UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CRISTIANE MADEIRA MOTTA
(KAYA MUJEUIN)

O CORPO QUE SOMOS NA EXPERIÊNCIA DE CANTAR TRADIÇÕES

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CRISTIANE MADEIRA MOTTA

(KAYA MUJEUIN)

O CORPO QUE SOMOS NA EXPERIÊNCIA DE CANTAR TRADIÇÕES

Versão Corrigida

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro
Orientador: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados Inseridos pelo(a) autor(a)

Motta, Cristiane Madeira
O corpo que sonha na experiência de cantar Tradições /
Cristiane Madeira Motta ; orientadora, Elisabeth Silva
Lopes. -- São Paulo, 2019.
211 p.: il. + inclui DVD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Cantos de Tradição 2. Performance 3. Candomblé Angolano
4. Antropologia 5. Filosofia Bantu I. Lopes, Elisabeth
Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

BANCA EXAMINADORA:

São Paulo
2019

AGRADECIMENTOS

Agradecer, agradecer, agradecer aos meus ancestrais, à minha Mãe Kayaia, ao meu Pai Kafunjê, ao meu Pai Hongolo, ao meu Pai Tawamin, à minha Npambu Njila e Mavambo, à Raio de Luar e Pipoca Prateada, ao meu Pai Lembarenganga, a todos os Minkisi, à Mãe Jurema e todos os Encantados, a Céu, Terra e Mar e ao Pai Nzambi Mpungu, tudo o que Eles me deram. Ao meu povo de Angola, eu peço passagem para mais esta travessia na vida acadêmica, Kubana Njila dia Angola!!! A todos eu peço o meu *Mukuiu*, eu peço a minha benção. Nzambi wa kuatesa!!!

Mãe Dango, continuo a agradecer diariamente por ter a Senhora como mãe espiritual, pois isso é muita sorte e honra para mim. Mais uma vez, muito, muito, muito e muito obrigada por seus ensinamentos, pois se posso falar de nosso Candomblé angolano, é porque aprendi a sentar no chão por inúmeras vezes, e sempre farei isso, aos pés da Senhora, para ouvir a sabedoria ancestral que possui e que nos repassa, e assim também a Senhora aprendeu com falecida Vó Munukaya e ela, por sua vez, com falecida Bisavó Menakenan e ela, com o falecido Tata Londirá, o rei de Angola no Brasil, Joãozinho da Goméia. *Mukuiu!*

Agradeço mais uma vez a parceria e o compartilhamento de seu saber, Elisabeth Silva Lopes. Meu muito obrigada pelas direções apontadas e as conversas trocadas. Gratidão por estar comigo nessa descolonização tão necessária aos estudos sobre o repertório cultural afro-brasileiro na relação com as Artes Performativas. Beth darling, grazie, bisous!

Kamunjin Tangelê, não há agradecimento suficiente que caiba aqui por tudo que fez por mim, nesses quatro anos. Então, eu rezei, rezo, rezarei todos os dias pedindo aos nossos minkisi que te cubram, iluminem, protejam, abençoem sempre e sempre com muita saúde, paz, amor e prosperidade a sua vida. Que Mãe Kayaia inunde a sua vida com equilíbrio e Pai Kafunjê leve embora toda e qualquer doença de sua vida. *Mukuiu!*

Agradeço à minha Mãe Nininha que não está mais aqui, sinto muito a sua falta. Tenho muitas saudades. Mas como a palavra atravessa fronteiras e mundos, meu agradecimento deve chegar até a senhora. Acho que ficaria orgulhosa de mim. Saudades, Manhê! Fique sempre em companhia dos Deuses.

Agradeço muito, mas muito, muitíssimo aos meus queridos que participaram, que aceitaram gentilmente estar comigo na terceira investigação: Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo, Well e Carol. Não tenho como agradecer a gentileza e dedicação, então, peço aos Deuses que cuidem e protejam sempre e sempre os caminhos de vocês.

Meu muito, muito obrigada a todos que participaram das investigações práticas, sem vocês não teria chegado aos resultados. Que os Deuses abençoem suas vidas!!!

Meu Nzambi wa kuatesa, meu muito obrigada a todos de minha família Hongolomenha, a

minha família de santo, pois se sei o que sei sobre o Candomblé, é porque vocês também fazem parte desse aprendizado, que diga-se de passagem, nunca acaba, sempre tem mais para se aprender. Mukuiú, Mãe Pequena Mikauzelê, Mãe Dewá, Tatas, Kotas, Kotas Manganzas, irmãos mais-velhos, irmãos mais-novos!

Um gigantesco muito obrigada ao Gabriel Veiga Catellani por ceder o espaço da Escola Recriarte de Teatro para que pudesse realizar a terceira investigação que acontecia aos domingos. Muito obrigada mesmo! E o meu muito obrigada também ao Tiago Silva, por todo o apoio dado em relação ao espaço.

Muito obrigada à profa. Dra. Maria Thaís por ter trazido a Maud Robart ao Brasil e, assim, eu ter tido a graça e a honra de saborear da Tradição dela. E claro, obrigada por tudo que sempre ensina, Thaís.

Merci, merci beaucoup, Maud Robart!!! Obrigada por seus ensinamentos, pelo compartilhar da sua pesquisa de vida, de seu repertório cultural incorporado do Vodun haitiano. Realmente nossas Tradições se encontraram nessa grande teia de relações em que o Universo se movimenta. Agradeço muitíssimo ao Thibaut Garçon, o grande parceiro de Maud, que com competência ímpar, nos aquecia fisicamente (e além) para os cantos de Tradição do Vodun e que sempre tinha um olhar amigo para não nos deixar esmorecer pelo cansaço e exigência física que o trabalho impunha.

Muitíssimo obrigada ao querido Mario Biagini e pessoal do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards pelas trocas de cantos de Tradição realizadas no Nzo Musambu Hongolo Menha. Um obrigada especial à Grazie Sena pelas conversas na cozinha daqui de casa.

Muito obrigada ao prof. Dr. Matteo Bonfitto por ter me convidado para ministrar a oficina na pré conferência do IFTR 2017.

Que Mãe Kayaia o abençoe sempre e sempre prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento, Nkosi Nambá, que como bom filho de Pai Nkosi veio abrir os caminhos filosóficos do povo africano para uma filha de Kayaia. Mukuiú!

Petrônio Gontijo, meu eterno menino bonito, mais uma vez muito obrigada por existir em minha vida. Que Pai Tawamin e Mãe Kayaia abençoem sempre os seus caminhos.

Uma onda de agradecimentos à minha irmã, Kayamikongojaunde, por todas as trocas de conhecimentos e gargalhadas dadas nesse processo muito louco de doutorado. Mukuiú, Pretinha! E agradeço à Lunda também! Mukuiú.

Obrigada ao querido Rafael Galante pelo compartilhamento dos conhecimentos da musicalidade africana.

Luciano Matricardi, querido, agradecimento eterno por tudo. Que os Deuses o abençoem sempre.

Apongojá Navikuaté, muito Nzambi wa kuatesa por socorrer essa sua mãe pequena. Que Pai Lembarenganga ilumine sempre os seus caminhos!

Muito obrigada à prof. Dra. Tatiana Motta Lima pelo convite para participação no NEAP FEST 2018 e também à Profa. Nara Keiserman, grata pela recepção e acolhida calorosa na UNIRIO.

Agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro para a viagem ao Rio de Janeiro, para o evento NEAP FEST 2018.

Muitíssimo obrigada, Gabriela Lima por me socorrer com o HD externo! Salvou o meu computador.

Agradeço a todos os professores que passaram nessa trajetória acadêmica, em especial meu muito, muito obrigada ao prof. Dr. Zebba dal Farra e profa. Dra. Helena Bastos.

Muito, muito obrigada, Josiane Sampaio pelo apoio e carinho. Força e resistência para nós!!!

Muito, muito obrigada, Leilane e Luciane por sermos irmãs!!!

Meu muito obrigada à Tereza Venceslau, que junto com minha Mãe Nininha e Vó Anita, me criou para a vida. Obrigada por existir em minha vida, Té!!! Te amo!!!

Me perdoe se esqueci algum nome, a memória já não anda a mesma depois de quatro anos de estudos intensos, mas sinta-se agradecidx.

Quando fiz o mestrado, minha companheira nas madrugadas foi o amor maior, Rosca Pina Bausch, que se foi em 2016. Hoje, eu agradeço aos meus amores Isadora Acelerada Duncan e Josephine Sauvage Baker por, tantas vezes, tirarem os meus olhos do computador e os descansarem com suas brincadeiras e charmes felinos. Amorsuras de mãe!

E termino com um grito de liberdade, eu que sou nascida nas Minas Gerais, que tem uma bandeira que fala de liberdade, eu termino essa ousadia, que é fazer um doutorado nos tempos atuais, escrevendo #LULALIVRE

RESUMO

A pesquisa tem como eixo de reflexão a produção de performatividades deflagradas a partir das potências dos cantos de Tradição do Candomblé angolano e os impactos deles na corporeidade: percepção, sentimento, espontaneidade e criatividade do ator/performer e a relação destes com o Teatro. Ela parte de um material cultural incorporado, no caso, os cantos de tradição do Candomblé angolano, que é intrinsecamente vivo e dinâmico, que poderão nos ajudar a configurar novas relações entre corpo, corpos, percepção, percepções, conhecimento, conhecimentos com as qualidades / divindades inerentes nos cantos, possibilitando que a experiência do sensível ocorra, abrindo potências de corporeidades que se ampliarão, desdobrarão e expandirão para o ato criativo. Esta investigação relaciona-se com o trabalho dos cantos de Tradição do Vodun da Maud Robart e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, está localizada no contexto da Performance, Antropologia e Filosofia Bantu, e as suas referências mapeiam um panorama de bibliografia brasileira e africana, aludindo à noção de performance, especialmente no que se refere às 'práticas incorporadas' como campo de pesquisa.

“PALAVRAS-CHAVE”: cantos de Tradição: Performance: Candomblé angolano: Antropologia: Filosofia Bantu: práticas incorporadas

ABSTRACT

The research has as its axis of reflection the production of performativities triggered from the powers of the songs of Tradition of the Angolan Candomblé and their impacts on the corporeity: perception, feeling, spontaneity and creativity of the actor / performer and their relationship with the Theater. It is part of a cultural material incorporated, in this case, the tradition songs of the Angolan Candomble, which is intrinsically alive and dynamic, that can help us to form new relations between body, bodies, perception, perceptions, knowledge, knowledge with the qualities / divinities inherent in the chants, enabling the experience of the sensitive to occur, opening up powers of corporeities that will expand, unfold and expand into the creative act. This research is related to the work of the Maud Robart Voodoo Tradition songs and the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. It is located in the context of Performance, Anthropology and Bantu Philosophy, and its references map a panorama of Brazilian bibliography and African, alluding to the notion of performance, especially with regard to 'embodied practices' as a field of research.

“KEYWORDS: chants of Tradition: Performance: Candomble: Anthropology: Bantu Philosophy: embodied practices

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	12
1- “É cantando que se deslocam pedras pesadas”: Cantos de Tradição e as Artes Performativas	17
1.1 - As diásporas africanas em travessias pelo Atlântico: os Cantos de Tradição	20
1.2 - O canto que a montanha pede: a pesquisa de Maud Robart que não é feita para ser teorizada.	37
1.3 - Se aquecendo no fogo da montanha: a pesquisa com os Cantos de Tradição de Jerzy Grotowski.	43
1.4 - Open Program do Workcenter of J. Grotowski and T.Richards e a Comunidade Nzo Musambu Hongolo Menha – um encontro de Cantos de Tradição.	49
2- Cantos de Tradição Bantu: a transmissão do repertório e a quebra do silêncio do ser.	57
2.1- O Ubuntu inerente na potência dos cantos de Tradição: uma possível trajetória para o trabalho do performer	66
2.2- Uma investigação com repertório cultural incorporado.	69
2.3- Investigação 01	73
2.4- Investigação 02	78
2.5- Investigação 03	89
2.6- Investigação 04	114
3- Corpo: receptor, depósito e transmissor do repertório de prática incorporada dos cantos de Tradição.	123
3.1 - As percepções no corpo advindas dos cantos.	127
3.2 - Os cantos de Tradição Afro que somos.	130
3.3 - Os cantos de Tradição e as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa.	144
3.4 - Cantos de Tradição e a Reatualização dos Ancestrais no Corpo do Performer.	175
Considerações Finais	180
Referências Bibliográficas	186
Anexos	195

Índice de Quadros:

Quadro 1: Diásporas em números	22
Quadro 2: Sistema do reinado de Mayombe	31
Quadro 3: Questões para investigação 01	76
Quadro 4: Canto para Kafunjê	77
Quadro 5: Canto para Nvunji	77
Quadro 6: Canto para Mpambu Nzila	81
Quadro 7: Canto para Nkosi	82
Quadro 8: Canto para Katendê	83
Quadro 9: Canto para Tawamin	84
Quadro 10: Canto para Kafunjê	85
Quadro 11: Canto para Nzazi	86
Quadro 12: Canto para Matamba	87
Quadro 13: Canto para Kayaia	88
Quadro 14: Canto para Nvunji	89

Índice de Figuras:

Figura 1: Encontro OP e família Hongolomenha	49
Figura 2: Participantes da investigação 03	90
Figura 3: Bolo de Aniversário	103
Figura 4: Encruzilhada	134
Figura 5: Estrada de Nkosi	136
Figura 6: Folha de Katendê	139
Figura 7: Vento de Matamba	141
Figura 8: Ondas de Kayaia	143
Figura 9: Cantando para Ancestrais	153
Figura 10: Infância de Flávia	168
Figura 11: Sala Unirio	179

Índice dos gráficos:

Gráfico 1: Kafunjê	128
Gráfico 2: Nvunji	130

INTRODUÇÃO

“Os banto não intelectualizam a palavra. Ela e a pessoa que a pronuncia estão unidas. Por ela e nela a pessoa comunica-se, translada-se e prolonga-se. A palavra é a pessoa, compromete-a e empenha-a.” (ALTUNA, 1985 : 86)

Esta pesquisa tem como eixo de reflexão a produção de performatividades deflagradas a partir das potências dos cantos de Tradição do Candomblé angolano e os impactos deles na corporeidade, percepção, sentimento, espontaneidade e criatividade do ator/performer e a relação destes com o Teatro.

A proposta aqui é partir de um material cultural incorporado, no caso, os cantos de Tradição do Candomblé angolano, que é intrinsecamente vivo e dinâmico, e que poderão nos ajudar a configurar novas relações entre corpo, corpos, percepção, percepções, conhecimento, conhecimentos com as qualidades / divindades inerentes nos cantos, possibilitando que a experiência do sensível ocorra, abrindo potências de corporeidades que se ampliarão, desdobrarão e expandirão para o ato criativo.

A ideia inicial se deu a partir do mestrado, em que foi investigada a questão da corporeidade advinda da fricção entre o rito e o mito das danças ritualísticas do Candomblé angolano, em que se manteve o foco da pesquisa unicamente nelas. Percebi, então, que não seria possível deixar de verificar os impactos dos cantos de Tradição no corpo do ator/performer, pois seria como se ficasse faltando algo. Na realidade, quando da realização das práticas para a dissertação, sentia falta de colocar os atores para cantar, e, em vários momentos, surgia a questão: mas e os cantos? E se pedir para eles cantarem também? Afinal é um grande diálogo que acontece entre o canto e a dança nos rituais afro-brasileiros. Enfim, ali já havia a semente da curiosidade em relação aos cantos com as suas potências inerentes e os impactos deles na corporeidade do artista da cena. Não poderia fechar os olhos e nem os ouvidos para as sagradas palavras cantadas em celebração aos minkisi, aos meus ancestrais. Para essa nova travessia em busca de corporeidades possíveis, a partir de um repertório incorporado de cantos de Tradição do Candomblé angolano para o ator/performer, tive novamente a preciosa parceria da profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, a Beth Lopes.

Como praticante e iniciada nos ritos do Candomblé de Angola há quase 27 anos, sempre observo os assistentes que vão a um kituminu¹ pela primeira vez e que nada sabem das Tradições realizadas em nossa casa de santo, o Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris². Percebo o quanto os cantos provocam reações no público ali presente e não se trata de transe religioso. Por exemplo, cantos que são de alegria, realmente despertam impulsos e uma percepção de alegria em seus corpos. Reitero aqui que muitos dos participantes desconhecem as divindades que estão sendo

¹ Significa ‘festa pública’ em Kimbundu.

² Localiza-se em Hortolândia, na rua Sérgio Sidney de Souza, 56, no bairro Vila Inema.

louvadas. Pode parecer simplista e óbvio esta amostra, mas certamente alguma vibração impactou as cabeças, os corações e os corpos deles, e isto nos leva a observar que os cantos de Tradição do Candomblé angolano podem, sim, ser agentes para uma experiência perceptiva, portanto, para uma experiência corporal, pois nos deslocam do pensamento científico. Eles nos ajudam a recobrar o que havíamos desaprendido a ver, a ouvir e sentir, seria o rompimento com a noção de corpo-objeto.

Os cantos de Tradição proporcionam um novo sentido para o logos, realizando-se como uma leitura de dimensão poética e plástica do corpo em ação e percepção. Acredito que só haja um modo de se conhecer o próprio corpo ou o do outro: vivendo-o. E este viver necessita da noção que possuímos de nós mesmos. A percepção nos ajuda a resgatar o nosso saber corpóreo e amplia a apreensão do mundo que temos.

Mas ao lidar com cantos de Tradição do Candomblé angolano³, que tem suas origens nos rituais religiosos do povo africano que começou a chegar por aqui no século XVI, não seria interessante trazer a noção de pessoa elaborada pelo Bantu? Acredito que faça sentido e que seja possível ter-se o devido respeito, ao dar voz à matriz desses ritos. Uma pesquisa dessa natureza deve se descolar do pensamento eurocêntrico, ter uma postura anti-hegemônica, assim como refletiu Bhabha:

Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. (BHABHA, 1998: 240)

É preciso ter em mente que realizar uma investigação com cantos de Tradição religiosa africana, não será o mesmo que cantar 'we are the world'⁴, pois os cantos encerram, em si, as forças ancestrais daquele povo, fazem a transmissão da sabedoria dos antepassados. São cantos que não bastam ser simplesmente traduzidos do kimbundu para o português, pois eles trazem significados que estão nas entrelinhas, nos subtextos das forças vitais que interagem nesse entrelaçado de universos visível e invisível e que estão na transmissão oral do conhecimento ancestral.

Nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África. (HAMPATÉ BÂ, 1980: 183)

Então, para poder explicar, minimamente que seja, a crença na potência da palavra que o africano tem, busquei compreender o pensamento do povo Bantu, por meio de pensadores originários de África ou afrodescendentes, tais como: Hampaté Bâ, Tempells, Mbiti, Mogobe

³ Candomblé angolano é uma religião de matriz africana, cujos ritos são originários dos povos Bantu de África.

⁴ Canção criada por Michael Jackson e Lionel Richie, que fez um estrondoso sucesso na década de 80.

Ramose, Mbembe, Katana, Priso, Mabona, Nyang, Louw, Aguessy, Kwadzo Tay, Nei Lopes e outros, e não de outras regiões. Privilegiei a fala sobre tal questão de quem nasceu, viveu e vive na realidade deste pensamento, o que só alargou as minhas possibilidades de reflexões a partir disso.

Assim como trouxe entrevistas de minha Nengua dia nkisi Edangoromeia – Mãe Dango – para explicar questões bem específicas sobre alguns dos cantos de Tradição, pois afinal, é um conhecimento que não está em arquivo algum, está na sabedoria ancestral e que por sua vez, faz parte do repertório incorporado das grandes Mães e Pais de santo.

Entendo as práticas com cantos de Tradição, sejam eles pertencentes a qualquer etnia, como experiências de performances em que ocorrem transições e transformações, levando a estados de liminaridade, pois suponho haver a expansão da consciência de si, do outro e a verticalização da percepção sensorial, e assim ocorrendo, o corpo se tornará o locus da ação e então, Tradições e algo sobre nós mesmos serão aprendidos.

Os cantos de Tradição são materiais de um repertório cultural incorporado, é a encenação da memória por meio de “[...] performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto” (TAYLOR, 2013: 49), e são reconhecidos por sua efemeridade e da necessária presença de pessoas para que ocorra a transmissão do saber.

Os cantos de Tradição do Candomblé angolano podem nos ajudar a configurar relações entre corpo, percepção e conhecimento, apresentam qualidades inerentes em si, tais como: estados de espírito (alegria, introspecção, reflexão etc), gêneros (masculino/feminino; criança/velho etc), e eles podem causar impacto no corpo, coração e mente de quem os ouve e canta, permitindo que, pela percepção vivida naquele momento, a experiência do sensível ocorra.

Sem intenção de criar uma metodologia, a proposta é investigar se os cantos de Tradição alteram os padrões do uso do corpo para o performer a partir das qualidades que eles trazem em si. Se seriam disparadores de percepções no corpo do performer e, a partir disto, abririam potências n(d)este, que se ampliarão, desdobrarão e expandirão para o ato criativo, já que, ao se dar atenção à consciência perceptiva, seria possível induzir uma nova articulação de dados preexistentes, e portanto, seria dar corpo e voz aos outros que cantam o canto antes de mim.

Embora com objetivos bem distintos dos nossos, as pesquisas de Maud Robart, do Grotowski e Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, que, bem resumidamente, objetivam potencializar o ser humano em sua totalidade, catalisando contatos e interações humanas por meio da arte como veículo destas transformações, nos servem de inspiração e reflexão para o desenvolvimento da nossa investigação. Entretanto, pretendo dar um olhar mais atencioso ao corpo do performer na experiência perceptiva com os cantos. Não que deixarei de olhar as possíveis transformações nos atuantes enquanto seres humanos e na relação com o mundo, visto que o pensamento Ubuntu estará imbricado no constructo do processo, mas o foco está na corporeidade

surgida do impacto dos cantos sobre o performer, enquanto disparadores de percepções, memórias, sensações.

E talvez assim, ativar novas percepções de si, do outro e do espaço, lançando este ator/performer a um campo de possibilidades para a experiência do sensível como reflexão corporal, numa tentativa de romper com as respostas automáticas dele em cena; utilizar os cantos, o corpo, a percepção como ferramenta para o ato criativo e de certo modo; criar uma via para compreensão do passado e do mundo contemporâneo, alargando o entendimento do funcionamento de nós mesmos, de processos de percepção, espontaneidade e de criatividade.

Para tanto, foram realizadas quatro investigações práticas com pessoas e durações distintas, em que nenhuma informação sobre os cantos e divindades foi repassada anteriormente aos participantes, somente ao final da experiência vivida e das anotações feitas, que ocorria o momento de esclarecimento para qual nkisi se destinava os cantos.

Uso *Nkisi*, cujo plural é *Minkisi* para me referir às forças supra-humanas, às divindades que tem características arquetípicas bem determinadas, cujos elementais encontram-se na Natureza e são cultuados no Candomblé de Angola. Pode-se, de certa maneira, relacionar os Minkisi com os Orixás da nação nagô e os Voduns da nação jeje.

O primeiro capítulo trata das práticas com cantos de Tradição como experiências de performances, em que ocorrem transições e transformações, levando a estados de liminaridade, pois supomos haver a expansão da nossa consciência e percepção sensorial, e assim ocorrendo, o nosso corpo se tornará o locus da ação e aprenderemos Tradições. É apresentado um pequeno aporte histórico sobre as questões das diásporas africanas para as Américas, pois entendo ser útil o visualizar das trajetórias dos cantos de Tradição africanos.

Trago o trabalho de vida da haitiana Maud Robart com os cantos de Tradição do Vodun haitiano. As origens de sua pesquisa, de seu desenvolvimento; o seu encontro com Grotowski e a colaboração nas pesquisas dele; a continuidade de seu trabalho; a prática que permite os corpos serem corpos de relações.

Apresento também o trabalho de Grotowski com os cantos de Tradição. O início de sua pesquisa com os cantos, ainda na fase “Teatro da Fontes”, passando pelo “Objective Drama” e chegando na “Arte como Veículo” e a criação do Workcenter of Jerzy Grotowski. Trato, ainda, de continuidade de sua pesquisa por Thomas Richards no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Aponto, brevemente, como são feitas as investigações sobre os cantos de tradição e a relação com o “The Action”. E termino com a apresentação de um relato do encontro dos cantos de tradição do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards com os cantos de Tradição angolana da comunidade de religião de matriz africana, Nzo Musambu Hongolo Menha, que ocorreu em maio de 2015, em Hortolândia, SP.

O segundo capítulo trata das origens dos cantos de Tradição utilizados na pesquisa, fala sobre o povo Bantu, de como pensam a noção de ser humano. Outra questão extremamente vital para se entender a potência dos cantos, foi compreender o pensamento do africano sobre o poder que as palavras têm em todas as esferas do Universo. Então, há a descrição de como ocorrem, funcionam os cantos de Tradição do Candomblé angolano dentro de um terreiro de religião de matriz africana, o Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, em Hortolândia, SP.

A partir disso, é colocada a questão do Ubuntu, '*umuntu ngumuntu ngabantu*' - 'Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas' inerente nas potências dos cantos de Tradição, e isto como possibilidade de trajetória no trabalho do performer. Trata também do fato dos cantos de Tradição serem parte de um repertório de material cultural incorporado, conforme Diana Taylor apresenta.

A palavra para o africano é a grande força vital, sem ela nada vive, tem o poder de criar e acontecer. E a palavra da tradição que foi falada pelos antepassados tem mais força do que a dos vivos no presente. Ela une os ancestrais aos seres humanos. É dinâmica e vital, mantém vivo e transmite o patrimônio cultural do africano.

[...] aqui a palavra não voa, permanece e transmite-se piedosamente de geração em geração por intermédio de especialistas, isto é, dos mestres, os chamados 'poços ou sacos de sabedoria'. (ALTUNA, 1985: 34)

Por essa força que a palavra tem para o africano, apresentamos os relatos escritos pelos participantes advindos de suas experiências, em que descrevem suas percepções, sensações, relações, ideias vivenciadas a partir dos cantocorpos dos minkisi, quando são narradas as descrições das quatro investigações, o seu funcionamento e dinâmica.

O terceiro e último capítulo é dedicado à análise de material selecionado a partir das quatro práticas apresentadas no segundo capítulo, e a corporeidade que surgiu advindas das experiências vividas com os cantos de Tradição. A verificação da transformação do corpo do ator no corpocanto do nkisi que foi trabalhado, tanto na força do elemental ou animal pertencente àquela divindade, como na característica arquetípica, no gênero. A Tradição oral mostra o quanto é legítima e potente a ligação existente entre o homem e a palavra, e a capacidade que ela tem de gerar movimentos sobre as forças vitais e essas gerarem ações, seja no mundo visível ou no invisível. O corpo de cada participante, atua como receptor, depósito e transmissor do repertório incorporado, se reatualizando no aqui e agora, trazendo à tona a potência do passado, e deste modo, possibilitando uma nova articulação dos dados preexistentes, dando corpo e voz aos outros que cantaram o canto em tempos passados.

1- “É cantando que se deslocam pedras pesadas⁵”: Cantos de Tradição Africana e as Artes Performativas.

Se formulássemos a seguinte pergunta a um verdadeiro tradicionalista africano: “O que é tradição oral?”, por certo ele se sentiria muito embaraçado. Talvez respondesse simplesmente, após longo silêncio: “É o conhecimento total. (HAMPATÉ BÂ, 2010: 169)

Contam os mais velhos que os senhores do tráfico do século XVIII, que eram supersticiosos e temerosos dos africanos por estes serem conhecidos devido aos seus poderes de feitiçaria e grande força de magia na palavra dita, determinaram aos cativos provenientes da Nigéria que viajassem em direção ao Benim sempre à noite, para evitar o calor e, mais precisamente, para que não reconhecessem o caminho e pudessem fugir. Eles deveriam chegar ao mercado de Uidá⁶, onde seriam expostos como mercadorias para serem vendidos, porém, no trajeto do mercado até o porto, ao se encontrarem com a 'Árvore do Esquecimento', eram obrigados a parar próximos a ela e, então, os homens deveriam dar nove voltas ao seu redor e as mulheres, sete. Era o ritual do esquecimento de sua terra, de suas origens, de sua história, de sua identidade. Este rito era necessário para que houvesse a morte das memórias. E só depois disto, eles continuavam suas caminhadas até o porto para serem embarcados nos navios negreiros ou tumbeiros. Porém, nem todos os africanos eram vendidos imediatamente. Nestes casos, eles eram encaminhados para algum entreposto, e um dos mais conhecidos era o 'Zomai', cujo significado é: 'lá onde a luz não penetra'. No entanto, embora estas pessoas vivessem sob a égide escravagista, ainda assim, eles suportaram todas estas dificuldades, pois uma palavra que define o povo africano é Resistência, o que lhes permitia conseguir sobreviver a estes entrepostos, às viagens, e à escravidão.

Em Angola e Benguela, antes de embarcarem nos navios, acontecia o ritual do batismo cristão para fazer o africano deixar suas práticas religiosas consideradas pagãs, e ao mesmo tempo, garantir o bom preço dele no mercado das Américas. Era colocado forçosamente em sua boca uma pitada de “sal de Deus” e aspergido a água benta, para que, assim, pudessem entrar no reino da salvação, deixando sua crença e rituais para o passado. A cerimônia do batizado era feita por um padre que recebia pagamento por cada africano batizado, portanto era feita com centenas de pessoas ao mesmo tempo:

A cada escravo, quando chegada sua vez, dizia o padre: seu nome é Pedro, o seu João, o seu é Francisco e assim por diante, dando a cada qual um pedaço de papel com o nome por escrito, e pondo-lhe na língua uma pitada de sal, antes de aspergir com um hissope água benta em toda multidão.” (MEDEIROS, 2007: 41)

⁵ MACHADO Fo., A. M. 1985. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, p. 66

⁶ Cidade no antigo Reino de Daomé, atualmente República do Benin.

O Atlântico, com seu triste histórico de travessias regulares dos navios do tráfico de africanos (entre 1514 e 1866), foi o primeiro oceano da História a promover, nas terras das Américas que o costeiam, uma história em comum por meio das pessoas, divindades, culturas, pensamentos que circulavam cada vez mais e mais profundamente entre os continentes de destino para a escravidão (cf. MORGAN, 1997): Brasil, colônias francesas (Louisiana e Caribe), territórios ingleses (Caribe e 13 Colônias).

A dominação brutal e a crueldade do tráfico forçaram os africanos a desterritorializar suas identidades culturais, suas crenças e suas tradições da África, e reterritorializá-las nas terras em que foram escravizados. Os africanos perderam seu '*território*⁷', o seu '*espaço vivido*', o seu sentir-se '*em casa*' (cf. GUATTARI e ROLNIK, 1986: 323). Era necessário, pois, a construção de um novo território nas terras transatlânticas.

E ainda que tivessem sido 'arrancados' de sua África, despojados de todos os seus bens materiais, 'sucateados' enquanto seres humanos, os que aqui conseguiram chegar vivos, trouxeram consigo suas crenças, seus pensamentos, sua cultura, sua musicalidade, seus cantos de Tradição.

[...] vendo os seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, julgavam não haver ali senão divertimentos de negros nostálgicos. Na realidade, não desconfiavam que o que eles cantavam, no decorrer de tais reuniões, eram preces e louvações a seus orixás, a seus vodun, a seus inkissi. Quando precisavam justificar o sentido dos seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção aos seus próprios deuses. (VERGER, 1981: 25)

Acredita-se, em África, que a fala do homem, tanto quanto a fala das divindades africanas, “[...] coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas” (HAMPATÉ BÂ, 2010: 173), porém para se atingir a totalidade destas potências, é necessária a entoação rítmica das palavras, pois o movimento precisa de 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, 2010: 174)

Desde os tempos imemoriais, cantos ritualísticos ou de Tradição são praticados com a intenção de se pedir bênçãos, paz, saúde, prosperidade, força de trabalho, felicidade, amor, fertilidades para o solo, e também para chorar os mortos e celebrar ritos de passagem. Eles são cantos que têm a capacidade de expandir a nossa consciência e percepção sensorial, trazendo

⁷ “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”” (DELEUZE e GUATTARI 1997: 323).

vibrações diretas na cabeça, coração e corpo. E por esta capacidade de expansão da consciência - de si, do outro, do espaço, tempo - e percepção sensorial, tornam-se atrativos para o performer como experiências poderosas, como fita de Moebius⁸. E o performer que se propõe a fazer uma pesquisa com os cantos de Tradição viverá um processo que é uma conversação entre a espontaneidade e a disciplina, é o aqui e agora, rendendo-se aos impulsos e ações advindos deles.

Esta pesquisa tem como foco central os cantos de Tradição Africana, mais especificamente os ritualísticos do Candomblé, denominado de Angola ou Bantu (África Centro-Sul). Esta escolha se ampara em dois motivos: primeiro por ter o 'corpo vivido' (MERLEAU PONTY, 1999), atravessado por estes cantos há mais de 26 anos; e o segundo, por ser um campo pouco explorado. As referências de pesquisas existentes com cantos de Tradição Africana se dão, na maioria das vezes, com os de origem na África Setentrional. São cantos oriundos de um continente que possui a cultura da tradição oral, dos povos ditos sem escrita, em que se escuta o passado pela 'boca' dos mais-velhos para se fazer o presente. Um autêntico museu vivo.

A escrita decanta, disseca, esquematiza e petrifica: a letra mata. A tradição reveste de carne e de cores, irriga de sangue o esqueleto do passado. (KI-ZERBO, J., 2010: XXXIX)

Percebe-se que estes cantos de Tradição sofreram algumas alterações devido às imbricações com as culturas locais dos destinos do tráfico transatlântico. Os cantos foram desterritorializados de África e tiveram que ser reterritorializados no Brasil, Cuba, Haiti, sul dos Estados Unidos e outros. Neste processo de reterritorialização, houve o contato das línguas africanas com as locais, o que causou uma mistura entre elas, que é possível verificar em alguns cantos. A língua africana já não se faz única e exclusiva nesses cantos, mas nem por isso perderam suas potências de impactar nossos corações, mentes e corpos.

Trato a experiência com os cantos de Tradição como performance, pois também me interessa investigar o que eles produzem nas pessoas, e como interagem e se relacionam com elas (cf. SCHECHNER, 2003: 28-29). O trabalho com os cantos são experiências de performances liminares, em que ocorrem transições e transformações, levando a estados de vulnerabilidade que empoderam aberturas de mudanças, de caminhos para novas situações em que há possibilidade criativa. E que, muitas vezes, leva o performer a um “ [...] fugaz estado de êxtase e sentido de união (com duração frequente de somente alguns segundos) que pode ser descrito como um arrepio – nada mais que isso – que desce pelas costas até um certo ponto.”(d'AQUILI et al., 1979: 177). Toda a teoria e conceitos relativos aos Estudos da Performance foram desenvolvidos substancialmente na minha pesquisa de Mestrado: “Kubana Njila dia Angola – Travessias do ator-sacrário por entre as

⁸ Nos estudos da Performance, de Richard Schechner, a fita de Moebius é uma comparação de quando o teatro e a vida comum, um se torna o outro num movimento continuum, em um fluxo.

Divindades angolanas”, cuja valiosa orientação foi da profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes.

Os Estudos da Performance foram iniciados a partir dos anos 70, por Richard Schechner⁹, um “judeu hindu budista ateu morando em New York City” (SCHECHNER, 2002:1), e é tarefa árdua esta, a de definir Performance, pois seu conceito e estrutura se expandiram muito. Seus estudos são interculturais e interdisciplinares com base nas artes, humanidades, ciências sociais, teoria crítica, e analisados a partir de uma gama infinita de perspectivas.

“Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais.” (SCHECHNER, 2003: 33)

Considera-se que ao se trabalhar com os cantos de Tradição do Candomblé angolano, eles poderão deslocar o performer do “[...] reino dos estados e estatutos culturalmente ordenados e definidos” (TURNER, 2005: 142), e colocá-lo em um estado de liminaridade em que ficará suspenso dos papéis sociais, estará '*betwixt&between*', pois quando experientia-se, supõe-se haver a expansão da consciência e percepção sensorial, o corpo se tornará o locus da ação e aprende-se Tradições e algo sobre si próprio.

1.1 - As diásporas africanas em travessias pelo Atlântico: os Cantos de Tradição.

[...]”um viático encantado para singrar o rio do tempo em direção ao reino dos ancestrais.” (KI-ZERBO, J. 2010:XXXIX)

A visão eurocentrista sempre apresentou a África como um continente cheio de calamidades, doenças, fome, extrema pobreza, selvageria e ausente de cultura. Entretanto, pode-se verificar o outro lado da história por meio de relatos de viajantes árabes e portugueses que descreveram a verdadeira África, a beleza e exuberância de sua natureza e povo, seus modelos de configuração política e de sociedade, a riqueza de sua cultura.

“Quando penetrei na região do Kassai e do Sankuru, encontrei ainda aldeias cujas ruas principais tinham quilômetros bordados com fileiras de palmeiras e cujas residências eram decoradas de maneira fascinante como se fossem obras de arte. Não vi homens que não carregavam no cinto suntuosas armas de ferros e cobre [...] Havia por toda parte tecidos de veludo e seda. Cada taça, cada cachimbo, cada colher eram uma obra de arte, e totalmente dignos de comparação com as criações europeias”¹⁰. (FROEBENIUS apud MUNANGA, 2009: 12)

⁹ Richard Schechner é uma das principais referências para estudos da Performance. Ele é o fundador do The Performance Group (TPG) e do East Coast Artists. Foi um dos fundadores do departamento de Performance Studies da Tisch School of the Arts, New York University, em 1980. Também fundou a revista The Tulane Drama Review; TDR: The Drama Review e The Journal of Performance Studies.

¹⁰ Relato do pesquisador alemão Leo Frobenius, quando de sua viagem à África Central, em 1906.

O continente africano conta com uma extensão territorial de superfície, de 30 milhões de quilômetros quadrados e uma população que, em 2016, foi estimada em 1 bilhão e 216 milhões e é considerado o berço da civilização humana. Interessante saber que, dentro de sua multiplicidade cultural, encontra-se, em África, duas mil línguas e que elas desempenham um papel fundamental na formação da música vocal. KUBIK¹¹ aponta que existe uma relação essencial entre as línguas e os sistemas tonais, o que explicaria a extraordinária multiplicidade da musicalidade africana¹². É impressionante como a ideia de música, principalmente para os povos da África Centro Sul, está ligada ao conceito de som e de fala. Pode-se considerar que faz parte do sistema de comunicação a combinação da linguística e os princípios musicais, na região centro africana (MUKUNA, 1987). O que nos conduz ao uso da expressão: “se precisar falar urgente comigo e não me achar, toque tambor”. Isto deve fazer parte do inconsciente coletivo, pois na África centrista é comum o uso de instrumentos musicais para comunicação a longas distâncias, o que indica que os elementos tonais do discurso que conduzem a uma musicalidade são transferidos para o instrumento¹³, é como se o tambor fosse um 'telefone'¹⁴.

Então, por que se ocultaria e se subestimaria a grandiosidade deste continente, a sua cultura e o seu povo? É possível pensar que seja para justificar e legitimar a colonização e a exploração feitas com os africanos, pois, após a Conferência de Berlim em 1885, em que foi estabelecida a partilha colonial da África, tudo o que era belo, culto, humano desapareceu, uma vez que era necessário bestializá-los para o mundo e para a história:

“[...]A infância inocente foi substituída pela imagem de sub-humanos para facilitar a operação de sujeição. Desapareceram as belezas naturais dos territórios e das mulheres que foram substituídas pelos miasmas e outros horrores da selva, barbárie, mesquinharia e atraso para justificar a Missão Civilizadora. Os povos tornaram-se sem cultura, sem história, sem identidade e mergulhados na bestialidade[...]”. (MUNANGA, 2009: 12)

A História conta que o tráfico de africanos pelos árabes teve início no ano de 650 e se estendeu até 1900. Era a chamada rota oriental e transaariana e que escravizou algo em torno de cinco milhões de pessoas. A rota transatlântica, na qual a nossa terra brasiliis foi o destino de 5.532.138¹⁵ de mulheres, homens e crianças capturados de suas comunidades de forma extremamente violenta em África, perdurou por mais de três séculos. Este tráfico tinha algumas funções aqui no Brasil:

¹¹ Gerhard Kubik, etnomusicólogo vienense, que entre 1959 e 1966, reuniu uma preciosa documentação etnomusical de mais de 90 etnias africanas.

¹² KUBIK, G. 1970: 12

¹³ Cf HERZOG, G. 2014. *Speech Melody and Primitive Music*, AHU MATT, pp. 1–18. old., No. 000.000.964, <http://afrikatudastar.hu>

¹⁴ VERBAKEN, A. 1920 - *La Tambour-Téléphone Chez les Indigènes de l'Afrique Centrale*, Congo I 263-284.

¹⁵ Informação adquirida com prof. Ms. Rafael Galante em seu curso: “Diásporas musicais centro-africanas e a formação das musicalidades do Atlântico” - SESC 2016.

- substituir o 'negro da terra', isto é, o índio que se encontrava no papel de escravizado;
- o povoamento de nossas terras;
- mão de obra para a agricultura, principalmente a cana de açúcar;
- suprir a demanda local de escravos;
- enriquecer os traficantes ou os considerados 'homens bons' da elite brasileira.

“Até a sua proibição, em 1850, o tráfico transatlântico fez grandes fortunas no Brasil. Nas cidades portuárias, os traficantes graúdos exibiam riqueza e poder morando em residências luxuosas, fazendo parte de irmandades religiosas e ocupando cargos públicos nas câmaras municipais. Participando dos governos das cidades e das províncias, eles eram também considerados os “homens bons” da elite.” (ALBUQUERQUE & FRAGA, 2006: 41)

Vejamos as diásporas no Atlântico em números:

Quadro 1: Diásporas em números

Região africana	Africanos embarcados entre 1514 e 1866
África Centro Ocidental	5.694.574
Baía do Benin	1.999.060
Baía da Biafra	1.594.560
Costa do Ouro	120.931
Senegâmbia	755.513
Serra Leoa / Costa à Barlavento	725.639
África Oriental (Sudeste)	542.668
Total	12.521.336

Sobre o embarque dos africanos, trazemos o relato do africano chamado Baquaqua:

Quando estávamos prontos para embarcar, fomos acorrentados uns aos outros e amarrados com cordas pelo pescoço e assim arrastados para a beira do mar. O navio estava a alguma distância da praia. Nunca havia visto um navio antes e pensei que fosse algum objeto de adoração do homem branco. Imaginei que seríamos todos massacrados e que estávamos sendo conduzidos para lá com essa intenção. Temia por minha segurança e o desalento se apossou quase inteiramente de mim. Uma espécie de festa foi realizada em terra firme naquele dia. Aqueles que remaram os barcos foram fartamente regalados com uísque e, aos escravos, serviam arroz e outras coisas gostosas em abundância. Não estava ciente de que esta seria minha última festa na África. Não sabia do meu destino. Feliz de mim que não sabia. Sabia apenas que era um escravo, acorrentado pelo pescoço, e devia submeter-me prontamente e de boa vontade, acontecesse o que acontecesse. Isso era tudo quanto eu achava que tinha o direito de saber. (BAQUAQUA, 1988: 270)

Os números do tráfico da rota transatlântica são impressionantes, e o mais estarrecedor é saber que durante as viagens nos tumbeiros¹⁶ (não é à toa esse nome que significa 'tumba') morria

¹⁶ Assim também eram chamados os navios negreiros que faziam o tráfico de africanos.

uma média de 30 a 40 por cento dos africanos embarcados nestes navios. No início do tráfico havia tumbeiros que transportavam de 200 a 500 africanos, em viagens que duravam de 35 a 50 dias, sempre em péssimas e degradantes condições, daí também o alto nível de mortandade. Os cativos recebiam, por dia, apenas uma refeição constituída de azeite e milho cozido, com quase nula porção de água, o que os levava a ter disenterias e desidratações. A partir do século XIX, para agilizar as viagens, os traficantes começaram a utilizar navios à vapor e embarcavam uma média de 350 cativos. Nessa época, um africano custava, em média, US\$ 40,00 e quando chegava ao Brasil, era vendido por algo em torno de US\$ 400,00 a US\$ 1.200,00. Os navios nunca saíam do porto sem estarem completamente preenchidos e, muitas vezes, partiam com carga humana além do permitido, o que resultava em diminuição da já tão escassa alimentação diária.

Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens apinhados de um lado e as mulheres do outro. O porão era baixo que não podíamos ficar em pé, éramos obrigados a nos agachar ou a sentar no chão. Noite e dia eram iguais para nós, o sono nos sendo negado devido ao confinamento de nossos corpos. Ficamos desesperados com o sofrimento e a fadiga. Oh! A repugnância e a imundície daquele lugar horrível nunca serão apagadas de minha memória. Não: enquanto a memória mantiver seu posto nesse cérebro distraído, lembrarei daquilo. Meu coração até hoje adoece ao pensar nisto. (BAQUAQUA, 1988: 271)

Muitas vezes, os africanos não sabiam que antes de adentrarem aos porões dos navios, aquele momento do embarque seria a última vez que iriam ver o sol e o mar por todo o período da viagem. Muitos não chegavam nem a ver o mar, apenas o ouviam. E esse som das ondas, essa sonoridade do mar, iria contribuir para a sonoridade afro-brasileira. Os moçambicanos que faziam as viagens mais longas desta rota transatlântica e que ouviam por muito mais tempo o som do mar, criaram um instrumento que imita o bater das ondas do mar nos cascos dos navios, o 'chiquitsi'¹⁷, que é feito com palha da planta Txlhongue ou caniço fino entrançado como se fosse uma esteira e cujas pontas são unidas por corda, criando uma caixa oca. É um instrumento do tipo chocalho de mão, em que se colocam sementes e/ou pedrinhas e/ou conchas do mar dentro dele. Para tocá-lo, se utiliza ambas as mãos, agitando-o¹⁸.

Quando desembarquei, senti-me grato à Providência por ter me permitido respirar ar puro novamente, pensamento este que absorvia quase todos os outros. Pouco me importava, então, de ser um escravo, havia me safado do navio e era apenas nisso que eu pensava. (BAQUAQUA, 1988: 274)

Ao desembarcarem no Brasil, os africanos trouxeram os seus bens maiores: sua africanidade, sua crença na força da palavra e do gesto, a possibilidade de agir por meio da magia, suas crenças e divindades, sua filosofia de vida, sua cultura, sua contagiante musicalidade e suas línguas. Aqui é bom apontar o que Yeda Pessoa de Castro fala sobre o quanto que estas línguas influenciaram diretamente na diferenciação existente entre o Português falado no Brasil e em

¹⁷ Informação adquirida com Rafael Galante em seu curso: “Diásporas musicais centro-africanas e a formação das musicalidades do Atlântico” - SESC 2016.

¹⁸ Ouça o instrumento: <https://youtu.be/vUo0nnLsACY>

Portugal:

[...] o português do Brasil, naquilo em que ele se afastou, na fonologia, do português de Portugal é, *a priori*, o resultado de um compromisso entre duas forças dinamicamente opostas e complementares, ou seja, por um lado, uma imantação dos sistemas fônicos africanos em direção ao sistema do português e, em sentido inverso, um movimento do português em direção aos sistemas fônicos africanos. (CASTRO, 2005: 77)

É possível dizer que no dia em que aportou o primeiro tumbeiro em terras brasileiras, veio o samba e também muito da sonoridade que nos permite ter orgulho da nossa Música Popular Brasileira.

Para suportar toda violência a que seriam submetidos em suas vidas como escravos, os africanos, muitas vezes, cantavam; ação que lhes daria o vigor necessário para sobreviver, para chegar ao fim do dia vivos, pois a crença de que as palavras são carregadas de forças também atracou nos portos neste outro lado do Atlântico. Afinal, “[...] é cantando que se deslocam pedras pesadas” (MACHADO, Fo. 1985: 66), diz a sabedoria dos mais-velhos. E os cantos dos africanos, com o passar dos tempos, foram, cada vez mais, tomando conta das ruas, das fazendas, das plantações, das minerações, dos portos, das senzalas, dos quilombos e até mesmo das cozinhas das Casas-Grandes. Na obra “O negro e o garimpo em Minas Gerais”, Aires da Mata Machado Filho¹⁹ menciona que os 'negros' cantavam o tempo todo em que trabalhavam e que tinham cantos especiais para a manhã, meio-dia e tarde; seus padre-nossos; cantigas de multa; cantigas de caminho; cantigas de rede e de caminho, pedindo licença para cantar, gabando qualidades; cantos de negro enfeitado; cantiga de ninar; canto do companheiro manhoso; cantiga de chuva; cantiga de secar água; canto de caráter insultuoso e, ainda, um grupo de cantigas diversas. Sem esquecer um canto em tom religioso para a lua. Estes cantos dos africanos provenientes da região banto são conhecidos como 'vissungos²⁰', e Machado Filho nos apresenta alguns dos momentos em que eles eram cantados:

“Registram as canções o momento em que o patrão, saindo de casa, se dirigia para a lavra.

Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores com uma cantiga apropriada, exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmos de carumbés e enxadas.

Havia uma certa obrigação exigida pelos negros de acompanhar as cantigas do serviço.

Há cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes.

As mesmas cantigas de mineração, pelo menos algumas como os Padres-Nossos, usam-se nas cerimônias que acompanham o levantamento do mastro.

Era comum, nos grandes serviços de mineração em que trabalhava número considerável de negros, haver vários cantadores “mestres”, logo rivais. Dividiam-se em grupos, cada um

¹⁹ Aires da Mata Machado Filho, mestre em Filologia e Folclore. Realizou a primeira grande pesquisa sobre os Vissungos, entre os anos de 1928 e 1939, em São João da Chapada e Quartel do Indaiá, município de Diamantina, MG. Registrou 65 vissungos, a transcrição destes cantos, seus fundamentos, partituras e, ao final da obra, um dicionário com as palavras africanas.

²⁰ Conforme a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro, “vissungo corresponde ao substantivo umbundo *ovisungu*, plural de *ocisungu*, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão *imba ovisungu*, cantar, louvar, exaltar.” (2008: 7)

com os seus adeptos, que formavam o 'coro'." (MACHADO Fo., 1985: 70)

Recolheu-se da obra de Aires da Mata, um exemplo de vissungo, um dos Padre-Nosso:

"Solo:

Otê Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui t' Angananzambê, aiô...

Coro:

Aiô!... t'Angananzambê, aiô!...

Aiô!... t'Angananzambê, aiô!...

ê calunga qui tom' ossemá,

ê calunga qui tom' Anzambi, aiô!..."

(O negro, ao começar o trabalho, pede a Deus e a Nossa Senhora que abençoem o seu serviço e a sua comida). (MACHADO Fo., 1985: 73)

Observamos, neste vissungo, elementos da religiosidade cristã: 'Pade Nosso' e 'Ave Maria', assim como da religiosidade banto: 'Angananzambê' (Nganga Nzambi é 'Deus maior') e 'Calunga' (Kalunga²¹ que pode significar a divindade do mar; o próprio mar; cemitério). Não é possível deixar de pensar na crença do africano sobre a força que a palavra tem, pois, por meio dela, se faz e desfaz o feitiço, se conecta com os ancestrais e prediz o futuro, se cura e se mata, e, portanto, seria impossível não colocá-la nestes cantos, que eram justamente para lhes dar vigor, coragem para a labuta do dia, os Deuses de seus credos, as suas palavras-força, a sua africanidade. O Bantu coloca na fornalha de sua musicalidade: as divindades africanas e os santos católicos para, daí, surgirem os vissungos. E estes não eram cantos banais, ordinários, mas sim, eram cantos que tomaram caráter ritualístico, eram cantos-força, cantos com potência de impactar corpo, coração e cabeça.

A religiosidade neles presente demonstra a crença dos africanos de que todas as coisas do universo são parte de um todo e que para eles, não há uma clara distinção entre o sagrado e o profano, mas sim, que é necessário haver interação entre o mundo humano e o espiritual para ocorrer o equilíbrio em suas vidas.

"A necessidade universal de trabalhar cantando" (MACHADO Fo., 1985: 66) fez também os africanos que atravessaram o Atlântico e desembarcaram no Alabama, Mississipi, Lousiana e Georgia, nos Estados Unidos, criarem os seus 'work songs', que são verdadeiros cantos de lamento que ecoavam nas lavouras de algodão, milho e tabaco. Um africano entoava um verso e os outros em coro, respondiam, ação que é similar nos Candomblés do Brasil. Assim como apontado anteriormente, que quando o primeiro tumbeiro aportou aqui no Brasil, atracou também o samba, denota-se que, em relação aos Estados Unidos, o mesmo ocorreu com o 'blues'. E lá, no início, também houve uma concentração maior de africanos vindos de Angola, "[...] garantindo uma

²¹ cf. Assis Jr. – *Kimbundu (c. 1941)* **Kalúnga**, adj. Eminente, Insigne; Grande. Incomensurável. Infinito. Sub. Massa líquida que circunda os continentes. Oceano; O mar. O Além, a Eternidade. Uma das três deusas que fiavam e cortavam o fio da vida; *Kalunga'a-ngombe*. Deus da Morte, A própria Morte.

influência máxima das línguas banto naquela região.” (VASS, 1979: 18)

Em minhas pesquisas, descobri um importante registro impresso destes cantos dos escravizados da diáspora africana, o '*Slave Songs of the United States: The Classic 1867 Anthology*', feito por William Francis Allen²² e colaboradores, em 1867, e que nos pareceu muito similar ao trabalho realizado posteriormente pelo brasileiro Aires da Mata Machado Filho. Este livro representa o primeiro esforço metódico para coletar e preservar as canções cantadas pelos escravos de '*plantation*' do Sul dos Estados Unidos. Contém 130 canções organizadas por área geográfica e gravadas diretamente “[...] dos lábios das próprias pessoas de cor”²³ (ALLEN, 2000: 03) e apresenta também a linha melódica e os versos de cada canção ou 'negro spiritual' como é conhecida. Contam o modo de vida escravo, as dificuldades, a espiritualidade e sobre a comunidade. Eis a letra de um destes cantos (o de número 9) apresentados na antologia de Allen:

9 – Poor Rosy

[1. Poor Rosy, poor gal;
Poor Rosy, poor gal;
Rosy break my poor heart,
Heav'n shall-a be my home.
I cannot stay in hell one day,
Heav'n shall-a be my home;
I'll sing and pray my soul away,
Heav'n shall-a be my home.]

2. Got hard trial in my way, (*ter*)
Heav'n shall-a be my home.
O when I talk, I talk wid God, (*bis*)
Heav'n shall-a be my home. (*bis*)

3. I dunno what de people want of me, (*ter*)
Heav'n shall-a be my home. (ALLEN, W. F. et. Ali., 2000: 7)

Existe também um outro importante registro de dezenove cantos dos descendentes dos africanos escravizados no sul dos Estados Unidos, realizado entre os anos de 1933 e 1939, por Alan Lomax e seu pai John Lomax²⁴ e que, hoje em dia, podemos encontrar no CD '*Negro Work Songs and Calls*'. Assim como os vissungos aqui no Brasil, estes cantos existiam também para diferentes atividades durante o dia e serviam para dar ritmo ao trabalho a ser feito coletivamente, além de apoiar estruturalmente os escravizados para aguentarem o trabalho pesado. Eis a letra de “Go down, Old Hannah”²⁵, um dos cantos mais conhecido com ritmo de Blues cantado pelos prisioneiros

²² William Francis Allen (1830-1889), editor americano do primeiro livro de cantos dos escravos americanos.

²³ Do original: “from the lips of the colored people themselves” (tradução minha)

²⁴ “Os afro-americanos entrevistados e gravados pelos Lomax em sua ‘máquina portátil de gravação elétrica de som’, como John Lomax a chamava – em sua viagem de 1933 a máquina pesava cerca de 160kg –, eram filhos e netos de escravos. Diferentemente dos pesquisadores anteriores, cujas transcrições dependiam da habilidade e do julgamento do transcritor, os Lomax confiavam na tecnologia para assegurar o que acreditavam ser o imediato material original.” (WHITE apud. CAMARA, 2013: 106)

²⁵ Ouça a gravação de: “Go down, Old Hannah”, no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=0qihABs5sQk>

negros do sul do Texas:

1. Go down, old Hannah,
Won't you rise no more?
Go down, old Hannah,
Won't you rise no more?
2. Lawd, if you rise,
Bring Judgment on.
Lawd, if you rise,
Bring Judgment on.
3. Oh, did you hear
What the captain said?
Oh, did you hear
What the captain said?
4. That if you work
He'll treat you well,
And if you don't
He'll give you hell.
5. Oh, go down, old Hannah,
Won't you rise no more?
Won't you go down, old Hannah,
Won't you rise no more?
6. Oh, long-time man,
Hold up your head.
Well, you may get a pardon
And you may drop dead.
7. Lawdy, nobody feels sorry
For the life-time man.
Nobody feels sorry
For the life-time man.

Nesta história de diásporas na rota transatlântica, os Estados Unidos recebeu menos de 4% de africanos do número total de capturados, algo em torno de 305.326²⁶, mas havia um abastecimento de escravizados via tráfico intra-americano, isto é, que vinham do Caribe, o que teria aumentado consideravelmente esses dados. Quando, em 1619, chegou o primeiro navio negreiro na Virgínia, nos Estados Unidos, já havia a prática da escravidão com homens brancos e indígenas. Com os brancos era a chamada 'servidão temporária' ou '*indentured servant*', em que a pessoa trabalhava por um certo período de tempo (uma média de 7 anos) para pagar a dívida, que por muitas vezes, era referente à compra da passagem da Inglaterra para os Estados Unidos. É preciso lembrar também que havia raptos frequentes de crianças na Inglaterra para serem vendidas como servas neste Novo Mundo (cf. KARNAL, 2007) que estava sendo constituído por imigrantes, com a predominância religiosa de grupos protestantes calvinistas, depois quakers e até mesmo católicos, o que nos possibilitou verificar a influência destas crenças nas letras dos 'work songs' dos africanos escravizados, com a inclusão de personagens e passagens bíblicas.

Em relação às práticas religiosas dos africanos que desembarcaram no Novo Mundo, estas se uniram às orientações sobrenaturais dos europeus e americanos, tornando-se o ponto de partida

²⁶ cf. <http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>

para a formação do Hoodoo ou também chamado de 'Conjure' como nos informa Chireau:

Hoodoo é um complexo de idéias e ações que se originou entre afro-americanos escravizados para fins de empoderamento pessoal, cura e proteção física, bem como retaliação, agressão e defesa contra opressores reconhecidos. Hoodoo usa símbolos, rituais e língua adotada do cristianismo, da fé africana e outras fontes culturais, incluindo as tradições dos nativos americanos e europeus. Como uma prática com referentes religiosos, Hoodoo mediou a espiritualidade e encarnação através da promulgação de prejudicar e curar - isto é, Hoodoo foi acreditado para afligir e curar aflição. Também conhecido como Conjure, Hoodoo foi difundido entre populações de escravos nos Estados Unidos durante o século XIX, e mais tarde entre os libertos. Com Hoodoo, alguns afro-americanos acreditavam serem capazes de manipular forças espirituais e influenciar o destino de outros seres humanos. (CHIREAU, 1997 : 160)²⁷

O Hoodoo, muitas vezes, é confundido com o 'Voodoo' haitiano, mas ele é considerado uma forma de magia popular, não tem ritmos, cantos e danças sagradas direcionados para alguma divindade, o que o diferencia e muito do Vodou. Usa pós e poções derivadas de materiais naturais, feitiços e encantos para ajudar os consulentes.

O Vodou haitiano tem uma importância vital para a manutenção da coesão dos africanos nas terras conhecidas como Caribe Francês, impulsionando-os à luta contra o domínio dos colonialistas franceses, pois os ajudavam a construir a consciência e autonomia política e cultural, e era um de seus principais instrumentos de resistência à escravidão. Dentro do processo escravagista nas terras caribenhas de domínio francês, era imposto aos africanos o batismo católico e a proibição de sua religiosidade africana com o intuito de enfraquecer sua coesão e mantê-los mais facilmente sob o jugo dos senhores brancos. Mas se a cultura é a forma de como o homem estabelece suas relações com o mundo, o africano, de modo sábio, utiliza e traduz os ritos da igreja católica conforme os ritos de seus ancestrais. Hurbon diria que os africanos se serviram do catolicismo como máscara para consolidar “suas próprias práticas e crenças” (HURBON, 1987:69).

Antes de ter o nome de Haiti, o território do Vodou era conhecido como ilha de Santo Domingo, e recebeu do tráfico da rota transatlântica algo em torno de 1.381.404²⁸ africanos, oriundos de várias regiões: Angola, Guiné, Nigéria, Senegal, Sudão, e a grande maioria, do Golfo do Benin, para trabalharem na agricultura do tabaco, açúcar e café, chegando a ser chamada de 'Pérola das Antilhas'. O Vodou cumpriu bem o seu papel de manter a coesão dos escravizados, tanto que em 1757, o escravo Makandal, originário da Guiné, liderou um grupo de negros fugitivos para

²⁷ *Hoodoo* is a complex of ideas and actions that originated among enslaved African Americans for purposes of personal empowerment, healing, and physical protection, as well as retaliation, aggression, and defense against perceived oppressors. *Hoodoo* uses symbols, rituals, and language adopted from Christianity, indigenous African faiths, and other cultural sources, including Native American and European traditions. As a practice with religious referents, *Hoodoo* mediated spirituality and embodiment through the enactment of harming *and* healing – that is to say, *Hoodoo* was believed to both afflict and to cure affliction. Also known as Conjure, *Hoodoo* was widespread among slave populations in the United States during the 1800s, and later among freedpersons. With *Hoodoo*, some African Americans believed themselves able to manipulate spiritual forces and influence the destiny of other human beings. (tradução nossa)

²⁸ cf. <http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>

matar os brancos colonizadores por meio de envenenamento da água. Makandal foi preso e queimado vivo, mas passou a ser venerado como um profeta no Vodou. Em 1791, foi realizada uma grande cerimônia de Vodou com o objetivo de lutar pela libertação do país. Os escravos se revoltaram contra os colonialistas franceses e estes declararam o fim da escravidão, mas mesmo assim, os negros continuaram a se rebelar e abateram os seus opressores, apesar de muitos dos seus também serem mortos. Surge, neste momento, a figura de Toussaint L'Overture, um ex-escravo que se rebelou e tornou-se o líder da revolução, que em 1801, esmagou o exército francês. Infelizmente ele acabou sendo capturado e, tempos depois, morto por doença e maus tratos na prisão. Em primeiro de janeiro de 1804, a 'Pérola das Antilhas' declara sua independência e se torna a primeira república negra, o Haiti, completando assim, de modo vitorioso, a revolução de escravos de maior sucesso do mundo.

O termo Vodou (também conhecido por Voodoo, Voudou, Vodun, Vaudoux, Vodou, Vudu) pertence ao grupo linguístico dos Fon, na região do Daomé e Togo, e tem o significado de 'um Deus, um espírito, um objeto sagrado'. Os servidores das divindades são os hounsi (em Fon: *hû*, uma divindade, e *si*, uma esposa); o sacerdote é o houngan, o "senhor do Deus". (METRAUX, 1972: 27). Observamos na lista de suas divindades ou 'loas', que há uma grande maioria de nomes oriundos do povo Yoruba, há personificações das forças da natureza e dos antepassados. É a religião popular e sincrética do povo haitiano, com elementos de religiões africanas e do catolicismo. O culto ocorre para honrar as suas divindades e exige um corpo sacerdotal hierárquico e uma Tradição. Há uma hierarquia das forças e dos seres, em que tudo está incluído: divindades, animais, plantas e minerais. Em suas cerimônias, há o uso de tambores, cantos e danças que levam os seus adeptos ao transe religioso, assim como vemos no Candomblé aqui no Brasil. O Vodou é muito mais que uma religião, é o símbolo da resistência à escravidão, é a própria história do Haiti. Não é a toa que Herskovits disse que "[...] mais do que qualquer outro único termo, é a palavra 'vodu' que vem a mente quando alguma menção é feita ao Haiti" (HERSKOVITS, 1971: 139). O Vodou também representa um modo de adaptação dos africanos às condições que encontraram no novo território, até mesmo em nível linguístico, quando há o encontro das línguas africanas com as línguas europeias, e daí a produção do crioulo.

Os cantos do Vodou também representam a sociedade haitiana, a opressão social em que viviam os escravos, expressando suas preocupações e demandas. Apresentamos um canto para o 'loa' 'Legba', que é o intermediário entre espíritos e humanos, a primeira divindade a ser saudada, pois é aquela que remove as barreiras. Observe como há o encontro das línguas africanas e europeias neste canto apresentado por Metraux (1972: 101) em sua obra, *Voodoo in Haiti*:

Atibô-Legba, l'uvri bayè pu mwê, agoé!
 Papa Legba, l'uvri bayè pu mwê
 Pu mwê pasé
 Lo m'a tunê, m'salié loa-yo
 Vodú Legba, l'uvri bayé pu mwê
 Pu mwê sa râtre
 Lo m'a tunê m'a remesyê loa-yo, Abobo.²⁹

Metraux também comenta que alguns dos cantos apresentam um ‘certo’ poder lírico devido às imagens inesperadas e a simplicidade com que falam dos atributos dos Loas que estão saudando. Os cantos de Tradição de ritos africanos não foram mantidos em uma única língua, também foram reelaborados nesta travessia do oceano para o Haiti.

Nas histórias sobre as colonizações das terras recém descobertas nos séculos XV e XVI, o tráfico de africanos para serem escravizados são similares: começam com a chamada “descoberta” das terras pelos navegadores europeus, a extração de suas riquezas naturais, a quase extinção dos povos nativos que nelas habitavam e a vinda dos africanos para povoar e trabalhar naquelas que não eram as suas terras. Para finalizar essa rota do tráfico negreiro do transatlântico, aporta-se em Cuba, 'la isla de Changô y Yemayá', que também teve história similar ao Brasil, Estados Unidos e Haiti em relação à sua colonização e à vinda dos africanos. Cuba era uma colônia pertencente à coroa espanhola, que soube bem dilapidar o ouro das terras cubanas e exterminar os nativos de lá. A Espanha foi a única coroa que não fazia o seu próprio tráfico negreiro, ela se utilizava dos navios tumbeiros dos portugueses, franceses, ingleses, holandeses, entre outros, o que explica a grande diversidade de origens dos africanos escravizados em Cuba, que vieram dos grupos etnolinguistas: Lucumi, Mandinga, Arará, Mina, Gangá, Carabali e Congo, com suas línguas, crenças, costumes, músicas diferentes. Eles originarão complexos grupos culturais e religiosos e, é importante dizer, que estes cultos são o resultado de um longo processo entre as religiões vindas da África para Cuba e o catolicismo, os grandes exemplos da resistência cultural do africano às imposições dos senhores brancos, pois ao mesmo tempo que mantinham suas raízes culturais, funcionavam como uma necessária adaptação neste Novo Mundo. É o equilíbrio entre “a resistência e acomodação à cultura subjugadora” (CASTELLANOS, 1992: 11). São os grupos religiosos afrocubanos:

- La Regla de Ocha, também chamada de «Santería» (de origem yoruba);
- La Regla Arará (de matriz adja-fon);
- La Sociedad Secreta Abakuá (de procedência efik-ibibio e com alguns componentes de ekoi-efut e de outras comunidades bantos camerunenses da Zona A de Guthrie);
- La Regla Conga ou Regla de Palo Monte (de origem bantu e especificamente kikongo [...]) (GUERRA, 2014 ;17)

E estes acabaram também por criar outros grupos que criaram outros grupos. Vejamos o

²⁹ Atibon-Legba remova a barreira para mim, **agoé!** Papa Legba remove a barreira para mim. Para que eu possa passar. Quando eu voltar, eu saudarei o Loa. Vodú Legba, remove a barreira para mim. Para que eu possa voltar. Quando eu voltar, eu agradecerei o Loa, **Abobo!!!** (tradução nossa a partir da tradução em inglês feita por Metraux) Em relação aos nossos grifos: apontamos que 'agoé' do yoruba significa: dá licença. E 'Abobo' é uma saudação com significado de 'salve', 'louvado seja'.

METRAUX, A. 1992. *Voodoo in Haiti*, translated by: Hugo Charteris, New York: Schocken Books Inc. p:101

exemplo do La Regla Conga³⁰ ou Regla de Palo Monte ou ainda 'Sutamutokuni', conforme apresentado no 'Diccionario de la lengua conga residual en Cuba' (FABELO, 1988: 110), em que Fabelo explica que este é o primeiro sistema mágico místico religioso do reinado de Mayombe, que deu origem a:

Quadro 2: Sistema do reinado de Mayombe

Mayombe originou	Biyumba originou	Siete Briyumba Ndiambo Kuaba
Mayombe originou	Kimbira originou	Malongo Santo Cristo de Buen Viaje
Mayombe originou	Ekisi Balandê	
Mayombe originou	Masambo	

Sabemos que, para muitos, quando se fala em Cuba, se pensa em Santeria e nos Yorubas, mas nos séculos XVII e XVIII, os africanos bantos eram os mais numerosos em Cuba, inclusive há um relato muito interessante sobre esta questão da composição étnica dos escravizados, que é do ex-escravo Esteban Montejo, cuja história de vida virou um livro de Miguel Barnet, *'Biografía de un cimarrón'*:

Yo conocí dos religiones africanas en los barracones: la lucumí y la conga. La conga era la más importante (1967: 27). (...) El primer ingenio donde trabajé se llamaba Purio (...). Los negros que trabajaban en el Purio habían sido esclavos casi todos (...). En Purio, como en todos los ingenios había africanos de varias naciones. Pero abundaban más los congos. Por algo a toda la parte norte de Las Villas (centro de Cuba) le dicen «de la congueria» (BARNET.1967: 70).³¹

Deste modo, propõe-se atermo-nos um pouco mais sobre o Palo Monte, pois há muitas semelhanças com os cantos de Tradição do Candomblé Angolano, que serão utilizados nesta pesquisa. Sabemos que para o africano 'ser feliz' é uma necessidade biológica e para isto, nada melhor que os cantos e danças para os seus Deuses. Os cantos são conhecidos como 'Mambos' e são comunitários, em que o solista é chamado de 'Galo'. Canta-se por algo, com algo e para algo. Os 'Mambos' tem poderes, aliás, eles são forças capazes de produzir efeitos diversos, tais como psicológicos e comportamentais bem definidos e pouco conhecidos pelas ciências. Verifica-se, nos cantos, que há a presença de língua africana, espanhola e boçalismo³². Apresentamos um exemplo de 'Mambo' para trabalho em plantações:

³⁰ Conforme Robert F. Thompson, La Regla Conga é uma mistura de cultura congo e as que com ela se relacionava, combinadas no Novo Mundo com os elementos mais comuns e importantes da cultura Bantu, inclusive fornecendo-lhe seu próprio nome. Em Cuba se chama Congo a tudo que é Bantu. (1981)

³¹ Conheci duas religiões africanas nos 'barracones': o Lucumí e a conga. A conga era a mais importante (1967: 27). (...) O primeiro engenho onde eu trabalhei se chamava Purio (...). Os negros que trabalhavam no Purio quase todos tinham sido escravos (...). Em Purio, como em todas os engenhos, havia africanos de várias nações. Mas se abundavam mais os congos. Algo que por toda a parte norte de Las Villas [center Cuba] se dizia "a congueria" (1967: 70). (tradução nossa)

³² Boçalismo é um espanhol que 'imita' a fala dos escravos. (cf. GUERRA, 2014: 20) *El origen kongo del Palo Monte (Cuba): una aproximación etnolingüística*

“Imbrama, ingrama Mené
 Vamo konga mundele
 Carajo! Konga mundele
 No hay mundele que bondan
 No hay justicia que me isa
 Si tiene mensu, no me mira
 Si tiene enkuto, no me oye
 Si tiene lumbo, no me coge
 Si tiene malo, no me alcanza
 Si tiene masuru, no me kamba
 Mundele que buendakkiako
 Ingrama, vamo mundele
 Medio fuele no hay cambio
 Sube nsulo cae ntoto
 Sulu non moquitero
 Karienpempa te etá perando!” (FABELO, 1988 : 94-95)

Agora um 'Mambo'³³ para cuidar da casa:

“Dio Bakosó
 Lindero
 Dame la mano
 Bakosó, Lindero
 Oggún Arere me acompañã
 Dio Bakosó
 Lindero” (FABELO, 1988: 94)

Em uma cerimônia do Palo Monte, tem-se a presença de um caldeirão mágico chamado de Nganga³⁴, onde encontram-se substâncias de origem vegetal, mineral e animal. Há a crença em entidades espirituais conhecidas por Mpungo³⁵ ou Nkita³⁶, as quais recebem sacrifícios de animais como forma de agradecimento e louvor. São realizados toques, danças e cantos ('Mambos') para promover a ação dos mortos e outras entidades. Existem oferendas de comidas e bebidas, e eles acreditam em um ser supremo, Sambia Empungo³⁷. La Regla Conga não tem um panteão complexo de divindades, mas possuem um grande sistema de magia que eles consideram extremamente eficaz, pois procede diretamente de Sambia Empungo ('Nzambi Mpungo' nos Candomblés de Angola no Brasil).

A Regla de Ocha (ou Lucumi ou Santeria) tem suas origens nos africanos que foram da região Yoruba para Cuba. Eles acreditam em um Deus supremo chamado Olodumaré e em um panteão africano de divindades intermediárias que personificam e regem as forças do Universo: os Orixás. Na Santeria, essas divindades foram identificadas com os santos católicos. Há relação dos fiéis com os Orixás e crença em ritos adivinhatórios.

Ainda em tempo: o tráfico da rota transatlântica que desembarcou em Cuba, segundo os

³³ Sugerimos a audição de 'mambos' por meio deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=d4p-Vr3hD1M>

³⁴ Do kikongo Nganga: curandeiro, adivinho

³⁵ Do kikongo Mpungo: seres supremos

³⁶ Do kikongo Nkita : espírito fetiche

³⁷ Do kikongo Nzambi Mpungo: Ser Supremo

dados do 'Slavevoyages'³⁸, trouxe 1.061.524 africanos de várias regiões da África e com certeza, trouxe também a sonoridade do Buena Vista Social Club.

O tráfico negreiro envolveu tanto diferentes regiões da África, quanto diferentes regiões das Américas. Foram distintos movimentos de entrada e saída de sociedades de ambas as margens do Atlântico. Por exemplo: há momentos em que a América Espanhola deixa de receber o tráfico de africanos, mas, então, outras regiões começam a ter este tipo de comércio. Questão similar também ocorre em África: sociedades saem do tráfico e 'novas' adentram nele. O Brasil foi o primeiro a receber os navios tumbeiros e o penúltimo a sair do sistema escravagista, perfazendo três séculos como participante ativo desta cruel ação de seres humanos realizado pelos chamados 'homens bons'.

Foram diversas as regiões oriundas dos africanos que aqui desembarcaram: Senegâmbia, África Centro Ocidental, Baía do Benim, Baía da Biafra, Costa do Ouro, Serra Leoa, África Oriental. Mas a região que mais trouxe africanos para o Brasil, sem dúvida, foi a África Centro Ocidental com o seu povo bantu: foram 3.864.687³⁹, e é desta população, os primeiros a aportar aqui, os cantos de Tradição oriundos de sua religiosidade que iremos trabalhar em nossa pesquisa.

Na época da escravidão, assim que o africano aportava no Brasil, era submetido a um rudimentar ensino da língua portuguesa, religião católica, modos de trabalhar e como ser servil com o seu patrão. Muitas vezes, os africanos eram batizados em sua terra natal antes de adentrar nos navios, caso contrário, logo que chegassem ao Brasil seriam submetidos ao sacramento cristão, pois os portugueses acreditavam que, assim, iriam lhes inculcar virtudes tais como paciência e humildade. Existe um fragmento de um sermão de Pe. Antônio Vieira, feito em 1633, em que compara o sofrimento dos escravizados com o de Cristo na cruz e que, deste modo, estes deveriam se sentir agradecidos com tal martírio.

Não se pudera nem melhor nem mais altamente descrever que coisa é ser escravo em um engenho do Brasil. Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à Cruz e Paixão de Cristo que o vosso em um destes engenhos. Bem aventurados vós, se soubéreis conhecer a fortuna do vosso estado, e, com a conformidade e imitação de tão alta e divina semelhança, aproveitar o santificado trabalho.

Em um engenho sois imitadores de Cristo crucificado, porque padeceis em um modo muito semelhante o que o Senhor padeceu na cruz e em toda a sua paixão. [...]

[...] Cristo despido, e vós despidos; Cristo sem comer, e vós famintos; Cristo em tudo maltratado, e vós maltratados em tudo. Os ferros, as prisões, os açoites, as chagas, os nomes afrontosos, de tudo isto se compõe a vossa imitação, que, se for acompanhada de paciência, também terá merecimento de martírio.” (ALBUQUERQUE & FRAGA, 2006; 71)

Para evitar revoltas, a sociedade senhorial escravagista permitia os 'batuques' aos domingos, isto é, os escravizados se agrupavam conforme as suas etnias para dançar, bater palmas e cantar sob os ritmos de seus tambores e Tradições. Os 'batuques' possibilitavam ao cativo rever seus parentes e

³⁸ <http://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>

³⁹ Informação adquirida com Rafael Galante em seu curso: “Diásporas musicais centro-africanas e a formação das musicalidades do Atlântico” - SESC 2016.

amigos que pertenciam à mesma etnia que a sua e assim, pode-se dizer que de certo modo, os escravagistas, ao permitirem a realização destes folguedos, conseguiam o seu objetivo de manter as rixas tribais e evitar a união de todos os escravos contra a casa-grande. Com os cantos, danças e tambores dos 'bataques' era possível ver e ouvir distintamente as nações dos escravos reagrupadas para estes festejos.

Naqueles ditos dias Santos do Natal, desceram dos engenhos do distrito desta vila vários escravos de todas as nações, e unindo-se em três corporações com muitos desta vila, segundo a sua nação, formaram três diferentes ranchos, de atabaques e fizeram os seus costumados brinquedos, ou danças; a saber os geges, no sítio do Sergimirim, os angolas por detrás da capela do Rosário, e os nagôs e haussás na rua de detrás, junto ao alambique que tem de renda Thome Corrêa de Mattos, sendo este o rancho o mais luzido.⁴⁰

Da época colonial até o século XVIII, também há no Brasil, como prática religiosa dos escravos, o chamado “calundu”⁴¹, em que seus adeptos organizavam festas públicas com cantos e danças de Tradição africana, com o uso de tambores na casa de uma pessoa, pois não lhes era permitido a construção de templos fixos. Havia um sacerdote especializado que conduzia as cerimônias e que junto com alguns assistentes, entravam em um estado de incorporação por entidades espirituais ou almas de seus antepassados. Possuíam um calendário para estas festas públicas e iniciavam, ritualisticamente, as pessoas em funções religiosas para os ritos. Muitas vezes, os sacerdotes destes cultos, com o passar do tempo, conseguiam melhorar sua condição social e financeira devido aos atendimentos individuais que faziam. Exemplo disso é a moradora de Sabará (MG), a angolana Luzia Pinta, calunduzeira, curandeira e adivinhadeira, que, além de sacerdotisa, sabia preparar cataplasmas e unguentos que aliviavam as moléstias simples, curava doenças do tipo tuberculose, varíola e lepra usando ervas medicinais. Recuperava também pessoas com distúrbios mentais ou espirituais.

Havia também práticas religiosas dos escravizados que assumiram formas católicas e ibéricas, tais como “cortejos e danças que acompanhavam a coroação de um rei negro pelo padre, por ocasião de festas em torno dos santos padroeiros de irmandades” (SOUZA, 2002: 129) em que eles se organizavam. Estas irmandades eram um espaço para a prática da solidariedade entre os negros, já que muitas vezes arranjavam modos de financiar a compra de alforrias para os irmãos cativos, e, ao mesmo tempo, permitiam a recriação das Tradições africanas. Ao participar de uma destas irmandades, o afrodescendente também estaria garantindo o seu funeral decente e o sepultamento de si e de seus familiares em local sagrado. É necessário apontar que essa adoção, do catolicismo e seus santos, pelas irmandades dos negros, se dava a partir da experiência com os seus

⁴⁰ Fragmento da “Correspondência do capitão José Roiz de Gomes para o capitão-mor Francisco Pires de Carvalho e Albuquerque, 20 de janeiro de 1809” (PARÉS, 2007: 101)

⁴¹ Expressão angolana cuja origem é a palavra kilundu que significa divindade. Era o termo genérico usado para denominar as práticas religiosas de várias tendências dos africanos.

próprios cultos. Eis um canto da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte⁴², em que supomos ter sido feita a correspondência da santa católica, Santa Bárbara⁴³, com a divindade nagô Yansã, que tem o domínio dos trovões e relâmpagos, conforme a mitologia Yoruba:

“Santa Bárbara dos trovões
Me empreste três tostões
De relâmpago e trovões
Prá comprar minha alforria
Santa Bárbara dos trovões” (AMADO, 2010: 36)

A primeira vez que ter-se-á uma referência escrita do termo Candomblé⁴⁴, será em um relatório sobre a repressão a uma comunidade que tinha como “presidente do terreiro dos candomblés” (PARÉS, 2007: 29), o escravo angolano, Antônio, em 1807. As comunidades de Candomblé se organizaram em terreiros conforme suas nações de origem, de preferência afastados do centro das cidades, com construções de locais de culto e rezas destinados às suas divindades. Os adeptos obedecerão a uma rígida hierarquia e terão que passar por rituais de iniciação ao culto de suas divindades e aos saberes da Tradição de seus antepassados africanos. Os Candomblés da nação Angola cultuam os *minkisi* (plural de *Nkisi*). O povo originário do antigo reino de Daomé (atual república do Benim), os chamados *jejes*, cultuarão as divindades *voduns*. Os *orixás* são as divindades cultuadas pela nação nagô, que são os povos que falam a língua Yoruba. Os iniciados nos ritos do Candomblé, independente da nação a que pertençam, entram em transe religioso da divindade que é regente de sua vida. As festas públicas dos Candomblés costumam ser muito concorridas pelos simpatizantes e adeptos do culto. As danças de cada divindade têm um esquema definido, em que não há espaço para improvisos. Os adeptos se mantêm em um grande círculo hierárquico, iniciado pela sacerdotisa ou sacerdote responsável por aquela comunidade, até chegar ao mais novo membro da casa. A ordem dos adeptos na fila é a ordem da idade de iniciação nos ritos.

No salão onde ocorrem as festas públicas, existe um espaço destinado ao conjunto instrumental formado por três atabaques de tamanhos diferentes e um sino metálico de percussão que serão tocados por homens que são preparados e iniciados especialmente para esta função religiosa. Eles darão os toques e ritmos para a sequência determinada dos cantos de Tradição. A música do Candomblé é composta de um vasto repertório, entre cantos e toques rítmicos específicos para ações ritualísticas das divindades quando em terra por meio do transe religioso de seu adepto. A música se faz ponte para o estabelecimento do contato dos antepassados com os seres humanos.

⁴² Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte - confraria católica de mulheres negras e mestiças que descendem e representam a ancestralidade dos povos africanos escravizados e libertos, no Recôncavo da Bahia, fundada no início do século XIX.

⁴³ Santa Bárbara é invocada como protetora por ocasião de raios, trovões e tempestades.

⁴⁴ Também expressão angolana que significa ato de orar.

Há uma presença de polirritmia do conjunto percussivo e do sino metálico que serve de base métrica para as cantigas. O canto é dividido entre um solista e o coro dos religiosos do culto e apresenta-se de duas maneiras: canto antifonal, em que o solista canta uma frase e o coro repete essa linha do solista; canto responsorial, em que o solista canta um tema e o coro dá a resposta para o solista, este tipo é conhecido como jogo musical de perguntas e respostas, e podemos ver isto também nos vissungos aqui no Brasil e nos 'work songs' dos Estados Unidos. Os cantos são cantados na língua da nação a que pertencem. Independente de qual nação seja a comunidade, Angola, Jeje ou Nagô, o Candomblé é a religiosidade africana que foi reinventada aqui no Brasil.

Para fazer uma pequena referência ao extenso universo dos cantos de Tradição do Candomblé da nação Angola, apresento algumas das canções que farão parte da minha pesquisa prática:

Mavambo / Npambu Njila⁴⁵ -

Nzinga Muzila, Mavambo Kapuganjila
Nzinga Muzila, Mavambo Kapuganjila
Aê Aê
Mavambo Kapuganjila
Aê Aê
Mavambo Kapuganjila

Tawamin⁴⁶ -

Kabila kubukuluka unhanga
Kizua kina tunde, kuzola Kabila
Kabila kubukuluka unhanga
Kizua kina tunde, kuzola Kabila

Kayaia⁴⁷ -

Samba Ngola Iza kitala milongue
Sambangole
Samba Ngola Iza kitala milonga
Sambangola

Nvunji⁴⁸ -

Idiame dia kuximana
Bantu kuximana nvunji
Idiame dia kuximana
Bantu kuximana nvunji

De uma maneira concisa, apresento aqui algumas das muitas reinvenções dos africanos em termos de musicalidade, e especificamente de cantos de Tradição, encabeçadas pelos povos originários da África Centro Sul, em suas diásporas pela rota transatlântica. É óbvio que existem muitos outros tipos de cantos que foram reinventados ou criados aqui mesmo, resultado destas

⁴⁵ Mavambo / Npambu Njila – nkisi das encruzilhadas, o mensageiro

⁴⁶ Tawamin – nkisi da caça, do alimento e da fartura

⁴⁷ Kayaia – nkisi das águas salgadas, a grande Mãe

⁴⁸ Nvunji – nkisi criança

travessias e que se tornaram tradicionais nas sociedades e culturas que os fomentaram a partir do entrelaçamento com a africanidade desembarcada dos tumbeiros.

Antes de seguir com nossa redação, necessário se faz, aqui, uma pequena digressão, pois vale ressaltar para a nossa pesquisa, a diferenciação apresentada pelo romeno Nicolescu⁴⁹, no seu texto “*La science comme témoignage*”⁵⁰, para o uso da palavra tradição com t minúsculo ou T maiúsculo. Tradição é uma palavra que vem do latim *tradere* e que significa ato de transmitir ou recolocar. Nicolescu apresenta duas acepções para este uso, a primeira, com t minúsculo, denota a “maneira de pensar, de fazer ou de agir, que é uma herança do passado”⁵¹, e diz respeito ao “costume e hábito”. O segundo uso da palavra, com T maiúsculo, traz o sentido de “conjunto de informações, mais ou menos lendárias”, são relativas ao passado e transmitidas, em primeiro lugar, oralmente ou pelo exemplo, de geração em geração, tem a ver com doutrinas e práticas religiosas ou morais. Por isto temos feito o uso desta segunda acepção, ao nos referirmos aos cantos de Tradição.

1.2 - O canto que a montanha pede: a pesquisa que não é feita para ser teorizada.

Eu me situo no "momento", uma vez que é no presente imediato que o enigma da vida criativa pode ser capturado, que a fronteira entre o profano e o sagrado pode ser superada, que o salto da quantidade para a qualidade pode ser realizado. [...] Quando se está imerso em uma estrutura de som e ritmo, ou na cor pura ou em um movimento, não tente teorizar: se está justamente em uma relação direta com a vida.⁵² (ROBART apud RUOCCO, 2006 : 63)

Voltar às origens, voltar às montanhas de Minas Gerais que irrigam força e vitalidade aos meus olhos, ao meu coração de mineira que sou. E é na encantada e aconchegante Aiuruoca, que faz parte do Circuito Montanhas Mágicas da Mantiqueira, que ouvimos pela primeira vez, o canto que a montanha pediu para Maud Robart iniciar os trabalhos com um grupo no qual eu fazia parte. Era um atelier de trabalho de seis dias, de cantos de Tradição do Vodú Haitiano com a haitiana Maud Robart e seu assistente francês, Thibaut Garçon⁵³, organizado pela Cia Teatro Balagan, sob a direção da professora Doutora Maria Thaís Lima⁵⁴, em 2016.

Marie Maud Gerdes Robart ou apenas Maud Robart, é uma haitiana que nasceu em 10 de fevereiro de 1946, em Porto Príncipe, numa família de cinco filhos. Casou com o francês

⁴⁹ Basareb Nicolescu (1942 -) romeno e é considerado um dos mais atuantes e respeitados físicos teóricos no cenário científico contemporâneo. Especialista na teoria das partículas elementares, autor de diversos livros e de artigos.

⁵⁰ Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture – Paris, 1986

⁵¹ Tradução nossa

⁵² Io mi situo nell' "istante", poiché è nel presente immediato che l'enigma della vita creatrice può essere colto, che la frontiera tra profano e sacro può essere superata, che il salto dal quantitativo al qualitativo può compiersi. [...] Quando si è immersi in una struttura di suono e di ritmo o nel colore puro o in un movimento, non si cerca di teorizzare: si è giusto in un rapporto diretto con la vita. [...] (tradução nossa)

⁵³ Thibaut Garçon trabalha com Maud Robart desde 1999, é ator, clown, cantor, compositor e diretor do 'Théâtre des Silences'.

⁵⁴ Expresso novamente agradecimentos pela oportunidade de participar deste atelier.

etnobotânico, Guy Robart, aos vinte anos de idade. Como típica adolescente, foi contra os costumes religiosos da família. Ao começar frequentar as cerimônias do Vodou haitiano, se viu completamente atraída pelos cantos e danças dos cultos afro-caribenhos.

De algum modo, eu os carrego comigo; eu ouvia estas canções e ouvia o chamado dos tambores desde que estava no útero de minha mãe.⁵⁵ (ROBART apud JIMENEZ, 2014: 40)

Um fato marcante acontece na vida de Maud em 1971, ao encontrar o multiartista Jean Claude Garoute, mais conhecido como 'Tiga': a partir daí, também começa a pintar, a trabalhar com as tintas. Dois anos mais tarde, 1973, em uma casa, a '*Soissons la Montagne*', que ficava a mil metros de altitude na montanha de um vilarejo isolado da capital haitiana, Tiga e Maud fundam o movimento artístico '*Saint Soleil*'. Este movimento não visava qualquer compromisso com religião e política, mas sim, com a busca da livre expressão artística dos trabalhadores das fazendas, dos carpinteiros, pedreiros, enfim das pessoas que moravam na região, por meio da pintura, canto, poesia, teatro, improvisação, escultura. O '*Saint Soleil*' se tornou conhecido ao mundo por meio do escritor francês André Malraux⁵⁶, que visitou o Haiti em 1975, e que em sua obra "A metamorfose dos Deuses" - volume III, escreveu um capítulo dedicado às pinturas produzidas por este movimento artístico.

Outro grande acontecimento na vida de Mme. Robart se deu em 1977, quando recebeu, pela primeira vez, a visita do famoso diretor polonês de Teatro Jerzy Grotowski, que para ela, era um total desconhecido. Em entrevista para Lilia Ruocco⁵⁷, Maud conta que até chegou a perguntar com ingenuidade: "Bem! diga-me, quem exatamente é você, Sr. Grotowski?"⁵⁸ (ROBART apud RUOCCO, 2006: 60). Inclusive, ela explica que quando aceitou colaborar com Grotowski, havia aceito cooperar com um homem e não com uma figura simbólica, uma celebridade, e que isto iria marcar a natureza da relação de colaboração entre eles. (cf. RUOCCO, 2006)

Depois disso, se reencontraram e começaram uma parceria de trabalho e pesquisa com os cantos de Tradição do Vodou haitiano que durou dezesseis anos. De 1978 a 1980, Maud trabalhou como co-diretora de Grotowski, na fase de pesquisa cênica conhecida como Teatro das Fontes⁵⁹. Ela também o acompanhou na Universidade da Califórnia Irvine e continuou com ele até 1993, em Pontedera, na Itália, no Workcenter of Jerzy Grotowski, e, então, voltou a morar na França.

Quando questionada por Ruocco a respeito da base na qual foi construída a relação de colaboração com Grotowski, Maud conta que, além dos objetivos práticos, ela também se

⁵⁵ (tradução nossa) "In some way, I carry them with me; I listened to these songs and heard the call of the drums since I was in my mother's womb."

⁵⁶ André Malraux, (1901-1976), narrador ensaísta, historiador e estadista francês.

⁵⁷ Lilia Ruocco, psicóloga e atriz, autora do "Le radici di un percorso artistico – Entrevista a cura di Lilia Ruocco" texto integrante da edição especial sobre a pesquisa de Maud Robart da Biblioteca Teatrale 2006

⁵⁸ (tradução nossa) "Ebbene! mi dica, chi è lei esattamente, signor Grotowski?"

⁵⁹ A trajetória de Grotowski na arte foi dividida em diferentes fases: "Teatro de Produções" (1959-1969), "Parateatro" (1970-1978), "Teatro das Fontes" (1979-1982), "Drama Objetivo" (1983-1986) e "Arte como Veículo" (1986-1999).

estabeleceu em torno de questões não formuladas, mas que estavam no coração do trabalho: “o que é um homem? O que luta pela sua liberdade?”⁶⁰ (ROBART apud RUOCCO, 2006: 61), que ela era sobre as noções de homem, do ser interior e da precisão na ação. O objeto de pesquisa de Grotowski era o homem em si mesmo através da arte do ator. A colaboração com Grotowski fez Maud mudar o seu olhar sobre o teatro do Ocidente e a ajudou a complementar a estrutura de sua pedagogia de trabalho com os cantos de Tradição.

A pesquisa com os cantos do Vodou Haitiano de Maud é baseada na Tradição⁶¹ oral e atravessada por uma visão transdisciplinar dos desafios da modernidade. É a busca do homem em sua totalidade por meio de uma investigação prática, teórica, artística, transdisciplinar, cultural e transcultural. Ao trabalhar com os cantos por meio de processos somáticos e estruturas que favorecem a conexão entre o corpo e a mente, Maud cria condições para um retorno às origens da expressão do ser humano. Necessário se faz dizer que ela não busca o transe religioso em seu trabalho com os cantos e o Yanvalou da Tradição Vodou haitiano, pois o participante sempre está consciente, lúcido, desperto e sem perda de sua individualidade. A consciência de si, do outro, do mundo é ampliada, expandida, mas não ausente.

Os cantos são trabalhados à capella, sem uso de tambores da Tradição africana, em sua forma original da expressão vocal do homem, o que acaba por restituir ao corpo de modo integral, a sua função de “instrumento de execução, de interpretação e principal suporte para o modo oral de transmissão”⁶² (ROBART, 2006: 38). Os cantos de Tradição têm a capacidade de acionar a percepção, afetividade, inteligência e criatividade do indivíduo, pois fazem com que este, de modo integral e orgânico, se coloque no instante-já da experiência, que a viva como ela de fato acontece, sem se preocupar em analisá-la ou criticá-la, apenas vivenciá-la.

Jimenez relata que Maud canta de modo pleno, sem hesitações e que os participantes da pesquisa vão se incorporando no cantar assim que compreendem os sons que estão sendo vocalizados, pois deve-se ouvir o grupo como um todo e também, a ressonância do canto no espaço em que se encontram. Quando há algum canto que tem um significado jocoso, isto deve ser transmitido pela vibração e ritmo da voz humana, daí o porquê da necessidade desta prática com os cantos ocorrer de modo humilde, precisa e impecavelmente limpa. Para se manter no tom e ritmo, é urgente estar muito atento ao que é cantado por Maud, pois os cantos apresentam as suas próprias respirações. Assim como a nossa respiração tem os movimentos de inspiração e expiração, os cantos possuem uma expansão e uma contração, o que acabará por marcar a sua pulsação. (cf. JIMENEZ, 2014)

⁶⁰ (tradução nossa) “Cos'è essere un uomo? Cos'è lottare per la sua libertà?”

⁶¹ Aqui se faz presente o conceito apresentado anteriormente de Nicolescu sobre Tradição com T maiúsculo.

⁶² (tradução nossa) “[...]strumento d'esecuzione, di interpretazione e di principale supporto alla modalità orale di trasmissione.

Os cantos são performados em pé ou sentados e além deles, o trabalho de Maud inclui também o Yanvalou⁶³, que, segundo Jimenez (2014), é realizado da seguinte maneira:

Yanvalou starts with the feet together and a slight flexion of the knees and hips, with the torso leaning forward. The hands and arms position depends on the dancer's gender. Females hold their skirts some distance from the hips. Males rest their fingertips on the upper thighs and close to the hips.

The basic pattern of Yanvalou consists of two steps. The mechanical impulse for the dance originates at the feet and their contact with the ground. Each step is preceded and initiated by the slight flexion of the hips and knees. The impulse originated at the feet and ground reaches the pelvis and ascends through the spine making it undulate. In general, the dancer advances forward with a step-together-step movement.⁶⁴ (JIMENEZ, 2014: 87-88)

É imprescindível falar sobre o tipo de abordagem feita por Maud para a dança Yanvalou, pois se apresenta de modo diferenciado do que é em um ritual de Vodou haitiano: ao som dos tambores, ela trabalha sem música, é o seu “Silent Yanvalou”. E este modo de abordagem surgiu a partir de uma singular experiência que teve ainda jovem, morando no Haiti e praticante do Vodou. Jimenez, em sua dissertação, nos presenteia com o depoimento de Maud sobre esta profunda experiência que lhe será tão preciosa para o desenvolvimento de sua pesquisa, de sua pedagogia com o canto, a dança da Tradição Vodou haitiana:

The place was very small and people jostled against each other. Somebody accompanied me. I believe such person had the intention of protecting me. Thus, she stayed very close to me in order that, in the middle of such jostling, I was not troubled. She was an old and sick woman. But she wanted to protect me. Since she was a voodooist, even in the middle of the jostling, she marked the yanvalou in a very soft and precise way, and I followed her. [...] From that moment on, I found my self in a space completely foreign to the particular situation that was developing that day. My body followed very quietly the rhythm of yanvalou. [...] I was not in the excitement of the celebration, but in softness and subtleness. In that moment it was as if a door was opened, and even though I was all the time in the same undisciplined atmosphere, I found my self in a space that was calm, full, rich. It was as if in that moment the yanvalou had taught me its secret significance, its original sense. That experience was very strong for me. There are no words for it, but it fulfilled me, it filled me with peace, with life, plenitude. It was as if all internal environment of the yanvalou told me that it was silence, the yanvalou is a silence. It is the movement of silence. After that, I developed a different rapport with it. When I left Haiti, I started to work alone at home, without drum, without anything, because I did have neither a drum nor the cassette tapes with voodoo music. I tried to retrieve the movement's scheme that belongs to the experience I had [in Haiti]. Because it was like a guide for me, and that is why I called my yanvalou, silent yanvalou. I also find this silence in the chants, like a space of silence, which the chants are capable of creating.

⁶³ Yanvalou é uma dança pertencente ao rito do Vodou Rada, é também conhecida por jenvalo e yanvalloux, e que significa “venha para mim” na língua de Whydah ou Ouidah em Benin. Existem vários tipos de dança Yanvalou conforme Jimenez explica em sua dissertação: Yanvalou-dos-bas; Yanvalou Nago; Yanvalou Z'épaule; Yanvalou jenon; Yanvalou Kase ou Cassé (cf JIMENEZ 2012;36). Segundo os vodoístas, o yanvalou é uma chave para abrir passagens para forças que estão no nosso subconsciente.

⁶⁴ “Yanvalou começa com os pés juntos e uma ligeira flexão dos joelhos e quadris, com o tronco inclinado para a frente. A posição das mãos e braços depende do gênero do dançarino. As mulheres seguram suas saias com alguma distância dos quadris. Os homens descansam os seus dedos sobre as coxas e perto dos quadris. O padrão básico de Yanvalou consiste em duas etapas. O impulso mecânico para a dança tem origem nos pés e seu contato com o solo. Cada passo é precedido e iniciado pelo ligeira flexão dos quadris e joelhos. O impulso é originado nos pés e do solo alcança a pelve e ascende para a coluna vertebral tornando-a ondular. Em geral, o dançarino avança para a frente com um movimento passo-junto-passo.” (tradução nossa)

After that, I made the connection between the yanvalou and the chant, not through the rhythm, I don't know how, but because of the chant, as it had been with the yanvalou, I enter into a space of silence. I sing but I am in another space. The silence and the peace are important [...] In my inner experience, there was no drum; there was only silence. Thus I understood that a transposition of my understanding, my consciousness, my experience of voodoo, must be done in a very subtle framework. With an appropriate utilization that don't betray the experience I had with voodoo. (ROBART apud JIMENEZ, 2012: 10-11)⁶⁵

Para Maud, a ausência de música para a dança Yanvalou, faz com que o participante atente, conscientemente, ao que está ocorrendo dentro de si, e isto o fará perceber que o Yanvalou que performa, é a manifestação de seus impulsos internos. É como se o corpo fosse, por exemplo, um tambor, aliás, cada parte do corpo deve se tornar um instrumento. Segundo Robart, “[...] ao cantar, os lábios, a língua, e todas as partes que estão envolvidas na modulação das vogais e consoantes, podem ser manipuladas a um modo parecido do tocar tambor” (JIMENEZ, 2012: 22)

Para entender as propostas de investigação de Maud, é necessário, além da experiência, a consciência da experiência pela qual se está passando com os cantos e dança, pois estes não acontecem de modo eventual, eles são “[...] a forma codificada perceptível”⁶⁶ (JIMENEZ, 2012: 13) dos impulsos que surgiram a partir das ações de cantar e dançar. É fundamental, para que ocorra esta experiência, o escutar, o adaptar-se aos outros que estão presentes e ao espaço em que se encontra, inclusive o externo, o entorno. A experiência também ocorre a partir da atenção que deve estar voltada para uma “[...] precisão melódica, aos vocais rítmicos e às melhores percepções internas do cantor.”⁶⁷ (ROBART apud JIMENEZ, 2012: 13)

Maud aponta que o corpo humano tem a capacidade de fazer com que nos conectemos e relacionemos com: os outros seres humanos, a natureza, o ar, o sol, o todo ao nosso redor. Temos

⁶⁵ O lugar era muito pequeno e as pessoas se acotovelavam uns contra os outros. Alguém me acompanhou. Eu acredito que essa pessoa tinha a intenção de me proteger. Assim, ela ficou muito perto de mim, para que, no meio de tais empurrões, eu não fosse perturbada. Ela era uma mulher velha e doente. Mas ela queria me proteger. Desde que ela era uma voodooísta, mesmo no meio da empurrões, ela marcou o yanvalou de uma forma muito suave e precisa, e eu a segui. [...] A partir desse momento, eu me encontrei no espaço completamente estranho para a situação particular que foi desenvolvendo naquele dia. Meu corpo seguiu tranquilamente o ritmo do yanvalou. [...] Eu não estava com a emoção da celebração, mas na suavidade e sutileza. Naquele momento, era como se uma porta fosse aberta, e mesmo que eu estivesse o tempo todo na mesma atmosfera excitante, eu me encontrava em um espaço que era calmo, cheio, rico. Era como se o yanvalou naquele momento tivesse me ensinado o seu significado secreto, seu sentido original. Essa experiência foi muito forte para mim. Não há palavras para ela, mas ela me preencheu, me encheu de paz, com a vida, plenitude. Era como se todo o ambiente interno do yanvalou me dissesse que era o silêncio, o yanvalou é um silêncio. É o movimento de silêncio. Depois disso, eu desenvolvi um relacionamento diferente com ele. Quando saí do Haiti, comecei a trabalhar sozinha em casa, sem tambores, sem nada, porque eu nem tinha um tambor, nem fitas cassete com a música do Voodoo. Tentei recuperar o esquema do movimento que pertenceu à experiência que tive [no Haiti]. Porque era como um guia para mim, e é por isso chamei o meu yanvalou, yanvalou silencioso. Também acho esse silêncio nos cantos, como um espaço de silêncio, que os cantos são capazes de criar.

Depois disso, eu fiz a conexão entre o yanvalou e o canto, e não através do ritmo, eu não sei como, mas por causa do canto, como tinha sido com o yanvalou, entro em um espaço de silêncio. Eu canto, mas eu estou em outro espaço. O silêncio e a paz são importantes [...] Na minha experiência interior, não houve tambor; só houve silêncio. Assim eu entendi que na transposição do meu entendimento, a minha consciência, minha experiência de Voodoo, deve ser feito em um quadro muito sutil. Com uma utilização apropriada que não traia a experiência que tive com Voodoo " (tradução nossa)

⁶⁶ [...]the perceptible codified form [...] (tradução nossa)

⁶⁷ [...]”melodic accuracy, rhythmic vocals, and the finest inner perceptions of the singer.” (tradução nossa)

que tomar consciência de que o nosso corpo é um corpo relacional e de que isto faz parte de sua essência e para tal, temos os sentidos: olfato, tato, audição, paladar, visão. A prática proposta por Robart nos ajuda a permitir que nossos corpos sejam corpos relacionais.

Eppure, in un tempo non così lontano da noi, San Francesco d'Assisi sapeva come aprire le sue orecchie al linguaggio degli uccelli e riconoscere nel vento, nelle sorgenti... il canto degli elementi della natura, del cielo e della terra. Anziché pensare a ciò in termini di ingenue leggende, possiamo porci delle domande sulla particolare forma di sensibilità che risvegliava in lui questo potere di comunicazione con le forze della vita.⁶⁸ (ROBART, 2006: 41)

Outro aspecto fundamental no trabalho de Maud que Jimenez indica é o escutar, que é um “[...] ato de dar e receber”⁶⁹ (JIMENEZ, 2006: 162), que acontece entre os participantes e Maud, em que estes são observador e observado, durante uma sessão de trabalho com os cantos. No ato de escutar, involuntariamente se reduz a distância entre o observador e o observado, que deixam de ser dois, para se tornarem em uma única realidade em que ambos participam. (cf. JIMENEZ, 2006)

Em um de seus raríssimos textos publicados, Maud Robart conta que os elementos rítmicos dos cantos de Tradição do Vodun são próximos dos ritmos biológicos. A Tradição africana acredita que o ritmo carrega o poder criativo do Universo: “[...] no princípio era o ritmo e o ritmo era em Deus”⁷⁰ (ROBART, 2006: 44). Os cantos, por não passarem por transformações devido à modismos, são instrumentos precisos, pois foram estabelecidos por meio da transmissão oral e sob a experiência de inúmeras gerações, são canais para aprendizagem da sabedoria africana por meio de seus tempos-ritmos.

Na pesquisa de Maud, “[...] o impulso puro do artista”⁷¹ é a espontaneidade e esta não significa fazer o que der vontade de fazer, ela é uma qualidade de ação que estabelece relação entre a forma e as suas raízes. A espontaneidade no trabalho de Maud revela a particularidade de cada indivíduo e não tem nada a ver com a teatral. Ela quer, em sua prática, “[...] um lembrete da espontaneidade primordial.”⁷² (MAUD, 2006: 78). Não se ensina espontaneidade, se procura libertá-la, e para isto, por meio da abordagem com os cantos idealizada por Maud, cria-se condições adequadas para tal: “[...] precisão, simplicidade, disciplina, supervisão, escuta fina, demanda por qualidade.”⁷³ (MAUD, 2006: 78). A espontaneidade liberta não permitirá a separação da unidade corpo-espírito que somos. E temos que descobri-la por nós mesmos, por meio de “um esforço

⁶⁸ “No entanto, em um tempo não muito longe de nós, São Francisco de Assis sabia como abrir os ouvidos para a linguagem dos pássaros, e reconhecer no vento, nas nascentes ... o canto dos elementos da natureza, do céu e da terra. Ao invés de pensar nisto em termos de lendas ingênuas, podemos perguntar-nos sobre a forma particular de sensibilidade que despertou nele esse poder de comunicação com as forças da vida.” (tradução nossa)

⁶⁹ “[...]” l'atto di dare e di riceveré.” (tradução nossa)

⁷⁰ “All'inizio era il ritmo e il ritmo era in Dio” (tradução nossa)

⁷¹ JIMENEZ, P. 2012. *Dance Research Within the Context of the Work of Maud Robart*, Trabalho de Conclusão de Bacharelado em Dança, University of Hawaii at Mānoa

⁷² “È un richiamo alla spontaneità primordiale.” (tradução nossa)

⁷³ “(...) precisione, semplicità, disciplina, vigilanza, ascolto sottile, esigenza di qualità (...) (tradução nossa)

preciso, pessoal e criativo”⁷⁴ (ROBART, 2006: 78), e aquiescer que “[...] fazer e viver são inseparáveis.”⁷⁵ (IDEM)

1.3- Se aquecendo no fogo da montanha: a pesquisa com os Cantos de Tradição de Jerzy Grotowski.

Talvez fosse o momento de alimentar o fogo na montanha em que alguém estava cuidando dos animais. E para se aquecer diante desse fogo, alguém começou a repetir as primeiras palavras. Ainda não era uma canção, era um encantamento. Um encantamento primário que alguém repetia. Você olha para a canção e pergunta a si mesmo: onde está esse encantamento primário? Em que palavras? Será que essas palavras já desapareceram? Talvez a pessoa em questão tenha cantado outras palavras, ou uma frase diferente daquela que você canta, e talvez outra pessoa tenha desenvolvido esse primeiro núcleo. Mas se você for capaz de avançar com essa canção voltando-se para o início, não é mais a sua avó que canta, mas alguém da sua linhagem, do seu país, da sua aldeia, do lugar em que ficava a sua aldeia, a aldeia dos seus pais, dos seus avós. Na própria maneira de cantar o espaço está codificado. Uma pessoa canta diferente se está numa montanha ou numa planície. Na montanha, ela canta de um lugar alto para o outro, de modo que a voz é lançada como se fosse um arco. Lentamente você reencontra os primeiros encantamentos. Reencontra a paisagem, o fogo, os animais, talvez você tenha começado a cantar porque sentiu medo da solidão. Você procurou outras pessoas? Isso aconteceu na montanha? Se você estava numa montanha, os outros estavam numa outra montanha. Quem era essa pessoa que cantou assim? Era jovem ou velha? Finalmente você vai descobrir que ela vem de algum lugar. Como se diz em uma expressão francesa: "Tu es le fils de quelqu'un" (Você é o filho de alguém). (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 50)

No verão de 1985, Grotowski realizou uma palestra em Florença, no Gabinete Viesseux⁷⁶, em 15 de julho, que teve como texto (aliás, um de seus textos mais belos), *Tu es le fils de quelqu'un* ('Você é filho de alguém'), e nele, próximo ao final, o autor explica como se deve trabalhar com os cantos de Tradição em busca da “[...] energia primária, o aparecimento do canto, a herança de cada um e os laços humanos de cada um.” (SLOWIAK.J & CUESTA.J, 2013: 124). É um texto que prenuncia o processo que ocorrerá nos anos posteriores com Thomas Richards e os cantos de Tradição. Mas a investigação com os cantos tradicionais teve o seu começo bem antes que o trabalho realizado no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (doravante WJGTR).

Jerzy Grotowski teve sua trajetória na arte dividida em diferentes fases: “Teatro de Produções” (1959-1969), “Parateatro” (1970-1978), “Teatro das Fontes” (1979-1982), “Drama Objetivo” (1983-1986) e “Arte como Veículo” (1986-1999) (cf. LIMA, 2012). Antes do “Teatro das Fontes”, o pesquisador viajou muito pelo mundo, de 1971 a 1976, e também foi um período de uma demanda individual por tradições culturais e espirituais, o que iria preparar o terreno para a referida fase.

Em dezembro de 1977, Grotowski viaja para o Haiti e conhece o “Saint Soleil”, de Tigr Garoute e Maud Robart, onde é apresentado ao Vodou haitiano, seus cantos e a dança Yanvalou. Em

⁷⁴ “(...) uno sforzo preciso, personale e creativo” (...) (tradução nossa)

⁷⁵ “(...) fare e vivere sono indissociabili”

⁷⁶ O Gabinete Científico Literário G. P. Viesseux, fundada em 1819 pelo Giovan Pietro Viesseux, um comerciante protestante de Genebra, é uma biblioteca em Florença, Itália.

1978, volta ao Haiti por duas vezes e viaja também para a Nigéria, em África. No Teatro das Fontes, são feitas várias expedições, com um grupo internacional de colaboradores que vivenciaram experiências transculturais, que investigavam se as técnicas originárias funcionavam apenas em seus locais de origem, em seus contextos sócio culturais, ou se era possível suas eficácias em nível exclusivamente fisiológico.

[...] o Teatro das Fontes, que tinha a ver com a fonte de diferentes técnicas tradicionais, com “o que precede as diferenças”. Nessa investigação, a abordagem era bem mais solitária. Costumávamos trabalhar ao ar livre, buscando, sobretudo, o que o ser humano pode fazer com sua própria solidão, como ela pode ser transformada em força e numa relação com o que é chamado de meio ambiente natural. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 135)

Grotowski idealizava encontrar “[...] a fonte das técnicas das fontes.” (SLOWIAK.J & CUESTA.J, 2013: 70). Em dezembro de 1981, na Polônia, o general Jaruzelski impôs a lei marcial, o sindicato Solidarnosé, liderado pelo Lech Walesa, foi visto como ilegal, e devido à situação política de sua pátria sob lei marcial, tempos depois, Grotowski decide ficar nos Estados Unidos.

É o término do “Teatro das Fontes”, mas suas investigações, de uma certa maneira, estenderam suas raízes nas fases seguintes: “Objective Drama”, que aconteceu nos Estados Unidos e “Arte como Veículo”, na Itália e a criação do Workcenter of Jerzy Grotowski. É oportuno lembrar que Maud Robart seguiu colaborando com o trabalho dos cantos de Tradição com Grotowski até 1993, em Pontedera na Itália.

O “Objective Drama” é a fase em que a pesquisa de Grotowski foi realizada, por três anos, na Universidade da Califórnia-Irvine. Ele havia se tornado parte do corpo docente da universidade, mas não receberia qualquer ingerência sobre seu trabalho e teria como espaço exclusivo, um celeiro localizado no próprio campus. Acreditamos que um dos fatos mais relevantes desta fase em Irvine, é o seu encontro com Thomas Richards, que se tornaria o herdeiro de suas investigações.

Slowiak e Cuesta (2013: 81) apontam que a questão da pesquisa desta fase seria: “[...] quais são as estruturas ou os instrumentos que têm um impacto objetivo no performer?” Grotowski queria investigar se seria possível ao performer aprofundar-se em um fluxo orgânico de impulsos por meio de técnicas transformadoras de sua energia. Maud Robart e Tíga Garoute passaram o primeiro ano desse período trabalhando os cantos de Tradição do Vodun haitiano e a dança Yanvalou, com um grupo de universitários, sem explicar seus significados ou fazer traduções das canções. Eles faziam e os estudantes repetiam. Este trabalho resultou no exercício que Grotowski denominou de “The River” (o rio). Outros exercícios, além do “The river”, também foram estruturados nessa época: “The motions” (os movimentos) e “The Watching”(a observação). Ainda em Irvine, em 1985, Grotowski tem diagnosticado um câncer.

Roberto Bacci e Carla Pollastrelli, dois empresários italianos do Teatro, convidaram Grotowski para transferir o local de sua pesquisa para uma velha fazenda de vinhedos e tabaco em Pontedera, na região de Toscana, Província de Pisa. Mudaram, juntamente com Grotowski, para a nova e última fase de seu percurso artístico em Pontedera: James Slowiak, Pablo Jimenez e Thomas Richards. Esta fase foi denominada de “Artes Rituais” ou “Arte como Veículo”, e é por este último nome que ficou conhecida e é chamada até hoje.

“Arte como Veículo”, não é apenas a denominação dada para a última fase do percurso artístico de Grotowski, é também o termo usado por ele para se referir à forma de arte de performance que se dedicava no Workcenter of Jerzy Grotowski, que tinha como temas basilares: transmissão e objetividade do ritual.

O diretor de teatro inglês, Peter Brook⁷⁷, ao escrever um artigo para a revista “Flourish⁷⁸”, em 1967, e que posteriormente foi utilizado como prefácio para o livro *Towards a poor Theatre* (‘Em busca de um Teatro pobre’), apontou: “[...] Essa dedicação ao teatro não o transforma num fim em si mesmo. Pelo contrário. Para Grotowski a representação é um veículo.” (BROOK, 1968: xi). Eis aqui, onde pudemos ver a origem para esse termo: “Arte como Veículo”.

No texto: “Da companhia teatral à Arte como Veículo” (cf. RICHARDS, 2014), Grotowski aponta a natureza da Arte como Apresentação e a da Arte como Veículo. Na primeira, isto é, no teatro de espetáculos, se trabalha “[...] sobre a visão que deve surgir na percepção do espectador” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 134), o cerne da montagem do espetáculo está na percepção de quem assiste. Enquanto que nas artes performativas, teremos a Arte como Veículo, na sua busca pela “[...] montagem não na percepção dos espectadores” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 134), mas na dos atuantes, naqueles que agem. O cerne da montagem está nos atuantes.

O início em Pontedera de Grotowski com seus três assistentes, foi marcado pela recepção de centenas de jovens artistas, que se dispunham ao extenso e árduo trabalho com os cantos de tradição, de treinamento físico e tantos outros exercícios do ofício do ator. Estes jovens artistas trabalhavam diretamente com Slowiak, Jimenez e Richards, que, por sua vez, de modo particular, se encontravam com Grotowski, que lhes exigia cada vez mais qualidade e precisão sobre as orientações com os participantes.

Como é sabido, Thomas Richards foi o escolhido por Grotowski para ser seu herdeiro, o seu colaborador essencial, aquele a quem ele transmitiu o “[...] aspecto interior do trabalho” (BIAGINI,

⁷⁷ Peter Stephen Paul Brook (1925), nascido em Londres, Inglaterra. Diretor de Teatro e Cinema. Em 1968, muda para Paris e funda o Centro Internacional de Criação Teatral. O aclamado filme “Mahabarata” teve a sua direção. Algumas de suas mais famosas direções teatrais são: “Sonho de uma noite de verão”, “Marat/Sade”, “Conferência dos Pássaros”.

⁷⁸ A revista “Flourish” pertencia ao órgão oficial do Royal Shakespeare Theatre Club, foi publicada no inverno de 1967.

2013: 291). Biagini diz que Grotowski, nesta transmissão à Richards, mostrou ‘o como’ abrir “[...] um caminho para si mesmo.” (BIAGINI, 2013: 292), o abasteceu de competência.

Um pequeno aparte: no testamento de Grotowski, Thomas Richards e Mario Biagini estão como herdeiros universais, isto é, são os responsáveis por questões referentes às publicações e traduções dos seus textos (cf. BIAGINI, 2013: 288), mas percebemos que a questão da herança de Grotowski e seus herdeiros, é muito mais sobre uma relação entre seres humanos do que cláusulas testamentárias. O processo de transmissão de Grotowski para Richards, não foi feito da noite para o dia, foi pelo período de 14 anos.

Retornando ao início do trabalho de Grotowski em Pontedera, com os seus assistentes, Richards (2014) escreve em seu livro: “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas”, que a situação da empreitada exigia que todos fossem “kamikazes” (RICHARDS, 2014: 83), pois trabalhavam de “[...] forma inflexível, sem nenhuma compaixão”(IDEM), mas que na realidade, era um teste da capacidade de resistência dos que ali estavam.

Havia uma divisão do trabalho entre os três assistentes em relação ao material que iriam conduzir com os participantes. Richards era (e ainda é) o responsável pela condução do trabalho sobre os cantos de Tradição, cujas origens eram haitianos, yorubas e afro-caribenhos.

Grotowski investigava a possibilidade de criar uma estrutura performativa direcionada para o performer e não para o espectador, que fosse como uma ferramenta para o trabalho sobre si mesmo. E a partir desta estrutura, seria viável trabalhar o “corpo, coração e cabeça”, em que possibilitaria uma transformação da energia, chegando à organicidade. Eis então, a criação da “Action”.

“Assim, *The Action*, a obra do Workcenter seria, para as pessoas que a realizam, os doers, como um veículo para um trabalho sobre si, em que a atenção à arte – nos seus aspectos, mais artesanais - e a aproximação com a interioridade do ser humano caminham juntas.” (LIMA, 2014, s.n.)

Conforme Tatiana Motta Lima (2014), os principais elementos que compõem o *The Action* são: os cantos tradicionais, poucos fragmentos de textos e as ações físicas, tais como engendradas por Stanislavski, pois Grotowski “[...] se via como continuador dessa pesquisa” (LIMA, 2014: s.n.), no desenvolver da questão dos impulsos. A ação no *The Action* tem ligação com os cantos de tradição, pois acredita-se que estes produzem um impacto direto sobre a cabeça, o coração e o corpo dos performers, eles são a base para o trabalho do *The Action*, como instrumentos, ferramentas (cf. LIMA, 2014). Lima aponta que Richards, em apresentação de um seminário, compara os cantos tradicionais com um mapa para o trabalho, pois dão as referências ao percurso, mas não são o próprio percurso. Seria necessário que “[...] o *doer*, com a boa utilização do mapa, penetre no continente” (LIMA, 2014: s.n.)

Grotowski não abordava os cantos tradicionais para restaurar o modo de utilização destes dentro de seus contextos ritualísticos/culturais, para ele, são instrumentos para a investigação da arte como veículo. O pesquisador se interessava pelas qualidades objetivas dos cantos, com os seus elementos de comportamento, pois eles têm escondido dentro de si, um modo próprio e particular de se movimentarem. Para ele, o canto “[...] é como uma pessoa” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 142), um ser vivo, e que por isto também pode ser “canto-animal”, “canto-força”(Cf. GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014).

Para se conseguir investigar as qualidades vibratórias dos cantos de tradição, é essencial o domínio total sobre a melodia, entretanto, Grotowski alerta que “[...] a melodia não é a mesma coisa que as qualidades vibratórias” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 142)

É um ponto delicado, porque – para usar uma metáfora – é como se o homem moderno não ouvisse a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diferentes; mas o homem moderno só busca a linha melódica (a progressão das notas), sem captar as diferenças de ressonância. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014:142)

Ao captar-se as qualidades vibratórias do canto, encontra-se os impulsos e ações, daí em algum momento, esse canto começará a nos cantar e nós já não saberemos mais se estamos descobrindo esse canto ou se somos ele (cf. GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014:143). Quando se canta, não se deve deixar a voz ou a mente cantar, quem deve cantar é o fluxo do seu corpo. O corpo conduz o seu modo de se mover e a sua mente fica passiva. Os cantos devem ser orientados por um fluxo de impulsos, encontrando assim suas origens “[...] nas ações e reações orgânicas do indivíduo.” (BIAGINI, 2013: 309).

Tudo tem a ver com a sua qualidade [dos cantos], nossos cantos são especialmente escolhidos pela sua eficácia em colocar você mesmo frente a partes de você mesmo, têm a capacidade de chamar a sua alma ao seu ouvido. Por exemplo, você pode escutar um canto e sentir que você está realmente ouvindo, mas chega um momento em que algo dentro de você começa a ouvir, mas não é mais a orelha! Uma das peculiaridades desses cantos é chamar este algo de você para fora, para frente, da sua profundidade para sua superfície, e isso tem a ver com os diferentes aspectos de você mesmo, com a sua vida emocional, com a parte de você que prefere manter escondida na vida cotidiana ou que está relacionada com a força da sua vida, aquela força que leva você através das mil atividades que realiza durante todo o dia, e que te diz: ‘eu quero isso!’, uma espécie de fogo, uma força que gosta inclusive de ver sua marca na vida. (RICHARDS apud LIMA, 2013: 231-232)

Os cantos de tradição são precisos, têm a melodia, ritmo, ressonância e palavras precisos, o que exige daquele que guia a canção e seus seguidores, uma atenção extrema. Aquele que a segue deve estar muito atento para se ajustar constantemente à tonalidade do canto do líder, nunca se canta mais alto que ele.

Você deve seguir exatamente a flutuação do tempo-ritmo para estar em perfeita sincronia e,

também, seguir as modificações na vibração da voz do líder do canto, não para criar um efeito sonoro, mas como se fosse desde *dentro*, como se, procurando apoiar a busca do líder, seguisse um processo análogo. Assim, temos uma alternância extremamente rápida e contínua da atenção: como o ir e vir de um tear, a direção da atenção alterna-se rapidamente entre o exterior e o interior, tão rapidamente que chega a parecer que ambas as direções coexistem, do mesmo modo que os raios de uma roda parecem fundir-se ao redor do eixo aparentemente imóvel.” (BIAGINI, 2013: 308)

Em relação à respiração no momento de cantar, esta não deve ser manipulada, pois como o partícipe está sendo orientado pelos fluxos de impulsos e intenções advindos do corpo, deve-se deixar que estes desenvolvam o cantar.

Biagini conta em seu texto: “*Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas*” (2013), que no trabalho do WJGTR, os cantos são ensinados por alguém que tenha a experiência e o domínio sobre eles, pois a melodia e as palavras devem ser totalmente assimiladas por todos. Esse alguém canta e os outros acompanham em um volume mais baixo, sempre com atenção e sincronia à melodia, ritmo e pronúncia das palavras. Esse que puxa o canto, o líder, “[...] não improvisa, nem a melodia, nem a letra da música, e sim, trabalha dentro de uma estrutura precisa.” (BIAGINI, 2013:191).

A investigação sobre o canto deve ser ativa, pois ele deve ser procurado no momento em que se canta, se deve ir de um impulso ao outro (cf. BIAGINI, 2013). Essa procura deve ser sem auto-observação, pois caso contrário, surgirá uma pseudoemoção⁷⁹. O canto é um elemento estrutural, que permite aquele que canta saber o que está fazendo e assim, surgir uma força que o leva e o transporta para um deslocamento, para um modo vivo.

Biagini compara o canto de tradição à uma queda d'água, pois tem a precisão na melodia e ritmo, mas às vezes, ele muda o seu curso, conforme as imposições do instante, e mais ainda neste momento é que se deve manter a sincronia entre todos (cf. BIAGINI, 2013).

A investigação com o canto de tradição também exige uma atenção para a dinâmica espacial no momento dos atuantes cantarem, pois é essencial saberem utilizar a sua própria presença física no espaço para colaborar com o líder do canto e assim afastar qualquer bloqueio à resposta orgânica.

Uma vez Grotowski desafiou: “Cantem, pode acontecer alguma coisa?” e eu respondo com “cantando é que se deslocam pedras pesadas”.

⁷⁹ Pseudoemoção é “[...] uma reprodução autoconsciente e superficial de um sentimento verdadeiro, algo encenado pela mente”. (BIAGINI, 2013: 190)

1.4- Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e a Comunidade Nzo Musambu Hongolo Menha – um Encontro de Cantos de Tradição

[...] achei muito interessante, porque nós também fazemos isso... numa volta ao passado...numa volta em busca da sabedoria do passado⁸⁰ (MÃE DANGO: 16/05/2015)

Deixemos primeiro as imagens falarem:

Figura 1: Encontro OP e Família Hongolomenha

Créditos: arquivo pessoal da autora

⁸⁰ Nengua dia Nkisi Edangoroméia ou como geralmente é chamada, Mãe Dango, é a sacerdotisa responsável e fundadora do Nzo Musambu Hongolo Menha.

As imagens com as quais iniciamos este texto são reminiscências do encontro ocorrido no dia 16 de maio de 2015, entre os integrantes do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e a Comunidade Tradicional de Matriz Africana Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, em Hortolândia, SP.

Neste mesmo mês, em 2015, realizou-se no Brasil, especificamente no estado de São Paulo, o “Cantando Estradas: Encontros com o Open Program”, projeto de residência artística do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, representado aqui por uma de suas equipes de trabalho, o Open Program, que promoveu encontros e intercâmbios de saberes, práticas e criações entre os trabalhos cultivados pelo Workcenter e os desenvolvidos e vivenciados por cada comunidade e artistas visitados pelo grupo italiano. O percurso deste projeto incluía as cidades de Campinas, Hortolândia, São José dos Campos, Piquete, São Luiz do Paraitinga e Ubatuba, em que realizaram “workshops-montagem, apresentações de espetáculos e filmes, encontros com comunidades afro-brasileiras tradicionais, grupos teatrais, estudantes, professores universitários”⁸¹ e público interessado.

A equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards foi coordenada, neste projeto, pelo italiano Mario Biagini⁸² e os integrantes eram: Agnieszka Kazimierska, Alejandro Tomás Rodriguez, Felicita Marcelli, Grazielle Sena, Ophélie Maxo, Robin Gentien, Tabby Johnson e o próprio Biagini. Havia também artistas convidados: Jorge Romero Mora, Luciano Mendes de Jesus e Suellen Leal.

A Comunidade Tradicional de Matriz Africana Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris é um tradicional terreiro de matriz africana, situado em Hortolândia, cuja fundadora, orientadora, sacerdotisa, responsável espiritual é a Nengua dia Nkisi Edangoroméia, mais conhecida como Mãe Dango. Esta comunidade é reconhecida na região por suas ações nas questões sociais, de saúde, segurança alimentar, e ambientais de seu bairro e cidade. Podemos apontar as seguintes ações: a distribuição de 280 cestas básicas em parceria com o Governo Federal através do Programa de Políticas de Segurança Alimentar e Nutricional para Povos e Comunidades Tradicionais de Matriz Africana, espaço para o Fórum de Políticas Públicas para as Mulheres e o Fórum de Segurança Alimentar. Há 34 anos, Mãe Dango realiza a Lavagem da Escadaria da Catedral Metropolitana de Campinas, e devido à sua importância sociocultural religiosa e contribuição para o engrandecimento do turismo na região, foi incluída oficialmente no Calendário da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Campinas pela Lei no. 9515, de 02/12/1997; e através da Lei no. 12097, de 11/10/2005, no Calendário Turístico Oficial do Estado de São Paulo. Mãe Dango, por

⁸¹ cf. folder do projeto “Cantando Estradas: Encontros com o Open Program”

⁸² Diretor associado do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, tem sido um colaborador fundamental para a pesquisa prática no domínio da “Arte como Veículo” por mais de 20 anos. Trabalhando na equipe liderada por Thomas Richards, Biagini rapidamente se tornou um membro-chave da pesquisa do Workcenter.

diversas vezes, foi e é convidada para dar palestras sobre o Candomblé em universidades, tais como USP, UNICAMP, PUCCampinas, UNIFESP e outras. Recentemente recebeu o título de Cidadã Campineira.

O Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, cuja sede é em Pontedera, Itália, foi fundado em 1986 por Jerzy Grotowski. Após a morte de Grotowski, em 1999, Thomas Richards (diretor artístico) e Mario Biagini (diretor associado) deram continuidade à pesquisa denominada “Arte como Veículo”, em que a arte está na abordagem da interioridade do ser humano, assim como em certas tradições antigas.

O WJGTR, desde 2007, hospeda a equipe dirigida por Thomas Richards: “Focused Research Team in Art as Vehicle”, e a outra que tem a direção do diretor associado, Mario Biagini: “Open Program”.

Conforme o site oficial do WJGTR⁸³, este centro, atualmente, desenvolve dois polos de pesquisa, que estariam naquilo que Grotowski descreveu como “a cadeia” das Artes Cênicas: “Arte como Veículo”, em que o trabalho do artista é sobre si mesmo; e “Arte como Representação”, em que a depender do modo como foi estruturada a forma da performance, os desempenhos desta estarão direcionados para a percepção do espectador. Enfim, ambas investigam o fluxo das influências, no ir e vir dos modos vivos, entre estas duas extremidades da “cadeia” das Artes Cênicas.

O Open Program (que será o nosso foco aqui, pois foi com ele o nosso encontro, e que atualmente conta com dez artistas de diferentes regiões do mundo) busca redescobrir o momento do contato significativo entre as pessoas, ele é como uma porta para o mundo externo, isto é como se a equipe agenciasse um “deslocamento entre os aspectos internos da investigação do Workcenter e uma sociedade maior”.⁸⁴

Desde sua criação, o Open Program contou, como material para suas criações artísticas: a poesia de Allen Ginsberg e as canções de tradição do Sul dos Estados Unidos, e estes dois foram condutores para quatro peças performativas: “I am America” (peça teatral), “Electric Party Songs” (concerto ao estilo cabaret), “Not History's bones – A Poetry Concert” (concerto completo) e “The Nightwatch” (noite de vigília).

Atualmente, para as propostas artísticas que estão sendo realizadas e apresentadas pelo Open Program, tem sido utilizado os cantos da tradição afro-americana do Sul dos Estados Unidos e da tradição afro-hispânica da América do Sul.

O dia 16 de maio de 2015 foi uma data especial, tanto para a equipe do Open Program, quanto para a sacerdotisa Mãe Dango e a comunidade Nzo Musambu Hongolo Menha. Para o Open

⁸³ <http://www.theworkcenter.org/>

⁸⁴ cf. site oficial: <http://www.theworkcenter.org/> visitado em 29/01/2016

Program, era a primeira vez que dialogavam e se apresentavam em uma comunidade tradicional de religião de matriz africana. Já Mãe Dango e sua comunidade, com a visita do Open Program, relembavam a visita de outro importante grupo de investigação teatral, o Odin Teatret de Eugenio Barba, em 1987. Mãe Dango, em especial, como ela mesma nos contou, fez uma volta ao passado e estava muito feliz com mais esse encontro das Artes em sua comunidade.

O Open Program foi recebido com um almoço para eles e convidados presentes, dentre estes estavam: a professora Doutora Tatiana Motta Lima, a atriz e tradutora Patrícia Furtado de Mendonça, a produtora Maria Fernanda Coelho da Palipalan Arte e Cultura, estudantes de Teatro e outros.

Posso dizer que o encontro entre o Open Program e a Comunidade teve três momentos: almoço de confraternização entre os presentes; apresentação dos cantos de tradição com o Open Program; a comunidade Nzo Musambu apresentando os seus cantos e danças de Tradição Bantu.

Recolhi alguns depoimentos de membros da comunidade Nzo Musambu Hongol Menha sobre suas percepções da apresentação do Open Program, o primeiro que trazemos aqui é de Nbakibukuiumean:

Encontro com a magia. A semana com temperatura fria me deixava indisposta. Tinha dúvidas se conseguiria ir ao encontro com o Open Program no Inzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, no sábado, 16 de maio. Para meu alívio, o dia amanheceu luminoso e a temperatura mais suportável. Meu humor ficou melhor. A viagem de São Paulo a Hortolândia foi tranquila, mas chegamos com algum atraso. Após o almoço teve início a apresentação que aguardávamos. Eu não entendia nenhuma palavra dos cânticos, mas fui sendo envolvida pela entonação das vozes, o gestual econômico dos corpos, a sintonia fina entre um e outro ator. Fui sendo invadida por emoções sobre as quais não tinha domínio. Comecei a chorar. Tentei, inutilmente, secar as lágrimas que corriam pelo meu rosto, até que desisti. O turbilhão continuava e me abandonei àquelas sensações, ora ternas e acalentadoras, noutros momentos tensas, angustiantes, no crisper de um pé que se movia, numa mão que parecia querer alcançar não sei o que, e os sons das vozes que despertavam um sentir que eu nem queria, mas estava ali, não dava para fugir porque eu queria ver e ouvir mais, sentir tudo, mais e mais. As lágrimas me ajudaram a desoprimir o peito. O canto visceral invadia os meus ouvidos, os meus olhos, os músculos da minha barriga respondiam em movimentos inesperados. A minha respiração se acelerava, o estômago se comprimia... era um soco no estômago, era um reencontro? A movimentação do grupo reverberava no meu ser algo inesperado, mágico, forte, tenso, mas também libertador. Não havia como ficar indiferente, ser apenas espectadora, e assim participei daquela cadência, mesmo estática, sentada num banquinho. O que acontecia no grupo se refletia em mim como um espelho onde eu via a opressão e a dor se revelando de forma mágica no fazer artístico do Open Program. Foi um dia memorável!⁸⁵

Esta narrativa nos leva ao pensamento de Walter Benjamin (1985) quando fala que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.” (BENJAMIN, 1985: 201) e o quanto que esta vivência foi radical para a produção de sentidos nesta espectadora-narradora a partir da relação dos acontecimentos da arte e da vida. Ouso em fazer aqui uma analogia com “[...] o caso da experiência fortuita e inesperada da *madeleine*,

⁸⁵ Depoimento de Nbakibukuiumean (Marta Alves) recolhido em 20/05/2015.

apresentada no romance *No caminho de Swann*, em que a textura e o sabor do bolinho, ao tocar o paladar [...], faz ressurgir imagens do passado” (DESGRANGES, 2012: 134) no narrador. Neste caso ocorrido com Nbakibukuiumea, o disparador para a produção de experiência não foram madeleines e sim, cantos de Tradição apresentados pelo Open Program à comunidade do Nzo Musambu Hongolo Menha. As madeleines, repentinamente, invadiram o narrador no romance de Proust com “[...] um prazer delicioso, isolado sem a noção de sua causa” (PROUST, 2003: 48) e que lhe traziam uma alegria imensa, mas que depois, se apresentou como a lembrança de sua infância em Combray, assim também os cantos de Tradição performados pelos atores do Open Program invadiram a filha-de-santo, por “[...] emoções sobre as quais não tinha domínio”⁸⁶, que causavam espasmos em seu corpo, lágrimas em seus olhos e sensações libertadoras de algo inesperado, mágico. Algo que a fez perceber que não era mais a mesma, que “[...] mesmo estática, sentada num banquinho”⁸⁷, ela não era apenas espectadora, era participante da obra, se relacionava com a obra.

E a respeito do estado psicofísico suscitado em Nbakibukuiumea pelos cantos de Tradição apresentados pelo Open Program, me fez lembrar de e relacioná-lo com uma fala de Thomas Richards apresentada por Tatiana Motta Lima em um artigo:

Tudo tem a ver com a sua qualidade [dos cantos], nossos cantos são especialmente escolhidos pela sua eficácia em colocar você mesmo frente a partes de você mesmo, têm a capacidade de chamar a sua alma ao seu ouvido. Por exemplo, você pode escutar um canto e sentir que você está realmente ouvindo, mas chega um momento em que algo dentro de você começa a ouvir, mas não é mais a orelha! Uma das peculiaridades desses cantos é chamar este algo de você para fora, para frente, da sua profundidade para sua superfície, e isso tem a ver com os diferentes aspectos de você mesmo, com a sua vida emocional, com a parte de você que prefere manter escondida na vida cotidiana ou que está relacionada com a força da sua vida, aquela força que leva você através das mil atividades que realiza durante todo o dia, e que te diz: ‘eu quero isso!’, uma espécie de fogo, uma força que gosta inclusive de ver sua marca na vida. (LIMA, 2013: 231-232)

Uma das muitas definições de performance apresentada por Richard Schechner é de que ela pode ser um comportamento ritualizado permeado pelo jogo. Portanto, há interações entre o ritual e o jogo. Enquanto os rituais fazem as pessoas se lembrarem, pois são memórias em ação, o jogo, por sua vez, lhes dá a oportunidade de experimentar a travessia, o perigo, o que possibilitará transformações, mesmo que temporárias. E pode-se captar isso nas ações performativas com os cantos de tradição realizadas pelo Open Program via o depoimento de Nbakibukuiumea, pois não apenas a equipe “workcentista” passou por transformações, mas o seu espectador também, uma vez que ambos foram alterados pela atividade de performatizar. Ambos estão em um estado de liminaridade, um estado transitório, em que percebemos ter ocorrido uma expansão da consciência

⁸⁶ Depoimento de Nbakibukuiumea (Marta Alves) recolhido em 20/05/2015.

⁸⁷ idem

e da percepção sensorial.

Vejamos mais um depoimento recolhido de uma das filhas de santo, Kanzelumuka, e a sua percepção sobre o encontro:

Encanto. Palavra que talvez possa traduzir a tarde que tivemos no Inzo. O encontro de dois mundos ritualísticos num solo sagrado foi mágico.

Os cantos e as músicas vibraram muito intensamente, ecoando de tal maneira no espaço, no salão e em meu corpo que fui tomada de uma emoção que me fez compreender e me conectar com todos naqueles instantes. O som que emanava de cada ator parecia ser potencializado em cada repetição das canções que cantaram. Compartilho do que Mãe Dango disse: eles realizaram um kituminu⁸⁸! Me percebi entendendo todo o enredo e sentido das canções.

Quando do lado de fora do salão ouvi as vozes femininas do nosso Inzo, senti o quão forte e poderoso são as mulheres de nossa casa. A doçura e sutileza das zuelas⁸⁹ que cantaram preencheram os espaços da casa de uma energia única, reluzente. E os gestos... mesmo estando junto, somando com minha voz e movimentos do coro das filhas do Inzo, me senti presenteada com os gestos do dançar de cada uma das minhas mais velhas.

Pude ver a cena teatral ritualizada em nosso solo sagrado. Fui tocada sensivelmente em ver o respeito e o carinho que o grupo teve com nossa Nengua dia nkisi e principalmente com a alegria dela em viver este momento, que foi importante para ela e de conectá-lo com outras histórias vividas em nosso Inzo.⁹⁰

Schechner (2012), em seu texto “Ritual”, aponta que performances, sendo artísticas ou de outros gêneros, baseiam-se em ritualização de sons e gestos, e na maioria das vezes, o que é feito e falado, já foi feito e falado antes, estamos apenas restaurando ações, comportamentos. Nas performances artísticas é necessário ressaltar que o comportamento artístico que, “[...] não pela primeira vez” (SCHECHNER 2012: 49), é realizado por praticantes que treinam e ensaiam por um período de tempo. Desse ponto de vista, podemos visualizar nesse texto da Kanzelumuka, quatro perspectivas para entendimento de rituais e ritualizações na performance de cantos de tradição pelo Open Program:

- Estruturas – de como os rituais podem ser vistos e ouvidos; as pessoas que o praticam; de como utilizam o espaço e como acontecem (SCHECHNER, 2012: 56);
- Funções – os rituais que são praticados por culturas, pessoas e grupos (SCHECHNER, 2012: 57);
- Processos – qual a dinâmica que guia os rituais; as mudanças produzidas e abordadas pelos Rituais (IDEM);
- Experiências – a sensação de se estar em um ritual (IDEM).

Saliento que os cantos de tradição performados pelo Open Program no encontro com a comunidade candomblecista foram, em sua maioria, da linha afro-caribenha e alguns afro-

⁸⁸ Palavra kimbundu que significa “festa pública”

⁸⁹ Palavra kimbundu que significa “cantigas”

⁹⁰ Depoimento de Kanzelumuka (Franciane de Paula) recolhido em 25 de maio de 2015.

americanos (Sul dos Estados Unidos). É muito instigante ler os depoimentos obtidos com membros da Casa do Arco-Íris sobre a apresentação dos cantos e observar a potência destes em transportá-los, no sentido de uma experiência perceptiva, para uma África ancestral:

“Bem a experiência com o pessoal do Worcenter foi incrível, foi algo tocante, a sensação que tive foi a de ser transportada para uma aldeia africana, e como se eu tivesse retornando para a minha casa, a cada canção, mesmo sem saber a tradução exata de cada cantiga era como se meu coração entendesse, reconhecesse cada palavra cantada. Foi incrível⁹¹.”

Acredito que foi, até aquele momento, a experiência mais próxima que cheguei da Ancestralidade Africana, digo isso porque sou uma Mulher Branca criada nos princípios da igreja católica, o Candomblé só entrou na minha vida aos 40 anos, e quando pude presenciar a apresentação do Workcenter eu era recém chegada na Casa do Pai Angoro, foi um momento muito intenso, me emocionei muitas vezes, a presença da energia Ancestral é muito forte⁹².

Foi maravilhoso, amei, eu senti que eles falam um pouco da história dos nossos ancestrais. Foi emocionante. Muita energia e vibração. Quando ela cantava ou falava chorando⁹³ eu me emocionei muito e com o grupo em si. Gostei muito do projeto deles, pois visitei a página deles hoje e pude constatar a maravilha que é⁹⁴.

Foi magico, encantador. Vozes maravilhosas, interpretação perfeita. Me remeteu ao livro Raízes. Foi realmente de arrepiar, gostaria de ver o espetáculo todo. Maravilhoso. Mas para mim foi apenas um excelente espetáculo, não teve nada de manifestação espiritual. Não foi arripio de orixá, foi de encantamento com a grandeza do show. Gostaria ,inclusive que eles se apresentassem aqui na cidade em comemoração ao 20 de novembro.⁹⁵

Estes depoimentos nos fazem considerar Bergson e sua teoria sobre a memória:

Portanto tudo acontece como se nossas lembranças se repetissem um número infinito de vezes nessas mil e uma reduções possíveis de nossa vida passada. Adquirem uma forma mais banal quando a memória se estreita mais, mais pessoal quando se dilata, e dessa forma participam de uma quantidade ilimitada de “sistematizações” diferentes. Uma palavra de uma língua estrangeira, pronunciada ao meu ouvido, pode me fazer pensar nessa língua em geral ou em uma voz que a pronunciava outrora de certa maneira. (BERGSON, 2006: 55)

Os cantos rituais de Tradição suscitam sentidos que “[...] não produzem um decalque do mundo exterior”(MERLEAU PONTY, 2004: 128), são outros mundos que eles trazem à tona, trabalham em um campo de possibilidades para a experiência do sensível, o que facilita o logos estético a se expressar no ser humano, na sua corporeidade e esta enquanto cultura, história, mundo desse sujeito.

Por sua vez, os cantos de Tradição Bantu apresentados pela comunidade da Casa do Arco-Íris para o OP, foram acompanhados por suas respectivas danças ritualísticas e na sequência hierárquica das divindades. Antes de começar com os cantos e danças, Mãe Dango fez uma

⁹¹ Depoimento de Kaiadi de Matamba Claudia Arruda recolhido em 25 de maio de 2015.

⁹² Depoimento de Alessandra Acedo recolhido em 25 de maio de 2015.

⁹³ Aqui Tankimutakisan se refere ao canto afro-americano performado pela brasileira Grazielle Sena.

⁹⁴ Depoimento de Tankimutakisan (Ana Freitas) recolhido em 20 de maio de 2015.

⁹⁵ Depoimento de Nankiborocy (Maria Conceição Duarte de Souza) recolhido em 22 de maio de 2015.

explicação sobre os instrumentos musicais do Candomblé angolano para a equipe do OP. Mãe Dango e Mam'etu Ndengue Mikauzelê⁹⁶ iniciavam os cantos para que as filhas de santo da casa respondessem em coro. Como parte da Tradição, iniciaram com os cantos para o nkisi Mavalutango, o senhor dos caminhos, das encruzilhadas. A equipe do OP mostrou grande interesse pelos cantos da Tradição Bantu, pois nunca trabalharam com eles em seu repertório.

A experiência proposta pelo OP à comunidade Nzo Musambu Hongolo Menha de cantar para ela os cantos de tradição de seu repertório artístico e esta por sua vez, cantar e dançar os seus cantos, fomentam os espectadores “[...] a uma atuação efetiva no evento” (DESGRANGES, 2012: 173). Posso afirmar que para a comunidade foi estimulado, enquanto espectadores “[...] a proceder de outra maneira, a estranhar o modo operativo a que está habituado” (IBIDEM: 159) a partir da apresentação do OP para eles.

Considero que a experiência do encontro entre o OP e a comunidade do Nzo Musambu Hongolo Menha convidou ambas as partes para uma atuação realmente efetiva no evento, pois tanto os atores do Open Program, quanto os membros do Candomblé, vivenciaram “[...] um jeito distinto de se pensar a produção de conhecimentos” (IBIDEM, 173) a partir dos cantos de Tradição, novas significações foram abertas no momento em que se apresentaram um para o outro. Termina aqui com uma fala de Mãe Dango sobre o trabalho do Biagini e OP:

Mãe Dango: É muito difícil não ter memória, né, num lembrar, né? Não recordar. Porque primeiro quando ele começa a cantar... eu comecei a perceber, que o que ele estava fazendo ali, aqui dentro do sagrado, era partilhar com as energias aqui de casa, um pouco, mesmo que seja de uma maneira mais artística, de movimentos mais elaborado, as tribos da África, as tribos de qual eu vim, de qual casa um dos Nkisi veio. Ele conseguiu trazer, pra nós aqui e pra mim, um pouco daquilo que a gente faz, um pouco mais rústico, né... Então.... ele fez aquilo mais lapidado, Tá me entendendo? mais artístico, mas... muito forte, porque era um povo em transe, sem está em transe. Os dançarinos dançavam e eu via neles, dançando de uma maneira artística, cada Nkisi que dançava aqui vestido com a roupagem ou sem a roupagem através dos tambores.

Então... foi muito emocionante pra mim, e eu pensei nossa.... ele conseguiu trazer para dentro da sua técnica, o seu desejo de celebrar a tradição e homenagear um povo, através da técnica dele, e que ele aprendeu com Grotowski, né?

[...]

Então quando eu vi, ele (agora se referindo a Biagini) fazer aquilo, permitir e fazendo um envolvimento psicológico, artístico, encantado mas de uma maneira muito técnica, aqueles atores que estava com ele, dançar aqui em volta do ntoto⁹⁷, de uma forma muito peculiar mas também muito ancestral, então foi um bom encontro.

⁹⁶ “Mam'etu Ndengue” significa “Mãe Pequena”, isto é, a autoridade máxima após a Sacerdotisa Responsável pela terreiro de candomblé angolano, na ausência desta, a Mam'etu Ndengue é a responsável por tudo.

⁹⁷ 'Ntoto' é o local dentro de uma casa de Candomblé onde se depositam fundamentos litúrgicos de Tradição Ancestral africana.

2- Cantos de Tradição Bantu: a transmissão do repertório e a quebra do silêncio do ser.

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. (TIERNO BOKAR apud HAMPATÉ BÂ, 1987: 127⁹⁸)

Sou Kaya Mujeuin que é a Cristiane Madeira. Sou Cristiane Madeira que é a Kaya Mujeuin. Me equilíbrio no pertencimento de dois mundos: visível e invisível, e para que haja harmonia, possuo nomes⁹⁹. Há outros nomes que também possuo, mas são sagrados demais para serem proferidos aqui. Sou brasileira, sou banto, sou profana, sou sagrada. Estou pele branca. Enquanto humana, fui convocada por Nzambi Mpungu¹⁰⁰ a ser o caminho do meio entre as forças da vida neste mundo dinâmico de grande teia de aranha, onde a queda de uma minúscula gota de orvalho vibra todas e quaisquer das inextricáveis redes existentes.

A África, a Afidika, é um continente tão complexo, de tantas composições funcionando entre si, de elementos interligados em inúmeros aspectos, que talvez fosse necessário um milênio de estudos ininterruptos voltados à ela. E como parte dessa África multifacetada antropológicamente, geopoliticamente, linguisticamente, existe o Bantu. Em 1860, o filósofo alemão W.H. Bleek usou o termo Bantu para designar um tronco linguístico comum à coletividades que possuíam similitudes na civilização e nas línguas. O estudo abarcou cerca de duas mil línguas e na análise, observou-se a existência da palavra muNTU (LOPES, 2011) e com concomitante significado, em quase todas elas: gente, indivíduo, pessoa (LOPES, 2011), sendo BaNTU, o seu plural. Como complemento das informações: o muNTU é o ser vivente composto pelo corpo, mente, cultura e essencialmente, pela palavra. BaNTU exprime a população, a comunidade.

É necessário ressaltar que a semelhança entre estas etnias com suas quase duas mil línguas estudadas, não é apenas linguística, há também afinidades nos rituais, religiosidades, hábitos, nos saberes e tradições que as unem, que as mantêm conectadas e as fazem parte de uma grande teia, e mesmo assim, esse povo, denominado de modo genérico, por um filósofo alemão, por Bantu, se apresenta subdividido em múltiplos grupos, entretanto, dentro dessa diversidade de culturas e línguas, é possível discernir uma unidade¹⁰¹ cultural.

Esse conjunto de povos chamados de Bantu se caracterizou por suas inúmeras migrações,

⁹⁸ Tierno Bokar Salif, falecido em 1940, passou toda a sua vida em Bandiagara (Mali). Grande mestre da ordem muçulmana de Tianiya, foi igualmente tradicionalista em assuntos africanos.

⁹⁹ “Um indivíduo se define por seu nome: ele é seu nome. E este nome é algo interior que não se perde nunca [...] O nome interior é indicativo da individualidade dentro da linhagem. Porque ninguém é um ser isolado.” MAQUET (1966: 155)

¹⁰⁰ Um dos nomes do Deus supremo para o Bantu.

¹⁰¹ Cheikh Anta Diop (1990), historiador, antropólogo, físico e político senegalês designa esta unidade como a unidade na diversidade.

sempre em deslocamentos à procura de áreas férteis, o que os tornaram experts em técnicas agrícolas e metalúrgicas, e organização sócio-política para fundação de cidades no continente africano (cf. OBENGA, 1991). Atualmente, estão localizados na “[...] África Central, Centro-Ocidental, Austral e parte da África Oriental” (LOPES, 2017: 49).

Para o Bantu, o Universo é composto de dois espaços, considerando que um está dentro do outro: o factual e visível, onde se vive, e que é uma camada do mundo invisível e vivo, em que ocorre o movimento contínuo de forças que mantém a harmonia do Universo, há comunhão e solidariedade em tudo e, conseqüentemente, existe sempre um aspecto religioso, e nessa relação do mundo invisível, que é habitado por todos os seres invisíveis, espirituais; e do visível, pelos seres humanos, animais, vegetais e minerais, o homem deve manter a concórdia com os vivos e com os que já morreram. Assim, há um Ser Supremo, que criou o mundo, todos os seres e coisas existentes ali. Há também as divindades secundárias, que são assistentes do Ser Supremo, que salvaguardam os humanos, intercedem pelos seus pedidos junto ao Divino, são representações de forças na Natureza. Eis alguns dos nomes que o Ser Supremo, dentro dessa unidade da diversidade do Bantu, apresenta: Nzambi Mpungu, Kabezia-Mpungu, Suku, Mukuru, Muvangi, Umbumbi, Waphungu, N'gana Zambi e outros. No Brasil, ficou como Zambi Apongo, Zambiampungu, Zambiampongo.

Para entender o Bantu, é necessário se desfazer, nem que seja por alguns momentos, do modo de pensar, de compreender a realidade do jeito grego, do eurocentrismo. O Bantu considera o Ser Supremo como a fonte da força vital, e esta “[...] está ligada, essencialmente, a toda a noção de ser” (TEMPELS, 2016: 50).

O ser é a força, a força é o ser. A nossa noção de ser é “o que existe”, a deles, “a força é o que existe”. Lá onde temos o conceito “ser”, eles utilizam o conceito “força”. Lá onde veremos seres concretos, eles vêem forças concretas. Lá onde diríamos que os seres se distinguem pela sua essência ou natureza, os Bantu diriam que as forças diferem pela sua essência ou natureza. (IBIDEM: 51)

Portanto, há uma hierarquia: primeiro existe a força divina, Nzambi, o “Dijina dikatampe”, o grande nome, seguido pelos primeiros pais dos povos, os arquipatriarcas, aqueles que fundaram as várias tribos, e que são os intermediários entre os homens e o Ser Supremo. São seres espiritualizados. Depois vêm os mortos das tribos, seguindo uma ordem conforme sua origem, são as forças mais velhas que atuam sobre os vivos. Estes são os elos dessa grande teia de força vital, pois são os transmissores do élan vital dos antepassados para os vivos. Após os mortos, aparecem as forças vivas, os seres vivos, seguidos pelas forças animais, vegetais e minerais, e todas essas forças também estão sob uma hierarquia conforme a sua potência vital, linhagem ou origem (cf TEMPELS, 2016).

Na teoria de forças do Bantu, acredita-se que toda a força (todo o ser) tem a capacidade de

fortalecer-se ou de diminuir-se, tornar-se uma força mais forte ou mais fraca. E toda a força se fortalece, cresce, desenvolve, ao se utilizar de sua inteligência e vontade. Quando se clama aos grandes ancestrais, há aumento da força vital neste processo de interação das forças. Qualquer que seja o contexto, desvia-se sempre do grande mal existente, que é diminuir (cf. TEMPELS, 2016).

Sob a ótica Bantu, o ser humano, a criatura é ligada ao seu criador, de modo que, perenemente, sua existência e subsistência dependem Dele. As forças mantêm um elo entre si, há “[...] uma interação de força a força” (TEMPELS, 2016: 56). Uma força é capaz de fortalecer ou diminuir uma outra força. MAGIA? Sim, MAGIA. Lembrando que já se ressaltou anteriormente para não se pensar como o europeu, pode-se dizer que magia, para o Bantu, é como uma “ação causal metafísica” (TEMPELS, 2016: 56) resultante da natureza da força (ser), e isto é meramente a interação das forças naturais, tal e qual foram criadas por Nzambi, e assim como foram disponibilizadas por Ele para as criaturas. Tudo que se move nesse mundo de forças, automaticamente, influi em outras forças.

Relevante apontar que para não haver caos nas interações entre as forças, estas obedecem a leis determinadas:

1. O homem, estando vivo ou morto, tem a capacidade de fortalecer ou reduzir uma outra pessoa na sua força¹⁰².
2. A força vital humana é capaz de influir sobre a força dos animais, vegetais ou minerais.
3. Um espírito ou um vivente (seres racionais) também poderá influir sobre um outro ser racional, agindo primeiramente sobre uma força animal, vegetal ou mineral, para assim, acertar o ser racional.

O muNTU, a força, os baNTU, esse vivente da Afidika, ele se faz como confluência de todas as forças, seres em sua total profundidade e interação, permitindo assim o seu desenvolvimento integral. Ele é a atualização constante de seu passado, de seus ancestrais, e isto o mantém em equilíbrio, em harmonia e dinâmico nessa teia de forças que interliga o mundo invisível e o visível. É possível então, se integrar na Natureza e tornar-se Natureza também.

O Bantu acredita que a vida é uma unidade e o vivente é apenas um ponto no círculo cósmico da vida e não termina com a morte, embora essa possa sujeitá-la à uma transformação de estado. Ela é para ser vivida em comunidade, é sagrada, pois é a participação na vida divinizada de seus antepassados. É o prolongar da vida de seus antecessores e o preparo da própria vida que se prosseguirá em seus descendentes. Assim argumenta Mulago¹⁰³.

E foi esse povo africano, com essa confluência de forças dentro e fora de si, com essa

¹⁰² Lembrando: o ser é a força, a força é o ser.

¹⁰³ MULAGO apud NYANG, 1982: 27 - Dioses y Hombres em Africa (Correo de la UNESCO). Tradução minha.

Filosofia de vida, com a crença em Nzambi e em seus ancestrais, que primeiro chegou aqui no Brasil na atroz diáspora transatlântica. Como toda sociedade africana, sua ideologia se faz, se transmite, se retransmite, se atualiza por meio da tradição oral, e nesse sentido é necessário dizer que não é uma característica exclusiva, e sim, dominante nesse povo. É uma cultura que favorece o aspecto oral na propagação e aquisição de suas tradições e que, deste modo, se perpetuam até os dias de hoje. Talvez seja elementar aludir que a África negra criou sistemas de escrita pictográfica (escrita de ideias ou escrita de palavras) ou fonética (escrita silábica ou escrita alfabética) (AGUESSY, 1980: 108), escrever o contrário disso é se pautar na ignorância e nas velhas formas eurocentristas de inferiorizar a Cultura Africana.

A tradição oral para o africano é a sua principal escola na vida e que está ao alcance para todos, independente de sua condição social, econômica. Ela é totalmente imbuída de respeito aos ancestrais, pois é a grande herança deixada por eles, é dinâmica e vital para a transmissão e conservação da Cultura Africana. É além das narrativas míticas, históricas, contos e lendas, ela abarca todos os aspectos da vida do africano: fé, pensamento, artes, ciências biológicas, história, aprendizagem de habilidades específicas para trabalho, lazer, jogos, brincadeiras, enfim engloba tanto o aspecto espiritual, quanto o material. A definição de tradição, segundo Vansina, é: “[...] um testemunho transmitido oralmente de uma geração para outra.” (VANSINA, 2010: 140)

Essa transmissão oral de testemunhos, de saberes ancestrais de uma sociedade, é a portadora do poder e da força das palavras, é alicerçada na iniciação e na experiência, contribuindo para a criação de um ser humano específico e, desse modo, talhar a alma africana.

A palavra, para o africano, está ligada ao conceito de força vital, portanto, de alguma maneira possui em si, o próprio preexistente. É o sopro vital utilizado pelo Ser Supremo para fazer surgir o mundo, em que as forças cósmicas que se encontravam inertes fossem vivificadas. E, assim, a palavra pronunciada pelo vivente também movimenta e aviva as forças que estão paradas na natureza, desencadeando ações ou energias vitais, e por isso se deve ter cautela ao utilizar a palavra, pois também pode causar reações incontroláveis, interferir na existência. Leite explica que, por causa da capacidade que a palavra tem “[...]de fazer gestar algo decisivo pela penetração, no interior dos indivíduos [...]” (LEITE, 1995/1996: 103-118), o ouvido do ser humano se parece com o aparelho reprodutor feminino.

A palavra é agente do conhecimento, de magia e, portanto, não deve ser usada de modo leviano. Com o seu poder criador, gera aquilo a que dá nome. Para que tenha eficácia total, coloque em ação e desperte a força que está estática nas coisas, a palavra deve ser falada ritmicamente, reproduzir o vaivém, que é a essência do ritmo (cf. HAMPATÉ, 2010).

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, 2010: 186)

Pode-se considerar que para o Bantu, a palavra é a fonte de inserção da ordem nas sensações, nas coisas e nos raciocínios. Mabona explica que quando ocorre a fala, a comunicação entre dois vivos, esta é uma atividade plena, energia em deslocamento que fecundará a inércia, alicerçando assim o princípio de toda expansão, todo movimento e todo ritmo, pois para a ideologia africana, entre dois seres há um “abismo do nada”, e este vazio será preenchido pela palavra, já que a função dialética da fala é reconciliar o ser com o nada, criar conexões entre os seres, decorrente de seu potencial gerador e substancial de dimensões e novas realidades (cf. MABONA, 1964). A fala é a exteriorização das pulsações da força interna, assim como a força interna surge da interiorização da fala (HAMPATÉ, 2010: 8), portanto, quebra-se o silêncio do ser.

Portanto, a palavra, nessa sociedade de tradição oral, não é falada de modo estéril, apático. Ela é falada de maneira vibrátil, animada, ritmada, com cadência. Assim sendo, a tradição sempre atualiza o passado, pois o que foi falado pelos antepassados, se faz novamente vivo, dinâmico, dialoga, fortalece o grupo que o recebe e tem uma valiosa função sócio-religiosa, pois conecta os vivos com os ancestrais. E a palavra conserva e transmite o patrimônio cultural por meio de:

- fórmulas rituais: orações, invocações, juramentos, bênçãos, maldições, fórmulas mágicas, títulos, divisas.
- textos didáticos: provérbios, adivinhas, fórmulas didáticas, cantos e poesias para crianças.
- histórias etiológicas: explicações populares do porquê das coisas, evolução das coisas até ao estado actual.
- contos populares: histórias só para divertir.
- mitos: todas as fórmulas literárias que utilizam símbolos. Melhor, são mitos certas histórias transmissoras de tradições arcaicas, de tipo religioso ou cosmológico, relacionadas com Deus ou com a criação.
- Récitas: heróico-épicas, didáticas, estéticas, pessoais, mitos etiológicos, memórias pessoais, migrações.
- poesia variada: amor, compaixão, caça, trabalho, prosperidade, oração.
- poesia oficial: (histórica), privada, (religiosa, individual) comemorativa (panegírica): poesia culta, ligada às castas aristocráticas e senhoriais; poesia sagrada, cantada os ritos religiosos e mágicos, em cerimônias de sociedades secretas, em ritos fúnebres, poesia que interpreta a filosofia e os mistérios da vida e da morte; poesia popular, cantada nos jogos à volta do fogo, transmissora de ensinamentos morais e históricos.
- narrações históricas: listas de pessoas e lugares, genealogias, histórias universais, locais e familiares, comentários jurídicos, explicativos, esporádicos, ocasionais. (ALTUNA, 1985: 37-38)

Dentre todos estes meios da palavra se perpetuar como tradição oral do povo Bantu, o foco desta pesquisa são os cantos rituais, de reza, de louvor às divindades, aos chamados Minkisi (plural de Nkisi). São cantos que têm a capacidade de mobilizar as forças que atuam sobre as divindades, que são as potências da ação. Eles estarão acompanhados pela dança, por palmas ou ao som dos tambores.

Os cantos de reza, ou melhor dizendo, zuela (ou mwimbi) às divindades, viabilizam expressar o ensinamento herdado, materializando, assim, a continuidade do rito, do passado e presente se interagindo e o homem vivendo a experiência ancestral, por menor que seja o período de tempo, ele próprio sendo o ancestral. É o acontecimento do sagrado, do tempo e espaço dissolvidos e a restituição da realidade ontológica. Têm um poder mágico-místico, e por isso possui a capacidade de produzir efeitos e de intervir na realidade. É comunhão entre os vivos e os antepassados. Atualizam e vivificam o dinamismo vital do ser. Mãe Dango fala sobre a importância dos cantos dentro do Candomblé:

“Bom, a importância é que a gente ora cantando, né. Por que os cânticos do Candomblé, que são os nossos ingorossi cantado, ele faz você lembrar quem você é a partir do momento que você decidiu seguir essa religião, e ela recordou, fez você recordar algo de outras encarnações, E... porque você é médium! Todos nós somos médium, mas tem uns médium que não quer despertar...

Aqueles que querem despertar, vem para o Candomblé ou vem, pra uma outra celebração, que é mística e pode ser em vários outros segmentos, né?

Então, os cânticos do Candomblé não é menos importante do que os cânticos budistas, do que os cânticos do carismático, do que os cantos dos africanos, né?... eu tô dizendo lá na África, mesmo aqueles que não são religiosos de matriz africana, que hoje são protestantes, eles só fazem o culto deles com musicalidade, né... cantando e dançando... Então, traz alegria, desperta em você o prazer de reverenciar Deus.

Então, o cântico traz... desperta sua fé... é isso que o cântico faz. A importância do cântico é despertar sua fé, e cada Cântico, faz você se identificar, com quem você é. Então, se vai cantá pra Tawamin, você se identifica com o cântico.

Às vezes, você nunca veio no Candomblé, você vem visitar o Candomblé, uma comunidade religiosa africana, e canta um cântico..., você faz um gesto de transe lá na assistência, e você nunca ouviu aquele cântico, porque os cânticos também está na nossa memória ancestral, tá na nossa memória ancestral. Os louvores estão na nossa memória ancestral. Então, a importância dos cânticos é trazer você e despertar sua memória ancestral de coisas que estão longínquas. Cânticos, louvores, seja de qualquer religião.

Se você está aberto aquilo, ele desperta em você a fé, a alegria, o bem estar e depois o transe. Então, tudo é no cântico, que são as rezas também cantadas.”

As zuelas podem ser direcionadas para vários propósitos: louvar os feitos dos antepassados, pedir: saúde, prosperidade, proteção, desculpas, paz, justiça, amor, alegria, benção, afastar o perigo e outros. São transmitidas de geração a geração, propagam ações incorporadas reais, pode-se dizer que são repertório (cf. TAYLOR, 2013), pois “são formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes.” (TAYLOR, 2013: 55).

Esses cantos de reza de tradição Bantu se fazem presentes nos ritos do Candomblé da nação Angola, que acontecem nas terras brasileiras, sendo essa a fonte para o repertório incorporado desta que aqui escreve e objeto da investigação apresentada. Preferencialmente, quando cantadas dentro do contexto religioso, são acompanhadas por três tambores chamados por Ngoma e um sino metálico de percussão, Gan, com o auxílio de uma vara curta de metal ou mesmo de madeira.

Conforme Tata Kasumbê¹⁰⁴ informa, o Gan é o “que começa tudo”, é o que dá a primeira marcação para iniciar o canto e os ngomas entrarem tocando depois (MADEIRA, 2013: 60). Os três ngomas são tocados com o toque direto das mãos, e possuem tamanhos e sons diferenciados. O ngoma de tamanho maior é chamado por Ngoma ua txina e tem sonoridade de timbre grave; o segundo maior é o ngoma ua mukundu, com timbre intermediário; e o menor, ngoma ua kasumbi, tom agudo.

Todos esses instrumentos são tocados exclusivamente por homens, os chamados Tatas, que são iniciados nos ritos e preparados para esta e outras funções dentro da religião, não entram em transe religioso, estão sempre conscientes e despertos, “são conhecidos como pessoas que nasceram com o “santo em pé”, já nascem com cargo de autoridade e função a cumprir” (MADEIRA, 2013: 61). Estes homens, pelo toque de suas mãos nos ngomas, também têm o poder de despertar os ancestrais nos filhos de santo e assim atualizar e vivificar a força vital de cada um que entra no transe.

Para o Candomblé angolano, existem três ritmos ou toques para os cantos: Cabula ou Monjolo, Congo ou Congo de Ouro, Barravento. Vatin explica que:

Esses três padrões rítmicos são a base para as partes tocadas pelos tambores. O tambor pequeno (*lê*) e o tambor médio (*rumpi*) fazem um ostinato no mesmo ciclo rítmico que o do sino. O grande tambor (*rum*¹⁰⁵) tem maior liberdade rítmica, embora esteja sujeito a numerosas restrições rituais que governam seu uso¹⁰⁶. (VATIN, 1999: 20)

Durante uma cerimônia pública, o chamado kituminu no Candomblé Angolano, as zuelas se fazem presente seguindo toda uma ordem das divindades:

- Mavambo / Npambu Nzila
- Nkosi Mavambo
- Nkosi
- Katendê
- Tawamin
- Ngongobila
- Hongolo
- Kafunjê / Kafundeji
- Nzazi
- Kitembu

¹⁰⁴ Tata Kasumbê é tata muxikiangoma, isto é, tocador do ngoma no Nzo Musambu Hongolo Menha.

¹⁰⁵ Grifos da autora: Importante ressaltar que VATIN faz uso de termos da nação Yoruba para denominar os tambores que são da nação Angola. O curioso é que sua obra é intitulada: Brazil Candomblé de Angola – Afro-Brazilian ritual music.

¹⁰⁶ “These three rhythmic patterns are the basis for the parts played by the drums. The small drum (*lê*) and the medium drum (*rumpi*) each do an ostinato on the same rhythmic cycle as that of the bell. The large drum (*rum*) has greater rhythmic freedom, although it is subject to numerous ritual constraints which govern its use”. (VATIN, 1999: 20) (Tradução nossa.)

- Matamba
- Ndandalunda
- Kisimbi
- Telekumpensu
- Kayaia
- Kayaia dia Mugongo
- Nzumbaranda
- Nvunji
- Lemba
- Lembarenganga

Esta é a sequência¹⁰⁷ dos Minkisi e para cada Nkisi, há também uma ordem a ser seguida de suas zuelas, a chamada “cordinha do santo”, portanto os cantos não podem ser cantados aleatoriamente dentro de um kituminu. As zuelas estão na língua Kimbundu que faz parte do grupo linguístico denominado por Bantu. Em média, são cantadas sete zuelas para cada Nkisi durante a festa, mas este número pode aumentar, principalmente quando o kituminu for específico para celebrar uma única divindade.

Oportuno escrever que dentro dos dogmas do Candomblé, não é possível alguém ser iniciado para¹⁰⁸ o Ser Supremo, para Nzambi Mpungu, portanto ninguém entra em transe religioso Desta divindade superior, por isso seu Nome não consta na sequência das zuelas de um kituminu. Evidente que há cantos de louvor para Ele, mas não há danças ritualísticas como das divindades que estão abaixo Dele, em que é possível observar parte de seus mitos representados nesses ritos.

Como é Todo-poderoso e Plenitude, que Lhe podem dar as criaturas? Render-Lhe culto seria equipará-Lo a uma criatura contingente. Deus desconhece qualquer necessidade. Por que precisaria de oferendas, sacrifícios ou de uma liturgia solene?

A transcendência divina impede a concretização do culto, porque “ninguém sabe o que Deus¹⁰⁹ deseja”. Pela sua Omnipotência tudo lhe pertence. Como oferecer-Lhe alguma coisa, se já é dono de tudo? (ALTUNA, 1985: 421)

Assim como em África se fala: “*Kosa ga e theeletswe o e duletse*”, que significa sentado você não pode ouvir a música (RAMOSE, 1999), em um kituminu, os iniciados nos ritos do Candomblé também não ficam sentados, estão sempre dançando para a divindade que está sendo louvada. Só permanecem sentados, se ocorrer o transe religioso de alguém presente, pois a partir

¹⁰⁷ Esta é a sequência praticada no Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris, pode acontecer alterações nessa ordem em outros templos de Candomblé angolano.

¹⁰⁸ Ser iniciado no Candomblé, significa que o indivíduo passou, de livre e espontânea vontade, por uma série de rituais direcionados para a divindade que o religa à sua ancestralidade africana e que comanda a sua vida, em um período de 21 dias, recluso em um templo religioso destinado para tal. Exemplo: Fulano é iniciado para Tawamin, o mesmo que dizer que é filho dessa divindade.

¹⁰⁹ Grifo da autora: pode-se ler Ser Supremo.

deste momento, quem dançará para a divindade será este que foi tomado pela expansão da sua própria força ancestral, e mesmo assim, muitas vezes, os outros participantes batem palmas como modo de atuar naquele ato.

As zuelas dentro de uma cerimônia pública ou não no Candomblé, são sempre acompanhadas por corpos que dançam, que recontam, revivem, revitalizam, reatualizam as mitologias das divindades, as relações destas com os seus elementais específicos na Natureza, os seus humores, suas fluências pelos espaços, suas temperaturas, suas forças vitais, desencadeando movimentos na grande teia do mundo dinâmico criado por Nzambi Mpungu. As danças não são fruto de improviso do filho de santo, elas têm uma estrutura rigorosa, que não se modifica, pois o contrário levaria a um mau entendimento do mito.

Todo este gigantesco repertório de cantos e danças aos Minkisi são transmitidos pelos mais-velhos aos mais jovens por meio da oralidade. Almeja-se que durante os sete primeiros anos, a partir da iniciação, o indivíduo aprenda ouvindo e observando os mais-velhos cantando e dançando durante o kituminu. O olhar do neófito deve estar sempre muito atento à boca de quem puxa o canto, para assim entender as palavras cadenciadas ao som dos ngomas, e isto deve acontecer aos pés dos jinpange akalu¹¹⁰, quando dançam para o nkisi. Passados os primeiros sete anos de aprendizado, espera-se que os iniciados tenham adquirido o gigantesco repertório das zuelas e danças de todos os minkisi cultuados no nzo musambu¹¹¹ a que pertence, e para, conforme diz a sabedoria de Mam'etu Dewá¹¹²:

[...]poder mostrar realmente que são capazes o tempo todo em aprender, em renovar, em escutar o que o Nkisi diz, em escutar o que o Nkisi quer e ser guiado pelo Nkisi e não guiar Nkisi. (MADEIRA, 2013: 58)

Muitas vezes, o nzo realiza uma cerimônia pública de tamanho menor, destinada aos membros da casa e alguns poucos convidados, chamada de Tabuleiro. Esta é destinada para alguma divindade específica e é oferecida a principal comida desse Nkisi, em um tabuleiro. Além de serem feitos os pedidos urgentes e necessários à divindade, aproveita-se esse ritual, diga-se de passagem, para uma pormenorização da transmissão das Tradições, dos cantos, danças e rezas, em que são repetidos várias vezes para a apreensão de tudo para todos. Não há uso de anotações por parte dos participantes, apenas o uso de suas memórias, pois assim se realiza, se reatualiza, se perpetua a Tradição.

¹¹⁰ 'Irmãos mais velhos'.

¹¹¹ Nzo musambu do kimbundu que significa Casa de reza. Os terreiros de Candomblé Angola geralmente são nomeados por nzo musambu mais o nome do Nkisi a quem o templo é consagrado.

¹¹² Mam'etu Dewá é sacerdotisa no Nzo Musambu Hongolo Menha e uma das herdeiras da casa.

2.1- O Ubuntu inerente na potência dos cantos de Tradição: uma possível trajetória para o trabalho do performer

umuntu ngumuntu ngabantu
(LOUW, 2010: 5.)

'Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas'.
(aforismo tradicional africano)

Para o africano, ser UBUNTU é: 'todos somos família'¹¹³ nessa grande teia inextricável de interação de forças, em que todos estamos, os vivos, os mortos, os ancestrais, compartilhando e cuidando uns dos outros. Tanto os vivos quantos os mortos necessitam-se mutuamente. Ubuntu é o ser “tornar-se uma pessoa por meio de outras pessoas” (LOUW, 2010: 5), ou o famoso, 'eu sou porque nós somos'. Dentro de “outras pessoas” estão abarcados os ancestrais, a Natureza, tudo que é vivo e não-vivo no cosmos. Deste modo, o Bantu considera inexistente o ser humano que esteja fora dessa interação de forças.

O humanismo africano, ou o Ubuntu, pode ser compreendido como uma ética social e traz um enraizado sentido religioso. Quando se diz que os ancestrais estão abarcados no aforismo, '*umuntu ngumuntu ngabantu*', é referente ao conceito de família estendida ou família extensa, que permite chegar ao termo ancestralidade, que envolve uma percepção “[...] sobre a morte, como continuidade da vida inteligente no mundo invisível e o ressurgimento desta noutra vida corpórea no mundo visível.” (JÚNIOR, 2010: 32). Os ancestrais ou seres invisíveis são os responsáveis pela ligação do mundo visível ao invisível e esta afirmação é baseada na crença, por parte dos vivos, “[...] no desconhecido desconhecível” (RAMOSE, 1999), portanto é metafísica.

Para compreender o conceito de família estendida, é preciso saber sobre a questão do parentesco na vida africana tradicional, que pode ser estabelecido por laços ou pactos de sangue, criando assim uma grande rede de parentes numa tribo, que inclusive sofre subdivisão em clãs e estes, em subclãs, possibilitando a existência ao mesmo tempo e lugar, de várias mães, pais, irmãos, tios, etc, é a natureza coletiva da comunidade. Os clãs e subclãs são grupos que possuem em comum o mesmo ancestral até seis ou oito gerações antecedentes (MBITI, 1969). Consequentemente se chega à família estendida, em que estão inclusos todos os familiares próximos, os mortos-vivos (os ancestrais) e aqueles que nascerão. Portanto, o indivíduo faz parte de um todo e tudo o que diz respeito a ele, diz respeito a toda a comunidade, sendo assim, só resta dizer Ubuntu.

Ubuntu também quer dizer que ser um humano é atestar sua humanidade por identificação da humanidade de outrem e, a partir disso, construir vínculos com os outros. Ramose explica que “Ubuntu é sempre um 'ade' e não um 'ismo’”, pois é permanentemente “um estado de ser e não um

¹¹³ Segundo Louw (2010), há uma divisão entre os defensores do Ubuntu nessa afirmação, alguns defendem que a origem dos participantes da comunidade Ubuntu deva ser apenas daqueles que estão em África, outros advogam que para se ter total coerência do sentido Ubuntu, essa comunidade significa toda a humanidade. E esta última é a opção escolhida aqui.

sistema” (RAMOSE, 1999: 51).

Novamente pede-se que não se pense de modo eurocentrista, menos ainda cartesiano ao que se refere à individualidade, em que o indivíduo pode ser idealizado sem, impreterivelmente, admitir o outro. Nele, esse indivíduo existe por si só, pois é auto-suficiente. No pensamento Ubuntu, o ser é uma pluralidade de personalidades devido à gigantesca teia de relações em que se encontra imerso. Mas isto

[...] não significa que o sujeito africano afunde em uma coletividade informe, disforme ou rudimentar... [isso] significa simplesmente que a subjetividade africana se desenvolve e prospera em um ambiente relacional proporcionado pelo contato e interação contínuos com outros. (NDABA, 1994: 14)

Oportuno dizer que no processo de reconstrução da sociedade sul africana pós-apartheid, o conceito Ubuntu, com suas características de solidariedade, partilha, reconciliação e pacto com a convivência pacífica, foi basilar para a passagem parcialmente sem conflitos, de um Estado reacionário para uma democracia multipartidária, o que demonstra haver um “respeito autêntico pelos direitos humanos / individuais e uma apreciação honesta das diferenças” (LOUW, 1998: 3), e ao mesmo tempo, existe também o apontamento de alguns autores sobre o lado obscuro do Ubuntu em algumas comunidades que exigem, de modo opressor, consenso e lealdade por parte dos participantes.

E esse princípio ético africano que fala de solidariedade e resistência, também fez sua diáspora transatlântica para as terras brasileiras, por meio do povo Bantu que aqui chegou escravizado e teve que reinventar a sua cultura que estava impregnada em suas palavras, em seus corpos. O Ubuntu afro-brasileiro se apresentou nos quilombos, nas irmandades negras, nos Candomblés, nos Batuques, nos Xangôs, nas Umbandas, nos Tambores de Mina, nas Congadas e outros. A máxima '*umuntu ngumuntu ngabantu*' ou seja 'uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas', continuou por estas terras com significado profundamente religioso como em África, pois também essas 'outras pessoas' se referem aos ancestrais que aqui são reverenciados por meio dos ritos, cantos, danças, mitos das religiões de matriz africana. Quando um indivíduo se inicia nos ritos sagrados dessas religiões, ele se religa aos seus antepassados, à sua própria força vital, à Natureza e à grande teia inextricável de interação de forças, ele 'adjetiva-se Ubuntu'.

Se os cantos, os mitos, as danças, os rituais, os encantamentos desempenham o papel de '*religare*' aos ancestrais, é cabível aqui a relação com o pensamento de Grotowski acerca de uma canção tradicional:

[...] mas quem é a pessoa que canta a canção? É você? Mas se é uma canção da sua avó, ainda é você? [...] Mas se você for capaz de avançar com essa canção voltando-se para o início, não é mais a sua avó que canta, mas alguém da sua linhagem, do seu país, da sua aldeia, do lugar em que ficava a sua aldeia, a aldeia dos seus pais, dos seus avós. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 50)

O entendimento aqui é que, ao cantar os cantos de Tradição, há a possibilidade de transcender o tempo e espaço, pois se está sendo religado aos ancestrais, à família estendida, com a força vital que esses possuem. Mesmo que por cá, Brasil, as famílias estendidas tenham se espalhado com o advento da escravização dos africanos, a crença é que as forças vitais dos ancestrais tenham ficado adormecidas, mas latentes nos indivíduos, podendo ser despertadas com o poder da palavra proferida ao Universo.

O trajeto realizado até o momento tem tentado expor a inextricável teia entre o homem, os ancestrais e a palavra conforme o pensamento do Bantu e como isso se realiza aqui, no Brasil, por meio do Candomblé angolano, e, especificamente, com seus cantos de Tradição. E dentro disso, o Ubuntu poderia ser usado para explicar, motivar ou sublinhar o trabalho do ator/performer com os cantos investigados nessa pesquisa, pois é necessário um ambiente relacional proporcionado pelo contato e interação contínuos com outros, sejam esses do mundo visível ou invisível.

As práticas com atores/performers, que têm sido realizadas para esta pesquisa, têm mostrado o despertar e reatualização das forças vitais dos ancestrais por meio dos cantos de Tradição do Candomblé angolano. Um exemplo se dá, quando da investigação com o canto destinado ao Nkisi (divindade) Tawamin, durante a quarta prática realizada nos meses de junho/julho de 2018, que representa:

[...] o caçador que tudo vê e sabe sobre o que acontece na mata, pois afinal é o ambiente de seu reinado, um espaço de muita prosperidade, onde tudo que se planta dá frutos, há sempre boa colheita. É o detentor de todas as sementes para plantio. É aquele que anda na mata sem fazer barulho algum, tal a sua leveza e rapidez no caminhar. A sua flecha é sempre certa, nunca errando o alvo, pois afinal, ele pensa muito acerca de todos os trajetos que sua caça poderá fazer. Daí ser o grande provedor do alimento para a comunidade, o Nkisi que sempre traz a fartura para a mesa. É o caçador inteligente, de pensamento muito rápido e é orgulhoso por ser assim. (MADEIRA, 2013: 79)

O que se presenciou foi a efetuação do mito por meio das criações cênicas e corpos alterados com as características pertinentes ao Nkisi, pois surgiu um caçador com arco e flecha perseguindo e acertando sua caça, posteriormente ele a apresentou ao seu deus e, depois a limpou para que sua aldeia pudesse se alimentar; surgiu também um felino (animal sempre presente na mitologia dessa divindade) que caminhou e descansou ao lado de seu protetor; alguém trabalhando em uma moenda de cana de açúcar e trazendo o melaço (alimento destinado ao Tawamin); e, por fim, outra pessoa triturando grãos para distribuir à comunidade para esta se alimentar.

Outro fato interessante de se observar nessa situação é a de que os participantes criaram uma cena totalmente entrelaçada nas características, na mitologia deste Nkisi, eles produziram uma tessitura cênica da divindade Tawamin. É como se o canto fosse um potente 'wireless'¹¹⁴, uma tecnologia da mais alta ponta, que, ao mesmo tempo que não possui fios, possui fios que estão

¹¹⁴ Do inglês, que literalmente significa 'sem fio'.

imersos na 'magia' africana, na gigantesca potência da palavra, na conexão invisível do mundo conhecido e do desconhecido, que vivifica, atualiza e dinamiza o ancestral em diversas camadas de seu próprio mito, proporcionando, ao ator/performer, a realização do ato criativo por meio de reelaborações do uso do corpo advindas da tessitura cênica de Tawamin.

É imprescindível esclarecer que as práticas com os cantos que coordenamos, não fazem uso dos 'ngomas', é um trabalho com o canto à capela, o processo se dá pela força apenas da palavra, pois os participantes não sabem para qual divindade estão cantando, qual a mitologia, as características arquetípicas sobre essa e nem a tradução do canto, que é na língua africana Kimbundu. Absolutamente nenhum conhecimento sobre as divindades foi transmitido aos participantes antes ou durante o processo. Só obtiveram explicações sobre os Minkisi depois de todo o trabalho realizado.

Os cantos de Tradição com suas potências têm a capacidade, assim como o Ubuntu, de criar um ambiente relacional entre todos que participam da experiência, não acontece apenas um simples contato físico de um com o outro, uma troca de olhares, há interação, diálogo de ações e de relações entre esses que estão presentes e os ancestrais que se reatualizam pelos chamados dos cantos. E ainda na via do Ubuntu, os cantos permitem a construção de vínculos entre todos que interagem nessa conexão de dois mundos. O canto coloca o performer como parte do todo, na grande teia de interação de forças, e tudo o que diz respeito a ele, diz respeito a todos que ali estão. Como diz uma tradição Bambara, segundo Hampaté Bâ: “ Maa ka maaya ca a yere kono”, que significa 'as pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa' (HAMPATÉ, 1981: 181).

O canto de Tradição do Candomblé angolano, assim como de outras nações, atua como uma força vital que introduz um equilíbrio nas sensações, percepções, nos pensamentos da pessoa que se vê reconciliada consigo mesma, com seu passado, presente e futuro, com sua família estendida.

2.2- Uma investigação com repertório cultural incorporado.

O trabalho com os cantos de Tradição do Candomblé angolano é como ferramenta oral que possibilita a transmissão e o reconectar à uma memória cultural, transcendendo as fronteiras do tempo e espaço. Um possível retorno à natureza transcendental em tempos tão caóticos. É um processo, uma ação, um modo de transmissão, uma forma de intervir no mundo, o que nos conduz ao termo performance que:

[...]é algo que é feito, produzido, ocorre, emerge, cresce dentro e através de um processo, sendo também o que dele resta, seja enquanto algo feito, construído, materializado ou enquanto memória e recordação. (MOSTAÇO, 2012: 144)

Até o presente momento, tem sido apresentado a importância da palavra falada na tradição

africana e de como isso, conseqüentemente, é basilar nas religiões de matriz africana aqui no Brasil. Mas o fato da Cultura em África ser transmitida preponderantemente pela oralidade, facilitou para a arrogância e prepotência eurocentrista, classificá-la como um povo sem forma válida de conhecimento. Ledo engano.

A Cultura africana é cultura incorporada, isto é, que se utiliza do corpo como receptáculo e transmissor do conhecimento pertencente ao povo. E este corpo se apresenta em performances, sejam estas: recitações, cantos, danças, jogos, rituais, enfim, uma ampla gama de ações para comunicar e transmitir o conhecimento social, a memória dos antepassados e a identidade dessa sociedade de uma geração para outra geração, por meio desses comportamentos reiterados.

Diana Taylor, em seu premiado¹¹⁵ livro: “O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas” (2013), apresenta um estudo imprescindível no capítulo 1¹¹⁶, quando da chegada dos frades ao mundo dos astecas, maias e incas, nos séculos XV e XVI, para o entendimento da importância dada à palavra escrita, com a sua altíssima e eficaz capacidade de criar e armazenar formas válidas de conhecimento, em contraponto a repressão sofrida pelos conhecimentos incorporados, que sempre estiveram ali como baluarte da identidade e memória do povo. Os que detinham os saberes tradicionais perderam seus valores, foram substituídos por “especialistas” instruídos por meio de livros.

Taylor aponta que os 'materiais supostamente duradouros' e 'resistentes à mudança', tais como: documentos, textos literários, sítios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, Cds são definidos como 'arquivo'. E os materiais não reproduzíveis, efêmeros, que encenam a memória incorporada, isto é, língua falada, cantos, rituais, performances, danças, esportes, seriam o 'repertório'. (TAYLOR, 2013: 48 e 49)

Portanto, a investigação, aqui, acontece a partir do 'repertório' de Tradições do Candomblé angolano, originário do povo Bantu, que estão, foram e continuam a ser armazenadas nos corpos de todos os iniciados, no meu corpo iniciado, no meu corpo receptáculo, por variados modos mnemônicos, sempre ao vivo, sempre em atitude relacional com os meus mais-velhos¹¹⁷ que detêm o conhecimento, e que também o receberam de seus mais-velhos e assim sucessivamente, numa transmissão viva e dinâmica, em que se pode chegar em África, por debaixo da sombra de um baobá. Esse repertório vem do passado, mas é vivo e dinâmico no aqui e agora.

É um material que está arquivado na memória incorporada da tal família estendida¹¹⁸, pois sua origem continua a ser a Tradição oral, portanto exige a presença, a vivência, para que haja a

¹¹⁵ Prêmio de pesquisa em prática teatral e pedagogia (2003), Prêmio Katherine Singer Kovacs de melhor livro em culturas e literaturas latino-americanas e espanholas (2004)

¹¹⁶ Capítulo 1: Atos de Transferência – 25 a 90.

¹¹⁷ É comum na literatura africana o uso de hífen na expressão ‘mais-velho’, para designar que é aquele que detém o conhecimento, a sabedoria dos antepassados.

¹¹⁸ Da qual faço parte por ter me reconectado à ela em meus ritos iniciáticos no Candomblé, em 1992.

'produção e reprodução do conhecimento' (TAYLOR, 2013: 50). A transmissão do material incorporado acontece ao vivo, em estado de 'agoridade', resultando na transferência de “memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro.” (TAYLOR, 2013: 51). O conhecimento transmitido transcende as fronteiras do tempo e da cultura, permitindo ao ser humano a conexão com as origens, e mantendo esse em um movimento contínuo e cósmico de compartilhamento e troca das forças da vida.

E todo o processo ocorre no corpo, que é ao mesmo tempo “[...] receptor, depósito e transmissor do conhecimento” (TAYLOR, 2013: 128) do repertório de material cultural incorporado. Um corpo, que se apresenta peculiar, estrutural e predisposto a mudanças, que transita entre o passado e o presente, que possibilita a presentificação e reatualização da memória da família estendida. Indispensável apontar que não há possibilidade de falar sobre memória cultural incorporada e identidade e não cogitar o corpo, e esse mesmo, conforme Taylor, sendo “o produto de determinados sistemas taxonômicos, disciplinares e mnemônicos.” (TAYLOR, 2013: 134).

O trabalho realizado com o repertório de material incorporado trata diretamente com a alteridade, o que difere daquele que acontece a partir do arquivo, pois esse é relutante à mudança. E assim como a Filosofia africana do Ubuntu, a transmissão dos cantos de Tradição como parte de um repertório, não pode ser imunizada contra a alteridade, permitindo desse modo uma conservação da identidade e memória coletiva.

A proposta aqui é partir de um material cultural incorporado, no caso, os cantos de tradição do Candomblé angolano, que é intrinsecamente vivo e dinâmico, que poderão nos ajudar a configurar novas relações entre corpo, corpos, percepção, percepções, conhecimento, conhecimentos com as qualidades / divindades inerentes nos cantos, possibilitando que a experiência do sensível ocorra, abrindo potências de corporeidades que se ampliarão, desdobrarão e expandirão para o ato criativo.

O ato criativo que surge desse material incorporado que é vivo e dinâmico, mergulha no fluxo das próprias forças vitais imanentes nos cantos, gerando uma experiência de 'fita de Moebius' (cf. SCHECHNER (1985)), isto é, o canto torna-se o performer, o performer torna-se o canto. E assim, sob uma perspectiva africana, Ubuntu, *umuntu ngumuntu ngabantu*¹¹⁹ ‘Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas’, se realiza por meio das forças desses cantos, em que há uma hermética relação entre a memória dos ancestrais e a fruição da ação nos corpos dos performers no momento presente.

Os cantos de Tradição do Candomblé angolano usados na pesquisa, são os entoados em cerimônias públicas, portanto qualquer pessoa pode ter acesso a esse material cultural. Mas é importante frisar que há uma grande diferença entre ter o acesso de forma sem compromisso com a

¹¹⁹ Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas. (LOUW, 1998)

Tradição e ter esse material incorporado em si. No meu caso, tenho a oportunidade de vivenciá-lo, há pelo menos 26 anos, e por meio dos ritos pertencentes à religião. Minha memória, por meio da observação, prática, imitação, correção, repetição desse material cultural por tantos anos, tornou-se 'arquivo' dessa Tradição oral.

E nesse sentido, no material incorporado em mim, por ser participante ativa da Tradição, levanto um paralelo com o trabalho de Maud Robart com os cantos do Vodou haitiano, como é sabido, ela nasceu e morou no Haiti e participou de cerimônias do Vodou, isto é, aprendeu os cantos 'da porteira prá dentro'¹²⁰. Mesmo residindo há anos na França, é visível, perceptível, indiscutível que quando canta, a força e a magia de seus Ancestrais, dos loas¹²¹ se presentificam. Um dia ao cantar para a montanha, um canto para Heviosso, o deus do raio e trovão e que reside nesse local, as nuvens se espalharam, cobriram o céu e os raios e trovões se fizeram presentes, conto isso como testemunha efetiva lá em Aiuruoca, Minas Gerais, em 2016. É a potência do material cultural da Tradição do Vodou haitiano que é e está incorporado em Maud e que espalha-se ao tornar-se volátil em sua voz que chega até a montanha e esta gentilmente lhe responde com raios e trovões. Afinal, é uma vida dedicada a esses cantos e os Loas reconhecem isso.

Outro paralelo: Schechner, no texto 'Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral', apresenta uma fala de Ancelmo Valencia¹²² sobre as canções do ritual da dança do cervo do povo Yaqui, que haviam sido gravadas e vendidas, e como que essa atitude comercial havia retirado os poderes espirituais das canções do cervo, e concomitantemente, o povo parou de cantá-las. Valencia afirma que para entender os mistérios das canções, apenas sendo um yaqui ou ao menos um índio. Schechner conta que depois de tempos, graças ao esforço de Valencia, os cantos e as danças foram restabelecidos aos Yaquis, que voltaram a ter seus potenciais de cura.

Maud, Valencia e eu, cada um a seu modo, ao transmitir os cantos de suas Tradições, os repertórios incorporados, requeremos presenças, pessoas participantes e não máquinas, para que possam produzir e reproduzir conhecimento, e mesmo que haja mudanças na incorporação, o significado permanecerá o mesmo (TAYLOR, 2013). Pode-se dizer que aqui não há separação da fonte de conhecimento do conhecedor, como existe no arquivo, pois a memória é e está incorporada naquele que a encena. E quando houve uma separação, como ocorreu no caso dos Yaquis, com a gravação dos cantos em mídia para venda, esses perderam seus potenciais de cura, pois, talvez, ao

¹²⁰ O povo do santo usa os termos: 'da porteira prá dentro' ou 'da porteira prá fora'. O primeiro significa o conhecimento sobre fundamentos da religião que só são passados para aqueles que são ligados ritualisticamente ao terreiro. O segundo diz do conhecimento sobre a religião que é público.

¹²¹ Loas – são as divindades (originárias de diferentes povos africanos) do Vodou Haitiano. São também personificações das forças da Natureza e dos antepassados. Assim como no Candomblé, os Loas têm sua cor, dia da semana para ser cultuado, danças e cantos.

¹²² Líder ritual dos yaquis de Nova Pascua, no Arizona, Estados Unidos.

acontecer a ausência do corpo 'receptor, depósito e transmissor do conhecimento', a ausência da presença, da interação, do ato incorporado, tivessem perdido seus 'poderes mágicos'.

Uma apresentação de repertório de material cultural incorporado extrapola a própria fronteira do corpo individual, atingirá outros corpos, mesmo que no ato de transferência ou performance ou comportamento reiterado não seja exatamente da mesma forma duas vezes, terão um significado em princípio inalterável, podendo nesse caso das Tradições, deixar a “[...] linhagem e genealogias visíveis.” (TAYLOR, 2008: 93).

A investigação que aqui se apresenta, acontece também como um ato político, para que não haja supremacia e dominação de uma única nação do Candomblé. O desejo é por igualdades de reconhecimento, referências e reverências àqueles que se fizeram como base da formação do povo brasileiro, os Bantu. E esta acontecerá por meio de quatro momentos práticos bem distintos e com participantes diversos, inclusive estrangeiros. A seguir serão apresentados os relatos de cada oficina realizada.

Como a pesquisa trata de repertório cultural advindo do povo africano marcado e impregnado pela importância que a palavra tem em sua vida, considero de extrema importância valorizar o que foi falado e escrito pelos participantes nas práticas, pois é o testemunho deles sobre a experiência vivida com os cantos de Tradição, o que nos faz lembrar de Altuna:

A palavra negra é criadora porque está repleta de uma realidade enraizada na inter-acção.

(...)

Sem a palavra, não se daria a criação, nem a procriação, nem as mutações na vida. Por ela, o homem apropria-se das coisas, pode mudá-las e pô-las em marcha numa determinada direcção. Quando chama as coisas, “gera-as” e permanecem sob o seu cuidado e à sua disposição. (ALTUNA, 2006: 87)

2.3- Investigação 01

A primeira oportunidade que se apresentou para a realização de uma prática, foi em uma disciplina: 'Organicidade e Liberação da Voz Natural: Perspectivas sobre a Voz no Teatro Contemporâneo', feita no programa de pós-graduação de Artes Cênicas da ECA/USP, no primeiro semestre de 2016, ministrada pelo prof. Dr. Thomas William Holesgrove, em que foi solicitado fazer uma atividade prática, o que nos permitiu realizar uma primeira experiência com os cantos de Tradição do Candomblé angolano junto aos colegas que participaram das aulas.

Foi combinado entre professor e alunos, que cada atividade prática teria até trinta minutos para sua realização e também havia uma sequência das apresentações pensada pelo próprio Thomas. Mas infelizmente, alguns colegas não se atentaram ao tempo proposto e acabaram ultrapassando o período, o que acabou prejudicando os últimos que apresentariam suas propostas, e eu estava entre eles, aliás, fui a penúltima. Para que a última pessoa não ficasse sem apresentar sua pesquisa,

propus que houvesse uma redução de tempo, de trinta para vinte minutos, das quatro práticas finais, pois ainda seria necessário um feed-back da turma sobre o que havia acontecido.

O início dos vinte minutos destinados à minha prática se deu com uma pequena sequência de trabalho corporal, para que fosse, minimamente possível, um imprescindível aquecimento energético. Foi solicitado que todos deitassem no chão, em decúbito dorsal, de modo que tivessem espaço para espreguiçar e alongar o corpo à vontade e não incomodar os colegas ao lado. Solicitei que não deixassem de soltar sons, gemidos, suspiros no momento do espreguiçar e alongar livremente o corpo. Após esse primeiro momento, os participantes deveriam alinhar o corpo, deixando as pernas esticadas e friccionar as mãos, umas nas outras, por 36 vezes¹²³ e colocá-las na região do físico que mais estivesse tensa. E essa ação das mãos deveria ser repetida por três vezes e sempre acompanhada de respiração longas e profundas, e que, preferencialmente, as mãos tocassem diretamente a região sobrecarregada, sem interferência das roupas.

Após o auto relaxamento, pedi para que novamente se espreguiçassem e alongassem o corpo, sempre soltando sons, suspiros e gemidos. Novo alinhamento do corpo. Agora, os pés deveriam ser puxados para perto das nádegas, com os joelhos apontando o teto, plantas dos pés tocando totalmente o chão. Os braços esticados e puxados à altura dos ombros, formando uma cruz. A perna direita sobe e cruza sobre o joelho esquerdo. Solicitei que respirassem fundo e deixassem as pernas, que estão cruzadas, caírem para o lado esquerdo em um movimento rápido e soltando completamente o peso delas, criando uma torção no tronco, mantendo ao mesmo tempo os ombros encostados no chão e o rosto virado para o lado direito. Repete-se o movimento torção para o lado oposto.

Em seguida, passaram pela posição fetal para chegar à posição de cócoras e a partir dela, desenrolaram o tronco até erguerem-se totalmente, em 8 tempos. Ao chegarem à posição do tronco ereto, iniciaram descida até cócoras, em 8 tempos. Ficaram 4 tempos em cócoras e reiniciaram a subida do tronco em 8 tempos. Repete-se 4 vezes essa sequência.

Principiei o exercício do 'chicotinho', com os joelhos ligeiramente flexionados, pés bem separados, a coluna fazendo o movimento de descer, de modo convexo, com os braços sempre obedecendo os impulsos advindos da própria espinha dorsal, e subirá de forma côncava. Trabalha-se a coluna como se fosse um chicote estalando. Durou cerca de dois minutos.

Logo após, fizeram o exercício energético em três ações: limpar / chicotear / pular, com o tempo de um minuto para cada um. O 'limpar' consta de usar todo o corpo para limpar a si próprio, geralmente, as mãos são as primeiras a serem utilizadas para tal, depois se vai acrescentando os pés, cabeça, ombros, pernas, enfim tudo que é possível usar para fazer a ação de se limpar. O 'chicotear'

¹²³ Segundo a medicina tradicional chinesa (MTC), ao friccionar as mãos por 36 vezes se obtém a temperatura ideal delas para iniciar uma massagem, conforme informação recebida de médico acupunturista, há muitos anos.

é tornar cada parte existente do corpo, em um potencial chicote. Por exemplo: o olho esquerdo pode chicotear, assim como o umbigo, a panturrilha da perna direita, o cóccix, a língua, etc. Durante o tempo de feitura dos chicotes, é vital atentar para a não permanência em uma única parte do corpo, deve-se sempre buscar a maior variação possível. E finalmente o 'pular', que é saltar sobre os dois pés juntos, pelo espaço, como se pulassem poças de água ou como se fossem o 'coelhinho da Páscoa'. Ao fim dessa sequência, depositaram o corpo no chão, buscando organizar a respiração alterada pelos exercícios. Tornaram a espreguiçar e alongar o corpo. Passaram pela posição fetal para levantar-se e ficar de pé, formando um círculo.

Em círculo, tomei o cuidado para haver uma distribuição equilibrada das mulheres e homens participantes um ao lado do outro, isto é, para que não ficassem todas as mulheres de um lado e todos os homens do outro. Isto organizado, adentramos no momento de cada um olhar nos olhos de cada colega que estava no círculo. Após o breve momento de troca de olhares, demonstrei-lhes um dos passos básicos das danças dos Minkisi, o “Congo”, que tem a seguinte descrição:

Inicia-se com uma cadência de abrir e fechar as pernas com transferência de peso lateral, ora para direita, ora para esquerda. E os braços se apresentam semiflexionados, com as mãos na altura do estômago, também seguindo este ritmo de abrir e fechar. É importante perceber que o movimento de abrir e fechar dos braços parte dos cotovelos, como asas se abrindo e fechando. (MADEIRA, 2013: 133)

Pedi que todos fizessem a mesma dança, sempre em círculo e trocando olhares com os presentes. Depois que todos aprenderam o “Congo”, foi apresentado o “Muzenza”, que consiste em:

As pernas estão separadas, e então arrasta-se a perna direita para trás com pé direito inteiro no chão e arrasta novamente para frente, fazendo um flexionar e esticar dos joelhos, com os braços fazendo conjuntamente o movimento de abrir e fechar. Aqui também se pensa nos braços como asas se abrindo e fechando. (MADEIRA, 2013: 133)

Esse movimento se faz direcionando o corpo e olhar para dentro e fora do círculo, todos devem estar voltados para a direita, isto é, um atrás do outro, e promovendo o giro da roda. Ambos os passos são feitos para um constructo de unidade entre os participantes. A partir do momento em que todos estavam entrelaçados e envoltos no ritmo e entre eles próprios, iniciei um primeiro canto de Tradição do Candomblé angolano. Nenhuma informação a respeito da cantiga foi repassada, nem a qual divindade pertencia, nem o gênero. Essa referia-se ao Nkisi Kafunjê, que é uma divindade masculina:

[...] “o grande curandeiro, representa o mistério da morte, a terra para onde os nossos corpos voltarão e, ainda mais, a terra que não só guarda componentes vivos, mas também protege o segredo do que virá após a vida. Guardião dos mortos. É o médico dos pobres.” (MADEIRA, 2013: 101)

E foi trabalhado com o grupo o seguinte canto:

Kazuenzo mukulundundu, Mukini kia difumbu (bis)
Sanzala mukini kiki kiki kiki, Sanzala mukini kiki kiki kiki (bis)

Mesmo com o tempo curto, foi possível trazer mais dois cantos que pertencem aos Nvunjis, que representam a criança, a alegria, a brincadeira. Mãe Dango explica o que é a energia do Nvunji:

Nvunji comanda o sentimento da inocência da criança e mesmo que nós ficamos adultos, mesmo que nós ficamos velhos, essa memória, ela não é apagada.[...] Então, vocês vão poder perceber que é alegria. Então, a energia do Nvunji é alegria, e comilança, tudo muito parecido com o humano com aquilo que você fez.[...] Então, Nvunji comanda a alegria, ele comanda a sua memória, ele comanda a sua energia que faz você voltar a ser criança e quem não precisa ser criança de quando em quando? Candomblé dá essa oportunidade. (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 71 e 72)

Eis o primeiro canto para os Nvunjis:

“Mam'etu lelu nhanga
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji”

E agora o segundo canto:

“Nvunji kita mona ka
ô Nganga!
Ê ê ê, ô nganga.”

Após as práticas com os cantos, foi solicitado que respondessem à duas questões, cujo modelo segue abaixo:

Quadro 3: Questões para Investigação 01

Por favor, escreva quais foram as suas sensações, emoções, percepções emergidas em você a partir desta experiência com os cantos de Tradição Bantu.

Canto 1
(espaço para resposta)

Canto 2
(espaço para resposta)

E que Nzambi Mpungu lhe dê sempre Boa Sorte!!!

Quadro 4: Canto para Kafunjê

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA KAFUNJÊ
01	Peso. Gravidade. O tórax inteiro vibra e emite energia. É denso, forte, cheio. Guerra. Olha da luta.
02	Densidade, devaneios, fíxidez, quanto a sonoridade: maior dificuldade da escuta.
03	A primeira atingiu diretamente meu coração, e tive, por vários momentos, a sensação de que a angústia havia desaparecido, finalmente. Após o término senti e pensei: “Não estou mais só.” “Eles estão comigo” Eles, os ancestrais.
04	Canto de trabalho, alívio, orgânico, ancestralidade.
05	Densidade, peso, seriedade, força.
06	Sensação de terra, aterramento e conexão com os pés. Exigiu mais do corpo, senti mais calor.
07	Irmanação com o Todo. Região frontal do peito, plexo.
08	Peito, sufoco
09	Chão, força, raiz, peso/densidade, interno.
10	Intimidade, comigo mesmo, com o outro, com o todo, com o chão. [masculino]
11	Senti o som vindo do peito. Terra e coração.
12	Sensação de união, comunidade, de pertencer a algo.
13	Centro/conexão. Vibração interna e expansão.

Quadro 5: Canto para Nvunji

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA NVUNJI
01	Fluidez. Quadril aberto. Voz como pássaro. Brincar. Circular. Olhar nas pessoas acariciando o ar.
2	Leveza, irreverência. Uma escuta mais fácil, quem sabe orgânica, de imediato, mais interativa, um apelo do coletivo.
03	O canto 2, (as 2 últimas) me gerou alegria, contentamento, disposição para enfrentar a vida, acionou a ginga, e a potência dos meus quadris femininos, senti um sorriso permanente nos lábios e um chamado para BRINCAR com TUDO (essa vida toda). Gratidão!
04	Brinquedo, alegria, rua, bem-estar.
05	Pipoca, pipoca, pipoca.
06	Mais festivo, conexão com o ar. Vitalidade corporal, com saltos e giros.
07	Água, pertencendo às águas, útero.
08	alegria, vibração
09	Ar, leveza, alegria, levitação, emanção.
10	Celebração, união e festejos dos povos da Terra. [feminino].
11	O som vinha do ventre. Afirmação e céu.
12	Chão. Antiguidade. Uma alegria de viver, leveza.
13	Ludicidade. Alegria/brincadeira.

Ao observar as respostas escritas pelos participantes, já é possível ter um vislumbre acerca das potências inerentes nos cantos de Tradição e as percepções, sensações que podem suscitar no corpo do ator / performer. Mesmo a prática tendo sido feita em tempo exíguo, é visível a relação do que as divindades significam e o que foi percebido por via das vibrações dos cantos.

Para finalizar a descrição desta primeira experiência com a turma da pós graduação, depois da apresentação de todas as pesquisas, ainda foi feita uma roda de conversa com os que ainda puderam estar presentes e acrescento uma observação feita pela colega Cristiane Paoli Quito, em relação a quão grande é o trabalho de coletivo, de união das pessoas, que esses cantos proporcionam. Segundo ela, foi algo impressionante.

Não se pode deixar de fora também, o relato da colega, Sílvia de Paula, enviado por email,

dias depois dessa experiência, acerca das reverberações das cantigas em seu corpo, mesmo tendo participado na condição de ouvinte, por problemas de dores em seu joelho:

*“Bom dia Kaya,
Peço permissão, com simplicidade e humildade, para narrar um pouquinho da linda experiência que tive, o privilégio de participar no encontro com suas músicas. Era tarde de quinta-feira, várias janelas na arquitetura de torre que permitiam a luz entrar e nos banhar com a energia de mais um encontro entre pensadores, pesquisadores, mergulhadores, na arte, na arte de ser e deixar ser. Impossibilitada de fazer a dança que a música apresentava, gentilmente você acolheu e me permitiu observar. Mas ali sentada, não apenas observei, fui parte de toda a energia que emanava no espaço com cada movimento dos participantes. De fato não consigo cantar as músicas, mas elas estão no meu corpo e por vezes ecoam em mim me impulsionando para a vida se assim me permite dizer. Foi lindo, contagiante, mágico eu diria. Via no ar muitos corpos dançando e se lançando, o espaço dançava junto.
Agradeço a oportunidade.
Namastê
Silvia de Paula”*

2.4- Investigação 02

No primeiro semestre de 2017, recebi o convite do artista e professor doutor Matteo Bonfitto para ministrar um workshop sobre a pesquisa com os cantos de Tradição do Candomblé angolano, para o Grupo de Pesquisa Embodied Research, na pré-conferência do International Federation for Theatre Research – IFTR 2017, que aconteceria na Universidade de São Paulo, em 08 de julho, coordenado pela minha orientadora profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes e do prof. Dr. Zebba Dal Farra. Participaram dessa oficina onze pesquisadores, sendo 5 estrangeiros e 6 brasileiros¹²⁴, que me deixaram extremamente honrada com suas presenças, pois são grandes mestres que fazem parte de minha formação.

O workshop ocorreu na sala 21, situada no prédio do CAC/ ECA/USP, tendo iniciado às 14:30 e terminado às 19 horas. É fundamental para o trabalho com os cantos que se principie com exercícios de aquecimento do corpo, principalmente da coluna vertebral, pois afinal [...]”reencontrar a coluna vertebral é reencontrar seu eixo e o eixo do mundo.” (LELOUP, 2015: 109)

Foi feito um aquecimento físico de 60 minutos, cujo início foi o espreguiçar e alongar o corpo que estava em decúbito dorsal, e sempre atentos em soltar sons, gemidos, suspiros. Ainda deitados, mas com o corpo alinhado, foi solicitado a fricção das mãos uma na outra, por 36 vezes e essas colocadas na região mais tensa do corpo, com repetição dessa ação por mais dois momentos. Depois, foi realizada uma sequência com algumas das chamadas “posições de controle” da Eutonia (ALEXANDER, 1991: 119) em comunhão com algumas âsanas¹²⁵ da Hatha Yoga, que são exercícios de alongamentos do corpo, torções, enrolar e desenrolar da coluna vertebral para trazer

¹²⁴ Os grandes mestres: profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes, profa. Dra. Tatiana Motta Lima, prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, prof. Dr. Daniel Plá e prof. Dr. Matteo Bonfitto.

¹²⁵ Âsanas são movimentos de alongamento e posturas corporais que “*mexem músculos, articulações, órgãos que raramente se movimentam*” praticados na “Hatha Yoga”. (ANDRADE, 1974: 89)

uma consciência corporal, e evitar, na medida do possível, machucaduras no físico. E é óbvio, possibilitar aberturas de espaços na musculatura e alinhamento necessário da espinha dorsal.

Após essa sequência, passei aos treinamentos energéticos tais como: 'chicotinho' e depois o 'limpar/ chicotear/ pular'¹²⁶. Em seguida, pedi aos participantes para andarem pelo espaço e que estivessem atentos e receptivos aos olhares vindos dos colegas, aos estímulos que viessem do espaço, interno e externo. Que não deixassem espaços vazios e que não parassem de se movimentar. Depois, a proposta era que cada um formasse, enquanto mantivessem a movimentação pelo espaço, de forma incógnita e imaginária, um triângulo equilátero com mais duas pessoas, isto é, esses dois parceiros, não saberiam que estavam sendo 'usados' para criar um polígono imaginário, e que funcionavam como as outras duas pontas da figura invisível. E quando se ouvia uma palma, mudava-se os parceiros desse jogo.

O exercício subsequente foi a 'corrida siga o líder'¹²⁷, em que é necessário manter a mesma distância entre cada um dos participantes, não fazer barulhos com os pés ao correr, pisar com igual lateralidade dos pés do primeiro da fila. Depois de um tempo de corrida, para que todos acertassem os mesmos pés nas passadas e a distância, iniciaram um pequeno círculo, em que todos deveriam ficar com o corpo grudado no outro, mantendo o olhar para dentro da roda e a um determinado comando, todos teriam que pular exatamente no mesmo momento, sem desgrudar o corpo do colega da frente. Então, depois de algumas tentativas, o círculo era desfeito, para que assim surgisse, após a 'corrida siga o líder', novo momento em roda e em união.

Breve pausa para águas, xixis e frutinhas para os pesquisadores, e ao retornarem, foi formado um círculo, em que aprenderam alguns dos passos do Candomblé angolano: 'Congo' e 'Muzenza'¹²⁸, para reorganizar novamente o constructo de unidade entre os participantes, após o intervalo. Então, depois da experiência com os movimentos das danças, se teve o início com os cantos de Tradição. Pertinente relatar que houve um momento de desmemoriamiento de minha parte de todos os cantos que canto há quase três décadas. Sumiram de minha mente, e só retornaram de forma límpida e certa, como num passe de magia, quando saudei os meus ancestrais e pedi a licença para poder apresentá-los por meio de seus cantos.

Do mesmo modo que na investigação 01, aqui também não foi passada qualquer informação a respeito dos cantos, das divindades para os participantes. Não teve a utilização de instrumentos de percussão e nem de qualquer aparelho de som, os cantos foram passados à capela. De modo especial, houve a participação e preciosa colaboração de Kamunjin Tanguelê¹²⁹ no momento dos cantos.

¹²⁶ Ambos foram detalhados no subitem 2.3.

¹²⁷ Nesse caso, o líder foi eu mesma.

¹²⁸ Ambos descritos no subitem 2.3. Investigação 01.

¹²⁹ Kamunjin Tanguelê é iniciada nos ritos do Candomblé há 18 anos e também pertence ao Nzo Musambu Hongolo Menha – Casa do Arco-Íris

A primeira divindade a ser cantada foi Mpambu Njila¹³⁰:

Mavambo, Mavalutango, Mpambu Nzila, o senhor das encruzilhadas, o Nkisi mensageiro, o senhor dos caminhos. A boca que tudo come, a língua que tudo fala, o ouvido que a todos os idiomas entende. Sempre e em qualquer ocasião, deve ser o primeiro a receber oferendas. O grande mensageiro responsável pela comunicação entre os Minkisi e os homens. É o guardião dos caminhos dos homens, é responsável pela proteção das casas de culto. Representado pelo falo (pênis), assim também recebe o poder espiritual da propagação da espécie, sendo responsável pela fertilização. É a força da sexualidade, desenvolvimento e abundância. [...] sendo nosso guardião, vai aonde vamos, está em todos os lugares conosco, vê tudo que vemos, sempre sabe o que irá nos acontecer, pois sabe de todos os caminhos e ele é parte fundamental no jogo de búzios. Mavambo é a criação, a comunicação, é a propulsão para crescermos, transformarmos e adquirirmos uma boa vida. (MADEIRA, 2013: 91 e 92)

E foi cantado o seguinte canto:

Aê Mpambu Njilê
Aê Mpambu Njila
Aê Mpambu Njilê, Mpambu Njilê
Mpambu Njila

A partir do momento em que era percebido que os pesquisadores haviam compreendido e assimilado o canto, que esse se tornava fácil em suas embocaduras, e ficavam a cantar ininterruptamente, completamente focados no que cantavam, iniciei comandos de estímulos tais como:

- consegue perceber em que região do corpo, o canto vibra?
- Coloque a mão na região que vibra e sinta a vibração. Essa região ficou mais quente?
- Qual a temperatura?
- Qual a imagem que esse canto te traz? Para qual lugar que ele te leva?
- Esse canto tem gênero? É feminino? Masculino? É novo ou velho? Tem peso?
- Qual a fluência? Seu corpo se torna lento? Rápido?
- Qual o movimento que você tem vontade de fazer?
- Ele tem humor? Qual a sensação que te traz?
- Ele te trouxe alguma memória?
- Você tem vontade de fazer alguma ação? Qual?
- Traz algum sentimento para você?

O canto continuava a ser cantado pelos pesquisadores, de modo baixo e até mesmo privado, isto é, sem voz e apenas na 'cabeça', enquanto eles permitiam se aprofundar nas sensações, percepções que os cantos despertavam em seus corpos, memórias. Após uns quinze minutos de

¹³⁰ Pode ser grafado também como Npambu Nzila.

investigação, foi solicitado que escrevessem suas impressões, sensações, sentimentos acerca da experiência, reverberações do canto em seus corpos. Se fosse necessário, que voltassem a cantar o canto para lembrar o que haviam experienciado, vivenciado.

Enquanto escreviam, em vários momentos, cantava baixinho o canto para eles, para que ficasse viva e potente essa força vital. Segue abaixo uma planilha com as informações coletadas de seus relatos escritos, e como haviam cinco pesquisadores estrangeiros, quatro deles se apresentam em inglês, e um desses não entregou suas anotações. A transcrição foi feita conforme o que foi compreendido da caligrafia de cada um.

Quadro 6: Canto para Mpambu Njila

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA MPAMBU NJILA
01	Some how the energy is heavy, strong but at the same time steady and some how kept inside – not totally exposed.
02	Sensação de vibração nas mãos. Concentração de energia um pouco acima do coração. Pulsação de energia do centro do coração para os braços e mãos. Aterrar os pés no chão e expandir a energia para o espaço. Ligação com o LÁ.
03	Senti o lugar do coração – mais do coração (quentura) e da barriga. Uma espécie de apresentação de alguém que não abaixa a cabeça, é altivo mas não agressivo. Pode lutar, mas agora só está apresentando a si. Algo festivo.
04	anda em estado de vibração, percebendo os canais que vão se abrindo e as percepções que vão se 'abrindo" Encontrando os impulsos e ressonâncias. como se eu andar estivesse em um estágio que antecede as emoções
05	uma chamada, impulsos do chão que expandem da terra prá fora . Yang.
06	Saudar alguém que está chegando. Chamando para a casa. Celebrando um encanto entre amigos, familiares, comunidade. Receber com alegria pessoas que vem de longe. Festa, celebração, saudades, encontro. Celebrar a vida, a boa comida, a saúde, o encontro. Feito.
07	boy – rapture – meeting a long lost friend the ebb & flow of live of the tide death (lover) yin life (lover) yin death (heavens) yang life (heavens) yang breath in / out (spirit) wind / waves / raw – dreamming love of life / aciveness
08	masculina . A música senta no peito. Quando achou seu lugar a voz fluía como rio. Saindo do coração-fonte. O velho caçador protege os seus. Peito proteção guerreiro suave e incisivo
09	sun. Praise . Type of energy – white light with bright yellow. Harvest energy. Rebirth. The vibration come from the womb. Fire - kunyakamari
10	continuous energy. Feminine. Soft power. Ovaries pelvis heart. ondulaton. Connection with earth verticaling

Terminada as anotações, eu reunia o grupo novamente no círculo, e como forma de promover a união de todos ali, foi reiniciada, por um curto espaço de tempo, a dança 'Congo' e depois a 'Muzenza'.

O canto seguinte foi para o Nkisi Nkosi, que é considerado o grande guerreiro, o grande

general, aquele que vai na frente abrindo os caminhos com sua espada. O protetor das estradas. Ele domina a arte do ferro, é o grande ferreiro, é quem forjava as armas e as ferramentas para a agricultura. Sabe negociar como ninguém. Energia masculina, sinônimo de persistência, perseverança, valentia, impulsividade, impetuosidade. Aquele que sabe ser um grande parceiro e amigo. É a força de trabalho que vence obstinadamente os obstáculos.

Foi cantado para Nkosi:

Konsenza Nkosi
Panzerê monakalá
Konsenza Nkosi
Panzerê monakalá

O mesmo procedimento feito anteriormente para o canto de Npambu Njila foi realizado para o de Nkosi, e eis as respostas obtidas dos participantes:

Quadro 7: Canto para Nkosi

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA NKOSI
01	much more jumpy alive energy. masculin/feminin I don't know but some how young.
02	Vibração na nuca. Sensação de abertura do horizonte. Espaço aberto. Abrir o teto voo pássaro
03	Do peito para a cabeça. A língua parece que queria se mexer de uma certa maneira em relação às palavras ditas. Parecia feminina e não velha. Jovem, talvez jovem menina. Parecia querer dançar uma dança.
04	mais alto mais leve energia aos poucos – mais leve mais centro mais dinâmico
05	noutra leveza, que reverbera nos extremos, como se eu estivesse tocando novas descobertas. Yin Alegre. Bosques, árvores. As pontas dos galhos onde a primavera faz nascer novas folhas. Pulinhos
06	masculina. Acisando os amigos com dos (provocando os amigos com dois.....) Cuidado!!! Chamando de volta alguém ou pessoas, reunindo as pessoas. Chamando com os órgãos sexuais
07	masculine / father of men raise to the moon / to the land & meditation I guess you strength to live according, to our ancestral with “I am you”
08	feminina . Fluxo como da Festa Alegria. A dança começa no baixo ventre. Os pés vão se tornando rápidos, leves. Festa, celebração. O canto brinca. Abaixo do umbigo.
09	from the chest / child like – playful energy. Like a ball – rolling - Blue. Like Krishna playing flute.
10	masculine move direct and round at the sametime horizontality is stressed connection with other – legs feet kidneyl

O retorno ao trabalho, após a escrita das impressões, era sempre para o círculo, em que era iniciado, quando necessário, um pequeno reaquecimento e manutenção da união do grupo por via de uma das danças, 'Congo' ou 'Muzenza'.

O canto seguinte foi para o nkisi Katende, que é o senhor dono de todas as ervas, aquele que tem a autoridade de despertar completamente a potência de cura que uma planta possui. Aquele que sabe preparar a bebida e o banho de cura para as doenças do físico e da alma. É uma divindade masculina, que vive nas florestas. É extremamente importante, pois em todo ritual há o uso das folhas de Katende. Sem as folhas dele não há ritual no Candomblé.

São raros os indivíduos consagrados a ele. Geralmente são pessoas calmas, reservadas, tranquilas, curiosas e resistentes. São ligadas às tradições, normas e costumes. Meticulosas e caprichosas quando estão realizando uma tarefa, faz-na sem pressa e ansiedade. Não gostam dos

holofotes, preferem trabalhar obstinadamente nos bastidores para alcançar segurança e independência.

Entre as dezenas de cantos existentes para Katende, foi escolhido o seguinte:

Malangandu oke oke
Nganga tubisi oke oka
Malangandu oke oke
Nganga tubisi oke oka

E novamente utiliza-se o recurso dos comandos de estímulos já descritos anteriormente, para um aprofundamento da investigação das percepções, sensações despertadas no corpo a partir da potência do canto. Abaixo as anotações oriundas dessa experiência:

Quadro 8: Canto para Katende

CANTO DE TRADIÇÃO PARA KATENDE	
01	Somehow I felt it mostly in my back. It gave a strong back. Some how comforting and inspiring. I think it's feminine
02	ventre – terra – enraizar – alegria casa – vontade de pisar forte no chão Energia subindo pela coluna. Conexão com o grupo.
03	velho preto. Foco na bacia/quadril/joelho abaixado. Como quem dá um aviso ou uma advertência. Uma relação com o chão - perto com o chão
04	mais leve andar jogo de cabeça, em de cabeça
05	Vida, uma felicidade de sentir algo familiar. Baixa nos joelhos, algo que nasce perto do estômago. Que puxa e ativa desejos por “mi”. Energia de conexão. Feminina e talvez mais sexual.
06	Energia masculina / feminina. nas costas, nos ombros, nas cadeiras, em direção à terra força, chamando para o trabalho, para resgatar as forças, para a terra e vem da terra.
07	woman deities or a man . She will leave accept destiny. Earth energy / fertility
08	homem velho. Uma corrente elétrica atravessa a coluna. As pernas pesam. A terra puxa. A força vem da terra. Eu atraio tudo para mim. A festa acontece, mas não sou eu na festa, é a festa do tempo em mim.
09	vibration from the earth (from the feet to the arms). Like a positive energy of moving forward. Sky (heavens)
10	sometimes feminine, sometimes masculine. I felt the energy in my back. Could be serious and could be light.

Depois de Katende, foi a vez do grande caçador, o senhor da fartura, aquele que provê o alimento para a comunidade por meio da caça e da pesca, e que mora na floresta, nkisi Tawamin. É uma divindade masculina, que sabe vencer os perigos e mistérios que a mata tem. Os filhos pertencentes à essa divindade costumam ser muito inteligentes, perspicazes, astutos e cautelosos. São perfeccionistas no que fazem, quando atiram a flecha, não erram o alvo. Possuem a sabedoria dos antigos.

Vale ressaltar que quando os filhos dessa divindade entram em transe religioso e dançam, fica evidente algumas de suas principais características: “[...] guerreiro, caçador, com destreza física, rápido, esperto, sempre alerta e em movimento”[...] (MADEIRA, 2013: 78) tanto para frente, trás e lados, pode-se dizer que o espaço em que acontece a dança, se torna a floresta por onde ele procura intensa e silenciosamente o alimento para a comunidade. Em muitos momentos de suas danças, as mãos se transformam em sua ferramenta principal: o arco e flecha, sempre pronto para

acertar a caça.

Foi escolhido o seguinte canto:

Auenda kanjira mukongo
Nganga jetumbaô
Tawamin aê, Tawamin.

Segue abaixo o resultado da experiência do canto de Tradição para a divindade Tawamin, conforme as percepções, sensações sentidas nos corpos dos que participavam no workshop.

Quadro 9: Canto para Tawamin

CANTO DE TRADIÇÃO PARA TAWAMIN	
01	unh...don't really know. I guess it's masculine.
02	saudade, velhice, aldeia, sensação menos física
03	foi o mais difícil até agora . Parece que há algo na cabeça, entre os olhos na testa. Parece feminino. Tive vontade de cantar em voz mais fina (oitava acima).
04	no topo da cabeça. Anda mais para os lados.
05	uma energia mais velha, mais masculina, de grupo, de peito. De pescador, caçador, de trabalhador braçal.
06	saudando os mortos e as vidas passadas
07	Chief call to the people to the gods for a good and they answer. They follow th spirit. Nature peopleplants. Nature calls back in
08	neutro. A cabeça não parou de funcionar. Calma. Tudo parado. Um deserto gelado, paralisado. Um mistério. Um rosto que não vi. Pareciam que eram duas canções diferentes.
09	uppy body – vibration. With connection to the earth. No gender. But it always like a “working” energy. Someone going in a journey. As to a path. Like there I am.
10	masculine energy transforming in feminine in both at he same time – in the feet vibration in the feet.

Nessa investigação realizada na pré-conferência do IFTR 2017, foi feita a opção de seguir a sequência dos Minkisi conforme acontece dentro dos ritos do Candomblé, mesmo não apresentando todas as divindades, houve uma deferência ao usual dos rituais.

Portanto, o canto posterior ao de Tawamin, foi o do grande curandeiro, o médico dos pobres, o nkisi Kafunjê, que é considerado um dos ancestrais mais antigos. É ligado à terra e aos mistérios da vida e da morte. O cemitério é seu território, assim, é considerado o guardião dos mortos. Tem o poder de espalhar doenças, principalmente as epidêmicas, mas também pode ter piedade e afastá-las da comunidade, por isso ser tão temido e respeitado pelos fiéis. É uma divindade masculina e suas vestes são um grande capuz e saia feitos de ráfia que o cobre até os pés, para que não se vejam sua pele marcada por cicatrizes de doenças de pele.

[...] Nkisi que nos faz lembrar dos segredos mais escondidos, obscuros, antiquados ou indesejáveis do nosso modo de ser, e com isso, nos mostra que guardar sentimentos negativos acaba por causar sofrimentos e doenças e isto deve se extinguir para que o novo nasça. [...]

[...] Seu arquétipo é o das pessoas com tendências masoquistas, que gostam de exibir seus sofrimentos e as tristezas das quais tiram uma satisfação íntima. Altruísta, mas também medroso: tem medo de se expressar, medo de não agradar, tímido. Muito direto e muito franco ao falar. Generoso, fiel, amigo. São muito lentos para realizar tarefas e tomar

decisões, gostam de reclamar de tudo, mas em compensação, são altruístas, capazes de darem seus bens materiais para agradar uma pessoa. E são trabalhadores incansáveis. [...] (MADEIRA, 2013: 102 e 103)

O canto apresentado para a divindade Kafunjê:

Kanjanja
 Kanjanja ilo
 Po po ilo
 Kanjondo dilê

O quadro abaixo traz os relatos do que foi sentido e percebido em seus corpos a partir do canto de Tradição para Kafunjê, pelos onze pesquisadores:

Quadro 10: Canto para Kafunjê

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA KAFUNJÊ
01	I feel like it's pulling me towards ground or I'm pulling something with the song. Some how dream like.
02	alegria, vibração topo da cabeça, emoção forte energia pelo corpo – entusiasmo
03	muito antigo. Canto que está atrás e abaixo. Quase sem gênero de tão antigo. Relação do cóccix-terra
04	prá cima da cabeça
05	Acalento, mas com um certo...um lugar mais escuro. Vontade de juntar as palmas das mãos.
06	chamando para ir embora. Despedida – quadris, costas, partes baixas
07	from.....givingfor food strength sustenance. My children calling food and we want food here's my dinner
08	a mãe, feminino. Terra. As pernas vibram. Acolhimento.
09	earth (deep) energy the earth / the globe from the lower parts of the body
10	in the heart – chest arms . The mother holding and comforting the child.

Depois de uma breve pausa, voltamos ao círculo para restabelecer a união e cumplicidade do grupo. Sucedeu-se, então, o seguinte canto de Tradição para Nzazi:

Aê Nzazi nabalê
 Nzambi kelê kelê Nzambi kelá
 Aê Nzazi nabalê
 Ona Nzazi.

Mãe Dango fala quem é o nkisi Nzazi:

[...] a característica de Nzazi é astro. Característica de Nzazi é o instrutor, aquele que nos indica como vamos estruturar a nossa casa, a nossa vida, a nossa mente. Ao mesmo tempo em que ele é lento, devagar, fala quase dormindo, ele é um trovão! Ele é aquele que você pode estar dentro da maior mansão, mas você consegue escutar o trovão dele.

Ele faz o mundo estremecer. É isso que é a energia de Nzazi, além de ser a energia do justiceiro. Porque nós, às vezes, queremos ser muito justos, mas cada vez que nós queremos ser justo, nós temos que lembrar que Nzazi, ele é aquele que faz a balança. Ninguém é perfeito, ninguém é justo. Então, a energia de Nzazi nos mostra, para nós que somos do Candomblé que não estamos certos e nem estamos errados. O mal anda junto com o bem, o bem anda junto com o mal. A verdade anda junto com a mentira, o erro anda junto com o certo, o ódio anda junto com o amor. Cabe a nós equilibrar tudo isso e é assim que a gente ensina dentro do Candomblé. [...] (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 69)

Nzazi é o raio e o próprio fogo que causa ao cair na terra. Divindade masculina. Algumas de

suas características: viril, sedutor, conquistador, guerreiro, imperioso, justiceiro, vigoroso e glutão. Costuma-se ouvir no Candomblé que quando se pede para Nzazi fazer justiça, a pessoa tem que estar bem certa e tranquila acerca de seu pedido, pois se houver alguma falta, por menor que seja, dessa pessoa em relação ao que pediu, ela que se prepare, pois a justiça começará a ser feita a partir de sua própria casa.

Quadro 11: Canto para Nzazi

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA NZAZI
01	for me there is a lot of anticipation, like preparing or waiting for something to happen. Holding energy. Activated my feet and chest.
02	chamado, reunião, convocação. Vibração coluna, preparação, combate
03	parece mais jovem. Feminino – alegre – infância. peito e cabeça
04	topo da cabeça atrás coluna debaixo para cima
05	Também mais próxima de mim. Área. Os braços querem mover-se, uma espécie de ar que faz círculos nas minhas costas altas. Tão bonito ver os outros. Um certo cuidado com essa canção.
06	energia de criança, pés, braços. Chamando para a brincadeira, para a bagunça de criança
07	planting in the field the finalto grow. From the womb – I have made &wait
08	Fiquei brigando para guardar de memória. Masculina. Tronco. Sentia como se estivesse marchando.
09	head vibration - lifting energy spiralling up wards
10	very young energy. Smiling and Playfull – gender of youth. Vibration in the chest

A primeira divindade feminina investigada nesse workshop foi Matamba. É o nkisi das tempestades, dos ventos, que também detém o poder do fogo e de espantar os espíritos dos mortos que vagueiam sem rumo, é a mulher guerreira, valente, sedutora, impulsiva, precipitada, ciumenta, autoritária. Geralmente são grandes cozinheiras e muitas vezes, enlaçam o amor por meio de seus saborosos e irresistíveis quitutes. Adoram conversar, bater longos papos. Quando as pessoas iniciadas para essa divindade dançam, parece que flutuam, que estão a pisar em nuvens, de tão leves que seus corpos ficam.

Divindade feminina guerreira, tempestuosa, é a feminilidade independente e livre. Companheira em uma relação afetiva, mas não como a dona-de-casa, é a amante sensual, impetuosa e em alguns momentos, vingativa, isto é, se traída no amor, revida a traição na mesma moeda. Nkisi que tem poderes de comando sobre os espíritos dos mortos. Representa a força dos ventos que nos levam para um crescimento material e espiritual, e com a força de seus raios, nos protege para não sermos desviados destes caminhos. Acredita-se no Candomblé Angolano, que quando queremos uma mudança em nossas vidas, seja de ordem comportamental ou material, é a Matamba que devemos rogar tal auxílio. É a mulher que educa seus filhos de modo livre, para o mundo, não é repressora e muitas das vezes, até se mostra ausente na vida destes, mas caso algum perigo ou mal se aproxime, ela surge rapidamente como um búfalo pronto para atacar e defender sua prole. (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 108 e 109)

E para essa divindade foi escolhido o seguinte canto:

Matamba kukula kiami mbamba

Matamba kukula kiami mbamba

Esse canto despertou nos corpos dos participantes as percepções e sensações que estão descritas no quadro abaixo:

Quadro 12: Canto para Matamba

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA MATAMBA
01	the hips. Not jumping energy but whirling. Feminine.
02	quadril (samba) – dança – festa – feminino – leveza
03	feminino / sensual (?) /peito / quadril. Parece que sacode todo corpo.
04	neutro – parece diferente dos outros
05	Energia que faz os pés moverem imediatamente, que te faz querer usar saia, aquece as articulações entre coxa e quadril.
06	sexualidade. Sensualidade – mulher amor
07	the woman dance & sing and give joy. From the hips. Dancing celebration.
08	energia forte e suave, fluida. Membros superiores. Neutro ou feminino. Definitivamente não-masculina.
09	light / youthful / like a young persons energy
10	feminine – sensuous in the joscios. Connective power

A segunda divindade feminina experienciada por meio da potência de seu canto de Tradição foi Kayaia, a grande mãe, cujo reino são as águas salgadas. Assim como as demais divindades, possui denominações variadas conforme a região de seu domínio¹³¹ na imensidão do mar, tais como: Kayala, Kukuetu, Kaitumba, Mikaya e outros. Mãe Dango, em sua sagrada sabedoria, fala sobre esse nkisi:

[...] “é uma energia que é família, que é mãe, instrutora, psicóloga, gosta de ser mãe de todo mundo. Acaba criando pessoas velhas, né? Muito mais velhas de idade do que ela, com muito mais experiência, porque ela é a dona da cabeça. Ela é a dona dos nossos pensamentos. É ela que comanda essa energia de querer, de desejar. Se você permitir que a energia de Kayaia ajude você dentro do seu processo de vida, você com certeza vai ser um ser humano sempre procurando curar sua cabeça, porque o nosso corpo padece aquilo que a nossa cabeça pensa, o que o nosso pensamento pensa, não é só questão de neurônios, nós sabemos que a nossa energia da nossa cabeça comanda todo nosso corpo e quem rege essa energia, que tá ligado ao mar, que tá ligado à água doce também, porque são qualidades, mas que é dele, o que ela rege é o mar. Você imagina: nós podemos com o mar? Jamais. A não ser que ele nos permita caminhar dentro dele. E Kayaia é essa imensidão, então, você imagina você enquanto ser humano, pode se sentir poderosa, dona de tudo ou ao mesmo tempo tão carente, tão solitária como um mar sem navio, como um mar sem ninguém transitar nele. Então, no Candomblé também a gente aprende que a solidão, ela é boa, mas se ela for acima do nosso querer, ela também nos destrói... E assim vai indo... [...] (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 118)

Kayaia gosta de cuidar do outro, são capazes de largar o que estão fazendo para ir zelar do outro, estão sempre dispostas a dar colo e acalantar, mas também são reconhecidas pelas oscilações do humor, que muda abruptamente da calma para um tsunami de ira. Querem sempre organizar tudo, possuem e respeitam o sentido de hierarquia. O canto de Tradição para Kayaia foi:

¹³¹ Ela pode ter o seu domínio no mar: nas espumas que as ondas fazem; nas ondas; no fundo; no encontro do mar com o rio; outros. Em cada um desses locais, ela terá uma denominação diferente.

Samba guerengué, samba ê!
 Samba guerengué samba ê mã.
 Samba guerengué, samba ê!
 Guerengué samba ê mã.

E do mesmo modo que foi realizado com os demais minkisi, os comandos de estímulos se apresentaram para a investigação com o canto de Tradição para Kayaia também, o que resultou nas anotações abaixo:

Quadro 13: Canto para Kayaia

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA KAYAIA
01	very gently, tender, caring. Like arms of the mother or a warm rain. Somehow at the same time.
02	água, lágrima, suavidade, barriga, coração, tristeza, mãe, velhice
03	Humildade. Vontade de abaixar a cabeça para ser benzida pela mãe. Afeto grande. Todos filhos da mesma mãe. Dá vontade de chorar. Sutil no peito. Somos crianças da mãe.
04	peito – coração
05	Emoção de peito. De querer se dobrar. Azul fim de tarde. Movimentos lentos, baixos, tocar o chão, tocar água. Beber água. Música de silêncio. Acorda o corpo.
06	vento, brisa que leva a dor cabeça voltada para o céu, universo chamando para calma, para amor, para cura
07	Around the fire at night – older women telling stories we listen as they sing stories of old (low) to the young (high)
08	masculina. Beira de rio. Alimento. Sensação de estar muito enraizado ao chão. A música ficava no quadril.
09	heart opening / a chant of live. From the heart.
10	in the dreamland / in the head . No gender. Dreaming

Chega-se ao último canto de Tradição e este é destinado para a divindade mais alegre, feliz, festiva e brincalhona do panteão do Candomblé angolano: nvunji. E não se poderia deixar de fora a valiosa explicação de Mãe Dango sobre o nvunji:

Nvunji é a energia criança, que tem todo ser humano, sabe por quê? Ela é guardada como “chip” dentro do nosso Kamutue, dentro da nossa cabeça, não é? Então, veja você, no Candomblé quando você chega, a primeira energia quando você resolve iniciar dentro do culto, iniciar dentro da religiosidade. Primeira energia que a Sacerdotisa com o conhecimento procura acordar, é a energia criança sua. A sua memória-criança que sobrou antes de você ficar adulta. Isso fica guardadinho lá, pra ser usada quando for preciso. Quero, até na verdade, é dizer pra aqueles que vão ouvir, vão assistir essa fita, na África, os familiares, quando a criança nasce canta uma música pra essa criança, logo após o nascimento dela, que ela nunca mais vai esquecer. E se um dia, ela estiver em perigo ou tiver um banzo ou tiver passando por uma situação muito difícil, o padrinho ou alguém da família que tava naquele momento, pega aquela criança que já é adulto, aquela pessoa que já é adulta e canta essa melodia pra ela, essa zuela pra ela, essa cantiga pra ela, pra fortalecer ela. [...]

Então, no Candomblé, a primeira coisa que a gente faz é acordar. Porque todo mundo tem guardado dentro de si, um pedacinho da sua memória de criança.

Então, Nvunji comanda no sentimento da inocência da criança e mesmo que nós ficamos adultos, mesmo que nós ficamos velhos, essa memória, ela não é apagada. Então, Nvunji comanda a alegria, ele comanda a sua memória, ele comanda a sua energia que faz você voltar a ser criança e quem não precisa ser criança de quando em quando? Candomblé dá essa oportunidade. (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 71 e 72)

É importante ressaltar que o nvunji não tem um gênero definido, feminino ou masculino. Se a pessoa é filha de uma divindade feminina, provavelmente o seu nvunji será feminino, o mesmo

para a masculina. Entre os vários cantos existentes para nvunji foi selecionado o seguinte:

Mam'etu lelu nhanga
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji

O resultado da potência desse canto para Nvunji nos corpos dos pesquisadores está descrito no quadro abaixo:

Quadro 14: Canto para Nvunji

	CANTO DE TRADIÇÃO PARA NVUNJI
01	very hi-energy. Creating energy.
02	criança, euforia, joelho, insistência, brincadeira
03	crianças travessas. Desafiadoras. Que querem se divertir. Se afrontar brincando. Saltitos. Olhos que olham a procura de parceiros de jogo.
04	quadril – centro da terra
05	Yang. Cavalar. Mas move a cabeça também. Pés e cabeça. Música de coragem, de cor de pedra.
06	alegria, comemoração, felicidade. Pulando, festejando, crianças.
07	, worling , jumping – keeping goes This is life we strive to ...and the rewards of our labor – keep going
08	masculina. Criança / jovem. Onde vibrava? Eu não sei, talvez em tudo. Brincadeira. Energia que sobe.
09	 energetic. Like a fire ball / it needs to more . The vibration from the
10	life exploding – the sun celebrate of life. Masculine fuse with feminin.

2.5- Investigação 03

Essa investigação foi a mais longa, com período maior de duração, a mais significativa. Em 2018, entre os meses de junho e julho, foram convidados sete alunos que estavam em seus últimos anos de curso profissionalizante de Teatro da Escola Recriarte. Foi possível fazer quatro encontros com uma média de cinco horas de duração cada, aconteceram aos domingos, no próprio palco da escola. Desta vez, ficarão visíveis os nomes dos participantes e as autorias das impressões, percepções, observações acerca da pesquisa com os cantos.

Figura 2: Participantes da Investigação 3

Créditos: fotografias gentilmente cedidas pelos participantes

Eis os preciosos participantes que terão minha eterna gratidão: Ana Cláudia Santana, Caroline Marques, Flávia Franco, Giovanna Piccinatto, Giuliano Barbaro, Rodrigo Barbosa e Wellington Oliveira (Well Oliveira). Nesses encontros também houve a valiosa e imprescindível presença de Kamunjin Tanguelê, que na maioria das vezes, filmou o que acontecia no ato da investigação dos participantes e enriqueceu os bate-papos com seus apontamentos, que ocorriam após o experienciar com os cantos.

Para a terceira prática, foi pensado uma série de exercícios-padrão para o aquecimento e preparo de seus corpos para a recepção dos cantos de Tradição, que seria repetida em cada encontro. Grande parte dos exercícios já havia feito parte das duas práticas anteriores e outros foram acrescentados. A sequência básica era constituída da seguinte maneira:

- Massagem em duplas – um amolecer das tensões do cotidiano, um 'amassar pão' com as duas mãos, nos ombros, costas, braços, nádegas, pernas e depois batidinhas com as mãos em concha por todo o corpo até as plantas dos pés, para que esse se tornasse uma grande caixa de ressonâncias e vibrações. Duração: cerca de 5 minutos para cada participante.
- 'Surya Namaskar', a milenar e benéfica saudação da yoga, ao sol, com suas doze asanas¹³²

¹³² Asanas é o mesmo que posturas.

que possibilitam um alongar completo do corpo, ativam a circulação sanguínea, promovem uma massagem na coluna vertebral e desanuviam o cérebro.

- Sequência de posturas controladas da Eutonia em comunhão com algumas asanas da yoga¹³³.
- Exercício do 'chicotinho'.
- Limpar / Chicotear / Pular.
- Corrida 'Thibaut'¹³⁴ - corre-se em fila, tendo que manter a mesma distância um do outro, não fazer barulhos com os pés no chão, assegurando dar a passada como o do primeiro da fila e esse deverá primar em conduzir a fila atrás de si, sempre por caminhos diferentes, não se permitindo fazer o mesmo trajeto. Depois de uns 3 minutos de corrida, o líder inicia um círculo bem fechado, no sentido horário, um corpo grudado no outro, tendo os braços direitos para dentro da roda e olhares se cruzando, tentando manter o mesmo passo, respiração e de surpresa, se começa a saltar. O intento é que todos saltem juntos e ao mesmo tempo.
- Em roda o movimento 'Muzenza'.

Todo o aquecimento durava algo em torno de uma hora e meia, não havia pausas e as garrafinhas com água deveriam estar sempre prontas e ao alcance de seu dono, para dar cabo da sede. O primeiro canto era iniciado com os corpos aquecidos pelos exercícios e em roda. Cada um dos participantes recebeu um caderno, onde deveriam ser anotadas as suas impressões, percepções, criações, enfim, o que fosse necessário, e esse deveria ser deixado em algum local de fácil acesso.

De início foi pensada a possibilidade de investigação de três cantos por encontro, mas a realidade é outra, as divindades exigem esforços físicos que muitas vezes demandam pausa e caminhos reinventados, conforme a necessidade humana. E isso foi respeitado, pois há divindades que são mais densas, carregam fortemente o peso da existência da humanidade em si.

Sempre após o trabalho com o primeiro canto, era feito uma pausa para o lanche comunitário, algo rápido, em torno de uns 20 minutos e logo depois se retornava à pesquisa.

DIA 10 DE JUNHO DE 2018

O primeiro encontro aconteceu no domingo, dia 10 de junho de 2018, às 11 horas, com a presença da Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well. Aconteceram alguns imprevistos que acabaram atrasando em uma hora o início da prática. Comecei com uma apresentação de todos, uma explicação de como ocorreriam os encontros, a necessidade de uma

¹³³ É significativo apontar que a cada término de um exercício nesta sequência, é pedido para que todos se espreguicem, torçam o corpo para um lado e outro, sempre suspirando, soltando sons.

¹³⁴ Carinhosamente coloco o prenome do artista e assistente de Maud Robart, Thibaut Garçon nessa corrida, pois é uma adaptação da corrida que ele dá quando ministra o aquecimento nos encontros de imersão no trabalho com os cantos de Tradição do Vodou haitiano.

dedicação e empenho na participação, foram avisados de que seria exigido, em alguns momentos um esforço físico, que talvez não estivessem acostumados a ter. De que era necessário silêncio e concentração, sem conversas paralelas, celulares desligados e bem guardados lá no fundo de suas mochilas. Que os cadernos deveriam funcionar como diários de bordo, que as páginas brancas seriam preenchidas sem reservas e sem parcimônias, e com as experiências que iriam viver ali nos quatro encontros, e não poderiam perdê-los pois seriam devolvidos ao fim de tudo. Portanto, letra legível seria necessária para leituras posteriores.

Foi entregue para cada atriz, ator, um termo de cessão de direitos de utilização de imagens, textos, interpretação e execução para fins da pesquisa que deveriam assinar, para, assim, evitar qualquer desgaste futuro, já que seus nomes e imagens estarão expostos aqui. Depois desse início mais burocrático, porém necessário, foram iniciados os aquecimento físicos. Nesse encontro não foi possível trabalhar com três divindades, não só pelo tempo que foi 'comido' com contratemplos, mas porque o próprio tempo de religá-los à África, aos ancestrais, pediram o tempo e espaço maiores. Era necessário tirar o véu dos conceitos já formados e arraigados nas crenças, vivências, e permitir um diálogo, um religar com as divindades que habitam em nós, que nos circundam o tempo todo.

Então, para começar, tinha que ser aquele que é o Senhor dos caminhos, que vive na encruzilhadas da vida, Mpambu Njila¹³⁵:

Mpambu Njila jamu nganguai
Ya orerere
Mpambu Njila jamu nganguai
Ya orerere ô

Assim como existiram os comandos-estímulos nas outras investigações, aqui também foram usados:

- Caminhe pelo espaço com o corpo que veio do canto.
- Qual é o impulso que o canto te traz?
- O que ele te impulsiona a fazer?
- Tem gênero? Tem idade? É jovem? É velho? É criança?
- Tem uma região específica no seu corpo? Onde você sente que ele canta em você?
- Em que região de seu corpo o canto vibra mais forte? Essa região fica aquecida?
- Qual movimento o canto te leva a fazer? Que tipo de movimento?
- Circular? Sinuoso? Retilíneo? Quadrado? Retangular? Curvilíneo?
- Contínuo? Cortado? Com pausas?

¹³⁵ É importante falar que em África, dependendo da região onde se encontra, pode haver uma troca nas consoantes de uma palavra, mas o significado é o mesmo. É possível encontrar Njila e Nzila e ambas significarem caminho.

- Lento? Rápido? Slow motion? Rapidíssimo?
- É pesado? Leve? Flutua ou afunda?
- O canto levou você para algum lugar? O que você faz nesse lugar? Qual a imagem?
- Qual ação você é levada a fazer? Qual o verbo da ação?
- O que você fala a partir desse canto?
- Qual o sentimento que te traz? É bom? É ruim?

Esse processo de investigação cênica para essas atrizes e atores era algo completamente inusitado, o que gerou mais cansaço e a necessidade de um tempo maior para entender e responder ao que era solicitado. Por isso, dividi este dia em duas fases: fizemos uma pausa para que escrevessem as impressões e sensações percebidas; e depois retomamos o canto. Na primeira parte, o foco esteve voltado para as qualidades que o canto traz para o corpo e na segunda, foram as ações impulsionadas por ele. Depois de tudo anotado em seus cadernos, fiz uma roda de conversa para ouvir as impressões, sensações, percepções advindos dessa primeira experiência.

ANA CLÁUDIA:

Movimento circular, pular muito + alto

Vibra pernas e braços

Um por de sol vermelho

Uma África bela c/ povos de roupas coloridas

Vi uma criança sempre sorrindo p/mim e tb uma mulher eles estão calmos

Da terra fui p/ o universo, planetas, a bela escuridão, a origem da vida. Vejo tantos rostos, velhos, adultos e crianças parece uma festa

Vontade de dançar, este canto entra na ALMA, lembrei de minha avó maria Rosa e a tia Carmita que tinha um sorriso lindo

Meu corpo me conduziu

Minhas pernas correm sem eu mandar

A terra, o chão ficaram muito fortes no meu corpo e minha alma

Quem sou eu, voz, escuridão que eu amo sinto paz nela

Pular cada vez mais alto até a exaustão

Continuo a sentir fortes vibrações em braços e pernas

Minha avó ficaria muito feliz c/ esta escolha de vida

Esta música me libertou de mim mesma

O pensamento a partir do corpo.

FLÁVIA FRANCO:

O canto me levou para a praia, com grandes ondas.

A vibração era no corpo todo, mas especialmente partia da região ventral, do centro de força, e espalhava-se para o restante do corpo.

O estilo da música me parece de de origem africana, possivelmente de umbanda. Parece-me uma canção antiga, cantada em rituais religiosos.

Trouxe movimentos ondulados, e ao cantar me traz a necessidade de dançar, ondulando os braços, a cabeça e todo o corpo.

O impulso é de dança. Difícil cantar e ficar parada. O canto causa um movimento contínuo do corpo, e o movimento do corpo leva (impulsiona) o canto, como se um precisasse do outro.

Transmite paz, união. Como se todos estivéssemos conectados por um “fio” único – que é o canto.

Lembrança de minha infância, quando eu ia para a praia com a família. Eventualmente ocorriam rodas de “macumba” (como chamávamos com preconceito na época) na praia e eu sempre gostava de assistir, sem entender bem do que se tratava.

Após o retorno à dança (pausa para escrever), envolvi-me entre as ondas. Eu estava dentro do mar, com muitas ondas me jogando de um lado para o outro. Não havia ninguém comigo, apenas eu e as ondas, me jogando. Mas não me assustava! Apesar de ela me dominar, eu também a dominava e simplesmente me deixava ser levada, sem medo, sem dor, sem saudades, sem nada! Só ela e eu. E eu não conseguia parar de emitir um som como se fosse de vento! Portanto,

havia o terceiro elemento: o vento! Ele era forte, mas suave ao mesmo tempo. Era bom! Ajudava a me levar numa viagem com ritmo e suavidade. LEVA! TRANSPORTA!
 Éramos os três uma coisa única, um bloco! E a música partindo do centro de força!
 Uma cena? Alguém caindo rolando em um declive suave! Ou uma cena de alguém sonhando, ou “viajando” com drogas!

GIOVANNA PICCINATTO :

Esquenta o meio dos meus seios, entre eles
 Imagem de telhas de barro
 Senti uma gravidade me puxando para o chão, peso nas costas
 Não tem gênero
 Enquanto cantava sentia um calor, como se estivesse muito próxima de outros corpos
 Sentia um incomodo na boca do estomago, que ia até a metade da barriga
 Sentia vontade de bater os pés no chão
 Não consigo ver um canto feliz, não senti felicidade e sim como se estivesse tirando algo que estava preso na garganta
 Cores marrons, laranja, vermelho, amarelo e verde.
 Segundo momento (mesmo dia e mesmo cântico)
 Meu corpo quer abrir, expandir, ocupar
 Preenchendo o espaço
 Crescer
 Conexão com o chão, força
 Meu corpo tomou uma forma que é muito diferente do meu corpo cotidiano e em cena, se firmou, expandiu e não foi doloroso, foi natural, como se eu tivesse uma chave que abrisse uma porta trancada dentro de mim
 Este corpo me deixou sensível. Porém, não há alguma lembrança minha, não era sobre o meu passado, era o agora, e as energias ao meu redor estavam passando através, senti uma a uma, tornar-se sensível e disponível para qualquer estímulo. Meus olhos estavam prontos para chorar, minha boca para sorrir e meu corpo para atacar.
 Posso não ter visto, mas pela primeira vez senti meu corpo dilatado, não tão feminino, ying, apenas um corpo.
 O que queimava entrei meus seios, fazia movimento como se sáísse, mas queimava ainda mais.
 Cena: Uma pessoa mantida em cativeiro, sem saber o porquê está lá, não reconhece o lugar, ela fica em posição de prontidão devido não saber onde está e o que pode acontecer com ela. O palco esta em uma penumbra, e são dado estímulos (sons, palavras, sombras) que estimulam nesse personagem com corpo disponível, variando entre a violência, o choro e a risada.

GIULIANO BARBARO:

Bolas de luz, vontade de batucar, vibrou minha testa, peito, pontas dos dedos.
 Onda Azul , homem com panos na cabeça, árabe, também vi a cor verde, reflexo da luz em um riacho.
 Movimentos soltos marcantes, pontuais, mexia as pernas marcando o tempo, movimentos soltos com os braços e movimentos contínuos.
 Sensação de prazer, não pensei em nada, estava com a mente vazia, corpo cheio.
 Saudação da vida, o amor do homem pela terra, pelos animais. A vida em contato com o homem, pássaro verde. Levaza, paz.
 Saudação a terra, filho da terra. Areia passou pelas minhas mãos como se fosse parte de mim, sou como a areia, não posso ser mensurado, sou milhões de grãos, sou a vida pura da terra. Lembrança de um começo, sensação de conhecimento, equilíbrio, sabedoria, resiliência.
 Dó pó da terra viemos, para o pó da terra retornaremos, somos todos reis nascemos para governar a nós mesmos, energia do peito.
 Se eu pudesse seria um pássaro verde, me vi em meio ao deserto da liberdade, puro, livre, bem, tranquilo e VIVO!
 Se imaginasse uma cena, seria um monólogo de um escravo Africano respeitando a natureza e sabendo da sua importância como ser, o escravo diria a seu senhor após um motim:
 “Dó pó da terra viemos, para o pó da terra retornaremos, somos todos reis nascemos para governar a nós mesmos.”

RODRIGO BARBOSA:

Vibrando na cabeça/peito/coração;
 Gênero feminino – imagem de mulher com turbante;
 Me levou a fazer movimentos de Capoeira, do jogo, da ginga, dos movimentos de dança e saudações;
 Imagens de jogos de capoeira – jovens – desejo de ficar na roda gingando e sentindo essa energia;
 Me leva a querer estar unido com os outros nessa grande roda, interagindo, integrando, celebrando e se alegrando
 (unidade / coletivo);
 Jangadas, praia;
 Corpo vibrando numa energia transcendental, sentimento de alívio, libertação, junção, emoção, nascimento, renascimento, poder existir, estar e viver. Poder ser e se expressar;

Alegria, poder respirar o ar puro, forte. Depois, uma brisa suave, enchendo os pulmões. Coração e cabeça vibrando nessa sensação de liberdade, alegria, de junção e conexão com o ar, com a terra em alguns momentos. Com a luz, com o sol – libertação de travas – conexão comigo e com universo, com algo maior dentro de mim e externo a mim;
Tranquilidade/Motivação apesar do cansaço físico / bem estar

Cena Teatral – Jogo de Capoeira com ginga, interação, numa praia e uma roda, mais numa perspectiva de celebração aos deuses e a vida através da capoeira.

WELL OLIVEIRA:

Para onde me levou? – Para um lugar com muitas plantas; talvez, uma floresta;

Gênero: masculino e feminino. Foi como se esta música trouxesse muitas cores; homens e mulheres, todos juntos, abraçados, todos se apoiando;

Vibração: peito. Muito quente.

Movimento: circular. – Ciclos, sempre completos; mãos e braços agiam mais; aos poucos, cabeça e corpo também se movimentavam.

Desejo: abraço.

Ação: a música trazia a ação de dançar e rodar lentamente, como se trouxesse a música para um íntimo de todos presentes;

Lembrança – uma mistura da infância com a vida adulta. // Era como se muitas pessoas estivessem me abraçando, mas eu não conhecia ninguém;

(segunda parte)

Sentimento misto – ajuda; escuro; paz; claridade; ataque..... Sem ataque. – Buraco: tentar subir – Pedir ajuda e ajudar. Ajudar quem precisa..... querer ajuda. Encontro com outros _____ comigo (*desenhos circulares*) (silêncio).

Antes: sem ajuda – 2016 – encontro | ajuda – conhecer ~~XXX~~ estar apto para ajudar paz

(*outro desenho circular*)

O corpo poderia ser usado numa cena: (*adendo neste relato, não está no caderno*) sim. Numa cena cujo personagem fosse um jovem precisando de ajuda, com alguns problemas psicológicos – beirando a loucura.

Ao término da escrita nos cadernos, aconteceu o momento da roda de conversa sobre o que haviam vivenciado naquele domingo e cujas transcrições do áudio gravado encontram-se nos anexos.

DIA 24 DE JUNHO DE 2018

No segundo encontro foi possível ter todos os sete convidados: Ana Cláudia, Carol, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well. Houve um combinado de chegar uns vinte minutos antes para que fosse viável uma organização e uma pequena 'purificação'¹³⁶ com alfazema aspergida no espaço, e assim se começasse a prática, às 11 horas. Conforme já relatado e descrito anteriormente, foi realizada a sequência básica de exercícios físicos para aquecimento do corpo, antes do trabalho específico com os cantos.

O primeiro canto de Tradição foi para o nkisi Nkosi¹³⁷:

Konsenza Nkosi

Panzerê monakalá

Konsenza Nkosi

Panzerê monakalá

É necessário relatar que para esse segundo encontro havia sido pensado os cantos de Tradição para os minkisi: Nkosi, Tawamin e Kayaia. Porém fiz uma mudança na trajetória, em vez das três divindades diferentes, trabalhei dois cantos para Nkosi e um para Kayaia. A ideia foi para verificar se com dois cantos bem diferentes para um mesmo nkisi surgiriam ações e corpos

¹³⁶ Para os adeptos do Candomblé, a Alfazema tem a propriedade de energizar o espaço com vibrações positivas, espantando as negativas, criando assim um campo de força de proteção.

¹³⁷ No subitem 2.4 já existe a descrição sobre a divindade Nkosi.

semelhantes. Eis os relatos do primeiro canto para a divindade Nkosi.

ANA CLÁUDIA:

Cotovelo, antebraço, dedo indicador e mãos
 Algum lugar no Oriente, lento
 Descoberta de outros povos
 Índio brasileira e latino americano
 Vulcão c/ lava
 Movimento lento ondulante
 Silêncio do mestre, fala com olhar
 Abraçar a árvore c/ todo o corpo por muito tempo
 Contemplação, tranquilidade
 Macacos
 Caminhar
 Artes marciais c/ leveza
 + Solidária c/ as pessoas
 Uma parte de mim quase que desconhecida, eu tomei posse de mim mesma
 Somos vários eus que desconhecemos
 Olhar, tocar nas pessoas
 Não sinto tanto sofrimento
 Diversidade de povos
 Paz tranquilidade
 Só eu mesma, me carregava
 Cantos parecidos de harmonia e tranquilidade

CAROL MARQUES:

Sinto uma vibração muito forte em meu peito (bem no meio de meus seios).

Imagino um menino (criança) cantando esta canção. É uma canção que deve ser cantada durante a brincadeira entre crianças. Me trouxe um sentimento de nostalgia, mas também de proteção. Lembrei de momentos em que eu brincava com meus primos de bola, ou de pega-pega. Imagino que é uma música para trazer energias intensas para o corpo: a música deve acordar alguma parte em seu corpo, para que a brincadeira comece. Meu peito parecia cheio de energia e cheio de cor (imaginei a cor vermelha enquanto cantava). Essa cor partia de meu peito e enchia meu corpo com outras cores (amarelo, laranja...) mas a vibração em meu peito era maior do que no resto do meu corpo.

Senti vontade de danças com meu peito, fazendo movimento de vai e vem, sempre repetindo-os. Como se fosse um ritual para começar a brincar.

Comecei imaginando uma dança ritualística. Antes de brincar, devemos cantar e dançar esta canção. Depois, ainda com a vibração em meu peito, fui um menino, entre 9 e 11 anos, jogando bola com os amigos. Havia outras crianças jogando também, eram mais novas. O jogo de futebol não era competitivo. A música sugere um esporte que uma corpo e mente. Senti que corria pelo gramado enquanto outras pessoas cantavam essa canção. Para mim, senti vontade de correr e brincar com esta canção. Me senti criança novamente. Imaginei que, várias vezes, a bola batia em meu peito antes de eu chutá-la. Talvez seja por causa da vibração que a música causa em mim. Senti que este é um canto para os pequenos, para as crianças. Uma canção que procura animar e preparar as crianças.

FLÁVIA:

Não sei se porque enjoei antes de iniciar o canto ou se o tempo do canto foi insuficiente, mas só vi escuridão até o momento. Não tenho certeza, mas creio que o canto está vibrando no peito.

Canto de origem africana, me trás tranquilidade, mas não está vindo nada ainda.

O canto me chama para a dança – como um hino do estilo do Daime.

Agora sim! Senti-me leve, leve, cada vez mais leve e eu estava voando! Muito rápido, mas muito suave. Eu estava muito alto, florestas escuras (noite) abaixo, mas quem se movia era a terra. Eu parecia apenas flutuar enquanto a terra, montanhas, árvores, rios, mares corriam rapidamente abaixo de mim. Mas eu não queria ver nada disso. O vento cantava para mim e eu apenas flutuava leve, feliz, sem destino. O sol apareceu (quando me virei de frente para a luz) e eu estava voando em direção a ele, tentando alcançá-lo, mas não cheguei. Troquei o rumo e voltei para a terra.

Movimentos de asas, mas não batendo e sim apenas planando! Braços abertos, depois abaixados, rentes ao corpo, e o corpo vai assim mesmo. Não preciso bater asas! Apenas deixar o vento me carregar, e o desejo de voar me ajuda a levar o corpo!

Não avistei cidades. Apenas matas, campos, mas observei trilhas e estradas de terra. Eu sou muito maior que o mundo!!!

Uma cena? Um super-herói, ou uma ave. Ou até, ousado dizer, um Deus!

GIOVANNA:

Leveza

Vibração na cabeça, desde o pescoço, nuca, orelhas, testa e coro cabeludo(como se eu estivesse sendo massageada)
 Meu corpo flutua, eu só tenho consciência da minha cabeça e pescoço, meu corpo é como se eu flutuasse na água
 Cores claras

às vezes essa sensação da minha cabeça percorre minha coluna

É uma sensação muito gostosa

Com meu corpo sem peso era divertido explorar os movimentos, pois é tão leve

Lugar seguro e feliz(casa? Barriga da minha mãe?)

Essa sensação reverbera mesmo ao parar de cantar, como agora mesmo

Sentido para cima, céu

Acalento, paz, carinho, cuidados

Um canto que acalenta, penso em maternidade

Doação, disponibilidade, fluência

Descoberta de um novo já conhecido, um novo olhar sobre as coisas

Descobrir/ Ensinar

Gênero feminino (eu me senti mulher)

Empatia com os que estão ao meu lado neste momento

Cena: Um cenário com vários tecidos, a personagem ali está caracterizada com um figurino neutro, esta começa a dançar e se movimentar com a leveza no corpo, podendo utilizar os tecidos, corpo flutuante. O lugar aqui descrito se refere a placenta da mãe, e dentro dela há uma pessoa(a personagem) que dança esse lugar seguro, porém também dança a sua ancestralidade e o que há por vir: ao nascer, ser mulher, a construção social imposta as suas ancestrais, a sua mãe, a ela e as suas filhas que um dia poderão existir. Imagino também, como trilha sonora, músicas representativas como as da Elza Soares.

GIULIANO:

Mulher de vestido longo, o vestido dela parecia o mar, o vento, consegui ver um elefante com grandes marfins, cor azul, me trouxe uma paz, me trouxe respeito, calma, floresta linda azul, com folhas e flores verdes e azuis.

Me chamou para um movimento marcante, pontuais, arrastava os pés. O vento levava flores e folhas para o céu em uma linda dança, rinoceronte cinza, ÁFRICA, pássaro branco / meio mulher meio pássaro.

Sou Kaásha, mãe de Kalú, africana que saia da aldeia para buscar [água, eu amava esse “mar, rio” em que eu ia pegar água em um cesto de palha bem grande que eu levava na cabeça Kalu sempre me acompanhou para o rio pegar água, ele amava brincar com os peixes e a água. Como sempre após pegar a água eu agradecia aos rios, as águas pela benção dada e depois retornava com Kalu para aldeia cantando com as outras mulheres da aldeia. Está um dia lindo e eu usava uma caneca para enxer o resto.

Respeito entre o homem e as benções da natureza.

Se fosse para eu fazer uma cena teria feito uma cena da mãe Africana a beira do rio com seu filho brincando.

RODRIGO:

Reverberando muito forte nas mãos. Mãos não param de tremer, imagens de cura e imposição de mãos. O peitoral também reverbera, mas o tremor das mãos é forte e intenso;

Gênero masculino, nem jovem, nem velho. Cabelos levemente grisalhos e leveza na imposição das mãos;

Vi uma maca e as mãos dessa pessoa ministrando cura e saúde;

Num determinado momento tive vontade de tocar meu coração com as mãos que não paravam de reverberar;

A imagem da maca está num lugar bonito, ar livre, ar puro e natureza onde é feita a imposição das mãos;

Senti forte o tremor das mãos, no início até pensei que estava com pressão caindo, mas depois percebi as mãos vibrarem mais. Movimentos ondulados e circulares com as mãos para a transmissão dessa energia bastante intensa. Agora mesmo, escrevo com o calor nas mãos. E naturalmente as minhas mãos são geladas e frias no dia a dia. Mas elas estão bem quentes e intensas. Estão suadas e um pouco brilhantes. Pontinhos de brilho. Estão trêmulas;

Sensação de mãos que curam, de mãos que transmitem a energia da cura e me levou a ser um curandeiro. Me levou também a tocar todo meu corpo para trazer a cura física e me levou a tocar o coração, para trazer a cura emocional.

Movimentos leves, devagar e lentos, circulares, inspirando movimentos de cura, circulares e ritmados, sem perder a suavidade. Alguns momentos, senti vontade de tocar as pessoas, noutros transmitir energia para todos aqui com as mãos, mesmo sem tocar nas pessoas. Agora minhas mãos estão um pouco dormientes e quentes. Mais a direita.

Cena teatral – “Doutor” com pessoa na manca em cena em que trabalha a imposição de mãos para a cura daquela pessoa.

WELL:

Ligação com a música: mais difícil;

Cor: bege;

Frutos da cor bege; com rugas;

Tudo da cor bege – terra; casas; telhas (como ocas, talvez);

Música mais leve // gênero neutro;

Imagem: Flutuando; voando; como se tivesse poderes e pudesse ajudar esta vila com dificuldades;

Parte do corpo: nariz, bochechas e boca – um pouco do peito (não todo, mais no início);
 O vento é algo importante; folhas verdes passam, sem rumo;
 As pessoas da vila parecem me contemplar; estão num círculo, agradecendo;
 Movimentos: circular (na parte superior) e reto (na parte inferior);
 (segunda parte)

Ajudar: ouço barulhos; pessoas precisam de ajuda; elas correm, choram; estou ajudando, dou frutas; alimento; construo casas só com o poder do vento; quero tocar nas pessoas, mas sei que não posso; alguém como sempre perto de mim, quero ajudar, mas não sei como _____. Sinto alguém falar perto de mim. Preciso ouvir cada palavra solta, mas não dá, ela se afasta. – O vento me ajuda a construir aos poucos esta vila destruída _____ tum.
 Alguém tenta me procurar para pedir ajuda, alguém chama a atenção, mas não sei (*não sei o que é a próxima palavra*).
 O corpo poderia ser usado numa cena: (*adendo neste relato, não está no caderno*) talvez. Não consigo justificar, mas talvez.

O segundo canto de Tradição para Nkosi:

Nkosi mbialê
 Tata ki malembê
 Nkosi mbialê
 Tata ki malembê

Resultaram as seguintes percepções, sensações anotadas nos cadernos do grupo:

ANA CLÁUDIA:

+ Solidaria c/ as pessoas
 Uma parte de mim quase que desconhecida, eu tomei posse de mim mesma
 Somos vários eus que desconhecemos
 Olhar, tocar nas pessoas
 Não sinto tanto sofrimento
 Diversidade de povos
 Paz tranquilidade
 Só eu mesma, me carregava
 Cantos parecidos de harmonia e tranquilidade

CAROL:

Este canto me fez sentir uma angústia em meu peito, mas o canto em si partia de meu ventre, minha barriga. Tornei-me uma senhora, bem velha, que junto com outras anciãs canta essa canção melancólica. Eu era uma senhora, no cortejo de um funeral, cantando para aquele que se foi: um homem, jovem. É um canto doloroso que me fez lamentar a morte daqueles que eram jovem demais para partir. Me senti no funeral de um jovem rapaz, mas ele não era meu filho, era um moço de alguma maneira fazia parte da minha vida. Senti que, quando cantava, espantava os males que poderiam assombrar a alma do jovem rapaz e desejava força e fê para a família. Todos no cortejo cantavam essa canção, mas apenas as mulheres mais velhas dali poderiam cantá-lo mais alto. Eu segurava um rosário de madeira nas mãos. Em certos momentos, segurava as mãos junto ao meu ventre – talvez para demonstrar que a dor de perder um filho assola todas as mães. Ao final do cortejo, o corpo estava no caixão no chão, para velarmos.

O sentimento deste canto foi completamente diferente do anterior. Este foi mais triste, pesado, carregava muita dor. O outro foi mais leve, alegre e vivo.

FLÁVIA:

O segundo canto vibrou em meus pés/pernas e fui levada, inicialmente, aos passos ritmados com o canto (africano). Começou muito leve e fresco. Aos poucos fui sentindo o peso do balaio pendurado em minhas costas, com duas alças presas em torno de meus ombros. O balaio estava cheio até a boca com espigas de milho e o peso era maior que minha capacidade. Mas eu estava muito longe do destino! Não estava mais suportando. Eu era um camponês. Por sorte encontrei três pessoas: A primeira (Ana) ajudou-me com o peso por algum momento, o que me aliviou muito! Nesse momento não consegui segurar o choro! Não sei por que me esqueci de colocar isso no caderninho! Foi uma emoção muito forte mesmo! Não sei explicar, mas a ajuda da Ana me comoveu imensamente! Tocou-me no fundo da alma, levando-me ao choro! O segundo (Well) me trouxe conforto com palavras suaves e encorajadoras, e a terceira (Giovanna) abraçou-me e seguiu ao meu lado por algum tempo. Tudo isso me deu forças e eu consegui chegar a uma casa muito simples, de pau-a-pique. Lá pude abandonar meu balaio de milho e descansar.

Sou do tamanho de gente mesmo. Os dois cantos só tiveram uma coisa em comum: estar no campo.

Fora a localidade, foram totalmente opostos:

1º leve ao extremo

2º pesado até me levar ao choro.

Uma cena? De um camponês carregando mesmo um balaio pesado. Ou de um Chimpanzé! Mas também poderia ser uma pessoa corcunda, com muitos pesares! Um aleijado!

GIOVANNA:

Gênero masculino

Homem novo (entre 20-25)

Forte

Conexão da terra

Meus pés parecem grudar no chão, pernas fortes

Dor emocional

Queria ajudar os outros, mas não tinha esperança

Vazio

Ele não estava na mesma situação que os outros, ele não podia ajudar muito

Culpa, muita culpa

Olhos pesados

Estava em um lugar rural

Carregava nada em seus braços

Dor no peito, sentimento de desconforto e ansiedade

Diferente do outro cântico, esse me pegou de uma forma pesada e dolorida, já o primeiro me trouxe leveza, descoberta e algo bom!

Cena:

Nesta cena eu imagino um menor abandonado, vivendo nas ruas, levando nada material e tudo emocional, com andar pesado, pés arrastando no chão, em cena vários atores fazendo ações cotidianas. O personagem dá um texto o qual suplica ajuda, conta a dor e brutalidade vivida nas ruas, porém os outros atores nem se quer vêem ou escutam. Retrata assim a realidade urbana, em que os moradores de rua são simplesmente ignorados e marginalizados.

GIULIANO:

Um senhor que carregava as dores do mundo, de uma vida sofrida, de algo difícil, sofrimento e dor no final da linha, chegava ao final com uma senhora o levava para fazer a passagem, me sentia cansado, emocionado, completamente cansado, passei por muita e muitas vidas, era velho, estava em minha cabana no início depois andei encontrei uma jovem que me reconhecer e eu a amei, eu estava com uma roupa marron, com um cajado, me movimentava com dificuldade e devagar, meus joelhos doíam, tive a sensação ao mesmo tempo de sabedoria. Quando olhei para o Well me senti quase no limite da vida e quando ele me tocou, encontrei a paz, o transe havia ido embora, pude descansar e recuperar minha postura. Muito diferente do canto passado, me emocionei com o meu estado, com minha forma. Mexeu muito comigo.

Imaginei uma cena de despedida entre a passagem de uma grande Xamã da aldeia, fazendo a passagem para o lado das almas, um ser que viveu muito e cumpriu sua missão.

RODRIGO:

Vontade enorme de dançar e celebrar. Senti uma leveza no corpo e vontade de saudar alguém maior, uma “deusa” negra que me trazia a sensação de alegria e uma leveza que nunca senti;

- Em determinado momento, meu racionalismo começou a me atrapalhar, quando vi que todos ao meu redor estavam fazendo movimentos, quando vi que todos ao meu redor estavam fazendo movimentos bem diferentes do meu, quando sentei no chão e tentei me reconectar, pensando que aqui não há “certo” e “errado”;
- Nesse momento, Ana veio e se conectou comigo. E agora refletindo, a imagem inicial que tinha era de uma mulher negra a quem reverenciamos e veio a Ana, extremamente semelhante a imagem que eu tinha, me acolhe e me abraça, como se aceitasse a minha dança, minha oferta, celebração e me acolhesse dizendo que eu não estava “errado”, como meu racionalismo me dizia. A vontade era reverenciá-la e saudá-la, além de agradecer;
- O primeiro canto me trouxe a questão da cura, já esse segundo, me trouxe a leveza, vontade de dançar e reverenciar. Me parece complementar, primeiro eu me curo e depois agradeço;
- Me sinto leve, muito leve – as mãos reverberam também.

Cena teatral – Reverenciando e dançando para uma deusa com bastante alegria.

WELL:

Mesmo jovem, me tornei uma espécie de ancião. Consegui fazer tudo. Dar conselhos, ajudar. Curar!!! Peguei as dores de cada um e passei para mim. Tirei partes de mim para dar para outros. A cada pessoa ajudada, me machucou. Mas não doeu. _____ Uma vila agora bem florida. O verde. A plantação voltou. _____ Não tinha sexo. Não era homem, nem mulher, mas alguém.

Não pude ajudar todos. Isso doeu. Mas fiz o possível. Para me curar, a árvore mãe me ajudou. Está tudo bem. Vai ficar tudo em. // O vento me ajudou a curar as pessoas.

A conexão: me conectei logo de primeira com este canto, diferente do anterior. Lá demorou bem mais. // O objetivo de ambos foi parecido: o desejo de ajudar. O canto 2 (*este canto 3 em questão*) ajudou a cumprir o desejo.

O corpo poderia ser usado numa cena: (*adendo neste relato, não está no caderno*) sim. Este corpo poderia ser usado

numa cena cujo personagem fosse alguém que curasse outros. As mãos levantadas, o toque. Isso ajudaria numa cena

Foi feita uma pausa para o lanche comunitário, xixis e um necessário descanso, pois muitos ficaram bem cansados após a experiência com os cantos para Nkosi. Depois do fôlego retomado e a energia refeita com o lanche, o retorno ao trabalho foi feito com a divindade Kayaia¹³⁸. Entretanto, houve a necessidade de recuperar a concentração e a união do grupo, então em roda, retomamos o movimento de 'muzenza' por alguns minutos, antes de cantar para a Grande Mãe das águas salgadas:

Samba guerenguê samba ê
Samba guerenguê samba ê mã
Samba guerenguê samba ê
Guerenguê samba ê mã

E eis os relatos sobre a experiência com o canto para Kayaia:

ANA CLÁUDIA:

Traz + gingado, circular
Alegria + velocidade
Aprendendo a dançar c/ os africanos
Jovem
Erotizante
Relaxante
Nunca tenho objetos
Erótica
Um as moças negras me ensinavam a dançar, o corpo reverberava
Canto lembranças fragmentadas
Cena: c/ corpo erótico ou dança
Que faria o que te inspira

CAROL:

O canto é forte, senti uma grande energia em minhas pernas e na minha lombar. O peso que esta música traz é grande, intenso. Sou um homem (jovem, maduro), com espírito de guerreiro. A canção parece querer trazer força para quem a canta – força para lutar, para se preparar para a batalha. Me vi ao redor de uma fogueira, em meio à floresta, à noite, com muitas outras pessoas cantando. O ritmo do canto e da sua dança é forte e repetitivo, circular. Cantei enquanto circulava em volta da fogueira – mas sem ter os passos “contados”, apenas sentindo a música e virando para o lado que a canção me levar. Senti o canto ressoar por todo o meu corpo – é uma vibração muito intensa. Um jovem homem guerreiro cantou em mim neste momento. A força de suas pernas e a energia de ser corpo passaram para mim. Estava, agora, abençoando e dando forças para os outros guerreiros que estavam no meio da roda. O canto me trouxe força, virilidade, intensidade no meu corpo. Meu levou até uma roda, em meio à floresta, cantando com outros guerreiros ao meu lado. Me passou confiança e coragem, como se o canto fosse a preparação para uma batalha. Estava sentindo a força de um homem, guerreiro, líder de seu povo, preparando os outros guerreiros para a luta. Tem cheiro de madeira queimada e tinta, por causa da fogueira e da pintura pelo corpo. Todos os guerreiros estão pintados de vermelho e preto, com o peito nu, cantando e dançando em roda. Ali eu estava dançando na roda e dando forças aos novos guerreiros. Poderia usar meu corpo, nesta dança, para fazer uma cena em que sou um cavalo. Com a intensidade dos meus pés e pernas, a batida forte no chão; isto me remete à cena de um cavalo correndo. Sem rumo, por entre uma floresta. Ou também poderia usar este corpo para fazer uma cena com bruxas, em um ritual. O corpo me lembra isto também. No terceiro canto, não senti que ele conseguiu despertar alguma relação com alguma história dos meus antepassados ou algo do tipo. Mas o que me chamou a atenção foi que ele parecia colocar uma energia e força muito intensas nas minhas pernas e na minha lombar, parecia que eu precisava demonstrar muita força e intensidade nestas partes do meu corpo. Como eu tenho hérnia de disco na lombar, normalmente sempre fico muito apreensiva em forçar muito esta região, que acabou virando o meu “ponto fraco”. Mas no canto, isso pareceu não importar: eu precisava ser forte e manter a minha posição de líder do povo, precisava mostrar que estava forte acima de tudo. Tive a sensação de conseguir fortalecer uma parte muito sensível do meu corpo, e isso me deu uma confiança muito grande. Eu acredito que o canto tem um poder extremamente intenso em nós. Além de carregar um significado ritualístico, ele fala diretamente com a batida interna do nosso corpo, com uma parte muito intensa de nós. Não importa se nós sabemos

¹³⁸ A divindade Kayaia também já foi apresentada e descrita no subitem 2.4.

a língua que estamos cantando, ou se sabemos o que ela significa ali, a força dele vem através da força do cantar.

FLÁVIA:

Não há peso algum, não tem pressa, a velocidade é orgânica. Eu era um inseto dentro do casulo na hora de nascer, ou melhor, na hora da metamorfose! A música vibrava em minhas costas, e estas, em movimentos, ora ondulantes, ora retos, como que puxando para fora do casulo. Meu casulo está pendurado em um galho de árvore, a uns 2 metros do chão. Sentimento de renovação. Movimentos contínuos para sair do casulo. Sensação de deixar a prisão. O casulo está muito pequeno pra mim. Muito apertado. Já não caibo mais nele. Começo a sair: primeiro as costas! O vento bate nas minhas costas refrescando a pele. Não sei ainda se sou uma cigarra ou uma borboleta! Sei que sou muito pequena e leve.

Agora encontrei! Sou uma cigarra sofrendo metamorfose, pendurada (a pupa) no tronco de uma árvore. Surgiram outros animais, bem maiores que eu, o que me assustou, mas todos respeitaram meu momento. Minhas costas cantavam e foram as primeiras a sair. Depois, com muito esforço, consegui libertar os braços e só depois a cabeça. Cansada fiquei pendurada, descansando um pouco antes de tentar retirar minhas pernas que ainda estavam presas. Aproveito o descanso para abrir os braços (asas) com intuito de secar ao ar livre, à brisa suave que envolveu as partes expostas do meu corpo. Então me esforço mais um pouco e minhas seis pernas vão saindo lentamente, uma de cada vez. Preciso de calma para não perder nenhum membro! Finalmente, consigo sair totalmente, com minhas seis pernas expostas, mas ainda não posso voar, pois minhas asas estão dobradas e frágeis. Não sei se sou macho ou fêmea. Só sei que me sinto mais confortável fora da pupa. A brisa vai me secando e lentamente vou removendo as dobras das asas (esticando).

Uma cena? De nascimento, seja de qual espécie for, desde um ser humano, até o de um minúsculo inseto saindo do ovo ou do casulo.

Pode ser também a cena de um esportista, preparando-se para o lançamento de disco! Pode ser também o crescimento de uma árvore!

Ah!! A vibração permaneceu nas costas quase o tempo todo (foram as costas que romperam as paredes da pupa). Somente mudou para os braços (asas), seguido da cabeça, e por último nas pernas, conforme cada um ia saindo da pupa. Portanto, a ordem foi essa: costas, braços, cabeça, pernas.

GIOVANNA:

Energia de comunhão

Reverbera demasiadamente em meus ombros

Dança

Eu estava dançando perto de pessoas que também dançavam, estava em uma grande tenda

Cores terrosas

Alegria, felicidade, bem estar em dançar

Eu não consigo me ver, só vejo rostos de outras pessoas, parecia uma lembrança

Gênero masculino, dançava para alegrar, sorridente seguia um som que fazia “PUM!” atrás da música

No começo eu (Giovanna) estava em sintonia com o que o canto me trouxe, porém com o decorrer a alegria que o canto causava nessa pessoa que surgiu causou um desconforto para mim, não sei o porquê.

Cheiro cítrico

A ação era a dança

Cena: Esse corpo movimentava muito os ombros e ficava na posição primata, imagino então uma cena com um personagem (masculino) com problema de coluna, assim ele vai parar em um show de horrores, em sua cena o colocavam em pernas de pau e ria da sua dificuldade. Porém, ao final da cena ele consegue se equilibrar, causando espanto nas pessoas que ali estavam, pois a graça era ele que tinha problemas na coluna não conseguir se equilibrar. Ao conseguir se manter em equilíbrio ele ri demasiadamente das pessoas que estavam ali para debochá-lo e assim ele se sente livre e sai de lá, indo embora, com as pernas de pau, não se sentindo impotente mais.

GIULIANO:

Senti meus braços e meu corpo leve, me senti a água, com levada da água, com seu fluxo incerto mas preciso, tinha a fluência da maré, do balanço das águas, do balanço do mar, não fui transportado, apenas me movimentava com sua fluência, dançava e dançava.

Me trouxe tranquilidade, calma e prazer. Conforme eu me mexia as ondas se formavam e um novo fluxo era criado, como se as ondas se encontrassem. Não fui ninguém, apenas era o fluxo, a água e o equilíbrio.

Era um integrante que recebia as pessoas que chegavam em nossa aldeia, era uma mulher, assim como as outras dançava e possuía dois véus, um em cada braço, eles eram vermelhos. Era uma aldeia Árabe.

Foi o primeiro que não era África. Era outro lugar sem ser o que eu até agora tinha conectada com o espaço, com meu corpo. Até agora foi o menos impactante no quesito de mergulhar e me deixar levar. Eu apenas dançava e dançava.

Poderia criar um personagem do Alandim que fosse vendedor de objetos sempre receptivo e muito envolvente, querendo ganhar algo em troca, sempre se dando bem. Um grande oportunista. Foi alegre.

RODRIGO:

Forte sensação de reverberar nos ombros e costas – dessa vez vi um gênero masculino, negro e jovem numa dança com os ombros, um pouco mais pesada que a anterior, mas ainda com leveza, uma velocidade mediana e me levou assim como a anterior a uma roda de celebração e dança também. Mas mais contida que a anterior; Traz o sentimento de querer celebrar, de uma alegria e calma. Ao livre, natureza e paz;

Mãos reverberam também;
 Me senti como esse jovem negro que cantou em mim e estava celebrando junto com as pessoas e recebendo as
 oferendas em forma de dança e música;
 Me senti como aquele que era reverenciado. Usava um turbante e era bem sorridente;
 Diferente do canto anterior que eu reverenciava, nesse eu senti que era reverenciado e me alegrava nesse círculo de
 dança ao ar livre e feliz por interagir com as pessoas;
 Reverberou principalmente nos ombros e nas costas. Havia movimento com os ombros, braços e costas;
 Dessa vez, não senti tanto as mãos;
 Ação de dançar e receber as oferendas em forma de danças e músicas;

Cena Teatral – Poderia criar uma cena em que pessoas trazem oferendas para um deus e este vem receber e se alegrar
 com aqueles que trazem a oferenda e tudo se torna uma festa. Inspira a celebração.

WELL:

Mistura de gêneros: Às vezes me via como um senhor; também me via num corpo feminino; cada momento era de um.
 Um corpo pesado; sentimento leve – felicidade.
 Era um centro. Centro de uma vila. – Comemoração. Havia uma fogueira no centro. Eu dançava com os outros
 moradores;
 A felicidade tomou conta de todos;
 Movimentos: circulares e curvilíneos;
 Neste canto volta a imagem do bege/amarelo fogo;
 (segunda parte)
 O feminino tomou conta; um corpo grande, azul, que tinha dois pés, mas também rastejava um grande corpo que tinha
 atrás;
 Saí da comemoração que estava e fui para uma floresta;
 Um sentimento ruim, mas não tanto;
 Apesar do corpo pesado, o sentimento era leve. Tinha um toque de “pessoa ruim” que não queria contato com ninguém.
 Queria destruição _____ demonstrava querer isso, mas, por dentro, queria ser acolhido.
 Além do feminino ter tomado conta, os movimentos circulares diminuíram quase que totalmente. Tinha um pouco de
 curvas, mas o movimento reto protagonizava;
 O meu corpo gigante era azul; tinha antenas. ____ como se fosse um animal da água, mas estava na terra;
 Como o andar era pesado, a cada pisada tinha um barulho;
 O corpo poderia ser usado numa cena: andar pesado, peito estufado. Só não consigo pensar em como isso se encaixaria
 numa cena. Penso num corpo para mendigo, ou um senhor. Apesar do corpo feminino que o canto trouxe, não consigo
 pensar neste corpo sendo mulher numa cena.

Consta nos anexos a transcrição da roda de conversa realizada ao término da prática.

DIA 01 DE JULHO DE 2018

Uma das melhores coisas na vida é receber festa de aniversário surpresa. E foi o que
 aconteceu nesse primeiro de julho. Estava sendo feito o ritual de organização e 'purificação' do
 espaço, quando os preciosos pesquisadores chegaram com um delicioso bolo de CHOCOLATE,
 velinhas, guaraná e cantando 'parabéns' para os meus 51 anos que haviam sido completados no dia
 29 de junho. Houve a dúvida se o bolo era cortado naquele momento ou não, mas a decisão foi de
 que seria comido na hora do lanche, pois era necessário pesquisar... ossos do ofício, mas impossível
 seria ficar sem uma selfie!!!

Figura 3: Bolo de aniversário

Créditos: foto do arquivo pessoal da autora

Nesse encontro foi possível contar com a presença da Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well, e mesmo ansiosos pelo corte do bolo de CHOCOLATE, iniciei o aquecimento físico com a sequência básica realizada desde o primeiro encontro. Logo após o término dos exercícios, solicitei naquele dia, quando escrevessem suas anotações, que não deixassem de colocar suas considerações sobre o movimento 'Muzenza'. Programei o canto de Tradição para três minkisi: Matamba, Kafunjê e Ndandalunda.

A segunda divindade feminina trabalhada nesta quarta investigação foi Matamba¹³⁹ e para ela foi cantado:

Matamba kukula kiami mbamba
Matamba kukula kiami mbamba

Como parte dos procedimentos da pesquisa, ao término da experiência com o canto, o grupo escrevia tudo o que havia sentido, percebido, vivenciado. Seguem os relatos:

ANA CLÁUDIA:
Vento e a onça preta;
Anda com fluidez e cautela;
Movimentos ondulantes e circulares;

¹³⁹ Matamba foi apresentada no subitem 2.4.

Vibrações nas bochechas, ombros e parte externa dos braços;
 Leveza de espírito, ele está livre;
 O corpo pensa;
 Da onça negra virei vento do vento vi vulcões em erupções, tsunamis;
 Não vi pessoas, só a exuberante natureza;
 Meu corpo está mais flexível;
 Não consigo ver um personagem e sim movimentos performáticos;
 Trechos do Cântico Negro de negro de José Régio;
 Eu na infância, brincando de esconde- esconde, meu avô tocando violão;
 Da brincadeira de esconde-esconde me transformo em uma onça negra na floresta;
 Canto de ninar, leve sou criança mulher;

FLÁVIA:

Eu estava num parque (acho que no Ibirapuera), com muitas pessoas e crianças correndo. Estávamos todos juntos. Eu, com alguns, jogando vôlei. Outros jogavam futebol, outros sentados, comendo, num pic-nic.
 Eu era eu mesma, leve, feliz e jogando vôlei como na infância. Acho que a força estava no peito, ou nos braços, não ficou muito claro.
 Alegria, festa, amigos, crianças. Lembro-me de ver a mãe de minha neta (Daniela) entre as várias pessoas.
 Na segunda vez do mesmo canto, notei que a força está nos braços.
 Joguei mais um pouco de vôlei, então Giuliano apareceu no time adversário, depois Well e depois o Rodrigo. Então paramos de jogar e fomos brincar com as crianças. Rodrigo e eu brincamos muito com as crianças. Sou eu mesma, mas me sentindo muito feliz e meio criança também. Brincamos, rimos, mas as crianças ficaram bravas com a energia exagerada que nós, adultos, levamos.
 Sinto-me mais leve, infantil, alegre. Foi um ótimo domingo ensolarado no parque!
 Uma cena? Uma personagem criança, ou um macaco, ou uma dança, talvez um artista. Ou mesmo uma pessoa normal durante uma festa feliz.

GIOVANNA:

Força do ar
 Movimentos circulares
 Saia amarela e muito leve
 Tudo era leveza
 Meus braços pareciam que iam levantar vôo
 Era uma brincadeira, eu estava brincando
 Brincando com a saia amarela e o vento
 Estava sem pessoas ao meu redor
 Segundo momento
 Interação: Quando me juntei a Ana, tentei leva- la para onde eu estava, mas quando todos nós se juntamos a brincadeira se materializou, o lugar onde eu estava era o palco.
 Foi o único canto que eu não conseguia fechar os olhos e a minha voz mal saía.
 Gênero Feminino, de saia amarela, que na minha cabeça brincava com o vento, mas quando interagi com os outros, ela deixou de brincar só com o vento e começou a brincar com os outros, seja lá quem eram eles.
 Cena: A personagem, seria um ser da natureza, com sua saia enorme e seus movimentos abanaria tudo, faria ventar. No chão, teriam símbolos que merecessem ir para longe: medos, injustiças e etc...(talvez coisas atuais, como notícias de professora levando bala na perna)

GIULIANO:

Me senti um macaco, no início vi vários animais, elefante, leão, estava na floresta.
 Senti vontade de mexer os braços e as pernas na posição primata, achei super leve esse canto, porém de uma força incrível, me senti muito bom com ele e era muito gostoso cantar e ouvi-lo.
 Me mexei bem solto, bem livre, cor verde e marron, antes de você falar “que animal vocês vêm?” eu já estava vendo o leão e o macaco, na floresta verde, eu ficava na copa das árvores, ficava de longe observando a marcha dos animais.
 Os movimentos não tinham ordem eram apenas movimentos soltos, “desorganizados”, mas, bem marcantes.
 Coração da ÁFRICA, “cena do homem retornando á natureza”
 Retornando á sua casa, eu era um Gorila na floresta, sabendo da sua espécie e da sua casa a floresta.
 “A cena seria um macaco dizendo ao outro parar ter força, pis juntos poderíamos salvar o nosso lar, com união e amor pelo o que é nosso”.
 Macaco HOMEM.

RODRIGO:

Canto reverberou nas pernas e pés, movimentos firmes e ao mesmo tempo com gingado. Fui “transportado” para uma

tribo. Estávamos todos em roda celebrando e com passos firmes. Celebrando, Saudando e Pedindo proteção e energia positiva. Num momento em que parei de cantar, senti ele forte dentro de mim e me deu um desejo de pular com peso e energia junto com os companheiros da tribo. Eu me lembro que não lembrava racionalmente todas as palavras do canto, mas ele estava muito intenso dentro de mim. Os companheiros da tribo pulavam junto comigo. Eu quase não conseguia cantar verbalmente, mas pulsava internamente.

No retorno após escrever essa primeira parte, eu fui para uma grande celebração junto com a tribo e eu era um ser forte e pesado, q eu levava as pessoas a cantar, dançar e se alegrar. Minha força, grito e uma voz saía de dentro de mim. Peso! Vontade de pular, celebrar com força e levar todos a isso. Conduzi-los pelo caminho de força. Fui “possuído” por esse ser forte, pesado, mas leve na alma. Uma força intensa tomou conta do meu ser. Força intensa e suave. Gênero masculino. Intenso demais

Em termos de cena, poderia usar para a cena de uma tribo mesmo e jogar com o parceiro conduzindo ao caminho de força e intensidade. Roda de celebração. Pular forte. Usaria esse corpo para personagens que precisariam transmitir força e certa brutalidade. Meu corpo é leve e de balançar, sacudir, mas o corpo que esse cântico me traz seria de personagens firmes e fortes. Podendo ser cenas de lutas, de esportes e danças, ou até mesmo personagens que tenham um peso maior que o meu (me lembro de personagens mais velhos que já interpretei, aos quais eu precisava tirar um pouco a leveza do meu corpo e agora, escrevendo esse cântico, me lembrei de um personagem que fiz que lutava contra a ditadura militar. O peso desse cântico se encaixa perfeitamente a esse personagem que tinha que mostrar força, coragem e determinação na luta contra a ditadura).

WELL:

Movimentos: Circulares

Vibração: Coxa

Me levou para uma espécie de vila; casas (ocas); muito verde; floresta ao redor; Pessoas comemorando alguma coisa; todos felizes; eu estava com uma espécie de roupa feita de folhas; eu segurava nas mãos uma planta; uma planta grande que me ajudava nos movimentos; Vento importante.

Desejo de rodar e gritar.

Novamente, todos juntos. Celebrando. Parecia ser o fim da vila, mas todos estavam unidos para vencer o fim.

Gênero: masculino.

Cena: O corpo é possível numa cena de contemplação.

Todos unidos///um corpo só. As folhas e o vento ajudaram.

Um corpo um tanto quanto pesado, mas nada de ruim. – gritos por uma causa.

Depois de Mãe Matamba, seguiu-se uma divindade masculina, o senhor das ráfias, o grande curandeiro, o médico dos pobres, Kafunjê,¹⁴⁰ que causou as seguintes sensações, percepções, memórias nos corpos dos participantes conforme as anotações feitas:

FLÁVIA:

Sou uma mulher muito simples e idosa (70 anos talvez) e uso uma saia florida e blusa amarela esgarçada. Descalça.

Estou em minha casa, feita de barro, chão de terra batida. Estou pilando carne seca. À minha frente uma criança de 7 anos, menino, nariz escorrendo, usando apenas um shortinho verde. Ele me olha muito quieto e parece um pouco triste.

Parece que chorou, pois há marca de lágrima em seu rostinho empoeirado.

Não era nem leve e nem pesado, mas na medida em que meus braços podiam e estavam acostumados. Ar de dificuldade.

Nem alegre e nem triste, apenas normal. Rotina.

Da porta vê-se o quintal, seco, cheio de lixo espalhado, alguns cachorros muito magros dormindo.

A força novamente veio dos braços.

A música me remete à África. Aliás, todas elas me fazem pensar na África.

Uma cena? Pode ser esse mesmo que descrevi acima: uma senhora trabalhando. Ou um escravo sob o açoite do carrasco. Ou um lavrador, trabalhando na roça.

GIOVANNA:

Força da água

Eu mesma

Praia, a noite

Vestida de branco, rendas(véu no rosto, véu brilhante com pedrinhas)

De frente ao mar eu dançava com as ondas

Os movimentos do meu corpo eram as ondas, juntas nós dançávamos

¹⁴⁰ Kafunjê também foi apresentado no subitem 2.4.

Era como se fosse um momento muito íntimo, de limpeza
Eram movimentos fluidos que partiam da minha coluna

O mar era meu amigo

Noite fria, eu mal podia ver as ondas, mas eu as ouvia e tinha sensação de que elas me observavam
Esse canto me trouxe uma sensação de intimidade, coisas que a gente faz que ninguém vê. Parecia que eu ia encontrar
um amigo secreto a noite, naquele momento era só eu e o mar, e as vezes o mar era eu, e a maré levava o que era
preciso levar, o mar achava graça da minha dança, era feliz.

Cena: Eu imagino este corpo em um personagem cômico, que tira “sarro” das pessoas, mas também se encaixa com uma
cena da passagem de um personagem, esses movimentos trariam a tona tudo o que devia ser dito, lembrado e se
despedido, seria uma cena não realista, seria um momento de limpeza mundana.

GIULIANO:

Eu iniciei fazendo movimento com braços bem soltos e as pernas imóveis praticamente, aos poucos me deu vontade de
ficar no plano médio e depois plano baixo até que me imaginei parte do chão e virei uma árvore com raízes bem
grandes e fortes, e me movimentava até os lugares onde sentia o espaço e flocava as minhas raízes no chão para depois
me movimentar, senti uma sequência em outro canto mais não sei qual.

Imaginei sendo neutro, sem gênero, sem forma humana, apenas era uma árvore e para ser mais exato eu era uma se
raízes, que cresciam e conquistava seu espaço, “Se fosse para criar uma cena com esse corpo eu traria algo pesado
(apesar de quando eu fazia estava leve, movimentos fortes porém leve), pois estaria me arrastando no chão, pedindo
socorro ou pedindo perdão. A força da natureza habitou meu corpo, a força do equilíbrio e da presença das raízes.

“Um perdão de um pai morrendo aos pés do filho pedindo perdão, pelos erros da vida, após ter diso baleado.”
“Filho perdão por não poder te dar tudo o que você sempre quis, perdão por não ter sido o pai que você sempre sonhou
em ter, eu te amo e nessa vida viemos para superar essas negatividades de outras vidas, se for realmente minha hora, eu
choro, mas, agradeço á você por ter sido o meu filho, meu caçula, meu tesouro. Apesar de tudo, eu sinto mutio e eu te
amo, eu te amo, eu te amo!!!! Com todas as minhas forças eu TE AMO!!!!”

RODRIGO:

Movimentos suaves e graciosos. Gênero feminino. Alguém jovem e muito bela. Movimentos circulares com os braços.
Estava numa praia, no mar. Havia conexão com a água. Me remeteu ao que conheço de Iemanjá. Eu era essa jovem
graciosa e de movimentos suaves com vontade de dançar, me conectar com a natureza e com o mar. Movimentos suaves
e leves – leveza, suavidade, delicadeza, beleza, singeleza. Havia conexão com as pessoas também.

Esse corpo pode ser usado para um personagem feminino e leve, mesmo que não seja do gênero feminino, seria um
corpo com leveza, delicadeza e suavidade. A força que trouxe para o meu corpo, foi uma força suave, delicada e
sensível. Poderia estar envolvido numa cena que envolvesse dança e movimentos leves, ou até mesmo uma cena que
exigisse um corpo desperto, mas com movimentos leves e sensíveis. Vejo uma cena onde uma pessoa dança suavemente
ao som de uma bela música (agora me veio na mente música clássica). A pessoa está com uma taça de vinho e dança
com alegria e leveza, suave... deslizando pelo espaço. Se for uma mulher, pode estar com um vestido esvoaçante,
adereços. Representação do belo... descalça.

WELL:

Um canto mais pesado; calmaria; curar.
Eu era um curandeiro. Muitas plantas molhadas nas minhas mãos, tirando o mal de minha mãe. – deitada; eu curando as
manchas vermelhas do corpo dela por causa de alguma alergia.
Pessoas na sala – curando ela.
Dentro de uma oca. Cor bege.
Não tinha gênero.
Vibração: peito e mãos.
Movimentos circulares.
Sensação boa – o curar é bom.

Cena/personagem: o corpo poderia ser usado numa cena. O personagem seria um curandeiro.
Eu tinha coragem, sabia o que estava fazendo no processo de cura. Eu estava bem. Precisava estar para curar minha
mãe.

Cena: O personagem em questão curaria os enfermos. O personagem é alguém especial, um ser de luz.

Depois desses dois cantos, chegou o momento da pausa, dos xixis e, excepcionalmente
naquele domingo, do bolo de CHOCOLATE em comemoração ao meu aniversário.

O retorno à investigação foi feito com um necessário religar das atenções e concentrações por meio da corrida 'Thibaut' e Muzenza. Depois, iniciei o último canto do dia, que era para o nkisi feminino Ndandalunda, a grande mãe que

[...] tem o seu reino nas águas doces, isto é, nas cachoeiras, lagos e rios. É meiga como o lago, mas também é profunda como suas águas, não devolvendo, como acontece com o mar, a pedra que foi atirada contra ele. É a gestação efetivada, a encarregada de proteger o futuro ser humano, desde a condição de feto até os primeiros anos de vida. A protetora da gravidez. Seu arquétipo é o das mulheres graciosas, com paixão pelas joias, perfumes e vestimentas caras, que são símbolos de seu charme e beleza. São voluptuosas, sensuais, inconstantes, coquetes, astutas e vaidosas. É a senhora do amor e do ouro. Seu dia na semana é o sábado e sua cor o amarelo dourado. Traz consigo um espelho simbolizado como um peixe mítico. [...] (MADEIRA, 2013: 37 e 38)

Dentro dos processos de investigação ocorridos até o momento, ainda não se havia trabalhado mãe Ndandalunda e o canto escolhido foi o seguinte:

Ndandê, ndandê
kindanda wala
ô kindanda wa ndandê
Ndandê kindanda wala

O resultado do canto de Tradição para Ndandalunda:

FLÁVIA:

Eu era um cavalo, cavalgando sozinho e livre, sem cela e sem cabresto, correndo solto, sem destino, alegre. Minhas crinas ao vento, lindas! Sou jovem, não sei o gênero, mas muito jovial, alegre, solto. Sensação de liberdade. De não ter pra onde ir, e de ir assim mesmo. Como um cavalo, correndo solto no pasto. Cercas de arame farpado em alguns trechos, pássaros pousados nos troncos que seguram os arames. Os arames não são obstáculos para mim, posso saltá-los a hora que quiser.

Estou muito feliz e o vento, contrário ao meu sentido, vai varrendo toda a repressão para trás, todos os problemas, as amarras, e sou completamente livre.

Acho que a força estava em minha cabeça, onde o vento batia primeiro. Eu sabia exatamente o que queria. Era totalmente decidida.

Uma cena? Alguém que estava preso e encontrou a porta aberta, e sai feliz, correndo pra não voltar nunca mais. Alguém muito reprimido que encontra a liberdade. Uma fuga. Pode ser também de alguém que resolve deixar tudo para trás, e decidiu sair em busca de algum sonho.

GIOVANNA:

Gênero masculino

Estava em uma roda, conseguia ver os corpos balançando comigo, conseguia ver seus olhos.

Sentia união com eles e muita força

Força da terra

Era um corpo fluido, que estava no mesmo movimento que todos da roda

Vibrou o meu peito

Cena:

Poderia ser uma cena de uma mulher que entra em cena cantando a musica da copa(a copa do mundo é nossa...),atras dela há uma enorme bandeira do Brasil, com esse corpo vai depositando balas na mesma quantidade que foram contadas no complexo da maré. No final a personagem tira a bandeira e coloca pendurada o uniforme da escola publica.

GIULIANO:

Me senti totalmente livre de tudo, eu era uma águia que estava voando indo caçar e retornava para o ninho dar comida ao filhote. Novamente me veio a floresta, e eu enxergava o sol na luz, era magnífico, eu sempre voava e apesar da exaustão eu era leve, livre, leve e solto. Eu me via enorme como a maior águia existente no mundo.

Eu poderia criar uma cena de um menino fantasiado que é livre, apesar da dificuldade da vida, o menino da asas a imaginação, esse menino seria de periferia e iria falar:

Filho:

- Eu gostaria de ser livre, livre como um águia e, ao mesmo tempo forte e imponente, igual a senhora mamãe, olha mãe,

eu sou ma águia, UMA ÁGUIA AMERICANA, com longas asas e um bico fatal.”

Mãe:

- O bico fatal, aproveita que você voa e vai chamar seu pai para vir almoçar.

Filho:

-Okay mãe natureza, estou indo, (som de águia)

RODRIGO:

Remete a dança das “velhas baianas” na Bahia. Como aquelas que vemos no carnaval, nos desfiles das escolas de samba. Uma vontade de girar como elas. Região do tronco reverberando, trazendo essa vontade de girar. Num determinado momento, me vi como uma dessas baianas, dançando e celebrando. Girando ao redor de uma fogueira. Ora de mãos dadas, ora com elas soltas. O corpo era mais pesado que o anterior (2 Canto), mas tinha sua leveza. O peso, talvez seja só pela diferença da idade da moça do 2º canto.

A princípio não me veio nenhuma cena a não ser algo muito específico (as velhas baianas girando). Mas depois de um tempo pensando, me veio um personagem com poderes que estava ao ar livre numa noite, uma cidade deserta, alta madrugada. Esse personagem estaria evocando os deuses. Seria um personagem mítico. Ao contrário da imagem das “baianas”, me vem um personagem de gênero masculino e ele dançaria sozinho nesse cenário evocando os deuses para trazer o seu poder. Me levou a essa cena, desconectando da imagem inicial das mulheres senhoras baianas. Pensando agora, poderia ser uma cena que fosse anterior a algum período de luta e essa seria a preparação... a cena ocorre nos dias atuais, mas agora me levou a algo medieval e por aí vai...

WELL:

Um tipo de deserto; estávamos indo embora; eu liderava as pessoas pelo caminho; todos sentíamos a dificuldade, mas estávamos juntos, unidos; caminhando sem rumo.

Parecia que tinha um fogo dentro de mim – este fogo me deu forças para levar as pessoas (todas enfileiradas).

Gênero: neutro. Inicialmente, o feminino veio por alguns segundos, mas logo foi embora.

Cena: não me leva a pensar em alguma cena com este corpo e nem consigo pensar num personagem em específico.

Eu tinha esperança. Eu dava forças para um povo.

Por um momento, senti cheiro de ração de peixe.

Cor amarela bem presente.

Vibração: desta vez, não consegui identificar qual parte vibrou mais.

Apesar do corpo pesado, o corpo continuava de um adulto.

Como parte do processo, foi realizada a roda de conversa cuja transcrição se encontra nos anexos.

DIA 08 DE JULHO DE 2018

Último dia de encontro desse grupo e estiveram presentes: Carol, Flávia, Giovanna, Giuliano e Rodrigo. Como praxe, foi feita a organização e 'purificação' do espaço com alfaçema, os cadernos, canetas e garrafinhas de água foram deixados ao fácil alcance no palco. Ocorrida a sequência básica de aquecimento físico, partiu-se para o processo com os cantos.

O primeiro canto de Tradição foi para Nvunji¹⁴¹, que é criança, sinônimo de alegria, brincadeira, festa:

Mam'etu lelu nhanga
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji
Kizomba dia Nvunji

Os relatos surgidos a partir da experiência com esse canto estão assim descritos:

CAROL:

Senti que estava em uma cerimônia de casamento. Às vezes eu era um homem, outras, uma mulher, mas sempre alguém jovem. Eu estava celebrando o casamento entre os meus dois melhores amigos (que no exercício, era a Giovanna e o Giuliano). No início do canto, eu

¹⁴¹ Nvunji está descrito no subitem 2.4.

jogava pétalas de rosas brancas e arroz nos noivos. Era tarde, antes do por do sol. O casamento acontecia em um bosque, com muitas árvores e flores brancas. Estávamos cantando para desejar uma vida próspera e feliz para o casal. Senti o canto vibrando em minha garganta, tinha vontade de cantá-lo o tempo todo. Em meio ao canto, senti vontade de desejar alegria e de dar parabéns aos noivos (ou apenas gritar de alegria). Me senti muito feliz com o canto. Senti muita paz, mas também muita animação.

Poderia usar este corpo para dar vida à um personagem festeiro, animado, alguém que traz muita luz e boas energias para os outros. Em uma cena que precisasse de um corpo vibrante e com tons.

A pessoa que cantava em mim (ora homem, ora mulher) tinha uma energia forte, porém tranquila. Senti vontade de bater palmas e bater as mãos nas pernas, no ritmo da música. Os movimentos não era muito grandes pois estávamos em roda, dançando com outras pessoas. O foco da dança eram os noivos.

FLÁVIA:

Eu estava em uma tribo indígena com uma lança na mão direita. Não tenho gênero. Tenho franja e enfeites na cabeça e por todo o corpo. Pulseiras com penas nos braços, na cintura, nas pernas. Muitas pessoas, muito próximas, como um coro. Mal podia movimentar os braços para os lados de tanta gente encostada. Havia uma fogueira no centro e todos dançando em volta, mas estava apagada. Havia duas pessoas muito encostadas em mim, uma de cada lado, obrigando-me aos mesmos movimentos. Na verdade não apenas duas, mas um bloco de pessoas. Era noite, muitas estrelas e ninguém queria acender a fogueira, mas era necessário porque o sacrifício estava lá! Alguém preso, amarrado. Tive medo de acender! Então falei com a oferenda (Giovanna) e ela disse que estava molhada, com água salgada!

De repente todos pediam para acender, inclusive a oferenda! Era muita gente. Multidão! Acendi com a ponta de minha lança, mas o fogo não queimava a pessoa e sim suas amarras! Então ela, tão diferente de todos, dançando diferente, leve, bela, me disse que aquele fogo não queimava! Então entendi que meu medo não era necessário, pois nada de ruim poderia acontecer.

Inicialmente eu estava com medo do fogo, mas no final ele me mostrou que pode ser libertador.

O canto partia de meu centro de força. Não sei minha idade, mas sou adulto (aproximadamente 30 anos). Eu não queria fazer mal a ninguém, mas precisava colocar o fogo. Ela me chamou para o fogo e ele não me queimou também. Senti apenas o calor, e todos entramos no fogo, mas ele não queimou ninguém e pudemos continuar a dança.

Esperávamos a chegada de alguém, acho que uma entidade, mas nós éramos em conjunto a tal entidade. Ou a entidade seria o fogo!! Não sei porque não queimou e não sei porque aceitei de ir ao fogo! A oferenda me parecia uma sereia, com calda azul, cabelos longos. Ela cantava, dançava e ria de nós!

Não senti nem leve nem pesado, apenas ritmos!

Uma cena:

Índios; rituais; uma pessoa idosa com dificuldades locomotoras, usando uma bengala.

GIOVANNA:

Gênero feminino

Eu estava nas ondas do mar, sozinha

Meu corpo boiava

Aos nos relacionarmos todos estavam felizes, e eu sentia como se tivesse uma parede d'água entre nós e eu os observava

Eu achava graça deles, achava que o fogo não tinha o valor que eles atribuíam

Vibrava no meu quadril

Movimentos leves, como se eu estivesse nadando e pudesse ficar para sempre lá, sem respirar

Força da água

Sentimento de segurança

A única parte que não era tão leve era o meu quadril, parecia estar sendo segurado por alguém, acho que era o que me impedia de ir para superfície

Cena: Eu acho esse corpo tão poético, leve. Daria palavras de peso, poema de Drummond-Amar. Um personagem que morre de overdose, levanta com este corpo e recita suas ultimas

palavras: o poema, em seu ultimo momento na terra compreende o que era a vida: amar.

GIULIANO:

Uma negra de uns 50, 60 anos mas com muita energia, pessoa de grande importância na tribo, mas não era desse plano, era mais evoluída, tinha uma faixa branca na cabeça, era alta, e tinha um vestido azul e branco, gostava de dançar, estávamos celebrando a vida, a liberdade e a igualdade entre os homens, os negros conquistaram mais uma luta de igualdade, ganharam a batalha mas não a guerra.

Estávamos na festa na aldeia agradecendo ao fogo pela vitória deste dia crianças e adultos brincavam em volta da fogueira.

Era uma mulher de uns 50 mas com energia de criança. Tinha muita disposição e saúde, estava feliz e era muito respeitada.

Poderia tirar um personagem muito vivo, em uma festa, seria algo de época, alguma celebração de uma tribo, alguma data especial, na cena teria dois jovens que saem da festa e encontravam IEMANJA em forma de uma velha, ela os convidava para dançar junto a fogueira mas em um descuido era some, simplesmente desaparece, os jovens ficam sozinhos e então acabam se relacionando.

Acho que era um entidade do mar.

Eu era muito feliz, estava muito bem e era bem leve.

Reverberou minhas pernas mais que qualquer outro membro, mexia o vestido com as mãos girando e dançava como um peão, rodava e rodava.

RODRIGO:

Ressoou muito forte nas mãos. Gênero masculino, jovem. Mais ou menos minha idade. Como se fosse eu mesmo, mas em outra vida. Eu tocava atabaque/tambor/percussão e era uma grande celebração. Estávamos celebrando com alegria, força e vitalidade. Eu estava tocando para essas pessoas e celebrando a esse deus nessa grande festa. Queria fazer as pessoas dançarem, cantarem e celebrarem!!! Reverberou principalmente nas mãos e um pouco nos pés e no peito.

Cena de um músico. Talvez um pianista tocando para um público refinado e trazendo essa música clássica, mas com vivacidade. Usaria esse corpo para compor um personagem que fosse músico, talvez até um baterista. Me remete ao filme “Whiplash” sobre um rapaz que tem sonho de ser baterista e passa por um processo extremamente doloroso para alcançar seu sonho, com horas de treino, prática e estudo.

Força intensa! Eu mesmo cantei e celebrei essa vida, essa força! Era um “outro eu”!!!

Dentro do programado, o próximo canto de Tradição foi para o nkisi masculino Tawamin¹⁴², o grande caçador, senhor do alimento e da fartura, aquele que nunca erra o alvo quando dispara a flecha:

Auenda kanjira mukongo
Nganga jetumbaô
Tawamin aê, Tawamin.

Esse canto gerou os depoimentos das experiências abaixo:

CAROL:

Neste canto, a energia emanava de meus ombros. Sentia um peso muito grande sobre eles. Eu era uma moça, que vivia em alguma tribo. Eu era muito morena e estava moendo grãos de cacau, com um pedaço de tronco de árvore para de ajudar. Eu estava embaixo de uma árvore de cacau, na sombra. Senti cheiro de terra seca e mato. Estava muito calor, o sol estava em cima de mim. Eu estava cantando para espantar o cansaço do trabalho. Eu era uma das poucas mulheres que sabiam moer os grãos de cacau. Essa mulher tomou conta da força dos meus

¹⁴² Tawamin também está apresentado e descrito no subitem 2.4.

ombros e braços. Não importava o quão cansada eu estava ou quanta dor eu sentia em meu corpo: esta mulher era forte e trabalhava muito, a tribo onde ela vive depende do trabalho dela.

A única coisa que senti vontade de fazer foi moer os grãos e continuar meu trabalho. Quando estabeleci contato com outras pessoas, passei para elas os grãos já moídos e pedi um pouco de água (estava muito cansada e com muito calor).

Este corpo me deu ideia de realizar algumas cenas com ele. Eu moendo os grãos de café (que poderia ser trocados por outro objeto), e eu repetindo sempre este movimento, me mostrando exausta, mas nunca parando. Na cena, eu não estaria fazendo isso pela minha tribo (por vontade própria), mas estaria sendo forçada a realizar esta tarefa.

Tive a sensação de estar exausta, muito cansada. Mas eu também senti que precisava continuar, eu não poderia parar.

FLÁVIA:

Demorei bastante para encontrar algo para este canto. Não vinha nada! De repente vi meu pai e meu irmão caçula, na fazenda que meu pai tinha quando eu era criança. Meu pai estava encostado num pilar que havia ao lado de uma moenda de cana, de madeira, rústica. Meu irmão girava a moenda (na verdade essa imagem é de uma fotografia que eu tirei – procurei a fotografia e acabei percebendo que misturei imagem de duas fotografias – segue abaixo fotos que inspiraram. A primeira meu pai encostado num pilar que estava construindo algo. A segunda meu irmão encostado na moenda que girava com trabalho do cavalo. Atrás do cavalo o tacho com melado). Mas na minha “viagem” o pilar que meu pai estava encostado ficava ao lado da moenda e quem girava a moenda era meu irmão. Então eu fui ajudá-lo a empurrar. Era um pouco pesado. No caderninho fiz um desenho (bem mal feito) da engrenagem, mostrando ao centro uma bandeja por onde escoava o caldo da cana. Então eu me transformei na moenda! Meu irmão me girava, alguém (não vi quem) alimentava-me com a cana e eu fornecia o suco que era despejado num grande tacho de cobre que estava sobre uma fogueira, para transformar o caldo da cana em melado. E meu pai, agora, mexia o caldo dentro do tacho com uma colher de pau gigante. E eu girava, com minhas engrenagens de madeira (braços) e depois despejava minhas “entranhas”, meus “fluidos” pela bandeja, um fluido doce!!!

Quem cantava eram meus órgãos internos. Apesar de movimentos “duros” de meu corpo de madeira, sem ondulações, apenas giros, meu suco é doce e alegre as pessoas. Encontrei trabalhadores, crianças, animais, todos se alegravam com meu suco doce. Era dia.

Uma cena:

Uma pessoa perdida, não sabe por onde seguir, mas precisa ir a algum lugar (nos giros). Ou alguém que leva mensagens de amor e paz (quando jorra o suco).

GIOVANNA:

Gênero masculino

Tônus

Eu estava em uma floresta, ao meu redor tinham cestos feitos a mão

Meu movimento, primeiramente, pensei que era uma dança, depois me via abrindo a mata, porém quando me relacionei com os outros me sentia com receio de interagir, observava, era quase uma timidez, mas queria muito ajudar. Primeiro, a Carol, um senhora a beira da água lavando roupas, depois a

Flavia, que era uma cachoeira, que me ajudava e por ultimo o
Rodrigo, que parecia ser um animal passando mal e eu tirava
tudo que pesava nela
Reverberou em meus braços e pernas

Cena: Faria um monólogo de um contra- regra que morreria no
teatro, seu espírito fica todas as noites após os espetáculos
fazendo incessantemente seu trabalho.

GIULIANO:

Era o canto da caça, as mulheres da aldeia caçavam e eu
representava os homens que saíam de seus lares para ir caçar,
eu andava em silêncio na mata, consegui acertar uma flecha no
servo, tirei sua pele, tirei os órgãos do servo e comi, ia levar
para aldeia mas fui surpreendido por uma pantera negra, ela era
EU como animal, o jaguar negro, eu andava com meu arco e
flecha, minha faca, lança, a pantera me afrontou e quando
fiquei com medo ela se aproximou e se apresentou. A pantera
virou minha amiga, minha protetora, eu vi a conexão do homem
com a natureza, somos muito fortes e bonitos juntos.
Ao retornar para aldeia ajudei as mulheres levar as pedras para
a barragem do rio, assim que cheguei cansado vi o reflexo de
um leão no rio, e muito cansado novamente me deparei com a
pantera que estava um pouco fraca, carente, aparentemente com
fome e sede.
Usaria esse corpo para fazer indígena, um personagem forte que
possuía o “coração da floresta”, ele lia estrelas, sabia da
floresta, era muito sábio e jovem, era o líder no futuro mas não
no momento, precisava aprender outros valores. Vi o equilíbrio
do homem e a natureza, nos distanciamos de mais da natureza,
precisamos resgatar isso.

RODRIGO:

Me veio uma conexão com a natureza e a figura de um felino! O que me veio a mente foi um leopardo. Às vezes leão,
às vezes gato/pantera. E me veio a destreza desse felino. Olhar forte e penetrante, agilidade e perspicácia. Sabia tudo.
Conseguia olhar tudo e queria interagir com as pessoas. Caminhava e queria interação. Estava em uma casa tipo uma
fazenda/sítio. Hora estava dentro da casa, hora estava fora! Queria o carinho e a interação com as pessoas e tinha um
olhar além do real. Via além do alcance!

Cena em que interpreto um animal, ou até mesmo uma pessoa com esse olhar “felino”, intenso, de profundidade e
investigação. Talvez um personagem com esse olhar intuitivo. Um detetive, um investigador que sai a noite e entra nos
mínimos lugares para investigar. Poderia ter uma lanterna na mão, sabendo se espreitar quando necessário.

Depois dessa experiência em que o palco se tornou uma floresta em África, conforme o que
foi visto, aconteceu o momento da pausa, dos xixis, do lanche comunitário, em que já se falava da
saúde que viria daqueles encontros.

A última divindade a ser trabalhada foi o grande Pai, o senhor da paz, do branco, da grande
sabedoria e paciência, o nkisi Lembarenganga. Sua apresentação fica por conta das sábias palavras
de Mãe Dango:

[...]vamos falar de Lembarenganga, que é a recordação do passado, a estrutura dos nossos
mais velhos, a estrutura dos antigos, a estrutura das crenças, né? como diz o povo: tudo é
crença! Não. Lembarenganga, ele comanda a nossa memória do passado. Ele diz pra nós
que só há caminho no presente, que só há possibilidade do futuro se houver respeito e
memória do passado. Então, Lembarenganga é aquele que nos ensina. Dentro da energia
dele, também destemida e também autoritária, está ali a compreensão, dentro da sua
teimosia bondosa está ali a grandiosidade que um ser humano pode conquistar dentro da

bondade do seu coração, e entender que tudo nesse mundo precisa ter equilíbrio. É aquilo que eu tava dizendo: não tem bem, não tem mal, é o equilíbrio. Então, Lembarenganga, ele comanda todos os seres humanos, todos aqueles que não querem ser destemidos demais e nem pacato demais, é hora de pedir a energia de Lembarenganga. (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 72)

E o canto para o Senhor da paz foi:

Lemba fulama
Ê kiri Lemba
Ê kiri wanu
Kwenu mona Lemba.

Mesmo apresentado cansaço, o grupo foi em frente e depois escreveu os relatos:

CAROL:

Foi o canto mais forte de todos. Nunca senti tanto acalento e tanta inocência dessa maneira. Eu era um bebê, entre 1-3 anos, deitado no berço. Minha mãe estava me colocando para dormir, e balançava o berço. Senti vontade de chupar a chupeta, mas ela não estava comigo, então usei meu dedão. A criança não tinha gênero.

Me senti profundamente bem, como se alguém estivesse olhando meu sono e cuidando de mim. Senti muita paz.

No berço, senti o cheiro dos lençóis da minha cama, o cheiro da minha mãe. Conseguia sentir meu corpo bem pequeno, frágil.

Este canto ressoava em todo o meu corpo: ele tinha origem na voz da minha mãe e entrava em todo o meu corpo.

“MÃE”

Conseguia sentir meu corpo diminuindo de tamanho. Todos os que se relacionaram comigo durante o canto me trouxeram proteção e carinho, conseguia sentir a energia deles em mim. Esse canto me trouxe a um lugar da minha infância em que eu era pequena e frágil, msd nunca me senti tão protegida e amada. Fiquei triste quando o canto acabou, pois eu estava amando esta sensação.

Eu usaria este corpo em cena, penso eu, para tentar realmente representar uma criança. Depois que crescemos, é difícil lembrarmos-nos de como éramos quando crianças. Representar uma criança, sem ser caricato, é algo difícil para um adulto. Ou também, poderia pensar em uma cena sobre alguém protegendo aquele que ama, cantando para ele até que durma.

FLÁVIA:

Música tranquila, inicialmente me fez ver muitas beatas numa procissão, e eu pensei ser uma delas. Depois fui esclarecendo tudo, e vi que eu estava na estrada, dirigindo, sozinha e as beatas estavam numa procissão (ou cortejo) que avistei em meu caminho. Eu estava indo embora, mas não sei de onde e nem pra onde. Não era uma fuga, mas sim uma mudança. Eu era eu mesma. Indo não sei pra onde, dirigindo numa estrada vazia, sozinha, com um dia lindo, ensolarado.

Sentia liberdade e saudades (muita).

Quando Rodrigo “entrou no carro”, era como uma lembrança distante, de amor, carinho. Mas não havia tristeza. Não sei se deixei alguém para trás ou se estava voltando para alguém! Apenas sentia o vento na janela do carro em meu rosto, e isto me fazia muito bem. Era uma sensação boa, apesar da saudade.

No caminho avistei pessoas alegres, mas também notei muita dor em alguns transeuntes! Pessoas passavam, seguidas por cachorros vira-latas muito magros. Famílias andavam juntas nos acostamentos, alguns com bicicleta. A música me fez pensar em “encerramento”. Uma cena: Dirigindo; sonhando; brinquedo num parque.

GIOVANNA:

Era eu, me sentia como se estivesse enrolada em vários cobertores, era eu, sentia muita saudade, as vezes sentia alguém me abraçando por trás(logo o Rodrigo veio e o fez)

Eu sentia saudade, mas não como algo ruim, era como me lembrar de um momento bom.

Eu sentia meu corpo fraco. Era novamente maternal.

Eu me sentia órfã, mas me deitei com a Carol, que era um bebe, ali senti o inicio de outro ciclo

Meu interior estava leve, mas meu corpo fraco e sendo puxado para o chão, tinha sensação de que eu ia cair para trás.

Cena: Faria uma grávida, sentada num balanço no sol do entardecer, conta a sua filha o que é ser mulher.

GIULIANO:

O mais forte e o mais bonito, minha filha tinha morrido e eu estava fazendo o último arranjo para levar o seu corpo e entregar para Iemanjá, eu senti tristeza por ela mas sabia que estaria muito bem agora, ela estava muito doente e não conseguia mais ficar sofrendo com ela. Foi muito difícil entregar o seu corpo ao mar, as águas, senti o sofrimento de um pai perdendo sua filha. Tinha um futuro brilhante pela frente, ela era uma alma bela, muito pura. O canto me emocionou muito, situação me comoveu de mais, a palavra ~despedida~ e ~saudade~ definem esse momento perfeitamente. Encontrei meu irmão de outras vidas que me deu força e apoio. Dei dois abraços que me confortaram infinitamente, foi o abraço da despedida, o abraço do amor da família, que sente dor por perder alguém.

Eu não senti tristeza apenas, senti paz, sabedoria, a dor foi pela partida não pela perda em si, mas pela saudade que tomou meu coração completamente. O caixão flutuante era cheio de flores e muito lindo, minha filha estava com um vestido branco e muito, mas muito, linda. Fazia arranjos para ela partir.

A cena acho que foi explícita, conseguia me ver de fora, e ao mesmo tempo vivendo intensamente. Foi difícil mas tinha uma sabedoria, eu vi o reflexo das águas na plateia, foi lindo e prazeroso, senti a perda como um sentimento de sabedoria, perda física, momentânea mas tive muita resiliência.

RODRIGO:

Veio uma sensação extremamente maternal / paternal sem gênero muito definido. Tinha uma vontade enorme de cuidar e abraçar as pessoas. Então passei de um a um e abracei e cuidei. Enxugava as lágrimas de uns, acarinhava e me veio essa sensação forte de cuidar, proteger, abraçar. Mexeu com sentimentos externos e internos, e uma sensação rebatendo uma “crença limitadora!” minha de que eu não seria capaz de ser “pai”. O canto rebateu forte essa sensação de incapacidade e me trouxe esse instinto paternal. Cantava para as crianças, para os bebês e para a família. E família é algo que mexe muito comigo, então foi muito emocionante. Sensação de família/cuidado. Era leve, porém com responsabilidade.

Cena – interpretaria uma mãe ou pai que são bem presentes e carinhosos, que amam os filhos e cuidam!!!

Mexeu com sonhos adormecidos!!

Dentro da rotina criada nesses quatro encontros, aconteceu o momento da roda de conversa cuja transcrição segue nos anexos.

Essa era para ter sido a última investigação, mas surgiu a oportunidade de mais uma prática com o convite da professora Dra. Tatiana Motta Lima, para participar do NEAP FEST 2018¹⁴³, o que propiciou um processo em terras cariocas e bem ao lado das águas de minha Mãe Kayaia.

2.6- Investigação 04

Quando em junho, recebi o convite para participar da mesa¹⁴⁴: “Entre a Arte e o Sagrado”, do NEAP FEST 2018, de imediato, ofereci uma oficina com os cantos de Tradição, que aconteceu no dia 25 de outubro, das 17:30 às 21:00, na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do

¹⁴³ Evento NEAP FEST: BRASIL 2018, organizado pelo comitê Network of Emerging Artists and Professionals do International Theater Institute e o Coletivo Egrégora, realizado na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, realizado de 23 a 27 de outubro de 2018.

¹⁴⁴ O nome do texto: “A inextricável teia de inter-ação de forças em que estão imersas Chrys Madeira e Kaya Mujeuin”

Rio de Janeiro – UNIRIO. Devido à uma inesperada mudança no horário da oficina, a organizadora das oficinas, a profa. Dra. Nara Keiserman, acabou oportunizando uma sala maravilhosa. Era bem ampla, com cinco janelas grandes que davam de frente para uma pedra gigantesca e mata da região da Urca, as folhas das árvores adentravam no espaço, por simplesmente existirem em selvagem liberdade na Natureza, assim como os gorjeios dos inúmeros pássaros incansáveis em sua tarefa de nos extasiar. O cheiro do hálito de Kayaia nos banhava e o som de seus rumores em continuum vai e vem chegavam aos nossos ouvidos. E com tudo isso, como não lembrar da experiência com Maud Robart, no sítio em Aiuruoca, com a montanha 'pedindo' um canto, tal o seu esplendor arrebatador?

Assim, a sensibilidade e a Natureza falaram bem mais alto que o programado, e como sou obediente às hierarquias, simplesmente obedeci e rendi, secretamente, homenagens: o primeiro canto seria para Katendê, o segundo para Nzazi e finalizaria com Kayaia. Tudo isso trouxe de forma intensa à memória, o trabalho e a necessidade do silêncio e a urgente relação com a Natureza na vivência com Maud Robart. Era um presente poder dar a oficina naquela sala escancarada para a vida.

A oficina começou com todos em um círculo, em que houve uma pequena e rápida apresentação do que seria o trabalho. O primeiro 'aquecimento' foi direcionado para os sentidos: cada participante deveria ir para uma das janelas e se conectar com aquela Natureza escandalosamente exposta e ao alcance de suas mãos. Que colocassem os seus ouvidos em prontidão para realmente ouvir os sons e os silêncios daquele lugar. Que os olhos expandissem suas visões periféricas e fossem capazes de enxergar o instante-já das asas do beija-flor.

Após um período, foi pedido que caminhassem pela sala, que tentassem manter os ouvidos ainda ouvindo tudo o que haviam captado dos sons e silêncios vindos da Natureza, e que se olhassem uns nos olhos do outro, que os olhares não fossem desviados e sim, penetrados pelo outro. Em continuação ao caminhar, formou-se um círculo, em que cada um deveria colocar sua mão direita sobre o peito e circular em sentido horário. Depois, erguer os braços direcionando-os para o universo e agradecendo à Nzambi Mpungu; depois para a terra, pedindo a permissão e boa sorte aos ancestrais, para assim, escorrer as duas mãos por sobre a cabeça e corpo como se banhando com as bençãos recebidas.

Iniciei sequência básica para deixar os participantes com os poros, essas vias de comunicação do corpo, abertos e receptivos para o trabalho com os cantos:

- 'Surya Namaskar' ou Saudação ao Sol;
- Torção completa do corpo – deitado no chão;
- Exercício do 'chicotinho';
- Limpar / Chicotear / Pular;

- Dança dos Ventos¹⁴⁵;
- Corrida 'Thibaut';
- 'Muzenza'

Depois dos exercícios, iniciei a investigação das percepções, sensações, memórias com o canto de Tradição para o nkisi Katendê:

Malangandu oke oke
 Nganga tubisi oke oka
 Malangandu oke oke
 Nganga tubisi oke oka

Relevante apontar que estiveram presentes dez pessoas participando, e os relatos apresentados aqui estão nomeados apenas como 'participante'. Assim como feito anteriormente, após cada canto, havia o momento da escrita para gravarem aquilo que haviam vivenciado:

PARTICIPANTE 01:

Bom dia! A força e a leveza do amor cantaram a malandragem carioca que habitam os corredores e salas da UNIRIO. A alegria de estar no Brasil invadiu minha alma como um pássaro branco que foi pelos arredores da cidade maravilhosa em celebração dessa calorosa troca que estou vivendo. Lutamos contra nossos pesares e com o barulho das gotas da chuva lavamos a escuta que esquentou os ouvidos e a cor roxa que carregou meu caminho vibrava das profundezas cavernosas da minha pélvis onde preciso de amor e os braços abertos me ajudaram a expor todo meu ser, meu ser inteiro estava em jogo arriscando neste espaço de busca. Uma caminhada que virou um voo sempre desequilibrado de propósito e buscando conexões, buscando dividir uma quente e imensa alegria que contagiava e brilhava de todo o meu ser, sem pedir licença, nem desculpas, sem vergonha, timidez liberada e cheio de gratidão por uma liberdade interna branca e silenciosa que me levou a viajar com malemolência e clareza pelas atmosferas do Rio de Janeiro. Vibrava e balançava os joelhos como se ali tivesse a pulsação de meu coração. Assim como minha letra agora. Esse corpo malandro, ligeiro que girava e existia em círculos ocupava todo o espaço que precisasse e fosse grande ou pequeno. E agradecia e brilhava.

PARTICIPANTE 02

Espigas douradas, campo de trigo, lua de fim de tarde, paisagem amarela! Mulher, às vezes jovem chama outros para colher o trigo, suas vestes longas, muitos panos brancos e alguns coloridos rastejam no chão sobre o trigo.

Às vezes essa mulher é mais velha e menos ágil, caminha com passos pequenos, quando ela é mais jovem tem mais agilidade.

Carrega o trigo colhido na cintura. Protege o trigo como se fosse uma criança. Às vezes, o trigo vira peneira.

Possui um grande quadril, a peneira é a extensão da bacia.

Ela quer chamar os outros para colher trigo.

Carrega responsabilidade, assume a responsabilidade de conduzir.

Os pés são fortes, firmes. O quadril se movimenta com fluidez e o peito pulsa para frente.

Ela protege, cuida e conduz.

Calma, atenção, prontidão.

PARTICIPANTE 03:

chuva

frutas

asfalto molhado

Salvador

¹⁴⁵ Dança dos Ventos consiste em pisar com o pé direito inteiro no chão, e em seguida pisar na ponta dos pés alternando esquerda e direita, então, novamente se inicia o movimento, só que agora pisando inteiro com o esquerdo. É um movimento em três tempos e permite movimentar o corpo como se voasse pelo espaço.

saia rodada
 multidão
 leve
 pulsão
 alegria
 extroversão
 mulher
 perfume
 suor e chuva
 pingos no rosto
 folhas de louro
 dança com o povo
 roda das baianas
 alegria infantil, sem medo de nada
 braços com movimento fluido, solto
 pernas sem nenhum esforço
 balanço do quadril
 nuca quente
 lábios quentes
 pouca saliva
 corpo em nível médio
 força
 sonho de tudo ficar bem
 realização
 magia
 brilho no olhar
 coração quente, sentimento de família
 lugar de pertencimento

PARTICIPANTE 04:

nutrição
 ligação
 mãe
 útero
 placenta
 aquecer
 guardar a vida
 respiração
 morte
 medo
 esforço
 ninar
 amamentar
 ondulações nas escápulas
 tremor no peito
 dor nos ovários
 lambe
 cordão umbilical
 espero que você esteja bem mãe
 diante de uma ninhada de gatos recém-nascidos abandonados
 desespero em nutri-los
 desespero em acolhê-los
 eu os aquecia e alimentava
 transferia minha energia para eles.
 Mas sonhei com minha mãe, ela se feria e tentava me dizer algo.
 Escorregava numa cachoeira, esqueci de contar a ela.

PARTICIPANTE 05:

Velho acolhedor, se refrescando com água e menta; troncos que batem me levam à raiz que nutre as minhas asas.
 Com passos pesados os braços acolhiam trazendo para o meu tronco o que refrescava e me fazia rir.

As músicas que acolhiam gritam a felicidade de se estar junto.
 Pés enterrados, formigas que picam, a solução é molhar os pés até as canelas.
 Aterrado ao chão, infortúnio aparente; ninguém ajuda e nem liga;
 TERRA que prende e não solta, formigas que atormentam o caminhar. Caminho chato,
 caminho longo, nunca chega. Molhem aqui, molhem meu pé!

PARTICIPANTE 06:

gaianga tu oke oke
 ganga tu bessi oka oka
 gaianga tu oke oke
 ganga tu bessi oka oka
 Peito, o peito indica a direção
 o peito me leva
 Do peito irradia a energia para os ombros e braços, irradia para a cabeça. Seu olhar é com o
 peito e a cabeça.
 Quadril, joelhos e pés são a base, amortecimento e sustentação, aptos para seguir aquilo que
 o peito e os ombros querem ver, seguir, espreitar.
 Escuta as gotas caindo nas folhas das árvores, procura alguém entre as árvores, persegue,
 para, observa, espera o momento de avançar.
 Avança se mostra, atrás e, às vezes se deixa envolver pela presa.
 Presa ou parceira? Alegria e perspicácia. Caçador ou brincadeira?
 Gosta? Gosta? Ele pergunta: “gosta?”

PARTICIPANTE 07

Mulher – peito / ombros – força feminina – traz ensinamentos – anda sob o chão batido
 Anda entre outros e outras (numa feira) – sedução sem dependência
 bonita – capaz de olhar no olho
 risada – capaz de cortar o espaço. Direções precisas
 Acho que era noite.

PARTICIPANTE 08

Pontinha do cóccix
 a terra veio compartilhar o canto comigo
 a raiz da árvore quis dançar com minhas pernas e braços (desenho)
 em específico meu útero vibrou e eu senti o sangue jorrar!
 Me trouxe PROSPERIDADE
 estou me sentindo próspera
 da terra a minha prosperidade era construída.

PARTICIPANTE 09

Natureza e seu fluxo, grande mãe, anciã da lama de matéria pesada que transmuta e de
 tanto transmutar fica leve até voar. E desaparece em sorrisos, gargalhadas que ecoam até o
 infinito para voltar – sempre volta – para terra sagrada, fora -----que se molda cada vez
 que meus pés pisam firme para deixar marcas que nunca vão se apagar.
 É dia de festa, dia de celebrar. A comunidade está em festa junto com meu corpo. A
 felicidade inebria, toma conta, desequilibra, deixa tonto. Por incrível que pareça: ainda há
 motivos para sorrir.

Para não perder a conexão com a Natureza e consigo próprios, foi pedido que novamente
 fossem para as janelas e mesmo com a escuridão que avançava lá fora, que permitissem a
 comunicação com o inefável. Um novo círculo foi feito e um pouco do movimento 'Muzenza' para
 reconectar o grupo, antes de começar com o canto de Tradição para Nzazi:

ô Nzazi ê
 ô Nzazi a
 Nzazi ê maiangolê maiangolá

Seguem os relatos escritos:

PARTICIPANTE 01

Oh zai ê. Fez um fogo no meio das minhas costas entre as escápulas (?) não sei se a palavra é essa. Comecei agradecendo porque ia me enveredar em uma jornada uma mocinha, primeiro lentamente muuuuito lentamente aprendi a pisar. Como caminhar? Caminhei em direção à natureza sem bem saber onde ia o que me fez passar um momento de muito medo, quase chorei. Me recompus e segui. Perguntei por aí o caminho com quem me encontrava, lavei o chão com uma moça que parecia obsessiva compulsiva . Meio louca daí ela mandou eu cheirar o chão então fui-me embora. Achei um pássaro, sei lá uma ave que me mostrou um caminho onde víamos tudo por cima e de lá a vista era linda e podíamos ver tudo, tudo mesmo, mas perdi o voo e voltei a busca pelo meu caminho. Encontrei alguns perigos ou talvez só mesmo outros corpos que me repeliram por eu tê-los percebido como sendo agressivos, enfim vi uma amiga que perdi, porque estava em outra vibração. Finalmente ACHEI A ÁGUA e descobri que era isso que buscava. Essas trilhas todas para me encontrar líquida com minha maior inocência, mais pura, mais terna, mais doce, mais amável, mais livre, mais alegre, mais solitária. Uma inocência que dependeu em seu caminho da força da conexão mas acabou só com a água. Minha mais amada, a que me completa a mulher mais doce. Rios, cachoeiras, água fresca e fria que lava e arrepia, chega de longe chiando se anuncia a menina saiu mulher e deixou a mocidade na bahia.

PARTICIPANTE 02

Cuidado que o bicho é meu! Cuidado com o filho! Sai que o bicho é meu!
 Corpo mais masculino. Corpo forte, ágil, desloca-se com habilidade na mata.
 Espaço úmido, verde e escuro. Cheiro de mato.
 Folhas ásperas.
 Delimita espaço circular na terra escura. Cheira mato, cheira a terra. Persegue o inimigo.
 É egoísta. Protege o bicho, a serpente que comeu o bicho, o filho. Às vezes tem sangue.
 Saltita, sobe em árvore.
 Prontidão, raiva, confiança.
 O corpo também é meio bicho.
 Ele também celebra a força que tem.
 Balança para a lateral. Mãos seguram arma
 E às vezes, se aproximam do ventre.

PARTICIPANTE 03

asas
 ar
 vento
 seguindo sem direção
 sol intenso
 seguindo os pássaros
 sou um pássaro
 céu de fim de tarde
 macio
 conforto
 paz interior
 liberdade
 risada
 contido
 canto masculino
 contato com os outros pássaros
 sou leve
 não preciso voar rápido
 clima fresco
 presença
 vitalidade
 entre pássaros amigos
 voava sem rumo
 em busca de um paraíso
 luz divina
 água fresca
 foi lindo
 via beleza e união

voava no mesmo ritmo que os outros
chamava outros pássaros.

PARTICIPANTE 04

andava em um deserto mas não era propriamente árido era leve era um andar meio bêbado
ressacado mas sem por nem cansaço
meu quadril abre o caminho e queria passar sem ser interrompida
queria dançar junto
mas sozinha
havia um sol
desconfio se havia um mar ao redor
mas não havia, só areia e sol saara
e eu dizia “me deixa” e rodopiava e mexia o quadril troncos e braços
bêbados
podia dançar a noite toda apesar de ser dia e dizia quase agressiva “me deixa” a quem
quisesse me interromper
abria caminhos com os quadris.

PARTICIPANTE 05 – (esse participante deve que sair no meio da oficina por ter outro compromisso no horário.)

PARTICIPANTE 06

O zazi ê, o zazi ah
o zazi ê, maiangolê maiangola
zazi nabo ae aê
cambela zazi
zazi ê
Festa, reunião, família, conhecidos e desconhecidos
os pés, os pés é que levam de um lado pro outro, num balanço
serpenteando pelas pessoas no espaço
embriagado ou muito alegre?
Escuta e confirma
escuta e reproduz
escuta e reafirma
dá o alerta e diz: “cuidado”! “a benção!”
Um pouco sábio um pouco fanfarrão
aponta com o dedo para des----- a mensagem, o caminho
também ri e recebe a alegria dos outros

PARTICIPANTE 07

homem jovem – vigoroso. “Dançarino” ágil – quadril que pulsa e leva “pulo” até os pés.
Depois mãos que parecem cortar, ou fazer continência
Não sei se desbravo matas ou se comando um exército. Comandante jovem. Regente de um
“batalhão”
Espaço é amplo e “ele” está no meio.
Estímulo para outros. A palavra foi “corta”
acho que o dia era ensolarado.

PARTICIPANTE 08

5o. chakra quis dançar e o canto me mandou soltar!
Mandou soltar o controle. Talvez o controle seja o motivo pelo torcicolo que me vem de vez
em quando e o desconforto na mandíbula.
O canto veio ágil e vigoroso.
Como se ao mesmo tempo me mandasse ser menos mental, menos cabeçuda!
Solta esse empilhamento todo.
Talvez uma relação com toda essa ansiedade que me acometeu a noite ontem. Essa mente
tagarela que divide vozes com os outros Eus. Não tenho conseguido parar esse burburinho
dela com a meditação, a resposta pode estar no corpo.
Esse lugar dos movimentos vigorosos e a exaustão como tranquilizante.
A garganta come uma boca feroz. Faminta.

PARTICIPANTE 09

era índia. Era jovem. Se preparara para o ritual que a tornaria mulher. Sentia medo e foi floresta adentro. Índia guerreira, altiva que carrega consigo uma lança e seu arco e flecha. Se pinta com as cores da terra, se lava com as águas do rio. Menina mulher que se já se sente pronta para seguir seu caminho. Reconectada.

Houve uma pausa para xixis e água, e ao retonarem, por aparentarem muito cansaço físico, o canto para Kayaia foi realizado de modo diferente, deitados. Ficaram em círculo, mas com as mãos dadas e os pés ligados, isto é, o pé direito encostado no pé esquerdo do colega da direita. E assim foi cantado:

Samba guerenguê samba ê
Samba guerenguê samba ê mã
Samba guerenguê samba ê
Guerenguê samba ê mã

Pedi que se mantivessem deitados, e depois de um tempo que soltassem as mãos e pés e deixassem o corpo fluir nas sensações e percepções, desta vez, de olhos fechados. Resultaram as seguintes descrições:

PARTICIPANTE 01

no círculo minha energia ficou muito dividida porque do meu lado esquerdo tinha um guri com uma energia muito pesada e do meu lado direito tinha uma lindinha (leia crush). Estávamos de mãos dadas com os pés tocando e o completo desbalanço dessas energias fez tudo rodar depois de eu ter já ficado bastante irritada com o enérgico da esquerda. Tudo rodou muito e foi ficando muito rápido, foi até difícil cantar.

PARTICIPANTE 02

me trouxe a imagem da minha mãe e de alguém amado. Foi acalantador. Vibrou perto da minha nuca, um pouco abaixo entre as escápulas. Foi um cuidado.

PARTICIPANTE 03

mergulho
sono
ruas perto de minha casa
paredes pichadas
saúde
coração
foi direto e grosseiro
foi nostálgico
fui entregue a outro universo

PARTICIPANTE 04

estava em casa acredito, adormeci
quis tocar os olhos, mas toquei o peito sereno, cotidiano, macio

PARTICIPANTE 05 – ausente

PARTICIPANTE 06

samba guereguê, samba aê
guerê guerê, samba ê mã
abandonar-se e ser cuidado. Deixar o corpo pesar, quase ir embora e voltar.

PARTICIPANTE 07

coração – maternagem – azul – útero
pacífico – mulher – festa – tranquilidade
proteção

PARTICIPANTE 08

último canto me trouxe paz e tranquilidade

uma sensação de carinho
vibrou no quarto chacra e relaxou a cervical
foi um canto doce.

PARTICIPANTE 09

2 irmãs que acariciam, se abraçam, trocam afeto quando tudo acabou e só restaram as memórias. Tem acolhimento, mas também tem vazio.

Terminei a oficina com uma roda de conversa, em que expliquei para qual divindade era cada canto e a representação de cada uma dentro do Candomblé angolano. Como já havia sido extrapolado em meia hora o término da oficina, o bate-papo teve que ser rápido, pois haveria ensaio ali no espaço.

3- Corpo: receptor, depósito e transmissor do repertório da prática incorporada dos cantos de Tradição.

[...] a pessoa não está fechada, como uma caixa fechada. Ela se abre em várias direções, internas e externas.

Os diversos seres, ou estados, que estão nela, e que correspondem aos mundos que se erguem entre o homem e seu criador, estão relacionados entre si e com os mundos exteriores. (HAMPATÉ BÂ, 1981: 188)

Em África, a vida é uma conversa ininterrupta com o sagrado, um bate bola infinito do mundo invisível, que é o macrocosmo, e que está dentro do mundo visível, que é o microcosmo, assim, o nosso corpo que é, está visível, se relaciona de modo indissociável com o que é, está invisível, por meio da palavra e sua potência de magia. Este corpo pode despertar em si próprio, aqueles que o permitiram chegar aqui e agora nesse tempo e espaço, as histórias vividas e que se perpetuam por entre os incontáveis poros de sua pele, esse lar das mais profundas memórias, para serem novamente contadas. Paradoxal para uma concepção de mundo segundo os gregos, mas não para os africanos.

O meu corpo, nesses 51 anos, tem sido receptáculo de tantos saberes, tantas técnicas, tantos repertórios incorporados, que os ossos, às vezes, rangem um pouco, devido ao que tenha sido como tempestade e ímpeto na juventude, mas ao mesmo tempo reclamam as saudades de alguns arroubos praticados. Se a memória ajudar, fiz, em termos de trabalho com o corpo: atletismo, basquete, volley, jazz, sapateado, ballet, contemporâneo, danças populares brasileiras, bioenergética, teatro-físico, flamenco, capoeira, técnicas circenses (acrobacias, arame, trapézio fixo, perna de pau), Hatha Yoga, kathakali, contato-improvisação, eutonia, pilates, viewpoints, Suzuki, bufonaria, biomecânica, dança afro e tantos outros, no Teatro e na vida. Também não posso esquecer de todos os muros e janelas que pulei na infância.

E em toda essa experiência vivenciada, sempre houve a busca do que poderia ser bom para o ator, para aquecer seu corpo, evitar alguma machucadora, tirar o corpo do modo automático, abrir espaços na relação constante dos músculos e ossos, permitir que o ar inspirado fizesse trajetos dentro do corpo e este se distencionasse ao expirar, e, principalmente, que ele tivesse consciência de si, do outro, do espaço. Afinal, sou atriz que também não quer ter seu físico machucado, mas que quer se lançar de corpo e alma às propostas cênicas do outro, o que faz com que meus critérios sejam bem escrupulosos.

E para a proposta com os cantos, era necessário reunir, mesmo quando o tempo fosse exíguo para o aquecimento, exercícios que não apenas aquecessem o físico, mas que talvez abrissem os poros da pele para que funcionassem como ponte de comunicação com a memória ancestral latente no próprio corpo, e isto me direcionou a algumas partes específicas: coluna vertebral e pés. Sem esquecer também o círculo, a roda, que pudesse trabalhar o coletivo nos grupos, o respirar unísono,

uma boa conversa entre todas as meninas d'olhos nas janelas d'alma, e de uma certa maneira, o Ubuntu. Esses exercícios não possuem relação direta com os cantos, nem mesmo o 'muzenza', que é um movimento do Candomblé; eles são agentes para o despertar da sensibilidade.

Desde tempos imemoriais, o homem africano se reúne em círculo, como para sentir o movimento do universo. É em roda e com a fogueira acesa ao centro que os mais-velhos, as grandes bibliotecas humanas, repassam seus conhecimentos para o seu povo. Nela, todos compartilham o mesmo espaço, o mais-velho e o mais-novo se unem, se completam, se protegem mutuamente. Cria-se um poderoso centro energético e uma forte conexão entre todos ali, fortalecendo um processo de resistência e troca energética constante na comunidade. E aqui no Brasil, os afrodescendentes mantiveram a importância das rodas, pois é onde se recebe e se louvam as divindades, joga-se capoeira, dança-se o samba de roda e outras tantas atividades. Não teria como não trabalhar a e em roda, em se tratando de material cultural africano, de repertório incorporado, pois seria um vácuo na pesquisa.

Os pés, sempre descalços, são as nossas raízes, e conforme a tradição Bambara, “[...] o pé é o primeiro sinal de que o embrião e o corpo brotam” (LELOUP, 2015: 33), eles permitem o contato com a terra ancestral, com os nossos antepassados e sua sabedoria, são os escutadores da terra e representam poder.

A coluna vertebral representa a figura de uma serpente, a ação de consciência do ser humano, é a base do edifício nomeado de vida, do corpo físico, com seus sistemas psicofísicos. Como uma serpente, que tem a capacidade de adentrar nas profundezas, podendo mudar completamente a pele (e isto faz parte de seu grande poder de transformação, de busca de conhecimento), a coluna é o ponto de união com o nosso inconsciente. Ela tem o papel de elo das informações e sensações do meio interno com o externo. Conforme os ensinamentos da Hatha Yoga, existem três Nadis¹⁴⁶ no sistema prânico¹⁴⁷, que têm suas raízes diretamente ligadas à ela: Ida¹⁴⁸, Pingala¹⁴⁹ e Sushumna¹⁵⁰, que são os principais canais de energia no ser humano, portanto quando se movimenta a coluna com as asanas ou com movimentos de contração (côncavo), de expansão (convexo), de sinuosidade, com as respirações, esses condutores de energia são ativados, como se acendessem o fogo da energia vital.

¹⁴⁶ São canais de energia. 'Nadi' tem sua origem na palavra do Sânscrito, 'Nad', que significa emoção, fluidez ou vibração. Pelo Tantra Yoga, existiriam 72 mil Nadis no corpo. (JOHARI, 1994)

¹⁴⁷ De respiração.

¹⁴⁸ Nadi Ida é ligado à energia da Lua, portanto é feminino e tem relações com emoções, sentimentos e memórias. É energia de produção de vida, restabelece energeticamente o cérebro. (JOHARI, 1994)

¹⁴⁹ Nadi Pingala é ligado à energia masculina do Sol, se relaciona com a lógica, intelecto, é verbal. É energia de destruição. Aumenta o vigor, a resistência, a vitalidade. (JOHARI, 1994)

¹⁵⁰ Nadi Sushumna é o mais importante canal de energia no ser humano, que circula da base da coluna (chakra Muladhara) e vai até o topo da cabeça (chakra Sahasrara ou 'Lótus das Mil Pétalas), carregando a energia da Kundalini (energia vital, que é “a vontade da consciência cósmica, a consciência pura”, por meio dela é que tudo se move) (JOHARI, 1994: 25)

O aquecimento físico, nas investigações, passou por um crescente de exercícios¹⁵¹, mas de uma maneira ou outra, em menor ou maior número, sempre estiveram presentes movimentos relacionados ao trabalho da coluna vertebral ('Surya Namaskar'¹⁵², Eutonia e Àsanas, 'Chicotinho', 'Limpar/ Chicotear/ Pular), dos pés com o chão (raízes ancestrais) e o constructo de um coletivo por meio do círculo (corrida 'Thibaut' e 'Muzenza').

Portanto, os exercícios físicos selecionados para o que foi denominado de 'sequência básica' para a prática com os cantos de Tradição (principalmente na terceira investigação), não se propõem como um método, uma receita para ser seguida passo a passo, são apenas princípios de trabalho prático que uso e são adaptações de tudo que já fiz na vida.

Por exemplo, quando trago as àsanas e o 'Surya Namaskar' do Hatha Yoga para a sequência básica, são práticas que estão no meu dia-a-dia, desde 1987, em que tive aulas com o falecido mestre João Pinheiro Teles, em Campinas. E é senso comum na Yoga, saber que as Àsanas trabalham a interação do corpo físico com o corpo sutil:

O desenvolvimento das posturas do Yoga ou Asanas baseia-se no conhecimento que existe no corpo comum dos centros, ou pontos, através dos quais esse grande corpo interage com o corpo sutil. O objetivo de cada Asana é alinhar esses centros dentro de uma posição específica, de modo que eles possam se relacionar uns com os outros. (JIMENEZ, 2006: 156)¹⁵³

Uma pesquisa que lida com um material tão vivo e potente, como é o caso dos cantos de Tradição em si, e estes em experiências nos corpos de pessoas, não se mostrará fechada e pronta em uma primeira prática. Deste modo, foram realizadas quatro investigações, cada uma com grupos de pessoas diferentes, em variados espaços e períodos de duração distintos, tanto da oficina em si, quanto no tempo destinado para trabalho com cada canto.

Para os africanos, o corpo é como um sacrário, onde ocorrem as inter-relações de todos os seres existentes, e por sua estrutura vertical e simétrica, é como se fosse um edifício em miniatura do universo, “maa ye dinye meremin de ye”, isto é, “[...] o homem é o universo menor” (HAMPATÉ BÂ, 1981: 186). Portanto, o corpo do ser humano se estabelece nessa unidade de diversos seres, estados, de forças ocultas em constante movimento que nele habitam e no mundo que o cerca. Esse corpo é um interlocutor das inter-relações de todos os seres existentes. Estaria aqui um dos motivos de um canto de Tradição para uma divindade ter a capacidade de despertar determinadas sensações, percepções, sentimentos semelhantes em várias pessoas, que inclusive

¹⁵¹ Vide a descrição dos exercícios no Capítulo 2 desta pesquisa.

¹⁵² Saudação ao Sol.

¹⁵³ [...] "Lo sviluppo delle posture Yoga o Asanas si basa sulla conoscenza che esistono nel corpo ordinario dei centri, o dei punti, attraverso i quali questo corpo grosso interagisce con il corpo sottile. Lo scopo di ciascuna Asana è quello di allineare questi centri all'interno di una posizione specifica, affinché possano essere in relazione l'uno con l'altro." (tradução minha)

desconhecem qualquer informação a respeito dela?

Grotowski dizia que “[...] o canto da tradição é como uma pessoa” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 142), e que apenas na prática, se poderia facilmente descobrir isso, pois esse “canto-corpo” (de origem do Vodun haitiano) traz em si mesmo os impulsos e pequenas ações que penetram o corpo. Ele escreveu que os cantos podem ser femininos, masculinos, adolescentes, crianças, idosos, mas que fazer um trabalho com esse material, se questionando apenas sobre essas qualidades dos cantos, não seria o método e tornar isso um método, transformaria em algo “[...] monótono e tolo” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 143).

Nunca foi objetivo tornar a pesquisa sobre o canto de Tradição do Candomblé angolano para o trabalho do performer em um método, pois, afinal, os primeiros questionamentos apontados nas duas primeiras práticas se ambientaram na percepção dos participantes acerca de o canto ser masculino, feminino, entre outros; em quais as sensações e sentimentos que eles traziam. Mas no decorrer das investigações, percebeu-se que ali, no corpo do ator, desabrochava uma força vital, e que também seria muito instigante descobrir que a divindade, esse ser vivente, esse ancestral, que é o dono do canto, e que atravessa esse corpo com tal profundidade, poderia contar sua própria história. Que esse ancestral se reatualizaria, podendo criar inter-relações, não só com as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa, mas entre todos as pessoas ali presentes na prática, a partir de seu mito que foi contado pelos antepassados ao redor da fogueira em África e que aqui nos chegou quando os tumbeiros aportaram em terra brasilis, possibilitando que essas histórias se expandissem em um ato criativo por meio dos corpos atravessados pelos cantos. Que esse processo de perguntar quem canta em mim, poderia me religar à minha família estendida, ao meu próprio repertório cultural que ficou escondido e imerso em apenas saberes eurocentristas. Mesmo não tendo a pretensão de criar um método, seria isso tolo e monótono? Como o próprio Grotowski diria, somente a prática para nos dar uma resposta acerca disso.

Como se sabe, os cantos de Tradição do Candomblé angolano, assim como os de outras nações, são sempre acompanhados de suas respectivas danças ritualísticas que representam o próprio mito, deixando expostas as características, os fundamentos da divindade que está sendo louvada. Aqui, nesta pesquisa, há um grande esforço para que, no momento em que há a transmissão do canto, o meu corpo não me traia, por ter o repertório incorporado tão forte e presente em mim, e acabe revelando alguma peculiaridade do Nkisi, o que poderia dar alguma dica a respeito de 'quem' se está cantando.

3.1- As percepções no corpo advindas dos cantos.

A primeira investigação¹⁵⁴ ocorreu antes da qualificação do doutorado, em uma disciplina na pós-graduação, em um tempo extremamente reduzido: vinte minutos que englobaram o aquecimento, um canto de Tradição para o nkisi Kafunjê, dois para Nvunji, e ainda a escrita dos participantes sobre quais as sensações, emoções, percepções emergidas em seus corpos a partir da experiência com aqueles cantos. Não houve, devido ao pouco tempo, o questionamento sobre características como: masculino ou feminino, novo ou velho.

Uma diferença básica desta com as outras práticas, foi o fato de que o tempo todo os participantes cantaram e mantiveram o círculo entre eles, não havendo nem a quebra da roda (que foi mantida em ambas as divindades), nem o momento de isolamento do partícipe no espaço para percepção das vibrações, sensações, sentimentos do canto em si próprio.

Recebi, nesta prática, o retorno escrito de treze colegas pesquisadores, que gentilmente responderam sobre a experiência das percepções em seus corpos advindas dos cantos. É oportuno apontar que aqui, não houve a intenção de utilizar as percepções, sensações no corpo, oriundas do canto para o ato criativo do performer para a cena. Assim como convenção que usei em todas as investigações, as informações sobre as divindades, também só foram passadas depois da experiência realizada e das anotações feitas. Neste momento, enquanto os participantes faziam suas anotações, aproveitei para gravar um áudio, no intuito de registrar o que acabara de observar, e que transcreverei em momentos oportunos em cada um dos exercícios propostos.

O primeiro canto de Tradição foi para o nkisi Kafunjê que é aquele que alivia a dor das pessoas, é um dos mais antigos ancestrais africanos. Ele reúne a comunidade e oferece o 'Kukuana', que é a divisão das comidas, em que cada prato pertence a um nkisi. Por toda a sua história de sofrimento, de doenças, ele é muito complexo psicologicamente, sua personalidade é extremamente densa, mas também é significado de força, daquele que comanda os mortos, que revolve a terra para que ela seja novamente fértil. É o fogo do magma da Terra, é uma força masculina que tem o peso de quem surgiu nos tempos imemoriais. Veste-se com uma túnica de ráfia que cobre todo o seu corpo, deixando apenas os pés e as mãos descobertos, o que pode causar um sufoco em quem o vê, quando em Terra numa festa pública do Candomblé. Sempre se pede a sua licença e misericórdia para que se possa andar por sobre o seu domínio, que é a terra, o chão e assim criarmos raízes aqui. E não é estranho sentir a vibração na região do tórax, peito, coração, pois afinal, ele é o Senhor que pode nos dar a esperança de levar a doença embora e assim termos novamente a chance de caminhar pela terra.

Trago neste momento, a transcrição do áudio gravado por mim, relativo ao aquecimento, e a

¹⁵⁴ Descrição feita no Capítulo 2, subitem 2.1

seguir, sobre o Nkisi Kafunjê:

“É sempre surpreendente como o som africano mexe com o brasileiro... aliás, não só com o brasileiro, mas com o estrangeiro também, pois temos o Thomas¹⁵⁵ aqui, que ficou muito 'em casa' com os cantos. Os olhos brilhavam e o canto saía facilmente. Se tivesse um 'ngoma' tocando, acho que metade entraria em transe. Quando se começa a cantar, tem mesmo que ir de um em um ou fazer pequenos grupos prá que entendam o que se canta. Buscar o olhar de cada um o tempo todo e buscar essa conexão do olhar entre todos. Com o olhar se troca, se tornam cúmplices do canto. Realmente não dá prá ficar sem aquecimento, tem que aquecer a coluna, energizar, botar a galera no modo aberto e dinâmico para receber o canto. Outra coisa importante que realmente dá resultado na união do povo é fazer 'muzenza' ou 'congo'. Dá sentido de comunhão para todos, sem falar que trouxe a concentração de todos para a roda, antes de começar a cantar. Não é a toa que Maud e Thibaut nos colocavam em volta do tapete vermelho... Yanvalou x Muzenza ??? Bom, cada um com sua Tradição. Como Maud me disse: 'as Tradições se encontram no Universo'.”

“Canto do Pai: 'Kazuenzô mukulundundu', dei nó na língua da galera...mas mesmo assim, pegaram. Dá prá perceber que criaram relação com o chão, com os pés no chão. Parecia que alguns estavam sendo puxados prá terra. O corpo tinha peso. Alguns pareciam maiores do que são. Expandiram com o canto, mas estavam densos...rsrsrs...bem Papis. E olha que foi um canto só e pouquíssimo tempo. Apesar do peso ancestral de pai, pois o 'veinho' é pesado por natureza, eles tinham força, vitalidade, corpos fortes sulcando a terra com os pés. Vigorosos e empoderados de ancestralidade.”

Outro fator relevante, foram as respostas dos participantes, que, embora já tenha sido detalhada no capítulo 2, aqui se faz necessário apresentá-las novamente, só que como um gráfico para demonstrar como os fatos estão coadunados: características do Nkisi, minhas observações e as sensações, sentimentos e percepções dos partícipes em seus corpos e que traduzem muito essa divindade:

Os relatos escritos pelos colegas são, em sua maioria, constituídos por palavras soltas, ideias sucintas do que haviam percebido e sentido do canto. Mas quando se lê essas breves anotações¹⁵⁶, é

¹⁵⁵ Thomas William Holesgrove é australiano e mora há muitos anos no Brasil.

¹⁵⁶ As anotações completas estão no Capítulo 2.

possível perceber a potência do canto e da própria divindade, pois de modo resumido, as características dela se fizeram presentes nos corpos dos pesquisadores.

Após o término desta primeira vivência, passamos para o nkisi Nvunji, que é a representação da alegria, pois é a energia criança que todos possuem. Quando se entra no transe do Nvunji, até a pessoa mais ranzinza do mundo se torna uma criança alegre, que deseja brincar, fazer arte com os amiguinhos, pois não falta disposição, vitalidade para criar novas brincadeiras e reinventar as antigas. Costumam ser ágeis e intrépidos, pois afinal as árvores existem para serem subidas, e os galhos para se ficar dependurado, sem falar de balanços de pneus velhos ‘voando’ bem alto. É quando se impera a leveza na vida e nos problemas. Eles entendem como ninguém que a força se faz no coletivo, na união das pessoas e querem celebrar a vida, e isso pode ser feito com muito caruru e doces, pois esta é a melhor maneira de espantar a tristeza e trazer harmonia.

Na transcrição do áudio acerca desta divindade, percebi que:

“Canto dos Nvunjis: primeiro, 'kizomba dia nvunji', segundo, 'nvunji kita'. Nvunji é nvunji, não importa a idade, como chama as crianças das pessoas!!! É incrível!!! Se jogasse doces no meio deles seria uma festa!!! Todos com sorriso na boca. Cara de travessura. Alguns devem ser terríveis. O da maioria, o corpo ficou muito leve, bem diferente do peso do pai. Ágil, rápido, pronto prá pular muro. É emocionante ver o brilho da alegria e infância nos olhos. Vibrante. Cheiro de brincadeira no ar. Cumplicidade de criança prá fazer arte. Queria ver se tivesse chegado um monge¹⁵⁷ daqui na porta de vidro e visto a galera... Virou mesmo uma 'kizomba dia nvunji'¹⁵⁸!!! Tinha corpo que parecia flutuar de tanta leveza. Parece que se tem que trabalhar uma energia mais leve depois de Papis. Pensar sério sobre isso...Os dois cantos mantiveram praticamente as mesmas características nos corpos, talvez o primeiro trouxesse algo mais dançante e o segundo mais brincante, arteiro. Não posso deixar de registrar que foi prazeroso cantar prá Nkisi dentro do Mosteiro São Bento. Gente, que loucura!”

Naquele instante, foi interessante constatar o aparecimento da 'ginga do quadril', pois suas danças ritualísticas têm um balanço muito presente desse. É como se o impulso para a dança saísse do quadril e passasse por toda a coluna vertebral, colocando assim todo o corpo em movimento, com braços que agitam na cadência dos 'ngomas'.

O Nvunji geralmente tem o gênero definido pelo Nkisi regente do indivíduo, isto é, se a pessoa pertence à uma divindade feminina, o seu Nvunji será uma menina, mas o contrário também pode acontecer. As duas anotações com a palavra feminino vieram de duas mulheres, o que poderia ser a relação com os seus próprios minkisi, donos de suas cabeças, mas também cabe lembrar que nem toda mulher necessariamente é regida por uma divindade feminina e nem todo homem por um masculino.

Assim como no canto do nkisi Kafunjê, ficaram bem expostas as características do Nvunji nos corpos dos colegas, a partir das percepções, sensações e sentimentos anotados.

¹⁵⁷ Essa oficina ocorreu em uma sala na torre do Mosteiro São Bento, no Centro de São Paulo.

¹⁵⁸ Kizomba dia Nvunji significa ‘Festa de Nvunji’.

Também para este Nkisi fizemos um gráfico com as palavras que mais surgiram nas respostas dos participantes:

Gráfico 2: Nvunji

Após terminarmos o exercício, percebi que os cantos de Tradição não passam incólumes nos corpos das pessoas, eles têm a capacidade de despertar ou talvez evocar percepções, sensações, sentimentos. Produziram em tão pouco tempo de trabalho, diferenças nos corpos, desde um corpo pesado, forte, enraizado como o de Kafunjê, e um outro, leve, disposto, brincante, diria até: borbulhante como espuma de champagne, como o do Nvunji.

3.2- Os cantos de Tradição Afro que somos.

A segunda investigação aconteceu em 08 de julho de 2017, em oficina ministrada para os pesquisadores estrangeiros e brasileiros do Grupo de Pesquisa Embodied Research, que participavam da pré-conferência no International Federation for Theatre Research – IFTR 2017, coordenado em solo brasileiro pela minha orientadora Dra. Elisabeth Silva Lopes e do prof. Dr. Zebba Dal Farra, na sala 21, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, a convite do prof. Dr. Matteo Bonfitto.

Foi possível contar com a relevante colaboração de Kamunjin Tanguelê, que também pertence à família Hongolo Menha e foi mais uma fonte para a escuta dos cantos vinda dos participantes, enquanto eu passava em cada uma das pessoas da rodas, fazendo um trabalho 'tête-à-tête' para que captassem o máximo possível do que era cantado.

Nesta prática, foram entregues folhas em branco e canetas para que pudessem escrever as percepções, sensações, sentimentos a partir da vivência dos cantos em seus corpos, e também aos questionamentos que eram feitos enquanto se permitiam performar o canto em si próprios, que no capítulo 2, foi nomeado por 'comandos de estímulos'.

Na primeira investigação, o questionamento¹⁵⁹ feito aos participantes foi, de certo modo, bastante amplo, o que já difere desta segunda prática, em que há várias perguntas¹⁶⁰ bem específicas acerca do que acontecia, do era sentido, percebido, acionado, impulsionado no corpo.

Aqui tudo foi ampliado: o tempo para o aquecimento físico e para a investigação com cada canto e escrita dos relatos. Foram nove cantos para nove Minkisi em cinco horas de trabalho, com pequenas pausas para descanso. Era a oportunidade de experimentar o canto de várias divindades e se seria viável a percepção das diferenças entre elas.

Como havia alertado na primeira investigação, aqui também foi necessário e fundamental, para os participantes obterem um bom resultado em seus corpos, fazer um bom aquecimento da coluna, com exercícios para energizá-la; ter a imprescindível conexão com os olhos de cada participante; e dedicar um tempo, por menor que fosse, para repassar o canto para cada um, pois esse foi o momento de convocar o outro para cantar junto e promover a união e cumplicidade de todos ali nos movimentos de 'muzenza' e 'congo'.

Em 'os Cantos de Tradição Afro que somos', a investigação ainda se manteve no campo do sensorial, da percepção e vibração do canto nos recônditos do corpomemória de cada pesquisador ali presente, não houve a intenção de realizar um ato criativo a partir do que estava sendo evocado, porém, havia um 'comando de estímulo' que questionava se teria vontade de fazer alguma ação e qual seria ela.

Foram feitos questionamentos acerca de qual seria a região da vibração do canto no corpo, e se haveria uma temperatura diferenciada nesse local; se ele trazia uma imagem ou se levava a algum lugar; se seria feminino ou masculino, velho ou novo; se teria peso; qual a fluência, velocidade dos movimentos; se produzia vontade de fazer movimento e de que tipos ; se possuía humor; se relacionava com algum elemento da Natureza; quais as memórias, sensações, sentimentos que trazia ao corpo.

São questões que possibilitam perceber se houve a conexão, nos participantes, com canto do nkisi, com a potência de quem ele louva, se a existência desse antepassado, que faz parte da família estendida em que estamos imersos e que também está impregnada nos poros de nossa pele, se reatualizou nos corpos dos presentes. E como cada divindade tem suas características peculiares, bem distintas umas das outras, isso poderá propiciar a vivência de variadas corporeidades, o que diversificaria o modo do uso do próprio corpo para / na cena. Lembrando que não foi dada informação alguma sobre os Minkisi no decorrer da oficina, apenas após o término que foi

¹⁵⁹ “Por favor, escreva quais foram as suas sensações, emoções, percepções emergidas em você a partir desta experiência com os cantos de Tradição Bantu.”

¹⁶⁰ As questões se encontram no Capítulo 2 dessa pesquisa.

explicado o que era cada um, e que não houve mais nenhum momento de escrita depois dos esclarecimentos, portanto, o que foi relatado acerca das percepções e sensações para cada canto, nas folhas que recebi dos participantes, acredito eu, não foi alterado, alguns apenas colocaram os respectivos nomes das divindades.

Dos nove cantos trabalhados com o seletor grupo, selecionei os de cinco Minkisi, Mpambu Nzila, Nkosi, Katendê, Matamba e Kayaia, para levantar alguns fatores importantes nesse processo de pesquisa sobre esse repertório incorporado de Tradição afro-brasileira.

Depois de ter dado o aquecimento físico para que se abrisse 'os poros da pele', e deixasse os corpos em modo aberto e dinâmico para serem receptáculos do repertório incorporado, chegou o canto de Tradição para Mpambu Njila.

Mpambu Nzila ou Mpambu Njila¹⁶¹, que no Brasil, acabou por se transformar em Pomba-Gira. É a divindade das encruzilhadas, 'a ave que abre os caminhos' visíveis e os invisíveis, para qualquer direção, norte, sul, leste, oeste, daquele que pede com fé. São ativos, fortes, guerreiros, incansavelmente protetores, sempre em prontidão para guardar os seres humanos. O que foi chamado por diabo pelo europeu colonizador, é o grande 'anjo da guarda' do africano. E esse protetor não poderia ser acabrunhado, tal qual uma imagem renascentista, cheio de regras e normas; ele, como todo africano, traz em si a alegria, a festa, a celebração da vida, a reunião com os amigos e a presença indispensável da boa comida, pois afinal, a sua fome é gigantesca e sempre deve ser o primeiro a comer. É tão poderoso com sua magia que pode alcançar qualquer tempo e espaço, é 'aquele que joga uma pedra hoje e acerta o pássaro de ontem'¹⁶², criando assim o êxtase em quem testemunhou a ação. De um certo modo, pode prever e se precaver para o futuro, é o veículo de qualquer profecia. Abre os canais das percepções, das intuições e faz a energia vibrar numa explosiva alegria de ir e vir na vida. Esses guardiões podem ter a representação tanto masculina quanto a feminina.

Quando dança, por ser uma energia regada no dendê, aumenta a temperatura de todos e do próprio espaço em que se encontra. Sacode seus ombros com os braços e mãos apontando o universo, com os pés bem aterrados na terra, soltando gargalhadas e deixando claro que ele é o Grande Mensageiro, que detém o poder da encruzilhada, do encantamento.

*“Como quero começar uma oficina com os cantos dos minkisi e não saudar a terra primeiro? Kkkk...vai, tonta! Mavambo me puxou a orelha, o canto não vinha. Só depois que pedi kubana njila¹⁶³ e mukuiu¹⁶⁴, que consegui começar.
Como é forte o ombro, a região do peito, o sacudir o ombro nesse nkisi. Me lembrou o pessoal no*

¹⁶¹ Dessa linhagem dos Guardiões no Candomblé angolano, existe também Mavambo, Mavalutango.

¹⁶² Ditado popular africano.

¹⁶³ 'Kubana njila' do Kimbundu, que significa 'pedir licença para passar'.

¹⁶⁴ 'Mukuiu' é o 'pedir a bênção' no Candomblé angolano.

"¹⁶⁵Kubana Njila'. Os pés deslizam no chão, são firmes, total contato com a terra. A vibração parece que tá no plexo solar, no coração. Corpo altivo, em prontidão, mesmo com a preocupação em decorar o canto. Têm sorrisos nas caras, daqui a pouco alguém vai gargalhar."¹⁶⁶

Em todas as dez anotações recebidas havia alguma das características de Mpambu Nzila descrita, sem exceção. Muitos dos pesquisadores perceberam, em seus corpos, a vibração partindo da região do peito, coração, ombros, mãos e a presença de uma quentura nesses locais. Tiveram a sensação de algo festivo, alegre e que havia uma ligação com o elemento terra, o que deixava seus pés enraizados no chão, ao mesmo tempo em que a região torácica, cintura escapular se mantinham vibrantes, vigorosas e presentes. Outro fato muito pertinente é a sensação de quentura no corpo, já que é uma divindade de energia quente, o que traz à memória a sua relação com o azeite de dendê e uma bela descrição que Mãe Dango fez sobre a comida favorita desse nkisi:

[...]A comida que ele mais gosta: Ngambelê.
Ngambelê é uma comida que você faz com amido de milho bem cozido, depois de cozido mistura-se dendê. Coloca-se ervas com pinga de alambique. Olha prá você vê como é que ele come bem, e é forte. Porque é uma comida forte, é uma comida quente. Essa é a comida que Mavambo¹⁶⁷ mais gosta. E depois carne. Ele gosta muito da proteína da carne. [...]
(MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 92)

Em relação aos 'comandos de estímulos' feitos aos participantes enquanto investigavam as vibrações do canto em seus corpos, dois apresentaram mais resultados, o que questionava se conseguiam perceber em que região do corpo o canto vibrava, que pode ser visto nos relatos abaixo:

- Sensação de vibração nas mãos. [...] Pulsação de energia do centro do coração para os braços e mãos.[...]
- Senti o lugar do coração [...] mais do coração (quentura) e da barriga.
- Ando em estado de vibração [...]
- [...] a música senta no peito. [...] Saindo do coração-fonte [...]
- [...] the vibration come from the womb. [...]
- [...] ovenies pelvis heart [...]

E o outro que indagava sobre qual imagem o canto trazia:

- [...] Uma espécie de apresentação de alguém que não abaixa a cabeça, é altivo, mas não agressivo. Pode lutar, mas agora só está apresentando a si. Algo festivo.
- Saudar alguém que está chegando. Chamando para a casa. Celebrando um encontro entre amigos, familiares, comunidade. Receber com alegria pessoas que vem de longe. Festa, celebração [...] Celebrar a vida, a boa comida, a saúde, o encontro. [...]
- Meeting a long lost friend. [...] Wind / waves / raw – dreamming[...]
- O velho caçador protege os seus.[...]
- Sun [...]

¹⁶⁵ O 'Kubana Njila' aqui é referente à pesquisa prática do meu mestrado: 'Kubana Njila diá Angola, Travessias do Ator-Sacrário por entre as Divindades angolanas' (2013).

¹⁶⁶ Áudio gravado pela pesquisadora.

¹⁶⁷ Como já apontado anteriormente, esta é a linhagem dos Guardiões, Mensageiros no Candomblé angolano.

Conforme as respostas dadas, a questão do gênero foi apontada por quatro dos participantes, três escreveram que perceberam o masculino e um, o feminino. Outro dado importante é a relação que sentiram com a terra, de uma energia que vinha do chão e se expandia pelo espaço, fazendo conexão com algo maior. Coloquei as principais palavras, inclusive com tradução feita por mim mesma, das anotações dos pesquisadores estrangeiros, em um dos principais símbolos de Npambu Nzila, a encruzilhada, como se o próprio apontasse os diversos caminhos que o seu canto pode mostrar:

Figura 4: Encruzilhada

E findada esta etapa do trabalho, ainda na encruzilhada dos caminhos, havia a parada obrigatória dos trilhos do trem que quase nunca é impedido de andar, que vai deslizando por entre as estradas com a sua gigantesca maquinaria de ferro, e, então, pede-se a bênção para Nkosi, pois chegou o cavaleiro guerreiro e protetor de todos nós.

Então, depois de Npambu Nzila, o canto foi para o nkisi Nkosi, aquele que deve ser chamado para cortar os entraves nos caminhos e permitir, assim, uma abertura no horizonte da vida. É o general, o comandante de grandes exércitos, mas também é o ferreiro que cria as ferramentas necessárias para o desenvolvimento da agricultura e as armas para a guerra. Sua energia é sempre vibrante, dinâmica, sempre pronta a nos surpreender com uma guinada de 360 graus e mudar a direção da rota planejada. Possui a impetuosidade e coragem de um jovem guerreiro.

Em sua dança ritualística, assim como um guerreiro, sua cabeça se movimenta o tempo todo para os lados, pois afinal, está sempre atento aos perigos que podem surgir de qualquer lado, e ele precisa se e nos livrar dos inimigos.

E o trabalho com o canto para Nkosi, conforme as descrições nos relatos dos pesquisadores, não revelaram muito das características desse nkisi, como aconteceu com Npambu Nzila, em que muitos traços desse, foram apontados, conforme estão dispostos na encruzilhada. Aqui, o canto trouxe mais as percepções e sensações das vibrações no corpo, as regiões em que sentiam as pulsações, tais como: nuca, peito, cabeça, órgãos sexuais, umbigo, pernas, pés, rins. Outra percepção levantada foi a respeito do gênero masculino e ser jovem.

Pode-se observar que foram diversas as regiões em que perceberam as vibrações, alguns identificaram em até três locais diferentes no corpo, como se essas fizessem um caminho por ele:

- Do peito para a cabeça. [...]
- [...]move direct and round at the same time horizontality is stressed connection with other legs feet kidney¹⁶⁸.

O que foi mais sentido foi a questão do gênero, dos dez participantes, oito escreveram sobre isso, se perceberam masculino, feminino, ou até mesmo ficaram em dúvida em apontar qual dos dois:

¹⁶⁸ “movimento direto e redondo ao mesmo tempo a horizontalidade é salientada, conexão com o outro - pernas pés rim. “ (tradução minha)

Figura 5: Estrada de Nkosi

“Pai Nkosi, o movimento do corpo ficou mais rápido e leve. Alguns pés pisam forte o chão. Teve alguns pulos que me fez lembrar Pai Nkosi de Mãe Dango, e o peito forte que veste a armadura. Alguns ficaram mais masculinos.”¹⁶⁹

Suponho que esse canto de Tradição utilizado para Nkosi seja mais fácil para memorizar, pois tem apenas duas frases: 'Konsenza Nkosi / Panzerê monakalá' (bis), e assim facilitou ao grupo, uma verticalização na investigação. Muitos buscavam perceber com as mãos em que região do corpo havia vibração. Passada a euforia e quentura do primeiro canto (Mpambu Nzila), este trouxe o pessoal mais para o seu próprio corpo, e ao mesmo tempo expandiram o espaço para se movimentar, de forma mais rápida e leve, como faz Nkosi, abrindo as matas, as trilhas com a sua espada, pois de repente, a capoeira já se fez.

Interessante verificar que um canto pode vibrar em regiões diferentes nas pessoas, não há

¹⁶⁹ Áudio gravado pela pesquisadora.

uma região única e definitiva, pelo contrário, ele até pode fazer trajetos de vibrações nos corpos. E só essa questão já seria uma outra pesquisa e de muitos anos. Um corpo não passa incólume a um canto de Tradição, haverá a percepção, sensação, sentimento de algo.

E nesses muitos trajetos de vibrações nos corpos, Nkosi, em sua eterna camaradagem, segue na frente e no “voup-voup” de sua lâmina prateada afiada que risca incessantemente o ar, os caminhos vão sendo abertos para que seja possível chegar-se a Katendê, que está bem escondido lá no interior da mata, esperando ser chamado por seu canto.

“Pai Katendê. Nossa! Será que - - - -¹⁷⁰ é de Katendê? O canto mexeu bem com ---. Tive que ficar bem ligada nisso. Senti uma cumplicidade maior no grupo, mais olhares se cruzando e daí mais sorrisos trocados. Os corpos estão mais ligados na terra, enraizados. Quase que uma planta...kkkkk”¹⁷¹

Quando se trabalha com esse tipo de repertório incorporado, é necessário ficar extremamente atento ao menor indício de alteração de estado de uma pessoa, pois pode ser um alerta de que se corre o risco de entrar no transe da divindade. E transe religioso deve ser em local devidamente estabelecido para isso, o que não é o caso de uma sala na universidade. E isso me lembra Maud Robart que, com sua perspicácia ancestral, quando percebia algo nesse contexto, mudava imediatamente a dinâmica de trabalho do canto com o grupo, por exemplo, se estávamos sentados em nossos banquinhos, pedia para levantarmos.

Para Robart a possessão não é um jogo e também não poderia se tornar o meio de se tirar proveito das qualidades espetaculares de uma experiência humana tão profunda e pura como pode sê-lo um autêntico evento de possessão. O fenômeno chamado “possessão” é a expressão externa da vida interior, não limitada a um tempo ou a uma cultura específica, e se encontra, portanto, desviado quando é manipulado para fins de espetáculo. Existem transformações sutis da consciência do indivíduo no trabalho de Robart, mas a pessoa permanece sempre lúcida e vigilante; a consciência está sempre ali, presente a todo instante, reforçada e ampliada pela intenção constante de atingir a encarnação integral do canto e da dança.” (JIMENEZ, 2017: 16)

No meu caso, preferi cantar bem de frente para a pessoa, olhando bem em seus olhos, não permitindo que esses se fechassem, e pedia para cantar comigo, trazendo a atenção dela para as palavras do canto. Acredito que o restante do grupo não tenha percebido o que estava acontecendo, pois fui bem discreta, sem causar alardes. E devo confessar que, mentalmente, eu, Kaya Mujeuin, pedia a pai Katendê, maleme¹⁷² e que ali não era o lugar de vir. Depois de um tempo, percebi que a situação se acalmou e pedi à Kamunjin que também ficasse bem atenta a esta questão.

O canto para Katendê apresentou sua vibração no corpo das pessoas de modo mais consonante, uma vez que esteve presente em cinco das dez costas e colunas participantes, como se

¹⁷⁰ Por questão ética, optei em não revelar o nome da pessoa, que consta no áudio gravado.

¹⁷¹ Áudio gravado pela pesquisadora.

¹⁷² Maleme é o ‘pedido de misericórdia’ feito pelos praticantes do Candomblé angolano.

pode ver nas anotações abaixo:

- [...] I felt it mostly in my back [...]
- [...] energia subindo pela coluna [...]
- [...] nas costas, nos ombros, nas cadeiras, em direção à terra [...]
- [...] uma corrente elétrica atravessa a coluna [...]
- [...] I felt the energy in my back [...]

Outra resposta que trouxe uma boa afinação entre os pesquisadores foi acerca da percepção de algum elemental da Natureza associado ao canto, e o que apareceu de modo eminente: a terra, o que, conseqüentemente, nos leva ao nkisi Katendê, que é o senhor de todas as jinsaba¹⁷³, o que detém o poder de cura de cada planta existente na terra. Quando é preciso tirar uma folha para fazer um chá, para aquele fígado mal humorado, por exemplo, é necessário primeiro bater um paô, pedir a bênção de Katendê e a licença para pegar a 'nsaba¹⁷⁴'. E, de preferência, até às 18 horas, pois depois desse horário, as folhas se colocam a dormir e Katendê não gosta que se perturbe as plantas em seu repouso, o que lhe permite negar o poder de cura delas. Eis como foi percebido o elemental terra por seis dos participantes:

- [...] terra – enraizar
- [...] Uma relação com o chão...perto com o chão.
- [...] Em direção à terra [...] para a terra e vem da terra.
- [...] Earth energy / fertility.
- [...] A terra puxa. A força vem da terra. [...]
- Vibration from the earth [...]

Interessante que a relação estabelecida com a terra foi em torno de criar raiz, de fertilidade, de uma força que vem da terra para fora, se expande, se externa, assim como a folha, que Katendê tem o domínio, é a exteriorização da força vital que vem das raízes.

Esse canto promoveu uma maior conexão entre os participantes, houve muita troca de olhares, sorrisos e até mesmo de lugares enquanto cantavam. Alguns dos joelhos estavam mais flexionados como se empurrassem os pés para pisarem firmes o chão e pelo peso de uma idade avançada.

¹⁷³ Palavra em Kimbundu que significa 'folhas', plural de nsaba.

¹⁷⁴ Palavra em Kimbundu que significa 'folha'.

Figura 6: Folha de Katendê

Aproveitando a folha que voou no vento, me permiti voar com ela e, assim, fui parar no nkisi Matamba, que foi a primeira divindade feminina a ser cantada naquele sábado, e como é de se esperar, onde surge a Senhora dos ventos; a mulher que jamais será o padrão da recatada do lar; a que tem o poder de fazer das águas, uma tempestade; a mãe extremamente protetora mas que não deixa de ser guerreira, sensual, impetuosa; ocorre uma ebulição nos humores, em que tudo e todos parecem querer se conversar; os quadris ficam mais reboantes ao caminhar; os olhares e piscadelas, mais sensuais; um fogo sobe no peito dando um calorão, uma avermelhada nas bochechas; e até deixando com falta de ar de tanta energia quente transitando pelo corpo.

Grotowski dizia que o canto nunca é “[...] dissociado dos impulsos da vida que passam através do corpo” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 144), pois esses “[...] que atravessam o

corpo são exatamente aqueles que carregam o canto¹⁷⁵”, por isso ele usar o termo 'canto-corpo'. Porém, proponho o uso de 'cantocorpo' aqui, pois realmente é fato que o canto de Tradição não é dissociado do corpo, nem da força que a palavra possui para o africano, da rede inextricável de interação de forças, do 'umuntu ngumuntu ngabantu' ('Uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas'.), da família estendida, enfim, porque a conexão que o hífen estaria fazendo entre o canto-corpo, ela é intrínseca a ele, é tradicionalmente composto assim, 'cantocorpo', indissociável.

Assim como Npambu Nzila, o nkisi Matamba, que é feminino, se reatualizou nos corpos dos investigadores, independente destes pertencerem à mulheres ou não. Nenhum corpo ficou inerte à potência de impulsos que esse 'cantocorpo' de Matamba desperta. Em relação a qual região do corpo, a vibração era percebida, existem cinco relatos apontando os quadris, o que coaduna com a minha observação gravada em áudio pela pesquisadora:

“Mãe Matamba. Veio ventando furacão, esquentando todos. Os corpos ficaram mais soltos e rebolantes. Sensuais. Não tem como segurar o quadril, rebola mesmo. Os pés mais ágeis e leves, prontos prá subirem na nuvem e mandar os raios. Braços e mãos vivos. Incrível como Mãe Matamba libera felicidade de liberdade nas pessoas, não importa a idade e profissão. Traz sorrisos! Impossível ficar parado. Kiwá¹⁷⁶, Matamba!!!”

O corpo que surge do canto tem forte relação com a dança ritualística dessa divindade, em que os quadris são rebolantes, os pés leves fazem o andar se tornar muito rápido, e dão a impressão, para quem assiste, em um kituminu, uma filha ou filho dela em transe religioso, que estão flutuando, andando sobre nuvens. Eles usam mais as pontas dos pés para caminhar.

O corpo parece energizado, reabastecido para começar tudo de novo. Ele se movimenta no espaço com agilidade, agitação, sensualidade e exuberância. E até o próprio espaço parecia ter ficado pequeno para essa Senhora dos Ventos, que aumentou a temperatura da sala, nos lembrando que gosta do dendê muito quente para fritar o seu acarajé.

Observei também um uso maior dos braços e das mãos em movimentos largos e expansivos, o que remonta novamente à sua dança ritualística, em que usa as mãos para criar rodamosinhos e assim espantar as energias negativas que rodam pelo espaço.

E dentro dessa experiência no IFTR 2017, foi a que teve o maior número de percepção na questão do gênero, sete pessoas sentiram que era feminina.

¹⁷⁵ Idem

¹⁷⁶ Kiwá, palavra do Kimbundu que significa ‘Salve’.

Figura 7: Vento de Matamba

Esse feminino que guerreia, que em um momento é uma brisa e no outro já virou um furacão, e tudo sem perder a sensualidade, que gosta muito, mas muito mesmo, de prostrar, foi girando e girando no rodadoiro de seu cantocorpo para saudar a mãe-sereia que brincava em criar ondas no mar. Mam'etu mukua xi kianda! Kuximana Kayaia!!!

A sereia, a kianda¹⁷⁷, a que tonteia a cabeça das pessoas com o seu canto, mas também é a grande mãe acolhedora, a que nos acalanta em seu colo de marolas, trazendo, assim, de volta o equilíbrio aos nossos pensares. Kayaia é a mulher que move mundos e fundos para amparar alguém que lhe peça ajuda, mas não queira magoá-la, pois a mágoa nunca vai ser esquecida, pode até ficar guardada em um cantinho da memória, mas pode vir à tona numa fração de segundo e com a força de um tsunami. É a que seduz com o piscar dos olhos e aí de quem foi seduzido, pois é encanto que

¹⁷⁷ Kianda é a 'sereia' do povo Bantu.

não se esquece mais. E quando quer alguma coisa, começa a falar sobre isso incessantemente, não deixando alternativa para o indivíduo que a escuta, a não ser a de satisfazer o seu pedido, mas isso é a persistência que o mar tem, que nunca desiste de seu eterno ir e vir nas ondas. Kayaia, assim como o mar, acalma a alma da gente, sempre nos permite ser criança no aconchego do colo da mãe, e com a sua água salgada, leva embora do nosso corpo, toda a tristeza, aflição, ansiedade, cansaço, agruras enfim, muitas vezes, ela pode nos estruturar, curar com um simples banho em suas águas salgadas. Dizem que quando se chora, a lágrima que escorre pelo rosto é a água de Kayaia que temos dentro de nós e que leva embora a tristeza que estava dentro da gente.

O cantocorpo para Kayaia evocou mais sentimentos, vontades, sensações nas pessoas do que os outros cantos. Trouxe algumas características relacionadas à divindade, tais como: gentileza, afeto, ternura, carinho, maternidade, calma, cura, suavidade, amor, aconchegos típicos de mãe. Ele expôs a alma, a sede dos sentimentos deste nkisi nos corpos que ali estavam. Talvez por isso, que tive uma sensação de respeito, de serenidade ao vê-los performatizando o canto.

“Mãezinha Kayaia. Samba guerenguê. Sempre tenho que controlar prá não chorar com esse canto de Mãe. Ele canta na alma, vou longe com ele. E parece que também aconteceu o mesmo com o pessoal. Os corpos mais lentos e suaves que o de Matamba. O velho e bom peito de Mamis sobressaindo. Pés suaves para pisar o chão e os braços também suaves. Parece que tem um respeito maior pelo canto.”¹⁷⁸

Metade do grupo apontou como a região vibratória do canto, o coração e peito, o que vem ao encontro de algumas das danças ritualísticas de Kayaia, em que ela bate suavemente com as palmas das mãos no peito, simbolizando o agitar das águas para formar as ondas do mar. Teria também a relação com o seu significado de mãe que amamenta os muitos filhos que possui. A região do peito ficou mais empertigada, é como se o peito fosse a fonte do impulso para caminhar, traz o sentido da matrona que Kayaia é. Aproveito para trazer o pensamento do Bantu sobre esse órgão do corpo humano chamado coração:

[...] Percebe o sentido vital de tudo o que existe e sincroniza-o com a sua própria percepção. [...] Porque na mentalidade banto, serve de “assento principal da alma, centro vital de todo o sangue”. Dá imagem cabal da qualidade da pessoa. Definem-no como pensamento, memória, sentimento, sensação, interioridade, sensibilidade, melancolia, depressão, amor, ódio, desejo, apetite, paixão, pena, intenção, tendência, atenção, carácter, disposição, pressentimento. A vida afectiva e volitiva, a consciência, brotam do coração. Ali se fixa a personalidade do homem, resume a sua interioridade. “O pequeno rei do homem é o coração”, diz um provérbio rwandês. (ALTUNA, 1985: 267)

O cantocorpo de Kayaia trouxe uma cadência mais suave aos corpos, algo mais introspectivo e não expansivo como o de Matamba, por exemplo. Os braços estavam mais para acalantar, aconchegar alguma pessoa, do que para espantar os maus espíritos. Os pés não tinham

¹⁷⁸ Áudio gravado pela pesquisadora.

pressa em pisar o chão, pisavam inteiros nele, assim como se faz na beira do mar, deixando as pegadas por inteiras na areia.

Figura 8: Ondas de Kayaia

179 180 181 182

A prática 'Os cantos de Tradição Afro que somos', com os ilustres pesquisadores do IFTR 2017, foi imprescindível para perceber que os cantos de Tradição podem realizar trajetos de vibrações em variadas regiões do corpo. Que alguns despertarão a percepção do gênero, outros das características arquetípicas do nkisi, ou o elemental da Natureza que tem ligação com a divindade, e ainda sensações, sentimentos, memórias.

Que nesse processo de investigação de uma prática com cantos de Tradição para o

¹⁷⁹ “Very gently, tender, caring. Like arms of the mother or a warm rain. Somehow at the same time. Tradução: ‘muito gentil, terno, carinhoso. Como braços da mãe ou uma chuva quente. De alguma forma ao mesmo tempo’.

¹⁸⁰ “Heart opening / a chant of live. From the heart”. Tradução: ‘abertura do coração / canto de viver. Do coração’.

¹⁸¹ “Around the fire at night – older women telling stories we listen as they sing stories of old (low) to the young (high).” Tradução: ‘Ao redor do fogo à noite - mulheres mais velhas contando histórias que ouvimos enquanto elas cantam histórias dos velhos (baixas) para os jovens (alto)’.

¹⁸² “In the dreamloud / in the head . No gender. Dreaming.” Tradução: no sonho alto / na cabeça. Sem gênero. Sonhando

performer, é necessário ter toda a atenção para possíveis momentos de extrema sensibilidade espiritual de algum participante, que se não houver perspicácia do que ali acontece, um possível transe religioso pode acontecer e esse, com a mais absoluta certeza, não é do meu interesse, ainda mais sendo uma pessoa iniciada no Candomblé.

Nunca se sabe como o nkisi se apresentará caso ocorra o transe, pode ser muito forte, como se fosse um ataque epilético com convulsões, podendo jogar o corpo do indivíduo ao chão e ele ficar se debatendo, causando até lesões; sem falar do desgaste físico intenso. O nkisi possui, muitas vezes, uma força física superior ao de seu filho em estado consciente, e pode ocorrer uma situação desnecessária do uso dessa força. Enfim, há inúmeras situações que poderiam ser descritas aqui sobre o perigo do transe religioso fora do espaço sagrado.

Se fosse simples, algo banal o transe religioso, nós que somos iniciados, não entraríamos nesse estado apenas e somente dentro dos terreiros de Candomblé. Eu diria que o transe vai além de um diálogo, de uma forte interação com as divindades como os cantos podem proporcionar, é uma revivificação de sua essência primeira que habita em você mesmo, mas que fica em um estado latente, em 'standy by', e por isso deve ser muito respeitada, afinal é o seu sagrado, o seu porquê de existência.

Um grande aprendizado é que trabalhar com muitos cantos em um único dia é muito exaustivo para ambas as partes. Foi perceptível que os participantes ficaram extenuados e eu, completamente sem forças. Mas como dizem os mais-velhos: 'o olho foi maior que a barriga'. Fui gulosa em querer aproveitar o máximo possível daquelas pessoas que me são tão caras por seus caminhos na pesquisa cênica. Muito obrigada.

Enfim, esses cantos têm vida própria, estão imersos nesse universo da interação das forças visíveis e invisíveis em que vivemos, que os diversos seres, ou estados, que estão na pessoa se relacionam o tempo todo num incrível diálogo desse micro e macrocosmo que transpassa os poros da pele que somos.

3.3- Os cantos de Tradição e as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa.

O homem africano tradicional se vê como um cidadão de três mundos diferentes ao mesmo tempo: o mundo da realidade concreta, o mundo dos valores sociais e o mundo da inefável autoconsciência." (NYANG, 1982: 31)

A terceira investigação aconteceu em quatro encontros, nos meses de junho e julho de 2018, entre medos de nova greve dos caminhoneiros, início e fim da Copa Mundial de Futebol. Contei com a participação de sete preciosos alunos do último ano do curso profissionalizante de Teatro da

Escola Recriarte: Ana Cláudia, Carol, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well, e a inestimável colaboração de Kamunjin Tanguelê. Foi possível trabalhar com nove divindades: Mpambu Nzila, Nkosi, Kayaia, Matamba, Kafunjê, Ndandalunda, Nvunji, Tawamin e Lembarenganga. Realizou-se uma média de 20 horas total de trabalho prático.

Esta prática é a que considero mais expressiva em relação à questão dos cantos de Tradição do Candomblé angolano apresentarem qualidades inerentes em si, e de que estas causariam impacto no corpo, coração e mente de quem os ouve e canta, permitindo que, pela percepção vivida naquele momento, a experiência do sensível ocorresse. De que os cantos seriam disparadores de percepções, sensações, sentimentos no corpo do performer e, a partir disso, potências se abririam n(d)este corpos que se ampliarão, desdobrarão e expandirão para o ato criativo, e deste modo, possibilitariam uma articulação, reatualização de dados preexistentes (o UBUNTU, a família estendida), isto é, dariam corpo e voz aos outros que cantaram o canto antes de mim.

Para este processo, conforme descrito no Capítulo dois, estabeleci uma sequência fixa de exercícios para aquecimento físico, que não apenas abririam espaços entre musculatura e ossatura, mas que também dilatassem os poros da pele, esses canais, pontes de comunicação com a memória ancestral latente no próprio corpo, a partir do trabalho da coluna vertebral ('Surya Namaskar'¹⁸³, Eutonia e Àsanas (Hatha Yoga), 'Chicotinho', 'Limpar/ Chicotear/ Pular'), dos pés com o chão (raízes ancestrais) e o constructo de um coletivo por meio do círculo (corrida 'Thibaut' e 'Muzenza'). A maioria dos participantes já conheciam grande parte dos exercícios, por já terem, em algum momento, feito aulas de corpo comigo na Recriarte, o que facilitou o encaminhamento desse momento tão basilar para o trabalho com os cantos.

São exercícios simples, mas que trabalham constantemente desafios de superação, por colocar, muitas vezes, o corpo em posturas de torções e por fazê-los ultrapassar os limites do cansaço físico, como diria Grotowski: “[...] porque os exercícios deveriam ser uma espécie de desafio à nossa natureza.” (GROTOWSKI, 2010: 177).

A intenção de manutenção de uma sequência básica de exercícios foi justamente para não serem simplesmente feitos de modo mecanizado, eles são desafiantes a cada vez que são feitos, pode até haver a fixidez na sequência, mas não na realização, pois eles pedem dedicação e verticalização de quem está ali. E sem qualquer propósito de competição entre os presentes. Esse meu modo de pensar, que tem longa data, sobre exercícios físicos para o ator, conversa diretamente com o de Maud Robart, como eu mesma pude observar e vivenciar, assim como Okamoto descreve:

[...] os exercícios são sempre os mesmos, assim como se repete parte do repertório de cantos. O desafio é a cada realização de um exercício ou canto aproveitá-la como possibilidade de aprofundamento, nunca de repetição ou estabilização de soluções anteriormente encontradas. Seu assistente celebrou quinze anos de trabalho com ela durante

¹⁸³ Saudação ao Sol.

sua estada em Campinas. E, segundo os dois, há 15 anos os procedimentos se repetem para que se aprofunde a *experiência* com eles (ou através deles). (OKAMOTO, 2017: 45 e 46)

E dentre a sequência básica de exercícios, gostaria de dar um destaque à 'eficiência' da dupla 'corrida Thibaut' e 'o muzenza' em trazer e desenvolver, no grupo, o sentido de UBUNTU, o coletivo, de unicidade, de vínculo entre todos que ali estavam. Trago primeiro as palavras do grupo da investigação 3, sobre a 'corrida Thibaut', transcritas do áudio que estão nos anexos:

Eu: Eu sei que vocês escreveram, mas às vezes, na hora que a gente fala tem mais coisas, né? A questão daquele exercício que eu pedi para vocês escreverem sobre do círculo que nós tínhamos que pular juntos. Lembram? Da corrida? Que a gente corria e a gente formava... foi quando eu entrei para fazer com vocês...

Flávia: Era uma, era uma...que a gente tava todo mundo correndo, né? atrás da Giovana inicialmente, aí depois parece que...Principalmente, quando se aproxima muito, né? que a gente fazia aquela proximidade, parecia que era uma coisa só. Né? Que você fala, vamos tentar respirar junto, e a sensação é de que éramos apenas um mesmo...

Rodrigo: uma unidade, né?

Giovanna: é...me lembrou muito aquele exercício que você deu...logo no início que você pegou nossa turma de sinestesia... porque no início tava... Kaya, mas no segundo momento, você saiu, já saía junto e todo mundo saía e quando começou a pular, eu sabia que você tava dando, mas eu também, eu não precisava olhar diretamente para você, era tudo uma coisa só, sabe? Não sei, sentia que não precisava nem pensar, se você saía, a gente saía, ia junto.

Flávia: é... nas primeiras vezes eu me perdia um pouco mais...na hora que ela voltava correndo...depois no final já tava sincronizado

Giovanna: é... seu corpo ia...nem pensava...

Flávia: ia automático, né?

Ana Cláudia: Eu amei a questão da gente tá tudo, de ombros assim... que incrível aquilo...muito forte, né? E olhar um para o outro um...parecia...um corpo só, um só coração...pow, pow, pow, pow...

Rodrigo: E aí, tinha isso, né? de tá próximo, de tá afastado mas ainda tá conectado...e corre, mas ainda tá conectado e aí junta de novo, aí conecta mais ainda, isso... é bem legal.

Ana Cláudia: e olhar um para o outro, acho que é essencial, né? Que parece que a gente perdeu isso, né? De olhar...prá baixo...

Flávia: a gente olha muito prá baixo, a gente olha muito pro chão.

Ana Cláudia: Sim, sim, eu tenho esse hábito de olhar muito pro chão...

Rodrigo: eu acho que cada vez que a gente ia e voltava era diferente... parecia que a gente se conectava mais, a cada vez que vinha, depois se afastava, depois...até afastar já era diferente, voltar já era diferente, a gente foi entrando mesmo.

Giuliano: No início, eu senti um pouco essa questão dos olhares... um pouco assim... incomodava, né? Mas acho que conforme foi fazendo a exaustão, a cabeça foi parando, né? De pensar e foi sendo tomada pelo... tava sendo...uma coisa só. Realmente, eu não tinha nem mais aquele incômodo inicial do olhar, de tá ali junto e o mais legal foi a hora da respiração. Foi muito bom, a gente já tava conseguindo, nem precisava falar mais nada, né? Vinha, vinha, uniu e respirou junto.

Flávia: é... os sons, né, eram juntos, né?

Giovanna: eu achei que foi uma quebra sim, porque se só olhar no olho já tira você do eixo...olhar, encostar, sentir outra pessoa, o suor da outra pessoa, o cheiro da respiração que sai, do tipo, do meu nariz, ela tá respirando, chega muito perto, e não é uma coisa ruim, é uma coisa que a gente perde...esse contato humano, sabe, gente...

Giuliano: hoje, você agride uma pessoa só de ficar olhando prá cara dela no metrô...o cara vai olhar prá sua cara e falar assim: o que que foi? o que você quer? Tá me olhando por quê?

Giovanna: a pessoa tá respirando perto, respira fundo do seu lado, hum, já está me incomodando.

Giuliano: a gente não precisa falar...ela não falava mais...simplesmente só a intenção, a conexão do olhar e... das cabeças e tal... perfeito.

Giovanna: achei que a gente ficou muito aberto, disponível para o outro, sem julgamento

nenhum.

E agora sobre a dança no Candomblé angolano conhecida como 'muzenza', também transcrita do áudio que consta nos anexos:

Eu: Quando a gente faz esse daqui (demonstro o 'muzenza'), isso também une vocês ou não?

Ana Cláudia: Nossa!!!

Rodrigo: Eu percebi que hoje foi muito tranquilo...geralmente, demoro prá pegar, mas hoje foi tipo assim... automático

Giuliano: Inicializações prá transe! Ao meu ver...

Rodrigo: hoje foi muito automático, né?

Giuliano: Tipo pedindo uma licença prá...

Flávia: a gente foi mais rápido na conexão

Ana Cláudia: eu gosto desse!!!

Eu: gosta?

Ana Cláudia: Gosto!

Giuliano: eu vejo bem africano assim!

Ana Cláudia: Esse é muito bom! Esse é o que mais gosto!

Vários ao mesmo tempo: Floresta! África!

Giovanna: no encontro passado, de ficar arrastando o pé, sentia o meu pé queimando, sabe? Tava queimando...até olhava, nossa! Será que tá machucando o meu pé? Olhava e tava queimando...

Outro modo africano, e que nos terreiros de Candomblé é uma peça fundamental, de pensar sobre um constructo de coletivo entre os participantes e que realizou-se nos quatro encontros, foi o alimentar-se em conjunto, pois realmente se faz uma construção de vínculos por essa via, seja na preparação do alimento ou na hora de se alimentar, por esse motivo, havia a pequena pausa para lanche comunitário, pois para o Bantu:

Os alimentos possuem um dinamismo vital característico e eficaz. O bantu, que come em comunidade, sente que participa-comunga num idêntico princípio vital que a todos reforça. Por isso, a refeição comunitária é celebração-actualização do mistério da vida, da união, fraternidade, solidariedade. Quando o bantu convida a comer ou come com outro, significa que as relações são fraternas, porque comer a mesma refeição equivale a fundar ou robustecer uma inter-acção vital. A refeição em comum também reconcilia. (ALTUNA, 1985: 503)

Neste capítulo será apresentado o resultado de quatro cantos, um de cada domingo: Mpambu Nzila, Nkosi, Matamba e Tawamin. Nem sempre foi possível a participação de todos os sete membros do grupo nos encontros e algumas vezes também, no momento da roda de conversa final, aconteceu de pessoas terem que sair antes do “bate-papo”.

O primeiro domingo, foi em 10 de junho, em que estavam presentes seis dos sete participantes: Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well, que estudam na mesma escola de Teatro, mas pertencem a três turmas diferentes, portanto, de início, não são todos já tão conhecidos uns dos outros. Ana Cláudia e Well são da turma Ary França, Flávia e Giovanna da Augusto Boal, Giuliano e Rodrigo da Victor Hugo.

Nesse dia, foi possível trabalhar apenas com o canto de Tradição para Mpambu Nzila, que é

o primeiro a ser louvado na sequência hierárquica do panteão africano, que é o senhor dos caminhos, das encruzilhadas, que é o princípio da fertilidade, que é o primeiro a receber uma oferenda, é o que faz a ponte da comunicação para o religare aos nossos ancestrais.

Depois do aquecimento básico que terminou no círculo com a dança 'muzenza', saudei a terra ancestral, pedi a benção e permissão de Mpambu Njila para cantar seu cantocorpo. Também troquei benção com Kamunjin Tanguelê. Cantei 'Mpambu Njila jamu nganguei', com o apoio da Kamunjin, que também ficava todo o início da transmissão do canto na roda, agindo como fonte do repertório, depois que aprendiam, ela saía para fazer a filmagem da prática. E assim se faz pesquisa sem verba no Brasil, sendo polivalente e tendo amigos.

Como o grupo é pequeno e havia Kamunjin e eu como fontes para aprender o cantocorpo, foi rápido o tempo para começarem a cantar sozinhos. Óbvio que, no início, se mostraram tímidos e se isolaram uns dos outros, se direcionaram para as paredes do teatro para perceberem, sentirem aquele canto em seus corpos. E quando pedi para se movimentarem pelo espaço com as ações que o canto trouxe, já foi visível, imediatamente, na Flávia, Rodrigo e Well, que seus corpos estavam impulsionados pela força do cantocorpo, pela força de Nzila ser a ponte de comunicação com os ancestrais que estão nos poros de nossas peles, que regem a nossa vida, enfim, nos conectar com as nossas origens.

Nzila como agente da comunicação entre os mundos visíveis e invisíveis, entre passado, presente e futuro, trouxe o mar para a Flávia. Trago a sabedoria ancestral de minha Nengua dia Nkisi, Mãe Dango¹⁸⁴, para nos esclarecer um pouco mais sobre Mpambu Nzila e o mar:

“O mar faz a ligação com a memória da espiritualidade do povo Bantu, através do primeiro nkisi que é Mavalutango¹⁸⁵. Uma pessoa ouvir uma zuela de Mavambo e sentir que ela tá no mar, ela de certa forma, viajou através de sua percepção energética dentro da história do povo Bantu, quando veio da sua origem para o Brasil, ou para o mundo, né? Eles faziam a travessia dos escravos todos pelo mar. E Kayaia é a mãe de Mavalutango.”

E quando vi a Flávia, ininterruptamente em movimentos ondulados, conforme ela mesma disse na roda de conversa e escreveu em seu diário, pensei: Nzila está fazendo a ligação de alguns com a sua própria essência, a sua origem em Mama África:

“eu me senti como se fosse uma onda de mar...[...] Eu fazia parte daquilo. Engraçado que eu também tinha essa sensação, como se eu tivesse mesmo ali...com a onda ali, em cima de mim. [...] eu era...eu era a onda, eu era a onda junto...
[...]” Trouxe movimentos ondulados, e ao cantar me traz a necessidade de dançar, ondulando os braços, a cabeça e todo o corpo.
O impulso é de dança. Difícil cantar e ficar parada. **O canto causa um movimento contínuo do corpo, e o movimento do corpo leva (impulsiona) o canto, como se um precisasse do outro.”**

¹⁸⁴ Entrevista cedida no dia 23 de janeiro de 2019.

¹⁸⁵ Mavalutango, Mavambo, Mpambu Nzila (ou Njila) são do grupo das divindades guardiãs, mensageiras entre Nzambi Mpungu e os seres humanos.

Faço aqui um destaque na fala da Flávia, porque não tem como não relacionar esse trecho ao texto de Grotowski, 'Da companhia teatral à Arte como Veículo', em que ele aponta as raízes dos cantos de Tradição do Vodun haitiano, na organicidade.

É sempre o canto-corpo, nunca é o canto dissociado dos impulsos da vida que passam através do corpo; no canto da tradição, não é mais uma questão da posição do corpo ou da manipulação da respiração, e sim dos impulsos e das pequenas ações. Porque os impulsos que atravessam o corpo são exatamente aqueles que carregam o canto. (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 144)

A Flávia, ao meu ver, expõe em sua fala, a organicidade também existente no canto de Tradição do Candomblé angolano, de como é inextricável a relação entre os impulsos do canto com os impulsos da vida que atravessam o corpo, por isso que, anteriormente, fiz a opção de referir-me ao canto de Tradição como cantocorpo, pois é indissolúvel.

Já em Rodrigo, a divindade se reatualizou via uma das expressões mais simbólicas do molejo, do jogo, da brincadeira, da alegria, do gingado, da sedução, da esperteza em ludibriar o outro, da festança pertencente à Nzila: se apresentou via Capoeira. Sem pausar, ele deixou a ginga da Capoeira tomar conta de seu corpo, era como se tivesse apertado o botão da dança, da finta afro, nele, e ficou permanecido nela de modo incansável:

“[...] me levou à ação da capoeira...fiz capoeira há um tempo atrás... mas pouco tempo, mas despertou tudo! Eu via roda...ginga das pessoas.... aquela festa... aquela coisa toda na capoeira... então...foi muito forte essa coisa da capoeira...

Nzila quando dança, gira e nesse girar, ele, que é o Senhor dos caminhos, regressou com Well para África, para a terra vermelha que tanto inspirou poetas angolanos. Ele se movia constantemente em círculos, como se fizesse sequências de mandalas circulares em seu corpo:

[...] "Os cantos me levaram para longe, ou melhor dizendo, para África. Eu sentia este lugar. Eu me sentia bem, me sentia localizado."
 [...] "Movimento: circular. – Ciclos, sempre completos; mãos e braços agiam mais; aos poucos, cabeça e corpo também se movimentavam". [...]
 [...] "Alguns me fizeram rodar por muito tempo, lentamente, em alguma posição um tanto quanto “corcunda”, e eu jamais imaginei este corpo. Pelo contrário, já que eu mal rodo e já sinto enjoo.

Os três acima se mantiveram o tempo todo num fluxo contínuo desses impulsos. A Ana Cláudia começou andando por entre os colegas e olhando para todos, em alguns momentos caminha em círculos e se percebe pequenos impulsos para saltar. Era impressionante ver os impulsos procurando brechas no corpo da Ana para poderem agir, parecia que estavam em ebulição para, a qualquer momento, ultrapassarem as densas camadas da epiderme e explodirem por entre os milhões de poros da sua pele. Depois de uns três minutos com essa caminhada de reconhecimento de uma terra já visitada, mas esquecida nos recônditos da memória, ela começou a saltar no mesmo

lugar e alto. Se eu tivesse que escolher uma roupa para a Ana naquele momento, escolheria uma túnica vermelha, com muitos colares gigantescos, brincos e pulseiras de cores variadas, como do povo Masai¹⁸⁶, vejam o comentário dela sobre o que está acontecendo com ela:

“Pessoas...eu vi tantas pessoas...mas eu tava em África. Muito louco. Tem uma tribo...não sei...eles pulam... pulam... pulam... pulam...comecei a pular...pular, pular, pular ...eu não conseguia sair daquilo...parecia que eu tava com eles! muito louco! Tinha uma pessoa que fazia assim... o meu foram pessoas... nossa! Muitos rostos...diferentes...pessoas.”

Outra pessoa que dialoga com Nzila por meio da atração exercida por um dos seus elementais, a terra, e esta também sendo vermelha, é Giovanna, que ao primeiro olhar, parece que está meio tímida, perdida, sem saber o que fazer, mas a um observar mais atento, se percebe que mantém um padrão de movimento: ela dá um passo à frente e este tem uma certa resistência do restante do corpo, e faz um recuo. E assim, se percebe, que há uma tensão, uma resistência a algo que está na frente, e desse modo, no primeiro momento, vai se deslocando pelo espaço. Tanto que em sua fala na roda de conversa, traz a questão da tensão:

“eu não me senti nada leve...pelo contrário, me senti pesada. Sensação de uma coisa me puxando o tempo inteiro para o chão. E só consegui...a primeira coisa que passava pela minha cabeça era ainda os meus pés pisando na terra vermelha...foi tenso.”
[...] Conexão com o chão, força [...]

Mpambu Nzila, em Giuliano, se mostrou por seu viés ladino, brincante, livre, em que, no primeiro momento, tem um movimento mais de soltura do tronco, dos braços, como se estivesse preparando para entrar na roda e dançar. Tem até uma certa timidez e ainda olha muito para os outros. O corpo apresenta pequenos tombamentos para frente e para trás, como se estivesse alterado em decorrência do vinho de palma:

“Movimentos soltos marcantes, pontuais, mexia as pernas marcando o tempo, movimentos soltos com os braços e movimentos contínuos.
Sensação de prazer, não pensei em nada, estava com a mente vazia, corpo cheio.”

Neste domingo, fiz a opção em dar uma pausa para que escrevessem as primeiras impressões do cantocorpo de Mpambu Njila em seus corpos. Se haviam percebido algum gênero, em que região do corpo sentiam as vibrações do canto, quais as imagens que tinham trazido. Como já apontei na prática anterior, os locais das vibrações no corpo são diversificados, não há um lugar específico, em que todas as pessoas devem e só ali senti-las. Inclusive, eles podem até fazer um percurso pelo corpo, se mostrarem vivos, dinâmicos dentro dele.

No caso desse cantocorpo, ele se fez presente na região do peito, no coração, em cinco dos

¹⁸⁶ Povo seminômade que vive no Quênia e no norte da Tanzânia, possuem um corpo de leis orais, e as principais decisões na comunidade são tomadas por anciãos. Seu Ser Supremo, chama-se Enkai, e tem uma natureza dual com lados benevolentes e vingativos. (LUGIRA, 2009 : 26)

participantes, e que talvez se possa fazer a relação com uma de suas danças em que há um momento que gira o corpo, para de frente para o centro da roda, e ao mesmo tempo, estufa o peito, sacode os ombros para frente e trás e solta uma boa e sonora gargalhada. Ele esteve também nas pernas, coxas, braços, testa, cabeça, pontas dos dedos, corpo inteiro e sentiram que esses locais ficavam em uma temperatura mais quente do que o restante do corpo.

Quanto ao gênero, se apresentou como: sem gênero, masculino, feminino, masculino/feminino, e teve até um elemento da Natureza, o mar, no caso da Flávia. Agora, o canto deste nkisi trouxe uma relação muito forte com a terra, com a África, cinco pessoas apontaram isso e dois, falaram de mar.

Giuliano: [...] eu tava no deserto...eu tava no deserto e consegui pegar na areia assim... ó... juro... fiz assim... caralho meu, que coisa louca!

Ana Cláudia: [...] mas eu tava em África. [...]

[...] a terra...tinha uma terra vermelha...tinha uma terra vermelha...

[...] A terra, o chão, ficaram muito fortes no meu corpo e minha alma.

Giovanna: [...] os meus pés pisando na terra vermelha...

Well: [...] mais me levava à África também.

Rodrigo: [...] e aí eu tinha que me conectar com a terra também[...]

Um fator interessante, que também apontaram, foi a união, a conexão, a reunião de pessoas:

Ana Cláudia: Vejo tantos rostos, velhos, adultos e crianças parece uma festa

Flávia: Transmite paz, união. Como se todos estivéssemos conectados por um “fio” único – que é o canto.

Rodrigo: Eu senti também uma junção com as pessoas, né? Com as coisas que ele falou um pouco, que as pessoas estavam juntas, né? Eu senti muito essa conexão com as pessoas e essa vontade de me conectar mais com as pessoas ...e um alívio de poder ser, de poder existir, de poder fazer parte, de poder tá aqui. [...] Foi esse alívio nessa junção com as pessoas, principalmente poder fazer parte de um coletivo...com a capoeira, com a ginga, com as pessoas aqui, de alguma forma, mesmo cada um estando no seu universo, eu me sentia conectado...podendo fazer parte assim... muito forte mesmo.

[...] Me leva a querer estar unido com os outros nessa grande roda, interagindo, integrando, celebrando e se alegrando (unidade / coletivo).

Well: Foi como se esta música trouxesse muitas cores; homens e mulheres, todos juntos, abraçados, todos se apoiando.

Após o momento rápido da escrita das percepções, reiniciei o cantocorpo de Mpambu Njila, pedindo que tentassem não perder o que haviam vivenciado em seus corpos, para que fosse possível verticalizar a experiência. Então, ao retornar ao cantocorpo, eles conseguiram retomar o que ainda estava exalando de seus poros.

Ana Cláudia se fazia “pular cada vez mais alto até a exaustão”, continuava “a sentir fortes vibrações em braços e pernas”, seu corpo a conduzia, suas pernas corriam sem ela mandar. Corria mais rápido fazendo círculos de todos os tamanhos e sempre em torno dos colegas. E novamente começa a pular de modo 'Masai', e no auge, soltou um grito que veio de seu âmago. É visível que ficou aliviada. Então grita: 'coração'. Voltou a caminhar pelo espaço e questiona vigorosamente: 'Quem sou eu?' Depois de um breve tempo, foi ao chão, exaurida.

Flávia, Giovanna, Rodrigo e Well dão continuidade ao que estavam fazendo anteriormente.

Well foi girando cada vez mais as mãos, os dedos, a cabeça, o corpo e começou a ter uma salivação muito forte que foi escorrendo de sua boca, e interessante que isso não o detém, ele continua inabalável nessa sua total verticalização da vivência com o canto. Tanto que nem parou sua ação quando me aproximei para limpar suas secreções, pois fiquei preocupada dele cair e se machucar, pela poça que estava fazendo no chão.

Giuliano, quando pisa, demonstra pés indecisos no chão, parece que controla o que acontece, mantém por um tempo aquele corpo dançante com pequenos tombamentos para frente e trás, até que vai ao chão e senta-se apoiando o peso sobre a perna direita. Aqui, os braços criam vida e se tornam grandes asas de um pássaro que está em pleno voo. E de repente, as asas somem e as mãos pegam a areia que, conforme ele disse: "passou pelas minhas mãos como se fosse parte de mim, sou como a areia, não posso ser mensurado, sou milhões de grãos, sou a vida pura da terra."

Ana, Rodrigo e Flávia foram ao chão demonstrando cansaço, então trago novamente o canto de Njila, eles vão se levantando e o círculo se reconstrói de modo natural. Imediatamente, Flávia e Rodrigo retomam, respectivamente, seus corpos ondas do mar e capoeira.

Ana Cláudia tem o sorriso largo no rosto de quem se encontrou com o seu passado, para quem o canto entrou "na ALMA" e a fez lembrar-se da sua "avó Maria Rosa e a tia Carmita que tinha um sorriso lindo". E sua "avó ficaria muito feliz com esta escolha de vida." E que ainda disse: "Esta música me libertou de mim mesma. O pensamento a partir do corpo." Seu corpo fica entre um dançar e um preparar para saltar, então vai se acorando no chão, trazendo um sorriso mais largo ainda de felicidade, parecendo estar em paz consigo e com todos.

Figura 9: Cantando para os ancestrais

Créditos: foto do arquivo pessoal da autora

Algo que se deve destacar, em relação à potência do canto de Tradição de Mpambu Nzila, é a capacidade que tem de abrir os caminhos do 'encontro consigo mesmo', com suas origens, de se libertar tanto física, quanto mentalmente de amarras, de lidar com os medos, além da Ana Cláudia, como relatado acima, isso também aconteceu com os outros:

Flávia: Eu estava dentro do mar, com muitas ondas me jogando de um lado para o outro. Não havia ninguém comigo, apenas eu e as ondas, me jogando. Mas não me assustava! Apesar de ela me dominar, eu também a dominava e simplesmente me deixava ser levada, sem medo, sem dor, sem saudades, sem nada! Só ela e eu. E eu não conseguia parar de emitir um som como se fosse de vento! Portanto, havia o terceiro elemento: o vento! Ele era forte, mas suave ao mesmo tempo. Era bom! Ajudava a me levar numa viagem com ritmo e suavidade. LEVA! TRANSPORTA!

Giovanna: [...] Não consigo ver um canto feliz, não senti felicidade e sim como se estivesse tirando algo que estava preso na garganta.

Meu corpo quer abrir, expandir, ocupar.

Preenchendo o espaço.

Crescer.

Meu corpo tomou uma forma que é muito diferente do meu corpo cotidiano e em cena, se firmou, expandiu e não foi doloroso, foi natural, como se eu tivesse uma chave que abrisse uma porta trancada dentro de mim

Este corpo me deixou sensível. Porém, não há alguma lembrança minha, não era sobre o meu passado, era o agora, e as energias ao meu redor estavam passando através, senti uma a uma, tornar-se sensível e disponível para qualquer estímulo.¹⁸⁷ Meus olhos estavam prontos para chorar, minha boca para sorrir e meu corpo para atacar.

Giuliano: Se eu pudesse seria um pássaro verde, me vi em meio ao deserto da liberdade, puro, livre, bem, tranquilo e VIVO!

Rodrigo: Corpo vibrando numa energia transcendental, sentimento de alívio, libertação, junção, emoção, nascimento, renascimento, poder existir, estar e viver. Poder ser e se expressar.

¹⁸⁷ São grifos feitos pela própria Giovanna.

Alegria, poder respirar o ar puro, forte. Depois, uma brisa suave, enchendo os pulmões. Coração e cabeça vibrando nessa sensação de liberdade, alegria, de junção e conexão com o ar, com a terra em alguns momentos. Com a luz, com o sol – libertação de travas – conexão comigo e com universo, com algo maior dentro de mim e externo a mim.

Well: [...] mas todo mundo tava ali... se apoiando... mas aí vem essa coisa muito louca esse mix... porque de repente todo mundo cai no buraco... e a gente fica no buraco sem saída...e aí eu via esse Well pequeno, e vi esse Well adulto, o que que esse Well faz, foi uma guerra comigo mesmo. Foi uma guerra muito louca... mas todo mundo tava ali mas todo mundo tava ali ainda... e todo mundo se ajudava prá sair daquele lugar ... subir aqueles troncos ásperos, secos, farpas, não sei...mas aí no final a gente conseguiu sair... não sei... aí... eu tava sentindo essa coisa muito pesada, muito ruim... mas que eu sentia também que era muito importante, e no final, me senti bem, como se tivesse vindo uma paz, e aí, eu via esse Well adulto abraçando esse Well pequeno e falando: agora tá tudo bem.

Eu, só tenho a agradecer à Npambu Nzila, a divindade que abre os caminhos, o senhor das encruzilhadas, por ser redentor e assim peço a sua eterna benção em minha vida. Kiwá Mpambu Nzila!!! Kiwá!!!

Domingo, 24 de junho.

O reencontro com o pessoal foi duas semanas depois, devido a um compromisso agendado. E devo dizer que uma distância grande no tempo de encontro prejudica um pouco o andamento das coisas, assim como a entrada de uma pessoa nova depois do primeiro dia. É preciso passar mais 'óleo' para a engrenagem voltar a funcionar. O ideal teria sido os quatro encontros seguidos e com todos participando em todos eles.

Nesse dia, tive que trabalhar mais a concentração e foco de alguns. Parecia que os problemas pessoais e o cansaço da semana haviam entrado junto para a pesquisa, e era necessário espantar o desânimo e falta de atenção.

Dessa vez, estavam presentes todos os que foram convidados: Ana Cláudia, Carol, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well. Foi trabalhado dois cantos de Tradição para Nkosi e um para Kayaia. Falarei sobre o segundo cantocorpo de Nkosi, em que foi possível perceber que a questão do gênero, masculino desse nkisi, novamente¹⁸⁸, se apresentou de modo incisivo na maioria dos participantes: cinco apontaram e se colocaram como homem, e como jovem, adulto e velho.

Nkosi é como se fosse aquele seu compadre, que está sempre pronto para lhe estender a mão e ajudar no que for necessário. Corajoso, agitado, vai na frente de todos para abrir os caminhos e nos proteger dos inimigos. As estradas, sejam elas de terra, de ferro, de asfalto, enfim, onde se circula, são seu domínio. Sendo ferreiro, é aquele que levou o desenvolvimento à comunidade quando criou as ferramentas para o plantio na agricultura.

O cantocorpo de Nkosi trabalhado nesse domingo, é um canto que traz a relação de parceria dessa divindade com o Pai Lembarenganga, que é um nkisi muito velho, que é o pai de todos.

¹⁸⁸ Na segunda investigação, o cantocorpo de Nkosi foi dado como masculino pela maioria também.

Quando se tem um filho de santo no transe de Lembarenganga, todos, sem exceção, independente da idade e do cargo na religião, curvam as costas e abaixam as cabeças em respeito ao grande Pai que está ali. Dança-se com as costas encurvadas. Os filhos dessa divindade, geralmente, apresentam, nesse momento, um andar extremamente vagaroso, alguns até não conseguem caminhar sozinhos, de tão velhos e arqueados que ficam. Precisam ser carregados no colo pelos tatas¹⁸⁹, pois além de não conseguirem andar, nem mesmo com o apoio de seu cajado, seus corpos tremem muito. E até quando termina o transe, ainda demora uma meia hora ou mais, para suas carnes pararem de tremer e voltar a andar de modo normal.

Dado isso, faz sentido o cantocorpo de Nkosi ter alterado o padrão do corpo do Giuliano, que logo no início do trabalho, é perceptível que arqueou as costas como um velho, tem o andar pesado, joelhos semi flexionados, arrasta os pés para andar e parece usar uma bengala como apoio. E foi muito profunda a relação que houve entre o Giu e esse idoso que emergiu em seu corpo:

[...] Cansativo...esgotou total o segundo canto... totalmente... totalmente, totalmente...[...] que me liquidou. Eu era um senhor...sentia...minha mão tava até tremendo assim... foi muito louco, um transe mais louco. [...] Foi sinistro...sinistro bom... mas muito cansado...muito cansado e muita dor. Até coloquei lá com todas as dores do mundo...e...Nossa! Fantástico! Esgotadíssimo. [...]

"Um senhor que carregava as dores do mundo, de uma vida sofrida, de algo difícil, sofrimento e dor no final da linha, chegava ao final com uma senhora que o levava para fazer a passagem, me sentia cansado, emocionado, completamente cansado, passei por muitas e muitas vidas, era velho, estava em minha cabana no início, depois andei encontrei uma jovem que me reconheceu e eu a amei, eu estava com uma roupa marron, com um cajado, me movimentava com dificuldade e devagar, meus joelhos doíam, tive a sensação ao mesmo tempo de sabedoria. Quando olhei para o Well me senti quase no limite da vida e quando ele me tocou, encontrei a paz, **o transe havia ido embora, pude descansar e recuperar minha postura.** Muito diferente do canto passado, me emocionei com o meu estado, com minha forma. Mexeu muito comigo."

Destaco aqui a frase do Giuliano sobre o termo 'transe'¹⁹⁰, em que reitero que não se refere à um transe religioso, pois em momento algum foi permitida ou aventada a hipótese de propiciar esse estado nos participantes. Mais uma vez recorro à sapiência de Mãe Dango para falar sobre o transe religioso a partir de uma entrevista feita pela Kamunjin Tanguelê:

Kamunjin: A senhora poderia por favor, mãe, explicar o que é o transe religioso?

Mamãe: Kamunjin, respondendo prá Kaya, e com muito prazer, porque é uma pessoa que tá trabalhando didaticamente no estudo dela com a religiosidade artística, vamos dizer assim, com merecimento, né? e com autonomia, né? dos anos de Santo que ela tem, né? O transe é um estado de semiconsciência que é trazido através da permissão do indivíduo a partir que ele adota a religião como estrutura

¹⁸⁹ Tatas são os homens que tocam os tambores e nunca entram em transe religioso. Já nascem com cargo de autoridade dentro da casa que pertencem.

¹⁹⁰ Conforme o Dicionário Houaiss: Transe: substantivo masculino. 1- estado de aflição, angústia / 2 - Rubrica: antropologia. fenômeno religioso e social de representação coletiva, no qual o médium experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada divindade ou entidade / 3- Rubrica: psicologia. estado afim do sono ou de alteração da consciência, marcado por reduzida sensibilidade a estímulos, perda ou alteração do conhecimento do que sucede à volta e substituição da atividade voluntária pela automática / 4 - Derivação: por extensão de sentido. estado de abstração ou de exaltação de alguém que se sente transportado para fora de si e do mundo sensível, e em sintonia com algo transcendente.

de vida, né? é o chamado do tambor. Então, sem tambor, consagrado, sem a pessoa também consagrada, né? que é o Tata Mukixi, que é assim que se chama, que é o Ngoma, então, sem esse espaço sagrado e sem essas pessoas com autonomia, o Nkisi não vem, então ele... esse transe, sem isso é um transe simbólico, ele pode sentir, né? dentro de uma questão artística de uma questão dentro do processo de energia que todos nós temos, né? que vem da consciência e do sentimento mesmo, porque de qualquer forma, todos nós somos espiritualizados, todos nós... a espiritualidade ela é ela faz parte da nossa vida porque ela vem do espírito chamado Orixá, Nkisi, anjo da guarda e o mesmo sentimento de sentir, mas transe não, porque o transe artístico ele não pode existir sem um lugar sagrado e sem tambor e sem os cânticos sendo cantado desta forma... então tem um momento que ele pode ser celebrado num ambiente aberto, pode ser celebrado por um ser humano com técnicas artística... isso faria bem pra ele, né? senti essa energia de encanto de de ligação entre o cântico e o que o cântico representa, né?, se é um cântico de mar, de água, ele vai sentir, ele vai ir pra esse lugar, então seria como se fosse uma regressão, entendeu? mas uma regressão não semiconsciência, como o transe, mas de uma semiconsciência de sentimento pra ele ir pra aquele lugar... então você tá cantando pra Oxum, prá Ndandalunda, eu vou pra cachoeira, se eu quiser mas nem por isso eu estou com a permissão ou estou dando permissão para eu entrar em transe espiritual... então o transe espiritual ele é para um lugar específico, para um momento específico e para um ritual religioso...

Poderia dizer também que Giuliano se refere à uma experiência de 'fluxo total', como Schechner (2011) explica em seu texto: “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. Ele descreve como uma experiência semelhante ao transe, mas de “intensidade totalmente baixa”, pois é quando há uma certa abolição do senso de si como indivíduo, são trofotrópicas, isto é, em que o batimento cardíaco e a pressão sanguínea abaixam (SCHECHNER, 2011: 219). Se fosse um transe religioso, Giu não saberia descrever o que ocorreu consigo com tanta riqueza de detalhes como fez.

Aqui o canto modifica o seu padrão corporal, levando-o a um corpo masculino senil, encurvado, com dores e com necessidade de uma bengala para se locomover. Em um primeiro momento, ele consegue se manter com a estrutura desse corpo velho por quase 7 minutos, que é quando se senta no chão muito exausto. Depois de alguns minutos, ele se levanta com a ajuda da Carol, caminha e encontra o Well, se abraçam, e esse velho se esvai nesse abraço, conforme ele descreve, então, o seu corpo volta ao normal.

Flávia, é outra pessoa que apresenta uma significativa mudança em seu padrão corporal, levando-a à um estado extenuante tão forte que em determinado momento, lhe causa o choro ao ser amparada pela Ana Cláudia:

é... o meu segundo também foi o mais pesado de todos, né? Vou falar dele porque teve alguma semelhança até com o do Giuliano. Porque eu era um senhor muito idoso e eu tava carregando um balaio cheio de espiga de milho...na trilha, né? e tava muito difícil, tava muito pesado.

[...]vibrou em meus pés/pernas e fui levada, inicialmente, aos passos ritmados com o canto (africano). Começou muito leve e fresco. Aos poucos fui sentindo o peso do balaio pendurado em minhas costas, com duas alças presas em torno de meus ombros. O balaio estava cheio até a boca com espigas de milho e o peso era maior que minha capacidade.

Mas eu estava muito longe do destino! Não estava mais suportando. Eu era um camponês. Por sorte encontrei três pessoas: A primeira (Ana) ajudou-me com o peso por algum momento, o que me aliviou muito! Nesse momento não consegui segurar o choro! Não sei porque me esqueci de colocar isso no caderninho! Foi uma emoção muito forte mesmo! Não sei explicar, mas a ajuda da Ana me comoveu imensamente! Tocou-me no fundo da alma, levando-me ao choro! O segundo (Well) me trouxe conforto com palavras suaves e encorajadoras, e a terceira (Giovanna) abraçou-me e seguiu ao meu lado por algum tempo. Tudo isso me deu forças e eu consegui chegar a uma casa muito simples, de pau-a-pique. Lá pude abandonar meu balaio de milho e descansar.
[...] Então, era bem...nossa! Foi muito forte. Muito.

Diferente do Giuliano, a mudança no padrão corporal da Flávia não foi imediata, ela foi surgindo na cadência do canto. De início, os pés estavam se movimentando como se fosse um trote de cavalo, que vai para frente e trás, bem no ritmo do canto. O que nos faz lembrar momentos da dança de Pai Nkosi, quando ele faz pequenos trotes, demonstrando que está montado em seu cavalo e abrindo os caminhos para os seus filhos. E desse movimento, que se estende por uns quatro minutos, ela vai passando para o carregar o cesto conforme descreveu acima, e essa experiência se processa por aproximadamente dez minutos, terminando com a Flávia depositando o balaio no chão e deitando, completamente fadigada.

Houve também a oposição a essa densidade de uma idade mais avançada, de um corpo pesado, Rodrigo trouxe o lado festeiro de Nkosi, o que gosta de celebrar a vida, de estar cercado pelos inúmeros amigos que faz pelos caminhos que passa. Percebe-se Rodrigo concentrado no canto e aos poucos, ele vai se soltando e os braços começam a conduzir o balanço do seu corpo até fazer rápidos giros de 360 graus. Faz uns 6 rodopios para direita, para e roda mais uns seis para esquerda. Aqui seu corpo se apossa de uma grande leveza e alegria, e a partir daqui, ele dança pelo espaço:

[...] O segundo ao contrário de todo mundo, me foi muito leve para mim. Foi muito leve. Sentia uma leveza, uma leveza, uma celebração e tal. [...]
Vontade enorme de dançar e celebrar. Senti uma leveza no corpo e vontade de saudar alguém maior, uma “deusa” negra que me trazia a sensação de alegria e uma leveza que nunca senti. [...]

[...] O primeiro canto me trouxe a questão da cura, já esse segundo, me trouxe a leveza, vontade de dançar e reverenciar. Me parece complementar, primeiro eu me curo e depois agradeço. Me sinto leve, muito leve – as mãos reverberam também.

Tem um fato marcante no processo do Rodrigo, pois acontece uma conexão inusitada entre o que ele vivenciava e a Ana Cláudia. Ele conta que estava a reverenciar, com sua dança, uma Deusa negra, e no momento em que cria uma relação com a Ana, que havia se aproximado e o abraçado, ele percebe que ela é a Deusa que celebrava:

[...]Ana veio e se conectou comigo. E agora refletindo, a imagem inicial que tinha era de uma mulher negra a quem reverenciamos e veio a Ana, extremamente semelhante a imagem que eu tinha, me acolhe e me abraça, como se aceitasse a minha dança, minha oferta, celebração e me acolhesse dizendo que eu não estava “errado”, como meu racionalismo me dizia. A vontade era reverenciá-la e saudá-la, além de agradecer. [...]

Os processos particulares de cada um vão se embricando, parece que a rede de interações, conexões das forças invisíveis se entrelaçam, interagem via o wireless do canto. O processo de um não é só para ele, está ali para também intervir quando necessário no do outro. E isso aconteceu também com o Giuliano, quando Well, em sua ação de curar as pessoas, o abraçou e, finalmente, ele pode descansar, ter paz:

Quando olhei para o Well me senti quase no limite da vida e quando ele me tocou, encontrei a paz [...]

Enquanto Well, que também se percebeu como um velho, descreveu o seguinte em relação a si e ao Giuliano:

[...] Mesmo jovem, me tornei uma espécie de ancião. Consegui fazer tudo. Dar conselhos, ajudar. Curar!!! Peguei as dores de cada um e passei para mim. Tirei partes de mim para dar para outros. A cada pessoa ajudada, me machucou. Mas não doeu. [...]
Caraca...assim... porque ele tava... a mão dele tava tremendo muito... sim. E ele tava corcunda assim e aí, quando ele me olhou, o olhar conectou. E aí, eu não sei...bateu uma coisa muito louca, eu não via mais ninguém, só via ele...ele foi levantando aos poucos, eu fui indo... e ele fechou o olho e quando ele fechou o olho, eu falei: deu. No que deu... me senti pesado. E aí foi algo que eu coloquei lá porque eu vi que eu tinha que ajudar as pessoas, eu conseguia ajudar as pessoas, mas eu tirei as dores delas para colocar a dor em mim... só que isso não machucou, só que eu precisei dessas dores, para deixar elas bem e me deixar mal, no caso assim, sabe? E aí o que me deixou mal, foi que eu não consegui passar em todos, por eu não ter conseguido passar em todos e isso me machucou. [...]

Como foi possível constatar, do cantocorpo de Nkosi emergiu, em alguns dos participantes, a questão da cura e para explicar isso, trago um trecho de uma entrevista feita com Mãe Dango¹⁹¹, especificamente sobre o tema, se haveria alguma relação da zuela¹⁹² com a cura:

Mãe Dango: "ó, toda zuela ela tem a tradução seca, né? didática, e tem a tradução espiritual, né? Nkosi Umbialê, Nkosi é o Senhor das estradas aquele que protege aquele que cuida, aquele que zela, é uma qualidade de inkice, né? porque Mukumbo é a predominância aí vêm as qualidades. Então, Nkosi é uma qualidade, Umbialê é aquele que trabalha com Lembá... 'é um Tatá que malembe'... é o protetor que ele não protege sozinho, sem permissão de Lembá Dilê, então é um Nkosi que ele é... trabalha tudo... porque se ele vai trabalhar uma ajuda de... de prá pessoa, num sentido de avançar, seja pra que for, vida, saúde, trabalho, ele busca a força de Ndéle, que é um Pembro, que é Lembá... então, se surgiu a... as questões da cura nas pessoas, é porque ele é mesmo, né? ele cura o corpo e a alma, ele acha que prá você caminhar, você tem que curar sua alma primeiro, porque só sua alma forte com Ndéle, é que você vai ter caminho!... então, qualquer... qualquer... essa cantiga diz: 'Eu, Nkosi, te dou caminho! Não, mas não dou sozinho, eu dou com Ndéle, um Pembele...' 'Nkosi Umbialê...' é meu tata, é meu pai... 'é um Tata que malembê...' eu posso até ser o dono da estrada, mas o meu pai é Lembá... se você quer uma cura, porque estrada é isso, cê tá doente? de quê que você precisa? de uma estrada que ache um hospital, que ache um médico, se for físico... se for espiritual, você precisa de uma estrada, você precisa de alguém que te leve até um curador... não é... tudo é uma estrada e como essa qualidade de Nkosi ele te dá o caminho, mas ele explica pra você: 'eu posso até te curar, mas eu não faço isso sozinho...' então, dá ao mesmo tempo com a tradução espiritual, ele tá querendo

¹⁹¹ Minha gratidão eterna à Mãe Dango, pois mesmo atarefadíssima com obrigações ritualísticas de cinco filhos no Nzo Musambu Hongolo Menha, ela se disponibilizou a nos esclarecer alguns assuntos.

¹⁹² 'Zuela' é o termo usado para se referir aos cantos de Tradição.

dizer: “é você quem teve uma ida para ir curá alguém ou para ir, é porque, primeiro, tem muita preocupação, tá me entendendo? em ajudar alguém... segundo, mais que pode ser uma outra hipótese, ele devia tá com alguma marra, tá me entendendo, do passado, alguma doença, seja ela psíquica ou seja ela de história de adolescência, tá me entendendo? que ele precisava se curar, e naquele momento para onde ele foi, ele foi participar dessa cura, não só para curar mas também para si, porque essa cantiga significa isso, é, “eu dou... dou estrada, dou caminho mas eu não faço sozinho, eu sou... meu Tata me ajuda”, que é o Lembá Dilê, que é Lembarenganga, entendeu? O mais-velho, entendeu? então é isso...

Como sempre, a sabedoria ancestral de Mãe Dango ilumina os caminhos das pessoas como se fosse um canhão de luz de dez mil Watts. Fica compreensível o aparecimento de tantos corpos encurvados e a necessidade de curar e ajudar o outro, de que estas questões estão inerentes no cantocorpo de Nkosi, com a explicação espiritual do canto dada por Mãe, e fica visível, mais uma vez, a percepção do tanto em que estamos imersos numa teia inextricável de interações das forças vitais dos mundos visíveis e invisíveis.

Há momentos em que parecia haver o funcionamento de um 'wireless' invisível fomentado pelos cantos, instigando inesperadas conexões entre as pessoas, a Flávia ressalta a importância das interações que aconteceram com ela:

[...]Eu queria falar só das ajudas que eu tive também...que eu achei interessante, porque eu tava com aquele peso todo, quando a Ana veio me ajudar, eu desabei...aí, eu comecei a chorar, que eu não conseguia...como...sei lá, na hora que ela veio é como se eu tivesse transferindo um pouco assim, a força pra ela...justamente eu desabei e comecei a chorar. Aí depois, quando encontrei com ele (se refere ao Well)... aí... é como se eu estivesse assim ahhhh, né? Vai em frente...sei lá...E depois a ajuda final que foi quem me pegou, né? No colo...Foram três sentimentos diferentes com cada interação. [...]

Apesar da Giovanna ter a sensação de que não conseguia ajudar ninguém, ela acabou sendo 'colo' para a Flávia, e outra vez é possível fazer a relação com a explicação dada por Mãe Dango, ao redor da ideia de cura, ajuda que o canto traz em si próprio:

[...]Querida ajudar os outros, mas não tinha esperança.
Vazio.
Ele não estava na mesma situação que os outros, ele não podia ajudar muito.[...]
[...] era gênero masculino, era uma pessoa jovem e era uma pessoa que sentia muita culpa...era um peso... só que era um peso emocional, sabe? eu sentia, como se tudo que eu tentasse ajudar, sabe? que nem eu vi a Flávia, tentava ajudar, quando soltei ela parecia que não era suficiente, como se estivesse culpado por aquilo.

Quero abrir um pequeno espaço sobre o cantocorpo de Kayaia em relação ao que aconteceu com o Giuliano, quando foi trabalhado a divindade da Grande Mãe das águas salgadas, naquele domingo, logo depois do grande ferreiro. Enquanto que Nkosi o tornou um velho curvado pela idade, a grande mãe o fez mar e depois uma mulher extremamente feminina:

[...]Senti meus braços e meu corpo leve, me senti a água, com leveza da água, com seu fluxo incerto mas preciso, tinha a fluência da maré, do balanço das águas, do balanço do mar, não fui transportado, apenas me movimentava com sua fluência, dançava e dançava.

Me trouxe tranquilidade, calma e prazer. Conforme eu me mexia as ondas se formavam e um novo fluxo era criado, como se as ondas se encontrassem. Não fui ninguém, apenas era o fluxo, a água e o equilíbrio.

Era uma integrante que recebia as pessoas que chegavam em nossa aldeia, era uma mulher, assim como as outras dançava e possuía dois véus, um em cada braço, eles eram vermelhos. [...]

Neste momento foi surpreendente ver a transformação do corpo do Giuliano: houve um salto gigantesco na diferença entre o masculino senil, encurvado, emergido do cantocorpo de Nkosi para o feminino ondulante das águas de Kayaia. Não posso deixar de falar que isso me traz FELICIDADE, ao ver a capacidade de transformação nos padrões dos corpos a partir dos cantos de Tradição do Candomblé angolano, com as suas potências inerentes, acontecendo ali, bem à minha frente.

Domingo, 01 de julho.

Esse foi o domingo em que ganhei a minha terceira festa SURPRESA! de aniversário dos cinquenta e um, com um delicioso bolo de chocolate e guaraná!!! E foi o dia de cantar para Matamba, Kafunjê e Ndandalunda. Não segui a ordem hierárquica desses minkisi dentro do Candomblé, que seria: Kafunjê, Matamba e Ndandalunda, isso porque o pai Kafunjê costuma causar um grande cansaço nas pessoas, então resolvi colocando a senhora dos ventos primeiro, o velho curandeiro em segundo e a grande mãe das águas doces por último. Nesse domingo, pude contar com a presença de Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Well.

Priorizo falar sobre o material obtido a partir do cantocorpo de Matamba, essa senhora que, muitas vezes, já chega ventando como um tufão, simplesmente porque você ainda não foi comer a comida maravilhosa e saborosíssima que ela fez pensando em te fazer um carinho. É a que possui as danças em que todos se animam para dançar; como se flutuasse e andasse por sobre nuvens, sai rebolando suas cadeiras e chacoalhando a saia, vai esquentando o espaço com o calor do seu fogo e de repente, faz entrar um rodamoinho de vento para refrescar um pouco o ambiente. É a mulher que vira um animal para defender e proteger a sua cria quando necessário, mas, ao mesmo tempo, educa os filhos de uma maneira extremamente livre. Forte e guerreira, não hesita e nem abaixa a cabeça para o lado oposto ou o inimigo, luta o que for necessário para conquistar e alcançar os seus objetivos. Fala, fala muito, fala pelos cotovelos, adora prostrar com as pessoas e se, por um acaso, não tiver gente por perto, vai bater papo com os bichinhos, com as plantas, enfim, vai falar. E como consegue de uma leve brisa, em segundos, virar um furacão. Pode parecer muito brava, mas nada como fazer um elogio de sua aparência (ou de sua comida) e, com isso, desmanchar o mau humor de uma Matamba.

Para quatro dos seis participantes desse domingo, o vento de Matamba se fez muito presente, a ponto de Ana Cláudia, que se percebia como uma onça preta, se tornar o próprio vento:

Ana Cláudia: O meu foi uma onça negra. Floresta amazônica. De repente, eu voltava também a ser humano, acho que não tinha muito jeito...aí, de repente, aquilo voltava, aí andando igual uma onça...onça...bem gato, bem felino...de repente, powww...Virei um vento! Que foi aquilo? Eu vi a onça de lá de cima.

Eu: Você virou um vento?

Ana Cláudia: Eu virei um vento e a onça olhou assim... nossa! Que louco! [...]

[...] Da onça negra virei vento, do vento vi vulcões em erupções, tsunamis. [...]

Giovanna, Rodrigo e Well não se tornaram o vento, como aconteceu com Ana, mas esse elemento se fez presente nos seus processos com o canto:

Giovanna: Força do ar [...]

[...] Brincando com a saia amarela e o vento[...]

[...] Gênero Feminino, de saia amarela, que na minha cabeça brincava com o vento, mas quando interagi com os outros, ela deixou de brincar só com o vento e começou a brincar com os outros, seja lá quem eram eles. [...]

Rodrigo: [...] ah...teve alguma coisa de vento também, porque na mesma hora que a gente tava rodando, aí, a gente tava muito exausto, aí eu soprei, acho que uma brisa. Aí eu falei brisa, brisa suave...

Well: Vento importante.

Matamba, assim como sua personalidade, que sempre deixa e quer tudo às claras, explicita em suas danças ritualísticas, ao que veio, que os ventos fazem parte de sua natureza, que tem uma sensualidade explosiva e um temperamento “para lá de forte”, e que é bom não brincar com ela, pois se pode “sair com um quente e dois fervendo”. E nada melhor do que a fala de Mãe Dewá para explicar a dança dessa divindade:

“Matamba, essa é brincadeira... Matamba não é fácil, não.

Matamba... quando ela dança, ela diz através da dança dela que ela é dona dos raios, mas não é o raio que mata, é o raio que acorda todos aqueles que estão dormindo no mundo, anunciando que uma transformação vai acontecer e ela só faz isso através do trovão de Nzazi, porque ele permite que ela bata e anuncie: que há uma transformação, olha, Angorô transformou Tempo, a Nvula caiu e essa transformação, ela avisa através dos raios, por isso que ela é dona do raio. E quando ela venta, ainda que esse vento cause alguma coisa ali, alguma coisa aqui e que não seja muito boa, mas a intenção sempre é boa. Porque é através do vento que ela consegue espalhar tudo aquilo que é de farto. Tudo aquilo que é prosperidade. Porque todos os Minkisi, eles trabalham com a prosperidade, cada um do seu jeito e Matamba só consegue espalhar a prosperidade dela através do vento, porque é a certeza que ela tem que vai longe. Então quando ela abana, quando ela sacode a saia... ela sacode a saia você pode vê que o movimento é o vento. E quando ela joga aqui (os braços)... tudo aquilo que é de ruim que veio no vento dela, ela tá mandando embora, por isso que ela é dona dos eguns. Porque ela espanta eles (ela sacode a saia)... eu só quero que fique o que é de bom e o que é de ruim, vá embora. Então, o abanar de Matamba é abanar tudo aquilo que é ruim, eu trouxe no meu vento, mas eu mesma estou mandando embora.” (MÃE DEWÁ apud MADEIRA, 2013: 111 e 112)

Então, nos momentos de sua dança, em que cria ventos com as próprias mãos e também espanta os nvumbis¹⁹³ com o seu poderoso erukerê¹⁹⁴, ela costuma fazer muitos volteios, inclusive sai girando por todo o salão onde acontece o kituminu, e nesse domingo de encontro da pesquisa, giros, rodas se fizeram presentes, até houve uma hora em que todos deram as mãos e fizeram um

¹⁹³ Espíritos de mortos que estão sem rumo e que por isso atormentam os vivos.

¹⁹⁴ Instrumento ritualístico feito com rabo de cavalo ou de búfalo, destinado a espantar os maus espíritos.

grande círculo:

Ana: Movimentos ondulantes e circulares.

Flávia: [...] e depois a gente começou a brincar com as crianças de roda [...]

Giovanna: Movimentos circulares

Rodrigo: [...] Estávamos todos em roda celebrando e com passos firmes. Celebrando, Saudando e Pedindo proteção e energia positiva. [...]

[...] ao mesmo tempo celebrava, saudava, pedia, recebia a energia positiva...ah...teve alguma coisa de vento também, porque na mesma hora que a gente tava rodando [...]

Well: [...] Movimentos: Circulares.

[...] Desejo de rodar e gritar.

Ainda dentro das relações com a dança, o cantocorpo de Matamba teve vibrações nas pernas, peito e, a maioria, quatro pessoas, apontaram os braços como o principal local, o que leva a associar com as mãos e braços criando os ventos:

Ana: Vibrações nas bochechas, ombros e parte externa dos braços.

Flávia: Acho que a força estava no peito, ou nos braços, não ficou muito claro.

Na segunda vez do mesmo canto, notei que a força está nos braços.

Giovanna: Meus braços pareciam que iam levantar voo.

Giuliano: Senti vontade de mexer os braços e as pernas na posição primata[...]

Outro elemento que apareceu e que é muito ligado a esse nkisi, é a criança. Matamba teve muitos filhos, e quando se tem a kizomba¹⁹⁵ das crianças, na kifumbera, na cozinha do terreiro, se deixar, só ficam as filhas de Matamba cozinhando, pois adoram preparar o caruru para elas. Tanto que há muitas filhas dessa divindade, que no dia de Cosme e Damião, como missão em suas vidas, preparam e distribuem o caruru e doces nas portas de suas residências particulares para a criançada do bairro em que vivem. E aqui aconteceu de alguns dos participantes lembrarem de crianças, de momentos de brincadeira:

Ana: Eu na infância, brincando de esconde- esconde, meu avô tocando violão.

Da brincadeira de esconde-esconde me transformo em uma onça negra na floresta.

Canto de ninar, leve sou criança-mulher.

Flávia: Eu estava num parque (acho que no Ibirapuera), com muitas pessoas e crianças correndo.

Eu era eu mesma, leve, feliz e jogando vôlei como na infância.

Alegria, festa, amigos, crianças.

Então paramos de jogar e fomos brincar com as crianças. Rodrigo e eu brincamos muito com as crianças. Sou eu mesma, mas me sentindo muito feliz e meio criança também. Brincamos, rimos, mas as crianças ficaram bravas com a energia exagerada que nós, adultos, levamos.

Sinto-me mais leve, infantil, alegre.

Giovanna: [...] Era uma brincadeira, eu estava brincando. [...]

Quando na vida se sente sem energia, desanimado, sem coragem, se pede socorro para Matamba, para que ela lhe dê da sua força, determinação e coragem para transformar o que é necessário na vida. E algumas pessoas sentiram renovação em suas energias, perceberam que houve uma força advinda do cantocorpo para o corpo delas. Foram fortalecidos e, ao mesmo tempo, se sentiram leves e livres, assim como a senhora dos ventos é:

Ana: Leveza de espírito, ele está livre.

¹⁹⁵ Kizomba significa 'festa' em Kimbundu.

Flávia: Eu era eu mesma, leve, feliz [...]

Giovanna: Saia amarela e muito leve

Tudo era leveza.

Giuliano: [...] achei super leve esse canto, porém de uma força incrível, me senti muito bem com ele e era muito gostoso cantar e ouvi-lo. [...]

Rodrigo: [...] Conduzi-los pelo caminho de força. Fui “possuído” por esse ser forte, pesado, mas leve na alma. Uma força intensa tomou conta do meu ser. Força intensa e suave.

[...] é.... prá demonstrar força, era muito uma coisa prá demonstrar força... ao mesmo tempo celebrava, saudava, pedia, recebia a energia positiva[...]

Todos os corpos ficaram leves, brincantes, há sorrisos nas bocas e nos olhares. Giram pelo espaço sozinhos, em duplas e depois juntos. Estão ágeis, passando de um giro para o outro e fazendo a troca de parceiros nesses rodopiões. Um confia no outro para se deixar girar segurando pelas mãos. Há uma grande alegria e leveza entre eles. Dá a sensação de que os corpos têm um excesso de energia, estão disponíveis e em prontidão para participar de uma maratona de 20 quilômetros. Quando acabou o processo, estavam exaustos:

Flávia: [...] Brincamos, rimos, mas as crianças ficaram bravas com a energia exagerada que nós, adultos, levamos.[...]

Giuliano: [...] tanto que foi o que mais me deixou exausto. Eu só conseguia mexer a perna e o braço e na posição do macaco assim... eu ficava, eu ficava, ficava, ficava, e aí eu fui embora... só ficava pulando, me mexendo. E aí muito louco, foi que nas horas que eu cansava, eu ficava homem assim... eu falava: nossa! que louco! Aí, eu voltava pro macaco. Foi muito bom, muito gostoso...exaustivo, mas gostoso. [...]

Rodrigo: [...] Era muito assim! E foi muito, muito intenso muito intenso, muita vontade de pular, e pular muito forte! Mostrar essa força e tal. Mas ao mesmo tempo, ele me deixava bem, só cansado fisicamente, depois do tempo ali, falei pro Giu, parece que eu fiz 500 agachamentos. Isso aí! [...]

A senhora dos ventos foi chegando como uma aragem em seus ouvidos com o seu canto, depois virou uma brisa que saía de suas bocas ao cantarem, acendeu costumeiramente o fogo da energia da positividade nas pessoas, virou um vento fresco e as fez bailar e brincar como as borboletas¹⁹⁶ fazem em sua sutileza, em um rodopio se tornou vento forte que lhes deu a força selvagem de um búfalo¹⁹⁷ para enfrentar os desafios, e numa ventania de braços se agitando para todos lados, trouxe a leveza de espírito para todos ali. Mam’etu Mukua Ita Matamba! Kiwa Matamba!¹⁹⁸

Domingo, 08 de julho.

Último encontro da terceira investigação prática e foi possível ter a presença de Flávia, Giovanna, Giuliano, Rodrigo e Carol. Para esse domingo ficaram os cantos de Nvunji, Tawamin e Lembarenganga, e aqui também não estão seguindo a ordem hierárquica do Candomblé. Comecei com a alegria das crianças, quis passar por Pai Tawamin, como uma pequena homenagem e

¹⁹⁶ Borboletas são pertencentes à Matamba.

¹⁹⁷ Búfalo é um animal de Matamba.

¹⁹⁸ Viva a grande guerreira!

agradecimento à Kamunjin Tangelê por todo o companheirismo na vida, e que é filha desse caçador e provedor do alimento para a comunidade, depois terminar com o grande Pai Lembarenganga, pedindo sua bênção, agradecendo a tudo que aconteceu nesses encontros, finalizando com a paz e sabedoria daquele que sempre tem paciência e nos ensina “que só há caminho no presente, que só há possibilidade do futuro se houver respeito e memória do passado” (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 73).

Acredito que se fosse possível mais encontros com esse grupo, haveria inusitados desdobramentos dessa investigação, não apenas em relação aos cantos de Tradição, mas da própria relação pessoal que foi sendo construída entre eles. Aqui eu pergunto sobre a relação, o entrosamento deles:

Giuliano: Sim, e tá ficando mais forte. Se continuassem esses exercícios, acho que ia dá samba. A unidade ia tá muito forte. A gente ia consegui fazer muita coisa. Digo, assim, falando de teatro. O que a gente evoluiu nesses encontros como pessoa, né? Você até falou isso na aula passada (para o Rodrigo).

Rodrigo: A unidade que a gente construiu aqui...a gente convivia, mas não convivia tanto...

Flávia: se via...era oi, só.

Eu: a ponto de alguém falar: Tô com saudade da Ana (nesse dia estava ausente)

Giovanna: Fui eu que falei. Tô com muita saudade dela. Eu vi prá cá, pensando nela.

Flávia: e nem conhecia, né? Nem via.

Eu: é ... a Ana é outro horário, é de sábado. Porque vocês, vocês ainda se encontram porque tão aqui, às segundas, quartas e sextas, né? Mas se foi construindo mesmo, né?

Giuliano: Wireless

Eu: a gente percebe... é wireless...essa relação, aí entre vocês, ou numa proximidade, né, entre, entre vocês. É muito impressionante, hoje foi, quer dizer, vem vindo, né? Vem sendo cada vez mais impressionante prá gente.

Dentre tudo o que aconteceu nesse dia, faço a escolha em falar sobre o cantocorpo de Tawamin, aquele que nos norteia sobre qual o caminho a seguir quando estamos perdidos na floresta de nossos pensamentos. O caçador que nos ensina que para atirar a flecha, é necessário puxá-la para trás e só assim se lançar para o novo, sem perder o foco no alvo e no objetivo.

Tawamin, com sua inteligência e perspicácia, foi quem descobriu o segredo das sementes que os Minkisi haviam recebido de Nzambi Mpungu, mas que não sabiam o que fazer com elas, até que ele, que tanto matutava e observava aqueles grãos, atinou que cada um deles deveria ser enterrado e regado, pois disso nasceriam os alimentos que para sempre alimentariam a todos. Ele é o senhor que provê o alimento na mesa da comunidade. Caça o que é necessário para sustentar a sua família e não permite abusos contra os bichos. Matar ou maltratar um animal por maldade é atrair a sua ira, na certa. Ele é o que corre na mata e ninguém ouve os sons de seus pés, é o que atira a flecha e nunca erra o alvo, é o que reza na beira do rio e na rede de pesca, e os peixes aparecem. É o que sabe imitar o canto de cada pássaro e assim prosear com eles. É o que encara o tigre nos olhos e anda com ele ao lado. É, enfim, o Senhor da floresta! Kabila Akongo Kuala Enioso!!!

Akumenekene Mukongo!!!¹⁹⁹

Um processo de pesquisa a partir de um repertório incorporado, de uma Tradição, jamais será estanque, com resultados previsíveis, estruturados, é um material vivo que se recombina, se renova sempre. Tem um desenrolar entre os fios da sensibilidade de cada participante e da dinâmica das interações das forças vitais em que o Universo está imerso.

Ao contrário do que se pensa, a Tradição contém em si um poder implícito de renovação. Por analogia, dada a complexidade do assunto, suponha-se que seja o mesmo mecanismo operando em todas as travessias culturais ou na evolução das línguas vivas. Dizem que a cultura é re-combinada, auto-estruturada. Através do meu trabalho, posso penetrar no coração desse fenômeno e, assim, vislumbrar alguns aspectos da evolução das formas culturais. Se as técnicas tradicionais não são renovadas, elas desaparecem: é uma lei da natureza. Pode-se também pensar que é uma renovação respondendo a necessidades humanas enigmáticas, a uma misteriosa força de continuidade inerente à Tradição²⁰⁰. (ROBART apud BARUFFI, 2006:164)

Mesmo não podendo contar com todos os participantes, foi marcante o que aconteceu com o cantocorpo de Tawamin, pois não se trata de percepção de gênero, local de vibração do canto no corpo, espaço, qualidades de movimentos, etc. Se trata da tessitura de uma divindade, das tramas individuais dos participantes se interligarem para explicitar o nkisi, do '*umuntu ngumuntu ngabantu*' - uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas - , da MAGIA africana, da manutenção do elo entre as forças.

Lembro que absolutamente NADA sobre o nkisi foi falado anteriormente para os participantes, e assim que acabava a experiência, cada um anotava suas percepções e sensações acerca do que vivenciou, SEM se comunicar um com o outro. Eis o que os meus olhos viram nesse dia, quando começaram a performar o cantocorpo de Tawamin: Giuliano começa sacudindo a mão direita, como se tivesse com um maracá²⁰¹. Ele se afasta um pouco do círculo, observa algo do outro lado e de repente, tem em suas mãos, um arco e dispara uma flecha. Ele caminha até o outro lado, pega o que foi abatido, levanta como se oferecesse para algum Deus.

Enquanto isso, Rodrigo parece estar passando por um processo de transformação em um felino. O seu corpo se alonga, corre, salta, observa, se mantém o tempo todo de quatro no chão. Ele apresenta um corpo bem ágil, com capacidade de saltar mesmo estando de quatro no chão. Assim como todo felino, fica em SATS²⁰², em prontidão, pronto para pular, tanto para se defender, quanto

¹⁹⁹ Salve o Caçador, ele caça para todos!!!

²⁰⁰ Contrariamente a ciò che si pensa, la Tradizione contiene, in se stessa, un potere implicito di rinnovamento. Per analogia, vista la complessità dell'argomento, suppongo che si tratti dello stesso meccanismo operante in tutti i meticcianti culturali o nell'evoluzione delle lingue viventi. Si dice che la cultura si ri-combini, si auto-strutturi. Attraverso il mio lavoro, posso penetrare nel cuore di questo fenomeno e, in tal modo, intravedere alcuni aspetti dell'evoluzione delle forme culturali. Se le tecniche tradizionali non si rinnovano, scompaiono: è una legge della natura. Si può anche pensare che si tratti di un rinnovamento rispondente a enigmatici bisogni umani, a una misteriosa forza di continuità inerente alla Tradizione." (tradução minha)"

²⁰¹ Chocalho xamânico.

²⁰² Segundo Barba: "O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com

para pegar sua caça.

Carol senta bem no meio do palco e começa um movimento forte, vigoroso e rítmico com as mãos e braços, dá a impressão de que rala, esmigalha grãos. É um corpo que não apresenta tensão, mesmo na posição em que se encontra, ele é ciente de como se faz para moer os grãos, é como se fizesse aquele vai e vem do objeto que usa há muitos e muitos anos. É como se o corpo já estivesse imbuído daquela tarefa diária.

Flávia, por sua vez começa a girar para a direita, tem uma mão na frente do peito e outra nas costas, é como se tivesse um buraco nessa região. De repente, as duas mãos vêm para frente, como se despejassem um líquido para as pessoas que saia dela própria. Quando se observa o seu corpo, se tem a sensação de que está atravessada por algum objeto na altura do estômago. Mas isso não lhe causa dor, pois não há expressão aflitiva, ela está em acordo com isso, como se esse algo que lhe atravessa, fizesse parte de sua estrutura. Os pés pisam suave o chão, o que traz a ideia dela estar suspensa pela peça que a traspassa. E os braços são gentis em doar o que sai dela.

Giovanna inicia um movimento forte e ritmado dos braços para cima e para baixo, em muitos momentos mantém as costas ligeiramente dobradas para frente, e assim caminha pelo espaço. É uma posição difícil pois continua a mexer com vigor os braços. Esses parecem estar arrancando algo, abrindo espaço, as mãos ficam fechadas e tesas.

Rodrigo depois de um tempo, chega perto do Giuliano e acaba se tornando o animal de estimação desse. Trago primeiramente o relato de Giuliano:

“Era o canto da caça, as mulheres da aldeia caçavam e eu representava os homens que saíam de seus lares para ir caçar, eu andava em silêncio na mata, consegui acertar uma flecha no cervo, tirei sua pele, tirei os órgãos do cervo e comi, ia levar para aldeia mas fui surpreendido por uma pantera negra, ela era EU como animal, o jaguar negro, eu andava com meu arco e flecha, minha faca, lança, a pantera me afrontou e quando fiquei com medo ela se aproximou e se apresentou. A pantera virou minha amiga, minha protetora, eu vi a conexão do homem com a natureza, somos muito fortes e bonitos juntos. [...]”

O cantocorpo do caçador se reatualizou totalmente no Giuliano e ver o processo acontecendo no aqui e agora do dia 08 de julho, foi causador, no mínimo, de lágrimas nos olhos, tanto nos meus e mais ainda em Kamunjin Tanguelê, ver seu Pai Tawamin se presentificando tão claramente por meio de um canto de Tradição do Candomblé angolano, e que as pessoas não tinham a menor ideia para quem era.

O corpo do Giuliano é o do próprio caçador, sempre em prontidão e à espreita para poder pegar a caça. Os pés pisam sem fazer barulho, quando correm, parecem estar passando por entre folhagens. O olhar é atento. Consegue ter equilíbrio, mesmo estando de cócoras, para usar o arco e

tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar a posição de repouso.” (BARBA, 1994: 84).

disparar a flecha. Os braços seguram com firmeza a arma de caçar. Depois da caça, se dá o merecido repouso, relaxando o corpo.

Giuliano, além de ter tido em seu corpo percepções impactadas pelo cantocorpo do caçador, criou uma cena com começo, meio e fim a partir do canto e se relacionou com os colegas a partir do que eles vivenciavam também, em especial, com o Rodrigo, que teve uma grande participação no que ele estava criando e vice-versa. Em seu relato, apresenta os personagens, o desenvolvimento das ações que fazia, o local em que acontecia, objetos cênicos necessários. Poderia dizer que o canto de Tradição também atuou como um gatilho para a criação cênica.

O mais surpreendente ainda é que as outras pessoas também completavam a reatualização do caçador. Rodrigo se tornara um felino, animal sempre presente na vida do caçador.

“Me veio uma conexão com a natureza e a figura de um felino! O que me veio à mente foi um leopardo. Às vezes leão, às vezes gato/pantera. E me veio a destreza desse felino. Olhar forte e penetrante, agilidade e perspicácia. Sabia tudo. Conseguia olhar tudo e queria interagir com as pessoas. Caminhava e queria interação. Estava em uma casa tipo uma fazenda/sítio. Hora estava dentro da casa, hora estava fora! Queria o carinho e a interação com as pessoas e tinha um olhar além do real. Via além do alcance!”

Flávia passa por algumas transformações: de ser ela criança, passar a ser uma moenda de cana e depois ser o próprio melado que sai da cana de açúcar. Ora, reza a lenda, que depois de viver muito tempo com Lembarenganga, que adorava comer seu mungunzá²⁰³ sempre adoçado com mel que Tawamin retirava das colmeias lá do meio das matas, o caçador, desejando viver novas aventuras, foi-se embora, e, então, resolveu que não comeria mais mel, pois este seria para adoçar a canjica cozida. Desde então, passou a utilizar o melaço da cana de açúcar para adoçar sua comida quando necessário e nunca mais usou mel, por isso, ele se tornou uma kizila²⁰⁴ para os filhos desse nkisi. Eis o relato da Flávia, em que narra o seu processo e até traz fotografia da infância:

Demorei bastante para encontrar algo para este canto. Não vinha nada! De repente vi meu pai e meu irmão caçula, na fazenda que meu pai tinha quando eu era criança. [...] (sobre a foto) A segunda meu irmão encostado na moenda que girava com trabalho do cavalo. Atrás do cavalo o tacho com melado. Mas na minha “viagem” o pilar que meu pai estava encostado ficava ao lado da moenda e quem girava a moenda era meu irmão. Então, eu fui ajudá-lo a empurrar. Era um pouco pesado. No caderninho fiz um desenho (bem mal feito) da engrenagem, mostrando ao centro uma bandeja por onde escoava o caldo da cana. Então eu me transformei na moenda! Meu irmão me girava, alguém (não vi quem) alimentava-me com a cana e eu fornecia o suco que era despejado num grande tacho de cobre que estava sobre uma fogueira, para transformar o caldo da cana em melado. E meu pai, agora, mexia o caldo dentro do tacho com uma colher de pau gigante. E eu girava, com minhas engrenagens de madeira (braços) e depois despejava minhas “entranhas”, meus “fluidos” pela bandeja, um fluido doce!!! Quem cantava eram meus órgãos internos. Apesar de movimentos “duros” de meu corpo de madeira, sem ondulações, apenas giros, meu suco é doce e alegre as pessoas. Encontrei trabalhadores, crianças, animais, todos se alegravam com meu suco doce. Era dia. [...]

²⁰³ Segundo Nei Lopes (2003), comida ritual angolana, do Kimbundu '*mukunza*', que significa 'milho cozido'.

É a tradicional canjica branca cozida com leite, leite de coco e coco ralado, e se adoça com mel.

²⁰⁴ Do Kimbundu que significa 'proibição', 'tabu alimentar'. (LOPES, 2003: 191)

Figura 10: Infância de Flávia

Créditos: foto gentilmente cedida pela Flávia Franco

Contei anteriormente a lenda de Tawamin em que ele descobre o que fazer com as sementes que Nzambi Mpungu dera aos minkisi e que a partir daquele momento, não faltaria mais alimento às pessoas, porque bastava plantar e cuidar daquelas sementes. Bom, a Carol logo se dispôs sentada no chão e começou a fazer seu trabalho com os grãos, que eram necessários para a manutenção da tribo que ela pertencia. É significativo aqui, a relação apresentada com grãos, a preocupação em repartir esse alimento com o povoado, o que acaba nos levando à divindade desse cantocorpo:

”Eu era uma moça, que vivia em alguma tribo. Eu era muito morena e estava moendo grãos de cacau, com um pedaço de tronco de árvore para ajudar. Eu estava embaixo de uma árvore de cacau, na sombra. Senti cheiro de terra seca e mato. Estava muito calor, o sol estava acima de mim. Eu estava cantando para espantar o cansaço do trabalho. Eu era uma das poucas mulheres que sabia moer os grãos de cacau. Essa mulher tomou conta da força dos meus ombros e braços. Não importava o quão cansada eu estava ou quanta dor eu sentia em meu corpo: esta mulher era forte e trabalhava muito, a tribo onde ela vive dependia do trabalho dela.

A única coisa que senti vontade de fazer foi moer os grãos e continuar meu trabalho. Quando estabeleci contato com outras pessoas, passei para elas os grãos já moídos e pedi um pouco de água (estava muito cansada e com muito calor).”[...]

Na descrição acima, Carol nos conta o que vivenciou com o cantocorpo de Tawamin, não apenas em termos do que acontecia em seu corpo, mas também do que criava cenicamente a partir do canto. É uma cena com começo, meio e fim, com a descrição física e psicológica da personagem que faz a motivação de sua ação. Há a definição do espaço em que se encontrava, inclusive com questão de temperatura ambiente e odor. Os objetos cênicos que utilizava e a relação que desenvolve com os colegas em cena. Portanto, o cantocorpo não apenas causou impacto no corpo da Carol, ele se expandiu para / na criação de uma cena, até mesmo indicando os dados e elementos necessários para que ela se realizasse.

Costuma-se dizer que o povo de Tawamin, às vezes age como um bicho do mato²⁰⁵, se embrenha na floresta e não quer conversar com ninguém. Mãe Dango diz que “[...] apesar de ser uma pessoa, de ter uma característica alegre, ele também é solitário... enfim cada um tem o seu positivo e o seu negativo” (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 69). Outra característica do Grande Caçador, é que, assim como Matamba, ele também tem o erukerê, aliás, ele ganhou esse objeto sagrado dela após presenteá-la com sua caça, e com isso, ele afasta as energias negativas, promovendo um processo de cura nas pessoas. Dado isso, a Giovanna, além de se sentir em uma floresta, também se apresenta como “um bicho do mato” e que também quer curar, ajudar o pessoal.

[...]“Eu estava em uma floresta, ao meu redor tinham cestos feitos à mão. Meu movimento, primeiramente, pensei que era uma dança, depois me via abrindo a mata, porém quando me relacionei com os outros me sentia com receio de interagir, observava, era quase uma timidez, mas queria muito ajudar. Primeiro, a Carol, uma senhora a beira da água lavando roupas, depois a Flávia, que era uma cachoeira, que me ajudava e por último, o Rodrigo, que parecia ser um animal passando mal e eu tirava tudo que pesava nele.”

Tanto para mim, quanto para Kamunjin Tangelê, enquanto pessoas praticantes do Candomblé, foi muito forte e emocionante todo o processo do cantocorpo de Tawamin. Ficamos impressionadas com a quantidade de informações, memórias que veio para o grupo por meio dele. Depois, o processo seguinte com o cantocorpo de Lembarenganga, também foi muito intenso, trazendo fortíssima a questão da saudade de algo do passado, que o Grande Pai, o Senhor da paz traz, como Mãe Dango diz:

”Lembarenganga, ele comanda a nossa memória do passado. Ele diz prá nós que só há caminho no presente, que só há possibilidade do futuro se houver respeito e memória do passado.” [...] (MÃE DANGO apud MADEIRA, 2013: 72)

Tal foi o nosso deslumbre, que excepcionalmente naquele domingo, depois de tudo terminado, na roda de conversa, pela primeira vez, expliquei ao grupo quem eram as divindades daquele dia (transcrição do áudio se encontra nos anexos):

Eu: o segundo canto é para Tawamin, é o grande caçador.
Flávia: eita...
Kamunjin: que é o meu santo! Agora, vocês imaginam, eu vendo meu pai todo aqui... tudo aqui...o alimento... o melaço, o caçador, o animal.
Eu: Tudo que vocês fizeram aqui...
Giuliano: Caraca...o cervo que eu cacei...
Eu: essa questão da comunidade que vocês trouxeram, questão da comunidade dele, vocês... você trouxe a cana, né? Cana faz o melaço, que é comida dele.
Kamunjin: você trouxe a cana, mas seu pai fazia o melaço...é a comida do meu Pai.
Eu: o animal, Leopardo, os animaizinhos de estimação dele.
Kamunjin: o felino, meu Pai traz dois tigres.
Eu: Então... é impressionante isso!!! Alguém sabia disso?
Todos: (risos) Não.
Flávia: nenhum!
Eu: e o último, que a gente cantou, foi prá Lemba, é o grande Pai.

²⁰⁵ Conforme o Aurélio: Indivíduo solitário, esquivo; esquisição [...]

Giuliano: que doideira!

Eu: é o grande Pai, o Senhor da paz, o senhor de branco.

Flávia: Ele deixa saudade em todo mundo.

Kamunjin: Ele deixa saudade mesmo

Eu: Ele tem saudade, mas ele deixa saudade mesmo, né? Enfim...

Giuliano: Caraca, mano!

Carol: ôrra, mano!

Giuliano: Sinistro!

Carol: de branco ainda...você falavam...

Giuliano: eu arrepiei inteiro...que lindo, meu!

Eu: Então... assim... é impressionante porque é o poder do canto, né? Vocês não sabem o que vocês estão cantando, prá qual divindade vocês cantaram...e nem se era prá alguma divindade ...mas vocês fazem... vocês se tornam uma comunidade quando vocês, a partir da cena que vocês fazem, né? Então, tem essa relação, você cria, sem saber, a sua cena, o que te vem do canto, cria uma relação com ele sem ele saber que ele cria relação com você. Então, isso é muito UBUNTU. Isso é muita filosofia do povo Bantu, do povo africano. Maravilha do Povo Bantu: eu sou porque nós somos, né? E isso quer dizer que a minha energia também influencia sua, a minha energia pode aumentar a sua energia, crescer, fazer sua energia crescer, porque a minha energia se relaciona com a sua energia. E isso aconteceu, tô errada ou não?

Todos: não!

Kamunjin: E isso que ela tá falando, ele aconteceu em todos os momentos, depois quando a gente for na reunião, dia 28, ela vai passar prá vocês, os deuses em cada uma das rezas. Em todos e a gente vai fazendo, vai olhando, vai falando: meu deus! teve momento que eu falei, que eu queria que a mamãe pudesse estar aqui. Que a mamãe olhasse com todo conhecimento que a mamãe tem, prá ela...não por causa de ser a filha dela, de porque, como está, realmente, imerso no inconsciente de todos nós essas estruturas. E é muito interessante, a gente olhando de fora, tinham vários momentos em que eu tinha que me controlar bastante sim, porque eu ficava muito emocionada de fora, os deuses me emocionam sempre. E hoje particularmente, foi um dia que eu fiquei realmente muito emocionada. [...] quando eu vi meu pai muito presente... aí, eu não aguento, eu choro mesmo, porque eu falei: gente, eles não sabem! vocês não sabem que Lembarenganga dá saudade na gente. Vocês não sabem. Vocês não sabem que quando a gente tá vendo ele ali na sala, eu choro de saudade dele, eu choro de saudade de Lemba, que foi a última, que vocês falaram só de saudades dele.

Então, é muito interessante, nossa... é uma coisa que você fala: meu deus... fica até... a gente que fica de fora, fica suspenso também, fica muito suspenso, é uma experiência...

Giuliano: parece até marmelada, né?

Flávia: deve ser prá quem tá assistindo, sabendo, vendo que o pessoal que tá ali, sem saber, que não fazem ideia do que tá fazendo, deve ser emocionante.

E assim, com essa roda de conversa, terminamos o nosso último encontro prático da investigação 'Os cantos de Tradição e as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa'. Ainda solicitei ao grupo que respondessem algumas perguntas para mim. A primeira pergunta questionava se a experiência com os cantos poderia reconciliar a pessoa consigo mesma, com seus antepassados, com sua história, a maioria respondeu especificamente, Giovanna e Giuliano fizeram diferente. Eis as respostas:

Ana Cláudia: Os cantos reconciliam com o meu passado, com minha história, com a humanidade e a natureza em todos os seu âmbitos e volta para meu ser interior afinal somos tudo isso, somos um só.

Carol: A força desses cantos consegue despertar em nós histórias não apenas da nossa vida, mas também de outras vidas. Eu senti coisas e imaginei pessoas que nunca tinha visto ou sentido antes. Me imaginei no corpo de outras pessoas, vivendo uma outra vida, de uma maneira completamente diferente da minha. As tradições orais são tão poderosas pois dependem dos outros para que elas continuem existindo – todos devem repassá-las e repeti-

las para os mais jovens, para que assim, elas nunca desapareçam. Com isso, o canto (e também as histórias orais) ganham intensidade e força. E nós conseguimos sentir isso quando o cantamos com intenção. Eu acredito que os cantos podem despertar memórias e sensações de nosso passado que nem lembramos mais. Mas não apenas isso: podem despertar outras vidas, que habitam dentro de nós. Assim como nós, o canto também possui uma história e já passou por muitas pessoas.

Flávia: Não tenho a menor dúvida que sim. Acho que, dependendo da “viagem” que o canto me levar, pode causar poderosas mudanças interiores em mim mesma. Claro que não pode mudar nada acontecido, mas pode trazer novas visões de situações. Ou seja, pode me mostrar uma solução não encontrada no passado. Pode me fazer enxergar algo que não enxerguei na época, e com isso trazer o perdão, a paz, ou a compreensão de algo não compreendido antes. Acho que pode ser libertador.

Rodrigo: Desde o primeiro canto, no primeiro dia, senti algo no sentido de reconciliação comigo mesmo, no sentido de “poder existir”, e “poder fazer parte”, me senti integrado e de certa forma em paz comigo, com o momento, então sim, foi um momento de reconciliação. E pensando, na pergunta, me recordei de ter sido dito em minha família em algum momento sobre a minha árvore genealógica. Lembrei que o avô da minha avó paterna era africano e que tenho uma bisavó indígena. Parece haver algo de portugueses também. E ao recordar essas duas descendências (africana e indígena), fazendo a correlação com os cantos, me veio muita alegria e paz de espírito. Então, a resposta é sim para todas as perguntas.

Well: Não sei responder até que ponto reconciliaria, mas senti alguma coisa muito forte com os cantos.

Como já disse no primeiro dia da pesquisa: eu sempre sinto saudades. Tenho um sentimento de saudades, mas não sei de quem ou do quê. Sinto que eu não faço parte deste lugar. Os cantos me levaram para longe, ou melhor dizendo, para África. Eu sentia este lugar. Eu me sentia bem, me sentia localizado.

Apesar de alguns cantos, como o primeiro, que não me fizeram tão bem, foram precisos. Eu senti que eu consegui acessar o lugar que eu sinto falta. E fez uma grande parte de um sentimento mais pessoal. O ano de 2016 foi bem conturbado. Eu tentei me matar várias vezes. Eu entrava em conflito comigo mesmo. O ano de 2017 foi o melhor ano da minha vida. E eu consegui encontrar a paz. E os cantos me levaram para momentos ruins (quando eu não conseguia ajudar ninguém) e bons (quando eu enxerguei a paz e consegui ajudar as pessoas). Repito: não sei dizer em que medida os cantos me reconciliaram com alguma coisa, mas me ajudaram a me encontrar com um lugar que eu queria estar e me ajudaram a meio que fazer um “flashback” do que já aconteceu comigo. Mexeu comigo profundamente, cada canto.

A segunda questão feita foi sobre perceber se esta pesquisa iria influenciar ou reverberar, de algum modo, em seu trabalho enquanto atriz/ator.

Carol: Foi incrível perceber como esta experiência com os cantos podem nos auxiliar no nosso trabalho como atriz(ator). Porque nós trabalhamos exatamente com isso: devemos dar vida e voz à personagens distintos, a pessoas que nós nunca conhecemos (e talvez, jamais vamos conhecer). E como despertar algo dentro de nós, se nunca passamos por algo assim? Essa pesquisa me ajudou a perceber como os cantos podem abrir caminhos para nosso autoconhecimento não apenas na vida profissional. Estes cantos são uma forma de arte, de conhecimento, de história que despertam em nós outras *personas*, outras sensações. E quando conseguimos nos abrir pra esta experiência e sentimos tudo isso, acredito que criamos uma sensibilidade maior para desenvolver um personagem.

Eu acredito que o canto tem um poder extremamente intenso em nós. Além de carregar um significado ritualístico, ele fala diretamente com a batida interna do nosso corpo, com uma parte muito intensa de nós. Não importa se nós sabemos a língua que estamos cantando, ou se sabemos o que ela significa ali, a força dele vem através da força do cantar.

Flávia: Sim. O que aconteceu nesses quatro encontros ficará em mim para sempre. Tenho certeza de que irei levar isso comigo em todos os trabalhos que eu fizer daqui para frente. Foi muito importante para mim, fazer parte desse grupo. Muito enriquecedor e só tenho a agradecer por esta oportunidade.

Rodrigo: Com toda certeza, essa pesquisa reverberou de forma bastante intensa meu trabalho como ator, e influenciará meu processo criativo. Foi um divisor de águas com aprendizados que levarei para o palco e para a vida!

Well: Com certeza. Atingir o meu eu interior por meio dos cantos, influenciará no meu trabalho. Seja em algum trabalho com corpo, já que eu tive acesso a modos de andar/mexer que eu nunca usei, ou alguma cena, pois posso usar as lembranças que tive ao ter acesso com os cantos para me ajudar em alguma memória para algum personagem. Foi um trabalho intenso que reverberará muito na minha carreira. Eu consegui ter acesso ao meu eu que está bem dentro de mim. E isso foi extremamente importante, tanto para o meu trabalho quanto para a minha vida.

Uma terceira pergunta foi se os cantos trouxeram um modo alterado/inusitado de usar o corpo?

Ana Cláudia: Nos três encontros que participei percebi que houve alteração a nível inconsciente, meu corpo respondeu sem culpa, sem julgamentos de modo a poder atuar como qualquer personagem, entender seu psique, não existe maus ou bons, somos apenas humanos em nossa humanidade ou desumanidade para a nossa felicidade ou nossa extinção. É o que somos.

Carol: Estes cantos conseguiram despertar vibrações por diversas partes do meu corpo. Para cada canto, parecia que uma parte diferente do meu corpo se manifestava, e eu sentia vontade de me mover de uma maneira diferente. Movi-me como um jovem guerreiro, como uma senhora em um cortejo fúnebre, como uma criança em seu berço. Apenas com um canto, consegui acessar sensações e movimentos em mim que nem sabia que existiam.

Flávia: Com o teatro estou descobrindo possibilidades corporais que nunca havia imaginado antes. Mas com certeza os cantos trouxeram imagens às quais meu corpo buscou alcançar! Portanto, acho que a resposta é sim!

Rodrigo: A maneira como os cantos foram “entrando” no meu ser e me fazendo assumir vários corpos, sensações e emoções, além de me levar a vários lugares e me fazer ser várias pessoas diferentes, trouxe um enriquecimento para o meu aprimoramento como ator, além desse contato com algo transcendental que trouxe à tona emoções e sentimentos muito específicos e peculiares a respeito da vida, da arte e de mim mesmo.

Well: Sim. Percebi que alguns cantos fizeram com que eu usasse o meu corpo de alguma forma que eu nunca tinha pensado em usar. Alguns me fizeram rodar por muito tempo, lentamente, em alguma posição um tanto quanto “corcunda”, e eu jamais imaginei este corpo. Pelo contrário, já que eu mal rodo e já sinto enjoio. Então parece que os cantos puderam quebrar alguns pensamentos e sentimentos, não sei explicar. Enfim, parece que eu tive acesso a algumas maneiras novas de usar o corpo e isso é importante, pois sempre, em qualquer trabalho, tento focar na voz e no corpo.

E trago por último as considerações finais do Giuliano e Giovanna que fizeram um apanhado geral das três questões.

Giuliano: Este processo e esses cantos me levaram para lugares que nunca havia ido em minha vida, me fez ser o que eu nunca pensei ser, MAS, ao mesmo tempo era tudo muito familiar. Mas o que eu sou realmente? Sou uma parte do mundo? Uma parte da história do mundo? Sou ÁFRICA? Sou negro? Sou velho? Sou pai? Sou CAÇADOR? Sou Kalásha? Sou um animal? Sou uma força da natureza? SIM! Depois destes cantos e destas experiências, me vejo como uma parte de tudo isso, me vejo como uma areia nessa imensa praia da nossa existência. Os cantos me levaram a meus antepassados, emprestei meu corpo para que através deles fossemos novamente conectados através do amor, da saudade, da dor, da vida e claro, da SABEDORIA. Alguns personagens que eu tive o prazer de reencontrar através desses exercícios irei levar para a vida e como ator eu ganhei MUITO, a emoção e a minha memória corporal e emotiva foram fortemente marcadas por esses personagens que os cantos me trouxeram, tenho certeza que quando for fazer um velho, um pai, um bicho, uma mulher, um caçador irei ter esses gatilhos criadores atuando em mim. Eu me reconectei à força que nesta vida desconheço, EU Giuliano não faço ideia quem são mas a alma que me habita sabe e entendeu o tamanho deste trabalho, o tamanho desta pesquisa, e o quanto foi SURREAL esta experiência. Temos um marco que talvez muitos atores e atrizes irão usufruir mais pra frente, daqui 20, 50, 100 anos e tenho o maior orgulho de ter participado deste marco histórico no mundo das artes, não só no teatro, mas para o homem em si, para o resgate de valores e de culturas. SOU MUITO GRATO PELO CONVITE E MUITO GRATO POR TER PASSADO POR ESTES MOMENTOS E POR TER SIDO CONFIADO TAL RESPONSABILIDADE, GRATO POR TER ESSA VIDA E TER VIVIDO TODAS

AS OUTRAS. AOS DEUSES DEIXO O MEU MUITO OBRIGADO.

Giovanna: Observações finais

Os cantos mudaram o meu corpo, eles me estimularam a sair do corpo cotidiano de uma forma sutil, em muitas vezes sentia ele muito dilatado e expandido, sentia ele ocupar o ar e o espaço, sentia ele presente.

As cenas que eu criei, tentava fugir do que veio à minha cabeça, foi um “brain storm”, mas que me auxiliaram, a partir do corpo podemos vislumbrar tudo, até aquilo que primeiramente não faz sentido, mas nos palcos o óbvio nem sempre é bem vindo, esta é uma via singular, traz uma pesquisa muito profunda até chegar no estado final do corpo temos inúmeras situações que se encaixam, porém, eu Giovanna gosto de optar pelo desconstruído.

Eles no geral eram algo muito íntimo, eu fechava os olhos, pensava em me permitir e esvaziava a mente, deixava os cantos entrarem em meus ouvidos e percorrerem todo o meu corpo, como o oxigênio, até eles saírem pela minha boca, eu me descobria, era como ser criança de novo e brincar, eu podia ver o onde, o o quê, e quem, eu não sei se eu inventava ou se era real, mas por alguns instantes eu vivia aquilo, e a partir daquele mundo eu ia para o palco, não era a mesma coisa, mas durante aqueles minutos naquele lugar eu já não era mais a Giovanna que saiu de casa de manhã, comeu um pão com requeijão e café com leite e calçou chinelos da Cinderela, eu era algo novo e singular, em cada canto eu podia mudar. Porém eu percebi também que não tratava só de mim, e sim sobre nós. Quando interagíamos (eu e os participantes da pesquisa) no final percebíamos as conexões...então eu me questionava...de onde tudo isso que eu criei, eles (participantes) também estavam lá? Este lugar então, é um lugar comum entre nós? Fico inquieta com esta indagação.

Com o passar dos encontros, desde o aquecimento, aos exercícios de correr e a Kaya dando o caminho e velocidade, sentia uma certa sinestesia entre nós, eu via finalmente um grupo, uma unidade. Eu sentia empatia, compreendia o diferente, sentia saudades. Eu não sou uma pessoa que trabalha bem em grupo, tenho personalidade forte e sempre quero ir ao meu limite, quando o outro não o faz, tendo a ter uma postura agressiva e nada compreensiva, sou extremamente competitiva, tudo era uma competição, por mais que eu não pense assim, algo me impulsionava e quando eu via já estava a fazer tais atitudes, após esta experiência eu consegui afastar tudo isso, não competia, buscava entender, olhava menos com os olhos, eu enxergava os outros, o suor, a respiração, o barulho, as diferenças, nada me incomodava, às vezes parecia que estávamos todos debaixo da mesma pele, isso foi o que mais me impressionou, me mudou muito, mudou a minha postura com o grupo, era uma postura inconsciente, incontrolável, e que ao retornar à minha sala de aula, à minha vida pessoal, eu retomo, mas ao entrar naquele teatro, pisar naquele palco e enxergar aqueles que estavam ao meu lado, me sentia disponível, me esvaziava, me tornava neutra para trocar aquilo que era positivo, que era apenas humano, e não da menina do chinelo de Cinderela.

Por meio da investigação 'Os cantos de Tradição e as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa', que considero a mais substancial dentre as quatro realizadas, foi possível verificar, na prática desenvolvida em quatro encontros, com a participação de oito pessoas, a potência dos cantos de Tradição se traduzindo nos corpos dos participantes em estados de espírito, gêneros, em faixas etárias, em forças da Natureza e animais pertencentes às divindades, em ações, em atos criativos, sem falar na capacidade em criar relações e construção de vínculos entre os participantes, proporcionando um sentimento ao indivíduo de que ele faz parte daquela comunidade, ali construída, e de que ela lhe é solidária, Ubuntu se realizou. Causou transformações, reflexões no âmbito pessoal de cada um, trazendo melhorias na relação consigo próprio e com o outro. Outro fato foi a diversidade de corporeidades apresentadas pelos atores advindas das percepções dos cantocorpos dos minkisi, que conforme os relatos deles, foram corpos inusitados, ainda não experienciados.

O repertório de material cultural incorporado realizou sua função de “transmitir conhecimento” (TAYLOR, 2013: 57) para o grupo. Memórias, histórias, valores de um povo africano se reconstituíram nos corpos ali presentes, geraram e também gravaram novos saberes. E nesse resgate de uma memória incorporada, os saberes dos antepassados inerente nos cantocorpos dos minkisi foram vivenciados no aqui e agora. O que exprime a potência, a dinâmica, a vivacidade da Tradição oral africana e sua capacidade de agir, de criar “movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação”. (HAMPATÉ BÂ, 2010: 186)

Proporcionou também a vivência de uma pesquisa cênica verticalizada na expressão cultural e religiosa de um povo africano, completamente diferente de tudo que haviam experimentado em sua formação cênica, o que amplia a visão deles para uma nova maneira crítica e criativa de fazer e pensar Teatro.

Agora, enquanto uma pessoa praticante do Candomblé, reitero que foi impressionante ver a MAGIA africana acontecer em termos das divindades se apresentarem com seus mitos, arquétipos, características por meio dos cantos para o grupo que não sabia absolutamente nada sobre elas, pois em nenhum momento houve qualquer indicação, manipulação, movimento, fala para esclarecer a respeito do nkisi, enquanto ocorria a experiência do cantar para ele. Fica escancarado a atuação da POTÊNCIA DA PALAVRA. Só me resta pedir 'Mukuiu'²⁰⁶ aos meus minkisi!

A investigação 'Os cantos de Tradição e as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa', mesmo com todas as adversidades e retrocessos que o país apresenta atualmente em relação à Cultura e Educação, só foi possível de acontecer porque pessoas me deram as mãos e caminharam juntas comigo, munidas de respeito, gentileza, curiosidade, solidariedade e de muito amor à Arte. Meu Nzambi wa kuatesa²⁰⁷ às queridas e queridos: Ana Cláudia, Flávia, Giovanna, Carol, Giuliano, Rodrigo, Well e Kamunjin Tangelê. Agradeço imensamente ao Gabriel Catellani pelo empréstimo e confiança, ao ceder o espaço da Recriarte, aos domingos, para a gente.

Encerro aqui com as sábias palavras de Mãe Dango sobre a função dos cantos de Tradição:

A função do cântico é trazer você para o sagrado, né, ele desperta, e depois ele traz para você o sagrado, faz você identificar com aquela cantiga, com aquele Nkisi, que você é, e leva você para dançar, leva você, porque Nkisi não fala, ele fala com você através de mímica, ele não..., é muito difícil ele falar, soltar, falar mesmo com voz humana, mas quem tá lá fora e conhece aquele Cântico, e quando ver aquele Nkisi se manifestar dançando através aquele canto, já sabe se qual Nkisi ele é, e o que é que ele está mimicamente fazendo.

Se ele está chamando, se ele está semeando, se ele está caçando, se ele está guerreando para defesa, ou o ataque ou defesa, se ele está bebendo... se... tudo... se ele está embalando, se ele está nanado, se ele está alimentando...

Então, os Cânticos é a ferramenta que move o indivíduo em transe com o Nkisi.

²⁰⁶ Mukuiu é o termo utilizado pelo povo do santo do Candomblé angolano para ‘pedir a benção’.

²⁰⁷ Expressão que significa que ‘Nzambi o abençoe’, ‘lhe dê a boa sorte’.

Então, ele... a partir do momento que ele se identificou ele começa a trabalhar o corpo dele, com gestos, para dizer para quem está ali, as autoridades religiosas que está ali, aqueles que estão assistindo ele, quem ele é. É a identidade dele. A importância dos cânticos é deixar o Nkisi mostrar a identidade dele e tribo, de qual ele veio.²⁰⁸

3.4 - Cantos de Tradição e a Reatualização dos Ancestrais no Corpo do Performer.

"Toda obra de arte / diz a velha África" é como uma palavra silenciosa. Tudo fala. Tudo ao nosso redor transmite um misterioso e enriquecedor estado de ser." (HAMPATÉ BÂ, 1976: 25)

Uma pesquisa a partir de um repertório de material cultural, nunca vai ser algo fechado numa caixinha ou planilha. A vivência é inerente, o dinamismo pulsa nessa matéria, é um processo em constante estado de mudança e de reatualizações, faz parte de um movimento contínuo e cósmico de compartilhamento e troca das forças da vida, pois a substância que a compõe é vida.

Essa quarta prática: 'Cantos de Tradição e a Reatualização dos Ancestrais no Corpo do Performer', não estava na programação do projeto de pesquisa, mas os acasos podem trazer preciosas reflexões e apontar novas estradas. Não farei aqui uma reflexão sobre o que aconteceu nessa oficina, toda a descrição dela está no Capítulo 2. Quero falar sobre duas situações que ocorreram e que me acrescentaram material para as futuras oficinas com os cantos, sim futuras, pois essa pesquisa diz respeito à minha vida enquanto uma artista pesquisadora.

Como uma curiosa incansável da Cultura Africana, uma semana antes de ir para o Rio de Janeiro, para participar do NEAP FEST 2017, na UNIRIO, surgiu a oportunidade em outubro, aqui em São Paulo, de fazer uma oficina de técnica 'Acogny'²⁰⁹ e Danças Ancestrais' com Raouf Tchakondo, dançarino e coreógrafo da École des Sables que funciona no Senegal.

Foi um workshop fascinante, a técnica 'Acogny' é bem interessante, exigente do corpo e ao mesmo tempo libertadora. Ter cinco músicos tocando tambores, sendo dois percussionistas senegaleses, foi um dos pontos altos dessa vivência. É "meio como" Clarice Lispector falou a respeito da voz de Maria Bethânia, quando a conheceu: ela abre a boca e a voz sai; neste caso, os senegaleses colocavam as mãos nos tambores e o som vibrava a alma.

Mas o que mais me tocou foi um pequeno detalhe que representa a importância da Tradição, da relação constante com o sagrado que o africano traz no seu viver, e que acontecia no início das aulas. Importante salientar que essa é minha leitura sobre o que acontecia, pois não houve explicação alguma sobre esse ritual, mas é uma visão que faz muito sentido para quem pratica uma

²⁰⁸ Entrevista cedida em 23 de janeiro de 2019

²⁰⁹ Germaine Acogny é uma senegalesa e francesa, conhecida como a mãe da dança contemporânea africana, em que desenvolveu uma técnica que une a dança Ocidental à uma base da tradição africana. O trabalho com a coluna vertebral é um dos pontos centrais, pois é a serpente da vida ou da árvore da vida.

religião de matriz africana, pois se constitui de signos que nos são muito comuns.

Raouf pedia para formar um círculo, com o corpo virado para o centro, a mão direita era colocada sobre o peito e deveria circular em sentido horário. Depois se erguia as mãos e os braços direcionando-os para o alto, como agradecendo à Nzambi Mpungu, ou no caso do Tchakondo, à Oludumaré, depois para a terra, pedindo a permissão e boa sorte aos ancestrais, e se subia as mãos esfregando uma na outra para assim, escorrer as duas mãos por sobre a cabeça e corpo como que se banhando com as bênçãos recebidas.

E ao final, havia outro pequeno ritual também. Novamente era solicitado o círculo, só que agora com o corpo virado para a direita. Sem sair do lugar, imaginariamente, a mão esquerda pegava um ovo²¹⁰, que estaria ali no centro da roda, e quebrava no alto da cabeça da pessoa que estava à sua frente, isto é, a mão direita batia na esquerda que segurava o ovo, e depois escorria as duas mãos pelo corpo até os pés, como passando a clara e gema por toda a extensão da pessoa. E quando chegava ao chão, sacudia as mãos para fora do círculo, jogando fora o que seria negativo. Repetia mais uma vez essa ação no colega da frente e na terceira vez, cada um quebrava o ovo em si próprio, fazendo o mesmo percurso. Ao término, haveria uma cachoeira para se lavar as mãos no centro da roda. E assim se aplaudia a aula.

Era tão simples, mas tão empoderado de Tradição, do sagrado, de respeito, de Afidika!!! Isso me fez perceber que é um modo de atrair as bênçãos, licenças e até mesmo de fazer uma limpeza energética necessária para todos ali que estavam participando de um trabalho com esse tipo de repertório tradicional. Enfim, quando fui para o Rio, esses dois rituais foram inseridos em mim e, posso dizer que, toda vez que ministrar uma oficina assim, eles farão parte das oficinas, por terem uma forte relação com a tradição.

Voltando à oficina do NEAP FEST 2017, na UNIRIO, sempre digo que costumo ouvir muito minha intuição quando estou dando aulas, e, aquela quinta-feira, em especial, me pedia o caminho do silêncio e a conexão com a Natureza ali exposta despidoradamente, como descrevi no Capítulo 2. E depois da intuição, enquanto ministrava a oficina, veio a memória do que foi vivido na experiência com Maud Robart, em 2016, em Aiuruoca, em meio às montanhas e cachoeiras.

Maud é conhecida por seus rigorosos critérios²¹¹ quanto aos espaços físicos em que ocorrerão seus preciosos workshops, mas esse rigor tem valia para que a vivência com os cantos possa experimentar “a plenitude da vida” (ROBART apud JIMENEZ, 2017: 12). Okamoto, em seu texto sobre a organização de um espaço para a realização de um intercâmbio entre Maud e a

²¹⁰ O ovo é um dos elementos mais usados nos rituais de purificação de uma pessoa dentro do Candomblé.

²¹¹ “[...] sala própria, silenciosa, clara, com assoalho de madeira e com aquecimento, em que, durante os dias de trabalho prático não se desenvolvessem outras atividades. Próximo ao local de trabalho, deveria ser possível o preparo de chá ou café. Deveria sempre haver disponível alguma comida (frutas secas, sementes, biscoitos), sobretudo nos intervalos de trabalho.” (OKAMOTO, 2017: 46) Rascunhos | Uberlândia, MG | v.4 | n.4 | p.41-50 | setembro 2017 | ISSN 2358-3703

UNICAMP, relata o seguinte:

De qualquer modo, ela pensa que a organização do espaço é a primeira atividade importante de *workshop*: é através desta tarefa que o participante iniciante entra naturalmente no trabalho e começa a apreender o espírito da pesquisa. (OKAMOTO, 2017: 46 e 47)

E como alguém que vivenciou o trabalho de Maud, faz todo o sentido o que ela pede, mas sou pesquisadora das Cênicas no Brasil e agradeço muito quando consigo um espaço para, sem custo financeiro, reunir e organizar a agenda de pessoas interessadas e disponíveis para participar de minha investigação, pois a realidade nacional empurra, a cada dia que passa, os artistas para um teatro fast food, uma arte em que o sentido de 'artesanias' está por um fio, uma vez que o mercado exige rapidez na realização dos espetáculos e que estes sejam de fácil digestão para um público que, muitas vezes, acha que está na sala de tv de sua casa.

Bom, estava participando de um evento, em que várias oficinas, espetáculos, debates estavam acontecendo ao mesmo tempo, e os alunos da UNIRIO participavam ativamente destes eventos, pulando de um para outro, então, era necessário aquietar aquelas mentes e corpos que ali chegaram falantes e pulsantes da experiência anterior. Era indispensável um constructo do silêncio nos corpos, nas mentes e no espaço, mesmo com a invasão de sons advindos de outras salas. Segundo Hampaté Bâ, a velha África diz “[...] Aprenda a ouvir o silêncio, e você descobrirá que é música.” (HAMPATÉ, 1976: 28)

E o modo desse silêncio acontecer era fazendo a exuberância da Natureza ali presente, que se apossava, sem esforço algum, dos nossos sentidos com seus inúmeros tons de verde, cheiros, murmúrios kayaísticos e gorjeios, enfim essa música natural do mundo, se tornar o agente desse constructo. Assim como o ser humano, a Natureza também faz parte da grande teia de interação de forças que é o Universo, então, como um fio condutor, ela reconectaria os participantes com a pulsação cósmica existente desde tempos imemoriais.

A reconexão aconteceu a partir do momento em que pedi que ficassem de pé, bem próximos e de frente para uma das janelas que existe na sala, simplesmente parados, em ação externa de movimentos, mas em ação interna dos sentidos, percepções do que ali avistavam, ouviam, cheiravam. Que primeiro abrissem os ouvidos para uma escutatória de seus próprios corações, respirações e de si, partissem para os sons da Natureza. Que percebessem como estavam seus corpos e como estavam arranjadas as folhas nas árvores. Que captassem os diversos cheiros que roçavam por seus narizes. É um começo de se aperceber primeiro, para depois perceber o outro que está na Natureza, deixar os sons, os cheiros fazerem parte da nossa atenção, dos nossos sentidos, do nosso corpo visível e invisível.

E foi sendo feito o silêncio nos corpos, nas mentes, no espaço a partir da relação com a

Natureza ali presente que fui instigando neles. O espaço me proporcionava essa condição e ainda bem que estava atenta em responder ao chamado dele. Talvez Maud dissesse “Le lieu est le teacher” (“O lugar é o teacher”) (ROBART apud BOTTACIN, 2017: 35).

Esse processo de conexão com a Natureza é intrínseco ao trabalho com os cantos do Vodun haitiano de Maud Robart. O trabalho dela é como um ritual da relação com o Todo, com a Natureza, consigo mesmo, com o outro. Entre as inúmeras relações que fazíamos, sempre terminávamos os encontros com cada um dos participantes em silêncio absoluto, se apercebendo (mais ainda) e reverenciando as montanhas que ali existem em Aiuruóca.

A partir do momento que consegui fazer esse constructo do silêncio, foi possível, ter a atenção e disposição do pessoal presente para a investigação, só que a cada início de um canto novo, tinha que refazer o caminho do silêncio, pois havia o momento da pausa, dos xixis e isso trazia de volta à sala a invasão dos sons dos outros eventos. Quando penso nas exigências de Maud para o espaço, assino embaixo, pois esse trabalho com cantos de Tradição, independentes de suas origens, é cinestésico e vibracional, se faz na relação consigo próprio, com o outro que está presente, que está no passado e até no futuro, com o espaço, com o que é existente. Mas o importante é saber se adequar e criar estratégias para que possa ocorrer na melhor maneira disponível.

Embora nesse dia, tenham sido apresentados três cantos de Tradição, um para Katendê, um para Nzazi e um para Kayaia, em que todos trouxeram aos corpos dos participantes algumas das características inerentes à divindade que pertencesse, optei em trazer à tona a questão do espaço e silêncio, por serem extremamente fundamentais para esse processo tão sensível das possíveis relações entre todas as forças existentes para que acontecessem. E em seguindo o provérbio do Congo: 'é tentando muitas vezes que o macaco aprende a pular da árvore (LOPES, 2005: 67), relatei aqui o acréscimo de um pequeno ritual trazido das aulas que participei de dança afro com o africano Raouf Tchakondo, que acredito complementar esta trajetória de pesquisa com repertório de cultura incorporada.

Apenas uma observação: o cantocorpo para Kayaia, assim como aconteceu na segunda prática, também evocou sensações, sentimentos bem característicos da divindade, a grande maioria se sentiu acalantado e pelo próprio mar, como foi falado na roda de conversa final e nos relatos escritos. Bom, não me admira Mãe Kayaia ter se mostrado com tanta força, pois afinal, estávamos bem ali do seu lado. Mam'etu mukua xi kianda! Kuximana Kayaia!!!

Figura 11: Sala Unirio

Créditos: fotos gentilmente cedido pela Profa. Dra. Nara Keiserman e por Luciano Matricardi

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se você sabe sobre o ontem e hoje, você saberá o amanhã, porque o fio do tecelão é o futuro, o pano tecido é o presente e o pano tecido e dobrado é o passado” (Provérbio fulani)

Escrevo de dentro do meu 'rundembi'²¹², do meu 'womb&tomb'²¹³, da sala da minha casa que também se tornou o útero dessa escrita que me atravessa, me afeta, me transborda, me expõe, me liquefaz, me evapora, me solidifica, me religa, me reatualiza, me africaniza, me multiplica, me reflete, nesse rito de passagem em que estou imersa.

Trago para esse rito de passagem, os cantos que embalam a minha fé há quase vinte e sete anos, que me levam para a terra ancestral como se fosse magia e me religam com os ancestrais que me fazem e me permitem ser Kaya Mujeuin e Cristiane Madeira.

É a minha performance, é o meu processo do Teatro para o ritual e do ritual para o Teatro. São os meus múltiplos eus coexistindo em uma tensão dialética nesse Universo emaranhado de potências da invisibilidade e da visibilidade, gerando uma dinâmica nessas relações que suscitam a memória dos antepassados e a fruição do momento presente.

É o meu olhar sobre um pedagógico como dimensão do religioso, da Tradição. E a partir desta Tradição, além de se contaminar, de se deixar afetar por ela, propor um novo modo de intervir na e para a cena.

É o meu grito que se lança de novo na Academia para dizer que há NKISI, assim como existe Orixá e Vodun. Que essa terra brasileira também é um grande caldeirão de magias dos cultos trazidos pelos africanos e falar que um é melhor, mais puro do que outro, é esquecer que o fundamental é a resistência, a união do povo de santo, pois a intolerância caminha a passos largos e não quer saber dessa religião chamada de Candomblé, cuja origem do termo vem do kimbundu, do povo Bantu, e é assim utilizada para quem cultua, quer seja nkisi, orixá ou vodun.

É uma pesquisa que completa a dissertação, se é que podemos dizer isso, a partir do momento em que trabalhamos com um repertório incorporado, com a Tradição, e exatamente por ser vivo, estar vivo, ele é dinâmico, e falar em completar, soa como que finalizando algo, então, talvez o melhor seja: dialoga com a pesquisa do mestrado, 'Kubana Njila dia Angola, Travessias do ator-sacrário por entre as divindades angolanas', em que foi investigada uma corporeidade para ser explorada pelo ator/performer na e para cena, a partir da aquisição do conhecimento, do estudo e da prática das danças ritualísticas e da mitologia das divindades (minkisi) do Candomblé angolano.

²¹² Quarto específico dentro de um terreiro de Candomblé angolano, onde as pessoas são recolhidas para passarem pelos rituais e obrigações da religião. Metaforicamente, é o grande útero, onde se nasce o indivíduo totalmente religado à sua ancestralidade africana.

²¹³ Womb&tomb, do inglês útero e túmulo. Victor Turner, em sua obra “From Ritual to Theatre – The human seriousness of play”, se refere ao processo de liminaridade como se fosse um útero e túmulo.

Foi uma busca por 'corpos-fictícios'²¹⁴ advindos da corporeidade vivenciada por meio das danças dos minkisi, essas que carregam em si, de modo indissociável e concomitantemente, o rito e o mito. O que se permite pensar que, quando se performa uma dança de algum nkisi, se restaura, no corpo, as expressões arquetípicas da divindade, vivencia-se uma história mítica como presente, no aqui e agora. As danças funcionam como um mecanismo de gatilho para uma corporeidade a ser utilizada como possibilidade de processo criativo para o performer.

Então, curiosa e irrequieta como sou, depois do mestrado, voltei meus olhos para os cantos de Tradição do Candomblé angolano, se poderiam atuar de alguma maneira na corporeidade como disparadores de percepções do performer e se a partir delas, abrirem potências d(n)este corpo para o ato criativo.

Quando trato dos cantos, e como já apontado anteriormente também, das danças de Tradição do Candomblé angolano, como fontes de uma corporeidade para processos criativos do ator/performer, estou tentando granjear espaço no Teatro, em sua Pedagogia, na formação do artista teatral. É um modo de requerer o espaço para a Cultura africana, no caso aqui, a Bantu, que formou a base do povo brasileiro e é tratada, muitas vezes, como inexistente ou da raça dos selvagens iletrados.

Gostaria de abrir um parêntese aqui, pois não seria eu, uma filha de Kayaia, se não falasse sobre isso. Incomoda, e muitíssimo, encontrar o termo 'selvagem' nos livros para se referir ao ser humano nascido em África, como se pertencesse à uma raça inferior da humanidade. Não existe raças, existe uma única raça humana e ponto. A criação do conceito de raça, conforme Mbembe explica [...] “foi útil para, antes de mais, nomear as humanidades não europeias.” (MBEMBE, 2014: 39). O que deu a permissão para que se tratasse quem não era europeu e nem pensasse como tal, como alguém menor, um selvagem. Isso também foi providencial para justificar as atrocidades praticadas durante o tráfico negreiro, pois afinal, segundo os colonizadores europeus, se tratava de uma raça de selvagens, sem qualquer vestígio de Cultura, em uma terra mais selvagem ainda e que precisavam ser salvos pelo cristianismo, domesticados e objetificados como propriedade do 'homem de bem'. E aliás, os Deuses me livrem de ser tratada como 'homem de bem'. Bom, fecho o parêntese.

Ao trazer fatos históricos, inclusive números, sobre a diáspora africana transatlântica no Capítulo 1, não é uma questão de me apresentar como uma historiadora, pois não tenho de modo algum essa pretensão, mas é que por tanto tempo a História apresentada nas escolas desse país foi maquiada e omissa em relação aos africanos, que senti que poderia fazer uma pequena colaboração sobre isso e apresentar informações do que foram essas travessias da África para as Américas e de

²¹⁴ “Corpo-fictício” é um termo utilizado por Barba para dizer que o corpo está “[...] orientado por uma rede de ficções, de “se mágicos” que estão relacionados com a psicologia, o caráter, a história de sua pessoa e de seu personagem.” (BARBA, 1994: 57)

como os cultos desse povo se organizaram nas bandas de cá. Ainda acredito que uma das engrenagens que move o artista é a curiosidade e esta sempre me levou a querer saber sobre as origens dos fatos, então, não poderia tratar sobre cantos de Tradição da religiosidade africana, sem falar de como chegaram aqui, me sentiria em débito com a História deles.

Então, esta é uma experiência para o ator sob a perspectiva de uma visão descolonizadora, demonstrando que também existem outras potências criativas além das apresentadas via pensamento eurocêntrico. Mas que é necessário o devido respeito a essas potências, arquivos e repertórios do africano, aliás, de quem quer que seja, pois aqui também coloco o indígena brasileiro, os povos originários da América Latina, que não devem ser tratados como Folclore ou Cultura de selvagens. É salutar sair do exotismo e dedicar tempo para entender que a estrutura do pensamento do africano não é a mesma do pensamento grego, que existe uma Filosofia que está impregnada nesse povo antes mesmo de existir a palavra grega 'filosofia'²¹⁵.

A compreensão do pensamento, da cosmovisão africana pode ser a construção de um entendimento da sociedade brasileira, da nossa identidade enquanto povo. Compreender a existência humana como um processo colaborativo, de Ubuntu, e possa talvez assim, ainda preservar o Teatro como o local de se trabalhar o coletivo.

Ora, os cantos de Tradição, aqui trabalhados, são forças geradoras de percepções, memórias, corporeidades que reatualizam, reconectam o indivíduo com suas origens, consigo mesmo, com o outro. Grotowski dizia que “[...] as descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem de volta para alcançá-las” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 2014: 89), e o processo desenvolvido com os cantocorpos de Minkisi atua como uma via para o passado; aponto que funciona como a encruzilhada de Npambu Nzila oferecendo caminhos para todos os lados possíveis: esquerda, direita, frente, trás, céu, terra e mar, não há limites, pois está na interação do que é visível e invisível.

Quando o ator/performer aceita a experiência de se permitir ser afetado pelo cantocorpo do nkisi, ele poderá romper barreiras que talvez existam no passado, trazer mudanças para o presente e futuro, e isto vivido, ele poderá afetar aquele que o assiste, pois não há mais medo, receio do que sai de si, do que vive. Ele estará livre. É como a Flávia Franco, que participou da terceira investigação, escreveu a respeito da experiência com os cantos, se eles poderiam reconciliá-la consigo mesma, com seus antepassados e com sua história:

Não tenho a menor dúvida que sim. Acho que, dependendo da “viagem” que o canto me levar, pode causar poderosas mudanças interiores em mim mesma. Claro que não pode

²¹⁵ No livro “Stolen Legancy”, (1954) de George Granville Monah James, o autor considera que o legado do pensamento dos povos do norte da África foram apropriados pelos gregos. O fato de Pitágoras ter estudado 23 anos no Egito, bem como, também, Euclides, Tales, Sólon, Platão e outros gregos, reforça essa tese. E em 1987, Martin Bernal, traz novamente essa questão em sua obra: “A Atenas Negra.”

mudar nada acontecido, mas pode trazer novas visões de situações. Ou seja, pode me mostrar uma solução não encontrada no passado. Pode me fazer enxergar algo que não enxerguei na época, e com isso trazer o perdão, a paz, ou a compreensão de algo não compreendido antes. Acho que pode ser libertador.

É uma vivência do movimento continuum que vai do ritual para o teatro e vice-versa, que acontece em um estado de liminaridade, de suspensão dos papéis sociais dos participantes, do corte da comunicação com o “[...] reino dos estados e estatutos culturalmente ordenados e definidos”(TURNER, 1974: 116), e quando eles retomam o cotidiano, alguma transformação ocorreu, enfim um rito de passagem acontece.

Os cantos, assim como as danças de Tradição do Candomblé angolano funcionaram como comunicadores e até mesmo descritivos das memórias em ação das divindades; cada um deles apresentou um conjunto de conhecimentos, de identidades, de arquétipos com o seu “[...] caráter de sistemas semânticos dinâmicos.” (TURNER, 1982: 3).

O impacto desses cantocorpos vão além da “cabeça, coração e corpo”, eles atingem o eixo existencial da própria pessoa, quebram o silêncio do ser e colocam-na em diálogo com todas “[...] as pessoas da pessoa que são múltiplas na pessoa” (HAMPATÉ BÂ, 1981: 181), o que abre um manancial de possibilidades de corporeidades para o ato criativo do ator/performer.

Estes cantos conseguiram despertar vibrações por diversas partes do meu corpo. Para cada canto, parecia que uma parte diferente do meu corpo se manifestava, e eu sentia vontade de me mover de uma maneira diferente. Movi-me como um jovem guerreiro, como uma senhora em um cortejo fúnebre, como uma criança em seu berço. Apenas com um canto, consegui acessar sensações e movimentos em mim que nem sabia que existiam.²¹⁶

Em muitos momentos nos processos de investigação, foi possível verificar a transformação do corpo do ator no corpocanto do nkisi que estava sendo trabalhado, ora na força do elemental ou animal pertencente àquela divindade, ora na característica arquetípica, ora no gênero, além disso, trouxe uma força extra com capacidade de superação do cansaço físico. O corpo que se tornou receptor, depósito do repertório incorporado se mostrou um corpo sem resistência, disponível para ser ocupado pelas forças que estão latentes dentro dele mesmo, que estão em prontidão em seus poros, atentas a um chamado para se reatualizarem no presente, trazendo à tona, a potência do passado.

O processo realizado com os cantos de Tradição mostrou-se como um fortíssimo agente aglutinador e socializador entre os participantes das investigações, e mesmo naquelas que aconteceram em apenas algumas horas, era perceptível o clima de camaradagem, cumplicidade que surgia nos presentes. Cria-se um ambiente relacional, em que ocorre contato e interação contínuos com os outros, sejam visíveis ou invisíveis. O que novamente nos leva a pensar como possibilidade

²¹⁶ Relato da Carol Marques, participante da terceira investigação.

de uma práxis pedagógica para a formação do artista teatral.

Porém, eu percebi também que não tratava só de mim, e sim sobre nós. Quando interagíamos (eu e os participantes da pesquisa) no final percebíamos as conexões...então eu me questionava...de onde tudo isso que eu criei, eles (participantes) também estavam lá? Este lugar então, é um lugar comum entre nós? Fico inquieta com esta indagação. Com o passar dos encontros, desde o aquecimento, aos exercícios de correr e a Kaya dando o caminho e velocidade, sentia uma certa sinestesia entre nós, eu via finalmente um grupo, uma unidade. Eu sentia empatia, compreendia o diferente, sentia saudades.²¹⁷

No desenvolvimento da pesquisa, foi possível constatar que nas quatro práticas em que houve a participação de trinta e nove pessoas, NENHUMA delas conhecia os cantos de Tradição do Candomblé angolano, e também, a grande maioria, diria 95%, nunca tinha ouvido falar em NKISI, apenas em Orixá. O que deixa claro a necessidade de promover e alargar mais pesquisas sobre esse material cultural da Tradição Bantu. Mas importante dizer que todos os que participaram, perceberam de um modo ou de outro, a potência desses cantos, mesmo sem saber para quem estavam cantando. Esse dado também demonstra a ausência do espaço artístico em relação ao Bantu, e que há predominância da Tradição Nagô, e isso não é uma crítica ou discussão sobre qual nação de Candomblé é mais conhecida ou não, é apenas um fato apontado.

Talvez, para uma continuidade de investigação futura, poderia se pensar em uma dimensão da cura a partir do trabalho com os cantos, pois foi apontada pelos participantes essa capacidade de promover uma reconciliação do indivíduo consigo próprio, com o outro, com o passado, o que seria um passo para um autoconhecimento. Os cantos conseguem verticalizar a experiência do coletivo, da alteridade, enfim, há um grande processo de abertura, de liberdade do ser impregnado nesses cantos.

Ao longo do tempo, do desenvolvimento da pesquisa, o processo da investigação prática passou por modificações, acréscimos e retiradas de materiais de referências, enfim, nada foi estável, assim como o Universo para os Bantu, tudo sempre numa interação e dinâmica de forças visíveis e invisíveis, que por muitas vezes, até me senti presenteada pelos Deuses, tais como ter tido a possibilidade de participar de um workshop com Maud Robart e outro com Mario Biagini – Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards aqui no Brasil, coisas que praticamente me seriam impossíveis caso tivesse que ir para a Europa. E ainda receber o pessoal do Open Program para um encontro com a minha família de santo dentro do Nzo Musambu Hongolo Menha. Enfim, acredito que realmente essa pesquisa tenha tido uma ajuda dos Deuses.

Considero que essa investigação possa contribuir para uma reflexão nas Artes Performativas sobre o uso de elementos de repertório cultural incorporado para atuação e ato criativo do performer e juntamente a isso, promover uma fagulha de conhecimento sobre o grande universo que é uma

²¹⁷ Relato da Giovanna Piccinato, participante da terceira investigação.

religião de matriz africana, em especial, o Candomblé angolano.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

- AGAMBEN, G. 2007. *Profanações*, São Paulo: Bontempo
- AGUESSY, H. 1980. Visões e Percepções Tradicionais, *In: SOW, Alpha I et al. Introdução à Cultura Africana*, Lisboa: Edições 70, p. 95-136
- ALBUQUERQUE, W. R. & FRAGA Fo., W. 2006. *Uma história do negro no Brasil*, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares
- ALEXANDER, G. 1991. *Eutonia, um caminho para a percepção corporal*, São Paulo: Martins Fontes
- ALLEN, W. F. et. ali. 2000, *Slave Songs of the United States: Eletronic Edition*, Carolina do Norte: University of North Carolina at Chapel Hill
- ALTUNA, R. 2006. *Cultura Tradicional Bantu*, São Paulo: Edições Paulinas
- AMADO, J. 2010. *O sumiço da santa: uma história de feitiçaria*, São Paulo: Cia das Letras
- ANDRADE, José Hermógenes de. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1974
- ARCHIVE OF FOLK SONG. 1940. *Negro Works Songs and Calls*, Washington: B.A. Botkin
- ASSIS JUNIOR, A. *Dicionário kimbundu-português*. Luanda: Argente, Santos [s.d.].
- AZEVEDO, S. M. 2002. *O papel do corpo no corpo do ator*, São Paulo: Perspectiva
- BÂ, A. H. 2010. A tradição viva. *IN: História Geral da África, Metodologia e Pré-história da África*, coordenação: J. Ki-Zerbo, São Paulo: UNESCO; Ática
- _____. 2003. Prólogo. *In: Hampaté-Bâ, Amadou. Amkoullel, o menino fula*, São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Atenas
- BAQUAQUA, M. G. 1988. Biografia de Mahommad G. Baquaqua *IN Revista Brasileira de História*, nº 16 (agosto/1988), pp. 269-284.
- BARBA, E. e SAVARESE, N. 1995. *A Arte Secreta do Ator*, Campinas: Hucitec
- BARBA, E. 1994. *A Canoa de Papel*, São Paulo: Hucitec
- _____. 1991. *Além das Ilhas Flutuantes*, Campinas: Hucitec
- BARNET, M. 1977. *Biografia de Cimarrón*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- BARUFFI, C. 2006. L'esperienza di lavoro com Maud Robart: l'emergere di un nuovo strumento, *In: Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- BENJAMIN, W. 1985. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense
- BERGSON, H. 1999. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, tradução: Paulo Neves, 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes
- _____. 2006. *Memória e Vida*, textos escolhidos por Gilles Deleuze, tradução: Claudia

- Berliner, revisão técnica e da tradução Bento Prado Neto, São Paulo: Martins Fontes
- BHABHA, H. 2013. *O local da Cultura*, Belo Horizonte: UFMG (Humanitas)
- BIAGINI, M. 2013. Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo de Cebolas, IN: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, n. 1, p. 287-332, jan/abr.
- _____. 2013. Desejo sem objeto, IN: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, n. 1, p. 176-197, jan/abr.
- BOTTACIN, S. 2017. o lugar é o “teacher”, In: *Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 4, n.4, Edição Especial, Setembro, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, EDUFU
- BROOK, P. 1970. *O Teatro e o seu Espaço*, Rio de Janeiro: Vozes
- _____. 2002. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- BURNIER, L. O. 2001. *A Arte de Ator - Da técnica à representação*, Campinas: Unicamp
- CAMPO, G. & MOLIK, Z. 2011. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik. O legado de Jerzy Grotowski*, São Paulo: É Realizações
- CARLSON, M. 2010. *Performance, uma introdução crítica*, Belo Horizonte: Ed. UFMG
- CARRIERI, R. 2011. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*, trad. Bruna Longo, São Paulo: Perspectiva.
- CASTELLANOS, I. & J. 1988. El negro en Cuba, 1492-1844, In: *Cultura Afrocubana, tomo 1*, Miami, EUA: Ediciones Universal
- _____. 1992. Las religiones y las lenguas, In: *Cultura Afrocubana, tomo 3*, Miami, EUA: Ediciones Universal
- CASTRO, Y. P. 2005. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks
- _____. 2008. A propósito do que dizem os vissungos, In: *Suplemento*, Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, p. 4-7
- CHIREAU, Y.P. 1997. *Black Magic - Religion and the African American Conjuring Tradition*, Los Angeles: University of California Press.
- CIESLAK, R. 2015. *Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta*, São Paulo: É Realizações
- CORRÊA, S. & HOMEM, E. 1977. *Moçambique: primeiras Machambas*, Rio de Janeiro: Margem Editoria
- COSSARD, G. Omindarewa. 2008. *Awô – O Mistério dos Orixás*, Rio de Janeiro: Pallas
- CSORDAS, T. 2008. *Corpo/Significado/Cura*, Porto Alegre: Editora da UFRGS
- CUNHA Jr., H. 2010. Ntu: Introdução ao Pensamento Filosófico Bantu, In: *Educação em Debate*, Fortaleza, v. 1, n. 59, ano 32, p. 25-40

- D'AQUILI, E.G.; LAUGHLIN JR., C. D. & McMANUS, J. (eds). 1979. *The Spectrum of Ritual*, New York: Columbia University Press
- DELUEZE, G.; GUATTARI, F. 1997. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, São Paulo: Ed. 34, v. 5
- DESGRANGES, F. 2012. *A Inversão da Olhadela - alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec
- DOMINGUES, L. T. 2011. A visão africana em relação à natureza, *In: Revista Brasileira de História das Religiões*, v. III, n. 9, jan. Maringá
- FABELO, T.D. 1988. Dicionario de la lengua conga residual en Cuba – Casa del Caribe
- FELDENKRAIS, M. 1977. *Consciência pelo Movimento*, São Paulo, Summus
- FLASZEN, L. 2015. *Grotowski & companhia: origens e legado*, São Paulo: É Realizações
- FRANÇA NETO, J. I. 2014. Rezas de olhado e quebrante: aspectos simbólicos e performáticos, *In: Cronos: Revista de pós-graduação em Ciências Sociais UFRN*, vol. 15, jul-dez, p. 114-132
- GEERTZ, C. 1997. *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*, Petrópolis: Vozes
- GENNEP, A. V. 2011. *Os ritos de passagem*, 3ª. ed., Petrópolis: Vozes
- GOFFMAN, E. 1985. *A representação do eu na vida cotidiana*, Petrópolis: Vozes
- GROTOWSKY, J. 1968. *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- GROTOWSKI, J. 2014. *Texti 1954-1998 – Volume I: La possibilità del teatro (1954-1964)*, Firenze – Lucca, Itália: La Casa Usher
- _____. 2015. *Texti 1954-1998 – Volume II: Il teatro povero (1965-1969)*, Firenze – Lucca, Itália: La Casa Usher
- _____. 2016. *Texti 1954-1998 – Volume III: Oltre il teatro (1970-1984)*, Firenze – Lucca, Itália: La Casa Usher
- _____. 2016. *Texti 1954-1998 – Volume IV: L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze – Lucca, Itália: La Casa Usher
- GROTOWSKI, J. & FLASZEN, L. 2010. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowsky 1959-1969*, curadoria: Ludwig Flaszen e Carla Pollastrelli; tradução: Berenice Raulino, São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro
- GUERRA, J.F. 2014. El origen Kongo del Palo Monte (Cuba), uma aproximación etnolingüística Universo, *In: Revista de lenguas indígenas y Universos Culturales*, vol.11, Universidad de Granada, Madrid, Espanha, p. 9-62
- HALL, S. 1997. *Identidades culturais*, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A Editora
- _____. 2003. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*, organização: Liv Sovik, tradução: Adelaine La Guardia Resende et ali, Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da

UNESCO no Brasil

- HAMPATÊ BÂ, A. 1981. A noção de pessoa na África negra, In: *La notion de personne em Afrique Noire*, Paris: CNRS, p. 181-192
- _____. 2010. A tradição viva, In: *História Geral da África I: metodologia e pré-história da África*, 2ª. ed., Brasília: UNESCO
- _____. 1976. Arte Africana, onde as mãos não têm ouvidos. In: *The UNESCO Courier*
- HERSKOVITS, M.J. 1971. *Life in a Haitian Valley*. New York, Anchor Books
- HERZOG, G. 2014. *Speech Melody and Primitive Music*, AHU MATT, pp. 1–18. old., No. 000.000.964, <http://afrikatudastar.hu>
- HIGHWATER, J. 1978. *Dance Ritual of Experience*, New York: A and W Publishers Inc.
- HURBON, L. 1987. *O Deus da Resistência Negra: O Vodun Haitiano*. São Paulo: Paulinas.
- JIMENEZ, P. 2006. Il corpo che ascolta, In: *Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- _____. 2012. *Dance Research Within the Context of the Work of Maud Robart*, Trabalho de Conclusão de Bacharelado em Dança, University of Hawaii at Mānoa
- _____. 2014. *Transformation Through Dance: Maud Robart and Haitian Yanvalou*, Dissertação de mestrado, University of Hawaii at Mānoa
- _____. 2017. Transformação pela dança: Maud Robart e o yanvalou haitiano, In: *Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 4, n.4, Edição Especial, Setembro, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, EDUFU
- JOHARI, H. 1994. *Chakras Centros Energéticos de Transformação*, Rio de Janeiro: Ed. Bertrand
- KABWASA, N. O'K. 1982. Na África, a velhice é um momento privilegiado no círculo infinito da vida, In: *Correo de La Unesco*
- KAGAME, A. 1975. *A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu*. In: *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela UNESCO por Paul Ricoeur e outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- KAGAME, A. [s.d.]. *La philosophie bantu comparée*. Paris: Présence Africaine
- KARNAL, L.[et al.]. 2007. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, São Paulo: Contexto
- KI-ZERBO, J. 2010. *História Geral da África, Metodologia e Pré-história da África*, São Paulo: UNESCO: Ática
- KUBIK, G. 1970. *Natureza e Estrutura de Escalas Musicais Africanas*, tradução: João de Freitas Branco, Lisboa: Estudos de Antropologia Cultural
- LABAN, R. 1978. *O Domínio do Movimento*, São Paulo: Summus Editorial

- LEHMANN, H-T. 2007. *Teatro Pós-dramático*, São Paulo: Cosac Naify
- LEITE, Fábio. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S.Paulo, 18-19 (1). 103-118, 1995/1996
- LELOUP, J.Y. 2015. *O corpo e seus símbolos*, Petrópolis, RJ: Editora Vozes
- LICHTE, E. F. 2008. *The Transformative power of performance – a new aesthetics*, Londres e New York: Routledge
- LIMA, T. M. 2012. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*, São Paulo: Perspectiva
- _____. 2013. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, in: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, n. 1, p. 220-240, jan/abr.
- _____. 2014. Considerações sobre “The Action”, in: *Performatus*, ano 2, n. 8, jan.
- LOPES, N. 2003. *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss*, Rio de Janeiro: Pallas
- _____. 2011. *Bantos, malês e identidade negra*, 3ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora
- _____. 2005. *Kitábu*, Rio de Janeiro: Senac
- LOPES, N. & MACEDO, J. R. 2017. *Dicionário de história da África: Séculos VII a XVI*, 1ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- LOUW, D. J. 1998. *Ubuntu: An African Assessment of the Religious Other*, University of the North: Paidea
- _____. 2010. Ser por meio dos outros: o ubuntu como cuidado e partilha, IN Revista Instituto Humanitas Unisinos, São Leopoldo, Edição 353
- LUGIRA, A. M. 2009. *African Traditional Religion*, 3rd edition, Uxbridge, UK: Chelsea House
- MABONA, Pe. M. 1964. La spiritualité africaine. In: *Presence Africaine*, 52, 4., trim.
- MACHADO Fo., A. M. 1985. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo
- MAQUET, J. 1966. *Les civilisations noires*, Paris: Marabout Université
- MATURANA, H. & VARELA, F. 2002. *De Máquinas e seres Vivos – Autopoiese – a organização do vivo*, Porto Alegre: Artes Médicas
- MAUSS, M. 1974. *Sociologia e Antropologia*, Vol. 2, São Paulo: E.P.U / EDUSP
- MBABI-KATANA, S. 1977. Una música para acompanhar la vida. In: *El Correo de la Unesco*, maio, ano 30, p. 4-34
- MBEMBE, A. 2014. A questão da raça, In: *Crítica da Razão Negra*, Lisboa: Antígona
- MBITI J., *Africans Religions and Philosophy*, East African educational Publishers, Nairobi, 1969
- MEDEIROS. J. C. 2007. À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro. Rio de

Janeiro: Editora Garamond

MERLEAU PONTY, M. 1991. *Signos*, tradução: Maria Ermantina Galvão Pereira, 1ª. ed., São Paulo: Martins Fontes Editora

_____. 1999. *Fenomenologia da Percepção*, tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes

_____. 2007. *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva

METRAUX, A. 1972. *Voodoo in Haiti*, translated by: Hugo Charteris, New York: Schocken Books Inc.

MOSTAÇO, E. 2012. Conceitos operativos nos estudos da performance, *In: Revista Sala Preta*, vol 12, n.2, dez 2012, p. 143-153

MUKUNA, K. W. s/d. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, São Paulo: Global Editora

MUNANGA, K. 2009. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas culturas e civilizações*, São Paulo: Global

NDABA, W.J. 1994. *Ubuntu in comparison to Western philosophies*. Pretoria: Ubuntu School of Philosophy

NICOLESCU, B. 1986. *La science aux confins de la connaissance: Le prologue de notre passe culturel*, Venise: Fondazione Giorgio Cini

NYANG, S. S. 1982. Deuses e homens da África, *In: O Correio da Unesco*, fev., ano 35, p. 26-32

OKAMOTO, E. et ali. 2017 Encontro com Maud Robart, *In: Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 4, n.4, Edição Especial, Setembro, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, EDUFU

OLIVEIRA, E. S. 2015. *Devoção, tambor e canto: um estudo etnolinguístico da tradução oral de Mazagão Velho*, Tese de Doutorado, orientador: Margarida Petter, São Paulo: Universidade de São Paulo

ORTIZ, F. 1906. *Los Negros Brujos*, Madrid, Espanha: Ed. América

_____. 1983. Do fenômeno social de transculturação e sua importância em Cuba, *In: El contrapunto cubano del azúcar Y del tabaco*, trad. Livia Reis, Cuba: Editorial de ciencias sociales. La Habana

PARÉS, L. N. 2007. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*, 2ª. ed. rev., Campinas-SP: Editora da UNICAMP

PAVIS, P. 2017, *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C.A. e Sousa, 1ª. ed., São Paulo: Perspectiva

PRISO, M. B. 1997. Corpo – Produto da Palavra, *In: El Correo de la Unesco*, abril

PROUST, M. 2003. *No caminho de Swann*. São Paulo: Folha de São Paulo

- RAMOSE, M. 1999. A Filosofia do Ubuntu e Ubuntu como uma filosofia, *In: African Philosophy through Ubuntu*, trad. Arnaldo Vasconcellos, Harare: Mond Books
- _____. 2002. A Ética do Ubuntu, *In: The African Philosophy Reader*, trad. Magobe B. Ramose, New York: Routledge, p. 324-330
- REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA PRESENÇA, 2013, Porto Alegre, vol. 3, jan-abr.
- RICHARDS, T. 2014. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, prefácio e ensaio de Jerzy Grotowski; tradução do inglês: Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo: Perspectiva
- ROBART, M. 2006. A voce libera, *In: Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- _____. 2006. Il Silenzio al cuore della relazione, *In: Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- _____. 2017. *In: Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 4, n.4, Edição Especial, Setembro, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, EDUFU
- RUOCCO, L. 2006. Le radici di un percorso artistico. Intervista a cura di Lilia Ruocco, *In: Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- SABINO, J. e LODY, R. 2011. *Danças de Matriz Africana*, Rio de Janeiro: Palla
- SANTOS, I. F. dos. 2006. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, 2ª. ed., São Paulo: Terceira Margem
- SBARDELOTTO, M. 2010. Ser por meio dos outros: o ubuntu como cuidado e partilha, *In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos (IHUon-line)*, São Leopoldo: ed. 353, p. 5-10
- _____. 2010. “Eu existo porque nós existimos”: a ética Ubuntu, *In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos (IHUon-line)*, São Leopoldo: ed. 353, p. 19-22
- SCHECHNER, R. 1973. *Environmental Theatre*, New York: Hawthorn Books
- _____. 1985. *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- _____. 1988. *Performance Theory*, London: Routledge
- _____. 2002. *Performances Studies: An introduction*, London: Routledge
- _____. 2003. O que é performance?, *In: O Percevejo*, ano 11, n. 12: p. 25-50
- _____. 2011. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral, *In: Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 20, 2011: 213-236.
- _____. 2012. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro, tradução: Augusto Rodrigues da Silva Júnior et al, Rio de Janeiro: Mauad X
- SLOWIAK, J. & CUESTA, J. 2013. *Jerzy Grotowski*, São Paulo: É Realizações

- SOUZA, M.M. 2002. *Catolicismo negro no Brasil: santos e minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural*, Salvador: Editora UFBA
- TAY, A. K. 1984. La psicologia en el Africa negra, In: *O correio da Unesco*, Rio de Janeiro, 3, março
- TAYLOR, D. 2013. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, Belo Horizonte: Editora UFMG
- TEMPELS, P. 1945 [1959]. A filosofia bantu, França: Présence Africaine
- THOMPSON, R. F. 2011. *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*, tradução: Tuca Magalhães, São Paulo: Museu Afro Brasil
- TINHORÃO, J. R. 1988. *Os sons dos negros no Brasil – cantos - danças – folguedos – origens*, São Paulo: Art Editora
- TINTI, L. 2006. La Ricerca di Maud Robart, In: *Biblioteca Teatrale Revista Trimestrale i Studi e Ricerca sullo Spettacolo*, 77, January-March, Rome, Italy: Print
- TURNER, V. 1974. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis: Vozes
- _____. 1988. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ Publications
- _____. 1987/1988. *The Anthropology Of Performance*, New York: PAJ Publication
- _____. 2005. *Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu*, Niterói: EdUFF
- _____. 2008. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*, Niterói: EDUFF
- VANSINA, J. 1980. A tradição oral e sua metodologia. In: *História Geral da África. Metodologia e Pré-história da África*, coordenação: J. Ki-Zerbo, UNESCO, São Paulo: Ática
- VASS, W. K. 1979. *The Bantu Speaking Heritage of the United States*. Los Angeles: Center for Afro-American Studies – University of California.
- VATIN, X. 1999. *Brasil – Candomblé de Angola – Afro-Brazilian Ritual Music*, Paris: Maison des Cultures du Monde.
- VERBAKEN, A. 1920 - *La Tambour-Téléphone Chez las Indigènes de l'Afrique Centrale*, Congo I 263-284.
- VERGER, P. F. 1981. *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, Salvador: Editora Corrupio
- WHITE, S; WHITE, G. 2005. *The Sounds of Slavery*. Boston: Beacon Press
- ZUMTHOR, P. 1993. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira, São Paulo: Companhia das Letras

Teses e Dissertações:

- CAMARA, A. A. A. 2013. *Vissungo: o cantar banto nas Américas*, Tese de doutorado. Belo

Horizonte: FAE - UFMG

GIROTO, I. 1999. Uma visão do mundo africano, *In: O Universo Mágico Religioso Negro Africano e Afro-Brasileiro: Bantu e Nagô*, Tese de Doutorado, São Paulo: Departamento de Antropologia, FFLCH - USP

MADEIRA, C. 2013. *Kubana Njila dia Angola – Travessias do Ator-sacrário por entre as Divindades Angolanas*, Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA – USP

OLIVEIRA, E. S. 2015. *Devoção, tambor e canto: um estudo etnolinguístico da tradução oral de Mazagão Velho*, Tese de Doutorado, São Paulo: Universidade de São Paulo

Artigos:

DAWSEY, J. C. 2005. Victor Turner e Antropologia da Experiência, *In: Cadernos de Campo. n.13* São Paulo: USP

_____. 2006. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das Coisas, *In: Cadernos de Campo. No 7*. São Paulo: USP

_____. 2009. Por uma Antropologia Benjaminiana: repensando paradigmas do Teatro dramático, *In: Mana. v.15, no.2*. Rio de Janeiro

_____. 2011. Schechner, Teatro e Antropologia, *In: Cadernos de Campo. n. 20* São Paulo: USP

ANEXOS:

TRANSCRIÇÃO DOS ÁUDIOS DAS RODAS DE CONVERSA DA INVESTIGAÇÃO 3

DIA 10 DE JUNHO DE 2018

Eu: queria só ouvir... bem rapidamente as impressões para vocês... tá tudo bem todo mundo continuar?

Flávia: tô achando tudo maravilhoso. Eu achei muito legal, eu achei muito bom assim...tô me sentindo até mais leve. Vou sair agora...pisando... voando...flutuando...pisando nas nuvens...

Rodrigo: intenso no bom sentido

Giuliano: prá mim foi uma transa... louca... sim... totalmente transa louca... tem hora que eu me conectei ali, jura, eu tava no deserto...eu tava no deserto e consegui pegar na areia assim... ó... juro... fiz assim... caralho meu, que coisa louca!

Flávia: daí, eu me senti como se eu fosse uma onda de mar... eu tava dentro...tava... mas não ruim, não afogando. Eu fazia parte daquilo. Engraçado que eu também tinha essa sensação, como se eu tivesse mesmo ali... com a onda ali, em cima de mim

Ana Cláudia: pessoas...eu vi tantas pessoas...mas eu tava em África. Muito louco. Tem uma tribo...não sei...eles pulam... pulam... pulam... pulam...comecei a pular...pular, pular, pular ...eu não conseguia sair daquilo...parecia que eu tava com eles! muito louco! Tinha uma pessoa que fazia assim... o meu foram pessoas... nossa! Muitos rostos...diferentes...pessoas

Rodrigo: pessoas também...me levou à ação da capoeira... fiz capoeira há um tempo atrás... mas pouco tempo, mas despertou tudo! Eu via roda...ginga das pessoas.... aquela festa... aquela coisa toda na capoeira... então...foi muito forte essa coisa da capoeira...

Giovanna: eu não me senti nada leve...pelo contrário, me senti pesada. Sensação de uma coisa me puxando o tempo inteiro para o chão. E só consegui...a primeira coisa que passava pela minha cabeça era ainda os meus pés pisando na terra vermelha...foi tenso.

Well: eu não sei dizer... já tiveram outros exercícios, sabe... bem mais leves... não sei, mais me levava à África também.

Ana Cláudia: a terra...tinha uma terra vermelha...tinha uma terra vermelha...

Well: é um mix... porque é muita loucura... e de repente eu me via...na verdade, quando tem um tipo de exercício que vai prá dentro...me vejo numa floresta também... e com povos e aí que vem esse mix... que tudo começou mesmo com vindo essa questão da floresta, e os frutos vinham aparecendo e as pessoas...e todo mundo vinha junto e me abraçava, mas eu não conhecia ninguém...ninguém... mas todo mundo tava ali... se apoiando... mas aí vem essa coisa muito louca esse mix... porque de repente todo mundo cai no buraco... e a gente fica no buraco sem saída...e aí eu via esse Well pequeno, e vi esse Well adulto, o que que esse Well faz, foi uma guerra comigo mesmo. Foi uma guerra muito louca... mas todo mundo tava ali mas todo mundo tava ali ainda... e todo mundo se ajudava prá sair daquele lugar ... subir aqueles troncos ásperos, secos, farpas, não sei...mas aí no final a gente conseguiu sair... não sei aí... eu tava sentindo essa coisa muito pesada, muito ruim... mas que eu sentia também que era muito importante, e no final, me senti bem, como se tivesse vindo uma paz, e aí eu via esse Well adulto abraçando esse Well pequeno e falando: agora tá tudo bem. Não sei parece que às vezes, eu vejo que eu não pertencço aqui. Simples. Mas eu posso tá andando ... mais parece que não tô aqui que esse não é o meu lugar...que meu lugar muito muitas vezes eu sinto uma saudade grandiosa eu senti aqui muita ... mas não sei... não sei se de alguém não sei do quê mais uma saudade do lugar

Flávia: engraçado você falou de saudade... e para mim já assim até foi o posto ...Eu sempre fui uma pessoa tão assim de pensar tanto de saudades ... de muita coisa que tive que viver sempre com lembranças... mas aquele momento parece que nada assim incomodava assim até escrevi no meu caderninho que não tinha saudades, não tinha nada, era uma coisa... eu era eu era a onda, eu era a onda junto... eu escutava, eu me sentia como se estivesse só eu, o vento e a onda e a música é como se a música viesse lá areia, como se tivessem pessoas lá na areia, mas longe de mim, cantando... para mim foi muito gostoso... muito...foi uma sensação muito boa.

Giovanna: Eu também senti assim eu senti que eu não conseguia... você falou prá... se trazer alguma lembrança... para mim, não vinha nada... porque era tão presente, que eu não

consegui lembrar de nada... nem pensar no futuro. Era agora, que era aqui.

Giuliano: eu também não conseguia... e eu tive uma parada muito louco desse deserto, que eu tava com pássaro verde e... veio vários assim... eu fiquei na areia e eu pensei: caramba, que coisa louca, como pode tá no deserto e ter tanto pássaro, né? E eu fiquei nessa pira de...desse pássaro verde com a terra e eu vi um equilíbrio muito grande, muito grande, muito grande... e eu não conseguia pensar em mais nada, só nisso... só nisso. E a música ficava ia e voltava...ia e voltava... muito louco...

Rodrigo: eu senti também uma junção com as pessoas, né? Com as coisas que ele falou um pouco, que as pessoas estavam juntas, né? Eu senti muito essa conexão com as pessoas e essa vontade de me conectar mais com as pessoas ...e um alívio de poder ser, de poder existir, de poder fazer parte, de poder tá aqui Em algum momento também eu eu deitei e aí eu tinha que me conectar com a terra também, teve um momento assim... e muito essa essa posso estar aqui, posso estar junto com as pessoas, posso existir, tinha muito uma coisa de tirar travas mesmo, de prisões...tal...coisas que a gente carrega mesmo. Foi esse alívio nessa junção com as pessoas, principalmente poder fazer parte de um coletivo...com a capoeira, com a ginga, com as pessoas aqui, de alguma forma, mesmo cada um estando no seu universo, eu me sentia conectado...podendo fazer parte assim...muito forte mesmo.

Giovanna: eu também senti como se tivesse tirado umas camadas sobre a gente...teve um momento que eu olhei...não sei, como em câmera lenta, eu olhei prá todo mundo e eu me senti tão exposta emocionalmente, que se alguém falasse alguma coisa prá mim, eu ia chorar muito, se alguém... fazia alguma coisa prá eu rir, ia rir muito, alguma coisa, ia sair correndo na hora, tava pronta para qualquer coisa, tava muito exposta assim... tava vibrando.

Eu: vocês conseguiram perceber também no corpo, aonde que cantava, onde soava esse canto no corpo de vocês?

Ana Cláudia: aqui nas coxas e aqui: antebraços e se repetia isso sempre...nas coxas, sempre. Eu não tinha essa... foi aqui... foi... não é...

Flávia: Inicialmente achei que foi nas costas, daí percebi que não...

Eu: ele parece que esquenta no lugar, né?

Giovanna: Eu senti bem no meio dos seios... bem aqui no meio...

Giuliano: eu senti também...dava uns arrepios

Ana Cláudia: Arrepio

Giuliano: uns arrepiados...

Eu: (para o Well): você sentiu?

Well: sim. Aqui também, muito... bem quente.

Eu: vocês anotaram tudo isso?

E...eu vou pedir uma coisa prá vocês ...nossa! Tá sendo maravilhoso. Que vocês não procurem, por favor, na internet!

DIA 24 DE JUNHO D 2018

Giuliano: Cansativo...esgotou total o segundo canto... totalmente... totalmente totalmente...foi até um pouco o porquê de eu não ter conseguido entrar tanto nesse terceiro... que me liquidou. Eu era um senhor...sentia...minha mão tava até tremendo assim... foi muito louco, um transe mais louco. E aí eu fiquei ali e eu meio que fiz a passagem e a Carol me pegou e me levou para ele. Foi aí que eu quando olhei para você, você fez alguma coisa assim aí eu fui...fui embora... até sai ...até parei. Com todo, com todo o lance. Foi sinistro...sinistro bom... mas muito cansado...muito cansado e muita dor. Até coloquei lá com todas as dores do mundo...e...Nossa! Fantástico! Esgotadíssimo.

Flávia: é...o meu segundo também foi o mais pesado de todos, né? Vou falar dele porque teve alguma semelhança até com o do Giuliano. Porque eu era um senhor muito idoso e eu tava carregando um balaio cheio de espiga de milho...na trilha, né? e tava muito difícil, tava muito pesado. Aí, primeiro a Ana veio até falar comigo, me ajudar...veio me ajudar a carregar o peso, depois ele também trouxe palavras, né, de encorajamento e deu uma aliviada boa mesmo... depois a Gi me abraçou também, como assim me senti como se, né, tava tendo esse apoio das pessoas, né, me ajudando. Então era bem...nossa! Foi muito forte. Muito.

Carol: Acho que dos três o que mais gostei foi o primeiro... porque o primeiro eu consegui relacionar com algo da minha vida. O primeiro eu imaginei que eram algumas cantigas cantadas para crianças antes de brincar. Eu imaginei eu brincando de bola com os meus

primos e correndo não sei que... não sei prá mim era um canto assim muito alegre, muito divertido, sabe? Então para mim o primeiro foi o mais animado. Porque...o segundo, acho que tem alguma coisa com terceira idade, porque eu também imaginei uma senhora, uma velhinha no funeral. Não sei, eu imaginei muito essa canção assim como velhas anciãs cantando no funeral...cantando no funeral do meu filho... alguém que também relacionado a mim, sabe? Uma canção de muito pesar...não sei ..para mim, as três canções foram extremamente diferentes. Porque para mim essa última foi essa que me esgotou porque, não sei, o segundo já tinha me deixado muito lá embaixo assim, eu tava lá e o terceiro, não sei, parecia uma coisa intensa, uma coisa de guerra, uma coisa de luta, é uma coisa guerreira... não sei, imaginei uma fogueira, tendo um ritual, sabe? eu nem assim, às vezes, acho que nem tinha muita coisa para falar, no momento que você falou imagina o que eu sabia falar era chamar as pessoas. Tipo: vem! Vem! Vai! Isso! Força! Sabe? Prá mim, porque o canto em si, prá mim já era, o canto que você passou esse último, não sei, já era só o canto era o que devia ser falado ali, naquele ritual. Prá mim, não sei, aí eu comecei a chegar em todo mundo, a passar assim... nossa! Principalmente quando eu fui nele assim ele tava tão...sério...tão intenso... não sei...eu comecei a sentir uma coisa muito intensa passando para ele, sabe? e também na hora que fui passando por ele, ele virava, girava, girava, eu passava prá ele, não sei. Começou uma intenção assim, sabe, muito forte. Aí para mim começou a esgotar demais, porque eu falei, gente, não sei se tem mais força para continuar, porque, não sei, o segundo canto parece que me deixou muito lá embaixo, sabe? parece que a energia foi tão baixo, que o terceiro veio para tentar dar uma levantada assim... mas não sei... para mim, tive uma imaginação muito... sei lá... nunca imaginei que eu ia pensar nessas coisas... Mas para mim, acho que dos três, o primeiro me trouxe uma sensação, acho que um pouco mais intensa também, mas pouco mais alegre porque os outros dois, um me puxou muito para baixo e outro me colocava muito lá em cima, e às vezes, eu sentia que não tinha energia acho que foi realmente por causa, talvez do desgaste físico, mas eu senti que eu precisava dar essa energia porque eu cantava, cantava, cantava e parecia que assim: não sei, que eu tinha que cantar e eu tinha que tá fazendo aquilo. Sabe porque seria uma falta de respeito tá cantando aquilo e não botando todo meu esforço naquele canto e não passando toda minha energia prá pessoas.

Rodrigo: Acho que senti tudo diferente. O primeiro... o primeiro, eu senti uma coisa muito de cura, né? As minhas mãos, elas tremiam muito e elas esquentaram, etc...onde eu não conseguia pensar... e no começo, até pensei assim: eu acho que minha pressão está caindo mesmo, minha mão tá tremulando mesmo, não sei o que, mas depois eu vi que não. Aí, fiquei normal e as mãos continuaram com essa sensação de cura, de passar mão... imposição de mãos. Então foi uma sensação muito forte nesse sentido. O segundo ao contrário de todo mundo, me foi muito leve para mim. Foi muito leve. Sentia uma leveza, uma leveza, uma celebração e tal. Uma imagem que me veio era de uma mulher negra e... dançando e tal e me senti muito, muito leve, né?

Eu: Você se sentiu essa mulher?

Rodrigo: Não, eu não me senti essa mulher, senti reverenciando essa mulher.

Eu: entendi.

Rodrigo: e aí, tanto é que, de repente eu abri o olho, eu até escrevi isso, o meu racionalismo falou isso: gente, tá todo mundo diferente, aí, pera, volta, volta, aí, eu sentei no chão para tentar voltar, aí a Ana veio. E ela veio, eu achei isso impressionante, ela veio, ela me abraçou e era a imagem que eu tinha. E depois que escrevendo que eu vi: nossa, mas a mulher que eu imaginava era a imagem da Ana e ela veio e ficou um tempo comigo. Então, isso foi muito impressionante. O terceiro... eu já senti também um pouco de leveza. Mas um pouco nessa coisa também da celebração, da dança. Um pouco mais pesado, um pouco mais com os ombros. E um jovem negro, daí eu já me sentia ele...é... recebendo as oferendas e tal... me alegrando com as pessoas... foi um pouco essas minhas sensações.

Eu: o terceiro te levou ao quê?

Giuliano: o terceiro? Putz... porque eu fiquei mais ainda nesse negócio de reverenciar, de receber. Eu não era nada. Eu primeiro comecei a pensar que eu era onda, mar, mas não era nenhuma pessoa, nem nada. Só... só para só o fluxo, eu ficava nessa... aí ficava, ficava nisso, mas não consegui ser algo. A primeira eu fui uma negra que cantava e pegava água no rio, junto com o filho. E eu ficava lá pegando e jogando e cantando fazendo um canto, depois pegava minhas coisas e ia embora, meu filho ia junto que ele gostava de ficar lá. E a terceira foi mais isso, não consegui ser nada...de físico...

Eu: mas você conseguiu ser uma onda

Giuliano: isso! Exato!

Eu: você conseguiu ser o mar.

Giuliano: Exato. Só.

Kamunjin: Você não foi humano.

Giuliano: Não era humano. Ai depois, quando você foi falando para a gente para que isso fosse... me... me jogou como se eu fosse uma mulher, que tinha dois...duas...dois graus no braço...que ficava reverenciando e recebendo as pessoas que chegavam lá na aldeia... e não me remeteu a África, não me remeteu, me tirou desse lugar que todos estavam me deixando até agora... até o primeiro que eu vi o elefante... umas coisas... mas o terceiro foi o único que não me levou...me levou uma coisa mais árabe assim... sei lá, não sei...

Eu: não deixa de ser África!

Giuliano: é...exatamente...exatamente... mas muito legal. Adorei.

Flávia: Eu também não falei do primeiro e do terceiro. Assim, todos me levaram para campo. Onde? não faço ideia. Ahhh... mas o primeiro, eu era enorme, eu era maior do que a Terra...eu tava voando, mas não era um voo com muito movimento, com asas batendo, não, era uma coisa...meio que o vento levava...eu me sentia assim... sei lá... mas era muito escuro. Só teve uma hora que eu virei, acho que eu estava virada para lá, quase que o tempo todo, então, tinha o escuro, tem uma hora que eu virei, aí eu tive a sensação como se o sol tivesse nascendo. Aí o segundo foi aquele super pesado, né? e... o terceiro, eu era um inseto que tava saindo do casulo, da pupa...tava nascendo, nascendo não, tava sofrendo metamorfose...tava pendurada no tronco de árvore, por isso que eu não saia muito do lugar porque eu estava naquele ponto.

Giovanna: bom...os meus foram... o primeiro, para mim me desgastou total. Foi meu Deus, aquilo...o primeiro foi o pior de todos, assim...fisicamente prá mim,que me esgotou muito, muito...tanto que no último, no final, eu já tava assim, gente, eu não aguento mais, não consigo mais, meu corpo não vai, sabe? não consigo. É no primeiro, é...uma coisa muito louca, foi a mais louca de todas prá mim... eu primeiro que comecei a sentir muito na minha cabeça, e era um formigamento como se alguém fizesse cócegas no couro cabeludo, sabe? Vinha tudo aqui. Era uma sensação muito boa, de como se eu estivesse sendo pendurada pela cabeça e meu corpo tivesse leve, sabe? Como se não tivesse nada no corpo. E aí, foi vindo mais o físico, e aí, eu comecei a me sentir mãe, neta, bisneta, filha, é como se essa coisa feminina, sabe? E eu não sou nada maternal, eu me senti muito maternal...como se tivesse já vários filhos...como...sabe? Uma coisa muito louca. E eu jamais quero ter filhos na vida! E eu me senti como se quisesse, como se fosse mulher, sabe? Não sei, foi muito louco. Ah...o segundo para mim foi... era gênero masculino, era uma pessoa jovem e era uma pessoa que sentia muita culpa...era um peso... só que era um peso emocional, sabe? eu sentia, como se tudo que eu tentasse ajudar, sabe? que nem eu vi a Flávia, tentava ajudar, quando soltei ela parecia que não era suficiente, como se estivesse culpado por aquilo. E no terceiro, eu me vi numa tenda, um homem, um senhor já, o que segundo já era um homem jovem, no terceiro era um senhor, e era uma tenda que tinha várias cores terrosas assim, e tinha várias pessoas celebrando...eu não sabia o quê. Mas tavam assim, sabe? Eram vários sorrisos, só que no final, já estava, tipo assim, tão, tão esgotada, que não conseguia segurar mais aquilo...assim meio que se esvaiu...

Well: comecei refletindo muita coisa ... é... pensando até mesmo na primeira que a gente teve... eu faço muito círculo... comecei a perceber isso, eu rodo muito. Mas se eu for para algum brinquedo de rodar, se der duas voltas, eu já sinto enjoo... E aqui eu não sinto fazendo isso... e eu tento entender o porquê, mas...claro, obviamente não tem como saber, eu acho. Mas... e da primeira vez, teve um impacto muito grande, eu acho... me joguei muito. E aí no primeiro canto que teve hoje, eu não consegui me conectar muito... tive que me dar um tempo... inclusive, eu não tava vendo toda conexão, que eu quase parei, falei assim, Chrys, não tá dando. Só que aí, eu peguei, respirei, parei, voltei, aí eu consegui entrar. Aí, o que acontece foi algo muito interessante. Ouvindo agora tudo, esse primeiro me deu um desejo muito grande de ajudar...de querer ajudar as pessoas... porque eu cheguei nessa... era tipo de uma vila que tava acabada, destruída, e eu precisava ajudar as pessoas, ajudar a reconstruir esse lugar. E aí eu tinha poderes, eu estava voando...e o vento era muito importante... não sei, parecia que vento saía da minha mão e eu conseguia ajudar. E aí só que assim eu não conseguia, embora eu tinha esse desejo de ajudar, e eu estava vendo que estava ajudando pessoas, crianças velhos e afins, e reconstruindo essa vila, eu não conseguia, assim de fato, essa ajuda...e eu não sei... essa transa muito louca, que a gente sai daqui assim, né? Só que, às vezes vem o lugar que a gente tá aqui...e na hora que veio aqui, esse lugar, veio lá esse pensamento: poxa! a gente podia, sei lá, se relacionar com outro, que a gente não teve na primeira vez. E aí depois eu voltei tal, escreveu... aí, veio o segundo...e aí o segundo, você falou prá gente abrir os olhos e se conectar com a outra pessoa. E aí veio aquele lado racional de novo: é... que legal. Porque... porque que veio isso...porque esse

segundo canto, eu ainda estava ajudando essas pessoas, só que aí veio esse... esse perfil... tipo um complemento do outro assim...esse perfil de cura... esses poderes... eu já tinha construindo a vila, já estava ajudando as pessoas, só que elas precisavam de uma ajuda... de todos os tipos...então, eu consegui ajudar. E aí, quando começou a ter as interações, eu vi que eu tava tá conseguindo meio que ajudar, pelo menos, eu consegui, eu conseguia enxergar isso, teve ela, que eu senti essa coisa do funeral mesmo, alguma coisa do tipo assim: se perdeu alguém, vai ficar tudo bem. Isso me marcou muito: vai ficar tudo bem.

Carol: Nossa! Eu fiquei até com medo! Porque assim, nossa desculpa, sabe? Nossa, eu pensei assim: desculpa por sua perda. Não, ele: vai ficar tudo bem. Gente, eu senti um abraço muito bom. Eu falei: Vai ficar bem mesmo!

Well: Tinha mesmo essa coisa das mãos mesmo de ajudar e ir e passar essa energia. E aí depois, encontrei você no segundo e último, acho...e aí, teve aquela coisa que eu vi você falando e você estava muito ali e eu fui...eu precisava...sentia muito que queria realmente ajudar e eu vi um alívio muito grande assim sempre...

Flávia: e foi mesmo...

Well: E aí teve o dele assim... nem sei, acho que meu lado racional até veio também falou: Caraca...assim...porque ele tava...a mão dele tava tremendo muito... sim. E ele tava corcunda assim e aí, quando ele me olhou, o olhar conectou. E aí, eu não sei...bateu uma coisa muito louca, eu não via mais ninguém, só via ele...ele foi levantando aos poucos, eu fui indo... e ele fechou o olho e quando ele fechou o olho, eu falei: deu. No que deu... me senti pesado. E aí foi algo que eu coloquei lá porque eu vi que eu tinha que ajudar as pessoas, eu conseguia ajudar as pessoas, mas eu tirei as dores delas para colocar a dor em mim... só que isso não machucou, só que eu precisei dessas dores, para deixar elas bem e me deixar mal, no caso assim, sabe? E aí o que me deixou mal, foi que eu não consegui passar em todos, por eu não ter conseguido passar em todos e isso me machucou. E eu tava acabado, não tava mais conseguindo. E aí foi quando eu imaginei...é... como se fosse uma árvore-mãe assim, que aí, foi quando eu fiquei ali, que imaginei abraçado e ela, essa árvore mãe me ajudando a trazer a minha energia de volta... e ali, a minha cabeça. Aí, o terceiro, eu achei que não ia conseguir... veio pedir uma desistência... eu falei: não! Calma. Aí eu estava conseguindo conectar...e engraçado que...logo na roda se já tem uma conexão. Quando você tava cantando, você vai passando cada um, né? Já vem uma coisa assim. E aí que eu achei que ia ter essa continuação da ajuda...desse perfil... mas mudou totalmente assim. Porque eu imaginei ...veio uma coisa muito pesada...o círculo sumiu. Eu fiz pouquíssimos movimentos circulares assim...e eu tinha esses pés muito pesados, só que eu também era grande... e era tipo inseto. E tinha um corpo muito grande assim que rastejava, mas era um inseto, mas eu me sentia assim, que eu tinha acabado de sair da água. Então, era uma mistura muito louca, eu era todo azul, com antena...

Flávia:

Well: talvez... não sei E aí, tinha uma energia muito ruim por fora, porque eu queria o mal, eu queria destruição. Eu cheguei em você, eu acho, não queria ela perto de mim, queria acabar com ela, só que por dentro não! É...isso... é sei lá...foi uma coisa, muito simples, tipo: era como se quisesse mostrar por fora, que eu era uma pessoa muito ruim, que eu queria acabar, mas por dentro não. Eu queria ser acolhido na verdade E aí veio você, e começou a fazer assim, tipo... eu queria muito tá ali, e ser acolhido por esses toques e tudo mais só que eu, ao mesmo tempo, não queria. Eu tinha que mostrar que eu tava forte e que eu não ia abaixar a cabeça. E aí, acho que tive dois pequenos momentos, acho que foi com ele e com a Ana...só que com os dois, eu consegui demonstrar que eu estava realmente forte, não queria contato. E eu não sei, esse eu senti uma coisa muito do mal assim, mas por fora, tinha o mal... mas por dentro... eu queria, eu queria essa coisa boa, eu queria ser acolhido... eu não sei...

Eu: foi meio contraditório...

Well: totalmente assim...bastante.

Flávia: eu queria falar só das ajudas que eu tive também...que eu achei interessante, porque eu tava com aquele peso todo, quando a Ana veio me ajudar, eu desabei...aí, eu comecei a chorar, que eu não conseguia...como...sei lá, na hora que ela veio é como se eu tivesse transferindo um pouco assim, a força prá ela...justamente eu desabei e comecei a chorar. Aí depois, quando encontrei com ele...aí...é como se eu estivesse assim ahhhh, né? Vai em frente...sei lá...E depois a ajuda final que foi quem me pegou, né? no colo...Foram três sentimentos diferentes com cada interação.

Rodrigo: Interessante foi que você disse que eu senti isso de você, né? No terceiro, que eu estava nessa alegria, recebendo as reverências e tal, tentei chegar prá você prá trazer e aí você se afastou... um pouco...e aí eu senti um pouco isso...tem uma coisa ali...não sei o que

é... tentava tipo comunicar...não...vem...pode vir...pode vir...vem prá cá...vem prá cá e você não vinha. E aí o que você falou agora, faz sentido, né?

Flávia: Eu no terceiro também não queria muito aproximação, aí venho vocês dois. Vieram perto de mim. Eu deixei um pouco, mas eu não queria muito, porque como um inseto nascendo, tenho receio, né? Tenho medo do que é isso que se aproxima.

Well: ah, algo interessante que a cor bege ela esteve muito presente nos três cantos assim...no primeiro mais... que tudo era cor bege, da cor amarelo assim também...essa coisa da Terra mesmo amarela, das casas amarelas... parece que ocre...eu não sei se é realmente isso, mas é...tudo, tudo, tudo tinha essa cor assim... no segundo canto tinha fogueira de fato...e no terceiro, com esse tipo de inseto, não sei... eu tava ali, e de repente eu entrava numa natureza, nessa meio floresta, só que depois aparecia de novo, nesse lugar de terra, eu entrava de novo na floresta. E algo que eu percebi foi que geralmente eu vi gêneros neutros...não identifico nem masculino e nem feminino... e o primeiro foi isso e o segundo foi o segundo...não! o terceiro, a primeira parte que a gente escreveu...não sei...teve um dos cantos que a gente cantou e voltou pro mesmo canto e aí, essa primeira parte eu tava no mix assim: do corpo feminino, esse saía e vinha um senhor, saía e vinha o corpo feminino... tinha essa coisa...aí, logo que eu voltei o corpo feminino veio totalmente para esse inseto, para o terceiro canto.

Eu: o terceiro canto foi feminino?

Well: foi feminino.

Giuliano: o meu foi assim também, quando eu voltei, voltei mulher. Eu tava neutro no mar, mas aí depois veio, ah se fosse para ser, ia ser feminino.

Well: E é isso que eu achei... é...um pouco estranho, que eu coloquei lá, que você falou, uma das suas perguntas quando se tá escrevendo, imaginar uma cena será, será que cabia... eu vi que o corpo que era esse feminino...aqui apesar tudo mais...eu imaginei esse corpo numa cena... imaginando uma cena, eu não imagino esse corpo no feminino, mas no gênero masculino... eu não sei se ela bateu assim: não consegui...aqui é o feminino, e tudo mais, e as mãos... Só que imaginando isso fora daqui não mexe no corpo feminino, mas sim do masculino.

Flávia: Gênero para mim, só o segundo que eu era um senhor...masculino...os outros dois não tem.

Carol: Prá mim foi em todos. No primeiro, eu era um menino pequeno, às vezes, estranho, porque, às vezes, eu era um menino pequeno, às vezes eu era eu mesmo olhando para o menino jogando com ele, às vezes, eu era menina eu jogava para ele, eu ficava nessa. No segundo, nossa! Eu sentia muito que eu era uma senhora, mas não também uma senhora, sei lá, com problemas de andar...tem aquele certo pesar, mas não tem as coisas muito limitadas. Porque a primeira coisa que eu pensei, tá uma senhora, com a dificuldade de andar...não sei o que...mas a minha cabeça, não sei... uma senhora muito, sabe? com a saúde muito boa assim. Você via que ela tinha o peso da idade, mas ela tava ali forte, ela tinha que fazer aquele canto no funeral, porque assim, já era o funeral, ela não poderia ser mais uma das pessoas assim, que estava ali, enfim, ela tinha que tá forte. No terceiro, imaginava muito que eu era um guerreiro, para mim era assim muitos guerreiros, eu era assim o ...meio que o líder daquele povo, e eu tava, eu tinha que passar aquela força, eu tava ali. Para mim veio muito, muito círculo, círculo, roda, fogueira, sabe? Muita gente andando e não tinha uma... uma ordem certa. Não era por exemplo: dois para lá, dois para cá...às vezes, era...era de acordo com o que vinha a canção... às vezes, queria vir, queria ...ficar rodando rodando, rodando para cá ... o que viesse, eu tinha que estar cantando naquele círculo, então, para mim eu era um homem jovem guerreiro muito forte, nesse terceiro para mim, que eu falei que foi o que mais me desgastou, acho que foi por causa disso. Porque eu precisei de uma força que eu não saberia de onde tirar, não sabia nem de onde eu tinha. Aí para mim, veio muito de um lugar, que para mim, é um lugar, para o lugar mais... assim, sei lá, doído de mim, que é a minha lombar. E para mim veio daqui, das minhas pernas, na minha lombar veio daqui, força tinha que sair daqui debaixo, prá pisar, prá ter força de andar. Porque para mim, normalmente, não sei, algum lugar que eu tenho mais dor, tenho problemas. Enfim, então isso para mim, foi muito interessante, porque tava pedindo uma coisa prá mim que eu tinha que dar, sabe? porque toda vez que eu sentia que eu tava saindo um pouco, você dizia: vai! Vai mais! E eu pensava, não posso desistir, não posso deixar isso, esse canto tá na minha mão e eu sei que eu tinha que seguir em frente e não posso deixar esse canto morrer.

Well: teve uma coisa...ah...trazendo também da primeira que a gente teve... lá no primeiro, eu precisava muito de ajuda... eu sentia isso. E aí, no fim eu sentia essa paz, eu sentia que estava pronto para ajudar. A coisa acabou, e aí hoje, veio essa coisa da ajuda. Hoje, nos dois cantos, nos dois primeiros cantos, eu consegui ajudar. E aí, parece que foi uma continuação

dessa primeira parte, né? Tirando o terceiro canto que veio essa coisa totalmente diferente. E eu acho isso interessante, porque tipo, a gente não sabe o que a gente tá cantando, vocês sabem, é por isso que achei mais interessante ainda, a gente não sabe prá quem está cantando, eu não sei o que tô cantando, só que mesmo assim consigo ter uma continuidade lá da primeira vez que a gente fez, foi para mim, tipo incrível.

DIA 01 DE JULHO DE 2018

Eu: Eu sei que vocês escreveram, mas às vezes, na hora que a gente fala tem mais coisas, né? A questão daquele exercício que eu pedi para vocês escreverem sobre do círculo que nós tínhamos que pular juntos. Lembram? Da corrida? Que a gente corria e a gente formava... foi quando eu entrei para fazer com vocês...

Flávia: Era uma, era uma...que a gente tava todo mundo correndo, né? atrás da Giovana inicialmente, aí depois parece que...Principalmente, quando se aproxima muito, né? que a gente fazia aquela proximidade, parecia que era uma coisa só. Né? Que você fala, vamos tentar respirar junto, e a sensação é de que éramos apenas um mesmo...

Rodrigo: uma unidade, né?

Giovanna: é...me lembrou muito aquele exercício que você deu...logo no início que você pegou nossa turma de sinestesia... porque no início tava... Kaya, mas no segundo momento, você saiu, já saía junto e todo mundo saía e quando começou a pular, eu sabia que você tava dando, mas eu também, eu não precisava olhar diretamente para você, era tudo uma coisa só, sabe? Não sei, sentia que não precisava nem pensar, se você saía, a gente saía, ia junto.

Flávia: é...nas primeiras vezes eu me perdia um pouco mais...na hora que ela voltava correndo...depois no final já tava sincronizado

Giovanna: é...seu corpo ia...nem pensava...

Flávia: ia automático, né?

Ana Cláudia: Eu amei a questão da gente tá tudo, de ombros assim...que incrível aquilo...muito forte, né? e olhar um para o outro um...parecia...um corpo só, um só coração...pow, pow, pow, pow...

Rodrigo: E aí, tinha isso, né? de tá próximo, de tá afastado mas ainda tá conectado...e corre, mas ainda tá conectado e aí junta de novo, aí conecta mais ainda, isso... é bem legal.

Ana Cláudia: e olhar um para o outro, acho que é essencial, né? Que parece que a gente perdeu isso, né? de olhar...prá baixo...

Flávia: a gente olha muito prá baixo, a gente olha muito pro chão.

Ana Cláudia: Sim, sim, eu tenho esse hábito de olhar muito pro chão...

Rodrigo: eu acho que cada vez que a gente ia e voltava era diferente... parecia que a gente se conectava mais, a cada vez que vinha, depois se afastava, depois...até afastar já era diferente, voltar já era diferente, a gente foi entrando mesmo.

Giuliano: No início, eu senti um pouco essa questão dos olhares... um pouco assim... incomodava, né? Mas acho que conforme foi fazendo a exaustão, a cabeça foi parando, né? De pensar e foi sendo tomada pelo... tava sendo...uma coisa só. Realmente, eu não tinha nem mais aquele incômodo inicial do olhar, de tá ali junto e o mais legal foi a hora da respiração. Foi muito bom, a gente já tava conseguindo, nem precisava falar mais nada, né? Vinha, vinha, uniu e respirou junto.

Flávia: é...os sons, né, eram juntos, né?

Giovanna: eu achei que foi uma quebra sim, porque se só olhar no olho já tira você do eixo...olhar, encostar, sentir outra pessoa, o suor da outra pessoa, o cheiro da respiração que sai, do tipo, do meu nariz, ela tá respirando, chega muito perto, e não é uma coisa ruim, é uma coisa que a gente perde...esse contato humano, sabe, gente...

Giuliano: hoje, você agride uma pessoa só de ficar olhando prá cara dela no metrô...o cara vai olhar prá sua cara e falar assim: o que que foi? o que você quer? Tá me olhando por quê?

Giovanna: a pessoa tá respirando perto, respira fundo do seu lado, hum, já está me incomodando.

Giuliano: a gente não precisa falar...ela não falava mais...simplesmente só a intenção, a conexão do olhar e...das cabeças e tal... perfeito.

Giovanna: achei que a gente ficou muito aberto, disponível para o outro, sem julgamento

nenhum.

Eu: Matamba kukula kiambe mbamba, Matamba kukula kiambe mbamba...e aí?

Ana Cláudia: essa foi a segunda?

Giovanna: primeira.

Giuliano: Primeira foi macaco...

Eu: Veio macaco prá você?

Giuliano: Floresta total, total, total...eu era macaco, tanto que foi que mais me deixou exausto. Eu só conseguia mexer a perna e o braço e na posição do macaco assim... eu ficava, eu ficava, ficava, ficava, e aí eu fui embora... só ficava pulando, me mexendo. E aí muito louco, foi que nas horas que eu cansava, eu ficava homem assim... eu falava: nossa! que louco! Aí, eu voltava pro macaco. Foi muito bom, muito gostoso...exaustivo, mas gostoso. Verde marrom, eram as cores que eu vi.

Ana Cláudia: O meu foi uma onça negra. Floresta amazônica. De repente eu voltava também a ser humano, acho que não tinha muito jeito...aí de repente, aquilo voltava, aí andando igual uma onça...onça...bem gato, bem felino...de repente, powww...Virei um vento! Que foi aquilo? Eu vi a onça de lá de cima.

Eu: Você virou um vento?

Ana Cláudia: Eu virei um vento e a onça olhou assim...nossa! Que louco!

Giovanna: o mais louco disso que...é...eu via uma mulher com uma saia amarela brincando com o vento. E você foi a primeira pessoa que eu tive contato, que eu tava brincando com o vento e a saia. E aí tava brincando com o vento e a gente começou a interagir... E aí quando... foi todo mundo, eu sentia que eu ainda tava nessa brincadeira, eu tava com a saia, mas já não era mais o vento, eram seres que também desconhecia, mas era tão divertido quanto...só que não tava mais na cabeça, tava aqui, sabe? Presente...bem verdadeiro. Vento! (fala para Ana)

Giovanna e Ana Cláudia: Loucura (risos)

Giovanna: A gente brincou junto...

Flávia: eu já estava no parque, tinha muita gente, muita gente brincando, muita criança correndo, e... eu me lembro muito assim, da mãe da minha neta, por ali brincando com a gente, e aí, eu vi assim do lado, pessoal jogando voley, e daí eu fui e aí, de repente, eu tava jogando também. E aí depois, a gente, depois a gente juntou, né? Então, primeiro eu joguei um pouco com o macaco. Engraçado que o bicho, quando ela falava um bicho, se pensar num bicho, seria no macaco ... mas eu era eu mesma e... brincando...e depois a gente começou a brincar com as crianças de roda, e aí, as crianças ficaram bravas, porque a gente era muito 'rave' para eles.

Rodrigo: eu preciso pegar...porque...eu fiquei tão exausto no primeiro, que eu não tô conseguindo lembrar direito... eu sei que era muito pesado...

Eu: ele deixava o teu corpo pesado?

Rodrigo: muito pesado...deixava meu corpo muito pesado...

Eu: te puxava para o chão, é isso?

Rodrigo: era forte...ele era muito forte... tinha uma força...tinha uma brutalidade...assim, não era negativo... é... pernas e pés movimentos muito firmes...muito firmes...e... muitos momentos vontade de pular e pular com força...com muita força, pular no chão com muita força...

Eu: como se fosse voar?prá voar? prá quê?

Rodrigo:é.... prá demonstrar força, era muito uma coisa prá demonstrar força... ao mesmo tempo celebrava, saudava, pedia, recebia a energia positiva...ah...teve alguma coisa de vento também, porque na mesma hora que a gente tava rodando, aí, a gente tava muito exausto, aí eu soprei, acho que uma brisa. Aí eu falei brisa, brisa suave... eu sei que me deixou exausto, suei muito... é engraçado, porque eu até escrevi aqui, porque meu corpo é muito leve, então, eu não sinto meu corpo pesado nunca, né? Mas eu senti um peso, mas não peso negativo, era um peso de força, de certa brutalidade, mas positivo, né? E...tribo... tava numa tribo, tinha alguma coisa de tribo. Eu sei que quando acabou, tipo, eu tava exausto no chão, por isso que nem consigo lembrar, porque foi muito...é...foi isso... foi possuído por ser forte pesado mas leve na alma! Era muito assim! E foi muito, muito intenso muito intenso, muita vontade de pular, e pular muito forte! Mostrar essa força e tal. Mas ao tempo, ele me deixava bem, só cansado fisicamente, depois do tempo ali, falei pro Giu, parece que eu fiz 500 agachamentos. Isso aí!

Eu: Mas alguma coisa sobre esse canto?

Ae ae Kafun

Kombela si kombela mê

Ae ae Kafunjê

Kombela si kombela mê

Giuliano: Eu fui uma árvore!

Eu: Você foi uma árvore?

Giuliano: uma árvore... primeiro, eu comecei de pé, mas aí meus braços não tavam se mexendo, daí eu senti minha perna bem fixa assim, aí eu fui para o plano médio, e aí eu fiz assim com o braço e pum, aí eu imaginei uma raiz fazendo pssschaum (som com a boca) ...E aí eu ia vindo, e aí eu fui indo assim...

Flávia: que bonito!

Giuliano: fui me arrastando aonde eu via que tinha espaço, prá colocar as minhas raízes assim... E aí eu fui fazendo isso... fui crescendo, crescendo, crescendo e colocando as raízes na terra...e aí, você falou prá ser um personagem, né? Eu me sentia pesado, mas ao mesmo tempo, muito leve, mas se fosse para transportar prá uma cena...seria uma... uma coisa pesada, né? Algo... algo assim...porque eu tava me arrastando mesmo assim, que nem...

Eu: algo ligado à terra?

Giuliano: algo ligado à terra...e... até escrevi uma frase lá, de uma fala, que fosse... que eu pensei num personagem, que era um pai pedindo desculpa pro filho, depois de ter tomado um tiro, baleado, ele vai até o filho, assim se arrastando, pede todas as desculpas da vida, por ter sido um pai ausente, etc. Foi isso...

Ana Cláudia: esse canto me fez lembrar...me fez lembrar infância. Não sei, a minha infância... eu vi meu avô tocando violão, ele era muito tranquilo, muito calmo e eu brincando de esconde-esconde, né? Acho que eu devia ter uns 6... 7 anos... aí, eu brincando de esconde-esconde no que eu viro, eu viro uma onça de novo... foi gente...mas de novo? Rsrtrs... a onça andando pela floresta e tipo, vê se pega um bicho aqui, outro ali, né? E ali, eu fiquei no corpo da onça negra... não voltei mais prá civilização...rsrtrs...foi isso...

Flávia: bom, eu era uma senhora, de uns 70 anos aproximadamente, muito simples, eu tava na minha casa, numa casa de barro, e eu tava...pilando...e... uma roupa...que eu tava com uma blusa amarela, toda esgarçada, uma saia florida, descalça, cabelo com trança. E tinha uma criança, de uns sete anos, um menino, todo sujo aqui de coisa de nariz...

Eu: de ranho?

Flávia: é... aqui assim marca de lágrima, sabe? quando o rosto fica cheio de poeira, mas tem aquela marca de lágrima... aí, ele não estava chorando, mas teria chorado. Mas não era assim, uma coisa difícil prá mim, era natural, não era nem pesado, nem leve, era natural.

Eu: e você pilava o tempo inteiro, né? O que você tava pilando?

Flávia: Eu ficava pilando...então, eu, às vezes, eu pensava em arroz, mas quando eu olhava, sempre eu via... eu via carne... carne meio desfiada assim. Quando eu olhava dentro, porque eu pensava assim: o que que eu tô pilando, né? Eu pensava em arroz, pensava em amendoim, mas lá dentro, eu só via carne...

Rodrigo: eu vi... sim... movimento... movimentos... contrário do outro, era leve. Era leve, era circulares, com movimentos com os braços, era uma jovem...assim bonita e dançando, se alegrando e tal. Tinha uma conexão com a natureza, tinha coisa do mar também, né? de alguns momentos, eu até fiquei pensando assim, volto um pouquinho, será que é Yemanjá, alguma coisa ali também vem um pouco essa imagem. É... mas sempre assim esses movimentos suavidade, leveza e beleza...e devagar, calmo, tranquilo, tal.

Eu: e era ligada ao quê na Natureza?

Rodrigo: ao mar.

Giovanna: é...quando começou, eu fiquei meia perdida, e a primeira coisa que eu senti assim, foram os meus pés e sentia como se estivesse pisando na areia. Aí, isso foi evoluindo e eu via que tava com véu no meu rosto e ele tinha uns brilhinhos assim...e foi muito louco, porque eu tava de frente pro mar...e eu tava imitando ele, mas era um momento muito íntimo, como se ninguém soubesse que tava lá, não tinha ninguém, era só eu e o mar. Era muito íntimo. E tava noite. Então, eu não via o mar, eu escutava ele e eu ficava imitando ele... as ondas...Eu sentia que, ele achava graça de mim.

Eu: o mar achava graça?

Giovanna: o Mar achava graça do que eu tava fazendo... e meio que eu tava fazendo companhia com ele e ele achava graça de mim, e eu sentia que eu tava sendo limpada, sabe? Tava me limpando em troca disso, eu fazia graça prá ele, sabe? E eu ficava nisso, de frente prá ele, era muito íntimo. Como se ninguém soubesse que tava lá, quando se existisse ali, só eu e ele... só

Eu: Ndandê, ndandê

kindanda wala

ô kindanda wa ndandê

Ndandê kindanda wala

Ana Cláudia: Essa é a última, Chrys? Eu sou um homem. Eu começo um homem jovem...eu começo a andar bem próximo à praia, ao mar... aí, tem uma canoa, eu entro nessa canoa e começa a remar, a remar, a remar até estar bem longe do continente... uns golfinhos começam a me rodear, começam a brincar, pousa um pássaro, um pássaro grande...

Giuliano: era eu!

Ana Cláudia: eu como alguma coisa e fico em silêncio, observando tudo aquilo e volto pro continente. Desço do barco e ando vagarosamente entre o mar e a areia, muito devagar...e estou sempre caminhando sem destino. Todas essas músicas me trouxeram leveza, nenhuma delas me trouxe pesar. A única música que eu senti pesar, foi logo no início, no nosso primeiro encontro. Aí, eu me destrocei ali. Foi muito, muito pesado. E essas agora, não. Me traz... todas elas, me trazem tranquilidade, me traz paz, de uma sobriedade. Foi muito, muito bom... é isso que me trouxe.

Giuliano: eu era o pássaro! Rsr rsrsrs (risos de todos) Eu era uma águia...eu vi muito a força, né, da águia, a precisão... e livre, muito livre, eu também senti todos os cantos hoje, muito livres. Apesar da raiz da árvore do segundo ter sido bem pesado, mas era muito livre, não era nada ruim, era forte eu acho que a natureza, toda a floresta que veio nos três... floresta...me veio isso daí... e o terceiro, eu era um pássaro, que saía e voltava com comida, dava e saía de novo... esse aí é mais ou menos, meu propósito de vida, era esse: era eu sair, voar, pegar, voltar e dar... e eu fiquei nessa, voando e aí, uma hora lembrei do seu negócio, que você disse em um dos encontros: do Sol. Foi você que falou?

Flávia: foi...

Giuliano: e eu voei, voei assim, aí na hora que eu olhei prá lá, pum! Eu vi o sol! Nossa! Vou prá lá! Aí, eu fui vindo e fiquei aqui na ponta do palco...só olhando. Nossa! Maravilhoso! Uma delícia!

Flávia: Voar é bom, né?

Giovanna: é...o meu sentia que vinha muito do chão, e eu via uma roda de pessoas...me remeteu o primeiro momento que a gente teve, da roda do olhar, eu senti em roda, de novo. Eu via muitos olhos das pessoas, e só conseguia ver os olhos das pessoas...a gente estava muito próximo e a gente tinha muita força junto. É como se todo mundo tivesse dando força ali... e eu sentia que eu podia fazer qualquer coisa, porque a gente tava tão forte, unidos, que a gente podia fazer juntos qualquer coisa. E... uma coisa que eu esqueci de comentar no primeiro canto, foi... os únicos cantos que eu não conseguia fechar o olho.

Eu: o de hoje?

Giovanna: o de hoje... o primeiro canto de hoje, eu não conseguia fechar o olho!

Eu: Por quê?

Giovanna: Não sei! Eu fechava e tinha que abrir ...os outros, eu tenho mais facilidade fechando o olho, mas o primeiro, eu tinha que ficar com ele aberto, não conseguia fechar.

Flávia: Bom, eu era um cavalo e eu tava correndo, tinha vontade de correr, só que eu me via correndo meio em câmera lenta, e a crina assim, super solta, eu era jovem, um cavalo jovem... e... era muito assim, sensação de liberdade, de correr sem...era o vento batendo no rosto, e via pássaros também, mas não eram pássaros grandes, eram pássaros pequenos voando muito rápido...via cercas, às vezes, de arame e os pássaros pousados ou voando... isso... corria... tinha vontade de correr solto.

Rodrigo: eu vi uma roda também e me remeteu aquela imagem, que a gente vê na TV, daquelas velhas baianas, né? Que ficam girando, e eu tinha muita vontade de girar...né, então tavam várias, né, dançando e em alguns momentos giravam e uma fogueira...que senti até um calorzinho, não sei se era luz, o que era...mas a da fogueira assim... então me remeteu bastante, bastante...era isso...

Ana Cláudia: esqueci de falar,Chrys, na terceira música, eu me senti uma velha feiticeira...andando, só observando a natureza, ela estava sozinha... no mar também, caminhando, mas de repente, ela tava no centro urbano, num apartamento, na janela, observando as pessoas... eu deveria ter mais ou menos setenta anos.

[...]

Eu: esse canto te leva a quê? ele te permite fazer o quê? ele te permite criar o quê? Porque ele te traz, pelo o que vocês falam, ele traz, cada um dos cantos, eles levam vocês a lugares diferentes, a sensações diferentes e eles trazem imagens para vocês, eles trazem ações diferentes para vocês. Estou falando a partir do que falam. Então, o propósito da pesquisa, é exatamente, é isso mesmo? Esses cantos abrem possibilidades para o ato criativo?

Giuliano: E como! E ainda juntam, ainda abrem o nosso 'wireless', deixa nosso 'wireless' ligado aqui, na rede, né, entre a gente dos inícios, e um vai captando um pouco do outro.

Um vai captando um pouco do outro, mesmo sem falar nada, né? O meu do pássaro do pássaro com o pássaro, num segundinho, que você olha prá mim, que você já vê... rola, você já entra, você já imagina o pássaro...isso é muito louco!

Eu: Escrevam isso! Essa questão da captação! Por favor! Dessas captações, desses 'wireless'!!! Isso foi ótimo! Adorei o termo! Esse 'wireless' cênico...Porquê vocês acabam sendo conectados, né? Alguém quer falar mais alguma coisa?

Giuliano: se viesse uma pessoa de fora, quando a gente já tivesse iniciado, ela ia entrar totalmente fora, né?

Giovanna: será?

Flávia: inicialmente talvez...

Giuliano: Well falou isso, né? Aquela vez que ele chegou um pouquinho...ele falou: eu me sentia...não conseguia entrar...mas aí, eu me forcei e aí, eu entrei...não que seja nós, que não deixamos entrar...

Rodrigo: como é importante essa coisa do aquecimento e tal...essa preparação toda.

Ana Cláudia: Ah, sim!

Eu: Quando a gente faz esse daqui (demonstro o 'muzenza'), isso também une vocês ou não?

Ana Cláudia: Nossa!!!

Rodrigo: Eu percebi que hoje foi muito tranquilo...geralmente, demoro prá pegar, mas hoje foi tipo assim...automático

Giuliano: Inicializações prá transe! Ao meu ver...

Rodrigo: hoje foi muito automático, né?

Giuliano: Tipo pedindo uma licença prá...

Flávia: a gente foi mais rápido na conexão

Ana Cláudia: eu gosto desse!!!

Eu: gosta?

Ana Cláudia: Gosto!

Giuliano: eu vejo bem africano assim!

Ana Cláudia: Esse é muito bom! Esse é o que mais gosto!

Vários ao mesmo tempo: Floresta! África!

Giovanna: no encontro passado, de ficar arrastando o pé, sentia o meu pé queimando, sabe? Tava queimando...até olhava, nossa! Será que tá machucando o meu pé? Olhava e tava queimando...

DIA 08 DE JULHO DE 2018:

Eu: Vamos começar pelo último. Como foi?

Giuliano: Foi muito forte... eu tava enterrando minha filha...e... ela tinha vestido branco e eu tava fazendo o último arranjo...do...prá levar ela prá águas ...me despedi dela...ela era linda...mas ao mesmo tempo...eu tava... eu tava ...tinha muita saudade... e...e a dor da perda, nem era tanto assim, porque tinha sabedoria, tinha muita resiliência. Aí, o Rô veio pela primeira vez assim e me abraçou, me deu uma força muito grande e aí, difícil foi a separação de eu levar ela para as águas, e me despedi dela. Foi muito forte...ela tava cheia de flores em volta dela. E aí, eu levei ela prá águas, e eu vi o reflexo das águas nas cadeiras assim ô! Tipo foi surreal, surreal. Aí, o Rô foi e me deu a última... último abraço que foi foda, e eu vi a cena de fora! Como consegui pensar no momento e a cena de fora como uma cena, tanto que escrevi que a cena tava explícita o que deveria ser. Era isso, era uma despedida...de uma coisa muito difícil, no caso, era minha filha. E o Rô, depois eu vi, era o meu irmão, e... foi bem difícil, mas foi gostoso, foi muito bom, senti que saiu uma ufffff... mas mesmo a separação, eu acho que foi a que pegou. Mas eu tava tomado assim por sabedoria, eu sabia que tava tudo certo, tudo ia ficar bem, só ia ser difícil mesmo esse momento, de se separar...e foi isso, foi muito forte.

Rodrigo: Eu...eu me senti muito maternal, paternal, não tinha gêneros assim, então, uma vontade imensa de abraçar as pessoas, cuidar das pessoas, né? Ainda fiquei ali no comecinho segurando um pouquinho, não... mas eu vou sair abraçando todo mundo? Não! Vou fazer, vou fazer o que tá tá tá surgindo. É isso que eu tô com vontade, né? Então, uma vontade de ir em cada um e abraçar e cuidar e aí, teve esse momento com Giu, e depois teve ela (Carol), que era um bebê, aí era muito legal, que ela é um bebê. Depois teve a Flávia, depois com a Gio também, né? E...mexeu muita coisa aqui dentro, porque

é...sempre...sempre... sou muito ligado nessa coisa da família e tal, né? E durante um tempo da minha vida ficou meio assim, meio distante, essa coisa, sonho de ter uma família, etc e tal... aí, eu adotei um gatinho recente, agora eu tô nesse processo de cuidar e não sei o que, recém-nascido...e falei assim: ainda bem que não tive filho, porque não ia saber cuidar, de que eu não sou capaz... e né? tá sempre tudo bem com ele, mas eu sempre acho que não vai tá, né? Sempre me acho incapaz. E aí, me trouxe de volta, não, não, não, olha só, você é capaz! você é capaz! você é capaz! E isso mexeu muito! Mexeu demais, e aí na segunda, com Giu também, foi mais emocionante, que ele tava muito chorando, né? E aí, a gente começou a chorar junto e tal, e aí, ele falava: vai ficar tudo bem. E eu falava: não! já tá tudo bem! já tá tudo bem! Calma! Já tá tudo bem! Enfim, foi muito forte assim.

Flávia: Bom, prá mim...eu também tive uma sensação de despedida, que ficava assim. Então, quando começou, ficou meio assim parecia que eu tava vendo assim umas beatas...né...eu não sabia se eu tava no meio, se eu era uma delas. Depois eu percebi que não, que era uma procissão, algo, né, agora até pensei num cortejo né, poderia ser, que eu estava ...

Eu: cortejo da filha dele (Giuliano)

Flávia: é...o

cortejo da filha dele, que eu estava passando, e aí, eu percebi que eu tava indo, tava indo no meu carro e tava numa estrada. Então, passava em cidadezinhas, né? Então tinha muita coisa do vento, eu tava indo, eu não sei se eu tava indo embora ou se eu tava voltando... eu sei que tinha muita saudade. Tinha assim sentimento de liberdade e saudade ao mesmo tempo. Então, quando o Rodrigo sentou do meu lado, então, para mim, é...como se eu estivesse eu tô só, mas são lembranças, né? De coisas de carinho, de amor, né, de alguma, alguma coisa, né? Que tava lá atrás, mas não tinha tristeza, não tinha... era uma saudade, mas era uma coisa assim...gostosa. Era uma saudade gostosa, era uma coisa de liberdade mesmo, e aí eu via, né, muitas famílias andando, às vezes, na beira da estrada, cachorro, né? Foi isso.

Giovanna: Prá mim, né? Logo que a gente começou a cantar, bateu uma saudade muito forte. Muita saudade. Mas também não era essa saudade triste, era como se fosse uma lembrança boa, sim, aquela saudade, eu me sentia muito fraca. E era uma saudade meio que maternal, então, já remeteu à minha mãe. E eu me sentia muito fraca, sentia como se alguém tivesse me abraçando por trás e aí, quando o Rodrigo me abraçou, levei um susto! Afff... meu Deus do céu! Porque era exatamente o que eu tava sentindo, precisando...não sei...E aí, ele foi embora, e aí, eu fui prá trás, porque eu tava sentindo muita saudade, das coisas maternais. E aí, eu vi a Carol e quando eu deitei com ela, e eu percebi que ela era um bebê, meio que a saudade maternal ficou em segundo plano, e a maternidade em primeiro, como se fosse um segundo ciclo, sabe? Como se ele começasse de novo. Foi isso.

Carol: eu acho que na verdade, o negócio da saudade prá mim, venho depois. Eu tive saudade quando o canto parou, que eu fiquei muito triste, por quê meu? Por quê parou? Assim prá mim, podia ficar a tarde inteira nesse canto. Prá mim, foi assim, dos cantos, da outra vez que a gente fez, foi prá mim, o melhor assim. Na minha primeira impressão foi, até falei: nossa! que canto pesado que, na hora que a gente tava todo mundo junto, e aí eu sentei e tentei deixar ele vir mais, que o primeiro parece que não ia, o segundo já foi mais, e esse terceiro, não sei, acho que ele nem viu porteira, assim, na hora que eu sentei, fechei o olho, ele já pof... já veio. E eu não sei, eu senti uma coisa tão gostosa assim, uma proteção meu, e eu não tava em mim o canto, eu ficava procurando e eu falava: onde que tá? onde que tá? Onde que tá? Aí, eu vi você, vi você e a Kamunjin cantando assim, são elas que tão cantando prá mim, não é meu esse canto, esse canto é delas, elas estão cantando para mim, e todo mundo assim falava, cantando, nossa! Na hora que eu deitei, eu me senti assim, um neném assim, nossa! me senti super gostoso neném, vocês cantando e eu indo pro lado assim, sabe? Aí, teve uma hora que eu te falei: gente, cadê minha chupeta? bebê neném, né? não tem chupeta, vai o dedo! e eu sentia aquele aquela coisa gostosa, sabe? eu até, às vezes, o pessoal passava aí, ficava na frente da luz, do jeito que eu fiquei, então, assim parecia muito, que tinham coberto assim, o meu berço. Tava me sentindo muito no berço, tava muito confortável eu ali. Eu tava, nossa! que berço gostoso! Senti o cheiro do lençol da minha mãe, e fiquei ali. E aí, primeiro chegou o Rô, veio mexer comigo, aí, na hora que ele mexe, aí, sabe quando você vai dar atenção, mas eu tava...pô... você veio falar aqui comigo, mas eu tô no soninho, sabe? E aí, ele veio e nossa! Ele fez um carinho assim, que parecia que tava me ninando. Ah, tá! Ele veio me ninar. Aí, eu fiquei.

Rodrigo: Exatamente a sensação que eu tive...de cantiga de ninar...

Carol: Nossa! na hora que ele chegou assim, ficou passando a mão, aí eu acalmei, né? porque na hora que ele veio e me virou, veio a luz com tudo na minha cara, parece que

alguém tinha, pá! Entrou alguém no quarto e acendeu a luz. Nossa! eu fiquei meio assim incomodada, e ele me virou, não, schhhhh...ficou até fazendo assim...Gente, que delícia! E aí, depois veio a Gi assim, que você falou assim: abre o olho! Olha! Daí, eu abri. Na hora que eu olhei a Gi, ela já veio. E na hora que ela já veio, não sei, uma coisa que eu sinto, que meus priminhos têm muito, eles dormem no meu colo e fica assim, na orelha, eles têm alguma coisa com a orelha... na hora que a Gi veio, nossa eu fiquei ali! E fiquei mexendo, sabe, do lado dela... Nossa! Senti uma coisa tão gostosa, que parece que é Mãe, sei lá, um adulto que chega do seu lado, quando você tá dormindo, quando você é neném...e você só vai lá, pega, faz um carinho, ele tá lá do seu lado. Prá mim assim, ouvindo vocês, tava até ouvindo alguém chorar, mas eu me sentia muito no lugar de neném, que não sabe o que tá acontecendo. Eu não sabia o que tava acontecendo, prá mim tava tão bonito. Então, eu ficava, mas gente, por quê que ele tão chorando? mas eu continuei na minha, porque essa coisa da inocência... criança vai no velório, não sabe o que tá acontecendo, às vezes, as pessoas tão chorando. Prá mim, foi assim, o canto mais mais forte, mais intenso e que pegou uma parte muito gostosa. Prá mim, a saudade veio quando acabou. Na hora que acabou, você falou: abre o olho! Falei: putz! Nossa, que lugar incrível que eu tava assim.

Eu: o segundo? Auenda Kajira

Giuliano: ah, eu entreguei ela prá Yemanjá.

Eu: Ah é?

Giuliano: é... o segundo, eu era um caçador, um índio, da aldeia e andava com flecha, uma faca e uma lança. E aí, eu tava caçando. E aí, o Rô apareceu como uma pantera, prá mim, era uma pantera. E eu fiquei em choque, né? Aí, eu vi um Jaguar negro. Essa foi uma coisa que eu imaginei e aí, eu retornei prá aldeia te encontrei, né? Te ajudei, com as coisas que precisava ajudar. A água...eu vi a água de novo. Eu vi meu reflexo na água... de um leão e... tomei água e depois você veio, eu te dei água também. Você retornou, eu achei muito louco esse relação animal com homem, porque eu tava caçando, e aí aparece um animal, sabe? e aí, você ficou meu amigo, a gente virou amigo! Fiz carinho em você, primeiro tentei te matar, aí depois, você veio, se apresentou assim, não ofereceu perigo...te respeitei prá caramba...e aí, a gente virou...eu vi a floresta muito grande, o coração da floresta, que foi, eu até escrevi: coração da floresta e o equilíbrio do homem com a natureza... eu senti muito isso! Foi muito bom! Foi muito bom! Muito bacana!Muito gostoso!

Carol: De natureza também. Eu também senti que eu era uma mulher, uma moça assim, acho que talvez uns 25 anos, por aí. Mas eu senti que era muito morena, porque onde eu morava fazer muito sol. Era uma aldeia, uma tribo, vivíamos em comunidade, porém na floresta. E aí, eu sentia que eu tava fazendo um trabalho, que era meu, que poucas mulheres faziam, que era amassar o cacau com pedaço de madeira, pedaço bem grosso de madeira. E parece que assim, era um canto que tinha um peso, mas é um peso assim, do cansaço, meu Deus, que trabalho cansado, mas eu não posso parar. Porque não tem como eu parar, a aldeia depende disso, eu tenho que continuar. É um trabalho, de mulheres fazendo trabalho. E eu ali batendo, batendo... tem uma hora, que minhas mãos! Nossa! Eu tava sentindo que ia perder minhas mãos hoje, porque eu batia, batia, mas eu via assim os grãos, mas não posso parar, os grãos desse tamanho, sabe? Preciso amassar eles, né? O pessoal começou a chegar...nossa, a Flávia, assim, eu senti que ela tava jogando um balde de água, trouxe um balde com água. Nossa! Obrigada! porque tava muito calor, muito calor, senti que estava com calor demais...sentindo o cheiro assim de terra seca, de grama ...nossa! Aquele tempo seco! Eu sentia que eu batia, batia os grãos e ficava batendo... e aí empurrava os grãos moídos, aí, batia e pegava de novo...e aquilo ia. Eu não ia parar, porque do meu lado tinha um saco enorme, e aquilo tinha que ser moído. Então assim, enquanto aquele saco não acabasse, eu tinha que tá moendo ele. E eu senti, não sei, uma coisa muito gostosa, que todo mundo chegou e ajudou. Prá mim era o pessoal da vila, que veio pegar o grão, veio me dar uma água, sabe? Veio aqui, veio ajudar, então, para mim, foi muito gostoso, e eu até senti, não sei, ele falou que você era animal, eu também, uma hora, ouvi, eu pensei que eu tava no meio do mato, ouvindo um animal, que você fazendo uns barulhos, eu olhava assim, nossa! tô no meio da floresta, tô vendo animais, até que fiquei meio com medo. E depois, você veio mexendo, achei que era uma criança, que eu tava ali batendo, você colocou a mão...não tira a mão.. eu vou bater na sua mão...Nossa! esse foi muito forte também! E parecia que eu tava fazendo um trabalho tão árduo, mas eu sabia o que eu tinha que fazer, eu não podia parar, tinha um peso assim no meu ombro, nos meus braços, que eu tinha que ter essa força, de ficar, tava doendo tanto, mas eu tinha que ficar, porque não tinha como parar. Não sei, prá mim, veio esse cheiro do grão moído, do cacau moído.

Flávia: É... prá mim, todo mundo acha que eu tava dando água, mas não era água. (risos)
Primeiro, eu comecei a ...esse segundo demorou muito prá mim... não vinha, não vinha...Aí,

depois de muito tempo, aí, eu via assim, uma moenda de cana. O meu pai tava encostado no pilar e o meu irmão tava girando... aí, eu fui ajudar meu irmão, ele tava de um lado, eu fui do outro, e eu fiquei ajudando... aí eu comecei a girar aquilo, daí de repente, eu percebi que eu era a moenda, que eu não era mais ninguém, eu era. E aí, tinha alguém, que eu não sei quem, que alimentava de cana, então eu ia e aí, então, eu tava dando cana... o caldo da cana. E aí, o meu pai, depois, tinha um tacho enorme, com fogo, né? E aí, ia jogando a cana e o meu pai tava com uma colher de pau, ali mexendo a cana. E aí, todo mundo que eu via, ia só dando a cana...o caldo.

Giovanna: Prá mim, começou como...primeiro que era de gênero masculino e prá mim, era uma dança no início. E aí, eu me situei onde eu tava, eu tava também numa floresta e de repente, tava tirando as folhas que ficavam na minha frente, e aí, eu me deparei com vocês e as coisas começaram a mudar, porque eu comecei a me sentir muito tímida, não sei se tímida, eu tinha medo de me envolver, eu ficava sempre à espreita, então, eu sempre observava antes prá eu ir, mas eu ia e voltava já, porque eu não queria ficar muito lá. Aí, a Carol, eu via... eu olhei prá ela, eu via uma senhora, como se tivesse lavando roupa...ah, perto de uma cachoeira. E tava muito pesado, e às vezes, ia lá ajudava...ajudava ela. E a Flávia também era a cachoeira, ela dava água prá gente. Então, às vezes, tava sentindo muito quente muito quente, a Flávia aparecia, como se eu entrasse debaixo da cachoeira. E o Rodrigo prá mim, eu vi, era um animal, e quando eu cheguei perto dele, parecia que os movimentos, que eu tava fazendo nele, tava tirando as coisas pesadas dele, que ele tava meio que mal assim, alguma coisa assim, que tava botando ele prá baixo e eu comecei a tirar. E o Giu, eu não consegui nem olhar prá você, porque quando você tava aqui numa ponta, eu tava numa outra. Aí, eu ia prá um lado, você ia pro outro, eu não consegui te encontrar em momento nenhum. Mas assim, criei um cenário na minha cabeça: era perto de uma cachoeira, a Flávia era cachoeira, a Carol tava lavando a roupa e o Rodrigo era o animal que tava ali perto.

Eu: E esse movimento que você fazia?

Giovanna: Então, no início, eu pensei que era uma dança, aí depois, foi como se eu tivesse tirando umas coisas da frente...e aí, quando eu vi a Carol, eu ajudava a pegar as coisas dela.

Eu: Mas você pegava os grãos assim...

Giovanna: Mas começava a sentir muito mal, cansada...aí, a Flávia vinha e era como se entrasse debaixo da cachoeira de novo...E assim que eu consegui ver onde eu tava, eu vi muito cesto, como aqueles que são feito a mão, sabe? Tinha aquela tampa, sabe? Tinha muitos cestos assim no chão...

Rodrigo: Eu realmente era um animal, eu era um...logo que começou, me veio um pouco dessa coisa de conexão com a natureza e me veio um felino. E o nome que me veio foi leopardo...eu nem sei como é que é o leopardo direito, entendeu? Eu sei que era felino e... e ele queria muito essa coisa da interação, da interação com as pessoas, mostrar que ele era amigo, que ele queria interagir, que ele era do bem, enfim. Então, foi indo em cada um e tentar essa interação. Aí eu lembro que o Giu tentou me matar primeiro, eu falei: preciso mostrar prá ele, que eu não tô, eu não sou, não quero fazer nada de mal, quero ser amigo, né? E essa coisa da... é muito forte da visão, de olhar de querer ver tudo, de querer saber de tudo, dessa coisa da agilidade, né? Então, eu tava tipo... era tipo um sítio... no sítio, uma fazenda, que tinha hora que eu tava dentro da casa, tinha hora que eu tava fora, ela tava trabalhando fora da casa...mas tinha gente que tava dentro desse sítiozinho... tinha mato, essas coisas todas, né? Por aí...

Eu: E a primeira? Mam'etu lelu nganga kizomba dia nvunji

Rodrigo: Logo que começou esse daí, eu comecei sentir muito forte minhas mãos, minhas mãos e eu tinha que bater. Eu precisava batucá, batucá, batucá, batucá, não sei se era percussão ou se era atabaque, se era tambor, cada hora era uma coisa, né? Sei que era uma grande celebração. Uma grande celebração, todo mundo muito feliz cantando... e... eu ali, tipo era... era a pessoa que ficava ali batucando. Ficava ali batucando para o pessoal celebrar mais. Tinha hora que eu batia palma, o pessoal vamos lá, e eu batucava e eu fazia...e interessante, que aí não veio uma outra pessoa, era como se fosse eu, mas era um outro eu, era eu, era eu, mas era outro eu, então, tipo muito interessante, era como se eu fizesse parte daquilo fosse eu mas era outro eu, então, eu não consegui entender...Foi muito legal, foi assim muito alegre, muita celebração, muito cansativo também, porque você tava ali e a gente não queria, ela vem acende a fogueira, a fogueira que não acende e vamô acender essa fogueira, pelo amor de Deus! Vamos celebrar! E aí tipo, ela consegue, a gente conseguiu acender a fogueira e celebrava mais, e eu tava ali o tempo todo no tambor. Uma hora eu pegava o

tambor, tocava bumbo, e saía andando, depois eu tirava, voltava ali pros atabaques e tal... e... da cena, que me lembrou, me lembra muito uma coisa assim, um filme que eu assisti 'Whiplash', que é de um baterista, filme que concorreu ao Oscar até, e ele tinha horas áduas ali, então, eu pensei muito nesse personagem de um músico que tá ali treinando, ou um pianista mesmo, assim que tá ali, transcendente, nessa coisa da cena assim...por aí, vai...

Flávia: é... eu tava... eu era um índio, eu não sei se eu era uma índia ou índio, não sei, era um índio sem gênero... e eu tava com uma lança na mão. E aí eu vi que a gente tava, era muitos, muitos, era uma tribo imensa, que a gente ficava, tava muito apertado assim, que a gente ficava todo mundo no mesmo ritmo, não tinha nem muito assim jeito de movimentar o braço, ficava aqui assim... e tipo um coro, né, todo mundo muito perto. E aí, eu tava na verdade, eu tava muito assustada, porque tinha a fogueira montada, mas ela não tava com fogo, mas tinha uma pessoa amarrada, prá... como...prá ser a oferta, a oferenda, né? Então, essa questão de acender a fogueira era muito difícil, eu que tinha que acender a fogueira, então ficava e aí, eu tinha medo, porque ao mesmo tempo que aquilo me trazia, sei lá uma alegria, uma coisa assim que era necessária, ao mesmo tempo me assustava. E aí, a Giovanna então veio e começou a fazer uns movimentos tão diferentes, né? E aí, ela falou que ela tava molhada...então, eu comecei a ver a Giovanna como meio uma sereia, e ela, no fim, era ela que tava amarrada lá. E aí quando começa todo mundo, né, acende, acende, acende. E aí, eu acendi. E aí, foi interessante porque a Giovanna veio e disse que esse fogo não queima. Aí aquilo me deixou muito feliz. Porque eu queria e não queria e aí, ela até me puxou, vem, né? Aí, eu fui pro fogo também, entrei no meio da fogueira e realmente, não queimava...aí foi isso.

Carol: Para mim demorou um pouco o canto, não sei... porquê eu tava sentindo que eu tava na celebração de um casamento, eram duas pessoas, dois amigos meus que estavam casando. Mas assim, era um casamento, não sei lá, ortodoxo numa igreja, parecia, não sei, um bosque assim, tava todo mundo sem sapato, dançando ali, se divertindo, tudo mais, era meio que fim de tarde, quase pôr do sol... acho que assim, que era até uma coisa meio ritual, do tipo no pôr do sol ele se casarem. Aí, eu tava sentindo que eu tava numa celebração assim, batendo palma, mais aí, eu comecei a sentir que eu não tava...pô, tô sozinha aqui, sabe? Eu tentava Celebrar, eu tentava ter animação, mas eu tô sozinha nesse casamento, sei lá, tentando fazer, animar as coisas, mas aí, eu senti mais conexão com canto quando juntou todo mundo. Me parece, agora é a festa. Aí chegou até a Flávia, vamô acender, vamô acender... Aí prá mim, ela parecia do tipo aquele tio meio estranho... Que aparece do nada e quer causar na festa. Gente, ela vai botar fogo. Depois eu falava: fazer o quê, né? Não organizei a festa, bota fogo. E na hora que eu vi o Giuliano e vi a Gi, ah, eles que são os meus amigos, eles estão casando. Aí, que lindo! Eles estão casando e eles ficaram tão longe um do outro, eu falava: vai dançar com ela. Pô, sua noiva, cara! Ela tá do outro lado, você tá aqui. Vai, dança com ela. E ele parecia muito alguém que tava batucando ali no casamento, e eu cantando, sabe? Eu, às vezes, nem tinha muita vontade de falar as coisas, sabe? Fiquei assim, com vontade de celebrar e ficar batendo as mãos, ficar batendo o pé e dançando, porque eu senti que aquele momento da festa, não era momento de conversar, com aquela coisa assim, era momento de festa! Todo mundo pulando, todo mundo celebrando, parecia que a gente tava desejando assim muita luz e muita prosperidade, não sei assim, uma vida incrível para quem tava casando, sabe? Parecia que a canção era isso, desejar um início de uma vida nova e boa entre duas pessoas.

Giovanna: Prá mim, eu tava debaixo da água, e eu ficava só, como se tivesse de barriga prá cima assim, só vendo as horas passarem. Eu tava bem tranquila, tava só na minha, muito leve, meio que boiando, só que debaixo da água. E interessante que quando a gente começou a se relacionar, eu senti que apesar de tá com vocês, vocês são a parede da água em volta. Então a gente se via, conversava, mas não eu ultrapassava e aí, quando gritaram fogo, fogo, eu ficava, aí que tolos! Ai, que tolos, achando que fogo queima. Como se fosse: ô boba! Sabe? Tudo tava bem, sabe? É só o fogo, pisa, sabe? Tanto que eu fui a primeira pessoa a entrar no fogo, porque prá mim, o fogo era nada assim. Eu achava engraçado eles acharem que o fogo era tudo isso.

Giuliano: Eu era uma negra, no início, 50, 60 anos assim, mas com muita energia. Eu era uma pessoa importante da tribo que a gente tava... numa celebração também, senti isso prá caramba, mas depois, eu comecei a ver que eu era que eu não era, na verdade uma pessoa, era tipo uma entidade respeitada, prá caramba. E eu... e eu dançava com vestido assim, um vestido azul e branco, eu dançava com ele assim, e balançava ele. Dançava e ficava dançando em círculo assim e celebrando, falando...falava assim...e era uma tribo de negros assim, tipo uma tribo africana e a gente celebrando alguma vitória muito forte da gente. E... tipo assim, bem de preconceito mesmo, sabe? uma coisa assim, bem racial mesmo. Que era

uma vitória nossa. A gente tava super feliz e a gente queria tacar fogo prá... prá queimar, sabe? todas essas coisas horríveis e a gente sabia que tinha ganho alguma coisa muito importante. E eu imaginei uma cena de época, uma celebração de uma tribo, depois dois jovens saem e encontram Yemanjá em uma forma de uma velha. E aí ela, do nada, some assim, fala umas coisas e some e aí ficam só os dois, eles acabam se relacionando e tal, numa ideia de uma cena. Eu acho que era uma entidade do mar, que eu coloquei aqui até. Estamos livres! Foi tipo assim: conseguimos, estamos livres.

Eu: Sempre teve alguma relação, né? Desde o começo sempre teve alguma relação.

Giuliano: Sim, e tá ficando mais forte. Se continuassem esses exercícios, acho que ia dá samba. A unidade ia tá muito forte. A gente ia consegui fazer muita coisa. Digo, assim, falando de teatro. O que a gente evolui nesses encontros como pessoa, né? Você até falou isso na aula passada (para o Rodrigo).

Rodrigo: A unidade que a gente construiu aqui...a gente convivia, mas não convivia tanto...

Flávia: se via...era oi, só.

Eu: a ponto de alguém falar: Tô com saudade da Ana (nesse dia estava ausente)

Giovanna: Fui eu que falei. Tô com muita saudade dela. Eu vi prá cá, pensando nela.

Flávia: e nem conhecia, né? Nem via.

Eu: é a Ana é outro horário, é de sábado. Porque vocês, vocês ainda se encontram porque tão aqui, às segundas, quartas e sextas, né? Mas se foi construindo mesmo, né?

Giuliano: Wireless

Eu: a gente percebe... é wireless...essa relação, aí entre vocês, ou numa proximidade, né, entre, entre vocês. É muito impressionante, hoje foi, quer dizer, vem vindo, né, vem sendo cada vez mais impressionante prá gente. A gente ver o que acontece e... hoje, assim é... hoje, eu vou falar aqui prá vocês, o primeiro canto é para os nvunjis, são para as crianças.

Kamunjin: é festa!

Eu: é festa

Kamunjin: Kizomba é festa.

Giuliano: eu vi criança, eu coloquei criança, que tinha criança.

Eu: teve uma hora que você falou: vem criança!

Giuliano: é ...

Rodrigo: toda hora, você chamava as crianças

Kamunjin: Kizomba significa festa, a palavra significa festa.

Todos: Ahhhh...

Giuliano: Que loucura, né?

Eu: o segundo canto é para Tawamin, é o grande caçador.

Flávia: eita...

Kamunjin: que é o meu santo! Agora, vocês imaginam, eu vendo meu pai todo aqui... tudo aqui...o alimento... o melaço, o caçador, o animal.

Eu: Tudo que vocês fizeram aqui...

Giuliano: Caraca...o cervo que eu caiei...

Eu: essa questão da comunidade que vocês trouxeram, questão da comunidade dele, vocês... você trouxe a cana, né? Cana faz o melaço, que é comida dele.

Kamunjin: você trouxe a cana, mas seu pai fazia o melaço...é a comida do meu Pai.

Eu: o animal, Leopardo, os animaizinhos de estimação dele.

Kamunjin: o felino, meu Pai traz dois tigres.

Eu: Então... é impressionante isso!!! Alguém sabia disso?

Todos: (risos) Não.

Flávia: nenhum!

Eu: e o último, que a gente cantou, foi prá Lemba, é o grande Pai.

Giuliano: que doideira!

Eu: é o grande Pai, o Senhor da paz, o senhor de branco

Flávia: Ele deixa saudade em todo mundo.

Kamunjin: Ele deixa saudade mesmo

Eu: Ele tem saudade, mas ele deixa saudade mesmo, né? Enfim...

Giuliano: Caraca, mano!

Carol: ôrra, mano!

Giuliano: Sinistro!

Carol: de branco ainda...vocês falavam...

Giuliano: eu arrepiei inteiro...que lindo, meu!

Eu: Então... assim...é impressionante porque é o poder do canto, né? Vocês não sabem o que vocês estão cantando, prá qual divindade vocês cantaram...e nem se era prá alguma divindade ...mas vocês fazem...vocês se tornam uma comunidade quando vocês, a partir da

cena que vocês fazem, né? Então, tem essa relação, você cria, sem saber, a sua cena, o que te vem do canto, cria uma relação com ele sem ele saber que ele cria relação com você. Então, isso é muito UBUNTU. Isso é muita filosofia do povo Bantu, do povo africano. Maravilha do Povo Bantu: eu sou porque nós somos, né? E isso quer dizer que a minha energia também influencia sua, a minha energia pode aumentar a sua energia, crescer, fazer sua energia crescer, porque a minha energia se relaciona com a sua energia. E isso aconteceu, tô errada ou não?

Todos: não!

Kamunjin: E isso que ela tá falando, ele aconteceu em todos os momentos, depois quando a gente for na reunião, dia 28, ela vai passar prá vocês, os deuses em cada uma das rezas. Em todos e a gente vai fazendo, vai olhando, vai falando: meu deus! teve momento que eu falei, que eu queria, que a mamãe pudesse estar aqui. Que a mamãe olhasse com todo conhecimento que a mamãe tem, prá ela... não por causa de ser a filha dela, de porque, como está, realmente, imerso no inconsciente de todos nós essas estruturas. E é muito interessante, a gente olhando de fora, tinham vários momentos em que eu tinha que me controlar bastante sim, porque eu ficava muito emocionada de fora, os deuses me emocionam sempre. E hoje particularmente, foi um dia que eu fiquei realmente muito emocionada. [...] quando eu vi meu pai muito presente... aí, eu não aguento, eu choro mesmo, porque eu falei: gente, eles não sabem! vocês não sabem que Lembarenganga dá saudade na gente. Vocês não sabem. Vocês não sabem que quando a gente tá vendo ele ali na sala, eu choro de saudade dele, eu choro de saudade de Lemba, que foi a última, que vocês falaram só de saudades dele. Então, é muito interessante, nossa... é uma coisa que você fala: meu deus... fica até... a gente que fica de fora, fica suspenso também, fica muito suspenso, é uma experiência...

Giuliano: parece até marmelada, né?

Flávia: deve ser prá quem tá assistindo, sabendo, vendo que o pessoal que tá ali, sem saber, que não fazem ideia do que tá fazendo, deve ser emocionante.