

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



NELSON SAMPAIO MÁQUINA

DANÇA-CANÇÃO: AS CANÇÕES
RITUAIS DO POVO NYANEKA NAS
RECRIAÇÕES DO BIMPHADI

NATAL/RN

2023



NELSON SAMPAIO MÁQUINA

**DANÇA-CANÇÃO:
AS CANÇÕES RITUAIS DO POVO NYANEKA NAS RECRIAÇÕES DO
BIMPHADI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Interfaces da Cena: Política, Performance, Cultura e Espaço.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek

NATAL/RN

2023



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



FOLHA DE APROVAÇÃO

A Defesa de Mestrado do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN do trabalho intitulado “DANÇA-CANÇÃO: AS CANÇÕES RITUAIS DO POVO NYANEKA NAS RECRIAÇÕES DO BIMPHADI”, apresentado por NELSON SAMPAIO MÁQUINA contou com a participação da seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek
(Orientador – PPGArC/UFRN)

Prof. Dr. Leônidas de Oliveira Neto
(Professor convidado – membro interno PPGArC/UFRN)

Prof^ª. Dr^ª. Agneta da Cruz Henriques de Barros Wilper
(Professora convidada – membro externo Universidade de Luanda)

Luanda, novembro de 2023.

FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes – DEART

Máquina, Nelson Sampaio.

Dança-canção: as canções rituais do povo Nyaneka nas recreações do Bimphadi / Nelson Sampaio Máquina. - Natal, 2023.
101 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek.

1. Dança-canção - Manifestações culturais - Nyanekas - Cultura ancestral. 2. Grupo Bimphadi - Efiko - Ekwendje. 3. Preparação corpóreo-vocal. 4. Teatro Angolano - Arte da cena. I. Haderchpek, Robson Carlos. II. Título.

RN/UF/BSDEART

CDU 792(673)

Elaborado por Josiane Mello - CRB-15/570

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu irmão e à sua esposa, pela hospitalidade e pelo apoio incondicional que têm me dado desde de 2015, suportando as minhas despesas e minha alimentação durante estes anos... pelos conselhos e dicas de como viver em sociedade, e conforme ele mesmo disse: “a vida é vivida na diferença, saber ouvir e saber agir”. Também ao meu pai pelo apoio, força e preocupação durante estes anos da minha formação. À minha mãe, Faiema Serafim, pelo fôlego da vida e pela forma protetora e sábia de como cuidaste-me.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu primo-irmão Paulino Lunono pelo suporte com a internet durante as aulas virtuais, graças a ele foi possível estudar por via remota durante um ano.

Ao Moisés Kanthangui que tem servido de consulta na elaboração do conteúdo relacionado ao ritual do efiko e ekwende para construção desta dissertação.

Agradeço também à Universidade Federal do Rio Grande do Norte pela oportunidade de fazer parte do ano acadêmico 2021 e 2022.

A todos professores que de forma sábia souberam levar o barco até ao fim com uma grande dinâmica pedagógica.

Agradeço de uma forma especial ao professor Dr. Robson Carlos Haderchpek, meu orientador, que tem sido um grande guia na efetivação da minha dissertação e dos meus colegas, sempre disponível nos momentos mais importantes. Para além de professor tem sido um grande irmão mais velho e amigo nesta empreitada.

Agradeço à Prof^ª Dr^ª Karyne Dias Coutinho por ter participado da minha Banca de Qualificação. Agradeço ao Prof. Dr. Leônidas de Oliveira Neto por ter aceitado participar da minha Banca de Defesa. Agradeço também à Prof^ª Dr^ª Agnела da Cruz Henriques de Barros Wilper por ter participado da minha Banca de Qualificação e Defesa.

Agradeço ao meu amigo irmão Francisco Adão Damba pelo apoio, porque nesta cidade não é possível se locomover sem valores, a ti o meu muito obrigado meu mano.

Aos meus filhos Ericson Máquina e Anderson Máquina, pelo pouco tempo que tenho prestado a vocês. Espero dias melhores! O papa vos ama!

Agradeço ao Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi, pela experiência e partilha durante três anos. Agradeço nas pessoas do Mbandu Luvumbo Nsingui, Francisco Manuel João da Costa, Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Simão Castro, Emelson Milagrito, Leandra Fernandes, Helena da Silva, Aleon da Costa, Priscila Maria, entre outros, por me apoiarem direta ou indiretamente! A vocês o meu muito obrigado!

Ao meu neto Killy por interromper as suas noites durante este tempo todo.

Às minhas sobrinhas Domingas, Admira, Benvinda, Tatiana, Katiti, Eufrania. A todos vocês meu muito obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa decorre de uma investigação desenvolvida pelos actores-pesquisadores do Bimphadi, Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, sediado em Luanda, Angola, sobre as danças e canções nyanekas. O objetivo principal deste estudo foi investigar os ritos de passagem do Efiko e do Ekwendje e verificar se seria possível utilizá-los como base na preparação corpóreo-vocal dos actores do grupo. Partindo de uma metodologia empírica de carácter experimental, propusemos a desconstrução das formas do teatro europeu, impostas aos actores angolanos pelo colonizador, e buscamos um caminho próprio, pautado nas nossas experiências e na nossa cultura. A partir da pesquisa prática desenvolvida pelo grupo, constatamos que as *danças-canções*, decorrentes das manifestações culturais nyanekas, trazem em si elementos espetaculares que podem ser ressignificados no processo de criação de um espetáculo. Através dos cantos ritualísticos nós acessamos e atravessamos a nossa cultura ancestral para ancorar a atemporalidade que entrelaça a corporeidade e a vocalidade do actor no instante presente.

PALAVRAS-CHAVE: Dança-Canção; Grupo Bimphadi; Ekwendje; Efiko; Teatro Angolano.

ABSTRACT

This research stems from an investigation carried out by actor-researchers from Bimphadi, Center for Research in Performing Arts, based in Luanda, Angola, on Nyaneka dances and songs. The main objective of this study was to investigate the rites of passage Efiko and Ekwendje and verify if would possible to use them as a basis for the body-vocal preparation of the group's actors. Starting from an empirical methodology of an experimental nature, we propose the deconstruction of the forms of European theater, imposed on Angolan actors by the colonizer, and we seek our own path, based on our experiences and our culture. From the practical research carried out by the group, we discovered that the *dance-songs*, from Nyaneka cultural manifestations, bring with them spectacular elements that can be resignified in the process of creating in a theater play. Through ritualistic songs we access and traverse our ancestral culture to anchor the timelessness that intertwines the actor's corporeality and vocality in the present moment.

KEYWORDS: Dance-Song; Bimphadi Group; Ekwendje; Efiko; Angolan Theater.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1- Mapa de Angola.....	17
Fig.2 - Mapa da região de Quipungo, Angola.....	20
Fig.3 - Lavrando a terra na época chuvosa, localidade do Macolonga.....	21
Fig. 4 - Ocimbala tyokulilua, quinta utilizada para servir o ohita para dono de casa.....	22
Fig.5 - Minha bisavó Mumbanda na sua cubata nos últimos anos da sua vida.....	44
Fig. 6 - As muhiko no dia da sua festa recebendo felicitações da família e dos amigos 2022.....	60
Fig.7- Mufiko no otyoto, 2022	61
Fig.8 - Comendo ovitenga no otyoto com os <i>tavas</i> , colegas de circuncisão, 2022.....	62
Fig. 9 - Colegas no otyoto a comer vitinga, 2022.....	63
Fig. 10 - Espetáculo dos ritos de passagem.....	72
Fig. 11 - Troca de opiniões com a público a respeito do espetáculo vivenciado.....	73
Fig. 12 - Marcha dos animais, movimento de baixo para cima, 2021.....	78
Fig. 13 - Luta Ombangula entre o guerreiro e soldados do rei, 2021.....	79
Fig.14 - Momento de conversa com o público.....	81
Fig. 15 - Cenário da peça sobre os rituais de passagem.....	82
Fig. 16 - Construindo o cenário para o espetáculo sem título.....	83
Fig. 17 - Espetáculo Imbi - Relação com o outro e transformação dos actores.....	86
Fig. 18 - Peça Imbi - Conexão criada a partir da canção “A mãe da Tyeia”.....	87
Fig. 19 - Produção do primeiro espetáculo que o Bimphadi apresentou no ginásio do ISAR.....	98
Fig. 20 – Cartaz feito para apresentação do Museu Óscar Ribas.....	98
Fig. 21 – Reunião de orientação com o Prof. Dr. Robson Haderchpek – PPGArC/UFRN.....	99
Fig. 22 - Ovatavas comendo ovitenga no otyoto na festa do Ehiko.....	99
Fig. 23 – Banca de Qualificação de Mestrado PPGArC/UFRN.....	100
Fig. 24 – Otyoto Internacional do Bimphadi – ISART, out. 2022.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. POVO NYANEKA: HÁBITOS, COSTUMES, ORIGEM E LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA.....	17
1.1 A FAMÍLIA.....	22
1.2 A LÍNGUA.....	24
1.3 A CULTURA.....	26
1.4 O RITUAL.....	28
1.5 OMBALA: O PODER NA COMUNIDADE NYANEKA.....	33
2. PELOS MEANDROS DO TEATRO ANGOLANO: CENAS CONTADAS E CENAS FALADAS.....	38
2.1 O CORPO.....	42
2.2 DANÇA-CANÇÃO.....	44
2.3 LAVRANDO MOVIMENTO COM O CORPO A PARTIR DAS DANÇAS TRADICIONAIS NYANEKA.....	48
2.4 A VOZ.....	52
2.5 A CANÇÃO COMO ATIVADORA DAS EMOÇÕES.....	55
3. O EHIKO E O EKWENDJE NA TRADIÇÃO NYANEKA.....	57
3.1 EFIKO.....	57
3.2 A FESTA.....	62
3.3 EKWENDJE.....	64
4. BIMPHADI: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO.....	68
4.1 CONSTRUÇÃO DA PEÇA POR MEIO DE RITUAIS DE PASSAGEM.....	74
4.2 O CENÁRIO.....	81
4.3 IMBI: CONTOS E VIVÊNCIAS.....	84
4.4 CANCIONEIRO DAS DUAS OBRAS.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	95
ANEXOS.....	98

INTRODUÇÃO

Toda forma de fazer Arte tem o ser humano como executor, em todas as sociedades humanas. Os contextos sociais e políticos são influenciados não só pelos acontecimentos históricos concretos, mas também pelas ideias de cada povo e cada região. A realidade angolana, não foge à regra, existe uma diversidade cultural muito grande. Em Angola quase todos povos têm alguns elementos ritualísticos que durante suas práticas nos remetem a uma certa espetacularidade. Nesses rituais, feitos de pessoa para pessoa, encontramos alguma familiaridade com a ideia do teatro promovida por Jerzy Grotowski (2011). Ele afirma que para existir teatro é necessário que exista um actor e um público, o restante dos elementos são suplementares.

No princípio, quando comecei a estudar teatro, foi tudo estranho e diferente pra mim. A situação piorou com o arranque das aulas, com a busca por uma metodologia e com a forma como o ensino era desenvolvido. Era tudo novo para mim, pois eu vinha de uma realidade diferente, nasci e cresci numa zona rural e comecei os meus estudos andando quilômetros e quilômetros na busca da formação primária e secundária. Ao longo do caminho eu seguia apanhando frutas silvestres de árvore em árvore e cantando canções tradicionais da minha cultura. Conheci o centro urbano tardiamente com o objetivo de prosseguir com meus estudos, fiz então o meu terceiro nível e posteriormente o ensino médio. Estudei Ciências Físicas e Biológicas no PNIV e segui com objetivo de cursar Medicina no ensino superior. Entrei para universidade num contexto muito inocente por sugestão de um tio, sem saber de concreto o que era e como eram ministradas as aulas! Assim eu continuei com o objetivo de abraçar um novo desafio no ensino superior e posteriormente aguardei uma oportunidade ao final do curso, mas, confesso que não sabia o que eu ia encontrar.

No primeiro dia carreguei dois cadernos para assistir aula, a primeira novidade para mim foi quando ouvi as palavras “tirem as vossas roupas, sapatos, calças e gravatas e todo mundo coloca o seu olímpico! Vamos começar com os alongamentos!”, assim dizia o nosso professor. Naquele momento eu perguntava a mim, o que será que nós estávamos fazendo nesta sala vazia sem carteira, sem nada? Até aí estava tudo estranho para mim, questioneimei-me várias vezes que tipo de formação era aquela. E então as coisas foram se intensificando com uma teoria voltada a um de tal de Stanislavski.

Toda a nossa formação foi voltada ao “livro sagrado” do grande diretor do teatro russo e foi assim até ao final do curso, dificuldade atrás de dificuldade. Meus amigos e eu tivemos que passar por um processo de adaptação e aculturação, se assim posso dizer, pois tivemos que nos adaptar a quase tudo: à cidade, à alimentação, ao processo de formação, enfim.

Após a formação, na condição de recém-formados decidimos criar um grupo para darmos continuidade com os ensaios. Tínhamos medo de perder o que já tínhamos aprendido. Ensaiávamos todos os sábados consultando textos ligados à nossa área de formação, e então paramos e pensamos: “por que não criar um núcleo de pesquisa com o objetivo de descobrir um outro lado do teatro?”, e foi assim que surgiu o Bimphadi.

O Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, Bimphadi, foi criado por quatro licenciados em Teatro, na especialidade de Atuação, no Instituto Superior de Artes (ISART) que hoje é a Universidade de Luanda. Durante a formação do grupo tivemos algumas dúvidas sobre a forma como nós fazemos o nosso teatro e questionamos se tínhamos que reproduzir aquilo que nós aprendemos na academia. Por que tínhamos que fazer teatro utilizando uma forma voltada para teatro realista do Constantin Stanislavski? Todas essas questões nos levaram a buscar novos saberes, novos conhecimentos.

Depois que nos formamos estivemos desocupados, sem emprego e aí veio a vontade de querer saber mais. Assim, fizemos dos nossos ensaios um campo de pesquisa, sem saber concretamente o que queríamos. Tínhamos noções básicas, por intermédio de um professor brasileiro, do teatro físico de Jerzy Grotowski, e foi assim que iniciamos as nossas pesquisas.

A partir desse momento começamos a estudar alguns dos principais teóricos do teatro ocidental como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e do Brasil, o pesquisador Renato Ferracini do LUME. Atentamo-nos principalmente ao seu livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2001), e juntamente com ele outros conteúdos ligados ao teatro antropológico do Eugênio Barba (2012). Nos primeiros dias ensaiávamos e fazíamos anotações sobre as descobertas dos movimentos, deixando o corpo nos guiar. Deste modo desconstruímos o nosso treinamento já habitual. Para nós, neste tipo de fazer, o actor precisa ter mais liberdade com seu próprio corpo.

Assim, continuamos com os ensaios seguindo as metodologias do livro de Ferracini e dos outros. Trabalhamos do *aquecimento energético* até o *pré-expressivo* (BURNIER, 2009) durante os nossos processos criativos, mas parecia que faltava alguma coisa. Tudo seguia conforme o relatado até um dia em que o Costa¹ pediu que criássemos movimentos voltados às nossas próprias práticas culturais, o que naquele instante era algo novo e diferente para o grupo, mas, para mim não era.

No princípio achei que talvez isso não servisse para o teatro, pois estava influenciado pelas ideias coloniais que nos afastam das nossas próprias culturas, mas decidimos experimentar e vimos que as pessoas acharam bonito e interessante o que estávamos propondo. Foi então que o grupo se perguntou: por que não ensinar essas coisas ligadas às nossas culturas? Eu retruque se isso era mesmo necessário e eles disseram que sim, então eu disse: “pronto vamos lá”. Dei várias propostas, que se baseiam em vários rituais de passagens, destacando assim o Efiko e Ekwendje. Pensei em propostas de dança para usarmos como preparação corporal e/ou treinamento e pensei nas canções para a preparação vocal, tal como elas eram usadas no ritual de passagem de iniciação masculino.

Vimos que isso era muito importante e interessante e então montamos uma peça sobre os “ritos de passagem” para mostrar na universidade. Tivemos como convidado o corpo diretivo da universidade e o corpo docente. Na ocasião ouvimos alguns posicionamentos diferentes, sugestões e pensamos que isso iria nos fazer crescer dentro da pesquisa. Estávamos com o nosso grupo descobrindo novos paradigmas no teatro.

Ao finalizar a universidade decidimos dar continuidade aos nossos estudos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN. Deste modo, na atual pesquisa me propus a investigar as canções que são ligadas por dois rituais, o Ehiko e o Ekwendje. Ao longo da pesquisa acabei incorporando em nossas experimentações outras danças e canções, e falarei delas no corpo do texto, mas o nosso ponto de partida foram os ritos do Ehiko e o Ekwendje. Disto isto, a minha questão principal era a seguinte: é possível utilizar as danças e canções dos ritos de passagem nyanekas num processo de recriação cênica?

¹ Manuel Francisco João da Costa é actor-pesquisador do Bimphadi.

Para os nyaneka possuir o sexo feminino não é condição bastante para se ser mulher. Em nossa cultura, toda menina, para se tornar mulher, deve passar pelo ritual do Ehiko². Além do ritual de passagem feminino, temos também o rito de passagem masculino, o Ekwendje, do qual eu participei quando era criança.

O Ekwendje é um ritual de passagem do povo *nyaneka* e tem como principais atores as crianças do gênero masculino, que são tiradas do seu *habitat* familiar para serem submetidas ao procedimento da circuncisão. A circuncisão é um procedimento ritualístico que tem como principal objetivo o corte do prepúcio, denominado de Echutu na língua do ovanhaneka. Quando isso acontece são juntados um número considerável de crianças para serem cortados, ou melhor dito, circuncisados. No citado ritual as crianças recebem apelidos, a primeira criança que sofre o corte é denominada de *kessongo*, que significa “primeiro”, a segunda criança recebe nome de *ntoma*, que significa “segundo” e assim por diante. Dentro deste ritual o corte do prepúcio da criança leva um mês para cicatrizar, e enquanto a ferida vai se curando o trabalho com as canções já começa. Passadas mais algumas semanas entram também as danças coordenadas com a voz, trabalhadas através das canções.

Todo o menino deve ser submetido à circuncisão, se não passar por esta prática, futuramente este jovem passará a ser discriminado por não ser circuncisado. Se isso acontecer ele passa a ser chamado por nomes como *chuto* e *tyilima*, nomes que podem lhe afetar psicologicamente por não ser cortado. Todo aquele que escapa do ritual enquanto criança, ele próprio chama o enfermeiro e se submete ao procedimento.

É neste ritual aonde os meninos aprendem a ser homens passando por uma educação. Enquanto *tyingolongolo*³ eles aprendem a cantar, aprendem a viver em comunidade com a família, como tratar a sua futura noiva, e aprendem sobre o primeiro momento de intimidade com uma menina, então, todas as peripécias refletirão para o seu futuro enquanto homem na sociedade.

O ritual em si não é muito bonito, mas às vezes dá uma saudade de voltar, não para ser cortado novamente. No *otyombo*, que é local onde fica o *ovingolongolo*, temos algumas regras. Nos primeiros dias as crianças não podem comer comida com sal nem

² Toda menina deve passar no processo ritualístico do Ehiko, é aí onde ela aprende a ser adulta, onde recebe a educação de como futuramente gerir seu próprio lar. As tias têm essa responsabilidade de ensinar todo este conhecimento.

³ Todo o menino submetido ao procedimento do Ekwendje é denominado *Ohalampe* ou *Tyingololo*.

carnes, elas só podem comer “onombi”, verduras ou folhas, no caso. Após um mês a vida então começa a melhorar, a partir deste momento todos comem muita carne, comida que vem de casa e também carne de caça que os próprios meninos vão caçando. Neste ritual, um pormenor da caça é que todo animal deve ser caçado, até o rato da mata. É neste percurso da caça que os meninos começam a aprender a cantar as canções do Ekwendje.

Dito isso, a partir da prática com os cantos e danças ritualísticas da tradição do povo nyaneka e dos bakongo, desenvolvemos um processo criativo para o actor do núcleo Bimphadi. Para nós as *danças-canções* refletem na consciência corporal-vocal do actor e na busca dos sentimentos, das emoções e da espiritualidade em cena. A partir dessa prática o actor pode desenvolver uma boa coordenação dos movimentos corpóreo-vocais.⁴

Segundo, (ALTUNA, 1993) a voz é o instrumento maior do pensamento, da emotividade e da ação. O actor do Bimphadi desde o aquecimento começa a trabalhar o seu aparelho vocal usando as canções, fazendo ligação com o aquecimento corporal-físico, com movimentos de danças e com uma canção interna, se assim o actor o quiser. No Bimphadi o ator é livre para explorar um som de uma canção que estiver a cantar internamente.

As *danças-canções* do Efiko, do Ekwendje e das demais manifestações culturais nyaneka são cantadas e transformadas pelos actores provocando assim mares de sentimentos e emoções que nos levam a um estado espiritual muito ligado conosco mesmos e com outro, provocando assim uma linha orientadora no actor. Segundo Altuna (1993), as canções como força e símbolo, penetram em tudo e encontram-se em tudo, reinando em toda parte e multiplicando os seus modos de intervenção na existência do actor em cena.

No meu caso, normalmente o trabalho com as *danças-canções* me liga com as minhas memórias culturais vivenciadas, com a minha infância. Neste sentido a voz intermedia os meus movimentos corporais tornando-os mais orgânicos. As canções têm servido no Bimphadi como volante do corpo na coordenação dos movimentos corporais,

⁴ A utilização de cantos ritualísticos como prática para a expansão da consciência é realizada desde tempos remotos, em diversas culturas, com o intuito de evocar a cura, a proteção, a fertilidade da terra, as bênçãos na celebração de ritos de passagem, entre outros objetivos específicos. (MARTINS; CAMPO, 2014).

pois através delas nós conseguimos entrar profundamente dentro do nosso interior fazendo ligação com os nossos colegas de cena.

A partir dessa experimentação prática nós percebemos que os cantos ritualísticos nos ajudam a acessar e atravessar nossas culturas ancestrais. Através deles nós conseguimos ancorar a atemporalidade que entrelaça a vocalidade no instante presente (MARTINS; CAMPO, 2014).

Enquanto estudante pesquisador das artes cênicas busco trazer as minhas vivências, a minha maneira ser, de pensar e de agir e introduzi-las na preparação do corpóreo-vocal do ator do Bimphadi. Enquanto estudante passei por um processo de colonização rompendo com a minha cultura, e confesso que esse foi um momento difícil, porque eu era obrigado a adentrar num campo que não fazia ideia. Para os meus colegas da universidade isso também criava uma estranheza, a turma não correspondia às expectativas de alguns professores na realização dos exercícios. Os nossos professores na universidade tinham uma formação importada, ensinando-nos métodos e técnicas externos a nós e à nossa cultura.

Sem contextualizar os exercícios, tínhamos muita dificuldade de compreender o trabalho proposto e isso nos levou a questionar, será que essa é a única forma de se fazer teatro? Não podemos introduzir o nosso eu e a nossa própria forma de buscar a nossa identidade cultural no nosso modo de atuar? E me refiro aqui àquele fazer dos meus avós, dos meus pais, da minha ancestralidade, que canta as suas canções em todos registros vocais sem desafinar, em tom agudo, grave e médio, sempre com uma grande harmonia. Até então eu não pensava ser possível usar esses saberes em cena, porque isso simplesmente servia para minha cultura, lá na minha aldeia, mas hoje eu vejo que a melhor forma de se trabalhar a arte da representação é criando uma poética diferenciada na comunidade teatral angolana.

Neste sentido, nos apropriamos das canções e danças do Efiko e do Ekwendje e começamos a recriá-las nos ensaios do Bimphadi. Essas *danças-canções* nos contaminam gerando um mar de sentimentos e emoções, elas nos levam a um estado espiritual e permitem que nós nos conectemos uns com os outros e conosco mesmos. Para nós, angolanos, a dança e a canção não estão dissociadas e foi a partir delas que comecei a fundamentar essa pesquisa, este é o princípio guia deste trabalho.

No que tange à organização estrutural da dissertação, eu inicio o capítulo um fazendo uma retrospectiva sobre o povo nyaneka, nesse momento eu falo sobre a cultura, sobre a família, sobre a língua, sobre os hábitos, sobre os costumes e sobre os rituais do nosso povo. Em seguida, no capítulo dois eu discorro sobre a situação do teatro angolano e contextualizo a proposta do Bimphadi nessa realidade.

No capítulo três eu falo especificamente sobre os rituais do Efiko e do Ekwendje e relato como o Bimphadi fez uso dessas *danças-canções* em sua prática de aquecimento. E, por último, no capítulo quatro, eu descrevo os processos de criação do grupo. O primeiro deles, sem título, foi desenvolvido a partir dos rituais de passagem e segundo foi pensado a partir de um conto kikongo chamado Imbi.

O teatro, para nós do Bimphadi, é uma manifestação que concentra as pessoas com o objetivo de produzir sensações, emoções e sentimentos. Só participando do ato em si é que nós conseguimos descrever essas emoções. Acreditando nisso, nós seguimos desenvolvendo as nossas pesquisas.

1. POVO NYANEKA: HÁBITOS, COSTUMES, ORIGEM E LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA



Fig.1- Mapa de Angola.⁵

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Huíla#/media/Ficheiro:Huila_in_Angola.svg

O grupo étnico nyaneka é localizado em Angola e habita maioritariamente o sudoeste, concretamente nas províncias da Huíla, Cunene e Namibe. Segundo relatos de alguns autores, presume-se que pertençam à família Bantu. Falar dos nyaneka é assumir uma responsabilidade muito grande, uma vez que estamos a falar de um tema pouco discutido e com opiniões diversificadas entre os poucos autores que já falaram sobre este povo. Por exemplo, Rosa Melo (2007) traz um ponto de vista diferente dos demais, ela vai separar os handa dos nyaneka, dizendo que eles são grupos étnicos diferentes, como é caso dos nyaneka e dos nkhumbi, até porque os ovahanda falam oluhanda, os ovanyaneka falam olunyaneka e ovakhumbi falam olukhmbi.

O missionário católico Pe. Carlos Estremann que estudou a etnografia do povo nyaneka em (1960, 1983) caracterizou os nyaneka como um conjunto sob o nome de nyaneka-nkhumbi, dividindo-o em dois grupos: os nyaneka e os nkhumbi. Para ele os

⁵ No mapa de Angola a província da Huíla está localizada ao sul do país fazendo fronteira com a província do Cunene ao sul e com a província do Cuando Cubango a oeste, ao norte com província do Huambo, a leste com província do Namibe. Para mais informações: <<https://www.huila-angola.com>>.

nyaneka abrangem os Mwila ou Ovamwila os Ngambwe ou Ovangambwe, ao passo que os Nkhumbi ou Ovakhumbi encerram o grupo majoritário, onde se encontram os Ndonguena, os Hinga, os Khwankhua, os Handa do Mupa do Cipungu, os Handa do Cilenge, e os Cilenge Musso (ovacilenge musso). Podemos afirmar que não há unanimidade nas opiniões entre vários autores que pesquisaram sobre o mesmo povo, porém a presente pesquisa diz respeito aos nyaneka localizados no município de Quipungo, ao qual eu pertenço. (NDAFIMA; ALMEIDA; NKHULWAVO, 2014, p. 23).

O grupo etnolinguístico nyaneka tem sua origem no centro de África tendo adentrado pelo norte de Camarões, atingido o reino do Congo até entrar pelo então império da Lunda no século XVI. Eles chegaram à região do Bailundo aonde localizaram a fonte do rio Cunene, na região da Ussinda, e seguiram pela margem esquerda até alcançarem a região da roçada, atual Xangongo. Depois se dirigiram à margem direita do mesmo rio aonde encontraram regiões despovoadas e permaneceram nesta região.

Paulo Vilengalenga, meu tio, em entrevista via telemóvel disse-me que desde muito cedo ouvia os mais velhos dizerem que vieram de longe (twatunda komatala omanene): “Viemos dos grandes lagos, andamos grandes distâncias até chegar. Alguns ficaram e fixaram as suas residência pelo caminho e outros continuaram, foram ficando em função das condições climáticas para exercerem actividade de agricultura e pastorícia. Outros continuaram até atingir o sudoeste de Angola, tendo se instalado no planalto da Huíla, formando a Ombala do Zau. Este território já era habitado por um povo autóctone de Angola, este grupo étnico denominado por povo não Bantu sempre habitou estas terras”. Eles são chamados de nkhoisan e existem até hoje, mas estão em via de extinção:

Este grupo encontra-se estabelecido nos territórios a oeste do curso medio do Cunene, que constitui a bem dizer a espinha dorsal do seu domínio. Esta etnia possuiu notável organização de chefia Jaga, à data da criação do estado de Humbe-Onene, formado por pastores de importante armentio, e dotado de certa organização guerreira. A sua economia é de base agropecuária, com predomínio deste último aspecto. Os Nyaneka-Humbe, assim como os Ovambos e os Hereros, participam de um conjunto económico-cultural bastante aproximado. A organização social dos Humbles apresenta, actualmente, a autoridade difundida no grupo, a base dos séculos e dos criadores importante. No plano cultural, expressam (a semelhança dos Hereros e dos Ovambos), marcas bastante vivas da cultura camítica oriental, levada até ao Cunene por remotas migrações de pastores camíticos do Nordeste Africano. Dessa tradição, mantém o culto do boi sagrado, muito evocador do culto do boi Ápis, realizando-lhe um cortejo anual no final das colheitas. Possuem uma elite dotada de uma inteligência prática, que lhe outorga uma elevada classe mental no conjunto angolano. (REDINHA, 1974, p. 11).

Pode-se dizer que este povo era um só e foi sofrendo metamorfose no percurso da sua emigração, umas das razões que nos leva a concluir esta ideia é por causa língua. Os primeiros etnólogos portugueses que estudaram este povo na época colonial juntaram dois grupos que são os nyaneka e os nkhumbi, que na verdade é um grupo étnico muito grande que se divide em subgrupos linguísticos, que são denominados por variantes do nyaneka-nkhumbi.

Conforme já me referi, a pesquisa é direcionada para grupo nyaneka, o qual pertença, e meu o objectivo é fazer um levantamento das canções utilizadas nos rituais de passagem, no caso do Ekwendje que é o ritual de iniciação masculino e do Ehiko que é o ritual de iniciação feminino, rituais predominantes nesta região. Não obstante, no Bimphadi temos trabalhado com estes dois rituais e eles têm nos proporcionado grandes atmosferas na construção de novos caminhos de pesquisa nas artes da cena.

Existem muitos trabalhos que falam sobre os nyaneka, a sua origem, os hábitos e costumes, a língua, entre outros elementos que concorrem na realização deste estudo. Muitos deles vão discutir as diferenças que há entre os nyaneka por causa da língua, foi o que fizeram os etnólogos missionários portugueses. Eles descreveram as variantes dos nyaneka, entre eles há essa pequena diferenciação, pois alguns acham-se mais evoluídos do que os outros, como é caso dos ovahanda. Contudo, nesta pesquisa, partirei dos nyaneka que habitam o território de Quipungo, demonstrarei como eles se apresentam nestes rituais e discutirei de que forma estes rituais são importantes na vida deste povo.

A seguir vou apresentar o mapa da província da Huíla onde se localiza o município em estudo, com nome de Quipungo, que será o nosso ponto de partida na abordagem deste trabalho. Falaremos, então, sobre os rituais de passagem que temos utilizado para elaborar um novo saber teatral em Angola.

O sudoeste de Quipungo é chamado de nyaneka, o nome do grupo étnico e em particular o nome da língua que este povo fala na sua comunicação no dia-a-dia. Este povo distribui-se em diferentes municípios com uma pequena diferença na língua, mas com os mesmos hábitos e costumes. Por exemplo: os ngambos vão se chamar de oomungambwe; chibia e humpata são mumwuila; cilengue e matala são ovankhimbi e falam olunkhimbi.



Fig.2 -Mapa da região de Quipungo, Angola. Fonte: <https://www.huila-angola.com>

Talvez o leitor fique um pouco confuso, pois da forma como está sendo dito, parece que apenas o município de Quipungo falaria o olunyaneka. Porém, como falamos anteriormente não há unanimidade entre os autores etnógrafos que pesquisaram e escreveram sobre este povo. Tivemos a oportunidade de visitar e conviver com povo do município dos Ngambos (Chiange) e não existe nenhuma diferença em termos culturais no tange aos hábitos e costumes, falamos todos olunyaneka. Deste modo, fica evidente que todos os nyanekas numa primeira fase concentraram-se no planalto da Huíla, na comuna do Zau aonde encontra-se a Ombala. Eles se dividiram a procura das melhores condições de campo para pastorícia, uma vez que eles são grandes criadores de gado bovino. Havia a necessidade de procurar os melhores espaços de terras aráveis e rios para a criação da sua manada. Parte dos nyaneka que habita no município de Quipungo são provenientes do Ombala do Zau, eles passaram pelo território da Chibia, ocuparam o município dos Ngambos (Chiange) e se estenderam para o município de Quipungo, penetrando também em alguns municípios do norte da província do Cunene.

Este grupo étnico pratica a agricultura de subsistência e familiar, o que garante o seu sustento alimentar. Os alimentos servem como moeda de troca, através da permuta eles adquirem produtos de primeira necessidade como sabão, açúcar, peixe seco, sal e óleo alimentar. Eles são cultivados uma vez por ano e dependem unicamente da estação chuvosa.



Fig.3 - Lavrando a terra na época chuvosa, localidade do Macolonga. Foto: Leorindo Serafim Máquina.

Podemos dizer que a principal actividade para sobrevivência das pessoas da região e sua sustentabilidade é a agricultura. Os camponeses cultivam poucas variedades de produtos agrícolas como é caso do milho, do massango, da massambala, do feijão, da batata rena, e um pouco de batata doce, que é apenas para o consumo de casa. A mandioca e a batata doce não fazem parte da prioridade porque não se desenvolvem com facilidade, razão pelo não se cultiva em grande escala.

Este povo também pratica a cestaria, que são artefatos utilizados no transporte dos produtos do campo. Eles também servem para guardar os cereais em grande escala, como o celeiro, manufaturado por um indivíduo do sexo masculino. Já as mulheres vão produzir quintas que são utilizados como pratos, bacias, entre outros. A seguir temos uma ocimbala, que é utilizada com tigela para virvir fuji ou simplesmente ondilwa, como é conhecido entre os nyaneka.



Fig. 4 - Ocimbala tyokulilua, quinta utilizada para servir o ohita para dono de casa, que se denomina ondilua ya mwene ue umbo. Foto: Arquivo pessoal do pesquisador.

Todo funji é servido ali, e tem como acompanhante, na maioria das vezes, o leite azedo que é chamado de mahini. Outro acompanhante são folhas denominadas de onombi, o alimento mais consumido entre o povo. Como já mencionado eles são grandes criadores de gado, mas, dificilmente eles abatem uma cabeça para o consumo diário. O boi para eles é comparado às joias mais preciosas dos centros urbano. Há uma fama em outros pontos do país de que os nyanekas só se alimentam só de carne, mas isso não corresponde à verdade porque o bate de uma cabeça só acontece em cerimónias muito grandes, como é caso do ehiko, do ekwendje, do óboto e de outros rituais de grande importância.

1.1 A FAMÍLIA

A família é a base principal da nossa sociedade, é o núcleo da estrutura orgânica de nosso povo que corresponde em primeiro lugar o pai e a mãe. Para os nyaneka também isso não foge à regra, tal como nas outras sociedades humanas a nível mundial. Para este povo é notável a presença de uma base familiar muito alargada, pois até então não existia

e ainda não existem contraceptivos ou um planejamento no seio das mulheres nyaneka. Para ser mais específico trago aqui o exemplo na primeira pessoa, da barriga da minha mãe somos onze irmãos, dos quais dois faleceram, e vivemos os nove até hoje. Da parte do meu pai eu tenho mais dois irmãos, então, no total somos onze irmãos.

Muitas coisas na família bantu e nos nyaneka estão se perder por causa da colonização e da globalização. As mulheres nyaneka não faziam planejamento e nem por isso engravidavam sem controle. Por meio da educação tradicional, passada pelos pais, elas aprendiam a conceber. Minha mãe, por exemplo, concebeu meus nove irmãos no intervalo de dois a três anos de diferença. Hoje eu me pergunto como ela fazia para não engravidar. Contudo, essa pergunta ficará no ar porque na nossa cultura é falta de respeito questionar sobre a sexualidade da nossa mãe «Omutyukutyuku ukola». Não é habitual os filhos falarem sobre sexualidade com os seus pais, não existe um diálogo direto sobre este assunto.

Existem outras formas de se aprender coisas do género, as meninas, por exemplo, vão despertar depois de fazer o Ehiko, na conversa com as tias. Até hoje não me lembro do meu pai ou da minha mãe falarem conosco sobre este assunto. Eles nos ensinavam como futuramente preparar a espaço para fazer a nossa lavra ou como cortar paus para construir a nossa casa e posterior construir o nosso eumbo.

Existe uma forma específica de chamar os filhos na língua olunyaneka, eles são chamados de ovaingona, que corresponde em português à designação de filho. Os rapazes são chamados de *ovalume* ou *omulume*, *ovalume* corresponde ao plural “ova”. As meninas são chamadas de *omukai*, ou *ovakaintu* enquanto adolescentes. O *omukai* é mais utilizada quando nos referimos a uma senhora, e *ovakai* corresponde ao seu plural.

Há na cultura nyaneka uma forma peculiar de se cumprimentar uma mulher puérpera ou parturiente, também denominada ocunama. A fim de dar parabéns à puérpera as senhoras repetem *liepei* ou *epiei*, e a parturiente responde *ca*:

liepei

ca

Estas palavras são repetidas umas três vezes. Já os homens a saúdam fora da cubata: *vaty muna ovakombe* e ela responde *caa enga*. Traduzindo, eles perguntam se ela teve bebé e ela responde *obrigada sim tive bebé*. É desta forma que se parabeniza uma

mulher que teve um parto recente, e o filho pertence à família materna. Sabonete (2012), no seu trabalho de conclusão de curso, afirma que o próprio pai da criança diz *ovana vovanthu*, que significa “os filhos não pertencem ao pai”.

Os nyaneka se organizam a partir de uma linhagem matrilinear (epata) e vivem em aldeias chamadas Eumbo sob o domínio de um patriarca mueneweumbo. O direito à herança ou sucessão é transmitido pela linhagem matrilinear, e neste caso o filho da irmã mais velha é quem herda os bens do tio, nunca o filho do tio e sim o sobrinho. Para eles, há uma certeza de que o filho da irmã é realmente filho dela, pois nasceu dela e tem o mesmo sangue. Já no caso do tio (irmão da irmã) há uma desconfiança, nunca se sabe se a esposa engravidou de uma outra pessoa. É por isso que os filhos nunca são do pai e sim da mãe, porque ele vai herdar os bens do seu tio. A riqueza deste povo é o gado, e normalmente estes bois passam de geração a geração, portanto, se o filho herdar o pai automaticamente estaria a desrespeitar a família. E assim, eu devo herdar os bens dos meus tios nunca do meu pai.

Se queremos conhecer alguém devemos conhecer sua origem e é característica do povo nyaneka que os pais arranjam namoradas ou mulheres para os filhos e maridos para as filhas. Se o filho está na idade de ter mulher os pais têm responsabilidade de procurar uma mulher numa família bem conhecida por eles, que seja parente. Para os nyaneka, os filhos não podem se casar se os pais não convivem ou não têm conhecimento sobre determinada família.

1.2 A LÍNGUA

A língua é um dos principais meios identitários de uma sociedade, ela serve de ligação na passagem de transmissão de conhecimento do indivíduo e consequentemente dos saberes transmitidos de geração em geração. Para o africano, em particular a Angola, a língua sempre serviu como veículo de comunicação para todas as circunstâncias da vida destes povos, por intermédio da oralidade sempre se passou e se preservou a língua. Ela é usada no planejamento de códigos, nas estratégias linguísticas, e na operacionalidade administrativa dos grandes reinos que se encontravam no nosso continente. Ndombele (2017) afirma que cerca de 90% dos angolanos são de origem bantu e possuem este pertencimento linguístico, eles provêm de um território que se chamava Ngola. No entanto, após a conquista da sua independência em 1975, Angola adotou o português como sua

língua oficial seguindo a imposição do colono. Um dos grandes objectivos dos colonizadores foi a eliminação das línguas locais e consequentemente a extinção da cultura e dos hábitos e costumes dos bantu. Hoje, podemos dizer que nós já tínhamos tudo que era necessário para a nossa sobrevivência, mas o colonizador foi eliminando muitas coisas encontradas aqui alegando que elas faziam parte do demônio. Eles usaram a via catequização por intermédio do cristianismo para alienar as mentes dos bantu, e implementaram a escolarização para formar novos discípulos que ajudaram na dominação dos outros bantu.

Os nyaneka sempre tiveram um posicionamento muito forte no que tange a sua língua, é por causa da língua e dos saberes locais e tradicionais que os nyaneka resistiram à dominação portuguesa. Enquanto eles influenciaram uma minoria por intermédio do domínio das mentes, uma das grandes barreiras que eles encontram foi língua.

Podemos dizer que a língua é um dos vetores naturais para uma determinada comunidade, e é por intermédio dela que alcançamos os objectivos primordiais da sociedade aonde estamos inseridos. Até hoje eu considero a minha língua materna como minha língua oficial, até porque as línguas ditas nacionais ou locais já existem há séculos, então precisam ser consideradas oficiais.

Eu sou o que sou com as minhas vivências, com os meus hábitos e costumes. Eu sou um indivíduo forjado através da minha relidade oral, por meio da língua nyaneka. Eu cresci vivendo numa casa de pau-a-pique e no meio da criação de gado bovino, da agricultura de subsistência e dos meus familiares. Toda a minha família falava a língua olunyaneka e isso faz parte da minha essência.

Atualmente, muitos dos nossos filhos não têm conhecimento de outras línguas para além do português, pois esta é a língua utilizada na educação e em todo setor administrativo, ela é tida como a língua oficial. Existem, porém, alguns poucos projetos de escolarização das línguas locais, também chamadas de línguas nacionais. Elas são difundidas em curto espaço de tempo através da antena na TPA, a televisão pública Angola, mas, nunca chegaram de ser efetivadas. Tal ação poderia contribuir no processo de ensino e aprendizagem nas comunidades ou nas aldeias do país.

As aulas para os alunos que vivem nas comunidades sempre foram ministradas em português, criando assim um distanciamento entre professor e o aluno. Eu sou

exemplo vivo desta cruel realidade, isto tudo porque não existe uma política efetiva para valorizar as nossas línguas nacionais.

1.3 A CULTURA

Há muitas definições sobre cultura, podemos considerá-la como fruto de um conhecimento a ser adquirido no seio familiar, na comunidade e na relação entre as pessoas. De forma geral diz-se que uma pessoa é culta quando é muito bem instruída e agrega muitos conhecimentos. Uma pessoa com estas condições, segundo o senso comum, é uma pessoa que tem cultura (SABONETE, 2012).

Buscando uma definição conceitual, a cultura seria o conjunto de crenças, regras, manifestações artísticas, ritos, técnicas tradicionais, ensinamentos e costumes produzidos e transmitidos no interior de uma sociedade:

A cultura é subtrato necessário a uma sociedade. Para que haja cultura, é necessário que haja uma sociedade que a viva e a transmita. Não há cultura sem sociedade. Quanto aos animais que vivem num determinado tipo de agrupamento, como as abelhas e as formigas bravas, seu comportamento é social e não cultural, isto é, este comportamento é hereditário, instintivo e não adquirido. Aliás, a cultura distingue o homem de outros animais. Quase todos grupos transmitem mitos de criação do homem. No princípio, o homem aparece desfrutando de um estado de felicidade inorgânica infantil, goza da imortalidade ou da possibilidade de ressuscitar depois da morte. Cada homem possui um grão diferente de vida, capaz de aumentar ou diminuir um ser em si, uma força individualizada pelo qual se distingue das outras. (OLIVEIRA *apud* SABONETE, 2012, p.20).

Para ampliar a nossa discussão, apoiamo-nos no antropólogo inglês Edward Tylor (1832-1917), que foi responsável por criar a primeira definição de cultura. Segundo Tylor:

A cultura é um conjunto complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes e várias outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade, inclui, pois todo um comportamento humano (1871, p. 36).

Todo esse conjunto de vivências e comportamentos que cada a sociedade vai construindo faz parte um de conhecimento. O homem é único ser cultural, então, nesta senda, os bantu e em particular os nyaneka, possuem uma produção de valores e significados, e os partilham na própria sua comunidade. É costume ver o homem nyaneka passar por ritual de iniciação masculino, ritual que é muito importante no modo de vida dos nyaneka.

Falar sobre a cultura é falar dos hábitos e costumes, do ser humano no sentido primário. Mais do que conceituar ou definir o que é cultura, compreende-se que é o homem que faz a cultura. A partir do momento que nascemos, crescemos e pertecemos à uma determinada família, estamos inseridos numa sociedade e somos gérmen de uma cultura. É difícil definir com precisão o que é cultura, pois até hoje existem discussões divergentes entre cientistas e pesquisadores, antropólogos e sociólogos.

Contudo, nós nos esquecemos que a partir de nós mesmos é possível obter uma resposta. Pautados na nossa realidade local, geográfica, climática, psicológica e social nós podemos desenvolver uma perspectiva de cultura. Olhando diretamente para a minha realidade, como um indivíduo que tem uma cultura e convive dentro dessa cultura, eu posso falar de um saber local, o saber dos nyanekas. O meu povo tem os seus hábitos e costumes, tem a sua forma de trabalhar a terra, de criar os bois e acumular riqueza.

A cultura pode ser compreendida como um modo de vida total e não apenas um conjunto parcial e superficial de usos e costumes; ela está ancorada num sentimento, num comportamento e numa forma de ver do homem, que se adapta ao mundo. A cultura ultrapassa a pessoa, pois nenhum ser humano consegue viver na totalidade os elementos da cultura. A cultura é a pessoa na sua plenitude, é o comportamento, o modo de fazer a sua alimentação, a forma de vestir, a forma de comer, de andar, ela é uma marca que carregamos para todos os lugares.

Existem diversas formas de se identificar a cultura de uma pessoa e a sua procedência. Eu lembro da nossa chegada à Luanda, nos primeiros dias as pessoas conseguiam nos identificar logo, elas sabiam que nós vínhamos de uma outra província. A nossa forma de estar, o modo como falávamos, a estranheza com algumas coisas que lá sul não temos, tudo isso dizia sobre nós. No caso das comidas, nós lá sul usávamos o fubá de milho de massango e não o funje de bombom. A saudação em Luanda, nos bairros onde vivemos, é sempre dirigida e coletivizada: “bom dia família” ou então “bom dia fulano ou sicrano”. Esta forma de saudar difere das pessoas do sul do país, no sul nós só damos um bom dia extensivo para todos.

Em Luanda as pessoas batem na porta, entram e só depois saúdam-nos. Eu e Lunono⁶, que viemos do sul, sempre saudamos na porta e isso para eles é errado. Para nós esta é a maneira mais eficaz, porque sempre esperamos pela autorização do dono da casa

⁶ Actor criador do Bimphadi.

para poder nos acomodar. Mas, aqui as coisas funcionam de forma diferente, e depois de sete anos a residir em Luanda confesso que já não sou a mema pessoa, já comungo de muitos hábitos e costumes do povo luandense. Tenho participado também de alguns rituais como óbitos e festas e tenho aprendido coisas novas para minha vida. O ambiente em si, o clima, o congestionamento urbano, a rapidez, ter que acordar de madrugada para chegar na hora combinada, são essas as novas vivências ou novas formas culturais que estou adquirindo por viver nesta sociedade.

O africano vai valorizar mais a personalidade do que a individualidade do homem. Esta pode ficar frequentemente diluída na comunidade, presa na sua solidariedade, mas a pessoa goza de maior dignidade, pois todo universo e as suas instituições humanas intentam a sua realização viva, pujante comungante, assim o antropocentrismo bantu é comunitário, solidário comunicativo e interativo (ALTUNA, 1993, p.253-254).

Como já mencionado, a cultura condiciona em grande parte o sentimento, o comportamento e a forma de ver do homem à medida que ele se adapta ao mundo. Neste sentido, podemos dizer que todo um vivencial de uma pessoa é carregado e suportado por um conhecimento que advém da própria sua cultura, incluindo as vivências apreendidas no seio da sua família.

1.4 O RITUAL

O ritual pode ser entendido como um conjunto de ensinamentos e vivências a que um indivíduo é submetido na construção e consolidação de uma identidade. Este processo ritualístico para os nyaneka começa muito cedo, o primeiro ritual a que nós somos submetidos é do pitapondje⁷, o segundo que eu vivi foi o da iniciação masculina que é o Ekwendje, e o terceiro foi o batismo na igreja católica.

Desde o nascimento até o momento actual participo sempre em rituais, enquanto pequeno lembro-me de ter participado de um ritual de chuva com o meu pai, meus irmão e amigos. O sul do país sempre é assolado com problemas de seca cíclicas provocadas pela falta de chuva. Para superar este problema deve-se fazer um ritual da chuva. Enquanto este processo ritualístico estiver a decorrer ninguém pode ir ao campo ou às lavras para lavrar a terra, porque isso iria desonrar o processo ritualístico. Um dos

⁷ Pitapondje é ritual de tirar fora o recém-nascido. O ritual acontece na presença de um colega, denominado de otava, é ele quem faz o corte do cabelo e traz um cabrito para servir de almoço na confraternização do pitapondje.

momentos mais presentes na minha mente até hoje é de um avô a puxar uma corda numa cabaça e esta corda nunca terminava. Enquanto ele fazia isso os demais falam ou invocam os ancestrais e pediam intercessão junto dos seus antepassados para que ajudassem na formação de nuvens e na precipitação. Todos pediam para que a chuva viesse molhar as suas terras, para que a sua família não morresse de fome.

A forma como eles falam com o invisível proporcionou um momento de entretenimento para nós crianças. Todo este momento é sempre acompanhado de uma grande performance/atuação com uma presença forte de canções, de movimentos, danças e muito sapateado. Os passos não levantam a poeira e são acompanhados de movimentos cruzados. Nas mãos os homens seguram alguns utensílios, como a catana e a enxada. Neste ritual, nunca vi a participação das mulheres, só os homens, donos e responsáveis dos omaumbo⁸.

Porque as crianças do sexo masculino podiam participar deste ritual?

Enquanto crianças os pais são responsáveis pela instrução dos seus filhos, e as crianças de hoje serão donas do Omaumbo amanhã, no futuro. Na cultura nyaneka uma mulher nunca é dona de um Eumbo, se por ventura o destino matar o seu marido ou se ela se mudar do tyissaumbo o seu Eumbo receberá o nome do seu filho. Por isso as crianças devem participar deste ritual, para ganharem experiência para vida e conseguirem resolver os seus problemas.

Haderchpek (2021, p.15) vai dizer que os rituais são portais de conexão com o nosso inconsciente nos ajudando a acessar outras dimensões, outros mundos ficcionais, o tempo da memória e os universos paralelos da nossa psique. Na sua essência o ritual serve como base para teatro, porque toda performatividade encontrada dentro de uma teatralidade tem como base o ritual:

O ritual em si tem muito a ensinar ao teatro, pois é seu ancestral, quando pensamos num teatro que engloba o princípio do ritual estamos pensando num teatro que reverencia os seus antepassados, que aprende com eles, que é grato a eles e que incorpora os conhecimentos do ritual ao teatro realizado na contemporaneidade. E não estamos a falar de uma atualização do ritual, estamos falando de uma reativação, pois o teatro contém o ritual, tal como nós tal como nós contemos os genes dos nossos antepassados. (HADERCHPEK, 2021, p.17).

⁸ É o conjunto de casas de pau-a-pique aonde reside o povo nyaneka, ou então o senhor dono de casa, que significa dono do Eumbo.

Os rituais têm servido como uma alavanca no processo criativo do Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi, é por intermédio dos rituais que começamos a conceber os nossos trabalhos de pesquisa. No caso, construímos a nossa primeira peça a partir dos ritos de passagem, o ritual do Ekwendje e ritual do Efiko/Ehiko que norteiam o presente estudo. Nos baseamos também no ritual do nascimento, no ritual da morte, no Olundongo e em outros rituais que nos serviram de conexão com a nossa imaginação.

De que forma o Bimphadi trabalha com os rituais de passagem?

Conforme disse anteriormente, desde muito cedo tive contacto com os rituais e vivi esses rituais por intermédio da minha família. Alguns eu vivi na pele, com sacrifício e abnegação, como é caso do ritual de iniciação masculino chamado de Ekwendje. Outros eu vivi na construção da minha identidade, na educação escolar tradicional, no seio familiar ou no otyoto⁹. Todo esse arsenal de vivências no seio da comunidade me leva a transbordar esses ensinamentos no Núcleo de Pesquisa Bimphadi.

Em nyaneka costuma-se dizer *ovalume vapungula liwa*, que significa “os rapazes apuram rápido a maturidade”. Com apenas cinco anos fui submetido ao procedimento de circuncisão, isso ocorreu em 1992. Nesta época, para levar uma criança no otyombo, era preciso a permissão do ohamba yomombala. Se não fosse desta vez, poderia haver um intervalo de cinco a dez anos para poderem circuncisar outras crianças, talvez por isso os meus pais levaram-me tão cedo.

Alguns dos meus colegas deveriam ter de dezoito a vinte-cinco anos e no meio dos seis irmãos eu fui a segunda pessoa a assentar-se na pedra para sofrer o corte. Com instrumento rudimental, uma faca fabricada com técnicas de polimentos e afiada numa madeira, o chamado Ongue não cortava apenas por conhecimento técnico, ele cortava por intermédio de espírito e da evocação de seus ancestrais, chamados de onoyande. Se não estiver agindo sob a influência dos onoyande ele não pode submeter o corte, até porque dizem que ele não conseguiria. O senhor que executou o ritual deveria ter naquela altura por volta dos sessenta anos. Ele nos ajudou com muitas coisas no otyombo e foi indispensável na prática e na execução de muitas danças executadas no ritual do Ekwendje. Com a idade que tinha ele ainda poderia dançar muito na roda do ocikele, com

⁹ O otyoto é um lugar de encontro, é um espaço de troca de conhecimentos.

bastante energia e sutileza na execução da dança-canção. Todo este conhecimento, adquirido no ritual do Ekwendje, foi compartilhado com os atores-criadores do Bimphadi.

O Bimphadi leva o ritual do Ekwendje para a cena?

Não, por influência dos rituais nós construímos um elemento ritualístico novo em cena. No Bimphadi nós adaptamos o ritual para a cena e utilizamos as danças e canções em nossos ensaios semanais. Estamos a estudar até o momento novas possibilidades de recriação.

Temos refletido bastante acerca do que fazemos no Bimphadi e não sabemos dizer ainda se o que nós fazemos encaixa-se dentro da proposta de Teatro Ritual desenvolvida pela *Grupo Arkhétypos*¹⁰ ou se estamos a encontrar o próprio nosso caminho. Tanto o Bimphadi como o *Grupo Arkhétypos* partem de estímulos decorrentes dos rituais, da ligação com a ancestralidade e da incorporação de elementos ritualísticos em cena, mas cada qual tem o seu percurso.

Trabalhamos em cena essa magia simbólica que é realizada pelo actor e que é redimecionada no tempo e no espaço na presença da plateia, que participa da roda juntamente com o performer e dança conosco a dança-canção. O ritual não deixa ninguém de fora, todos participam da roda com os actores, e tem sido assim em todas actuações que já realizamos.

O ritual tem a capacidade de transportar o performer e aqueles que participam do rito para uma dimensão espiritual. E nós potencializamos a vontade dos participantes de entrar na roda ou no ocila, conforme denominado entre os nyanekas. As rodas de dança-canção do ritual são realizadas de modo que nem o tempo, nem o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmo da vida quotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignificam e os transformam.

O Bimphadi só pesquisa a cultura nyaneka?

¹⁰ Há 13 anos o *Grupo Arkhétypos* atua nas áreas da pesquisa e da extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) desenvolvendo processos criativos e produzindo espetáculos teatrais que almejam estabelecer uma ponte entre a comunidade e o meio artístico-acadêmico. Segundo o Prof. Dr. Robson Haderchpek, diretor do grupo: “Desde a sua fundação o *Grupo Arkhétypos* mantém uma relação estreita com o ritual. Entendemos o ritual, a festa e a celebração como espaços de transcendência do ator/atriz, performer, bailarino/bailarina ou brincante, e a partir dessa relação construímos todo nosso arcabouço teórico e metodológico.” (HADERCHPEK, 2021, p.17-18).

Numa primeira fase começamos a trabalhar com as manifestações ritualísticas do povo nyaneka porque o núcleo é composto por dois pesquisadores que pertencem ao grupo etnolinguístico nyaneka, eu e o Lunono, e também somos primos. Nascemos nas aldeias do município de Quipungo e temos como língua oficial olunyaneka. No Bimphadi temos também o Manuel da Costa que nasceu e cresceu no centro urbano, na cidade do Lubango, e por fim, temos o Mbandu Nsigui que é do norte, da província de Uíge. As nossas pesquisas circulam nestes dois povos porque os membros pertencem a essas etnias e por conta disso conseguimos trazer as nossas contribuições para o Núcleo de Pesquisa com propriedade. Anteriormente era meio constrangedor ensinar sobre a minha realidade sobre a minha ancestralidade, pois pensava que talvez isso não tivesse nenhum impacto social. Mas, aconteceu o contrário, as coisas estão funcionando perfeitamente porque nós estamos a propor um novo fazer teatral que parte das manifestações culturais da sociedade angolana. E é isso hoje o que faz a diferença e que nos distancia dos outros grupos que fazem teatro em Angola.

Este projecto tem contribuído efetivamente de uma maneira significativa para o nosso crescimento tanto pessoal como académico, tendo nos proporcionado uma formação que nos obriga a conhecer sobre nós mesmos. Nem tudo nós sabíamos e por intermédio de pesquisa, de conversas com pessoas idôneas e com pessoas das nossas famílias, com os mais velhos das aldeias, fomos construindo a nossa prática. Nesse processo encontramos também alguns textos que falam sobre o povo nyaneka, sobre a sua origem, seus hábitos, costumes e sobre os ritos de passagem.

Este trabalho com os rituais de passagem tem nos impulsionado para uma nova visão. Temos, ao longo do processo, adquirido uma grande capacidade de resistência nos momentos de atuação e na relação com outros, pois esta é uma das características do ritual. Atualmente nós ensaiamos num espaço designado por nós de quadrado mágico, este local onde tudo acontece é a sala do auditório da Faculdade de Artes.

Neste tipo de teatro a dança-canção é a alma da cena, ela funciona como trampolim na projecção do corpo do actor. É por intermédio do ritmo e das canções que os actores entram num estado máximo do movimento, acessando os estados alterados de consciência, conforme retratado no livro *O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência* (2021) do Prof. Robson Haderchpek. Por meio do ritmo e das canções os actores estabelecem diversas conexões espirituais, transcendendo a dimensão do corpo

físico. Já houve casos, nos ensaios, em que a imersão foi tão grande que os actores tiveram que ser chamados à consciência.

1.5 OMBALA: O PODER NA COMUNIDADE NYANNEKA

Ombala é um lugar sagrado que funciona como regime de monarquia, ele tem como chefe número um o Elombe, que comanda toda estrutura administrativa e cultural de uma determinada comunidade. Ele cuida de um acervo ancestral do povo e controla aquela localidade, num determinado município. Cresci a ouvir os meus pais a falarem da Ombala ou Oombala, meu pai é do clã do elefante, que se denomina ovacuanjamba, e faz parte da linhagem dos que podem ser reis de uma Ombala. No caso, me refiro à Ombala de Cipungu que além da parte materna. Nunca me faltou curiosidade para questionar ao meu pai por que o tio Nkutta, quando vai à Ombala, nunca volta depois de dois dias. O tio Nkutta é primo do meu pai e também é mukwandjamba do clã do elefante.... Meu pai me respondeu que ele é o servente do Elombe (o rei), servindo o em todas circunstâncias no exercício das suas funções. Quando recebem visita, o tio Nkutta é quem leva o rei até ao local do conclave, dentro da ombala.

Rosa Melo (2007, p.49-50) vai chamar esse lugar sagrado culturalmente de palácio real, local aonde o Elombe reside com a sua família, centro de decisão e poder local da comunidade. A ombala é instalada e demarcada numa área muito extensa, ela é constituída por vários departamentos de características específicas, obedecendo às funções para as quais se destina/va. Todos os problemas de ordem social política, económica e religiosa do grupo são aí resolvidos. Como já mencioando a sucessão ao trono do Elombe obdece à linhagem matrilinear. Segundo Melo (2007), com a administração colonial portuguesa, os Elombe/Ohamba passaram a ser designados por Sobas, contudo, eu discordo da afirmação, pois desde sempre os Sobas auxiliaram os reis dentro da ombala.

Para além de servirem à administração da ombala, hoje em dia, os Sobas servem como ponte na sensibilização de caça aos votos para os partidos políticos, matando a cultura dentro da própria comunidade. Muitos deles não fazem parte da linhagem dos Elombe, eles são indicados em função dos interesses político-partidários, principalmente

pelo partido que está no poder. Eles têm uma vida rural precária e perderam a dignidade, tomando decisões que prejudicam o seu povo.

Nos dias atuais as Ombala quase não funcionam conforme anteriormente. Quando estive com o jovem Mulelo, vizinho desta ombala de Cipungu, ele me disse que eles estão há um bom tempo sem um Elombe, porque todos os mais velhos que poderiam assumir este lugar já morreram. E, de todos que pertencem à linhagem direita só restaram os jovens, porém, muitos deles encontram-se nos centros urbanos.

A Ombala é um espaço organizado para residir o rei e sua família, é neste lugar aonde o Elombe exerce o seu poder de governância, é neste lugar também aonde se tomam decisões sobre o ocilongo. Ele trabalha ali em conjunto com os onondei que são os seus auxiliares. Elencarei a seguir alguns cargos que compõe a estrutura administrativa e governativa de uma Ombala.

Como já mencionado, o Elombe é o número um, o chefe máximo da ombala, dono do ocilongo. Contudo, podemos dizer que a palavra dono não significa proprietário, mas sim guardião da terra, aquele que detém o poder espiritual para ombrear de igual com as forças sobrenaturais dentro da aldeia.

Ele tem um executivo que o auxilia nas tarefas administrativas/governativas dentro da Ompala, o Kessongo, que significa “primeiro”. Ele é o principal responsável pela coordenação das actividade na Ombala e é coadjuvado pelo Nkhuva, estes dois vão trançando estratégias na governância da ombala.

O Kalei é o principal conselheiro do Elombe. Todos os problemas de ordem social e económica são primeiro remetidos ao conselheiro que é o Kalei. Ele deve imitar a opinião quando é consultado reportando-se assim ao rei. Também é responsável na preparação da festa ritualística da chuva, aquela que citei anteriormente.

Kaposso é o responsável pela guarda da Ombala, ele enquadra ao ministro da defesa, pois é o responsável pela defesa da comunidade, do Cilongo e da Ombala. É o primeiro que deve receber a informação sobre problemas de invasão ou de entrada de pessoas estranhas na comunidade, é o primeiro a ser informado sobre a insurgência na comunidade, sobre os desentendimentos entre vizinhos. É ele quem guarda todo o arsenal utilizado nas lutas, que eles vão chamar de ovita.

Muene phela é o responsável pela justiça, ele é quem faz os julgamentos e dita as sentenças. Ele carrega consigo uma grande admiração na comunidade, os problemas que ele resolve na comunidade às vezes exigem castigos, torturas e aplicação de multas. O Muene phela deve ser alguém com uma capacidade de interagir muito grande. Ele deve também ser conhecedor da cultura, porque os julgamentos às vezes são decididos a partir do grau familiar, considerando os clãs omahanda e tudo mais.

Ciholeca ou muene-hambo é o responsável pelos bens da Ombala e por toda a riqueza que a Ombala possui, desde as coisas pequenas, menos valiosas, até o gado, que é a riqueza mais importante na cultura nyaneka. Cabe a ele a autorização das necessidades que a Ombala dispõe, porque existem festas de grande calibre na Ombala.

Em todas festividades que Ombala organiza, cabe ao muene-hambo trançar estratégias para a cobertura do evento, isso no que se refere à alimentação. Ele é quem sabe quantas cabeças de gado serão abatidas, quantos cabritos serão abatidos, quantos porcos serão abatidos, quantas galinha e quantos kilos de fubá serão necessários para suplantar as necessidades da festa. Tudo isso deve ser autorizado por ele, e posteriormente, ele deve prestar contas do relatório ao Kessongo e ao Elombe.

Na entrevista que realizei com Paulo Vilengalelenga pelo telemóvel ele me falou sobre o Totar. Esse cargo me chamou muito a atenção, por ser completamente de escravidão. O Totar serve ao rei em todas as circunstâncias, ele carrega o rei para fazer as necessidades fisiológicas e também é cuspidor pelo rei. Este cargo também é adquirido através da linhagem cultural, eles só podem ser escravos, nunca um outro cargo dentro da Ombala. Se ele for escolhido deverá ser um servidor do rei em todas circunstâncias até morrer.

O rei vai governar até a morte, só assim ele é substituído. Depois de morrer os restos mortais dele não são enterrados, são mumificados por grandes mecenes ou mestres da mumificação natural nas comunidades. O número de múmias encontrado na Ombala indica o número de reis que já governaram aquela Ombala.

Toda a governância da Ombala é sempre acompanhada de momentos culturais decorrentes das festas de entroncamento com a família real. São diversos momentos ritualísticos realizados na comunidade, desde rituais de passagem, rituais sagrados, rituais de chuva, de fertilidade, rituais de cura, como é o caso das pragas a nível das plantações na época agrícola. Todos esses rituais são sempre acompanhados das danças e das

canções, que variam de acordo com a especificidade do ritual e do momento que estão a viver. Nessas comemorações ritualísticas também não podem faltar as bebidas da terra, que são produzidas à base de cereais, mel, e de frutas, como é o caso de maboque.

A partir da massambala é produzida a onkhela¹¹, uma bebida super nutritiva e saudável que o povo nyaneka consume em todas actividades, tanto de carácter festivo como ritualístico. Às vezes a bebida é consumida também nos trabalhos diários chamados de odjambi.

O idromel é uma bebida feita a partir do mel, em alguns lugares ela chega a ser especial por conta da carência do próprio mel. Esta bebida não é nociva à saúde humana, na verdade ela é super saudável e muito recomendada, curando inclusive algumas doenças. Lembro-me enquanto criança que quando os meus irmãos padenciam de dor de barriga, era recomendado que eles bebessem hidromel.

A terceira bebida que creio ser importante citar é o otyinguenho¹² ou simplesmente canhome, como é conhecido entre os nyaneka. O otyinguenho é uma bebida que pode ser extraída de muitos produtos para nós no sul, ele é feito a partir de massango ou maboque. O processo de fabricação é um pouco demorado porque ele passa pela putrificação e só depois disso é que ele é destilado; ele é a nossa única bebida quente. No sul nós o chamamos de otyinguenho, em Luanda ele tem outros nomes, como capuca ou água do chefe.

Esta bebida pode ser prejudicial à saúde. Para além de ser quente ela não alimenta, ao contrário das duas primeiras bebidas que falei anteriormente. A prática desta bebida continua viva até hoje e às vezes ela é mais consumida por ser barata, tal como o otyinguenho ou a água do chefe. Outrora estas bebidas já tiveram grande impacto porque as bebidas industrializadas custavam caro.

Quissangua é uma bebida feita à base de fubá de milho, massango, e outros produtos, dependendo do lugar aonde a comunidade se encontra. A quissangua é a bebida mais consumida até aos dias de hoje, desde as crianças até aos adultos. Na época das Ombalas as mulheres não podiam consumir bebidas alcoólicas, a não ser que fossem

¹¹ Onkhela ou macau, bebida feita a base de cereais de massambala.

¹² Tyinguenho ou capuca uma bebida quente que é equivalente a aguardente ou wisk.

senhoras de idades. Elas só podiam consumir a quissangua durante as comemorações, ou então, o produto do okhela, que se chama omatyatya.

Finalizo o capítulo afirmando que esta pesquisa tem sido um aprendizado muito grande para mim. Tem assuntos que eu não dominava com profundidade e foi um desafio apresentar resumidamente a história de uma Ombala, seus dogmas, o modo vivente dos rituais e as *danças-canções* que utilizava. Isso tudo me ajudou a compreender melhor a minha ancestralidade.

2. PELOS MEANDROS DO TEATRO ANGOLANO: CENAS CONTADAS E CENAS FALADAS

Todo este manacial de vivências e cruzamentos composto por essa relação étnica vai impulsionar o teatro feito em Angola, ou o que chamamos do teatro angolano, com maior predominância em Luanda. As manifestações culturais, o modo vivente deste povo, os hábitos e costumes, a transmissão do conhecimento por intermédio da oralidade, os contos, as canções, as danças e as vivências dos nossos ancestrais ou dos nossos antepassados, servem como ponto de partida na construção dramática das nossas peças teatrais.

O teatro angolano chega com o colono, por meio dos missionários católicos que buscaram catequizar todas as comunidades e fazer delas uma fonte de exploração económica e de dominação das mentes. Eles arrancaram a cultura destes povos para implantar e pontencializar os saberes do continente europeu, e em particular os de Portugal. Ngoenha (2014) vai dizer que os africanos, tal como os outros povos que sofreram a colonização, enfrentam o choque da modernidade, que é indissolúvelmente tecnológica e cultural. A libertação dos oprimidos é a condição principal de toda inculturação autêntica da mensagem cristã:

Na África negra, os cálculos do evangelho escreveram-se numa região do mundo em que as potências do dinheiro decidiram fazer deste território da humanidade uma reserva de escravos e de mão de obras a um bom preço. Para as igrejas, a questão levantada por esta situação é clara: cada dia em nome do evangelho, escrever a história de libertação efetiva dos oprimidos (NGOENHA, 2014, p. 156).

Para poder perpetuar os saberes do colono, os invasores romperam com o nosso arsenal cultural, mostrando para o mundo e para os próprios africanos que a nossa identidade era uma forma errada de se viver. Particularmente em Angola eles fizeram desaparecer tudo o que era de extrema importância e significativo para nós, desde as nossas religiões, a nossa cultura, até a nossa forma de fazer o conhecimento. Nós fomos reduzidos a nada, a ponto de dizerem que o africano é um homem sem história e não pensante.

O foco desta pesquisa não é falar do teatro africano, muito menos da história do teatro angolano, estou apenas situando o leitor para poder adentrar ao tema central deste

trabalho que é a *Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi*. Temos experimentado no Bimphadi uma nova forma de fazer teatro, uma forma que tem a sua gênese nas manifestações culturais do povo angolano. Até então, podia-se dizer que o colonizador ou colono tinha exterminado com todo modo vivente cultural dos povos africanos, mas constatamos com essa pesquisa que isso é totalmente impossível porque na verdade quem faz a cultura é homem. Existe um provérbio nyaneka que diz: “*okuipa ombalavandi okuiyeiapo no mi viatyo*”, o seja, a única forma de fazer desaparecer o sisal é cavar até a raiz. Contudo, se cortar o sisal estás a acelerar o seu processo de reprodução e foi isso o que aconteceu, pensaram que conseguiriam acabar com todo conhecimento africano, mas ao contrário, abriram caminho para nós construíssemos novas formas de viver, por inerência a nós mesmos.

As composições cênicas do teatro feito em Angola são baseadas totalmente nas vivências do nosso quotidiano, tal como disse Tchiloia Lunono em sua dissertação do mestrado *Corporeidade materna: um conto da trajectória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte* (2023):

Do ponto de vista qualitativo, o teatro angolano, comercial, traz à cena situações do quotidiano quase na sua forma natural a nível emocional, do cenário, sonoplastia, indumentária, etc. Ele, regra geral, parte de um texto escrito, porém, salve-se raras exceções, nunca publicado – podendo desaparecer logo se o grupo entender não mais o representar. As directoras (figuras raras no teatro angolano) e directores geralmente são também os(as) dramaturgos(as) dos seus próprios grupos. Uma das críticas que se pode fazer ao teatro angolano é a sua pobreza em termos de temas. Na sua maioria não passa daquilo que chamo de temas domésticos. Os assuntos abordados gravitam entorno de questões ordinárias, abordadas sem nenhuma profundidade filosófica ou ontomitológica, o conflito entre a esposa e o esposo, a namorada que “corneou” o seu namorado, a vizinha fofoqueira, o jovem que vai casar obrigatoriamente com a moça que engravidou (resultando em reuniões familiares), etc. Nisso tudo nunca pode faltar a alusão ao sexo que também tem dado em muitas peças de teatro. Só com uma promoção de conversas/debates sérios – quando isso ocorre geralmente acaba em celebrações de feitos no lugar de um debate de possibilidades de criação – se poderá dar um salto na criatividade (p. 115).

Discute-se temas ligados ao contexto sociocultural sustentados totalmente pelo texto. Tudo é supostamente baseado no movimento teatral naturalista, com gestos muito voltados ao quotidiano angolano, porém, estereotipado no linguajar do velho que fala seu kimbundu (a sua língua materna). Geralmente os actores decoram o texto, mas deixam de lado o trabalho do corpo, que é o centro transformador e dinamizador da ação.

Nós, do Bimphadi, acreditamos que por intermédio das suas energias o actor se conecta com o seu interior e faz a ponte com o exterior. Por meio da dança, das canções,

do batimento das palmas, do frenético assobio dos *griots*, dos contadores de história que vivem no seio da comunidade rural, podemos nos reconectar com as nossas tradições e deixar falar o nosso corpo.

Mas, no teatro angolano todas as peças são concebidas com o objectivo comercial de entreter o público. Com um campo semântico totalmente baseado na comicidade há uma predominância quase que total do riso:

Um outro elemento predominante no teatro angolano é a perseguição do riso, fica subentendido que a prova de qualidade de uma peça de teatro é o número de gargalhadas que consegue arrancar do público. Por fim, o esforço de se fazer teatro em condições tão adversas demonstra que existindo uma política pública de fomento ao teatro, à arte, no geral, se pode criar com mais qualidade. Actualmente o que existe são iniciativas individuais e colectivas que mantêm vivo o teatro. São os grupos e algumas individualidades que a nível regional vão promovendo festivais que congregam vários outros grupos e, às vezes, poucas, tais festivais chegam a ter uma dimensão nacional e internacional. (LUNONO, 2023, p. 116-117).

Mitos e contos das tradições têm servido de base na construção e adaptação de enredos de peças teatrais angolanas. Esta dinâmica é praticada pelos diversos grupos da classe teatral do nosso país, com foco em temas que retratam a convivência social da população angolana e dos musseques ao redor das cidades. O maior grupo comercial de Angola, por exemplo, destaca-se por possuir uma sala de espetáculos e exibir duas a três seções por semana de peças que carregam consigo a comédia e têm a finalidade de fazer rir.

Seguindo uma proposta diferente temos a peça escrita por Beto Cassua, diretor do Grupo Etu-Lene. Tchiloia Lunono (2023) comenta que a obra “O Feiticeiro e o Inteligente” foi uma peça montada com base na vivência do grupo etnolinguístico Kimbundu:

“O Feiticeiro e o Inteligente”, também conhecido popularmente como “Kambambiji”, é a história de um velho feiticeiro de nome Saraiva que se apaixona pela sua própria filha e mata a sua esposa para que se case com esta. Chega a impedir o pedido de casamento da filha. A filha e o seu pretendente descobrem que o pai mantém consigo uma relação amorosa no sonho. A filha e o pretendente revoltados(as) procuram derrubar o pai. Foi assim que eles se recordaram de um conselho deixado pelo velho amigo da aldeia de Pungu-a-Ndongo – lugar onde decorre a acção – de nome Ngazuze (o inteligente). O conselho era a fórmula para o derrube do malfeitor. Consistia em apanhar as pegadas do feiticeiro e entregá-las a ele mesmo para mortalmente castigar o suposto malfeitor. Pedrito e Melita simulam um roubo na sua lavra e vão ter com o Velho Saraiva pedindo que mate o malfeitor. Velho Saraiva comove-se com a situação de roubo que ocorrera com os seus e logo se põem a executar a acção de matar (com feitiço) o ladrão a partir das pegadas. Só que aquelas

pegadas são suas, por isso, nenhuma outra pessoa pode conhecer o fim da vida a não ser ele próprio. O feitiço virou contra o feiticeiro. Saraiva morre. Tenha-se em conta o facto de que a popularidade desta peça também se deveu grandemente à sua exibição na televisão estatal, em rede nacional, no fim da década de 1990. Todavia, ela até hoje se distingue das outras obras dramatúrgicas do seu tempo pelo tema, com o qual o público angolano, no geral o africano, fortemente se identifica, o feitiço. (2023, p. 116).

Até hoje esta peça teatral é considerada um clássico porque foi montada a partir de uma base histórico-cultural de uma comunidade angolana. Quando se fala do teatro entre as famílias, nunca falta o comentário do tipo “no nosso tempo a peça que mais fazia ecos era kambiz”, do Grupo Teatral Etu-Lene. Mesmo depois de tanto tempo ainda encontramos pessoas que se identificam com o trabalho e guardam memórias, pois foi um espetáculo que marcou uma época no teatro angolano.

O teatro angolano, de um modo geral, tem o texto como principal elemento cênico, ou a combinação de cenas faladas. Podemos dizer que a oralidade foi herdada das vivências do povo, mas as encenações apresentam uma desconexão entre as falas e o corpo do actor/perfomer. É característica do povo bantu a gestualidade, a oralidade e a movimentação corporal, e isso pode ser levado para o teatro africano, e em particular o angolano, através do estudo dos rituais.

É notório, contudo, perceber as características do teatro praticado pelo missionário colonizador dominando até hoje os caminhos do teatro angolano. Eles extirparam tudo o que nós tínhamos de valor para poder agregar a cultura deles na nossa forma de fazer teatro. Entretanto, é importante lembrar que nós podemos trabalhar totalmente a partir de uma dramaturgia corporal, por intermédio das nossas canções, das danças tradicionais ou por meio dos nossos ritos.

Podemos trabalhar uma nova forma, um novo saber, que na verdade não é novo, pois ele faz parte da nossa realidade, da nossa maneira de ser e estar mundo. Por que esse não pode ser um dos caminhos para se fazer o teatro? No Bimphadi nós temos buscado fazer isso, e estamos desenvolvendo um projecto que propõe um olhar multicultural muito bonito, que inclui cada comunidade do nosso país. E nós estamos fazendo isso valorizando a forma peculiar que nosso povo tem de se movimentar, de falar, de andar, e até de preparar os alimentos. Toda essa diversidade cultural traz consigo um saber muito diferenciado e é preciso olhar para isso.

2.1 O CORPO

Ao falar do corpo nós poderíamos abordar a estrutura física, falar dos órgãos, dos tecidos, dos músculos, entre outros. Porém, isso daria uma discussão que resultaria em outro tema, e nós vamos deixar isso para os biólogos. O nosso foco é falar do corpo em estado afetivo, emocional e interligado com o outro.

No Bimphadi nós temos trabalhado a partir dos rituais de passagem colocando o nosso corpo a serviço da cena. Contudo, temos percebido que nem sempre o nosso corpo é respeitado nos processos artístico-pedagógicos. Meu corpo, por exemplo, viveu durante quatro anos (no ISART) uma transformação que na época eu pensava que era importante. As pessoas que nos ensinavam nem sempre se importavam com as diferenças corporais e com as dificuldades que os nossos corpos apresentavam para determinadas abordagens. Cada qual sugeria aprimoramentos a partir de um ponto de vista muito específico, esquecendo da nossa diferença cultural.

Após compreendermos que devemos sempre respeitar o corpo do outro a partir da diferença cultural, o nosso dia-a-dia no Bimphadi é marcado por este respeito corporal. Os actores que compõem o Bimphadi são provenientes de diferentes partes do nosso país, do sul, do norte e até da capital, Luanda. Neste sentido, é importante partir da nossa sensibilidade já conhecida e respeitar o ponto forte de cada um. Agimos sempre a partir de um estímulo ligado à nossa história, fazemos isso para que cada actor possa encontrar uma conexão consigo mesmo, a partir do seu corpo, sem que necessariamente estejamos a coreografar a construção dramática corporal.

O nosso corpo conhece a nossa forma de se movimentar e tecer movimentos no momento da dança. Porém, na Faculdade de Artes nós tivemos a cadeira de *Expressão Corporal* onde a professora era formada em Dança Contemporânea e nos ensinava a partir dessa abordagem. Com a base do balé ela que criou uma enorme resistência nos corpos que nunca tiveram contacto anterior com este tipo de dança.

Em seu artigo *Corpo e Artes da Cena* (2016), a professora e pesquisadora Verônica Fabrini Machado de Almeida, da Unicamp, faz referência ao trabalho de Jean Luc Nancy sobre os estudos do corpo, vejamos:

2. O corpo é material. Fica à parte. Distingue-se dos outros corpos. Um corpo começa e termina contra outro corpo. Até o vazio é uma espécie muito sutil de corpo.

3. Um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é.
4. Um corpo é longo, largo, alto e profundo: tudo isso em tamanho maior ou menor. Um corpo se estende. Cada lado seu toca outros corpos. Um corpo é corpulento, mesmo se for magro.
5. Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia. (NANCY *apud* ALMEIDA, 2016, p. 43)

No referido artigo, ela tece a seguinte reflexão:

A dor, a fragilidade, a fraqueza... São experiências vividas no corpo, um aprendizado orgânico. No final da trilha do padecimento está a morte, a finitude do conhecido, pessoal e intransferível encenação”, que nos tira do mundo, que nos abre uma nova temporalidade, pois ela está num futuro indeterminado, porém certo. Por isso, somos frágeis. Confiantes, sobre uma crosta de terra instável, num planetinha perdido no espaço, girando ao redor de uma estrela de quinta grandeza, num canto de uma galáxia, dentre milhares, milhões. Não há dúvida que somos frágeis (ALMEIDA, 2016, p.43-44).

É habitual o nosso corpo reagir aos estímulos tanto internos quanto externos, a partir de um simples bater de palmas nós conseguimos estimular o corpo. Com uma tocadeira na carteira ou com um batuque o corpo vai criando sensibilidade e pode entrar em um estado mais profundo de conexão consigo mesmo. Isso pode ser estimulado por intermédio da espiritualidade, da ancestralidade e das canções dos rituais, como já vimos na pesquisa do professor Robson Haderchpek (2021) sobre os estados alterados da consciência.

É através do corpo que as sensações, os sentimentos e os nervos se conectam. O corpo fala, sente, corre, dança, canta e se movimenta estabelecendo uma relação de comunhão com o outro. Na arte o corpo perfura e ao mesmo tempo cura, ele é iniciado e se conecta com a sua ancestralidade. O corpo também pode envelhecer ou voltar à inocência da infância. Através do corpo nós conseguimos alcançar os maiores desafios, tanto na vida em cena quanto na vida fora dos palcos.

A seguir eu trago uma imagem da minha bisavó, ela já é falecida. Nos últimos anos da sua vida o corpo dela não podia lhe ajudar a fazer as coisas que ela fazia enquanto nova, mas nós enquanto actores-criadores temos a capacidade de reativar este corpo através da cena teatral. A história da minha bisavó pode ser recontada por meio da transformação cênica e concebida a partir dos elementos ritualísticos. É através dessa ancestralidade, que se faz presente em nossos corpos, que nós vivenciamos e construímos as nossas cenas no Bimphadi.

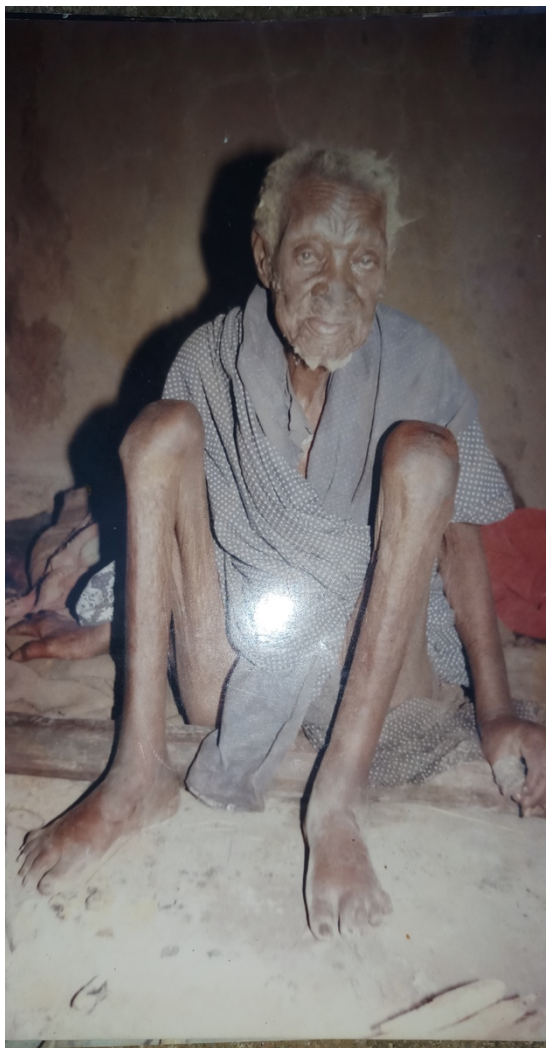


Fig.5 - Minha bisavó Mumbanda na sua cubata nos últimos anos da sua vida, tendo falecido em 1999.
Fonte: Moisés Kanthangui.

2.2 DANÇA-CANÇÃO

Para além da sua estrutura física podemos pensar o corpo a partir da sua localização geográfica, do local em que está inserido, do continente, do país, da província, do município e da comunidade. Dependendo da localização geográfica este corpo vai ganhar ou herdar muitos comportamentos decorrentes do meio em que cresceu. Cada minuto da sua vida nesta localidade vai se somar ao modo vivente: como se mover, como andar, como trabalhar, e vai moldar até questões mais internas como os mitos, o respeito para com o outro, as crenças, a relação com a divindade. Tudo isso não é ensinado de uma forma direta, mas sim apreendido no seio familiar: cantar, dançar, ordenhar, cangar, lavar e muitas outras vivências, isso tudo vai reverberando no nosso corpo porque é parte de nós. Para os *Nyaneka* a performance é baseada na pessoa que executa, a partir de um

determinado lugar e determinadas circunstâncias. Numa roda de dança, por exemplo, tudo pode ser considerado um jogo, todos os envoltos prestam atenção em quem está no *otyila*¹³ - dentro da roda.

O corpo é o principal elemento para podermos cantar-dançar, o corpo em seu estado mais afetado manifesta emoções e sentimentos, por isso não temos como desassociar a dança da canção e do corpo, tudo isso está intrinsecamente interligado e acontece de uma forma simultânea. Por exemplo, a senhora que está na roda faz múltiplas tarefas, ela canta e dança ao mesmo tempo.

Para nós, cantar e dançar é uma manifestação sentimental ou emocional representada em forma de movimento, os *nyaneka* vão usando as canções e as danças muitas das vezes para incentivar a motivação da força no trabalho. Tanto no sentido individual como no coletivo, as canções são usadas não só para transmitir uma mensagem, compreendida só por eles, mas também para se rebelar contra o inimigo. Dentro do modo vivente dos *nyaneka*, dos seus hábitos e costumes, este tipo de performance muitas das vezes está sempre acompanhada de um batuque e de um batimento das palmas, que vão sempre dar um toque harmonioso. Dentro da roda existe uma grande comunicação, tanto para a demonstração de riqueza como para conquistar uma mulher; também podemos identificar na roda um acontecimento de feiticismo e tantos outros segredos socialmente praticados pela comunidade.

Oñgoma ou simplesmente batuque como é conhecido é um instrumento muito-provoador e convidador de um mar de sentimentos, por isso o *corpo-canção-dança* não resiste à mistura de sons do batuque, das palmas e do ambiente em si. Para os *nyaneka*, a festa sem o Oñgoma não tem um grande impacto, porque para eles este instrumento é de grande importância. E tudo isto nós temos experimentado no espetáculo que já teve duas apresentações. Através do Bimphadi nós temos tentado implementar todo este valor cultural.

Zeca Ligiéro (2011) no seu artigo *Batucar-Cantar-Dançar: Desenho das performances africanas no Brasil* vai dizer o corpo é o centro de tudo. O corpo reage a tudo que vem do exterior, é a partir do corpo que nos movimentamos, é a partir do corpo que nós cantamos e dançamos. No nosso caso, as canções têm servido de linha condutora

¹³ *Otyila* é a roda onde são executadas todas as danças.

na construção do novo fazer teatral. A partir delas nós nos movimentamos, elas nos servem como uma chave mestra unificadora, em função dela nós conseguimos sincronizar os movimentos sem grades acertos técnicos.

A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros como o candomblé e a umbanda (LIGIÉRO, 2011, p.133).

Vale lembrar que o Brasil tem muito da África, por isso essa afirmação nos serve também. O mais velho Mutiovi batuqueiro diz que o Oñgoma ou batuque não é único instrumento usado pelos *nyaneka*. Para ele, o próprio batuque divide-se em dois: aquele que se denomina *oina* é o batuque que vai emitir ou soar um som grave e *omphidjing* é aquele batuque que dá o som agudo. Convém falar um pouco também de como é fabricado um dos instrumentos sonoros mais importantes dos *nyaneka*, ele é feito a partir de um tronco esculpido em formato de tubo, depois é colocado sobre ele a pele de um cabrito! Por que pele de cabrito? Porque ela é leve. O último elemento colocado sobre o Oñgoma se chama *owasso*, é uma massa viscosa feita de areia e mel que faz o batuque emitir o som grave, já no *omphidjing* ela não se faz necessária.

Temos outros instrumentos para além do batuque como *empuita*, *okuino* e o *onokity*. O *empuita* é um instrumento de som que permite emitir dois ou mais sons ao mesmo tempo, ele é caracterizado pelo som grave. O *mpuiteiro*, se assim podemos chamá-lo, deve ser dinâmico ao tocar este tipo de instrumento. *Onkuino* é um instrumento de sopro como alguns instrumentos já utilizados a nível mundial, só que ele é feito de chifres de boi ou de madeira. Já o *onokity* é instrumento subtraído a partir das plantas, que em português é conhecido como chocalho. Todos estes instrumentos têm feito parte do novo nosso fazer teatral que propõe uma prática decolonial e busca legitimar novas formas de espetáculo em cena.

Todo este arsenal cultural vai congrega outras vivências, como hábitos, costumes e ritos. Dentre eles destaco aqueles que são de caráter educativo, que trazem o princípio da *dança-canção* e realçam a vida do povo *nyaneka*; me refiro aos rituais do Efiko e do Ekwendje. Estes ritos de passagem vão garantir uma base transformadora que se vai consubstanciar numa autêntica escola na preparação do jovem *nyaneka*, permitindo que ele encare a vida adulta com uma base assentada e bem consolidada.

Esses rituais têm servido como grande amuleto na busca da transformação dos actores/performers nas peças do Bimphadi. A experiência que cada um vai viver é diferente, as dificuldades, o processamento da energia no momento da experiência, isso tem sido único e especial para com cada um de nós. O modo como cada qual vai experimentar a busca dos movimentos corporais também é única. Não existe uma forma determinada para se conectar com a cena e com o outro no espaço cênico, o próprio fazer ritualístico é convidativo e cada actor vai se conectar sozinho e participar do seu lugar.

Os corpos dos actores ocupam todo espaço cênico, porque estão completamente entregues aos seus movimentos acelerados. Tais movimentos são dinâmicos e são propostos a partir das canções e das danças sugeridas. Eles transformam os nossos corpos cantantes, dançantes, tocantes e nós vamos exteriorizando tudo o quanto foi interno. Quem vive os ritos de passagem em cena parece que o faz para si mesmo, mas não, ele tem a percepção de si mesmo e o faz para com outro, é assim que nós criamos os caminhos no Bimphadi.

É fundamental a construção de um novo caminho para o teatro angolano e para os actores/performers. Só assim eles poderão ter ferramentas a partir deles mesmos, ou a partir da imitação dos seus ancestrais, para aqueles que nasceram nos centros urbanos e que não tiveram nenhum contacto com as comunidades. Se eles nunca tiveram contacto com nenhum ritual de passagem nas suas vidas, eles podem aprender a partir da observação e da imitação, por intermédio da conexão e afetação energética dos actores em cena.

Tem ainda um terceiro elemento que é a orientação a partir de si mesmo. Podemos orientar a partir da capacidade físico-corporal do actor, sem nenhuma imposição no momento de aprender as danças. Por exemplo, quando eu orientei o treinamento das canções e das danças, elas foram se transformando no corpo em função dos objectivos em cena.

Nós temos a liberdade de pesquisar a partir da sensibilidade corporal de cada um, a partir de nós mesmos, porque todos nós, independentemente das nossas origens ou proveniências, sempre carregamos connosco um elemento cultural ligado à nossa ancestralidade. É a partir daí que sugerimos aos actores, que desconhecem o modo cultural do nordeste e do sul do nosso país, que iniciem a sua investigação corporal.

No Bimphadi o diálogo é estabelecido por intermédio do movimento corporal, das canções e das danças que se entrecruzam em cena, sem que o elemento texto seja fundamental. Hoje é importante para o Bimphadi a ideia da corporeidade, porque é a partir dela que surgem todos os nossos movimentos. Temos a plena certeza de que tudo parte do corpo, dos corpos vivos. Todo corpo nasce de um corpo e já carrega consigo uma ligação energética por intermédio da sua genética. Depois, a partir das vivências, esse corpo começa a se desenvolver e movimenta-se em função do meio em que se encontra, do espaço multifamiliar e que nasceu.

2.3 LAVRANDO MOVIMENTO COM O CORPO A PARTIR DAS DANÇAS TRADICIONAIS NYANEKA

Para o Bimphadi, o corpo é como se fosse a terra onde cada agricultor deve escolher a forma adequada para semear, o corpo é um todo aonde está emanada toda a continuidade da estrutura que comporta os músculos e todos os órgãos que nele existem. Através do corpo podemos acessar as emoções, os sentimentos e as formas de percepção do ser humano. Nesta terra brota tudo, só que cada qual tem a sua fórmula para poder alimentar a sua plantação. Neste sentido, o conhecimento do povo nyaneka aponta o caminho para que se possa construir uma nova perspectiva para o teatro angolano, a partir da dança, da canção e de outros elementos culturais. Para nós tudo parte do corpo, é ele que determina tudo, e serve como base em todas as circunstâncias da nossa criação. Este corpo, o qual relaciono com a terra nos nossos trabalhos e ensaios, vai lavrando movimentos que vão desembocar nas canções e nas danças locais ou tradicionais.

Considero tradicional todo o conhecimento que parte das famílias angolanas ou das comunidades que constituem a nossa linda nação. Na nossa sociedade vamos encontrar uma grande diversidade cultural, somos todos um só povo. independentemente das pequenas diferenças a nível das nossas comunidades, no final todos pertencemos à mesma família bantu.

Vou aqui explicar estes rituais que por sua vez têm como base o *okuimba*, que pode significar cantar ou canto, ou também pode ser traduzido por canção ou canções, que não se desassocia do *ocunhana*, que significa dançar. Para os nyaneka a dança

sempre acompanha a canção, podemos dizer que elas andam juntas, talvez por isso para os nyaneka, o verbo “dançar” sempre precede uma canção, como também é caso do “brincar”. Diz-se: Ocunhana Ovindjomba, Ocunhana Elumba, Ocunhana Olundongo, Ocunhana Ekwendje, estas são danças características do meu povo.

A partir deste momento vou enfatizar algumas danças, como é caso de Ovindjomba, que é uma dança-canção que é praticada pelos nyaneka. Esta é uma dança utilizada em momentos de alegria, tanto pelos adolescentes quanto pelos adultos, pode ser praticada também nas festas mais importantes como é caso do Ekwendje ou do Ehiko ou no convívio normal, nas atividades do dia-a-dia. Esta dança pode ser praticada em qualquer hora do dia ou de noite, quando assim o quiserem sem nenhuma restrição. Deste modo, ela passa a integrar o percurso trilhado pelos actores do Bimphadi contribuindo para as nossas pesquisas diárias, na construção minuciosa de cada trabalho proposto. Temos experimentado juntar tudo isso dentro do quadrado mágico onde tudo acontece.

Elumba é uma dança praticada pelos jovens na roda, de um lado ficam as meninas e do outro lado os rapazes. Essa *dança-canção* vai permitir com que os jovens deem o primeiro passo para se conhecer e posteriormente dialogar por meio do movimento, até que possam dar um passo significativo na paquera, tudo por meio da dança. Esta *dança-canção* funciona da seguinte forma, por meio do canto e da produção de som com as palmas, um jovem vai projectar um movimento direccionado a uma menina dentro da roda, se a menina devolver a dancinha ao rapaz significa que a menina também está a fim dele, e assim eles vão continuar até formarem um par. Caso não goste do rapaz ela vai levá-lo para uma outra pessoa, ou para uma menina que está interessada num dos rapazes na fila.

Elumba também é um ritual praticado pelos jovens com idade de casar, é nesta manifestação aonde um jovem pode encontrar a sua noiva. Elumba é um tipo de brincadeira caracterizada também pelas canções e pela dança; ela faz parte do famoso *vissabilikiti* que provém da palavra *okussamba*, que significa brincando/dançando.

Outra dança-canção do povo nyaneka é o Olundongo, esta é uma dança-canção utilizada unicamente pelos homens e tem dupla função. O Olundongo é uma dança-canção que é cantada tanto nos momentos festivos do Ehiko e quanto no óbito, quando morre um homem dono do Eumbo.

O Olundongo é uma canção e ao mesmo tempo uma dança. No Olundongo ludongo há movimentos complexos, que na verdade deixam o praticante muito esgotado.

Esta é a razão pela qual as canções às vezes se sobressaem, por conta do cansaço físico. Há uma diferença no Olundongo cantado no óbito e no Olundongo cantado na festa de puberdade, o Ehiko. O Olundongo no óbito é cantado para os adultos, com a presença do cadáver em casa, aquilo que os *nyanekas* chamam de Eumbo.

Por que o oludongo é cantado no óbito?

Para os *nyanekas* a morte é sempre associada ao feitiço, é no Olundongo aonde o chefe da família vai tecer algumas considerações a respeito da morte do seu ente querido, chegando ao ponto de culpabilizar o suposto feiticeiro. É este sujeito quem vai fazer lamentações ligadas ao Olundongo, por isso, ele canta, dança e ao mesmo tempo chora. Este é um momento muito comovente, o momento do Olundongo tem alma, sentimento e a energia super evidentes. Este momento é proporcionado pelo homem a partir das 4h do dia, até que o falecido seja enterrado às 7h, saindo da casa para cemitério.

O Olundongo na festa é cantado e dançado, ele acontece no *otyoto* com todos colegas de circuncisão do pai da menina que fez o Ehiko. O Olundongo proporciona um ambiente de alegria na festa, os percussores vão sugerindo canções e batidas nos troncos para criar sons, como o *purrrinho catanas*. A confraternização é acompanhada de um omalufo¹⁴ de macau¹⁵ e também uma carne bovina assada nas brasas do lume no meio do *otyoto*.

O Olundongo é uma dança-canção praticada pelos homens, dos jovens aos senhores de idade, que têm como um dos grandes objetivos juntar os colegas (*tavas*). Eles vão experimentar de tudo um pouco, vão competir para ver quem dança mais, quem tem a pamba mais forte (feitiço), entre outras coisas que lhes caracterizam. Eu cresci e nunca dancei Olundongo porque saí da minha comunidade muito criança. Na época eu não poderia dançar, agora com essa idade eu já posso.

Porém, existem alguns requisitos que eu não tenho, como a própria dança e um pouco de pamba. Mas, se um dos meus colegas de circuncisão fazer o Efiko na filha eu tenho que estar lá e tenho que participar do ritual. Isso vai embasar a educação de todos, e aqueles que ficam de fora, como os jovens e crianças do sexo masculino, vão

¹⁴ Omalufo, copo de cabaça utilizado pelos nyaneka para poder servir qualquer bebida.

¹⁵ Macau, bebida produzida à base de cereais de massambala 100% natural; ele é consumido por todos, até pelas crianças, e para além de ser muito bom o macau também alimenta.

aprendendo utilizando o método de observação. É bem verdade que a educação bantu ou dos *nyaneka* é baseada no seu modo vivente, na experiência e na transmissão oral.

Por fim, vou falar brevemente da dança-canção do Ekwendje, esta dança serve como base principal na sustentação da actividade de pesquisa que desenvolvemos no Bimphadi. A partir dela acessamos outras danças que hoje são adicionadas ao nosso trabalho para podermos trilhar novos caminhos. A dança-canção do Ekwendje é ensinada nos ovingolongolo a partir de um acampamento onde se encontram os circuncidados. Esta dança provém de canções de incentivo à educação que nos são passadas durante a nossa permanência naquele local de virtuosidade, local onde se aprende a ser homem de verdade, ou seja, ser responsável perante a nossa futura família.

O Bimphadi trabalha com corpo em sua totalidade, não há separação entre a dança e a canção, apesar das duas coisas estarem separadas em estilos musicais convecionais ou outras geografias a nível do mundo. A dança é considerada por muitos como a arte do movimento e o teatro a arte da palavra, contudo, nos rituais de passagem, foco deste trabalho, existe uma ligação muito forte entre essas duas artes. Descobrimos, através da nossa pesquisa no Bimphadi que não há separação entre a dança e a canção, razão pela qual adotamos o termo *dança-canção*.

A nossa forma de ser e estar no mundo dita muito do que nós somos. Particularmente, eu sempre vivi as coisas de forma intensa, em conjunto ou (ligadas), nunca de forma separada. A partir das manifestações ritualísticas, a canção e a dança sempre estão ligadas, podemos notar isso no ovinjomba, por exemplo, está é uma dança-canção cantada em festas. Outro exemplo seria o cuduro que é um estilo muito consumido no nosso país, nele a dança serve como alicerce na construção da melódica e a probabilidade de desligamento entre a canção e a dança é quase nula porque uma coisa complementa a outra. Cantar sem daçar é como se estivessemos a comer o mayini¹⁶ sem o ociyima. Existe uma relação muito forte entre a dança e a canção nas manifestações ritualísticas porque elas estão intrinsecamente ligadas.

Tempos atrás era quase impensável escrever a partir do meu lugar de fala (RIBEIRO, 2017), aprendemos as coisas de uma forma diferente aqui em Angola, as nossas vivências não poderiam ser um motivo ou tema para podermos desenvolver uma

¹⁶Mayini leite azedo de vaca, que consideramos um dos pratos mais importantes do povo nyaneka, e tem como acompanhante o ocihima, que é pirão para os sulanos, e funji para os do norte.

pesquisa. O nosso saber não era considerado conhecimento, mas hoje temos tido um olhar diferente sobre a beleza da nossa própria cultura. Poderíamos desconsiderar as danças, como se fossem uma coisa apenas da comunidade, mas hoje podemos vê-las como um elemento de suporte na construção de um conhecimento científico.

No Bimphadi todos estes saberes locais contribuem na construção de um caminho de descolonização do teatro. Optamos assim por um teatro que parte da construção da dramaturgia corporal, que tem a sua base nos rituais de passagem e que congrega em simultâneo o elemento da dança e da canção. No primeiro espetáculo que desenvolvemos no Bimphadi, por exemplo, nós utilizamos uma *dança-canção* que tem como título Omoné, que será mostrada na íntegra no capítulo quatro. Lá eu descreverei também as demais canções utilizadas nas duas peças que criamos dentro do nosso Núcleo de Pesquisa em Artes da Cenas.

2.4 A VOZ

A voz pode ser caracterizada como o som pelo qual os seres humanos se comunicam estabelecendo códigos linguísticos e palavras. No artigo *Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robert e Thomas Richards*, Janaína Trasel Martins e Giuliano Campo (2014) defenderem que a voz é uma linguagem vibratória capaz de movimentar processos em nossas células, bem como nos levar a estados de consciência ampliados.

A voz tem uma grande importância para os actores, é utilizada no diálogo entre os actores e entre os actores e o público. Da mesma forma que preparamos o nosso corpo para a cena através das danças, pensamos também numa forma de preparar a voz. Deste modo, o Bimphadi vem procurando desenvolver um treinamento vocal a partir das canções e dos sons de animais. Ao preparar a voz a partir das canções o actor não deve fixar os exercícios e nem ficar recordando dos mesmos quando estiver em cena. Através das canções trabalha-se o corpo e o aparelho fonador de uma forma única, estabelecendo o fluxo normal da respiração e deixando de lado a consciência racional. Para nós o que mais funciona é a afetação melódica das canções que vão sendo cantadas e partilhadas na roda. No Bimphadi, nós acreditamos que a fixação dos exercícios vocais utilizados no processo de preparação pode inibir o actor no momento da representação. Vejamos o que diz Grotowski:

Vocês não devem controlar a sua respiração, mas deveriam conhecer seus bloqueios e suas resistências, e isso é uma coisa totalmente diferente. Observem o ator de fora; dirijo-me agora aos diretores e aos professores. A primeira pergunta a fazer é esta: o ator tem dificuldades de respiração enquanto trabalha? Se encontra dificuldades e se é por uma das razões que indicamos anteriormente, façam com que ele note. Ele deve ficar atento para não interferir na respiração e não procurar conscientemente coordenar seus movimentos (GROTOWSKI, 1969, p.140).

Existem muitas formas de se fazer um treinamento vocal, e como já mencionado, no Bimphadi temos trabalhado a partir das canções. Ao cantar as canções dos rituais de passagem estamos intrinsecamente conectando a voz a um processo emocional e sentimental. A troca que estabelecemos com o outro vai transbordar num movimento ritmado a partir das canções. Acreditamos que a tentativa de controlar o som é o que nos impossibilita ter uma boa respiração e posteriormente uma boa emissão. Na nossa cultura, quando cantamos nós dançamos e respiramos. O processo de cantar nos leva a trabalhar tudo de modo integrado, para nós o movimento está associado à dança e o ritmo associado à intensidade.

Atualmente sei muito mais sobre o que não deveriam fazer com a voz, do que sobre o que deveriam fazer. Mas essa ciência: o que não deveriam fazer é, a meu ver, muito mais importante; quer dizer que não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo. Sei também que não deveriam trabalhar a voz em posições fixas, rígidas; que todas as posições-chave dos atores que trabalham a voz bloqueiam a voz e pronto. Todas essas posições simétricas, geométricas, posições sem movimento ou com movimentos automáticos - tudo isso é estéril. (GROTOWSKI, 1969, p.140).

A forma como tratamos o processo de aquecimento é extensivo para trabalhar todo o corpo, incluindo a respiração e posteriormente o próprio som. Não há uma grande atenção insidida aos exercícios de aquecimento, mas há um grande divertimento na execução das brincadeiras cantadas e dançadas durante o processo de treinamento corpóreo-vocal dos actores do Bimphadi. Os exercícios baseados nas brincadeiras vão potencializando e dilatando os corpos a nível do espaço. O som da percussão das palmas, do sapatear dos pés e o som da voz são produzidos pelos corpos no espaço durante o treinamento.

O trabalho de voz com as canções a partir dos rituais é extremamente importante, pois deixa o actor livre em cena. Esse trabalho dá liberdade ao actor para que ele crie a partir da sua essência e das suas possibilidades. Trabalhando desta forma o actor pode contornar os bloqueios que o impossibilitam de chegar até ao nível desejado. Existem

sons difíceis de serem executados, como é caso dos sons dos animais, muitos deles possuem sons agudos como é caso do miar do gato e do assobio da águia, que é um dos pássaros que trabalhamos no espetáculo sobre os ritos de passagem. Trabalhamos ainda com os sons da raposa, do camaleão, da cobra e o som do insecto louva-a-deus. Todos eles foram experimentados na construção e composição vocal do nosso primeiro espetáculo, e foi assim que ganhamos certa notoriedade.

No Bimphadi não se estabelece um único caminho no processo treinamento vocal dos actores, sempre partimos das possibilidades que actores nos oferecem e depois vamos identificando as dificuldades de cada um. Para atingirmos um determinado ressonador em cena, por exemplo, não trabalhamos na perspectiva do actor programador e repetidor que fixa um determinado exercício, geralmente deixamos o nosso subconsciente nos guiar a partir das nossas memórias. Neste sentido, vamos trazendo as sensações em forma de som ou de canções e partilhamos isso no triângulo mágico da sala adaptada por nós. A sala é um espaço que joga a nosso favor, pois ela permite a afetação com outro, e para nós esse é um denominador comum tanto no estudo do movimento quanto na projeção da voz. O espaço ao qual nos referimos não é um lugar próprio para teatro convencional, mas é extremamente favorável para uma proposta de teatro ritual, que despertará as nossas memórias corporais e nos permite estabelecer uma ligação frenética conosco mesmos. É tal como ressalta Grotowski:

No trabalho (o "corpo-memória", os jogos para o ator) nos estendemos por meio da linguagem, em relação a alguém, a um companheiro imaginário, ou a um partner trabalhando conosco que age como uma tela sobre a qual projetamos os nossos partners na Vida. O partner é inevitável. Sem o partner, a extensão no espaço não existe. Vocês poderiam pensar que tudo isso seja mais fácil do que os exercícios vocais. Não, é muito mais difícil. Porque desse modo, nada de receitas. Cada um tem um trabalho individual; para cada caso, problemas diversos, dificuldades diversas, uma outra natureza, um outro "corpo-memória" e outras possibilidades (GROTOWSKI, 1969, p.158-159).

É comum no teatro que façamos a preparação vocal dos actores, e o Bimphadi não foge à regra, porém, o fazemos de um modo muito particular. Como trabalhamos com os rituais de passagem nós temos buscado os principais vectores de ligação com as emoções, para nós as canções são as maiores fontes de energia na ativação das emoções, pois elas atuam na conexão com o outro e conosco mesmos.

2.5 A CANÇÃO COMO ATIVADORA DAS EMOÇÕES

Em todas as actividades tradicionais para os *nyanenka* tais como, Ekwendje e Ehiko, a recepção dos líderes tradicionais ou qualquer outra visita é precedida de uma entoação, uma canção e uma dança, porque as canções vêm trazer energia tanto para a visita como também para o dono do kimbo. Esse ato é sinónimo de uma boa recepção, e no teatro nós pegamos estas canções e usamos a nosso favor, até que elas ativem as nossas memórias. Deste modo o actor fica mais ativo e mais solto em cena, por isso normalmente sempre começamos o nosso trabalho com uma canção interior e depois tudo transborda em movimento. Neste processo seguimos sempre um cântico orientado pelo nosso diretor Manuel da Costa que dirigiu o espetáculo, nossa primeira obra enquanto Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi.

Em cada laboratório cada ator é livre para escolher uma música ou uma canção que lhe faça viajar no seu interior, esta música ou esta canção deve ser interna e depois externalizada. Ela pode ser cantada, tanto com um som ou um assobio ou então acompanhada de palavras, desde que isso seja no seu estado natural, para que seu corpo possa sugerir novos movimentos, de acordo com a música interior. Através deste exercício fugimos da desconexão entre o corpo e a voz, algo que tem criado um grande problema para os actores. Na realidade teatral angolana sempre encontramos esta dificuldade, a maior parte das vezes os actores separam a voz do movimento, comunicando-se assim de duas formas: a voz diz uma coisa e o corpo diz outra coisa.

Na abordagem que desenvolvemos no Bimphadi, que remete aos nossos cantos rituais, entendemos que trabalhar com uma canção interna deixa o actor bem ligado e bem coordenado, harmonizando-o com a ação teatral e deixando de fora o fazer quotidiano e os chamados clichês.

Durante os nossos laboratórios nós escolhemos uma canção e através dela conseguimos ativar os nossos sentidos sensoriais e emocionais conosco mesmos, com o outro e com grupo. Cantando o actor traz um horizonte que congrega tudo isso no mesmo fazer, e deste modo consegue apurar as imaginações da voz, tudo bem coordenado com o corpo e com movimentos. O cântico usado durante o treinamento físico promove uma ligação entre o corpo e as emoções.

Segundo Janaína Trasel Martins e Giuliano Campo (2014) o uso dos cantos tradicionais proporciona ao actor uma expansão de consciência, evidenciando os impactos do próprio som sobre o corpo da pessoa em cena. Em Angola as canções são usadas em muitos momentos ritualísticos, conectando as pessoas com os animais. Na minha comunidade, por exemplo, faz-se a criação do gado bovino e os proprietários se acostumaram a pastorar as suas manadas entoando canções para os animais não se dispersarem.

Vale mencionar, por fim, que o nosso trabalho no Bimphadi ainda está em fase de experimentação, mas nós acreditamos que com as canções ritualísticas os actores conseguem ativar as suas caixas ressonadoras, espalhando assim toda a energia pelo corpo e eliminando as tensões musculares, pois toda a vez que cantamos nós mexemos também com a nossa estrutura corporal. No próximo capítulo trataremos mais especificamente da *dança-canção* do Ehiko e da *dança-canção* do Ekwendje, que vêm sendo utilizadas por nós em nossos processos de recriação.

3. O EHIKO E O EKWENDJE NA TRADIÇÃO NYANEKA

3.1 EFIKO

O Efiko ou Ehiko¹⁷ é um ritual de iniciação feminino que é realizado por uma adolescente que vai marcar uma fase de transição, de criança para mulher. Como este é um rito de caráter imperativo, nunca se conversa com a jovem em causa, tudo é tratado com as duas famílias (do pai e da mãe). A família materna da jovem em causa vai conversar entre si sobre o crescimento da jovem mufiko. Eles discutem se a criança já está grande e se é chegado o momento de fazer o *fiko*. Quando chega o momento os tios, por sua vez, preparam algumas cabaças de (Macau)¹⁸ para realizarem o momento ritualístico. Eles entregam a criança ao pai biológico da jovem mufiko, dizendo: “estamos a ver a fulana grande e este ano pretendemos fazê-la o efiko”.

Isto não significa que o pai não saiba do crescimento da filha, mas é um comunicado feito à família paterna, e para que o ritual aconteça o pai tem que dizer “sim” à família da sua esposa quando chegar o momento. Aqui vou me basear no Efiko que era feito na década de 90, principalmente nos anos 97, 98 e 99 que foram os que eu tive a honra e a sorte de vivenciar, apesar de ser pequeno. Este Efiko é diferente do que é feito nos dias de hoje, que possui um caráter mais simbólico que cultural. Isso se deve à influência da igreja e da própria modernidade que vão fragilizando a nossa cultura.

Neste período, ao qual me refiro (década de 90), o efiko tinha outro peso, ele era feito com grandes bases de ensinamento oral dentro do *ombelo*, aonde a função das tias funcionava e era segmentada por vários momentos.

O primeiro momento era o convite da jovem mufiko com as primas ou amigas para um passeio. De repente ela era surpreendida com o grito de uma senhora chamando-a pelo nome dela e dizendo que ela fez fiko. Em seguida ela vai reagir a este chamado pondo-se em fuga, e neste momento os rapazes têm a tarefa de ir atrás dela e trazê-la para o meio da roda, dentro de uma cubata chamada *ombelo*. Isto acontecia no primeiro dia, e naquela época elas poderiam ficar no *ombelo* de 3 a 6 meses.

¹⁷ *Efiko* ou *Ehiko* é mesma coisa, efiko é dita na variante *oluhanda* e Ehiko é no *olunyaneka* que é língua vai congregar todas estas variantes, como é caso do: Oluhanda, Olumwila, Ollunkumbi, Olungambwe, entre outras.

¹⁸ Macau é uma bebida feita a base de um cereal que se chama (maya) ou como é conhecido em português massambala.

Nos dias subsequentes as famílias vão se organizar para garantir a alimentação das mufiko. A família materna tem a tarefa de matar um animal para o almoço delas, pode ser um porco ou cabrito, tudo vai ocorrer de acordo com as suas possibilidades da família. Toda a carne é para estadia delas no *ombelo* e, depois, as outras famílias que tiverem possibilidade farão o mesmo.

Durante o dia as mufikos têm tarefas, aí é aonde entram as tias que lhes ensinam como poderão se inserir na vida adulta, tornando-se donas de casa. Elas também precisam aprender como se comportar diante da sociedade e de um marido, aprendem sobre a vida sexual e outros valores sociais. Enquanto elas estiverem no *ombelo* elas não podem se banhar; no *ombelo* a nudez predomina, seios ficam de fora e elas só usam o *ondambo*¹⁹. Todos os dias elas têm que brincar na areia e esfregar a areia no corpo. Neste período elas aprendem muitas outras coisas como as canções do próprio efiko. Lembro-me inclusive de umas das canções que é “kalila”, que é apenas baseada em duas notas musicais:

Kalileé okalila é kalila é kalila é okalilaé.

Kalileé okalila é kalila é kalila é okalilaé

Kalila é, kalila é, okalila é.

A partir das 18h começa um novo momento que é feito no *omuty epanda* e que vai até de madrugada, dependendo muitas vezes do ambiente daquele dia. A partir deste instante se intensificam as canções e as danças que têm como base as suas vivências e a sua tradição. Assim os dias vão passar e quando faltar um mês elas devem construir um *otyiquiti*²⁰ que é praticamente uma das últimas etapas do ritual. Faltando alguns dias para saírem a tarefa delas será defender o *otyiquiti* e neste momento novamente aparecem os rapazes para queimar este *otyiquiti*. Quando eles chegam elas devem mostrar a bravura e a resistência, isso vai significar resiliência na vida social.

Voltando ao *otyiquiti* elas vão proteger a cabana feita de pau e folhas de árvore e capim seco. Enquanto elas protegem os rapazes têm a tarefa de queimar, é neste instante que se vê quem as meninas são. Algumas pegam um cacete de pau para bater nos rapazes

¹⁹ Metade de um pano usado em forma de biquíni.

²⁰ *Otyiquiti* é uma cabana feita de pau e folhas de árvore e capim seco.

e este momento dura quase a noite toda. Depois disto, na manhã do último dia elas vão ao rio banharem-se e depois sair.

Preciso salientar um momento muito importante, durante a sua estadia no *ombelo* as mufiko podem até morrer. No período que ficam no *ombelo* a mãe não pode ver sua filha e se por ventura acontecer algo inesperado a mãe só receberá a notícia do óbito no último dia. No final do ritual as mães ficam defronte ao *ombelo* para receberem as suas filhas, se a mufiko não sair virá o responsável meter o *otyimbala* na cabeça da mãe, e isso significa que a filha já faleceu, daí teria início o óbito.

Aqui falo do Efiko como um ritual aonde vamos encontrar uma das bases principais deste estudo que é a voz e as canções ritualísticas dos nyanekas. Nesta pesquisa conseguimos encontrar a dança-canção e muitos outros elementos que vamos associar à arte de representar que usamos no Bimphadi. Acreditamos que este caminho nos ajuda a descolonizar o próprio teatro, sem a introdução de técnicas de grandes autores europeus.

Rosa Melo que em seu livro *Identidade e Género entre os Handa no sul de Angola* (2007) afirma que *oluhanda* que é uma das variantes dos *nyanekas*. Independentemente de querer separar os *handa* dos *nyaneka*, a autora também vai falar do Efiko como um ritual de iniciação ao qual todos os *nyaneka* do sexo feminino em idade púbere são submetidos (MELO, 2007, p.78).

Convém dizer que esta é uma experiência cognitiva, durante a qual as iniciadas vivem uma dramatização da ruptura com a infância. No ritual elas passam por uma angústia que envolve aceitação, submissão, obediência e pudor. Neste sentido elas desenvolvem um conjunto de técnicas corporais que as diferencia dos rapazes (MELO, 2007, p.78).

Depois de todos estes aprendizados, no último dia do ritual a família do pai deve entregar uma cabeça de boi, que será morto para a festa; a família da mufiko é que vai gerenciar a carne. Esta ação servirá de condutora para festa, se o pai der duas cabeças ele será ainda mais respeitado dentro da sua própria comunidade. Estes bois vão servir praticamente como um investimento porque quando chegar o momento do casamento o seu noivo poderá devolver as cabeças de gado ao pai, não importa o tamanho, o

importante é devolver ao *ocutonena*²¹. Tudo isso vai terminar num momento de encontro que reunirá as famílias numa festa. Neste momento vamos ver a demonstração de tudo que foi apreendido pela mulher durante o tempo na *ombela*. Na festa todos dançarão ao som do batuque das canções. Domingos Sabonete (2012) vai dizer em seu trabalho final do curso que as músicas e as danças são as principais formas utilizadas para celebrar acontecimentos importantes, expressar sentimentos e manifestar a nossa cultura (SABONETE, 2012, p.26).

A dança e as canções constituem parte da educação social dos povos africanos, sendo ensinadas nas escolas de puberdade de ambos os sexos, elas apresentam-se como um fenómeno inato, de raiz individual. As crianças *nyaneka* aprendem naturalmente a dançar e mais tarde na escola da tradição, no *otyoto* e nas escolas dos ritos de passagem, a dança fará parte do patrimônio cultural que integra a educação do povo *nyanekas*. A dança e as canções vão sempre aparecer em todos os momentos, tanto em atividades festivas, práticas curativas, no caso dos quimbandas e até em momentos de trabalho (SABONETE, 2012).



Fig. 6 - As muhiko no dia da sua festa recebendo felicitações da família e dos amigos 2022.
Fonte: Leolindo Serafim Máquina (MI-SHERIF).

²¹ O okutonenua significa dar o boi ao pai da noiva, este boi foi aquele que ela comeu no momento sua festa do Efiko. Se depois o casal se separar, o futuro marido deve receber de volta estes bois que tinha dado ao pai enquanto noivo.

Atualmente o ritual do Ehiko foi inserido na igreja e as pessoas vão cumprindo só com este imperativo cultural. Atualmente já não se tem muita coisa para aprender, e posso dizer que o Ehiko deixou de ser a escola cultural que as nossas avós e as nossas mães passaram, aquela escola que tinha um grande significado social porque fazia parte da nossa cultura.

A fotografia a seguir mostra o momento de alegria das muhiko que ficaram três dias na igreja. As meninas vêm dos centros urbanos aproveitando os meses de férias para fazerem o ehiko, porém já não há grandes ensinamentos no seio destas muhiko. As pessoas continuam com esta prática porque a própria cultura assim o diz. Hoje o Ehiko é feito apenas de uma forma simbólica, e a filha de um nyaneka não pode crescer sem fazer o Ehiko, porque poderiam lhe acontecer muitos azares na sua vida adulta.



Fig.7- Mufiko no otyoto, 2022. Fonte: Leolino Serafim Máquina (MI-SHERIF).

No primeiro contacto com as muhiko após a saída do Ehiko costuma-se dar a elas um valor monetário, esta é a razão da quimbala mostrada na foto. Estes valores servirão para as suas necessidades, porém, não possuem um significado muito grande. Se for um valor alto pode-se comprar um animal para criar, pois os animais representam a riqueza deste povo.

3.2 A FESTA

O Efiko é um momento de aprendizagem, de angústia, de ensinamentos, de experiências com as outras iniciandas, de ligação com outro e de dar apoio aos nossos colegas. É também um momento de desafio e consequentemente de integração na sociedade, e tudo isso vai terminar com uma festa, que tem como ápice o abate de uma cabeça de gado. O gado é escolhido pela família materna e dá dignidade e respeito ao evento no qual os colegas do pai vão se reunir para comer ovitenga. O ritual do Efiko na cultura nyaneka sempre termina com uma festa.



Fig.8 - Comendo ovitenga no otyoto com os *tavas*, colegas de circuncisão - 2022.
Fonte: Anacleto Aspirante.

Nete lugar só são permitidos os *tavas* e as mulheres que foram iniciadas no mesmo ano que os rapazes. Estas, por sua vez, serão chamadas de ovotava e omakula²² entre as meninas. O lugar do encontro chama-se otyoto, que desde os tempos antigos é

²² Esta palavra é utilizada entre as meninas, e significa “colegas de fiko”.

considerado como um espaço de transmissão do conhecimento oral; ele também pode ser considerado como um lugar sagrado na divisão de bens da família nyaneka.

Abaixo trago a segunda imagem no *otyoto* onde podemos ver os *tavas* a comer vitinga. Todos estes jovens são meus *tavas* de circuncisão, colegas do corte por meio de uma faca sem anestesia. Estes colegas enfrentaram grandes desafios juntos na escola da vida do homem, o ritual do Ekwendje. É a partir dele que se ensina a força, a dureza, a virtuosidade e a coragem.



Fig. 9 - Colegas no *otyoto* a comer vitinga, 2022. Fonte: Leolindo Serafim Máquina (MI-SHERIF).

Todo aquele que não faz parte do mesmo ano de circuncisão não pode estar à frente para comer com o grupo, pois não faz parte deste *etanda*²³. Se houver alguém que não seja daquele ano isso significaria um desrespeito e densencadearia uma multa.

Existem alguns princípios ou regras para se estar no *otyoto*, para comer com os seus colegas de circuncisão. Antigamente esta carne não poderia ser servida em materiais como pratos, tigelas ou outros materiais industrializados, tudo deveria ser servido numa panela de barro. A bebida também só podia ser servida na cabaça que se chama *omalufu* ou simplesmente copo de cabaça. A vestimenta consistia no tronco nu e embaixo um *mpoleko*, que é um pano amarrado na cintura. Todos deveriam estar vestidos dessa forma,

²³ *Etanda* é o meu contemporâneo, aqueles com eu fui circuncidado, também chamado de meu *tava*. É um colega do *otyikandjo* ou que foi circuncidado no mesmo ano que ele, não importa o lugar aonde ele foi circuncidado, o mais importante é o mesmo ano, se for o mesmo ano ele é considerado como *tava*.

um *tava* mal apresentado não pode conviver com outros. De acordo com a cultura, se ele estiver mal apresentado ele deve ser castigado e amarrado, porque estaria a desrespeitar o *etanda*. E não há retaliação da parte do *tava* castigado, ele apenas obedece e pede desculpas aos seus colegas.

3.3 EKWENDJE

O Ekwendje é um ritual de iniciação masculina que consiste na retirada da criança do seio familiar para o corte do prepúcio, é diferente do efiko no qual não existe nenhum corte. O trabalho do fim de curso de Sabonete (2012, p.24) vai dizer que a circuncisão representa a maturidade de um homem, sua transição da vida de adolescente para a vida adulta. Neste caso, o processo é mais demorado do que para as meninas em que as atividades de aprendizagem começam logo no segundo dia. No Ekwendje espera-se duas semanas ou mais para cicatrizar as feridas, os primeiros dias são de muito cuidado. O *ovingolongolo* ou a criança circuncidada vai depender da cicatrização das feridas para começar o aprendizado. O processo todo pode demorar entre dois a três meses dependendo também dos objetivos do *cangola*, que é responsável pelo ensinamento das crianças no *otyombo*. Depois disto começam as múltiplas tarefas que são de caráter masculino como caçar, por ratoeira, entre outros. Um dos momentos mais difíceis, na minha opinião, é quando as crianças circuncidadas comem a comida sem sal.

Neste ritual a coisa não é facilitada, o jovem aprende a ser homem no verdadeiro sentido da palavra superando as grandes dificuldades a que é submetido, desde as provas duras às regras severas que se impõe à masculinidade. Isso significa que para se ser homem é necessário ultrapassar variadíssimas dificuldades. Depois disto, o processo de aprendizagem das canções e danças entra em ação, moldando assim os novos corpos, transformando o menino em um homem novo.

Um dos momentos mais marcantes nesta escola do processo de iniciação masculina é a chegada do *cangola* no *otyombo*. Hoje eu compreendo este momento como uma brincadeira, a cem metros o nosso O'ongwe dá uma introdução das canções e todos os iniciados vão se posicionar no local do ensaio para começar a cantar e dançar feito coisa de louco. Após passar pelo Ekwendje, posso dizer que valeu a pena e tenho a sorte de beber na mesma água que muitos dos meus ancestrais beberam. Apesar de não ser da

mesma forma hoje, compreendo a beleza cultural que isso me proporcionou e falar um pouco do que eu vivi, hoje serve como matéria para um trabalho de caráter científico.

Quem não passa na circuncisão é rejeitado na sociedade e não pode se banhar junto dos outros jovens. Quem não faz o ritual sofre *bullying* tanto dos rapazes como também das meninas e não pode ter namorada. Neste contexto a circuncisão vem a ser um ritual que vai completar o homem na sua masculinidade e na sua valentia na sociedade.

Antigamente, para se fazer o Ekwendje era necessária uma preparação da parte das crianças que seriam circuncisadas, esta preparação era denominada *okulalekelwa* que significa “protenção das criança para um bom êxito no procedimento”. No dia seguinte à preparação as crianças, do sexo masculino, deveriam se deslocar até ao acampamento aonde seria realizado o processo de corte.

O Ocombo, lugar onde acontece o ritual, é um lugar menos acessível para as pessoas e para o restante da família. Na época do Ekwendje se reuniam muitas crianças para serem circuncisadas, variando na faixa etária entre dois e dezoitos anos, tudo dependeria do tempo de espera. Às vezes o intervalo entre um Ekwendje e outro poderia demorar de dez a quinze anos, e a razão disto é muito simples, só as ombalas é que poderiam autorizar ou convocar a ida das crianças ao Ocombo.

No momento da submissão ao corte as crianças são perfiladas conforme a altura e são direcionadas para debaixo de uma árvore que vai servir de encosto. Eles se sentam sobre uma pedra e embaixo de suas pernas está a empumba (fezes secas de boi) por onde cai o sangue dos circuncisados. O rito acontece até que se termine de cortar todas crianças. Esta pequena cirurgia poderia ser realizada pelo período de dois dias seguidos, dependendo do número de crianças. No meu caso, no meu Ekwendje foram cortadas vinte cinco crianças e o nosso O’ongwe teve que fazer este trabalho por dois dias. Eu fui o segundo a ser cortado e tive uma função no Ocombo denominada como Ntoma, o vice-chefe; o primeiro é o kessongo. A função do Ntoma era vantajosa porque cabia a ele a abertura da refeição. Como o Ntoma tinha que provar a comida de todos, até terminar os vinte cinco pratos eu já estava completamente satisfeito.

Após o corte, os primeiros dias são difíceis, todas as manhãs os (ovingolongolo) recém circuncidados devem ficar perfilados em direção à árvore da cura. Neste momento os circuncisados molhavam o pênis num furo feito na árvore para desinfetar e

posteriormente seguiam com o curativo. Tudo era feito à base de folhas secas e fezes de coelho, e isso servia de medicamento para cicatrizar a ferida.

Era necessário cumprir uma dieta fora da vida normal. O fungi com água nos primeiros dias era o prato principal, também chamado de ombete. Não obstante a isso, enquanto as feridas não cicatrizassem nós não podíamos comer alimento com sal, isso evitava infeccionar as feridas. Se um dos circuncisados apanhasse uma doença e falecesse durante este período não poderíamos organizar o óbito, teríamos que esperar até que o último estivesse curado. Quando ocorre um óbito dentro do ritual há uma forma própria de se transmitir a mensagem à família, fura-se a kimbala e coloca-se sobre a cabeça da mãe da criança/do jovem, e só depois disso realiza-se o óbito na família. É por essa razão que quando se sai do Ocombo organiza-se uma grande festa perante a família e perante os seus ovotava - que são seus colegas de circuncisão -, para que se possa agradecer pelo homem novo que está de regresso no seio familiar.

Tanto no Efiko como no Ekwendje nós vamos encontrar a *dança-canção*. Neles o corpo passa por um processo de automatização com as canções que vão estimular o interior da pessoa, e posteriormente, tudo começa a fluir. Quando se é mais novo a possibilidade de aprender com facilidade é maior, este foi o meu caso, razão pela qual até hoje eu não me esqueço das canções e das danças executadas naquela época. Há aqui também outro ponto a considerar, quando o homem é circuncisado no hospital ele não tem mesmo valor do ponto de vista tradicional. *Para os ovanyaneka* a circuncisão não é apenas o corte do *echutu* ou prepúcio, é muito mais que isso. Neste ritual os jovens vão aprender valores que servirão para a vida, através dessa experiência eles vão saber conviver na sociedade.

Falar desse tema foi como rebobinar a fita cassete e ter todas as lembranças do meu *otyombo*²⁴, dos ensinamentos com o nosso mestre, que não fazia muito esforço para que aprendêssemos a cantar ou dançar. Ele tinha a mania de girar para ouvir quem estava a cantar ou quem estava distraído, submetendo-lhe um castigo.

No caso do Bimphadi, a obra cênica que teve duas apresentações foi baseada neste manancial da nossa cultura. Utilizamos as canções do Ekwendje para criar o nosso

²⁴ *Otyombo* é local aonde ficam as crianças circuncidadas, fora do *habitat* familiar. Este local é consagrado única e exclusivamente para os homens, lugar aonde o aprendizado cultural e os valores humanos são transmitidos; lugar aonde se aprende a valorizar o outro; lugar de trabalho em grupo ou em conjunto; lugar aonde muitas vezes fomos castigados de forma singular por termos cometido um erro, etc.

espetáculo que foi considerado pelo público presente como uma nova forma de fazer teatro. Até hoje não sabemos que nome dar ao tipo de teatro que estamos fazendo, muitos nos perguntavam se o que tinham visto era uma peça de teatro ou se era uma performance baseada em rituais.

Por ser algo novo e não ajustado ao padrão do teatro podemos chamar de *Bimphadi*, nome que caracteriza o nosso Núcleo de Pesquisa. Enquanto procuradores de novos caminhos queremos descobrir junto da comunidade acadêmica e dos demais observadores que nos acompanham um novo fazer das artes da cena em Angola. Neste sentido, o princípio da *dança-canção* tem sido um dos grandes desafios para o Bimphadi. Não tem sido fácil, mas temos conseguido integrar novos membros ao grupo sem dificuldade, pesquisadores que como nós estão a procurar novos caminhos.

4. BIMPHADI: A CONSTRUÇÃO DE UM CAMINHO

Em 2019, quatro jovens recém-formados no ISART - Instituto Superior de Artes, atualmente Faculdade de Artes, procuravam dar continuidade aos conhecimentos absorvidos na academia. Nós tínhamos medo de ficar ultrapassados e precisávamos colocar em prática o que tínhamos aprendido. Três de nós somos naturais da província da Huila e logo que terminamos a licenciatura pretendíamos voltar para a nossa província na cidade do Lubango a fim de darmos contributo na formação de novos alunos. A nossa província/cidade não dispõem de nenhuma instituição de ensino no campo das Artes por isso fomos para lá, mas infelizmente não encontramos apoio para desenvolver o nosso trabalho. Pensamos em contribuir dando formações nos grupos locais, mas o nosso objectivo também não foi alcançado por falta de disciplina dos grupos. Depois disso, retornamos à Luanda para darmos continuidade ao projecto de um Núcleo de Pesquisa em Arte da Cena, que posteriormente viria a se chamar Bimphadi, foi neste momento que tudo começou.

O conhecimento que nos foi transmitido no Instituto Superior de Artes tinha sua origem no teatro eurocêntrico, e a maior parte da nossa formação foi centrada na literatura do director russo Constantin Stanislavski. Sabíamos que havia outras possibilidades de se fazer teatro para além do teatro realista, foi então que começamos a ler os textos de Eugénio Barba e Nicola Savarese, lemos a *Arte Secreta do Actor* (2012) e começamos a estudar também o livro de Renato Ferracini *A arte de não interpretar como poesia corporia do actor* (2001). Esse material nos ajudou a buscar uma nova forma de pensar e nos apresentou outras possibilidades no mundo das artes cênicas. Percebemos então, que não precisaríamos continuar reproduzindo aquilo que aprendemos na academia.

Dia 7 de março de 2020, no Instituto Superior de Artes (ISART), na centralidade do Kilama, no bloco U19, foi a data do começo de tudo, foi neste dia que criamos o Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena. Foi neste dia também que conseguimos ter a certeza de todos os esforços e passos dados estavam a valer a pena.

Ao nos encontrarmos nos metemos a praticar todos os conhecimentos adquiridos nas leituras em conjunto. Quando começamos procuramos esquematizar o aquecimento corporal ou a preparação física, partimos da cabeça e fomos em direção aos pés. Essa sequência seria fixada como uma regra para todos os ensaios, só que isso não funcionou nem corporalmente e nem emocionalmente, parecia que estávamos a cair no mesmo

caminho que tentávamos deixar. E foi assim, até um dia em que Costa, que é nosso director artístico mandou-me executar um movimento baseado minha própria cultura, eu retruquei se era mesmo necessário, uma vez que o teatro tem regras técnicas para se fazer. Fiz, e ele achou que o que eu fiz estava bom, e pediu que eu cantasse uma canção ligada à minha cultura, e assim o fiz novamente! Ele achou excelente e pediu que eu cantasse ao mesmo tempo dançando. De novo eu fiz, e ele viu que as coisas começaram a fluir naturalmente. Da minha parte isso não era novidade porque tenho essas memórias e não fazia ideia que este modo vivente, constituído por hábitos e costumes, poderia ser válido na construção de um saber no campo das artes.

Quando executava estes movimentos eu me sentia muito leve porque tinha me encontrado comigo mesmo. Continuamos com os ensaios numa intensidade baseada na *dança-canção* e no movimento, daí surgiu toda nossa preparação físico-corporal que é voltada para as canções e danças tradicionais dos ovanyaneka. A partir daquele momento fomos construindo quadros cênicos que viriam a consubstanciar um espetáculo construído a partir de uma dramaturgia corporal.

Nós somos movidos pela vontade e pela paixão ao nosso fazer e tudo isso foi alicerçado na persistência de quatro jovens, que na altura não tinham nenhum trabalho. Tudo o que tínhamos eram os nossos corpos, a vontade e a crença no que fazíamos. Passamos por grandes dificuldades para podermos realizar o nosso sonho de ter um trabalho bem feito e quiçá o reconhecimento nacional por fazer algo diferente.

Inconscientemente estávamos a adentrar por um caminho de libertação de muitos vícios teatrais, abordagens bastante conhecidas neste universo do teatro. Desde o início a ideia sempre foi a desconstrução do já conhecido levando a nossa busca para a cultura angolana.

Vindo dos musseques de Luanda, com carência da mobilidade urbana, caminhei quilómetros e quilómetros na busca da consolidação de um novo fazer que *a posteriori* viria a resultar em uma obra muito linda e apreciada. Hoje somos comentados no seio da classe académica, pelos estudantes e pela comunidade teatral luandense. Esta obra, concebida a partir dos rituais de passagem é resultado de uma investigação corporal a partir do Ekwendje e do Ehiko, *danças-canções* que a vêm dar o título desta dissertação.

Movidos pela energia criada no espaço da Faculdade de Artes, no quadrado daquela sala, encarnamos espíritos ancestrais, partido sempre de movimentos excêntricos

e de uma canção interior. A nossa sintonia é tão grande que fazemos a nossa preparação físico-corporal de modo absolutamente intenso e bem organizada, sem nenhuma quebra de movimento e sem que precisemos combinar nada.

Ao longo deste processo tivemos experiências com algumas visitas. As pessoas que experimentaram o nosso trabalho sentiram como se estivessem se encontrando consigo mesmas. Quando partilham as experiências vivenciadas no nosso quadrado elas dizem que tudo foi incrível porque se remeteram à sua ancestralidade e conseguiram acessar o seu passado. E dizem isso sem que sejam influenciadas com fala de nenhum dos membros do Bimphadi.

Nesta empreitada experimentamos vários caminhos para chegar ao nosso objectivo, tão desejado ou preconizado. Um desses caminhos foi a criação de um caderno, algo como um diário, feito para anotar todas as nossas descobertas. Confesso que esta nem sempre foi a via correta para seguir, porque isso atrapalhava os ensaios. A ideia era descobrir um movimento e depois anotar no caderno, mas isso, de uma forma atrapalhava e não deixava fluir a dinâmica dos ensaios. Lunono, por exemplo, sempre nos puxava para continuidade e fluidez do movimento, por isso, tivemos que encontrar uma nova forma de guardar tudo o que foi descoberto durante os ensaios. A via mais eficaz foi conversar depois de tudo e fazer anotações no final dos ensaios, essa é dinâmica que permanece até hoje.

No fim dos ensaios sempre havia discussões muito sérias na busca de um consenso entre os membros, isso aborrecia os novos actores e actrizes que integravam o Núcleo de Pesquisa, por conta disso eles achavam que nós éramos mais teóricos do que práticos. Existe um provérbio em nyaneka que diz o seguinte: *Cipuilissa okuhenda odjila, ava vey konhima velimpanda okwenda*, traduzindo para o português significa: “o que custa é fazer primeiro o caminho, os que vêm atrás só seguem”. Nesta ordem de ideia, tinha que ter alguém para começar, e fomos nós, os inconformados que queriam conhecer outras realidades no mundo da pesquisa científica.

Muitos assistiram ao espetáculo e decidiram entrar para o Bimphadi. Pensavam inicialmente que o Bimphadi era só mais um grupo, sem saber concretamente o que estava na base do resultado impactante que eles viram naquela apresentação. A maior parte dos novos integrantes eram alunos do ISART e eles não compreenderam que para além de termos um trabalho de corpo muito intenso também necessitamos das discussões no final

dos ensaios. Quando eles se aperceberam que os objectivos do Bimphadi não eram capitalistas e muito menos comerciais, eles começaram a faltar e desistiram. Foi assim que perdemos a primeira bateria de actores e atrizes que entraram para o Bimphadi. Porém, não ficamos desmotivados, ao contrário isto deu mais força aos nos nossos ensaios e às nossas discussões.

Seguidamente, entrou para o Bimphadi uma segunda bateria actores. Eles também eram estudantes do ISART, que chegaram, experimentaram e gostaram, mas não foram capazes de aguentar a intensidade e a profundidade dos ensaios. Novamente os perdemos quase todos, tendo ficado apenas dois, que continuam conosco até a presente data, Simão Herculano e Aleon Costa. Eles chegaram a atuar na peça sobre os ritos de passagem, que na verdade é uma obra sem título até hoje. Dizemos ritos de passagem porque a peça foi construída a partir dos rituais do Ekwendje e do Efiko/ou Ehiko. Tais ritos contribuíram com as *danças-canções*, todas da cultura nyaneka e bakongo, provenientes do norte do país, mais concretamente da província do Uige.

A peça em si é trabalhada a partir de uma velocidade energética que nos permite acessar as emoções em cena. Este tipo de teatro que fazemos é alimentado por uma boa preparação físico-corporal dos actores, é através dela que alcançamos o que nós poderíamos chamar de estados alterados da consciência. Todos os sábados os actores do Bimphadi entram em trabalho para realizar novas descobertas, o que nos move é vontade e a fome de descobrir novas possibilidades, novos caminhos. Este é o desafio, não estamos muito ligados na venda dos nossos trabalhos porque este não é o foco principal. O Bimphadi não ensaia só na véspera da montagem de um novo trabalho, buscamos sempre coisas novas e guardamos para usar na próxima montagem.

Hoje todos os ensaios são acompanhados de uma canção e do som de uma batucada, que advém de qualquer objecto, que pode ser uma carteira, um corpo em cena, um batuque, das palmas dos actores, do som produzido com os pés, do sapateamento, etc.. Todo este arsenal de produção de som e movimento será o catalisador na busca de novas possibilidades, recriado a partir da nossa na base cultural e utilizado na construção das performances produzidas pelo Bimphadi.

Enquanto grupo trabalhamos na perspectiva de actores-pesquisadores que não têm um director específico, no Bimphadi todos têm opinião. Temos um director artístico, cargo atribuído ao Costa, mas ele não o exerce em sua plenitude, porque se assim o fizesse

estaria contrariando a ideia do actor-pesquisador. A cada sábado que passa procuramos meter mais um tijolo no nosso projecto. No grupo eu sou o responsável por sugerir as canções e danças, sendo auxiliado pelo Mbandu no processo do ensino dos passos. Assim, aprendemos a executar movimentos decorrentes da nossa cultura e a cada dia temos uma surpresa retirada da cartola.

O primeiro espetáculo criado por nós gravita em torno de três elementos fundamentais, o nascimento, o crescimento, que envolve os rituais de passagem do Ekwendje e do Ehiko, e a morte. Todo o enredo foi construído com base numa dramaturgia corporal, a partir da possibilidade corporal e emocional dos actores. O corpo é a base de todo arsenal praticado neste espetáculo, através dele nós ancoramos e/ou acessamos as nossas imaginações deixando-as transbordar em mares de emoções. Por meio das canções e das danças nós contaminamos o público. A seguir temos alguns registros do espetáculo eternizados em fotografia por Fernando Sucre, um dos actores do Bimphadi.



Fig. 10 - Espetáculo dos ritos de passagem; em cena os animais comemoram a vitória sobre o soldado, vencido através dos poderes sobrenaturais, com a ajuda do responsável da comunidade.
Foto: Fernando Sucre.



Fig. 11 - Troca de opiniões com a público a respeito do espetáculo vivenciado. Foto: Fernando Sucre.

Sucre nos confessou que foi difícil fotografar o espetáculo, pois as cenas eram muito dinâmicas e energéticas, e ele ficava dividido entre assistir e fotografar. Ele não poderia deixar nenhum momento passar, uma vez que a sua responsabilidade era fotografar e eternizar o espetáculo. Depois de uma atuação intensa, no final, sempre proporcionamos um momento de conversa com público. Nosso intuito é colher mais informações com objectivo de nos avaliarmos. A partir dessa conversa podemos compreender e ajustar possíveis falhas em nossa atuação.

Sempre nos interessam as opiniões de pessoas que não têm conhecimento em teatro porque é delas que provém os comentários mais originais. Como elas não têm nenhuma influência, elas não falam por intermédio de um saber teatral, elas falam o que viram e sentiram. Isso tem contribuído muito para encontramos uma verdade verdadeira, e perdão pela rendudância, mas isso é um fato. Elas não nos poupam nos seus comentários após termino da peça, já ouvimos comentários do tipo: “não sei se o que vi é teatro ou um ritual tradicional de uma comunidade angolana, porque o acontece na verdade não é dança e também não é teatro”. As pessoas estão acostumadas a ver as obras teatrais num único sentido, a partir de uma abordagem do teatro convecional ou espetáculos que tomam como base principal o texto dramático, e quando se deparam com as obras do Bimphadi têm criado certa estranheza.

4.1 CONSTRUÇÃO DA PEÇA POR MEIO DE RITUAIS DE PASSAGEM

Vou aqui elencar alguns momentos da peça construída com base nos rituais de passagem do povo nyaneka e bakongo do norte do país. Passamos alguns meses executando um treinamento físico intenso lido no livro do Renato Ferracini (2001) até que o Costa e o Lunono participaram do Seminário Internacional do LUME. A partir de uma troca de mensagens realizada na postagem do Seminário o Costa conheceu o professor Robson Haderchpek e eles passaram a interagir de modo virtual. Algum tempo depois, o professor se reuniu conosco via meet e mostrou-nos os trabalhos do seu grupo de pesquisa na UFRN, o Grupo Arkhétypos.

Depois do encontro ele sugeriu que assistíssemos a filmagem de alguns trabalhos feitos pelo grupo foi então que entramos em contato com a peça *Revoada* (2014). O citado espetáculo serviu como inspiração para o Bimphadi e auxiliou os nossos estudos.

Após o encontro, retomamos o nosso quadrado na sala do auditório da Faculdade de Artes e começamos o processo de construção do nosso espetáculo. O trabalho foi erguido a partir das manifestações do ritual de óbito do norte de Angola. A proposta veio do Mbandu, um dos integrantes fundadores do grupo, mas as coisas não funcionaram conforme o grupo esperava. Foi então que tivemos a ideia de que cada actor poderia buscar possibilidades de criação a partir sua realidade cultural. Naquele momento o Costa pediu que buscássemos as nossas histórias, nossos hábitos e costumes. Com base nessa informação eu comecei a lembrar o meu passado e logo fui direcionado para o meu ritual da circuncisão. Este foi um marco muito importante na minha vida, foi quando aprendi a me comportar como adulto, talvez por isso ele tenha me vindo à memória. A partir da referida lembrança eu comecei a cantar as canções do Ekwendje e a dançar as respectivas danças.

Convém mencionar que o Bimphadi re(cria) os rituais de passagem de forma a ressignificá-los, não introduzimos o rito em cena conforme ele é, ele passa por uma transformação cênica. Depois de me lembrar do meu ritual de circuncisão eu voltei novamente o meu olhar para a minha ancestralidade e encontrei os outros rituais que vivenciei quando era mais novo, como é caso do Ehiko, rito de passagem feminino descrito no capítulo anterior.

Em 1997 eu presenciei o Ehiko feito no Mbelo/ou Mombelo, no kimbo do mais velho Ntimba Mutele, município de Quipungo, comuna de Chicungo, comunidade da Macolonga. O responsável pelo kimbo era *tava* do meu pai de circuncisão. Sobre o Ehiko, estas foram as últimas mufikos que se fizeram na Ombelo, pois com a proliferação do cristianismo e da globalização estes rituais cada vez mais estão a perder sua essência. Depois de uma ginástica mental, conforme se diz, fui buscar estas memórias que revigoraram mais uma vez a nossa construção cênica. Foi assim que eu e meus companheiros ressignificamos as canções deste magnífico ritual de passagem feminino. A seguir eu trago o roteiro do espetáculo, vejamos:

I. Grito da Mãe

A peça começa com os actores deitados no chão numa posição confortável em círculo e soa o grito da mãe que está a sonhar, em seguida a canção se transforma em choro. Canção Tatíee ah:

Tatíee ah

Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino

Nasceu, cresceu, viveu

Tatíee ah

Tatíee ah

Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino

Nasceu, cresceu, viveu.

Tatíee ah

Tatíee ah

Nasceu, cresceu, viveu, este é o destino

Nasceu, cresceu, viveu. E que depois virá dar à luz. A mãe também é uma ave que conduz a peça. Em alguns momentos ela vai tentar conter os outros animais para não se dispersarem. No espetáculo temos o Passáro e os outros animais como o Camaleão, a Raposa que é meu personagem, a Cobra, a Coruja, o Louva-Deus; todos eles procuram se libertar deste ambiente mítico e o/a Pássaro-Águia impede a saída dos outros animais. Esta cena vai terminar no centro do quadrado e será precedida do nascimento do bebé.

II. Nascimento e Circuncisão

A segunda cena é a apresentação do bebé à comunidade, ou à plateia, que terá seu fim também no centro do palco. Em seguida o bebé é submetido ao ritual de passagem masculino que é a circuncisão, o Ekwendje. Daí resulta uma comemoração festiva com as *danças-canções* do Cikele.

Cikele eee Cikele eee

Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele eee

Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé

Cikele ééé Cikelie ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé

Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé

Cikele ééé Cikele ééé tyameme lila lila oholompoko ngaliandia Cikele ééé

Terminado este momento temos outro muito mais intenso com a dança do Ocikele. Nessa cena os actores simplesmente dançam e assobiam entregando-se com uma grande harmonia energética à *dança-canção* do Ocikele.

III. Ocite ou Festa

A terceira cena é o chamado Ocite, que é momento mais alto da festa do Ekwendje. O Ocite é acompanhado das *danças-canções* do Olundongo e do Etopola e configura-se como momento ápice da peça. Nesta cena os actores desprendem uma energia imensa e

deixam as emoções à flor da pele. Exaustos eles cantam, dançam, batem palmas e sapateiam, tudo junto. Como já mencionado, na nossa prática, não há separação entre a canção e a dança, pois não conseguimos dissociá-las, razão pela qual a defino como *dança-canção*.

IV. Ovissambilikiti/ou ossamba

Após a dispersão na terceira cena voltamos a nos unir com a canção em kicongo ensinado pelo Mbandu, que tem como tema *sole e sole*. Esta canção é utilizada pelos jovens adolescentes nas suas brincadeiras em roda, ela também é acompanhada com alguns movimentos e danças de paquera:

Sole e soleee

É kimbebe ee

Sole e sole ee

É kiimbebe ee

Sole e sole ee

É kimbebe ee

Esse vissambilikiti (ou brincadeira de roda) vai resultar em um namoro que depois vai originar um casamento entre uma menina e um rapaz. A brincadeira termina no chão dando assim o quadro do casamento. A cena é guiada pela canção do sadombwa, ensinada pelo nosso companheiro Adriano Kangombe, ela é cantada na língua Umbundu. No espetáculo, nós fazemos uma recriação da *dança-canção*, mas não perdemos a sua essência. Sandombwa significa “a noiva veio”, abaixo temos a letra:

Sandombwa ueia

Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia

Sandombwa ueia

Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia ueia

Sandombwa ueia

Ueia, ueia ueia ueia ueia ueia ueia

Quando terminamos a canção de boas vindas da noiva pedimos a permissão para entrar na festa do casamento. Este ritual de permissão de entrada, também chamdo de makonzo, nos foi ensinado pelo Mbandu, que é do Norte. Em seguida ao ritual a festa começa ao som das palmas, dos cânticos e do mwangolé. A ação termina com todos deitados no chão, no limite superior do quadrado. Depois, nos levantamos e soltamos alguns gritos. Ao nos deslocarmos para trás preparamos o quadro das lamentações e choros. Esse quadro vai dar na cena dos movimentos ondulatórios da cobra. A cena tem início com todos os actores perfilados, um atrás do outro, em seguida eles giram por todo o quadrado com movimentos rápidos. A sequência vai terminar com uma marcha, indo de uma extremidade à outra do quadrado, conforme vemos na foto a seguir.



Fig. 12 - Marcha dos animais, movimento de baixo para cima, 2021 - ISART. Foto: Fernando Sucre.

V. Procura

Esta cena é desenvolvida com movimentos rápidos e é trabalhada com uma tensão muscular intensa, tudo é feito para resultar no posicionamento do personagem Camaleão, que é o Lunono. Os outros animais vão insultá-lo, e ele, por sua vez, manda que eles se calem. Depois, todos correm de lado para formar dois grupos que vão se desafiar. No centro do palco acontece uma luta com todos os outros animais, eles são auxiliados pelo homem mais poderoso daquela aldeia mítica.

Esta luta acontece porque um guerreiro desrespeita a lei da comunidade, e toda comunidade se revolta por conta da falha do guerreiro que não queria obedecer a lei local. O guerreiro tinha saído para combater em outro lugar e mergulhou em outras culturas. Ao regressar para a sua própria comunidade ele tenta viver conforme ele vivia aonde foi combater. As novas vivências dele constituem um crime ou uma falta de respeito aos mais velhos, e, por violar as regras, o seu castigo seria a morte. Ninguém poderia acudir-lo uma vez que a sua atitude não estava de acordo com as leis da comunidade, contudo, o guerreiro é um homem com técnica militar e ele não aceita ser derrotado. Ao final o guerreiro vence a luta com os soldados do rei e os animais contam com o auxílio das forças sobrenaturais para poder derrotá-lo.



Fig. 13 - Luta Ombangula entre o guerreiro e soldados do rei, 2021. Foto: Fernando Sucre.

Com a derrota o guerreiro acaba pagando com a própria vida e a peça termina com uma canção de morte, aquela que cantamos no início “nasceu, cresceu, morreu”. Este espetáculo foi construído a partir de um cruzamento entre os rituais de passagem e as histórias dos povos nyaneka e bakongo, situados no norte do país. Os hábitos e costumes destes povos contribuíram de modo significativo para a criação do nosso espetáculo que não foi baseado no teatro realista, muito menos em outros gêneros, ele tem uma linguagem muito particular.

No seio da classe teatral angolana é comum ouvirmos perguntas do tipo: “quais são as técnicas que vocês usaram nesta peça?”. Nossa peça foi se construindo a partir de uma investigação coletiva, fomos caminhando até chegar ao nosso objectivo. Porém, o que nos interessa em especial é a nossa conversa com o público, pois eles sempre têm algo a dizer a respeito do que viram ou assistiram. Este tem sido um momento de revelações para nós e expõe a nossa paixão pelo espetáculo, porque um dos nossos principais objectivos é afetar os outros.

Apresentamos três vezes o nosso espetáculo e nenhum dia foi igual ao outro. A primeira apresentação foi na sala do auditório do ISART, com um cenário muito simples. A segunda vez foi no mesmo local, porém, com uma transformação total da sala. Os que assistiram da primeira vez pensaram que algumas cenas tinham se alterado. A terceira apresentação aconteceu na sala adaptada do MAAN - Memorial António Agostinho Neto, e ao final da sessão ouvimos as pessoas comentando que alguns quadros da peça tinham se alterado.

De fato, nesta última apresentação entraram dois actores novos, mas podemos dizer que o lugar também tem influenciado bastante a transformação da atmosfera do espetáculo. A circularidade das cenas, os movimentos altos e baixos, as danças e as canções provocam um turbilhão de emoções no público, remetendo-o ao passado e ao presente. No geral, as pessoas saem com uma sensação boa, após desfrutar de um momento ímpar.



Fig.14 - Momento de conversa com o público – ISART, 2021. Foto: Fernando Sucre.

Pode parecer na fotografia que os actores estão muito cansados, mas não é isso. O sentimento é um misto de dever cumprido e de alegria e isso se estende a todo o grupo. Há uma reciprocidade geral de um para com o outro: “eu faço porque tenho você ao meu lado”. Esse sentimento me faz lembrar de um ditado popular nyaneka: *kuatoko namukwenhi ovo awike cikupona*, que traduzido quer dizer “trabalhe sempre em bloco porque sozinho é impossível”.

4.2 O CENÁRIO

O cenário dessa peça pode ser considerado simples. Foi necessário transformar o lugar porque o espaço original oferece muita informação, o local é um ginásio não é uma sala convencional para teatro. Usamos jornais para fazer um teto e utilizamos panos para tampar os quadrantes da sala, foi assim que conseguimos escurecer o espaço. No centro do quadrado utilizamos uma lâmpada para termos uma boa iluminação. Ao redor colocamos algumas tochas para criar uma atmosfera ritual e espalhamos areia em todos os cantos da sala, menos no quadrado sagrado.

Ao final da apresentação o público perguntou por que a areia não poderia estar no palco. Nós também pedimos a todos os convidados que entrassem descalços e pisassem na areia; tudo isso foi muito impactante e criou um ambiente diferente que conseguiu transportar as pessoas para o passado, para o presente e para o futuro ao mesmo tempo. Os atores não portavam nenhum objecto em cena, tudo o que existia eram os rituais de passagem e o corpo. O corpo é a nossa base, é ele que executa e distribui as múltiplas tarefas em cena. Ele joga, canta, dança, se movimenta, salta, grita chora, luta, corre, brinca e estabelece uma relação com outro. É como se diz na filosofia africana “eu sou porque nós somos”.



Fig. 15 - Cenário da peça sobre os rituais de passagem, ISART. Foto: Fernando Sucre.

A relação com o outro é algo essencial na construção metodológica do teatro feito pelo Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi. A coletividade tem falado muito alto no grupo e todos têm uma palavra a dizer, quando alguém discorda de uma ideia é livre para opinar. Respeitar a fala do outro é fundamental para crescemos juntos sem depender de uma única cabeça.

Às vezes o próprio trabalho tem servido como guia na construção do cenário e nas nossas resoluções internas. Da segunda vez que exibimos os espetáculos nós pernoitamos na sala e trabalhamos juntos para a construção do teto, pois queríamos fazer um cenário diferente da primeira apresentação. A peça tem uma atmosfera simples, o mais importante para nós é corpo do actor/performer que se transforma em variadíssimos objectos em

cena. Na nossa primeira montagem, por exemplo, trabalhamos com percussão, mas nós não utilizamos nenhum instrumento em cena, o corpo dos actores é que fazia a percussão, os pés e as palmas produziam sons de diferentes formas.



Fig. 16 - Construindo o cenário para o espetáculo sem título, uma das primeiras experiências do Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi, 2021. Foto Nelson Máquina.

As nossas pesquisas resultam de um trabalho prático e de experimentação dentro da roda. Somos movidos pelos rituais de passagem e por nossas vivências nas comunidades africanas, em particular a angolana. O principal elemento nesta actividade é o corpo, é o corpo que fala, é o corpo que canta, é o corpo que descreve os movimentos por intermédio da própria sua dramaturgia corporal, ondulando e se impregnando de múltiplos movimentos. Trabalhamos com um corpo fora dos padrões do teatro erudito, optamos por trabalhar com um corpo descolonizado, que não espera por uma coordenação corporal segmentada. Neste sentido, os nossos cenários são totalmente simples, pois eles serão preenchidos pela dilatação dos corpos dos actores em movimento.

Em cena o nosso corpo torna-se frenético, energético e é impulsionado pela adrenalina. Atuando deste modo, o corpo sai do estado consciente e passa a agir a partir de um estado alterado de consciência, como na proposta do teatro ritual (HADERCHPEK, 2021). Estes elementos, tanto internos quanto externos, preenchem o cenário a ponto de

o público não conseguir verificá-lo em seus pormenores, em seus detalhes, entretanto, isso não significa que nós não temos cenário. O que estamos a dizer é que ele está a serviço da encenação, e o encarregado de pensar a nossa cenografia é o cenógrafo e pesquisador das artes plásticas, Adriano Kangombe, da Uniluanda, companheiro e membro do Bimphadi.

4.3 IMBI: CONTOS E VIVÊNCIAS

Imbi é o segundo trabalho do Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi, ele foi construído a partir do conto de um pássaro. Neste processo os actores buscaram reviver as suas memórias e o seu passado para construir os quadros cênicos. Foi uma pesquisa desenvolvida de uma forma minuciosa com avanços e recuos, que levou aproximadamente um ano e seis meses. O espetáculo em si desenvolvido com um olhar mais refinado e a partir das experiências adquiridas no primeiro trabalho. Conforme já mencionado, a primeira obra foi construída a partir dos rituais de passagem, e devido ao seu carácter transitório, nós não conseguimos atribuir um título ao mesmo.

Imbi significa pássaro na língua kikongo. Existe uma história nesta região do país que narra as peripécias de dois jovens recém-casados que partem para começar uma vida juntos. De repente, o rapaz é surpreendido por enigmas e desaparece. A menina fica sozinha numa mata solitária sem a companhia do seu parceiro. À noite ela tinha a companhia de um pássaro que a fazia lembrar do seu marido, no canto do pássaro ela podia encontrar o consolo e recordar os momentos outrora vividos. O pássaro também a protegia dos perigos daquele lugar. Havia uma grande preocupação por parte dele para com a jovem.

Todos dias, quando tinha que fazer as suas actividades domésticas na aldeia, ela cantava. A canção era uma forma de matar a saudade e um combustível motivacional para a jovem. Era a canção que a mantinha naquele lugar e lhe dava esperanças de ver outra vez o marido. Imbi, na língua kikongo é canção e ao mesmo tempo pássaro, daí nasce o sentido dúbio da história.

Essa história foi guia para a construção do espetáculo e ao mesmo tempo serviu de um ponto de partida para conseguirmos fazer a junção dos demais elementos da cena, como foi o caso dos contos. Cada actor foi construindo a sua dramaturgia em função das

descobertas pessoais, memórias e experiências vivenciadas. O trabalho de corpo e voz realizado a partir das canções ritualísticas tradicionais deram suporte para a criação, permitindo que nós utilizássemos todos os elementos do fazer bimpadiano. O entrelaçamento de textos nas línguas nacionais e a predominância do elemento dança-canção foram extremamente importantes no processo. E como já citado, para as comunidades africanas, e em particular para a angolana, a canção e dança são indissociáveis.

Neste tipo de teatro o corpo é o elemento principal em cena, a partir dele acessamos sentimentos, sensações, emoções, imaginações e outras percepções. No Bimpadi nosso principal estímulo são as canções, o bater das palmas, os sons produzidos pelos corpos dos actores/performer e o batuque. É tal como fala Haderchpek (2021) no seu livro *O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência*, os corpos dos actores/performers se afetam simultaneamente e isso ajuda na construção da atmosfera do jogo, que vai se costurando a partir de um mesmo universo mágico-simbólico.

No processo de criação do espetáculo Imbi o sagrado foi despertado no corpo dos actores, assim como o profano, e todos juntos, vibrando na mesma sintonia, fomos construindo as cenas. Nossas memórias foram se cruzando com os contos, e a relação entre os actores, a troca com outro, foi dando vida à cena. Um dos elementos principais no trabalho do Bimpadi é o aquecimento corporal, nós consideramos que sem uma boa preparação não se consegue ter um bom desempenho em cena. A falta de preparação pode provocar um desconforto no desenrolar da peça, gerando fadiga, e irritações no aparelho fonador. Por isso, o aquecimento corporal é obrigatório antes de entrarmos em cena.

Hoje já se tornou um hábito a pontecialização dos corpos dos performers para inibir certos condicionamentos musculares. Para nós a roda é fonte de força, ela é alimentada pela energia coletiva dos actores. Nesse tipo de teatro os corpos entram em sintonia e se conectam com os elementos ritualísticos, remetendo à nossa ancestralidade.

Vendo de fora, parece ser difícil, mas para quem está dentro do quadrado mágico a viver o jogo, é cada vez instigante. Durante o jogo somos impulsionados pela intensidade das canções e pelo som produzido pelos actores. Ao longo do espetáculo friccionamos os nossos corpos no chão bruto do ginásio e produzimos uma sensação prazerosa. Acreditamos que este local tem muito a ver com a nossa forma de trabalhar, pois ele acolhe os nossos corpos.



Fig. 17 - Espetáculo Imbi - Relação com o outro e transformação dos actores. Foto: Adriano Kangombe.

Esta imagem mostra a interrelação entre os atores. No citado espetáculo nós cantamos, nos movimentamos e nos transmutamos em muitas figuras. Isso ocorre em função das narrações dos contos e das histórias encenadas neste quadro. Na imagem anterior vemos o actor/narrador Mbandu se conectando com a sua ancestralidade. Em cena ele representa um homem possuído por uma energia maligna. A ação dele afeta diretamente o resto dos actores gerando uma energia mágico-simbólica.

Todos nós participamos deste arrebatamento de energias, a sequência começa com o Lunono, depois o Sucre, o Mbandu, o Costa, o Emelson, a Helena e o último sou eu. O meu conto é o mais longo por isso eu tenho mais tempo. Daí por diante as cenas vão se desenvolver neste ambiente dos cânticos, das danças e dos ritmos da percussão. O batuque da marimba, a percussão dos pés e o som das palmas contagiam o público que termina por se afetar com a proposta do Bimphadi.



Fig. 18 - Peça Imbi - Conexão criada a partir da canção “A mãe da Tyeia” cantada em umbundu pelo actor pesquisador Fernando Sucre. Foto: Adriano Kangombe.

Na cena em questão todos os actores comungam de um ritmo proporcionado pela canção em umbundu “A mãe da Tyeia” sugerida pelo actor Fernando Sucre. A canção traz um sentimento envolvente e uma sensação de segurança que emerge em cena conforme nos movimentamos. E, para concluir este capítulo, eu apresento a seguir as canções utilizadas pelo Bimphadi nos dois espetáculos citados.

4.4 CACIONEIRO DAS DUAS OBRAS

CANÇÕES DO ESPETÁCULO SEM TÍTULO

1- TATIEI

Tatieee ai

Nasceu, cresceu, viveuuu, este é o destino

Nasceu, cresceu, viveuuu, este é o destino, nasceu cresceu viveuu.

Tatieee ai

Tatieee ai

Nasceu cresceu viveuuu este é o destino

Nasceu cresceu viveuu este é o destino, nasceu cresceu viveuu.

2- OCIKELE

Ocikele tyameme

cikele tyameme lila lila ohh yolompoko ngaliandia eee

Ocikele tyameme,

cikele tyameme lila lila ohh yolompoko ngaliandia eee

Ocikele tyameme

cikele tyameme lila lila ohh yolompoko ngaliandia eee

Ocikele tyameme

cikele tyameme lila lila ohh yolompoko ngaliandia eee

3- OMONÉEE

Omonéee tyopela

Kalala meumbo

Omonéee tyopela

Kalala meumbo

Omone tyopela

Kalala meumbo

4- SOLEI I SOLEEE

Éee kimbembeee

Solei e isole ee

Ée kimbembéee

Aya sola ina soleee

Kimbembe ee

Aya sola nketu soléee

Kimbembeeee

5- SANDOMBWA

Sandombwa ueia, ueia ueia, ueia... ueia ueia ueia

Sandombwa ueia, ueia ueia, ueia...ueia ueia ueia

Sandombwa ueia, ueia ueia, ueia... ueia ueia ueia

Sandombwa ueia, ueia ueia, ueia... ueia ueia ueia

6- SOM DO CARNAVAL

Panra panra papa papa

Ai

Panra panra papa papa

Ai

Panra panra papa

É ee eee eee queee queeee

Eee eee eee queee queeee

CANÇÕES DA PEÇA IMBI

1- IMBI

Imbiee o imbi

Koimbiko,, imbiee o imbi koimbiko

Imbiee mona bukadilanga koimbiko, imbiee mona bukadilanga koimbiko

Imbie o ombi, koimbiko

Imbiee mona bukadilanga koimbiko

Imbiee o imbiee koimbiko

Koimbiko

Imbiee

Mona bukadilanga

Koimbiko

2- NDACEIA

Ndatyeia o mae ndatyeia

Ndatyeia avoyio da ndatyeia

Ndatyeia okukwata mola kacitava a mae ndatyeia

Ndatyeia avoyio da ndatyeia

Ndatyeia okukwata mola kacitava a mae ndatyeia

Ndatyeia avoyio da ndatyeia

Ndatyeia okukwata mola kacitava a mae ndatyeia

3- EEE ILUNDO UEEE

Eeee ilumbo ueee, Eeee ilumbo ueeee

Eeee ilumbo ueee, Eeee ilumbouueeee

Eeee ilumbo ueee, Eeee ilumbo ueeee

Eeee ilumbo ueee, Eeee ilumbo ueeee

Eeee ilumbo ueee, Eeee ilumbo ueeee

4- SIMBA YA ZUZEEE

Simba ya zuzeee, bana ba longoeeee

Simba ya zuzieeee, bana ba longoeeee

Simba ya zuzieeee, bana ba longoeeee

Simba ya zuzieeee, bana balongoeeee

Simba ya zuzieeee, bana ba longo ya muana

Simba ia zuzieeee,

Bana ba longoeeee.

5- MBEBELE

É yaye muno mbebele, é yaye muno mbebele

muno yakonda tata muno mbebele,

muno yakonda mama muno mbebele

é yaye muno mbebele, muno yakonda tata muno mbebele

muno yakonda mama muno mbebele

é yaye muno mbebele, muno yakonda tata muno mbebele

é yaye muno mbebele, muno yakonda tata muno mbebele

6- NZILA

Nzila nza nzila zila, nzila nza nzila éeee

Nzila nza nzila zila, nzila nza nzila éeee

Nzila nza nzila zila, nzila nza nzila éeee

Nzila nza nzila zila, nzila nza nzila éeee

Nzila nza nzila zila, nzila nza nzila éeee

7- OVELIEE UPUMAINE PUPU

Oveliee upumainee pupu

Oveliee upumainee pupu

Kubi wenda upumainee pupu, uti kuno ovana, upumaineee pupu veli pano upumaineee pupu.

Oveliee upumaineee pupu

Nga uiako upumainee, kuno ovana, pumaineee pupu

Veli pano, pumaineee pupu nonogombe pumaineee pupu nomapavo,

Kubi wenda upumainee pupu, uti kuno ovana, upumaineee pupu veli pano upumaineee pupu.

Kubi djenda upumainee pupu, uti kuno ovana, upumaineee pupu veli pano upumaineee pupu.

Kubi wenda upumainee pupu, uti kuno ovana, upumaineee pupu veli pano upumaineee pupu.

Kubi wenda upumainee pupu, uti kuno ovana, upumaineee pupu veli pano upumaineee.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito desenvolver uma pesquisa em torno de uma temática que fala sobre o povo nyaneka, o qual pertenço. A reflexão ora apresentada agrega questões culturais que são de extrema importância para o teatro feito em Angola. A partir das manifestações ritualísticas do povo nyaneka procuramos um caminho para chegar a uma nova forma de se fazer o teatro. Com base no estudo das *danças-canções* pude descrever o trabalho de voz desenvolvido pelos actores pesquisadores do Bimphadi, destacando as canções do Ehiko e do Ekwendje, ritos de passagem utilizados como fonte de inspiração para a construção do nosso primeiro espetáculo.

A partir da pesquisa prática desenvolvida pelo grupo, constatei que estas *danças-canções* trazem em si elementos espetaculares que podem ser ressignificados no processo de criação de um espetáculo. Tal constatação responde à questão inicial lançada no início desta dissertação. Ao longo da pesquisa trafeguei pelos meandros da cultura nyaneka, seus hábitos, costumes e ritos de passagem, e foi a partir deles que pude compreender a função das canções dentro dos rituais.

Num segundo momento eu falei sobre o teatro angolano e discuti temas ligados ao contexto sócio-cultural das produções convencionais. O teatro angolano realizado nos dias atuais é basicamente sustentado pelo texto e traz uma forte influência do movimento teatral naturalista. Com gestos mais voltados ao quotidiano e ações estereotipadas os actores deixam de lado o trabalho do corpo. Eles imitam o linguajar do velho que fala o Kimbundu, sua língua materna, mas não se deixam afetar verdadeiramente, não se conectam corporalmente. As peças realizadas no teatro angolano, de modo geral, são concebidas com um objectivo comercial e baseadas na comicidade, sempre buscando o riso fácil.

Na sequência da reflexão, eu apresentei o trabalho de investigação do Bimphadi, falei do princípio da *dança-canção* e expus os procedimentos de criação do grupo. No Bimphadi nós trabalhamos a partir da conexão com o nosso interior, utilizando danças, canções, batimento de palmas, assobios frenéticos, contação de histórias, etc.. As nossas pesquisas resultam de um trabalho prático de experimentação que acontece dentro da roda. Neste trabalho nós somos movidos pelos rituais de passagem e pelas vivências adquiridas nas comunidades africanas, em particular a angolana.

Nosso principal elemento de estudo é o corpo, o corpo que fala, o corpo que canta, que dança e que descreve os movimentos por intermédio da sua própria dramaturgia corporal. E vale ressaltar que quando falamos de corpo, nos referimos a um corpo fora dos padrões do teatro erudito. No Bimphadi nós optamos por trabalhar com um corpo descolizado, que não espera por uma coordenação corporal segmentada.

Neste tipo de tearro o nosso corpo torna-se frenético, energético e é impulsionado pela adrenalina. Ao agir deste modo, o corpo sai do seu estado consciente e passa a atuar a partir de um estado alterado de consciência. Com base neste princípio corporal nós desenvolvemos todo o nosso processo de investigação. Partindo de uma integração entre a dança e a canção nós reorganizamos as práticas de criação do Bimphadi.

Por fim, na última parte do trabalho, eu discorri sobre os processos de criação do grupo refletindo sobre o princípio da *dança-canção*, que é ressignificado em cena. Neste tópico eu apresentei também o percurso metodológico do Bimphadi e comentei sobre os dois espetáculos elaborados por nós, um deles criado a partir dos ritos de passagem (Ehiko e Ekwendje) e outro criado a partir de um conto kikongo chamado Imbi. E, para fechar este tópico, eu trouxe as canções utilizadas pelo grupo nos seus espetáculos.

Enquanto procuradores de novos caminhos estamos descobrindo um novo fazer dentro das artes da cena em Angola. Temos buscado trabalhar com novas formas, explorando novos saberes, que na verdade não são novos, pois eles fazem parte da nossa realidade, da nossa maneira de ser e estar mundo. No Bimphadi nós estamos desenvolvendo um projecto que propõe um olhar multicultural, e ao fazer isso, nós valorizamos a forma peculiar que nosso povo tem de se movimentar, de falar, de andar, e até de preparar os alimentos. Toda essa diversidade cultural traz consigo um saber muito diferenciado e é preciso olhar para isso.

REFERÊNCIAS:

ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. Luanda: Editorial Nzila, 2004.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. Corpo e Artes da Cena. *In*: VIEIRA, Marcílio de Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). **Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas**. Natal, EDUFRN, 2016.

ALTUNA, Raúl Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional banto**. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. São. Paulo: É Realizações, 2012.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da Técnica à Representação. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CÔRTEZ, Gustavo. SANTOS, Inaicyra Falcão dos. ANDRAUS, Mariana Baruco. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. *In*: **Revista Científica da FAP**, Curitiba, v.7, p. 11-22, jan./jun. 2011.

COSTA, Manuel Francisco João da. **A busca do Muntu: O treinamento corporal do ator do Bimphadi**. Dissertação de Mestrado PPGArC. Natal: UFRN, 2023.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Carlos Robson. **O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência**. São Paulo: Giostri, 2021.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. In: **Revista Moringa - Artes do Espetáculos**. João Pessoa: UFPB, 2018. p. 55-65.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A Dramaturgia dos Encontros e o Jogo Ritual: Revoadas e A Conferência dos Pássaros. In: **Revista Encontro Teatro nº3**. Goiânia: Flex Gráfica, 2016. p. 38-58.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar: Desenho das performances africanas no Brasil. In: **Aletria Revista de Estudos da Literatura**, nº1, vol. 21, 2011.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bima. **Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte**. Dissertação de Mestrado PPGArC. Natal: UFRN, 2023.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba; NSINGUI, Mbandu Luvumbo; MÁQUINA, Nelson; COSTA, Manuel Francisco João da. O Teatro Angolano: O Bimphadi e o seu processo de (re)criação. In: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org). **Práticas Decoloniais nas Artes da Cena II**. São Paulo: Giostri, 2022.

MARTINS, Trasel Janaína; CAMPO, Giuliano. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowski, Maud Robert e Thomas Richards. In: **Revista Urdimento**, vol. 1, n. 22, p.53-62, julho de 2014.

MELO, Rosa. **Homem é homem, a mulher é sapo**: Género e identidade entre os Handa no sul de Angola. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

NDAFIMANA, Atanásio, ALMEIDA, Tchingui e NKHULWAVO Teresa. **A herança no grupo dos Ovahanda**. Prior Velho: Paulinas, 2014.

NDOMBELE, Eduardo David. **Reflexão sobre as línguas nacionais no sistema de educação em Angola.** Revista internacional em língua portuguesa, nº31, 2017.

NGOENHA, Severino Elias. **Das independências às liberdades:** filosofia africana. Prior Velho: Paulinas, 2014.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo. **Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: Efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito bakongo.** Dissertação de Mestrado PPGArC. Natal: UFRN, 2023.

REDINHA, José. **Distribuição Étnica de Angola.** 8ª ed. Luanda: Edição do Centro de Informação e Turismo de Angola, 1974.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SABONETE, Bangunete Kapote Domingos. **Reflexões sobre o processo de empolssamento dum ohamba:** caso da ombala de Quipungo. Trabalho de Conclusão de Curso. Lubango: ISCED-HUILA, 2012.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture:** Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom. London: John Murray & Co, 1871.

ANEXOS

MEMÓRIAS DA PESQUISA



Fig. 19 - Produção do primeiro espetáculo que o Bimphadi apresentou no ginásio do ISART.
Foto: Nelson Máquina.



Fig. 20 – Cartaz feito para apresentação do Museu Óscar Ribas.

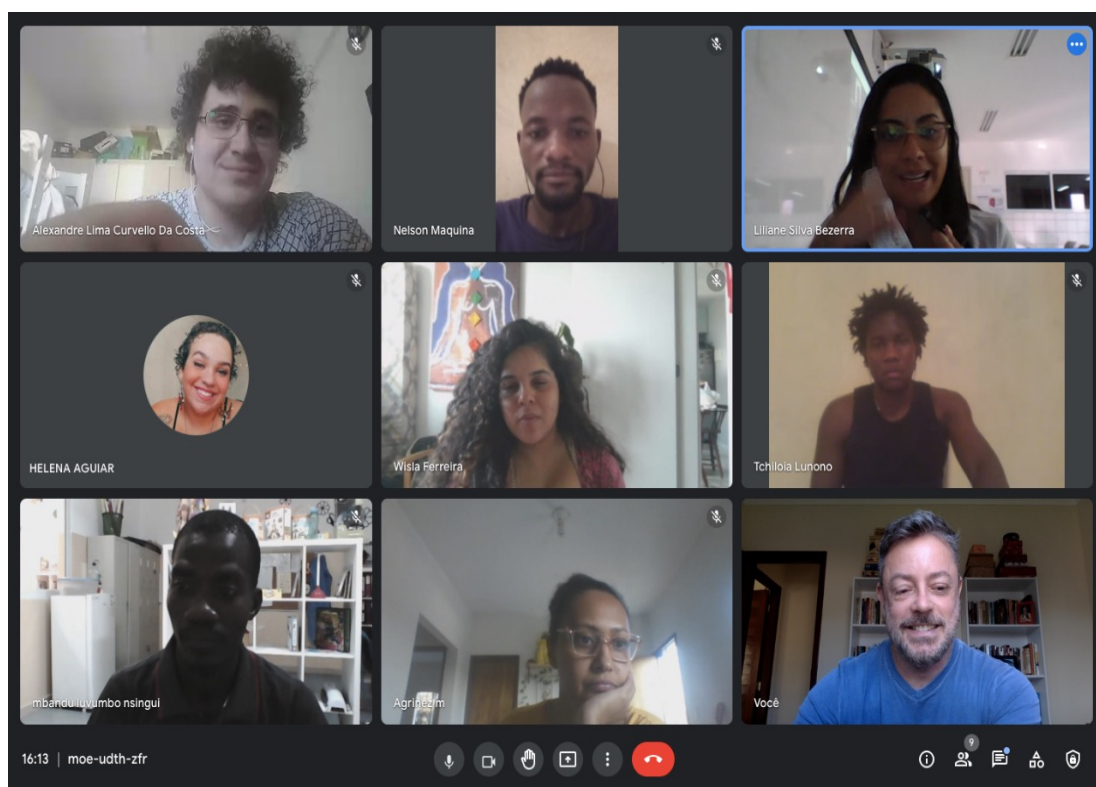


Fig. 21 – Reunião de orientação com o Prof. Dr. Robson Haderchpek - PPGArC/UFRN.



Fig. 22 - Ovatavas comendo ovitenga no otyoto da festa do Ehiko.
Fonte: Leolindo Serafim Máquina (MI-SHERIF).



Fig. 23 – Banca de Qualificação de Mestrado PPGArC/UFRN - Universidade de Luanda – out. 2022.
Fonte: Leônidas de Olivera Neto.



Fig. 24 – Otyoto Internacional do Bimphadi – ISART, out. 2022.
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.