrida / O chamado de Anayá / A entrada no reino dos Ancestrais / O griot cantador de histórias brasileiras.

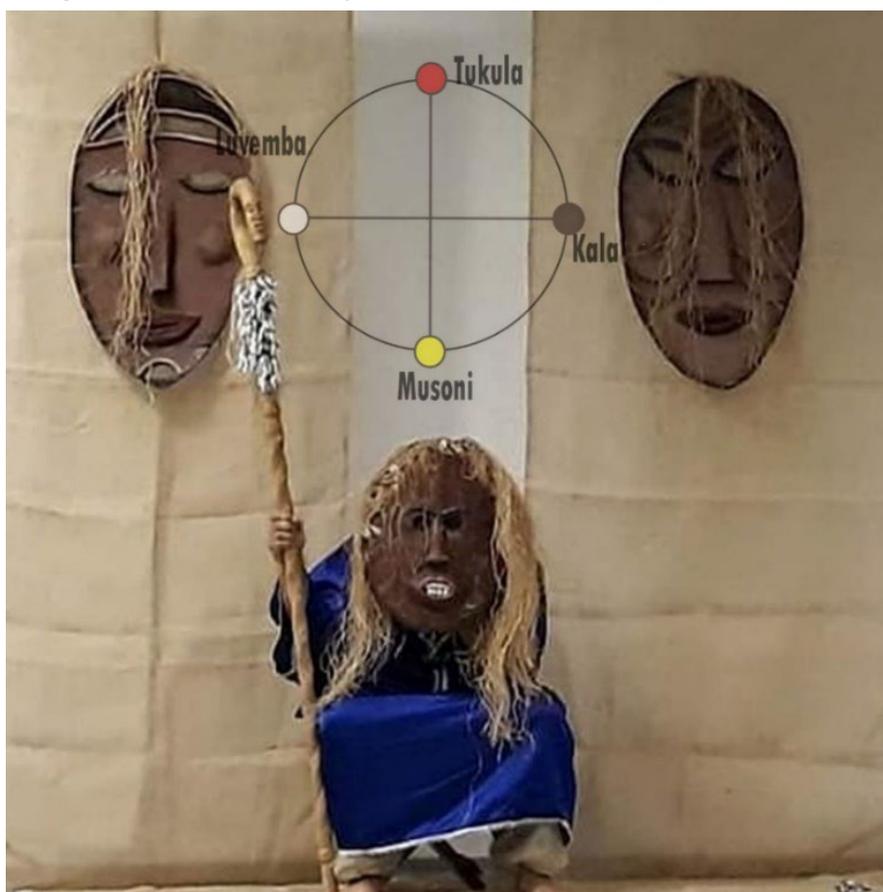
Figura 10 - Entrada de Kandenge no reino dos Ancestrais



Fonte: Arquivo pessoal

Dessa forma, a dramaturgia do experimento foi construída de modo que a história do personagem percorra todos os estágios do *Dikenga dia Kongo*. Inclusive, na concepção do cenário, os elementos são dispostos de forma a dialogar com essa perspectiva. No experimento, Kandenge encerra a apresentação da mesma forma que inicia, ou seja, sentado entre as duas máscaras, conforme mostra a figura 11.

Figura 11 - Representação do *Dikenga dia Kongo* no cenário



Fonte: Arquivo pessoal

Nesse sentido, no início do experimento Kandenge ocupa a posição de *Musoni*, passa pelos estágios de *Kala*, *Tukula*, *Luvemba* e encerra o experimento retornando ao estágio em que iniciou. As máscaras são posicionadas nos dois estágios antagônicos do Cosmograma: *Kala*, que representa o nascimento e *Luvemba*, que representa a morte. Contudo, essa ideia de antagonismos entre estes estágios, são convertidos na concepção de transformação e cruzamento. Dessa forma, é a partir do cruzamento entre as perspectivas antagônicas das máscaras, que Kandenge articula suas escolhas, ou seja, as máscaras assumem suas funções antagônicas para promoverem movimento ao processo através da concepção de encruzilhada.

Além da construção dramaturgica que é elaborada de modo que a história do personagem percorra todos os estágios do *Dikenga dia Kongo*, outro elemento fundamental no processo de desenvolvimento do experimento foi a presença significativa dos cânticos oriundos dos espaços do terreiro. Todo o experimento é construído a partir da adaptação dos cânticos de terreiro e dessa

forma, estes cânticos não funcionam como pano de fundo ou apenas como elementos que ajudam a potencializar a história que está sendo contada. No experimento, os cânticos funcionam como o próprio texto principal, de modo que a própria contação da história é articulada a partir do que está sendo cantado. Nesse sentido, são os cânticos que indicam a transposição de temporalidade, a criação dos espaços, a materialização dos personagens e a condução da história que é contada. No contexto dos cânticos, o que o experimento propõe é levar para o palco os modos em que os textos e narrativas são criados nos espaços do terreiro. A presença do cântico a partir da perspectiva da articulação de significados, promove o deslocamento para outros tipos de percepção e elaboração de narrativas, trazendo para o palco um elemento que possibilita uma diversidade de interpretações, através do cruzamento entre uma perspectiva ancestral e o contexto no qual o cântico está sendo entoado.

O experimento cênico *Kandenge – o cantador de uma história brasileira* é todo permeado pela presença dos cânticos oriundos nos espaços do terreiro. Contudo, visando apresentar os modos pelos quais os cânticos foram inseridos no experimento, bem como as articulações que promoviam com a história de Kandenge e a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, trouxemos para esse trabalho alguns desses cânticos, indicando as relações que estabeleciam com o desenvolvimento da história a ser contada.

O experimento se inicia com Kandenge sentado e imóvel, segurando um cajado e utilizando uma máscara africana (figura 3), de modo a representar um monumento sem vida. À medida que os atabaques vão sendo tocados, surge um grito chamando pelo nome de Kandenge, convocando-o a acordar. É nesse momento que a máscara que cobre o rosto de Kandenge abre os olhos e começa a entoar o seguinte cântico:

*“Sinhô moço eu sou um velho
Filho de um rei curandeiro
Trago na minha calma
As marcas de um povo inteiro
Sinhô moço eu vivi
os tempos do cativoiro”*

Enquanto canta, Kandenge vai começando a se movimentar e retira a máscara que está na frente de seu rosto. Após terminar o cântico, o personagem enuncia uma das poucas frases fixas do experimento e que já indica o contexto principal dos acontecimentos que serão narrados:

“O pior cativoiro que existe é aquele que se estabelece dentro da alma de cada um”

Após dizer a frase de abertura, já emenda no cântico que anuncia sua chegada:

*“Tava dormindo, o tambor me chamou
Acorda nego, cativoiro acabou”.*

Estes dois cânticos que iniciam o experimento, objetivam trazer para a cena, elementos presentes na cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, de forma a já estabelecerem uma relação entre a história que será contada e o público que a assiste.

A movimentação do personagem que se desenvolve a partir do som dos atabaques, visa trazer para essa introdução, a perspectiva do encantamento a partir do que está sendo cantado. A imagem inicial e sua posterior movimentação, transmite a ideia de um monumento que ganha vida a partir da concepção de invocação e chamado, muito presente nos espaços do terreiro. Essa perspectiva encontra sua completude nos versos do segundo cântico, quando anuncia, de forma mais contundente que “Tava dormindo o tambor me chamou”.

Nas perspectivas das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, normalmente uma entidade ou uma divindade se presentifica a partir da concepção de incorporação ou transe, ou seja, há um processo em que a divindade ou entidade, “toma o corpo” do integrante (iniciado) para se fazer presente. Esse processo de incorporação ocorre através de um ritual de invocação que é feito, na maioria dos casos, a partir de um “cântico de chamada”. Da mesma forma, o tambor é reconhecido nos espaços do terreiro, como o elemento que proporciona um meio de comunicação entre o mundo físico e o

mundo espiritual. Na junção entre o cântico e o toque dos atabaques, é que se propicia o processo de incorporação. É nesse sentido que os elementos presentes nessa introdução (como os cânticos e a forma pelo qual foi elaborada) foram escolhidos visando tanto fazer uma referência a esse processo de invocação com “cânticos de chamada”, quanto já apresentar indicações do que viria a ser o personagem.

No primeiro cântico, por exemplo, ao se referir ao público através do verso “Sinhô moço eu sou um velho”, já se estabelece uma relação de antiguidade entre o personagem e o espectador, de modo que se suscite uma certa autoridade no que será contado, presentificada pela concepção da experiência vivida por Kandenge, que é reafirmada nos dois últimos versos do cântico. Essa relação que legitima uma certa autoridade pelo viés da experiência e da antiguidade, traz para o experimento uma concepção que é muito cara ao contexto da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil: a ancestralidade.

Assim como ocorre nos espaços do terreiro, a perspectiva da ancestralidade tem um papel fundamental na história apresentada pelo personagem Kandenge. Primeiro pelo fato de que a história contada pelo personagem está relacionada à sua busca em se tornar um ancestral divinizado para que possa ser sempre lembrado e, dessa forma, permanecer vivo. Segundo, é que a partir dessa concepção de ancestralidade que se estabelece a relação entre a autoridade, a antiguidade e a experiência no processo de legitimação do que se conta, uma vez que, no contexto das culturas afro-diaspóricas, aquele que mais acumula experiências, torna-se uma referência respeitada nos processos de transmissão de memórias e histórias. Dessa forma, a autoridade do indivíduo sempre se relaciona com sua bagagem de experiências e, conseqüentemente, seu tempo de vivência.

No Candomblé, por exemplo, o indivíduo dotado de uma certa autoridade, é um agente da transmissão das memórias dessa religiosidade. A autoridade tem relação direta com a temporalidade e a aquisição de experiência, sendo concedida pelo grau de iniciação do indivíduo. Esse grau de iniciação é determinado pela conexão entre a antiguidade iniciática e a experiência do indivíduo, uma vez que, a autoridade que dá ao integrante o poder da fala, se estabelece pela quantidade de experiência adquirida na comunidade. Essa

experiência só é possível pela presença, ou seja, pela vivência direta e pela participação nos diversos rituais, considerando que cada experiência adquirida abre a oportunidade de novas vivências.

Dessa forma, a experiência se apresenta como elemento significativo para o desenvolvimento do indivíduo e seu reconhecimento como integrante a ser respeitado na comunidade. Quanto maior a experiência do indivíduo, maior sua autoridade. Analisando por um contexto político-social, no Candomblé, conhecimento, experiência, e conseqüentemente, grau de iniciação, representam um certo status de poder e respeito. Nesse sentido, quem tem mais conhecimento e antiguidade, é mais respeitado dentro da comunidade e está autorizado a transmitir aprendizados. Na perspectiva da comunidade do Candomblé, ser um “narrador” de experiências e memórias é um estágio almejado pelos integrantes, pois possibilita tornar-se um indivíduo que é ouvido pelos iniciados mais novos.

Além disso, quando informa através do cântico que é “filho de um rei curandeiro”, o personagem comunica indícios do que seria sua identidade: alguém que herdou de seus ancestrais uma bagagem de conhecimentos e saberes que dialogam com atividades que buscam encontrar a cura para seus males. Essa indicação traz para o experimento uma referência aos sacerdotes das religiosidades centro-africanas, chamados de *kimbanda*, que através dos recursos da magia e do encantamento, promoviam a cura para os males materiais e espirituais. No caso especial de Kandenge, o experimento irá mostrar que o personagem possuía o potencial de proporcionar cura através dos cânticos.

Nesse sentido, trazer para o experimento a concepção de ancestralidade vinculada à experiência, autoridade e identidade, tinha como objetivo fazer uma alusão às formas pelos quais foram elaboradas as estratégias de manutenção da memória cultural dos povos africanos no movimento da diáspora, cujas bases se estruturaram nas concepções de memória, ancestralidade e identidade cultural que atravessaram o atlântico a partir dos processos de oralidade. A figura de Kandenge como um *griot* que se “ancestraliza”, lhe confere a autoridade de manter vivas as memórias de um povo a partir de suas experiências, mecanismo muito presente nas manifestações culturais afro-diaspóricas. No experimento, o papel principal de Kandenge é combater o esquecimento, encantando os

personagens de sua história ao fazer com que sejam lembrados e, dessa forma, permaneçam vivos.

Assim, para além do que é narrado durante o experimento, as características do personagem e da história contada, são articuladas a partir dos significados gerados nas encruzilhadas entre os cânticos e o contexto no qual está sendo entoado. Outro exemplo referente a essas articulações, pode ser encontrado ainda na introdução do experimento, quando Kandenge, ao fazer sua apresentação ao público, comunica ser um *griot* que nasceu na África e na sequência, entoa o seguinte cântico:

*“A minha terra, a minha terra,
A minha terra onde eu nasci.
Ai que saudade da minha terra.
É ela lá e eu aqui”.*

A partir da articulação entre o que é falado e posteriormente cantado, o cântico em questão, além de trazer a informação de que Kandenge nasceu na África a partir do verso “a minha terra onde eu nasci”, promove para o público, antecipadamente através dos seus dois últimos versos, a indicação de que o personagem nunca conseguiu retornar à sua terra de origem. Na perspectiva do experimento, o cântico faz uma referência aos processos de transformações que foram possibilitados pelas encruzilhadas vividas pelo personagem e às formas pelos quais esses processos são construídos a partir de sua visão de mundo.

Metaforicamente, a articulação promovida pelo cântico, traz para o experimento uma relação de cruzamento de temporalidades muito importante na formação das cosmovisões das religiosidades afro-diaspóricas. Se por um lado, após toda experiência vivida, o personagem jamais poderia voltar a ser o que inicialmente foi, por outro, essa resignificação de si é construída a partir das leituras que o personagem faz, tomando como base suas concepções ancestrais e culturais. As transformações são reflexos de um cruzamento entre o que o personagem vivencia no presente e sua ótica ancestral. Essa metáfora tem um papel fundamental na construção da história de Kandenge, uma vez que sua busca à ancestralidade só se conclui quando percebe a importância da resignificação de sua identidade durante todo esse processo.

É nesse sentido que o último verso “É ela lá e eu aqui”, reafirma a importância da perspectiva filosófica da ancestralidade presente tanto no Cosmograma *Bakongo*, como nas religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

A menção à África como “a minha terra onde eu nasci” é muito mais uma referência temporal que espacial. Assim como acontece nos espaços do terreiro, a África é citada pelo personagem como a representação de todo um passado ancestral e dessa forma, referenciar-se à África, significa olhar para o passado como fonte de referências para a construção do futuro. Contudo, é no presente e a partir das escolhas realizadas pelo personagem que esse futuro poderá ser construído.

Nesse sentido, o personagem Kandenge é intermediador entre o “lá” e o “aqui”, ou seja, entre o “passado” e o “presente”, associando-se à representação da linha da *Kalunga* que, ao mesmo tempo em que divide o espaço onde habitam as perspectivas ancestrais (*Mpemba*) do espaço onde habitam as perspectivas presentes (*Nseke*), estabelece uma conexão entre essas duas instâncias espaciais e temporais, a partir da perspectiva da encruzilhada.

É importante destacar a relação que se estabelece entre as concepções de espaço e tempo na articulação promovida por esse cântico. Como podemos observar, num contexto literal, o cântico traz referências espaciais, pois cita “a minha terra onde eu nasci”. No entanto, tanto na perspectiva do experimento, quanto nos espaços do terreiro, essas referências dizem respeito à uma perspectiva temporal (passado e presente). O que nos permite articular metaforicamente essas significações é justamente a relação que o cântico estabelece entre “a terra” (espaço) e o nascimento (temporalidade). No momento da enunciação, a “terra onde eu nasci” é uma representação de um espaço/tempo que não mais pertence ao presente. Essa perspectiva é reafirmada no cântico a partir das ideias de saudade “ai que saudade da minha terra” e do distanciamento entre esse tempo/espaço, enunciado no verso “É ela lá e eu aqui”.

No contexto da encenação, essa perspectiva de cruzamento de temporalidades também se encontra presente. Durante toda a apresentação do experimento, o personagem articula esse mesmo cruzamento temporal na formação de sua narrativa. Em alguns momentos sua história é contada no

tempo passado, como uma memória que é acessada e transmitida ao público a partir do processo de contação. Em outros momentos, a história é vivenciada como um evento que se constrói no tempo presente e de onde Kandenge se transporta da posição de narrador para a posição de personagem.

Esse cruzamento de temporalidades no experimento, toma como referência um modo de pensar e ver o mundo presentes nas perspectivas da ancestralidade que foram transladadas para os espaços do terreiro e do qual a professora Leda Martins (2003) conceituou como tempo espiralar.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. (...) Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (...) Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. (MARTINS, 2003, p. 75).

De fato, no contexto das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, toda a liturgia tem como objetivo proporcionar um espaço de encantamento em que o passado e o presente se entrecruzem para a construção do futuro (o que virá a acontecer). Podemos observar esse movimento de cruzo temporal, em todas as estruturas e elementos litúrgicos apresentados nesse trabalho. Um significado dado a um cântico (futuro) é construído a partir do cruzamento entre uma perspectiva ancestral (passado) e o contexto no qual está sendo elaborado (presente). Da mesma forma, o “soprar a pomba” no Candomblé de Angola ou “encruzar” na religiosidade de Umbanda, são rituais de abertura que objetivam o cruzamento entre a instância do mundo espiritual, formado pela perspectiva da ancestralidade (passado) e a instância do mundo físico, formada pelo espaço e tempo em que o ritual está ocorrendo (presente).

Assim, a concepção de tempo espiralar permeia toda a construção do experimento cênico. Os modos pelos quais a história do personagem é construída, estabelece um espaço/tempo em que passado e presente são entrecruzados, tomando como intermediador o próprio personagem Kandenge, na figura de um ancestral que ocupa espaço da *Kalunga*.

Essa relação entre Kandenge e a concepção de *Kalunga* é delineada no experimento a partir da forma pelo qual sua história é contada. A *Kalunga* ganha um destaque fundamental nesse processo, uma vez que é a responsável pela principal movimentação de Kandenge que o direciona para seu maior conflito. Ao mesmo tempo, a *Kalunga* aparece como o caminho que dá ao personagem sua transmutação no processo de busca à ancestralidade. Todas as significações são articuladas a partir de dois cânticos que se referem à concepção de *Kalunga*.

No primeiro momento, Kandenge absorve todo o aprendizado que adquire na aldeia de Adenikè. É nesse estágio que o personagem toma conhecimento do que é a *Kalunga* e desenvolve o grande desejo de um dia conhecê-la. Ao ser apresentado à ideia de *Kalunga*, Kandenge entoava o seguinte cântico:

Eu na Kalunga, Deus é maior.

Poder de Deus é muito grande, meu irmão!

E ninguém pode duvidar, ó meu irmão!

Na história contada pelo personagem, a *Kalunga* é apresentada como o grande mar que criou todas as coisas. Porém, o personagem também aprende que a *Kalunga* divide o mundo dos vivos do mundo dos mortos, de modo que todos os seres teriam que um dia fazer sua travessia pela *Kalunga*. Contudo, é Adenikè que ensina ao personagem que cada um possui sua própria *Kalunga*, no sentido de construção de seu próprio caminho em busca do crescimento e desenvolvimento material e espiritual. É nesse momento que Kandenge toma a consciência da importância da ancestralidade e de que é na busca de sua *Kalunga* (seu caminho, sua travessia) que conseguiria atingir seu crescimento espiritual.

No entrelaçamento entre o que é cantado e o que é contado, são produzidos para o público as diversas significações contidas no conceito de *Kalunga*: O elemento responsável pela criação; o mar; o elemento que divide o mundo dos vivos do mundo dos mortos e a concepção de *Kalunga* como um caminho a ser construído na busca em se tornar um ancestral. O cântico evidencia a ligação da *Kalunga* com a figura do criador, representada pela ressignificação do Deus cristão. Além disso, ao proferir o verso “Eu na *Kalunga*”,

o cântico traz para a história do personagem, a ideia elaborada de que é preciso estar na *Kalunga* (experimentar o caminho, fazer a travessia) para poder vivenciar todos esses significados. Nesse sentido, a *Kalunga* também passa a representar todo o conjunto de saberes ancestrais apreendido por Kandenge.

No segundo momento, quando Anayá precisa escolher entre Kokumuò (o grande guerreiro) e Kandenge (o *griot*), dois cânticos são articulados para indicar sua escolha. O primeiro cântico é apresentado como uma fala de Anayá direcionada ao personagem e mostrava o motivo pelo qual a bela moça também reconheceu em Kandenge, o seu verdadeiro amor:

*Não quero amor com guerreiro,
Pra fogo não me queimar.
Quero amor com marinheiro,
Que anda nas ondas do mar.*

Após ouvir essas palavras, Kandenge pergunta a Anayá se já existia algum marinheiro que trafegava por aqueles mares, referindo-se a Kokumuò. Ainda como uma resposta ao personagem, é entoado em seguida o segundo cântico.

*Ainda não apareceu jangadeiro pra remar
Tem jangada na Kalunga, não tem jangadeiro lá.*

A partir das perspectivas apresentadas por Kandenge em relação à concepção de *Kalunga*, os cânticos trazem significações e sentidos que serão de muita importância no desenvolvimento da história que está sendo contada. No primeiro cântico, Anayá deixa claro que escolhe Kandenge, justamente pelo fato de toda sua concepção de mundo não estar relacionada à ideia da guerra. Kandenge é um *griot* e nesse sentido, sua formação está muito mais ligada à concepção de paz e equilíbrio. Além disso, tomando como base a concepção de *Kalunga*, ao dizer que prefere ter amor com quem “anda nas ondas do mar”, a personagem articula a concepção de que prefere estar com aquele que tem sua base de vivência estruturada nos saberes ancestrais, ou seja, na busca do desenvolvimento espiritual. Essa significação é reafirmada a partir do segundo

cântico, que já apresenta o mar com o nome de *Kalunga* e indica que aquele que conquistará o coração de Anayá é o jangadeiro (e não o guerreiro) que ocupará a jangada que está na *Kalunga*. Essas significações são articuladas com o objetivo de delinear todo o processo de conflito vivido por Kandenge, que se estabelecerá posteriormente.

Primeiro pelo fato de que é justamente o desejo de conhecer a *Kalunga* (ou “sua” *Kalunga*) que fará com que Kandenge se afaste de Anayá pela última vez. Contudo, ao conhecer a *Kalunga* (materializada na figura do mar), Kandenge se depara com um cenário de terror e morte e quando retorna para a aldeia com o objetivo de avisar sobre o que estava acontecendo, já encontra Anayá assassinada.

Segundo, pelo fato de que ao perceber tudo que havia acontecido, Kandenge começa a ser tomado pelo ódio e parte para lutar com os homens que havia devastado sua aldeia. Nesse sentido, Kandenge abandona sua concepção de *griot* que encantou Anayá e assume a característica de um guerreiro que buscava vingança. Depois de ser capturado, o personagem é trazido para o Brasil e nesse processo, a travessia da *Kalunga* é uma referência tanto metafórica, quanto literal de uma travessia entre dois mundos separados pela concepção de morte.

O que é importante destacar é que esse segundo cântico reaparece no quarto momento de Kandenge articulando novas significações de acordo com o contexto no qual é entoado. Após salvar o *Ekodidé* e passar por todo o processo de redescoberta de si, Kandenge ouve a voz de Anayá chamando-o para o mundo dos ancestrais através desse mesmo cântico entoado mais uma vez:

*Ainda não apareceu jangadeiro pra remar
Tem Jangada na Kalunga, não tem Jangadeiro lá.*

Contudo, nesse último momento, a Jangada a ser ocupada representa a transformação de Kandenge em ancestral divinizado e, dessa forma, aquele que jamais será esquecido.

O que de fato ocorre em todo esse processo é que a proibição à entrada no mundo dos ancestrais foi determinada pelo próprio personagem. No experimento, essa perspectiva é apresentada a partir de alguns indícios

presentes na própria história. A proibição é feita pelas máscaras, contudo, o próprio personagem informa que as máscaras eram vozes que surgiram dentro de sua cabeça. Dessa forma, as máscaras nunca representaram qualquer tipo de divindade. Além disso, as máscaras só se fazem presentes na história, do momento em que Kandenge parte da aldeia de sua mãe Adenikè até o momento em que fica proibido de entrar no reino dos ancestrais, ou seja, as máscaras representam os conflitos estabelecidos nas tomadas de decisão do personagem. Nesse sentido, as máscaras não estão presentes nem no período de aprendizado do personagem e nem após sua escolha pelo esquecimento. O julgamento promovido pelas máscaras é o julgamento que o próprio personagem estabelece sobre si mesmo.

O esquecimento em si, é um desejo desenvolvido pelo personagem com o objetivo de amenizar seu sentimento de culpa pois, na perspectiva de Kandenge, sua culpa é resultante de um processo de escolhas erradas: Primeiro por acreditar que se não tivesse partido para realizar seu desejo de conhecer a *Kalunga*, sua esposa poderia não ter sido assassinada e segundo, por ter se entregado o ódio e ter elaborado um plano de vingança. Nesse sentido, o personagem acreditava que por ter tentado se igualar à condição de guerreiro (característica que Anayá desprezava), não era mais digno do amor de sua esposa. É justamente para se desligar das lembranças de todas essas suas escolhas e, também do que acreditava ter se tornado, que Kandenge prefere se entregar ao esquecimento. Contudo, o castigo presentificado no fato de assumir a forma do homem que assassinou é uma referência ao fato de que o passado (ou suas lembranças) estará sempre gravado no corpo, característica fundamental dos processos de manutenção e transmissão da memória nas religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

É nesse sentido, que a última frase dita no experimento é a mesma que é proferida no início: “O pior cativo que existe é aquele que se estabelece dentro da alma de cada um”, mostrando que todo o impedimento para entrar no reino dos ancestrais foi estipulado pelo próprio personagem por não se sentir merecedor do que desejava.

Dessa forma, o personagem estabelece uma relação de construção de si, em que a encruzilhada entre o passado e o presente é fundamental nesse processo. Kandenge de fato é um jangadeiro da *Kalunga*, um viajante cuja

travessia se completa quando entende que para entrar no reino dos ancestrais, precisava reconhecer a importância de todas as encruzilhadas vivenciadas, de modo que, através desses cruzamentos e das ressignificações geradas nesse processo, é que poderia tráfegar por sua única e exclusiva *Kalunga*. O personagem entende que já não seria mais o mesmo, porém, suas perspectivas ancestrais jamais deixariam de estar presentes em todas os seus modos de “ver” e “entender o mundo”. É nesse sentido que Kandenge se torna o cantador de uma história brasileira, entrecruzando seu passado ancestral presentificado na arte do *griot* africano com a transformação vivenciada na nova terra. A transmutação constante é o principal aprendizado que Kandenge absorve como forma de permanecer vivo e lembrado.

Quando enfim, Kandenge encontra o reino dos ancestrais, uma nova máscara é utilizada, a sua própria, ou seja, sua própria identidade. A utilização da máscara própria de Kandenge apenas no início e no final, é a demonstração de que essa forma estática do personagem existe apenas nos momentos em que não há interação, movimento e conseqüentemente, transformação. Quando Kandenge inicia o experimento, a máscara abre os olhos e é retirada de seu rosto, pois durante o processo de interação promovido pela contação, não há fixidez e sim dinamismo e transformação. Kandenge encerra o espetáculo como um ser diferente do que começou e essa transmutação é representada pelo fato de que a mesma máscara utilizada no início não mais fecha os olhos no final do experimento.

Essa perspectiva de transmutação, transformação e renascimento também é reafirmada no experimento a partir da figura do pássaro *Ekodidé* e da relação que esse elemento estabelece com os rituais de iniciação nas religiosidades afro-diaspóricas. No Candomblé, *Ekodidé* é o nome dado à pena vermelha extraída da cauda de papagaio africano chamado *Odide*³⁹. Essa pena é utilizada nos rituais de iniciação de modo que, durante o processo ritual interno e de apresentação pública, o iniciado carrega a pena *Ekodidé* em sua testa ou no centro da cabeça. De uma forma geral, a pena *Ekodidé* está relacionada com o renascimento oriundo de um processo de rito de passagem e se estabelece como a representação da conexão entre o iniciado e o campo da espiritualidade.

³⁹ No Brasil, o papagaio *Odide* é conhecido como papagaio do Gabão ou papagaio-cinzento.

Nos relatos de Kandenge, o *Ekodidé* se faz presente em quatro momentos que indicam que o personagem passa por um processo de transformação e renascimento: Primeiro momento quando Kandenge é encontrado por Adenikè (o *Ekodidé* conduz a caçadora através de seu canto até a árvore onde Kandenge foi abandonado). Segundo momento quando o personagem é reconhecido como um *griot* (momento em que o *Ekodidé* é apresentado como o totem de Kandenge de modo que o sacerdote da aldeia informa ao personagem que Kandenge e o *Ekodidé* são uma coisa só). Terceiro momento quando Kandenge é trazido para o Brasil (o personagem relata que à medida que o navio se afastava da costa Africana, o *Ekodidé* tentava acompanhá-lo, sem sucesso e por isso, acabou sendo deixado para trás). O quarto e último momento é quando o *Ekodidé* reaparece machucado e Kandenge o salva, curando-o a partir de seus cânticos.

As metáforas presentes nas aparições do *Ekodidé*, constituem as representações das transformações de Kandenge no decorrer do experimento. O *Ekodidé* é a projeção de Kandenge no mundo espiritual e dessa forma, representa também toda a perspectiva ancestral do personagem. Nesse sentido, quando Kandenge relata conseguir ver do navio, o *Ekodidé* sendo deixado na África, está se referindo a toda sua perspectiva cultural que vai sendo deixada para trás na travessia da *Kalunga*. Da mesma forma, ao reencontrar o *Ekodidé* ferido e curá-lo através de seus cânticos, o personagem está articulando os modos pelos quais essas perspectivas ancestrais foram ressignificadas em solo brasileiro. Nesse sentido, quando Kandenge cura o pássaro, também encontra sua cura e posteriormente diz para o *Ekodidé* voltar à África para sempre, soprando-o de sua mão, utilizando a mesma movimentação que se utiliza no ato de “soprar a pamba” nos espaços do terreiro. A referência a esse ato visa mostrar que, assim como ocorre com a pamba nos espaços religiosos, ao soprar o pássaro, Kandenge retoma o contato com o mundo espiritual (sua perspectiva ancestral), que o permite reconhecer a si mesmo e entrar no mundo dos ancestrais. O que muda após esse evento é a própria perspectiva do personagem sobre sua posição nesse processo de transformação.

Assim, o *Ekodidé* (como parte da perspectiva ancestral de Kandenge) retorna à sua origem, mas Kandenge (a outra parte transformada dessa mesma perspectiva) permanece no Brasil. Desse modo, após o processo de cura mútua através do cântico, Kandenge e o *Ekodidé* continuarão existindo separadamente

em espaços (Brasil/África) e tempos (passado/presente) distintos, de modo que jamais se encontrarão novamente, mas a conexão entre os dois continuará existindo para sempre, mesmo que ambos não se encontrem mais. O que se presentifica metaforicamente nessa relação entre Kandenge e o *Ekodidé* é o campo conceitual da *Kalunga*, ou seja, o elemento que, ao mesmo tempo em que divide, promove o diálogo entre dois mundos.

Dessa forma, o experimento se caracteriza como uma construção cênica que tem como base a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e objetiva possibilitar um espaço de identificação com o personagem, a partir das perspectivas da articulação de significados presentes nos elementos que formam a cosmovisão dessas religiosidades.

Esse processo de identificação é potencializado pelos temas, tão presentes na atualidade, abordados no decorrer do experimento, ou seja, Kandenge se constitui a partir de suas dores “marcas de um povo inteiro”⁴⁰ e de todo o trânsito em busca da cura (processo de se tornar um ancestral divinizado).

Contudo, sua “ancestralização” é construída a partir do que interpreta como um conjunto de erros. Kandenge erra em diversas camadas, primeiro porque procura resistir e manter o seu comportamento ético, o que lhe causa sofrimento. Depois porque rompe com esse comportamento, o que lhe causa culpa e por fim, trava uma luta consigo mesmo em busca de definir sua verdadeira identidade. Inicialmente, na perspectiva do personagem, a busca à identidade se configurava como um processo que lhe remetia à concepção de busca à origem, representada no experimento pelo conjunto de comportamentos e perspectivas que formaram sua natureza, seu eixo, sua horizontalidade. Entretanto, é justamente no cruzamento entre as concepções de horizontalidade e verticalidade presentes no Cosmograma *Bakongo* que a identidade do personagem será construída. A percepção desse contexto é que possibilita a Kandenge se “ancestralizar”. O personagem só ocupa o reino dos ancestrais quando percebe que sua identidade é fruto de todo o processo de transformação gerados pelos cruzamentos entre as perspectivas distintas que lhes atravessavam durante seu caminho.

⁴⁰ Verso presente no primeiro cântico entoado no experimento e já analisado anteriormente.

Da mesma forma que ocorre com o personagem, o processo de construção do experimento é idealizado a partir do cruzamento entre minhas vivências nos espaços do terreiro e minha atuação profissional no teatro. É exatamente do centro dessa encruzilhada ou do diálogo entre esses dois mundos que emerge o experimento cênico *Kandenge – O cantador de uma história brasileira*, como uma produção que constrói sua identidade, ao trazer para a cena toda uma perspectiva de visão de mundo presente nas concepções que integraram minhas formações religiosa e cultural nos espaços do terreiro.

O ator que se sustenta nas suas raízes culturais e familiares para exercer seu ofício traz para a prática profissional sua singularidade, conquistando desta forma uma identidade artística que confere uma qualidade autoral ao seu trabalho. (BERNAT, 2013, p. 27)

CAPÍTULO III

MANDINGA DO “CONFERE”: ISSO É MACUMBA?

*“Foi nas Almas,
Nas Almas que eu conheci Macumba”⁴¹*

O diálogo entre temporalidades é um dos princípios fundamentais que estruturam as perspectivas da ancestralidade presentes na formação da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. Esse princípio, por si só, é codificado a partir do contexto das encruzilhadas, uma vez que toda sua construção é baseada no cruzamento entre o passado e o presente, através de uma relação que se estabelece entre uma perspectiva ancestral e o contexto no qual essa perspectiva está sendo articulada no presente.

A perspectiva da ancestralidade sempre opera no contexto de ressaltar os fenômenos do tempo (atravessamentos de temporalidade) em cruzamento com a continuidade da vida. Nesses atravessamentos temporais, as articulações promovidas não representam a sobreposição de um passado (ou uma perspectiva ancestral) em relação ao presente. O que de fato ocorre é um alinhar que promove uma mudança nos modos de ver e interpretar as coisas, tomando como base uma percepção que é construída a partir da fusão entre as perspectivas do passado e do presente de modo que as articulações são elaboradas num processo bilateral de ressignificações. Se por um lado, essa percepção permite que as perspectivas do presente sejam observadas e ressignificadas a partir de uma base ancestral anterior, por outro lado, essa base ancestral não está isenta da construção do olhar a partir de uma perspectiva contemporânea.

Parece um paradoxo, mas o fato é que no contexto das encruzilhadas, os cruzamentos funcionam como um processo de transformação comparado à uma “via de mão-dupla” e dessa forma, no que diz respeito à perspectiva da ancestralidade (construída também a partir desse contexto), tanto passado,

⁴¹ Fragmento de um cântico de Umbanda dedicado aos Pretos-Velhos.

quanto presente são transformados e ressignificados nessas interações. Na perspectiva da ancestralidade, a articulação que é promovida potencializa essas duas polaridades (passado e presente) tanto no contexto da base utilizada para o direcionamento do olhar (olhar para o passado a partir do presente e vice-versa), quanto nas transformações provocadas nessas duas instâncias temporais em decorrência desse deslocamento do olhar. Ou seja, nesse processo, olhar para o presente a partir do passado pode produzir articulações que modificam significações elaboradas nos contextos abordados no tempo presente. Da mesma forma, o direcionamento do olhar para o passado não se isenta das perspectivas contemporâneas que construíram as bases para a percepção existente nesses “modos de olhar” (horizontalidade). Além disso, essa “horizontalidade” também pode provocar mudanças e ressignificações na perspectiva elaborada do passado. Assim, passado e presente são instâncias que ao mesmo tempo, transformam e são transformadas no cruzamento entre essas perspectivas.

Contudo, como já abordado no capítulo anterior, as articulações promovidas nesse cruzamento de temporalidades presente na perspectiva da ancestralidade, recria uma forma de observar o mundo a partir da concepção de “encanto”, gerando significações que potencializam saberes e elementos que estruturam e preservam as memórias dessa cultura, de modo que não sejam esquecidas, uma vez que no contexto da cosmovisão que forma as religiosidades de origem centro-africana no Brasil, o esquecimento é relacionado à concepção de desencanto. Além disso, toda essa perspectiva possibilita que os elementos e saberes contidos nessas memórias sejam significadas a partir de suas próprias bases conceituais, dando aos protagonistas de suas construções, o direito de contar ou recontar suas próprias histórias a partir de suas próprias percepções de mundo.

Desse modo, a perspectiva da ancestralidade e todos os elementos contidos na sua estruturação (como as concepções de encruzilhada e encanto), também articulam um espaço político de reflexão, uma vez que nesse cruzamento entre temporalidades, tanto o passado, quanto o presente são constantemente ressignificados e problematizados, além de potencializar a reformulação contemporânea de uma visão de mundo, protagonizando e dando voz os seres e saberes que constituíram essa perspectiva cultural, de modo que

não sejam esquecidos mesmo após a experiência de morte e, dessa forma, encantem-se. A perspectiva da ancestralidade opera o cruzamento de todos esses elementos a partir da concepção de encanto.

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. O olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto. É uma matiz de diversidade dos mundos. Ele não imagina; ele constrói mundos! É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá no nada. Dá-se no interior da forma cultural. A forma cultural africana é o encantamento. Como tal, o encantamento é uma atitude diante do mundo (OLIVEIRA, 2005, p. 239)

É a partir de todo esse contexto de cruzamento de temporalidades, sob a perspectiva da ancestralidade, que trouxemos o cântico apresentado na epígrafe desse capítulo, uma vez que vislumbramos que as articulações promovidas em seus versos, no campo das entrelinhas, possibilitam estabelecer um diálogo entre toda essa perspectiva cultural e os processos de composição do experimento cênico *Confere*, estruturado e apresentado nos anos de 2018 e 2019 e do qual aprofundaremos mais à frente.

O cântico em questão, pertence à religiosidade de Umbanda, sendo entoado nas festividades ou “giras” dedicadas aos Pretos-Velhos. Nos seus versos, podemos perceber a presença do termo “almas” e a indicação de que “foi nas Almas que eu conheci Macumba”.

Na perspectiva da religiosidade de Umbanda, “as Almas” representam de uma forma geral, aqueles que viveram e morreram, transformando-se em espíritos que ainda estabelecem um contato (ou ligação) com o mundo físico. As Almas podem ser classificadas em várias instâncias, de acordo com os modos pelos quais são articuladas e auxiliam as entidades nos trabalhos religiosos. Uma dessas instâncias, no qual é relacionado o cântico, é a que envolve as entidades conhecida como Pretos-Velhos e Pretas-Velhas.

Os Pretos-Velhos são a representação dos espíritos que viveram os algozes do cativo no período da escravidão e, a partir do contexto da Umbanda, se resignaram evoluindo à classificação de “entidade”, apresentando-se nas figuras de “vovô” ou “vovó”, que auxiliam, através de sua sabedoria, todos aqueles que os procuram em busca de ajuda.

As ideias de resignação e evolução foram absorvidas na religiosidade de Umbanda, a partir de seu contato estabelecido com a doutrina espírita Kardecista. Contudo, tanto a entidade “Preto-Velho”, quanto a concepção que elabora o contexto das “Almas”, nos apontam uma relação direta com as perspectivas da ancestralidade centro-africana e conseqüentemente, o cruzamento de temporalidades. O culto à entidade Preto-Velho é a preservação na Umbanda, dos cultos à ancestralidade presentes nas formações culturais e religiosas trazidas pelos povos centro-africanos no movimento da diáspora. Em muitos cânticos dedicados à essa entidade é possível observar referências diretas à cosmovisão desses povos. Desta maneira, o Preto-Velho é um ancestral vêm de um passado, transita pelo presente para auxiliar aqueles que os ouve sobre o futuro, ou seja, a continuidade da vida.

Como ancestral, conseqüentemente, o Preto-Velho traz em sua composição de trabalho, a concepção de encanto presente nas rezas, na fumaça do cachimbo que utiliza, nas palavras, no canto e nas concepções que articula no campo da demanda. Na perspectiva do Preto-Velho, o encanto se presentifica através do conceito de “mandinga”. Ou seja, a mandinga é, para a entidade Preto-Velho, a arte de encantar.

De fato, se o contexto do encantamento, na perspectiva da cosmovisão centro-africana, tem uma relação estreita com a palavra falada ou cantada, o termo mandinga também articula essa relação. Etimologicamente, como no apresenta Lopes (2003), a palavra mandinga articula muitas possibilidades de significados. Dentre elas, o autor apresenta a que se estabelece a partir do *Kikongo Ndinga*, cujo significado está relacionado com os termos “voz” ou “linguagem”, de modo que quando acompanhado do prefixo “ma”, indica a flexão para o plural. Partindo dessa perspectiva, podemos dizer que “mandinga” também significa um conjunto de “muitas vozes” que quando entoadas, produzem a perspectiva do encanto, ou seja, da magia.

Nesse sentido, o culto ao Preto-Velho estaria muito mais ligado a questão da mandinga que da resignação. O Preto-Velho é aquele que opera a partir da concepção de mandinga para promover sua ação no campo da religiosidade, trazendo também para sua atuação um movimento político de resistência, daquele que atravessou o período da escravidão e hoje ganha voz para contar suas histórias a partir de seu próprio olhar.

A mandinga também traz em sua elaboração como “muitas vozes”, as perspectivas da encruzilhada e do encantamento. É na junção entre essas encruzilhadas formadas pela mandinga (muitas vozes), as Almas (os mortos), o Preto-Velho (ancestralidade) e o campo político oriundo do protagonismo devolvido à essas vozes, que se estabeleceu o espaço de diálogo entre a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil e o experimento cênico Confere. A perspectiva adotada por esse trabalho, objetiva pensar o experimento cênico Confere, a partir das múltiplas vozes no qual é elaborado.

3.1 – A cosmovisão do Confere – O fazer teatral como ato político.

Quando cheguei no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de São João del Rei no segundo semestre do ano de 2018, o grupo de teatro universitário de pesquisa, ensino e extensão coordenado pela professora doutora Carina Maria Guimarães Moreira, chamado Coletivo Fuzuê, iniciava o processo de desenvolvimento do experimento cênico Confere. A proposta que embasava a construção do experimento se articulava a partir do trabalho laboratorial e de experimentação da construção da cena, tendo como base de desenvolvimento, as concepções que formulavam os contextos do Teatro Político e do Teatro Épico.

Contudo, a professora doutora Carina Maria Guimarães Moreira, coordenadora do núcleo de pesquisa que desenvolvia o projeto de construção do experimento e orientadora da pesquisa que eu havia submetido ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, possuía uma assinatura artística que buscava trazer elementos da cultura afro-brasileira para seus processos de composição e direção teatral. Nesse sentido, surge o convite para participar tanto do Coletivo Fuzuê, quanto do experimento cênico em desenvolvimento, de modo que eu pudesse, a partir do desenvolvimento de minha pesquisa, contribuir para a construção do experimento, principalmente nos âmbitos da cultura e da religiosidade de origem centro-africana no Brasil, uma vez que a pesquisa submetida vislumbrava investigar a construção da cena, a partir das perspectivas da cosmovisão dessas

religiosidades. Aceitei o convite, integrando-me ao Coletivo Fuzuê nos anos de 2018 e 2019 e participando do desenvolvimento do experimento cênico Confere, tanto no contexto da atuação, quanto no da pesquisa.

Figura 12 - Coletivo Fuzuê - ano de 2019⁴²



Foto: Arquivo GPHPC

Dessa forma, a participação no Coletivo Fuzuê e conseqüentemente, nos processos de construção do experimento cênico Confere, fomentou a abertura do olhar acerca da pesquisa que estava desenvolvendo, de modo que nos processos de investigação da construção da cena a partir da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, as articulações que foram se estabelecendo com o experimento, possibilitaram a reflexão que conduzia a um diálogo entre as perspectivas dessa cosmovisão e os modos de produção da cena do teatro ocidental. O que emerge desse contato é a percepção de que tais diálogos são possíveis e ricos, uma vez que, mesmo que a base da construção do experimento não tivesse relação com a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, a inserção dos elementos que formulam essa cosmovisão, potencializava narrativas na interseção estabelecida entre essas

⁴² Da esquerda para a direita: Beatriz Valquíria Ribeiro; Jhonata Francisco Castorino; Ana Paula Milagres Tostes; Carina Maria Guimarães Moreira; Francisco (nosso pequeno companheiro de estrada); Hérciles Gomes de Araújo; Carlos Henrique Aurélio dos Santos e Bárbara Fátima dos Santos Lara.

perspectivas. Nesse sentido, o experimento cênico Confere foi de fundamental importância nos processos de construção e percepção do contexto das encruzilhadas no desenvolvimento dessa pesquisa.

Assim, a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, é inserida no experimento cênico Confere a partir dos cânticos e da musicalidade presente nessas religiosidades, em particular a religiosidade de Umbanda.

Uma vez que os processos de construção do experimento se desenvolveram através da contribuição coletiva de seus integrantes, elementos da cosmovisão também foram articulados nos processos de construção das cenas e na figura do personagem Zé do Carçoço, do qual falaremos mais adiante. Além disso, a perspectiva da ancestralidade (e todos os seus elementos constituintes) também foi fundamental no desenvolvimento do diálogo entre o experimento e a cosmovisão dessas religiosidades.

O experimento cênico Confere objetivava proporcionar uma reflexão sobre os processos democráticos no Brasil, articulando passado e presente, através de uma revisão (um confere) na história, dando protagonismos às vozes daqueles que foram vencidos historicamente. Nesse sentido, o experimento Cênico traz para a cena a concepção metafórica de ressuscitar os mortos, para que eles possam contar suas próprias histórias e dessa forma, assim como na perspectiva da ancestralidade, faz da busca ao passado, não apenas uma busca à origem dos mitos do presente (para entendê-los ou desconstruí-los), mas também o que Walter Benjamin (2012) chama de “centelhas da esperança”, ou seja, os sonhos não realizados.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo (...). O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012, p.243)⁴³.

No que diz respeito às pesquisas acadêmicas que estruturaram o desenvolvimento do experimento cênico Confere, convém destacar que o

⁴³ Tese VI de *Teses sobre o conceito da História* de Walter Benjamin.

experimento foi elaborado a partir das pesquisas laboratoriais realizadas pelo Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (GPHPC) da Universidade Federal de São João del Rei.

O GPHPC é formado por dois núcleos de pesquisas, tal como nos informam os professores Carina Maria Guimarães Moreira e Berilo Luigi Deiró Nosella em artigo publicado para revista *Urdimentos* no ano de 2020.

O Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena da Universidade Federal de São João del-Rei – GPHPC/UFSJ, tem seguido o princípio da prática laboratorial em suas atividades cotidianas, visando desenvolver projetos e ações que integrem pesquisa (desenvolvimento de conhecimentos e reflexões), ensino (formação) e extensão (difusão e troca de práticas e conhecimentos) no campo teatral. Estruturado atualmente em dois núcleos de trabalho, que direcionam as ações para dois campos de intenso diálogo – Núcleo de Estudos de Teatro Político: Encenação e Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena: Iluminação Cênica, Netep e Netoc, respectivamente – , o GPHPC hoje se organiza em torno de pesquisas individuais, vinculadas a um desses núcleos, profundamente interligadas, com forte caráter laboratorial e investigativo, e que se encontram de forma contundente na prática cênica do Coletivo Fuzuê (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 37).

Dessa forma, o experimento cênico Confere se estrutura como o resultado de pesquisas conjuntas oriundas desses dois núcleos: O Núcleo de Estudos de Teatro Político (Netep) e o Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena (Netoc).

O Netep, de onde se desdobra o Coletivo Fuzuê, é coordenado pela professora doutora Carina Guimarães Moreira que desenvolve a pesquisa “Cena dialética: práxis e história”, buscando investigar a construção da cena dialética na cena contemporânea brasileira a partir de experimentações no campo da direção teatral e da encenação. O Netoc, coordenado pelo professor doutor Berilo Luigi Deiró Nosella que desenvolve a pesquisa “Iluminação cênica e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação entre o real e o ficcional”, busca se debruçar sobre a investigação histórica da iluminação cênica, articulando suas proposições com investigações artísticas através de laboratórios conjuntos de encenação. Na concepção do experimento cênico Confere, ambos os núcleos se articularam a partir do trabalho e da teoria relacionados ao Teatro Político, desenvolvidos pelo encenador alemão Erwin

Piscator (1893–1966) e ao Teatro Épico, principalmente no que diz respeito à “direção teatral, às estruturas narrativas e políticas da cena, à iluminação cênica e aos sentidos visuais e técnicos de seu fazer” (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 46).

O estudo teórico e histórico do pensar e do fazer da cena e seus desdobramentos laboratoriais – pela perspectiva da direção da cena e da iluminação – tanto produzem conhecimento e reflexão levantando informações sobre o trabalho de Piscator e suas práticas cênicas quanto acrescentam ao processo de formação de discentes nos níveis de graduação e pós-graduação. E esse é o fim primeiro do trabalho, que tem como um de seus resultados o experimento cênico Confere.

Além desse fim primeiro, o experimento cênico tem ainda outro fim, anterior ao estritamente artístico, que é servir de meio de divulgação para o conhecimento e a reflexão sobre Piscator e o teatro épico e para o processo de formação ali desenvolvido (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 46).

Nesse sentido, ainda no artigo intitulado “Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator” (2020), os autores e coordenadores dos núcleos de pesquisa responsáveis pelo desenvolvimento do experimento cênico Confere, fazem apontamentos indicando momentos específicos do experimento em que os processos de produção, tanto no campo da direção quanto no da iluminação, trafegaram pelos conceitos teóricos elaborados por Piscator. O trânsito entre temporalidades (passado/presente) e a presença do histórico na cena em quase todos os momentos do experimento, visava produzir na relação com o público, reflexões acerca dos processos históricos do passado e suas projeções (ou a sensação de repetições) na constituição dos acontecimentos políticos pertencentes ao tempo presente.

O sentimento do momento histórico presente e os estudos a seu respeito (empreendidos pelo grupo) estão plasmados no sentimento de um mundo que desmorona cotidianamente, na percepção das restrições sociais e econômicas. Esse desmoronamento, percebido e sentido pelos alunos no presente, é o ponto de partida para a compreensão desse mesmo sentimento em outras situações históricas e das formas estéticas cênicas que procuraram dar respostas a esse sentimento em outros momentos. Desse conhecimento, que transita entre presente e passado, é que se desenvolve o processo de reelaboração na cena atual das formas cênicas já experimentadas por Piscator, entendendo que aquilo que resiste

como linguagem não é nem cópia, nem repetição, mas sim um sintoma daquilo que resiste na história e precisa ser mudado. (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 48)

O sentimento de desmoronamento citado pelos autores é proveniente da articulação promovida no experimento entre o cenário e a ideia de ruína, objetivando suscitar uma reflexão que aponta, a partir da cena, várias construções de espaços, que são realizadas através de pedaços de objetos e coisas que agrupadas, proporcionavam representações de ambientes. Nesse sentido, o cenário é construído e modificado pelos atores no decorrer das cenas, a partir da manipulação desses objetos. A concepção de um “cenário ruína”, traz para o debate proposto pelo experimento, a ideia de que “na verdade vivemos sobre acúmulos de escombros e ruínas legados por nosso passado” (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 46). Essa ideia é potencializada na apresentação da última cena, onde se realiza a representação alegórica do “Anjo da História”, de Walter Benjamin. De acordo com os autores:

Essa cena final revela, como a radiografia almejada por Piscator, o que está por trás da cena, ao elaborar visualmente a alegoria do anjo de Benjamin que, impelido para o futuro pelo progresso, percebe os escombros que se acumulam, mas não pode agir, pois não consegue parar (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 47).

Figura 13 - Cena do Anjo da História - 2019



Foto: arquivo GPHPC

Outra cena destacada no artigo supracitado é a da novela, onde a movimentação dos atores e a manipulação dos elementos do cenário, constroem em um mesmo espaço três ambientes simultâneos: à direita do palco, duas amigas assistindo à uma novela, enquanto à esquerda, ao mesmo tempo é encenada as cenas da novela que está sendo assistida. Ao fundo, no centro, é representado um estúdio onde são realizados a sonoplastia e o anúncio das novelas. Essa cena ocorre em dois momentos do experimento fazendo alusão aos mecanismos de alienação produzidos pelos veículos de comunicação. As cenas são interrompidas pelo personagem Zé do Carçoço, que a todo tempo, tenta romper com esses mecanismos de alienação. Os recursos de iluminação utilizados nessa cena, promoveram a divisão desses três espaços e contribuíram para a elaboração de narrativas na apresentação dos objetivos da cena.

Nessa cena, que se repete em dois momentos do experimento, aludindo à repetição nas estruturas narrativas das novelas, a luz realiza a função de definição narrativa da espacialidade, informando ao público que cada um daqueles espaços, estando fisicamente juntos no palco, são ficcionalmente distintos. Essa cena, exatamente, resgata e investiga o dispositivo de iluminar e ocultar partes distintas do palco a fim de manipular narrativamente o tempo e o espaço em cena, criando o jogo, hoje tão comum, das cenas simultâneas (MOREIRA e NOSELLA, 2020, p. 48-49).

O que podemos perceber, a partir das cenas apontadas anteriormente, é que na base de concepção e construção do experimento cênico Confere, tanto no que diz respeito à iluminação (desenvolvida a partir de pesquisas laboratoriais do Netoc), quanto no que diz respeito à direção e encenação (desenvolvida a partir das pesquisas laboratoriais do Netep), o cruzamento de temporalidades foi um elemento fundamental para o desenvolvimento do processo. Contudo, a inserção de elementos oriundos da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, possibilitaram a potencialização das narrativas propostas pelo experimento, ampliando as possibilidades de leituras e interpretações geradas no encontro entre essas perspectivas.

O experimento cênico Confere foi apresentado pela primeira vez no II seminário do GPHPC/UFSJ, realizado em 23/11/2018. Após a estreia, o experimento cênico ainda foi apresentado, em vários espaços no decorrer dos

anos de 2018 e 2019, objetivando levar o fazer teatral e os modos de produção da cena através de oficinas realizadas pelo Coletivo Fuzuê, a um público que por motivos diversos, encontra-se na impossibilidade de frequentar o espaço do teatro.

Figura 14 - Oficina realizada pelo Coletivo Fuzuê em Buenos Aires - 2019



Foto: Arquivo GPHPC

3.2 – A mandinga do Confere – o político e a cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas.

Tal como já exposto anteriormente, a perspectiva da mandinga traz em suas significações elementos fundamentais da estruturação da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil. Ao mesmo tempo em que a palavra “mandinga” pode ser entendida como “muitas vozes”, essa perspectiva é ressignificada nos espaços do terreiro como uma forma de produzir o encantamento. Além disso, o encantamento é uma concepção fundamental que estrutura a perspectiva da ancestralidade. Dessa forma, ancestralidade, encantamento e mandinga são elementos que estão intrinsecamente

conectados a partir da ótica da encruzilhada presente na cosmovisão dessas manifestações culturais e religiosas.

Assim, quando nos referimos à “mandinga do confere” estamos objetivando promover uma análise do experimento a partir das múltiplas vozes no qual é formado, tomando como base de análise, o cruzamento com a perspectiva da ancestralidade que permeia o experimento, tanto na forma como é elaborado (a partir do cruzamento de temporalidades), quanto na sua própria concepção.

O experimento cênico Confere traz à tona a temática de questões que problematizam os processos democráticos no Brasil. Sua estrutura cênica ocorre de forma não linear, intercalando cenas que abordam momentos históricos do presente e do passado, trazendo para a reflexão e o debate, o cruzamento entre relatos históricos de violências cometidas em decorrência da ditadura militar e o estabelecimento, no cenário político atual, das violências cometidas pelo estado em comunidades periféricas, enfatizando o problema das desigualdades sociais e das políticas de invisibilidade dessas desigualdades pelo mecanismo da alienação da cultura de massa.

Assim, o propósito do experimento é trazer para o contexto da história, a versão das classes subalternas⁴⁴, combatendo os mecanismos do esquecimento histórico e lançando uma perspectiva que se debruça sobre o olhar daqueles que foram vencidos, abordando de forma dialógica momentos históricos do passado e do presente, tais como a política do “Bota Abaixo” com a reforma urbana parisiense na cidade do Rio de Janeiro na década de 1920; a revolta da vacina; a formação das UPPs cariocas iniciadas em 2008; o assassinato da Vereadora Marielle Franco no ano de 2018; o incêndio ao Teatro da Une em 1964; os assassinatos de Edison Luiz no restaurante Calabouço em 1968 e de Marcus Vinícius na Favela da Maré em 2018, ambos assassinados por militares.

Nesse processo, o experimento propõe uma revisão da história, resgatando a memória dos que já morreram para que pudessem retomar suas

⁴⁴ O termo “Classe Subalterna”, foi cunhado por Gramsci em sua obra “Cadernos do Cárcere”. A Professora Carina Guimarães indica que “Quanto ao termo classe ou à expressão grupo subalterno na obra de Gramsci, não há uma aceção clara, embora se possam definir alguns aspectos, como tratar-se de grupos que se encontram em uma posição de dominação nas relações de poder social” (GUIMARÃES, 2019, p.8)

vozes e recontar, a partir de suas próprias visões de mundo, suas histórias de luta e resistência. Além disso, o experimento traz em sua composição, muitos elementos que pertencem às cosmovisões que formaram as manifestações afro-diaspóricas classificadas como religiosas e não religiosas. No contexto das manifestações culturais não religiosas, o experimento traz elementos do samba carioca, do jongo e do maracatu. Já na perspectiva das manifestações religiosas, o experimento é permeado por elementos que constituem a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, tais como a musicalidade proveniente dos toques dos atabaques; cânticos oriundos dessa cosmovisão e que lançam um discurso poético que embalam as cenas; a referência a algumas divindades do panteão da religiosidade de Umbanda e elementos que remetem à ritualidade desses espaços religiosos, como é o caso do ritual de defumação. Contudo, a concepção de ancestralidade, está sempre alinhando todos esses elementos no processo de desenvolvimento do experimento.

A presença desses elementos da cultura popular afro-brasileira no experimento é, por si só, um movimento que traz para a cena um debate político e histórico, uma vez que esse conjunto de saberes, foram e ainda são descredibilizados como possibilidades de se pensar o mundo.

Nesse cruzamento entre a cultura popular e a narrativa política, convém destacar um interessante fato que ocorreu em uma das apresentações do experimento cênico e que inspirou a produção do título desse capítulo.

Em meio ao cenário político que se estabelecia no Brasil no ano de 2018, onde começa eclodir o fenômeno de polarização dos posicionamentos políticos, e o crescimento de uma corrente conservadora de direita em decorrência do processo eleitoral que se configurava no país, houve um certo receio quanto à reação do público ao experimento em uma apresentação realizada numa escola de ensino básico na cidade de São João del Rei. O receio se justificava a partir da temática abordada pelo experimento, que em certa instância, trazia para a cena, uma crítica a esses movimentos conservadores que se estabelecia no Brasil.

No entanto, durante a apresentação, uma das alunas que assistia ao espetáculo, ao ver sua estrutura sendo desenvolvida no espaço de apresentação, indaga à diretora do experimento: “Isso é religião?”. Evidente que

a pergunta possuía um teor pejorativo quanto à presença de elementos da cultura afro-brasileira em cena. Seria possível, inclusive, ressignificar a pergunta de modo que se apresentasse de forma mais transparente, substituindo-a por: “Isso é macumba?”.

O contexto no qual se apresenta a indagação, está intrinsecamente ligado à abordagem feita no próprio experimento. A perspectiva de visibilizar a narrativa de uma cultura ou de uma classe considerada subalterna, muitas vezes encontra resistência em seu próprio meio, devido a adesão à ideia de que tais narrativas são realmente descredibilizadas.

Em se tratando das culturas de matrizes afro-diaspóricas, os mecanismos que as classificam como inferiorizadas, são oriundos de um processo histórico longo de invisibilidade de suas perspectivas como possibilidades de saberes creditáveis. Durante esse processo, que se inicia na diáspora através do período da escravidão, se estabelece de forma hegemônica uma perspectiva cultural colonialista que articula formas de descredibilizar todos os elementos culturais que sobreviveram a esse processo histórico da escravidão.

É nesse sentido que se faz necessário desvelar as epistemologias oriundas das culturas e das religiosidades afro-diaspóricas, a partir de suas próprias perspectivas, como forma de dismantelar os mecanismos criados para descredibilizá-las.

Esse evento foi tão significativo para o Coletivo Fuzuê, que uma nova cena foi elaborada para o experimento abordando esse contexto. A cena em questão fazia alusão tanto às leis 10639/2003 e 11645/2008 que estabelecem a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares do Ensino Básico, quanto à produção e propagação de *fake News* nas redes sociais que crescia nesse período.

Na constituição da cena, um grupo de amigos estão conversando pelo Whatsapp sobre a implementação dessas leis:

Atuante 1 - Gente, e esse trem de macumba na escola?

Atuante 3 - É, já me falaram disso! Tem umas leis que obrigam a estudar macumba na escola.

Atuante 2 - Vocês tão falando das leis que obrigam os estudos das

culturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas?

Atuante 3 - É isso mesmo, mas você já viu o que estão fazendo, ao invés de ensinar cultura eles ensinam religião.

Atuante 4 - Mas o que tem haver religião com cultura! Isso é confusão espiritual. Gente, eu fiquei sabendo que os meninos estão aprendendo a costurar a boca de sapo.

Após o diálogo, são construídas duas cenas que articulam realidade e *fake News*, onde a primeira encena a realidade (um professor de biologia ensinando a dissecar um sapo) e a segunda encena o imaginário *fake News* (um professor fazendo “macumba” em sala de aula com um sapo).

Retomando o tema da indagação apresentada pela aluna da escola que recebeu o experimento, o conceito pejorativo de religião presente na sua pergunta é reflexo de uma estrutura social que deprecia qualquer tipo de produção de saberes que não seja a que se integra no modelo oficial de sua cultura. O exemplo disso é a clara assimilação que pode ser feita em sua pergunta, entre a palavra “religião” e a palavra “macumba”.

Contudo, o sentido pejorativo atribuído a palavra “macumba”, ganha notoriedade até mesmo dentro das comunidades religiosas afro-diaspóricas, refletindo um processo de absorção da perspectiva dominante como uma verdade creditável a ser seguida.

No sentido popular, a palavra “macumba” está relacionada à concepção de algo depreciativo que envolve a concepção de feitiço, despacho⁴⁵ ou trabalhos classificados como “magia negra”. Por outro lado, a palavra macumba também é a designação de um instrumento musical parecido com o reco-reco. Contudo, a expressão também é usada como designação de uma forma de religiosidade de origem centro-africana, que foi identificada e observada no Estado do Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, por Arthur Ramos.

No entanto, se formos investigar sua etimologia, encontraremos no dialeto *kikongo* a palavra *Kumba* que significa “o encantador da palavra” ou “feiticeiro poeta” no sentido de detentor dos saberes oriundos da cultura dos povos centro-africanos da região do Congo. O prefixo “*ma*”, indica o plural da palavra e, dessa forma, *makumba* representaria um grupo de indivíduos que

⁴⁵ O despacho é caracterizado pela realização de oferendas depositadas em lugares específicos como uma encruzilhada, matas, rios, descampados, mares e etc.

detém os saberes do encantamento através da palavra. Dessa forma, a “macumba” representaria, de fato, o espaço onde se reuniam os velhos feiticeiros, ou seja, os sábios encantadores da palavra.

O que é possível perceber, são as aproximações entre os significados etimológicos das palavras “macumba” e “mandinga”. Ambas estão relacionadas com a perspectiva do encantamento através do domínio das palavras. Nesse sentido, o mandingueiro ancestral é também um macumbeiro, ou seja, aquele que detém o conhecimento das perspectivas do encantamento a partir do que é falado, cantado, enunciado.

É nesse sentido, que o cântico apresentado na epígrafe desse capítulo, completa sua significação e a relação de diálogo que estabelece com o experimento cênico Confere. Quando enuncia que “Foi nas Almas. Nas Almas que eu conheci Macumba”, está dizendo que foi através das Almas (o direcionamento do olhar para o passado, na figura de quem já morreu), que o enunciador conheceu Macumba (conjunto de saberes que constituem a perspectiva daquela manifestação).

3.3 – A mandinga no Confere – a cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas como potência de narrativas no experimento.

O experimento cênico Confere é permeado pela presença de vários elementos que constituem a formação da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, em especial a Umbanda e a Macumba carioca. Contudo, convém lembrar que na perspectiva da cosmovisão que forma essas religiosidades, a encruzilhada se apresenta como um processo filosófico de construção, possibilitando, dentro dessas concepções, que novas formas culturais e religiosas fossem articuladas no decorrer do tempo, a partir dos hibridismos formados no contato entre as diversas perspectivas cruzadas.

Nesse sentido, a Umbanda e a Macumba são manifestações religiosas que se estabeleceram a partir do contato entre as cosmovisões de origem centro-africana e outras perspectivas culturais, de modo que, possuem releituras de outras formas religiosas em suas constituições. Assim, ambas as manifestações são compostas de elementos pertencentes à cosmovisão dos

povos de origem centro-africana, cosmovisões dos povos de origem yoruba/nagô, elementos do catolicismo, do espiritismo Kardecista, da cultura indígena, num processo dinâmico de aproximação e reinterpretação das bases de cada uma dessas culturas.

No contexto do experimento cênico *Confere*, nos interessarão as aproximações que foram elaboradas entre as cosmovisões de origem centro-africana e de origem yorubana/nagô. Nesse sentido, tanto a Umbanda, quanto a Macumba, apesar de possuírem em suas bases, uma cosmovisão de origem centro-africana, também absorveram elementos da perspectiva das religiosidades de origem yorubana/nagô, principalmente no que diz respeito às divindades. Convém lembrar também, que esse processo se desenvolveu a partir da assimilação, ou seja, da percepção de que certos saberes se assemelhavam em ambas as culturas.

Um exemplo significativo desse processo de assimilação é a perspectiva da encruzilhada. Se para os povos centro-africanos a encruzilhada tem um papel fundamental na construção de suas bases culturais, para os povos de origem yorubana, a encruzilhada também se caracterizava como um elemento fundamental na constituição de suas perspectivas.

Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Exu figura como veículo instaurador da própria narração (MARTINS, 1997, p. 26)

Dessa forma, no sentido da cosmovisão yorubana, a encruzilhada representa o espaço de morada de Exú Elegbara, uma divindade que se caracteriza pela potencialidade de criação e movimento. Por esse turno, Exu também está ligado à comunicação. Exu é o senhor de toda e qualquer forma de linguagem, intermediando os modos de comunicação entre o mundo físico e o mundo espiritual. Nessa perspectiva, Exu está na palavra, no canto, na dança

dos corpos, nos gestos, no som tocado pelos atabaques. Exu integra todo o processo de elaboração de significações e por isso, transita em todos os espaços possíveis, todos os lugares. Dessa forma, Exu possui vários nomes, cada qual relacionado à sua atuação em um campo específico. *Yangí* é a representação do Exu ancestral, o primeiro a ser criado, antes de qualquer outro ser.

lfá, testemunho do destino e senhor da sabedoria, nos ensina que Exu precede toda e qualquer criação. Assim, ele participa e integra tudo o que é criado, da mesma maneira que também está implicado em tudo aquilo que virá a ser destruído e o que ainda está por vir. É ele o princípio dinâmico que cruza todos os acontecimentos e coisas, uma vez que sem ele, não há movimento (RUFINO, 2019, p. 23).

Assim sendo, Exu é o que vem primeiro. Nas manifestações culturais e religiosas que tomam como base essas perspectivas, Exu é sempre o primeiro a ser reverenciado, não importando a língua utilizada, pois Exu entende todas as línguas e tem a permissão de adentrar todos os espaços. É nesse sentido que as assimilações começam a serem articuladas. Os contextos que envolvem as perspectivas em torno da divindade Exu dos yorubanos começa a se aproximar dos contextos que envolvem as perspectivas em torno da divindade *Mpambu Njila* (encruzilhada de caminhos) ou *Nganga Njila* (senhor dos caminhos) dos centro-africanos. Contudo, para potencializar ainda mais essas relações, trazemos para esse trabalho o *oríki*⁴⁶ de Exu, apontado e coletado por Pierre Verger (2002).

Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha. Ele matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou. Se ele se zanga, pisa nessa pedra e ela põe-se a sangrar. Aborrecido, ele senta-se na pele de uma formiga. Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro. (VERGER, 2002, p. 38)

A partir desse *oríki*, podemos perceber que a divindade Exu, carrega em

⁴⁶ De acordo com Juana Albein dos Santos (1986) *oríki* representa uma “frase aglutinada, um poema ou um canto expressando certas qualidades ou fatos particulares concernentes a pessoas, linhagens, divindades, lugares ou objetos” (SANTOS, 1986, p. 50)

suas características um potencial transgressor da normalidade. Exu subverte os conceitos de espacialidade, temporalidade, e o binário certo/errado na enunciação do erro/acerto. Ao subverter a temporalidade (matou um pássaro ontem, com uma pedra que atirou hoje), Exu apresenta sua capacidade de transitar entre passado/presente/futuro, evocando para seu espaço (a encruzilhada), o potencial fundamental da ancestralidade.

Yangí ainda nos revela outra potência a ser tomada, que é o seu caráter enquanto agente do tempo, princípio do ser/estar multidimensional e escritor de ações no tempo em sentido espiralado. Dessa forma, *Yangí* (Exu ancestral) nos concede elementos para a reivindicação da noção de ancestralidade como espírito do tempo que baixa em performance espiralada. (RUFINO, 2019, p. 25)

Um outro mito de Exu, conta que ao nascer, tinha tanta fome que acabou comendo e engolindo tudo que existia no universo e após perceber o que havia feito, decidiu devolver para o mundo tudo que havia engolido. Contudo, todas as partes devolvidas passaram a ter um pouco de Exu. Desse mito, diz-se que Exu é aquele que engole para depois cuspir transformado. Exu é o que absorve, ressignifica e devolve ao mundo de forma transformada (a partir de sua ótica), tudo aquilo que absorveu.

Nesse sentido da encruzilhada tanto como lugar de potência das possibilidades, quanto como lugar onde ocorrem os cruzamentos de perspectivas, Exu é o elemento que engole para devolver transformado. Nessa perspectiva, a concepção de encruzilhada como potência só é possível se for percebida a partir da concepção de cruzamento de caminhos. Exu, como elemento desse espaço, se posiciona como transgressor do que é inerte para promover o movimento. Esse processo só se estabelece a partir da destituição da ideia de caminho único. No entanto, transgredir o caminho único não significa negar sua existência, mas sim absorvê-lo como possibilidade de cruzamento com outras perspectivas. Em outras palavras e usando a referência de Exu, “engolir para cuspir de forma transformada”.

A relação entre os atravessamentos de temporalidade, espacialidade, transformação e ressignificação de perspectivas acerca das características de Exu e de seu vínculo com a encruzilhada, promoveu um espaço fértil de

assimilação com as perspectivas culturais centro-africanas. É a partir dessa concepção de encruzilhada proposta tanto pela cosmovisão yorubana como espaço de cruzamentos de saberes e transgressão em prol do movimento, quanto pela cosmovisão centro-africana como limiar (a partir da linha da *Kalunga*) entre o presente (representado pelo mundo físico) e o passado (representado pelo espaço da ancestralidade), que se apoia o início de nossa análise do experimento cênico *Confere* tomando como base a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

O experimento Cênico se inicia com a formação de uma roda de samba composta por integrantes que estão sentados em volta de uma mesa redonda e munidos de instrumentos de percussão e um cavaquinho. A construção da música na roda, começa a partir de uma marcação que é feita pelo cavaquinho, estabelecendo a preparação do ambiente e elaborando uma conexão entre os integrantes da roda, ao mesmo tempo que dá a indicação para o público de que o experimento se inicia.

Após o estabelecimento desse contato, a marcação passa a constituir um conjunto de acordes que são acompanhados pelos instrumentos de percussão. Com o andamento musical ainda lento, a primeira música é “puxada”⁴⁷ pelo ator que toca o cavaquinho:

*“Orere, Orará
O Confere já vai começar”.*

Após entoar a primeira passada, a música é repetida pelo coro mais duas vezes. Na segunda passada, enquanto o coro canta a música, o “puxador”, ao fundo, começa a proferir palavras pedindo licença à ancestralidade daquela comunidade onde o experimento está sendo apresentado.

*“Dá licença!
Dá licença à toda a ancestralidade dessa terra”*

⁴⁷ O termo “puxar” no sentido relacionado ao ato de cantar é a ação efetuada por aquele cantador que dá início ao processo do canto. Normalmente o “puxador” é aquele que tira os primeiros versos para depois ser acompanhado pelo coro. Nos espaços das Escolas de Samba, por muito tempo o termo “puxador de samba” era utilizado para se referir ao intérprete principal.

Encerrada a terceira passagem, o puxador convoca o Coletivo Fuzuê a iniciar a apresentação, de modo que sua comunicação com voz projetada, faz uma alusão à figura do puxador de samba dos desfiles de Escola de Samba realizados nos carnavais cariocas.

*“Alô Coletivo Fuzuê
Chegou a hora...”*

Figura 15 - Roda de Samba - 2019



Foto: Arquivo GPHPC

Essa abertura presente no experimento, apresenta três instâncias de significações que dialogam com as perspectivas presentes nas religiosidades afro-diaspóricas. A primeira é dada pela ritualização do processo de abertura, ou seja, o início que se estabelece a partir de uma enunciação musical e que se desenvolve através de um crescimento gradativo do andamento rítmico da música que é entoada. Além disso, é a partir do canto que o início da apresentação é anunciado.

A segunda se faz pelo pedido de licença a toda a ancestralidade daquela

comunidade. A ancestralidade representa a história e a memória dos que ali estão presentes, de modo que a reverência à essa perspectiva, suscita desde já a concepção de que essas memórias não podem ser esquecidas, ou seja, precisam passar pela lógica do encantamento. Convém lembrar que a perspectiva da ancestralidade está diretamente ligada à questão do esquecimento. Um ancestral de um determinado grupo é aquele que, mesmo na condição de morto fisicamente, ocupa uma condição de vivo, uma vez que é lembrado e reverenciado pelos seus feitos e suas histórias. A ideia de relembrar os mortos no experimento cênico é a de dar-lhes de volta a vida na condição de ancestral, para que suas histórias e seus feitos não sejam esquecidos. Dessa forma, a perspectiva da ancestralidade é o elo que permitirá o cruzamento entre essas temporalidades (passado/presente).

A terceira instância está ligada diretamente à concepção de encruzilhada e conseqüentemente, à figura daquele que a ocupa como morada. Tal como indicam as perspectivas presentes nas religiosidades afro-diaspóricas, nada se pode começar sem antes reverenciar e pedir licença a Exu (nas religiosidades de origem yorubana) ou a *Mpambu Njila* (nas religiosidades de origem centro-africana), pois são essas divindades que vão permitir que seja estabelecida toda e qualquer comunicação tanto com o público, quanto com a perspectiva da ancestralidade. No experimento, a reverência à divindade encontra-se presente na primeira palavra enunciada: “Orere”.

A expressão “orere”, é uma forma de leitura da expressão *olele*, oriunda do *kikongo*. Assim, no *kikongo*, *olele* tem sua base no verbo *ku olela*, cuja tradução para o português é “sorrir”. Contudo, *olele* é a aglutinação de *olela ae!* cuja tradução para o português é “ria!”. A expressão *olele* (pronunciada *orere*) encontra-se presente em uma das primeiras cantigas que são dedicadas à divindade *Mpambu Njila* no Candomblé de Angola.

*“Mpambu Njila Ngakudyongo,
Mpambu Njila Jamukoke ya
olele”*

Nesse cântico, *Ngakudyongo* indica um pedido de licença (eu te peço), *Jamukoke* significa a indicação de que os caminhos estão abertos (*ku koka* =

abrir caminho) e *olele*, tal como já vimos, significa “ria!”. Uma possibilidade de tradução para esse cântico seria:

“Mpambu Njila, eu peço licença.

Mpambu Njila, os caminhos estão abertos.

Ria!”

Trouxe a apresentação do significado desse cântico, para mostrar as formas pelos quais foram trabalhadas as articulações entre a construção do experimento cênico Confere e as cosmovisões das religiosidades afro-diaspóricas. Nesse sentido, se à primeira vista a expressão “orere” parecia apenas uma forma de complementar ritmicamente a construção do que estava sendo cantado, sua significação se relacionava direto com a perspectiva da encruzilhada a partir da reverência primeira à figura de *Mpambu Njila*.

A partir dessa abertura, a música que segue é *Incensa*⁴⁸, onde o ritual de incensar ou “defumar” é realizado no ambiente. O ato de defumar é um ritual realizado nas religiosidades de Umbanda e Candomblé, caracterizando-se como um ritual de limpeza do ambiente e abertura para o início das atividades que serão realizadas naquele espaço, como nos aponta a professora Carina Moreira.

Em primeiro lugar é preciso defumar o ambiente e os médiuns – a defumação tem o objetivo de purificar o ambiente e as pessoas –; um dos cambonos carrega o turíbulo e defuma primeiro o chefe do terreiro e depois os demais integrantes que estão colocados em roda. Desde já iniciam-se os pontos cantados que vão acontecer durante toda a sessão (MOREIRA, 2009, p. 95)

No contexto do Confere, esse ato representa a limpeza de toda energia ou perspectiva negativa para que o processo cênico possa transcorrer. Após esse ato, a roda de samba começa a ganhar corpo com todas as estruturas que fazem parte dessa manifestação cultural. O samba, a cerveja, a cachaça, as gargalhadas, as brincadeiras, ou seja, todos os elementos considerados

⁴⁸ Música gravada pela cantora Fabiana Cozza, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t3kD-Roa3uc>

transgressores dentro de uma perspectiva colonial de comportamento e moral.

Um outro elemento que se apresenta na roda de samba como fundamental na reflexão sobre transgressão à colonialidade⁴⁹, é a presença do corpo que opera na instância dos espaços de transgressão. Nas culturas afro-diaspóricas, o corpo tem papel fundamental, uma vez que é “através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico” (SIMAS, 2018, p.49). A importância do corpo nas tradições afro-brasileiras, também é apontada pela Professora Carina Moreira:

Sabemos o quanto o corpo é importante nas tradições afro-brasileiras, que o utilizam de formas diversas. Stuart Hall (2003, p.324) ressalta o fato de “[...] como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (MOREIRA, 2019, p.17).

Nesse sentido da potência do corpo como tempo/espaço onde o saber é praticado, o Professor Luiz Antonio Simas aponta que o projeto colonial tem em seu primeiro mote de ataque a domesticação a partir do corpo. Segundo sua abordagem, essa domesticação acontece em quatro instâncias: o corpo é domesticado dentro da lógica do pecado, pela ideologia da catequese cristã; é domesticado pela lógica do trabalho, corpo ferramenta da pessoa que foi escravizada; é domesticado pela lógica da sexualização feminina e, por fim, pela lógica da virilidade (corpo masculino moldado para ser um corpo reprodutor). Dessa forma, a roda de samba proposta pelo experimento Confere entra como um processo transgressor, uma vez que em sua exposição em cena, subverte todas essas lógicas, tendo em vista que por si só, a roda de samba representa, sob a ótica colonial de construção da moral, o espaço da vadiagem, da bagunça, da bebedeira, da dança, da vagabundagem e nas apresentações ocorridas no primeiro semestre de 2019, a lógica da virilidade é subvertida no ato em que um ator do sexo masculino, levanta para dançar

⁴⁹ O conceito de Colonialidade foi cunhado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano e se estabelece como algo que vai além do colonialismo histórico e que não desaparece com a independência ou a descolonização. Esta distinção entre colonialidade e colonialismo abre campo para reflexão de que as estruturas de poder e subordinação passaram a ser reproduzidas pelos mecanismos do sistema capitalismo colonial moderno.

quando a música entoada propõe o requebrar das cadeiras.

No entanto, após o ritual de incensar, são cantados trechos de sambas que são enquadrados no gênero de samba-exaltação, ou seja, um gênero que começou a emergir no Brasil a partir do final da década de 1930 e que objetivava a construção de uma identidade nacional transformando elementos culturais das classes populares em nacional-popular. Dessa forma, um dos objetivos desse movimento, visava narrar através das composições criadas, a ideia de uma comunidade brasileira harmônica, exaltando as qualidades e a grandiosidade do país, bem como as características resiliente e pacata de seu povo.

Nesse sentido, são cantados trechos de três sambas após o ritual de incensar. Os dois primeiros são “Isto aqui, o que é?” e “Aquarela do Brasil”, ambos composições de Ary Barroso e o último é “Deixa vida me levar”, gravado mais recentemente por Zeca Pagodinho.

A dialética proposta nessa cena aprofunda a reflexão entre os conceitos de Cultura Popular e Cultura de Massa, uma vez que a roda de samba é uma manifestação que surge das classes populares, pelo fato de ser produzida pelo povo que a compõe e direcionada a este mesmo povo. No entanto, a escolha pelo samba-exaltação, suscita a reflexão que transpassa pela Cultura de Massa, uma vez que a produção desse material, visa comunicar uma ideia que atende aos propósitos de um projeto da cultura dominante. Sobre a noção de Massa, no âmbito da cultura, Chauí aponta:

A noção de Massa, tende a ocultar diferenças sociais, conflitos e contradições. Exprime a visão veiculada pela ideologia contemporânea, na qual a sociedade se reduz a uma imensa Organização funcional (regida pelos imperativos administrativos e das técnicas de disciplina e vigilância que definem a racionalidade capitalista), na qual tanto a realidade quanto a ideia das classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças à substituição dos sujeitos sociais pelos objetos socioeconômicos definidos pelas exigências da Organização (CHAUI, 1989, p.24).

Dessa forma, e pensando na perspectiva da cena da roda de samba do experimento Confere, as músicas apresentadas como “samba-exaltação” abrem um campo de reflexão sobre a produção cultural como processo de controle social através da utilização de um gênero da cultura popular. É nesse

sentido que Cevalco (2003) aponta a análise e o esclarecimento dessas formas de produção como instrumento de luta política.

Outra percepção facilitada pela sociedade dos meios de comunicação de massa é que a produção cultural sempre esteve ligada a processos de dominação e de controle social. Na conjunção histórica atual, de uma sociedade cujas técnicas e abrangências dos modos de veiculação de imagens atingem um alto grau de desenvolvimento, a análise e o esclarecimento dessas formas podem constituir um modo eficiente de luta (CEVASCO, 2003, p.70).

No entanto, se na encruzilhada dos saberes, Exu é o primeiro que deve ser reverenciado e dele parte o potencial transgressor que faz “o erro virar acerto e o acerto virar erro” – pensando na dialética que emoldura a constituição da cultura popular no entrecruzamento com a cultura de massa – sua perspectiva é incorporada na figura do personagem Zé do Carço, inspirado na história real de José Mendes da Silva, policial aposentado que na década de 1970 criou no Morro do Pau da Bandeira em Vila Isabel no Rio de Janeiro, um serviço de alto-falante para fornecer informações relevantes à sua comunidade. Conhecido pelo apelido de Zé do Carço, escolhia de forma proposital, o horário da novela para passar as informações ao seu público. O objetivo com isso, era o de combater a alienação que adentrava as casas da comunidade, pelo viés da comunicação em massa. A história de Zé do Carço foi perpetuada pelo samba “Zé do Carço” composto e interpretado por Leci Brandão, lançado originalmente no ano de 1978.

O personagem Zé do Carço aparece na cena do Confere como a representação da transgressão a partir do mecanismo da comunicação. É o elemento que “engole para depois devolver de forma transformada”. A dialética de sua constituição pode ser observada de mais de uma forma. Na cena, ele sai da roda de samba, pega um megafone e interrompe a própria roda de samba, emitindo um som que lembra uma sirene policial. No contexto da construção da cena, a roda de samba que tem caráter transgressor, é interrompida pelo som característico do elemento opressor, mas para comunicar, ou seja, alertar sobre a alienação que está sendo praticada naquele ambiente.

Zé do Carço subverte a ideia de transgressão da roda de samba, mas

para propor uma transgressão ao propósito de alienação. É na encruzilhada desses diversos caminhos configurados no Zé do Carço que ele traça sua *mandinga* assumindo a posição de *kumba* no objetivo de acordar os adormecidos pelo esquecimento e dessa forma, incorpora as principais características presentes na divindade Exu yorubana.

Exu é o princípio de individuação que está em tudo e a tudo empresta identidade. É, concomitante, o mesmo que dissolve o construído; aquele que quebra a regra para manter a regra; aquele que transita pelas margens para dar corpo ao que estrutura o centro; é aquele que inova a tradição para assegurá-la. Exu é assim o princípio dinâmico da cosmovisão africana presente na cultura yoruba. Dessa maneira, ele mantém um equilíbrio dinâmico baseado no desequilíbrio das estruturas desse mesmo sistema filosófico-ético. Exu, aquele que viola todos os códigos é o mantenedor, por excelência, do código. É assim, que o paradigma Exu se expressa na forma de uma filosofia do paradoxo (OLIVEIRA, 2007, p. 130).

A assimilação do personagem Zé do Carço com a figura da divindade Exu, não se dá apenas pelo viés da transgressão da via única para promover o movimento, mas também pela sua construção de personagem que o aponta como elemento comunicador da comunidade. A forma como ele comunica através do megafone, também se assemelha à de um intérprete de Escola de Samba que dá o primeiro “grito de guerra”, chamando a comunidade e abrindo as portas para o início de desfile na avenida. Dessa forma, a chamada do intérprete da Escola de Samba, bem como a figura da divindade Exu, é o que vem primeiro, é o que inicia o movimento de “acordar a escola” para apresentar na avenida, sua forma de expressão.

Figura 16 - Zé do Carço - 2019



Foto: Arquivo GPHPC

De fato, no decorrer da cena, é o próprio Zé do Carço que convoca para a luta. Após sua intervenção na roda de samba, os integrantes interrompidos começam a proferir ofensas ao personagem e lhe toma das mãos o megafone, seu principal instrumento de comunicação. O sentido desse ato, figura no personagem do Zé do Carço a retirada de sua capacidade de comunicar. É uma forma de tentativa de silenciar suas ações. É a partir desse momento representado pela perda de sua principal arma de resistência, que Zé do Carço representa em cena, o ato de se ajoelhar perante o mar, acariciando as águas para pedir forças à ancestralidade e convocar sua comunidade à luta. O “mar”, como elemento de busca à ancestralidade, é uma referência ao Cosmograma *Bakongo* e sua linha da *Kalunga*. Como já citado anteriormente, para o povo *Bakongo*, a *Kalunga*, ao mesmo tempo em que representa o mar, ganha a conotação de linha que separa as concepções de mundo físico e espiritual. É na linha da *Kalunga* que ocorre o cruzamento, como o espaço de encontro, entre esses dois mundos. Dessa forma, para o povo *Bakongo*, o mar tinha uma representação significativa de meio de contato entre o indivíduo vivo e sua ancestralidade.

As figuras do mar, da ancestralidade e da convocação à luta nessa cena, ficam claras através do cântico que o personagem entoa nesse momento:

*Tava dormindo na beira do mar
Quando as almas me “chamou” pra trabalhar
Oi, acorda nego, vem vigiar
O inimigo está invadindo a porteira do congá
Põe a mão nas suas armas, vem guerrear
Bota o inimigo pra fora para nunca mais voltar*

O cântico em questão é uma adaptação de uma louvação cantada na religião de Umbanda, que originalmente é direcionado à uma entidade chamada Exu Tranca-Ruas. Podemos perceber nesse cântico, assim como no cântico da epígrafe desse capítulo, a presença das “almas” como a representação da ancestralidade que convoca o enunciador para a batalha.

À medida que vai cantando e convocando para a luta, Zé do Caroço levanta-se com um pano branco nas mãos – que inicialmente representava o mar acariciado – e o utiliza para cobrir todo o corpo. Dessa forma, aderindo a chamada para a luta, todos os atores adentram o pano entoando o mesmo cântico e formando uma fileira composta por seis atores cobertos pelo mesmo pano branco. Após o fim do cântico, cada ator por vez, se retira do pano branco proferindo um texto histórico de reflexão sobre as lutas sociais e a necessidade de se reconhecer como elemento de resistência a um processo de elaboração da história sob a perspectiva da classe hegemônica.

Figura 17 - Convocação para a luta - ano de 2019



Foto: Arquivo GPHPC

Nesse sentido, convém destacar que, no âmbito da cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas, o elemento “branco” como cor, tem um papel fundamental que abarca as perspectivas da ancestralidade, da proteção, da relação entre vida e morte e da transformação. Se para a cosmovisão centro-africana, o branco é a cor que representa o espaço de Mpemba (mundo espiritual) e nesse sentido se conecta com a ancestralidade, na perspectiva yorubana, o branco também tem significações muito semelhantes, tal como nos aponta Juana Elbein dos Santos (1986) sobre as representações do branco para o contexto da religiosidade de origem yorubana:

O branco não só representa a criação, o nascimento de seres naturais, como também a relação com os ancestrais; concluindo, o branco, poder genitor, representa não só a existência genérica no *aiye* (mundo físico), mas também a existência genérica no *orun* (mundo espiritual) e como tal constitui um dos três elementos que participam na formação de tudo que existe. Mas, simultaneamente, o branco representa, também, a passagem, a transformação, de um nível de existência a outro (...). Em todos os ritos de nascimento e renascimento, o branco representa não só a morte e o renascimento reais, mas também a morte e o renascimento simbólicos ou rituais (SANTOS, 1986, p.78)

Assim como o conceito apresentado de “mandinga” como diversas vozes, nesta cena os cruzamentos entre as narrativas corporais, textuais e a cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas, fornecem uma constituição de símbolos que potencializam a capacidade de emissão da mensagem ao público a partir dos diversos estímulos que são projetados pela junção dessas múltiplas linguagens envolvidas no processo de sua construção.

A partir dessa cena, o experimento passa ter um caráter mais diretamente crítico sobre as questões abordadas. O personagem do Zé do Carçoço ainda retorna à cena interrompendo duas novelas para alertar sobre os acontecimentos políticos que rondam à comunidade.

Ainda no contexto da mandinga, ou seja, do conjunto de sons ou de saberes aliados à perspectiva de encruzilhada, a musicalidade oriunda das religiosidades afro-diaspóricas encontram-se presentes em toda a estrutura de composição do experimento Confere. A maior parte das cenas ocorre sob o som dos atabaques e em algumas transições são entoados cânticos pertencentes ao universo dessas manifestações. No entanto, a musicalidade não funciona apenas como pano de fundo, ela interage com as cenas a partir de uma narrativa própria.

Os toques dos atabaques na cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas são entendidos como linguagens potentes que reproduzem as narrativas das histórias dos mitos e dessa forma, sua inclusão nas cenas dialogam diretamente com os acontecimentos, funcionando como um segundo texto que se entrecruza com as ações e os fatos apresentados.

Nesse sentido, após a cena da primeira novela, uma sequência de três cenas consecutivas é construída. A primeira faz uma referência ao assassinato da Vereadora Marielle Franco, a segunda sobre a política do “Bota Abaixo” ocorrido no início do século XX e a terceira cria uma relação entre a Revolta da Vacina e a criação das UPPS na cidade do Rio de Janeiro.

A primeira cena é acompanhada por um toque de Candomblé chamado *agueré* que conta a história de um caçador na mata e por isso é dedicado à divindade conhecida como *Oxosse*. O *agueré* é tocado quando se conta a história de Marielle Franco, que se passa na cidade do Rio de Janeiro, cujo padroeiro é São Sebastião. Em decorrência dos processos de contato entre as religiosidades afro-diaspóricas e o catolicismo, a partir das articulações que

foram promovidas nesse contato, São Sebastião é sincretizado com a divindade Oxosse nos Candomblés e Umbandas do Rio de Janeiro.

Contudo, na cosmovisão religiosa yorubana, Oxosse também é conhecido como *Oxotocanxoxo*, o “caçador de uma flecha só” que, de acordo com seu mito, revigorou a esperança de uma aldeia que estava sendo assombrada por um pássaro enviado por três feiticeiras. Com sua única flecha, acertou o peito do pássaro salvando a aldeia da maldição à qual havia sido condenada. O *agueré* é um toque que conta a história de uma caçada em busca do reestabelecimento da esperança de uma aldeia. É nesse sentido que sua narrativa é articulada de forma a dialogar com a história que está sendo contada a partir da perspectiva cultural das religiosidades afro-diaspóricas.

No contexto dos cânticos ritualísticos, quatro são entoados durante o experimento. O primeiro, do qual já foi comentado nesse trabalho, é o cântico de convocação para a luta, entoado pelo personagem do Zé do Caroço no início do espetáculo. O segundo cântico é entoado após a cena das UPPs, promovendo um espaço de significações que a interligam com a cena posterior.

O cântico em questão, é de louvação à divindade Yemanjá, e dialoga diretamente com o texto que o antecede. Na cena anterior, o texto cita o trabalho acadêmico realizado pela Vereadora Marielle Franco sobre as UPPs na cidade do Rio de Janeiro, indicando que “*as UPPs tornam-se uma política que fortalece o Estado Penal com o objetivo de conter os insatisfeitos ou ‘excluídos’ do processo, formados por uma quantidade significativa de pobres, cada vez mais colocados nos guetos das cidades e nas prisões*”.

Ao término dessa fala é entoado o cântico que diz:

Mamãe que guia o mar.

Pequenino que eu seja mamãe Sereia tá no mar.

O sentido da palavra “pequenino” para o experimento, se apoia no conceito da exclusão e da dificuldade de ser fazer visível socialmente. No entanto, o “mar” é uma das representações da *Kalunga* no Cosmograma *Bakongo* e para além do sentido da divisão entre o mundo físico e o mundo dos ancestrais, a *Kalunga* também ganha um sentido de travessia, ou seja, de transformação. A morte, como processo de transmutação pela perspectiva do

Cosmograma *Bakongo*, indica a transformação de um estado para o outro. Nesse sentido, a “Sereia”, como a indicação da deusa que habita esse espaço de transformação (*Kalunga*) seria a potência no qual o “pequenino” pode se apoiar no processo de subversão e transformação de sua realidade.

O terceiro cântico do experimento, e talvez o mais simbólico no contexto de sua proposta política, é entoado após a intervenção do Zé do Carçoço na segunda novela. O cântico faz parte da cultura do Jongo, manifestação cultural de origem centro-africana, mas também é entoado em algumas casas de religião de Umbanda. O texto que antecede o cântico é “*A repressão e o medo nos visitam sempre e, sem mais nem menos, metem os pés em nossas portas*”.

Após o texto é entoado o cântico:

*“Com tanto pau no mato
Imbaúba é coroné”*

A interpretação acerca desse cântico foi observada por Robert Slenes (2007) a partir dos estudos realizados por Stanley Stein sobre os cânticos do jongo na região de Vassouras/RJ. Slenes indica o cântico como um tipo de deboche possivelmente articulado pelos povos escravizados e direcionado aos proprietários das fazendas.

Segundo informante de Stein, a embaúba era uma árvore inútil, por ter madeira mole, e o grande senhor costumava ser “coronel” na Guarda Nacional. “combinando os dois elementos, embaúba e coronel”, observa Stein, “os escravos produziam [esse] superficialmente inócuo, mas [mordazmente cínico] comentário” sobre o caráter de seus proprietários (SLENES, 2007, p. 114)

Nesse sentido, os versos do cântico no experimento, objetivam questionar a confiabilidade de quem está exercendo a posição de poder. A narrativa subentendida nesses versos, representa um ataque poético à figura do dominante.

O quarto cântico pertencente à cosmovisão das religiosidades afro-diaspóricas entoados no experimento, ocorre na cena que vai entrecruzar as histórias de Edson Luis de Lima Souto, morto no Restaurante Calabouço em

1968 pela ditadura militar e Marcos Vinicius, morto em 2018 no processo de intervenção militar no Rio de Janeiro.

O cântico é uma referência à divindade conhecida como Nanã Buruku, uma das divindades mais velhas do panteão yorubano. O cântico é entoado da seguinte forma:

*“É de Nanã euá euá euaê, é de Nanã euá euá euaê
Nanã toma conta dos seus filhos, abre todos seus caminhos
Não os deixe vacilar
É de Nanã euá euá euaê, é de Nanã euá euá euaê”*

O cântico, da forma como exposto, já indica um pedido de proteção à divindade. No entanto, objetivando alimentar os caminhos dessa encruzilhada e expandir o universo das significações, propomos uma análise a partir da perspectiva da cosmovisão do Candomblé *Nagô/yorubá*.

A primeira parte desse cântico é oriunda de uma música chamada “Cordeiro de Nanã” de autoria de Matheus Aleluia e gravada pela primeira vez na década de 70. Na composição da música, o autor cria o refrão “Sou de Nanã euá, euá euá e” a partir de um cântico pertencente à liturgia do Candomblé de matriz *Nagô* em que os versos no dialeto *yorubá* são, originalmente:

*Òdì Nàná ní ewá, léwà léwà e
Òdì Nàná ní ewá, léwà léwà e*

A tradução desse cântico para a língua portuguesa é apresentada por Altair B. Oliveira, em sua obra intitulada *Cantando para os Orixás* (2004).

*“A outra face (outro lado) de Nanã é bonita.
A outra face de Nanã é bonita”*

Na constituição da cena, um pano branco é estendido na frente do espaço onde a mesma ocorre, de forma que é através dele que os espectadores conseguem ver os movimentos dos atores. O pano permanece enquanto toda a história é contada e só cai quando os protagonistas morrem.

No cruzamento entre as concepções afro-diaspórica da cor branca e o significado do cântico que originou a adaptação utilizada no experimento, podemos apontar na cena, a simbologia do encantamento dos protagonistas. Juana Albein dos Santos (1981), aponta que a divindade *Nàná*, associada aos primórdios da criação, “recebe, em seu seio, os mortos que tornarão possíveis os renascimentos” (SANTOS, 1986, p. 81). Dessa forma, se por um lado, o branco representa a transformação, por outro, a partir do cântico, a divindade Nanã indica que sua outra face (o outro lado) é bonita. O sentido da transformação se encerra quando o pano branco cai.

A perspectiva da ancestralidade é reafirmada na penúltima cena do experimento. Nesta cena os atores entram jogando pétalas pelo palco, enquanto é entoada a seguinte música:

Vou pedir força às minhas ancestrais.

Vou pedir proteção

A elas

Enquanto as pétalas são jogadas, os atores vão proferindo frases que problematizam os mecanismos de opressão, ao mesmo tempo que promovem uma reflexão sobre a necessidade da participação na luta política em busca de diminuição das diferenças sociais.

O experimento encontra sua finalização na cena em que se constrói a alegoria do Anjo da História, a partir do texto presente na tese IX das *Teses sobre o conceito da História*, de Walter Benjamin. Nessa tese, Benjamin interpreta a imagem do *Angelus Novus* de Paul Klee, elaborando uma articulação com as formas pelos quais sugere que os processos históricos sejam analisados.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra

do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p.246).

Após a apresentação da cena do anjo da história, retorna o personagem Zé do Carço, que anuncia através de seu megafone, tal como um “puxador” de Escola de Samba:

Alô Comunidade, se liga na resistência.

A História é émula do tempo, repositório dos fatos, testemunha do passado, exemplo do presente e advertência do futuro.

Até quando seremos coadjuvantes de nossa História?

Vamos fazer emergir as narrativas dissonantes.

Vamos dar um Confere nessa história.

Os atores pegam os instrumentos da roda de samba e tocando-os, se dirigem para a frente do palco formando um “paredão”, encerrando a apresentação do experimento cantando a palavra “Confere”.

De acordo com o desenvolvimento da cena proposta nesse último quadro, o direcionamento do olhar para o passado, incluindo aqui a memória dos mortos que foram vencidos, na metáfora dos fragmentos no texto de Benjamin, pode lançar luz sobre o entendimento da História e nesse sentido, reconfigurar no presente, uma perspectiva de futuro em que esses fragmentos possam ser reagrupados para que jamais sejam esquecidos. Ou seja, na perspectiva das religiosidades afro-diaspóricas, esse movimento se assemelha à concepção de encantamento, muito cara tanto à perspectiva da ancestralidade, quanto à da encruzilhada.

Fica claro que o conceito de ancestralidade permeia o experimento em toda sua estrutura. A todo tempo é invocado a necessidade de aproximação e reconhecimento da História a partir de uma perspectiva que objetiva suscitar a voz e a memória daqueles que foram invisibilizados no processo de construção da História oficial.

A presença de elementos da cultura popular, em especial os que

integram as cosmovisões das religiosidades afro-diaspóricas no experimento cênico Confere, possibilitaram, a partir dos conceitos de entrecruzamento de saberes e da ancestralidade, um campo fértil de criação de narrativas em seu processo de construção.

A abertura para a possibilidade de dar visibilidade a novas vozes que representem outras estruturas de saberes, amplia o campo das encruzilhadas epistêmicas e permite emergir “narrativas dissonantes” que não tiveram espaços de visibilidade, mas apresentam em suas perspectivas, uma riqueza potente de produção de conhecimento.

O experimento Cênico Confere se constitui como uma encruzilhada onde a “mandinga” praticada potencializa a reflexão sobre a história e cultura daqueles que foram excluídos pelo modelo dominante de sociedade. Evoca, no âmbito da ancestralidade, o encantamento dos saberes e dos seres que não devem ser esquecidos e por isso, permanecem vivos à medida que são lembrados. Abraça as epistemologias das Culturas Populares possibilitando o desvelar de narrativas e linguagem que estavam encobertas pelo modelo de cultura única. Opera no campo da *Kalunga*, promovendo a interação entre os ancestrais e os vivos, fomentando a imortalidade de suas memórias a partir do reconhecimento de suas histórias. O experimento Confere, ao repensar a História no tempo presente, promove sua mudança no tempo passado. Ou seja, tal como nos indica o *oríki* de Exu, “mata um pássaro ontem, com uma pedra que atirou hoje” e dessa forma caminha no sentido de “fazer o erro virar acerto e o acerto virar erro”. Engole, para cuspir de volta, ressignificado e transformado.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

COMO É QUE SE FECHA UMA ENCRUZILHADA?

“É pelo pé, que a encruzilhada já lhe chama

É pelo pé, que encruzilhada lhe chamou.

Um pé no caminho,

Outro pé na estrada

Um pé no caminho

Que se vai pra encruzilhada”

O objetivo desse trabalho foi o de analisar as possibilidades de criação de narrativas, a partir dos elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, nos experimentos cênicos *Kandenge – O contador de uma história brasileira* e *Confere*, ambos desenvolvidos no espaço acadêmico de pesquisa.

Na perspectiva desse trabalho, não nos interessava apenas fazer a transposição de elementos rituais dessas religiosidades para a cena. O objetivo do processo era o de investigar as formas de concepção de mundo que articularam a construção desses elementos e a partir daí, experimentar outras possibilidades de construção de um experimento cênico. Dessa forma, não bastava apenas observar a estética do ritual ou a performance do cântico e transladá-las para o espaço do palco. O que nos interessava era compreender as motivações que geraram essas performances ancestrais e a forma pelo qual elas ainda articulavam significados com o mundo contemporâneo. Assim, poderíamos tomar emprestado essa “cartilha” cultural de saberes para promovermos outras formas de leituras e construções nos processos de concepção cênica. Com isso, traçamos a hipótese de que tais bases de conhecimentos poderiam potencializar narrativas no âmbito da construção da cena, mesmo quando a cena não abordasse as temáticas específicas da cultura e da religiosidade afro-diaspóricas.

A formulação dessa hipótese tem sua origem no contato estabelecido com as perspectivas presentes nos espaços do terreiro, em decorrência de minha formação religiosa como Ogã, que perpassa inicialmente pela religiosidade de Umbanda e posteriormente pelo Candomblé de Angola. A experiência religiosa adquirida a partir dessas vivências foi de fundamental importância para o desenvolvimento de todo esse processo de investigação.

A partir dessa formação religiosa, que surge a percepção de que todos os elementos oriundos das vivências e dos saberes adquiridos no espaço do terreiro, estavam sempre relacionados com a construção de narrativas a partir das articulações que eram promovidas na produção de significados. A concepção da ideia de “entrelinhas” presente nos cânticos, a leitura das narrativas de uma performance e até mesmo a perspectiva do encantamento, eram elementos em que os significados gerados, dependiam sempre dos modos pelos quais estavam sendo articulados nesses espaços.

Assim, a produção de significados referente à uma certa performance ritual, resultava sempre do cruzamento de uma estrutura significativa ancestral e o contexto no qual a performance estava sendo executada. Nesse processo, ao mesmo tempo em que a performance ritual tendia a rememorar um passado ancestral, resignificava uma ação no presente.

Em relação aos cânticos ritualísticos, no decorrer desse trabalho, pudemos perceber que as histórias guardadas nas entrelinhas de seus versos, quando articuladas em outras circunstâncias, potencializavam outras narrativas a serem contadas, mesmo externas ao contexto religioso. Aliás, a própria estruturação do primeiro capítulo dessa dissertação, buscou utilizar como referência essa perspectiva, transitando pelos processos históricos da construção dessas religiosidades no Brasil a partir de articulações alinhavadas por cânticos oriundos dessas religiosidades.

É a partir desse processo histórico, inclusive, que pudemos observar que os povos centro-africanos tinham como característica a habilidade de resignificar outras perspectivas, transformando-as e reinterpretando-as segundo suas bases de conhecimentos e crenças. Essa característica nos mostra que no contexto da cosmovisão que formou as religiosidades de origem centro-africana no Brasil, o cruzamento de perspectivas sempre potencializou a geração de novos significados culturais e religiosos. Ou seja, as articulações que

formaram as cosmovisões das manifestações culturais de origem centro-africana no Brasil, sempre se estabeleceram a partir dos cruzamentos entre perspectivas culturais, ou melhor dizendo, na encruzilhada formada no contato entre essas culturas.

De fato, a investigação sobre os elementos que estruturaram a construção filosófica da cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, nos direcionou à perspectiva da “Encruzilhada” presente no Cosmograma *Bakongo* que, a partir de suas bases, elabora também as concepções de ancestralidade e encantamento, cujos elementos de significação são sempre articulados através da ideia de cruzamento de perspectivas.

É nesse sentido que, pensar os elementos que formaram estas cosmovisões como possíveis poéticas para a construção da cena, nos remeteu à ideia de definir esse conjunto de perspectivas como Poéticas da Encruzilhada, pois como nos aponta Rufino (2019)

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campos de possibilidades, prática de invenção e afirmação de vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo (RUFINO, 2019, p. 13)

Nos segundo e terceiro capítulos desse trabalho, debruçamo-nos, respectivamente, sobre as análises acerca dos experimentos cênicos *Kandenge – O cantador de uma história brasileira* e o *Confere*, procurando lançar luz sobre as possibilidades de construção e potencialização de narrativas a partir dos elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil.

Em *Kandenge – O cantador de uma história brasileira*, essa análise é feita visando observar a construção dessas narrativas em todos os seus processos de concepção, uma vez que o experimento em si foi desenvolvido a partir das bases que formam a cosmovisão dessas religiosidades.

Já no *Confere*, uma vez que sua elaboração tem como base as perspectivas teóricas do Teatro Político e do Teatro Épico, essa análise parte dos elementos oriundos das culturas e religiosidades afro-diaspóricas que são inseridos no desenvolvimento do experimento. Dessa forma, esses elementos

proporcionaram a potencialização de narrativas em diálogo com os processos de produção que alicerçaram sua composição.

Nesse sentido, o que esse trabalho objetivou apresentar foi a possibilidade de se estabelecer um diálogo entre as perspectivas que formaram a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil com a construção da cena no Teatro a partir dos processos de construção de significações e narrativas oriundas dos espaços do terreiro.

Contudo, é relevante dizer que o resultado obtido nessas experimentações representa apenas o início de um processo. A pesquisa acerca da possibilidade de se promover modos de construção da cena, tomando como base os elementos que formam a cosmovisão das religiosidades de origem centro-africana no Brasil, não se esgota nesse trabalho.

O que de fato foi apresentado no decurso dessa pesquisa é o universo de possibilidades que os saberes oriundos das perspectivas que formam as bases dessas religiosidades, podem proporcionar nos processos de criação da cena, quando essas perspectivas são credibilizadas como modos significativos de “ver” e “entender o mundo”.

No contexto das Poéticas da Encruzilhada, o cruzamento de perspectivas, sob a ótica da cosmovisão que forma as religiosidades de origem centro-africana no Brasil, promove a construção de um espaço fértil e dinâmico de formulação de narrativas, que por sua própria característica estrutural, estão sempre trafegando pelos caminhos da transformação e transmutação.

A Encruzilhada é espaço do movimento, da transgressão, da relação e da transformação. A Encruzilhada não fecha. Está sempre aberta a novas possibilidades de caminhos. Trafegar na Encruzilhada é equilibrar-se entre as instâncias do antes e do depois; do passado e do presente; do início e da continuidade constante.

A Encruzilhada é o campo onde se fertilizam as infinitas articulações que potencializam as criações constantes de outras possibilidades.

Salve a Encruzilhada!

Kiwá Mpambu Njila!

BIBLIOGRAFIA

ADOLFO, Sergio. Paulo. *Nkise - Tata dia Ngunzu*. Londrina: EDUEL, 2010.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. In: *V Congresso da ABRACE*, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010, p. 1-5.

BASTIDES, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, v.1 e 2, 1971.

_____ *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____ *O Candomblé da Bahia: Rito Nagô*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos / Armindo Jorge de Carvalho Bião*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009

_____ Um mesmo estado de graça - o teatro e Candomblé da Bahia. In: *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos / Armindo Jorge de Carvalho Bião*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009, p.105–116.

BHABHA, Homi K. Ética e estética do Globalismo: uma perspectiva colonial. In: *Urgência da Teoria*. Lisboa: Tinta da China, 2007, p.21-44.

_____. O entrelugar das culturas. In: *O bazar global e o clube dos cavalheiros: Textos seletos*. Organização: Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Roco, 2011, p.80-95.

_____. *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renata Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGA, Júlio. *O fuxico do Candomblé; estudos afro-brasileiros*. Feira de Santana: UEFS, 1988.

CAPONE, Stefania. *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CARNEIRO, Édison. *Religiões Negras: notas de etnografia religiosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

_____. *Negros Bantus: notas de ethnographia Religiosa e Folk-lore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º congresso Afro-Brasileiro (Bahia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

_____. *Candomblés da Bahia*. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1948.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Das línguas africanas ao português brasileiro*. *Afro-Ásia, Bahia*, n. 14, 1983. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20822>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

CEVASCO, Maria Eliza. *As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989

CRAEMER, Willy de; VANSINA, Jan; FOX, René C. *Religious Movements in Central Africa: a Theoretical Study*. *Comparative Studies in and History*, v. 18, n. 4, p. 458-457, Oct. 1976.

DANTAS, Beatriz Góes. *Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o Profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FORTUNA, Marlene. *A performance da Oralidade Teatral*. Rio de Janeiro: Annablume, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipal Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende ... [et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. *Metodologia e pré-história da África*. São Paulo - Paris: Ática - UNESCO, 1982, p. 181-218.

HEYWOOD, Linda M. De português a Africano: A origem centro-africana das culturas atlânticas crioulas no século XVII. In: HEYWOOD, L. M. *Diáspora negra no Brasil*. Tradução de Ingrid de Castro Vompean Fregonez; Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019, p. 101-124.

KARASCH, Mary C. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850) I*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Centro-Africanos no Brasil Central, de 1780 a 1835. In: HEYWOOD, Linda M. *Diáspora negra no Brasil*. Tradução de Ingrid de Castro Vompean

Fregonez; Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019 p. 127-164.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

_____. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de nação nos Candomblés da Bahia*. Afro-Ásia, Bahia, n. 12, p. 65-89, 1976. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20774>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

LOPES, Ney. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACGAFFEY, Wyatt. *Religion and society in Central África: The Bakongo of Lower Zaire*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____. Dialogues of the deaf: Europeans on the Atlantic coast of África. In: SCHWARTZ, S. *Implicit Understandings, Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters Between Europeans e Other People in Early Modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 249-276.

MAIA, Antônio da Silva. *Dicionário rudimentar português-kimbundo: língua nativa de Luanda e Malanje*. Cucujães: Editorial Missões, 1964.

MALLETA, Ernani. *Atuação Polifônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MARTINS, Leda Maria. *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.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. Metáforas da Memória e da Resistência: Uma análise dos pontos cantados nos rituais de Umbanda. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/024/CARINA_MOREIRA.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2020.

_____ *Cultura Popular Negra e Subalternidade: uma análise do espetáculo Zumbi de João das Neves*. Rev. Bras. Estudo da Presença. 2019, vol.9, n.1, e78813. Epub Jan 10, 2019.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator*. Revista Urdimento. Florianópolis, v.1, n.37, p. 35-53, 2020.

OLIVEIRA, Altair B. *cantando para os orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número18:maio-out/2012, p.28-47.

OLIVEIRA, Joyce Farias de. Negro, mas belo: São Benedito, o santo preto da idade moderna. In: *XII Encontro de História da Arte - UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, v. XII, 2017, p. 368-375.

PRANDI, Reginaldo. *Candomblés de São Paulo: A velha magia da metrópole nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991.

_____ *Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 84-130.

QUINTÃO, José Luiz. *Gramática Kimbundo - Prefácio de João de Castro Osório*. Lisboa: Descobrimento, 1934.

RAMOS, Artur. *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988.

_____ Pesquisa estrangeiras sobre o negro no Brasil. In: *A aculturação negra no Brasil*. Rio de Janeiro. Biblioteca pedagógica Brasileira, 1942, p. 183-195

RIBAS, Oscar. *Ilundo - Espíritos e Ritos Angolanos*. Luanda: Instituto Científico de Angola, 1975.

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1935.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTANA, Tânia Maria Pinto. *O culto a santos católicos e a escravidão africana na Bahia colonial*. Revista Aulas (UNICAMP), Campinas, v. IV, 2008.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagò e a Morte: Padè, Asèsè e o culto a Egun na Bahia*. Bahia: Vozes, 1986.

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

SERRANO, Carlos.; WALDMAN, Maurício. *Memória D'África: a temática africana em sala de aula*. 3º. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Alberto da Costa e. *A Manilha e o Libambo: A África e a escravidão, de 1500 a 1700*. Rio de Janeiro: Nova fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

SILVA, Marcio Douglas de Carvalho. *Irmandades religiosas e devoção a santos negros no Brasil escravocrata*. Vozes, Pretérito & Devir, v. VI, p. 197-215, 2008.

SILVEIRA, Renato da. *O Candomblé da Barroquinha: Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

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

SLENES, Robert. 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, p. 109-156.

_____. *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, p. 273-316.

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

_____. A Grande Greve do Crânio de Tucuxi: Espíritos das águas centro-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro. In: HEYWOOD, L. M. *Diáspora negra no Brasil*. Tradução de Ingrid de Castro Vompean Fregonez; Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019, p. 193-218.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2007.

_____ *Reis negros no Brasil escravista: história da Festa de Coroação de Rei Congo*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

STEIN, Stanley. *Vassouras: um município brasileiro do café, 1800 - 1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

THORNTON, John Kelly. *The Kingdom of Kongo: Civil Wars and Transition, 1641-1718*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

_____. *A África e os africanos na formação do mundo Atlântico 1400 - 1800*. Tradução de Marisa Rocha Mota. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. Religião e vida cerimonial no Congo e Áreas Umbundo, de 1500 a 1700. In: HEYWOOD, L. M. *Diáspora negra no Brasil*. Tradução de Ingrid de Castro Vompean Fregonez; Thaís Cristina Casson e Vera Lúcia Benedito. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019. p. 81-100.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

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

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

Dissertações e Teses

BARROS, Elizabete Umbelino. *Línguas e linguagens nos Candomblés de Nação Angola*. Tese de Doutorado em linguística e Semiótica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 295. 2007.

BOTÃO, Renato Ubirajara dos Santos. *Para além da nagrocacia: A (re)africanização do Candomblé nação angola-congo em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciência da Universidade Estadual Paulista. Marília, p. 128. 2007.

CARMO, Ione Maria. *O caxambu tem Dendê: Jongo e Religiosidades na construção da identidade quilombola de São José da Serra*. Dissertação

(Mestrado em História) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2012.

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

FIGUEIREDO, Janaína de. *Entre Portos e Ritos: A memória do Candomblé de Angola em Santos*. Tese de Doutorado em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 215. 2016.

GIROTO, Ismael. *O universo mágico-religioso negro - africano e afro-brasileiro: Bantu e Nàgó*. Tese de doutorado em Antropologia da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 410. 1999.

MACHADO, Veridiana Silva. *O Cajado de Lemba: O Tempo no Candomblé de nação Angola*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP. Ribeirão Preto, p. 151. 2015.

MALANDRINO, Brígida Carla. *Há sempre confiança de se estar ligado a alguém: dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil*. Tese e Doutorado (Doutorado em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, p. 433. 2010.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. *Vestidos de Realeza: Contribuições Centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)*. Dissertação (Dissertação em Filosofia e Ciências Humanas) Unicamp. Campinas, p. 181. 2012.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. *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.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, Ceará, p. 353. 2005.

POSSIDÔNIO, Eduardo. *Caminhos do sagrado: Ritos centro-africanos e a construção da religiosidade afro-brasileira no Rio de Janeiro do Oitocentos*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica, Rio de Janeiro, p. 359. 2020

_____. *Entre Ngangas e Manipanzos: A religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de Fins do Oitocentos (1870 - 1900)*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Salgado de Oliveira. Niterói, p. 183. 2015.

PREVITALLI, Ivete Miranda. *Tradições e Traduções*. Tese de Doutorado em Antropologia da Pontífica Universidade Católica. São Paulo, p. 231. 2012.

SÁ, Marco Antônio Fontes. *Negra devoção: leitura da cosmologia Bantu "escrita com a luz" nas festas de N. Senhora do Rosário e São Benedito*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) PUC. São Paulo, p. 153. 2016.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *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.

Dicionários online

ENCANTAR. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/encantar/>. Acesso em: 11 set. 2021.