

Jonas Sales *

*A Criação de Uma Rainha com
Corporeidades de Axé*
outras cenas, outros caminhos estéticos

*The Creation of a Queen With Corporealitys of
Axé*
other scenes, other aesthetic paths.

RESUMO

Neste diálogo, deseja-se refletir práticas e metodologias de processos criativos para a cena em que estejam contidos estéticas de matrizes corporais de culturas afro-brasileiras. Desse modo, propõe-se caminhos estéticos e técnicos como perspectiva e alternativa de um outro modo de pensar a cena na atualidade. Terei como eixos inspiradores a figura da rainha africana Nzinga, a terminologia Axé, que se mostra como alternativa para pensar sobre energia para o corpo em cena e o conceito de Corponegritude que é resultado das pesquisas por mim realizadas.

Palavras-chave: negritude. axé. rainha nzinga. danças afro-brasileiras. corporeidade.

ABSTRACT

In this dialogue, we want to reflect practices and methodologies of creative processes for the scene in which aesthetics of body matrixes from Afro-Brazilian cultures are contained. Thus, aesthetic and technical paths are proposed as a perspective and alternatives for another way of thinking about the scene today.. I will have as inspiration axes the figure of the African queen Nzinga, the terminology Axé, which shows itself as an alternative to think about energy for the body on stage and the concept of Corponegritude that is the result of the researches I have carried out .

Key-word: blackness. axé. queen nzinga. afro-brazilians dances. corporeality.

Pensar a cena e suas possíveis formas de desencadear processos criativos e estéticas que tragam inovações, perpassa por caminhos muitas vezes não tão evidenciados. Não é algo novo as vezes que o artista da cena não sabe exatamente a que ponto chegará e quais os reais resultados que serão expostos como decorrências de seus experimentos de criação. Diante disso, ser artista da cena hoje propicia trilhar caminhos que apresentam diversos desvios, e estes desvios, estão constantemente em voltas de surpresas que podem gerar compensações satisfatórias para argumentações que se mostram como profícuas à cena contemporânea.

Tenho dito que “pensamentos ocorreram e ocorrem, contribuindo para que novas perspectivas sejam apontadas e novos conceitos sejam reelaborados a partir dos já existentes” (SALES, 2013, p. s/n). Neste sentido, o diálogo aqui proposto intenciona refletir práticas e metodologias de processos criativos para a cena em que estejam contidas estéticas, linguagens e dramaturgias às quais a negritude afro-brasileira, bem como outros contextos vigentes na atualidade, como gênero, raça e sociedade sejam trazidos à tona como perspectiva e alternativas de um outro modo de pensar a cena Dança/teatral (referindo-se a linguagens cênicas) para os nossos espaços de Artes.

Considero que artistas e pesquisadores das artes da cena necessitam discutir como queremos e qual cena vamos deixar para um futuro não muito distante, em que estejam presentes as temáticas de estéticas de negritudes vigentes na nossa história cultural. Nesta perspectiva, de uma cena teatral e performativa que por muito tempo bebeu (e ainda bebe fortemente) de conceitos europeus e estadunidense, desejo corroborar com as vozes que, por muito tempo foram silenciadas e que, no atual instante, buscam gritar o que estava, forçadamente, apagado, não valorizado e não discutido nos espaços acadêmicos.

Aqui, busca-se apontar para outras identidades performáticas que não sejam, de regra, os termos que somos obrigados a decorar a partir das leituras dos clássicos que nos são dados na formação acadêmica formal em nossos cursos de dança e teatro. Nosso guia segue à luz da cultura de matriz africana

encontrada em nossas diversas regiões brasileiras. Guia-se por tradições, histórias de mulheres minimizadas por seu gênero, de sociedades colocadas à margem da história do mundo e a busca por evidenciar os saberes das tradições negras brasileiras como sendo essenciais para a formação da cena na atualidade.

Pretendo a partir de meu processo de criação artística com o espetáculo *Axé Nzinga*, que teve estreia no ano de 2016 em Brasília, apontar caminhos metodológicos e possibilidades de estéticas inspiradas em *matrizes corporais afro-brasileiras*, que possam reverberar em proposições artísticas cênicas, bem como abrir espaços para refletir o papel das técnicas e linguagens da cultura de raiz africana em nossos fazeres em cena.

Para isso, trago à frente desta conversa uma das figuras icônicas, no que diz respeito à luta e representatividade dos povos negros no mundo – a rainha africana “Nzinga Mbande”, rainha de Ndongo e Matamba no século XVII. A partir de sua descoberta, surge o desejo de mostrá-la ao mundo por um viés cênico, evidenciando suas facetas e histórias que são preenchidas com Axés, ou seja, o que ocidentalmente chamamos de energia essencial ao ser, sendo isso (o Axé), característica essencial no trabalho que se mostra aqui. O Axé neste processo é busca do diálogo com a força, o poder que está contido na ancestralidade que envolve a rainha Nzinga e o corpo do artista da cena. O corpo que revela esse poder e reflete os saberes das culturas herdadas dos povos negros que no Brasil chegaram.

Portanto, essa discussão terá como fios condutores a figura da Rainha Nzinga, o Axé (que aqui será abordado como energia essencial do ser e suas relações com a ancestralidade de poder da Nzinga) e um percurso metodológico desenvolvido a partir de um Processo Cênico-pedagógico elaborado em minha pesquisa doutoral. Neste processo, cheguei em uma terminologia construída – a *corponegritude* – para designar os saberes de culturas afrodescendentes no corpo do artista da cena a partir de discussões e vivências com técnicas dançantes que formam os saberes corporais das

tradições populares. Passo então, a apresentar os conceitos e personagem que envolvem este fazer.

A figura de uma mulher, rainha, guerreira, não é aqui casual. A figura da mulher como Axé essencial na constituição da cultura brasileira merece uma especial atenção no diálogo que aqui se constrói. Vendo a mulher em nossa sociedade, em especial a mulher negra, estas nos dão elementos para um imaginário e signos que compõem a nossa identidade cultural brasileira. Essa mulher negra que foi construída uma falsa ideia de sexualidade e de mulata viril, também é a mulher que colabora fortemente para a nossa construção social, visto que

Todos temos a influência negra na alma, quando não na alma, no corpo, na formação cultural, social, política e econômica. A negra e a mulata inserem na sociedade o modo afro de ser: na culinária, na mímica, na dança, nas festas populares, na indumentária, no adorno, na linguagem, nos dengues e chamegos. Ela participa de modo ativo, não apenas como escrava, mas como agente histórico na formação sociocultural brasileira. (LONGO, 2018, p. 54)

A presença da figura da mulher negra em nosso histórico sociocultural vem constituída de muitas mazelas, dores físicas, humilhações psicológicas, mas, também, com festividades, beleza e fortaleza. Assim, convido-os para adentrar de forma sucinta na história de Nzinga: a Rainha de Ndongo e Matamba - mulher que nasceu com o cordão umbilical enrolado ao seu pescoço, lutando pela vida desde seu nascimento. Filha de pai Rei e de uma mulher escravizada, mostrou-se muito cedo interessada por desafios cotidianos, pela guerra e a política: foi treinada no uso de armas e para o combate. Foi mãe, perdeu seu único filho, foi condenada a ser estéril por seu irmão, amou muitos e muitas dos seus concubinos e concubinas.

Foi uma grande estrategista de guerra e diplomata na política. Durante todo seu reinado, que durou por quase 40 anos, em pleno século XVII, em que

o lugar da mulher era muito bem definido por uma cultura machista, esta rainha foi um grande problema para os interesses comerciais e de domínio colonizador português. Nzinga era temida, chamada de diabo, canibal, bruxa e tantos outros substantivos que os colonizadores europeus deram. Mas, acima de tudo, uma mulher, negra, independente, que soube honrar seus princípios de lutar pelo seu povo e manter sua terra e história até sua morte, mostrando-se digna de resgate em tempos atuais para trazermos o seu Axé para a cena.

Para mostrar a forte presença e altivez que envolve Nzinga, destaco uma fala do personagem 'Padre Francisco', do romance *A Rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* de José Eduardo Agualusa, que traduz características presentes nesta, que foi uma personagem da vida real.

A primeira vez que a vi, a Ginga olhava o Mar. Vestia ricos panos e estava ornada de belas joias de ouro ao pescoço e de sonoras malungas de prata e de cobre nos braços e calcanhares. Era uma mulher pequena, escorrida de carnes e, no geral, sem muita existência, não fosse pelo aparato com que trajava e pela larga corte de mucamas e de homens de armas a abraçá-la. (AGUALUSA, 2015, p. 13).

Na descrição, ver-se uma mulher aparentemente frágil, com sua vaidade aflorada e nitidamente respeitada pelo seu povo. Ao mesmo tempo, desta mesma pessoa, emana o Axé, um poder que está em sua essência, adquirida em suas diversas experiências na vida que lhe rendeu a figura que se tornou, também descrito a seguir.

Encontrei-a vestida à maneira de um homem, como rei que se arvorava ser, tão macho quanto os demais, ou mesmo mais, e armada de arco e flechas. Rodeavam-na os seus quilambas, que é como chamavam aos capitães de guerra e também aos magos capazes de compreender a linguagem secreta das sereias. Muitas vezes os dois se confundem. (AGUALUSA, 2014, p. 67)

Diante dessas leituras imagéticas, percebe-se vertentes de Axés (energias) da Rainha Nzinga como a imponência contida em seu corpo aparentemente frágil e o poder que exercia sobre seu povo, que está

associado ao poder do macho, do homem, reflexo de patriarcados e visão europeia que dominaram as colônias africanas.

Neste sentido, faz-me indagar: quem são essas rainhas Nzingas contemporâneas? Onde elas estão? Quais os Axés que estão envolvidos nessas novas realidades da mulher negra na atualidade e quais corporeidades apresentam? Como o artista da cena (dançarino/ator) pode refletir tais temáticas tendo o seu corpo como elemento condutor? Quais técnicas corporais colaboram para reforçar essa luta e sobrevivência da cultura africana em terras brasileiras e outras?

Esses questionamentos foram propulsores e condutores do meu fazer artístico e de composição cênica com o Processo Cênico-pedagógico que exponho. Motivado a descobertas, percebi que a rainha Nzinga está hoje no imaginário popular, nas danças, nas histórias contadas em terreiros e quilombos sendo, então, uma personagem capaz de criar relações históricas e culturais entre Áfricas e Brasil, como reforça Solange Barbosa (2010), apresentando uma forte carga cênica.

[...] esta representação de Nzinga Mbandi na memória coletiva do afro-brasileiro se espraia por todo o país e pela América Latina e Caribe, através das danças e autos religiosos, onde a presença da Rainha Angolana mescla-se aos costumes e lembranças de outros países africanos, reinventados e reproduzidos no cotidiano dos integrantes da diáspora, como aponta Cascudo: 'em cada navio, invisível e lógica, embarcava a Rainha Jinga..'. (BARBOSA, 2010, p. 148)

Foi essa mulher que se tornou a minha personagem de pesquisa e de cena. Uma mulher que foi carregada pelos seus conterrâneos nos navios negreiros que aqui chegaram. Uma mulher que traz o histórico de um povo que aprendeu a se reinventar nas novas terras. Para a realização de descobertas, experimentos e construção dos saberes necessários para a elaboração de minha produção estética-artística, desenvolvi um caminho metodológico que chamo *Processo Cênico-pedagógico*.

A organização metodológica do Processo Cênico-pedagógico deu-se como resultado de pesquisa de doutoramento em Artes contemporâneas realizada na Universidade de Brasília. Tal percurso partiu da preocupação com a ausência das culturas afro-brasileiras nos currículos dos cursos superiores de Artes cênicas, bem como no ensino básico. Diante deste incômodo que permeia o ensino brasileiro e que, embora haja esforços constantes para que a cultura afro-brasileira e história africana estejam presentes em nossas instituições de ensino, ainda enfrentamos problemas com a introjeção factual desses conteúdos em nossos currículos e ações pedagógicas. Com isso, exponho uma proposta metodológica para a elaboração de cenas em que o corpo dialoga com estéticas e matrizes corporais presentes nas tradições de raiz africana, buscando discursos que permeiam os saberes contidos nessas expressividades.

A Lei federal brasileira 10.639/03 institui o ensino obrigatório sobre a História e Cultura Afro-brasileiras nas instituições de ensino básico. No seu parágrafo 2º, enfatiza que esse conteúdo deve ser ministrado no âmbito de todo o currículo escolar e, considero, nas disciplinas de Artes, em especial. Considero que esses estudos são de grande relevância não só na educação básica, mas em todos os níveis de ensino, e em particular, para essa discussão no campo das Artes da cena/dança/teatro.

Nesse processo, proponho que as ações criativas de alunos/artistas das artes cênicas dialoguem de forma pedagógica para a construção de produções de artes. Desse modo, num ponto de vista educativo, busca-se por práticas que contribuam com aprimoramento das elaborações artísticas da cena pensado em outras propostas estéticas que não as europeias e colonizadoras, mas sim, com caráter e identidade brasileira. Provoca-se a redescoberta do próprio corpo por meio de vivências com danças e folguedos afro-brasileiros para a formação de saberes fundamentais ao trabalho do artista cênico em meio a uma construção teórica que se baseiem em perspectivas de epistemologias afrorreferenciadas. Tal percurso metodológico

apresenta-se em momentos específicos que apresento, a seguir, de forma compacta¹.

Nesta Proposta Cênica-pedagógica, aponto dois grandes momentos como Eixos guiadores. Estes Eixos são subdivididos em quatro eixinhos (com estes termos, faço referência à divisão geográfica da cidade de Brasília com suas principais rodovias chamadas eixos. Cidade que sediou a experimentação):

- EIXO 1: Técnico/Cinético - que se divide em Sensibilização Motora (SM) e Brincar o Movimento (BM).
- EIXO 2: Poético/Criativo – que se divide em Constituir saberes (CS) e Projetar saberes (PS).

No estágio Técnico-Cinético, a percepção cinética do movimento é base fundante. Dá-se por meio da ‘Sensibilização Motora’ (SM) e em ‘Brincar com o Movimento’ (BM), em que se utiliza da compreensão técnica para vivenciar jogos corporais. Tem-se a reflexão sobre as ações do corpo ao se movimentar no espaço. O foco deste eixo é revelar para o aluno/artista da cena as necessidades e funções fisiológicas a partir da percepção dos músculos e ossos, da respiração e da energia necessária (tônus) nessa ação. É o princípio de descoberta das técnicas e da vivência lúdica com as manifestações tradicionais.

O estágio Poético-Criativo é o momento de ‘Constituição de Saberes’ (CS), é a organização dos principais aspectos apreendidos pelos partícipes no que diz respeito às novas descobertas a partir das leituras e textos, discussões e prática vivenciada. É um momento de exercitar o que foi apreendido no corpo, considerando a criação a partir de jogos de improvisações e elaboração de cenas e coreografias. É o momento de exercitar a criação. Nesta sequência, o artista da cena ‘Projeta seus Saberes’ (PS) expondo-os para o público como resultado do processo de criação.

As danças afro-brasileiras como o Maracatu, o Maculelê, a Capoeira, os Congos, tornam-se o foco da aprendizagem corpórea e dos

contextos históricos que as envolvem. A ênfase nos contextos que envolve estas manifestações é de fundamental valor para uma construção de consciência sóciopolítica. Essas expressões das culturas tradicionais são elementos agregadores na composição dos saberes do corpo e, com isso, promovem o aprofundamento da história sociopolítica que envolve os grupos étnicos construtores dessas raízes culturais. Deseja-se que ao estudar e manter o contato com as culturas de matrizes africanas, estas sejam elementos que possibilitem para um corpo em cena um estado de *Corponegritude*. Esse termo foi construído a partir de pesquisas desenvolvidas com alunos/artistas em que aprofundamos as temáticas sobre corporeidades e negritude promovendo descobertas e consciência social, política e cultural que envolve essas temáticas. Neste processo de desvendamento, a experimentação e saberes foram edificados em corpos negros e não negros, buscando refletir sobre os aspectos que envolviam conceitos de negritude nas expressões artísticas vivenciadas, bem como em nossa sociedade. Buscou-se que a experiência não fosse apenas cinestésico, mas que também aprofundasse nos campos das ideias, dos contextos que permeiam a temática do corpo e da negritude. Para pensar a negritude, deseja-se, além da identificação com a estética de culturas negras, também pensar em como todos nós, artistas negros ou não, podemos contribuir para a ruptura do preconceito racista e estéticas desses fazeres. Neste processo de reflexões, trago a fala de Kabengele Munanga (2020) ao dizer que,

[...] a negritude, embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e

de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. (MUNANGA, 2020, p. 19)

Portanto, tenhamos a referência de Negritude, como convocatória, dos herdeiros, e também dos que possam colaborar com a luta antirracista. Para que as culturas de matriz africana possam ter visibilidade e seus valores presentes em nossos espaços de Arte. Assim, a *Corponegritude* parte da hipótese de que a atitude corpórea instalada a partir dos contextos e saberes vivenciados com as danças afro-brasileiras e apreendidos no corpo, instauram no artista cênico uma reflexão a respeito das tradições de nossos antepassados negros em diálogo com a cena na contemporaneidade. Quando o corpo do sujeito artista (negro ou não negro) é despertado com os saberes das expressividades cênicas afro-brasileiras, este irá revelar conceitos, técnicas, energias de nossa cultura negra ancestral proporcionando outros referenciais estéticos e sensitivos. O corpo experimenta a ação de estar em um estado de energia, tônus, de resgate de história e que expande reflexões do papel do sujeito negro e de suas expressões de cultura em nossa sociedade.

A corponegritude neste processo é a atitude despertada no sujeito, participe da experimentação, ao perceber-se um corpo com saberes constituídos a partir da experiência com a expressão de dança afrodescendente. Partindo da hipótese de que a atitude corpórea, instalada a partir dos saberes apreendidos, instaura no artista cênico uma reflexão a respeito das tradições de nossos antepassados negros em diálogo com a cena na contemporaneidade. (SALES, 2015, p. 124).

Neste sentido, estando o artista da cena embebido de saberes que revelam uma cultura advinda dos povos negros do continente africano, chega-se a um estado de Axé para a cena. Entende-se que ao falar de Axé, entramos em um campo da cosmogonia, da espiritualidade que envolve as crenças de origens africanas. No entanto, deseja-se pensar o Axé, também, como a energia que nos acompanha na vida e em nossos diversos processos de vivências no mundo, incluindo nossas ritualidades na cena. De poderes que

envolve nossas relações interpessoais e com o coletivo. Para constituir esse termo nos estudos aqui expostos, Muniz Sodré reforça o pensamento desejado quando fala que “O saber inicialmente transmitido distingue-se da abstração do conceito, porque é também uma força viva, associada ao axé ou o muntu. [...] os bantus dizem que o muntu tem ‘a força de conhecer’. E os nagôs são cientes de que o conhecimento efetivo depende da absorção de axé.” (SODRÉ, 1983, p. 130). Luiz Rufino ao ampliar a noção de terreiro quando discute pedagogia da encruzilhada diz que “a educação é axé que opera na vitalidade dos seres” (2019, p. 69). Desse modo, opera-se aqui caminhos de educação pelo corpo para uma consciência cultural e política para com os saberes de africanidades. O autor ainda aponta:

O axé compreende-se como energia viva, porém não estática. É a potência que fundamenta o acontecer, o devir. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais, e o axé é imantado tanto na materialidade quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encante. (RUFINO, 2019, p. 67)

Desse modo, sendo a cena um ato de ritualidade do artista, o Axé é energia essencial que se transforma no corpo. O Axé é energia que emana no ser a partir de suas relações com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Com estas práticas, aponto o termo Axé como possibilidade de romper com as terminologias colonizadoras que tivemos ao longo da história, refletindo sobre o termo energia que propagamos constantemente em nossas vivências de aprendizados. Usar o termo Axé inserindo como um exercício de ações decoloniais, mostra-se necessário para a aquisição do respeito para com as culturas de raízes africanas em nosso solo. Embora, faz-se pertinente pontuar que não basta alterar uma nomenclatura, mas sim, que possamos mudar atitudes, ações que atravessam nossas criações. Os Axés estão em diversos fazeres em nosso cotidiano, pois estão contidos na história, na relação com nossa ancestralidade, nas relações do corpo com o universo, na espiritualidade. Transmitir as características e intensidades de Axés em cena é um processo de

aprendizado que ser faz necessário suas descobertas e vivências para comunicação do corpo cênico.

Desse modo, a descoberta do Axé em sua dinâmica, na relação com as experiências vividas em processos de criação artística, mostra-se como elemento fundante para a elaboração dos saberes do corpo cênico em um processo de criação contemporânea. Ao explorar a pluralidade de Axés que nos envolve, indica-se caminhos para proposições estéticas as quais viabilizam revelações históricas de datas mui distantes e de personagens que transcendem o tempo. É neste contexto que se chega à Rainha Nzinga e ao espetáculo Axé Nzinga como uma prospecção de pensar e realizar uma obra artística que possa se beneficiar do deslocamento das ideias ocidentais dominantes, numa tentativa de descolonizar nossos processos de criação artística. A construção do conhecimento ao longo de nosso aprendizado soma-se constantemente e nos possibilita escolhas e apontamentos para nossos fazeres. Considerando descolonizar os nossos fazeres e saberes artísticos, reforça-se que não se trata de esquecer os estudos já existentes neste campo epistemológico, mas sim, promover ações que não robusteça ideias de um corpo e estética presos a concepções enraizadas de uma proposição cênica europeia, branca, elitista que nos foi imposta ao longo de nosso processo de formação cultural brasileira.

O espetáculo Axé Nzinga, com estreia em Brasília no ano de 2016, tem em suas veias a pulsação dos diálogos contemporâneos que dizem respeito aos assuntos do racismo constante em nosso histórico social. Traz o discurso das mulheres inseridas em diversos contextos na sociedade machista e patriarcal, refletindo sobre o seu lugar e as possibilidades estéticas proporcionadas a partir dos elementos da cultura afro-brasileira. Desse modo, dialogando com o Axé e os saberes estéticos e corpóreos de afro-brasilidades em estado de cena, ou seja, de *corponegritude* para cena contemporânea.

É pertinente trazer ao foco para conduzir a compreensão existente neste processo, que, nos navios negreiros – em que homens, mulheres e crianças eram transportados de forma animalésca e insalubre – vieram histórias e personagens de uma África que se tornou memória para aqueles que

conseguiram sobreviver a esta barbárie. Essas histórias são condutoras de fé, de ludicidade, de sexualidade, de afirmação do eu e do coletivo que estão instalados nos corpos negros de hoje, sendo reflexo dessa ancestralidade.

Para pensar o Axé da Rainha Nzinga e suas reverberações em cena, trago a fala da autora bell hooks, em seu célebre livro *Não serei eu Mulher?* ao dizer que: “Quando se fala em gentes negras, a atenção tende a recair nos homens negros; quando se fala de mulheres, a atenção tende a recair nas mulheres brancas” (hooks, 2018, p. 26). Portanto, ao se falar da rainha Nzinga, pretende-se dar lugar para a fala de mulheres negras que constantemente lutam, como Nzinga, por seu espaço nos diversos ambientes da sociedade, política e cultura.

O espetáculo *Axé Nzinga* tem a figura da Rainha Nzinga como componente essencial para desencadear as possibilidades de uma estética que remete ao universo ancestral desta personagem. Por outro viés, buscou compreender quem são as rainhas contemporâneas, ou seja, quais são essas mulheres que lutam, dialogam, propõem, se descobrem em uma sociedade que tem como motor características de um patriarcado colonial, de uma Europa exploradora e dominadora. Foi com essa perspectiva que se conduziu o trabalho de pesquisa e composição da personagem e dos elementos estéticos que constituem o espetáculo. Elementos esses que destaco como a corporeidade, a musicalidade, os figurinos, os adereços e a cenografia, que tinha o intuito de promover a identificação e afirmação de uma cultura ancestral africana, mas que também é contemporânea.

E quais são os Axés desta rainha?

Possíveis respostas surgiram a partir de uma elaboração de pesquisa biográfica. A partir daí cheguei à conclusão dos seguintes momentos de Axé que constituem a essência de Nzinga: o Feminino, a Política, a Guerreira e o Mito. Tendo esses seguimentos de Axés, a construção das corporeidades para a cena deu-se por este viés. Desse modo, o espetáculo se estrutura em quatro cenas que se interligam no decorrer de seu acontecimento por

vozes/depoimentos reais de mulheres negras de diversos segmentos sociais, políticos e culturais.

Deliberada a estrutura que daria origem à dramaturgia cênica, partiu-se para a experimentação de composição corpórea para designar os Axés pré-definidos. Axé *Nzinga* é uma narrativa corpórea em que o corpo é o condutor do diálogo com a plateia. Portanto, a composição de corporeidade deu-se seguindo a proposta metodológica que relatei anteriormente onde, no eixo Sentir o Movimento (SM) e Brincar com o Movimento (BM), foram utilizadas danças como o Maracatu, o Maculelê, os Congos, Capoeira e o Coko de roda para serem fios condutores para a descoberta dos movimentos para a composição do Axé no corpo previsto para as cenas.

Para desencadear descobertas das matrizes corpóreas essenciais para o trabalho, aconteceram diversas sessões de jogos de improvisações e experimentações técnicas a partir da vivência com danças afro-brasileiras. Tendo então organizado as descobertas pertinentes à composição de uma movimentação corpórea, chega-se às *matrizes corporais afro-brasileiras*, que considero como sendo as estéticas, os traços, as impressões das culturas advindas da mãe África e que se constroem em solos brasileiros, significando e ressignificando tais práticas nos corpos.

Buscou-se então, estéticas de uma negritude brasileira que revelasse em movimentos os anseios, força, sexo, carisma da mulher *Nzinga* e das diversas mulheres que trazem a essência desta figura, que também reagem como “Jingas” em nossas comunidades brasileiras. Nesses instantes laboratoriais, as movimentações que foram descobertas a partir das matrizes afro-brasileiras, estruturadas em *Corponegritude*, foram experimentadas por diversas vezes e com estímulos diferentes no que diz respeito à qualidade do movimento, em força, fluidez e espacialidade. Tais estímulos e provocações promoviam descobertas necessárias para a organização de códigos que promovessem significados tanto para mim, o propositor da ideia cênica, quanto para o leitor do espetáculo que viria a dialogar com a obra.

Para este trabalho, estão presentes as características corpóreas que trazem símbolos, marcas da história dos povos africanos na diáspora. Assim, considero o pensamento de Zeca Ligério como pertinente neste diálogo ao dizer que

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. 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 afro como o candomblé e a umbanda. A conexão dessas danças com a cultura africana, de tão óbvia, tem sido menosprezada e pouco estudada pelo mundo acadêmico, que prefere ver nela um reflexo das misturas condicionadas pela cultura pop internacional ou uma consequência da miscigenação ou ainda do sincretismo. (LIGÉRIO, 2011, p.133)

Neste ensejo, as matrizes corpóreas afro-brasileiras com suas raízes religiosas, comunitárias, míticas e que apresentam técnicas diferenciadas das comumente estudadas e evidenciadas nas aulas corporais em nossos espaços acadêmicos, são essenciais para a composição da personagem e de sua formação de Axé para a cena. Estas características do movimento vão promover os diálogos necessários entre o artista da cena e o público com que este se relaciona.

Após as descobertas e elaborações nas matrizes que comporiam a personagem e a cena, a musicalidade seria outro elemento de constituição que merece destaque para o trabalho desenvolvido. Ao longo do processo houve a parceria do músico Diogo Cerrado que buscou estímulos nas pesquisas históricas e iconográficas já existentes no processo, que o provocaram, além das cenas pré-criadas por mim, sendo estas vistas em ensaios ou por comunicação em vídeos. Tais composições corpóreas e dramáticas inspiravam a composição do músico, bem como os estímulos sonoros criados por ele redirecionavam minha criação em um constante ir e vir de diálogos e conexões linguísticas.

A partir das cenas pré-elaboradas, o músico buscou inspiração nas sonoridades angolana, moçambicana e congoleza para conectar-se com a região original da rainha Nzinga, bem como nas tradições afro-brasileiras tais como Maracatu, Maculelê e Congos, para desenvolver a composição original do espetáculo.

Tendo a proposta da composição sonora, a musicalidade reorganizava o que antes tinham sido ideias de corporeidades para a cena. Desse modo, cenas-coreográficas iam se definindo e ganhando sua finalidade enquanto cenas do espetáculo. Destaco que a música também se faz texto e dramaturgia neste processo, sendo primordial para a aquisição dos Axés necessários na composição da personagem e da cena como composição estética. Com isso, vai-se ao encontro de pensamentos e vivências africanas em que a música e o corpo fazem parte de um só contexto nas festividades e rituais em diversas etnias e comunidades deste continente.

Essas linguagens não estão distintas em rituais, celebrações e atos espetaculares, pois, o corpo é unidade com a sonoridade estabelecida nesses como ato de comunicação e expressão desses grupos. Para Ligiéro (2011), as performances africanas do dançar-cantar-batucar não estão desconectadas. Elas fazem parte de um só ritual e se conectam com a ancestralidade. O pesquisador faz uma análise dessa fundamental essência que é não separarmos esses fazeres e que, o Axé, advém deste formato que caracteriza essas ações performativas. É embasado nesses fundamentos essenciais, de uma integração de linguagens artísticas, que se pretendeu inserir a produção de Axé Nzinga.

A Rainha Nzinga dançava para guerrear, ela dançava para saudar os ancestrais, ela dançava para festejar vitórias e também a morte. Portanto, a musicalidade é um elemento de Axé que no Processo Cênico-pedagógico que proponho, uso como provocação e percurso do movimento nos trabalhos, e não é ausente. O corpo é ritmo, o corpo é movimento, o corpo é sonoro. O Axé da rainha Nzinga passa por esse contexto de sonoridade e movimento. Esse Axé fica evidente quando percebemos uma das suas cenas históricas que, em

determinado momento da sua vida, “Com quase setenta e cinco anos de idade, envergou-se os trajes de guerra e liderou os seus soldados numa dança de guerra exímia no meio da praça antes de os comandar num confronto com Kalandula” (HEYWOOD, 2018, p.162). Com essa imagem de Nzinga, penso que um corpo para a cena na contemporaneidade também é retornar a um passado que lhe oferece o encontro entre o ontem e o hoje para se pensar e produzir o futuro.

A consciência de uma negritude que reflete a identidade, a fidelidade e a solidariedade dos povos negros em cena, parte de uma descoberta das africanidades que chegaram em terras brasileiras e que se consolidaram em nossas práticas. Portanto, a corporeidade em diálogo com a musicalidade promove um Axé que nos remete ao ancestral com o pé fincado no momento presente. Assim, resgata-nos a capacidade de transformar a cultura e de nos refazermos, considerando que estamos em constante devir. Nesse processo, as matrizes da cultura afro-brasileira não fazem parte de um passado distante, mas sim, elas são promotoras no atual momento de transformações futuras.

As corporeidades que as diversas expressões de artes da tradição popular produzem em seus brincantes, desencadeiam um enorme arsenal de possibilidades em leituras e possíveis recriações inspiradas nesses corpos em ação espetacular. Assim sendo, as expressividades que apresentam matrizes advindas do continente africano ainda são tidas como exóticas, de culturas específicas, não difundidas e sem necessidade de fazer parte do nosso saber ou como elemento folclórico engessado no tempo. Faz-se pertinente que os espaços acadêmicos possam contribuir com o reconhecimento das estéticas e saberes advindos das culturas africanas. Indo neste direcionamento, creio que seja possível que os artistas da cena possam ativar outras conexões em seus fazeres criativos.

Ao pensar as culturas dos povos negros em nosso contexto histórico e considerando a diáspora que gerou descendentes que hoje se fazem presentes em diversas populações do mundo, as matrizes corpóreas advindas desses povos mostram-se como vieses políticos e expõem uma tradição da oralidade.

Essas relações do corpo são resultados da intercorporeidade presente nas ações das tradições. Penso intercorporeidade como aquilo que

configura-se por uma dimensão simbólica, aparecendo também nesse domínio para nomear a relação com outros corpos humanos e a penetrações de sensíveis. [...]. Assim, tocar o corpo próprio e o corpo do outro, tocar a terra, a pedra é também um ser tocado pelo mundo, pela natureza, pelo outro. (NÓBREGA, p. 14-15, 2018)

Neste sentido, idealizo que as relações de intercorporeidades presentes nas expressões de matrizes africanas devem estar e ser consistentes no aprendizado tanto do cidadão comum quanto para um artista da cena que busca formação para o seu fazer artístico. Portanto, as características de expressividade contidas e inscritas no corpo tornam-se uma divulgação da negritude em nossos dias.

Considero então, que o nosso corpo comunica as histórias contidas e absorvidas por ele e, assim, revela as identidades que muitas vezes são invisibilizadas. Como diz Nóbrega (2010, p.20), “a corporeidade é a unidade na pluralidade de formas, isto é, na pluralidade de numerosos e diversos corpos existencializados. Desse modo, existe como potencialidade, na percepção, na ética, na estética, enfim, como criação autopoietica”.

Ao considerar estes aspectos da corporeidade com este trabalho, como processo criativo, desejo que observemos os corpos que revelam a afrodescendência que herdamos. Não só como corpos que lembram um momento de sofrimento desses povos em dado momento sociopolítico com reforço do racismo e desigualdade sociais, mas como um corpo que carrega uma representatividade icônica, singular e capaz de ser expressa em diversas formas estéticas de artes da cena.

Considerando esses corpos, nessa discussão e composição, perpasso pelos corpos das mulheres negras contemporâneas e de suas lutas de resistências em uma sociedade machista, racista e misógina, e, para mim, essas

mulheres revelam facetas da rainha Nzinga, vindo então a integrar a composição da personagem dançante criada para o espetáculo.

Sendo eu um artista representante do gênero masculino vivenciando os Axés de uma mulher, instalou-se a necessidade da fala dessas rainhas da atualidade. Como as mulheres negras podem aparecer em cena sem que uma figura masculina as diga? Qual o lugar real de fala dessas mulheres nesse processo de criação cênica?

Como fonte de pesquisa para a composição do espetáculo, mulheres negras de diferentes origens, profissões, idades e orientação sexual foram entrevistadas para que fortalecessem os discursos que iriam surgir em cena, tanto no corpo em movimento quanto nas possíveis verbalizações que poderiam surgir. Portanto, foram extraídas falas e editadas em audiovisuais. As vozes dessas mulheres fazem a costura das cenas do espetáculo nos momentos em que o intérprete está em silêncio – as vozes são delas. Estas mulheres estão presentes na cena como pilastras fundantes na dramaturgia do espetáculo corpóreo.

Mostram-se como elementos representativos de todas as rainhas Nzingas que sorriem, que cuidam dos seus filhos, que sentem prazer com seu sexo, que batalham em seu trabalho cotidiano e que se envaidecem com seu corpo. São mulheres negras que se afirmam como parte integrante e necessária à nossa sociedade, sem submissões como ideias passadas como relata hooks (2018, p. 73) que “os brancos na América colonial definiam como função primeira de todas as mulheres a de trabalhadoras reprodutoras”. As mulheres negras contemporâneas olham o passado das outras e projetam suas histórias para um futuro com outras perspectivas. O Axé do feminino de Nzinga, que se caracteriza como independente, afirmativa e convicta do seu poder diante da sociedade branca, europeia e machista, acompanha essas personagens da vida real na atualidade.

Para a composição estética visual do espetáculo, diante de uma corporeidade já estabelecida para a composição cênica, foi refletido quais as cores comporiam o universo da rainha Nzinga. Para isso, a inspiração

veio da religiosidade de matriz africana, o candomblé. Considerando as cores direcionadas às Orixás femininas como Oxum e Iansã, representantes de força, sensualidade, vitalidade e persistência, surgem então o amarelo, o dourado, o marrom e o vermelho para compor a paleta de cores de figurinos, cenários e adereços. Quero deixar evidente que estas características advindas de orixás femininas do candomblé não fazem relações diretas com a religiosidade da rainha Nzinga. Tais elementos são frutos das pesquisas no universo das culturas afrodescendentes no Brasil, que oferece para esse trabalho fundamentos estéticos para fortalecer as matrizes desenvolvidas na composição do espetáculo.

Os orixás femininos engrandecem as reflexões sobre o papel fundamental das mulheres na sociedade tanto em tempos passados, quanto nos dias atuais. O cenário, figurinos e objetos de cena juntaram-se ao corpo do artista cênico conduzindo para uma simbologia do universo de Nzinga e de sua cultura como parte de uma África mãe e ancestral.

Compostas a corporeidade, sonoridade e visualidades da narrativa, por fim, poemas foram acrescentados à dramaturgia para reforçar a compreensão do contexto histórico e de relatos de problemas e conquistas que os povos negros vivenciaram e vivem nas diversas sociedades do mundo. Poemas foram escritos para complementar a poética do corpo e ressaltar a preocupação em compreendermos que é necessário construir outros caminhos que não sejam os que já se fizeram para vivenciarmos um novo mundo: um mundo com complexidades de relações, em que as tecnologias dominam nossos comportamentos e ditam regras. E, neste mundo, a estética e os povos negros estão presentes e precisam ser percebidos de forma mais incisiva. O corpo negro precisa estar em cena e suas histórias também.

Ao propor o que chamo de Processo Cênico-pedagógico, em que o aprendizado de uma cultura afrorreferenciada se dá no corpo e que o caminho metodológico se evidencia na concretude do espetáculo *Axé Nzinga*, percebo que se viabilizam possibilidades para que o artista da cena possa encontrar caminhos para um diálogo com culturas que mantêm uma raiz

ancestral da africanidade e desejada nas ideias de negritude. Desse modo, desperta uma possível reflexão do seu papel de artista como promotor de arte.

Diante deste processo de criação, endosso que as tradições populares, neste estudo específico, as de raízes africanas, são potencialmente fontes que constituem uma referência estética de valor inestimável para o saber humano. Pretende-se levar essas histórias ao público, pois “o popular é a forma cultural da pós-modernidade, e esta, do ponto de vista sociológico, diz respeito a um nível de integração e coordenação de relações sociais de alcance planetário” (FARIAS, 2014, p. 55).

Portanto, conduzo para que nós, artistas da cena em movimento, olhemos atentamente para as nossas expressões de artes de cunho tradicional popular. Olhemos para os corpos que se mostram em estado de artes pelas ruas, nas praças, nos terreiros, e que possamos nos alimentar das nossas próprias histórias. Pensar nas culturas tradicionais e nas corporeidades que nelas estão inseridas já não é mais algo distante. Diversas pesquisas estão em bancos de estudos. No entanto, a academia ainda não prioriza e insiste em colocar as culturas dominantes e colonizadoras como sendo primordiais para o aprendizado do formando nas artes cênicas, sejam atores, bailarinos, diretores, performances, etc. Sim, os saberes já existentes também são importantes, tais quais tantas outras formas técnicas e estéticas que estão espalhadas nas diversas culturas no planeta.

Não nego a importância dos grandes nomes e teorias para os estudos das artes do corpo e da cena, no entanto, solicito que pensemos nossos processos de criações e fazeres artísticos à luz de outras perspectivas e outras referências estéticas. Solicito que olhemos para o chão de nossa casa, onde estão os nossos corpos, os corpos que se alimentam desse mesmo chão e que estão impregnados de saberes a serem espalhados. É hora de descolonizar não apenas o pensamento, como tantos falam em novas campanhas epistemológicas, mas também, é necessário descolonizar os nossos fazeres artísticos.

O processo de criação de *Axé Nzinga* construiu-se com base no Axé desta personagem que desencadeia resistência, força, vitória feminina e percepções do real. O corpo como narrativa histórica e veículo de propagação de Axé em cena, mostrou-se capaz de falar de temáticas que ainda estão em linhas tênues na sociedade, a partir de uma poética edificada no corpo do artista em cena. Este espetáculo apresenta-se como uma proposta de linguagem artística híbrida, assim como são manifestações tradicionais, contendo a música, a dança, a poesia e o teatro como expansão de significados que o corpo é seu foco central. Com isso, traz para o espaço cênico as matrizes corpóreas, as características dos folguedos e das expressividades negras compostas nos diversos cantos do Brasil, fator de agregação de saberes humanos. Podemos ser muitos, sejamos muitos, pois

Não habitamos a longo da vida um único corpo, e sim, inúmeros, um diverso a cada instante. A essa corrente de corpos que uns aos outros se sucedem, e aos quais correspondem também diferentes pensamentos, diferentes maneiras de ser e de estar, poderíamos chamar universo – mas insistimos em chamar indivíduo. Grosso erro. (AGUALUSA, 2014, p. 245)

Em nosso universo, sejamos agregadores da cena. Agregar pessoas, agregar linguagens, agregar saberes, agregar corpos. O fazer cênico contemporâneo, com todos as possibilidades de experimentações, necessita falar de nossas histórias, de nossos corpos e agregar os nossos valores estéticos, éticos nas propostas que se mostram de norte a sul, leste oeste do país. É hora de agregar Axés na cena contemporânea.

Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo. **A Rainha Ginga** – e de como os africanos inventaram o mundo. Lisboa: Quetzal, 2014.

BARBOSA, Solange. O espírito da rainha Nzinga Mbandi no Brasil e no caribe. In: MATA, Inocência (org.). **A rainha Nzinga Mbandi** – História, Memória e Mito. Edições colibri, Lisboa: 2010.

FARIAS, Edson Silva de. Por outra semântica do popular. In: FARIAS, Edson Silva de; MIRA, Maria Celeste (Orgs). **Faces Contemporâneas da Cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

HEYWOOD, Linda M. **Nzinga de Angola - A rainha guerreira da África**. Lisboa: Casa das letras, 2018.

hooks, bell. **Não serei eu Mulher?** Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar, dançar, tocar – desenho da performance africana no Brasil**. Revista Alétria. Ano 1, vol. 21, 2011.

LONGO, Clerismar Aparecido. O cotidiano da mulher negra em casa grande & senzala. In: RASSI, Sarah Taleb. (org) **Negros na sociedade e na cultura brasileiras III**. Goiânia: Editora da UCG, 2008, p. 47-63.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude – Usos e sentidos**. 4ªed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2020.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. (org) **Estesia – corpo e fenomenologia em movimento**. São Paulo: Liiber Ars, 2018.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editora, 2019.

SALES, Jonas. **Corporeidades negras em cena – reflexões**. Anais da VII Reunião Científica da ABRACE, Belo Horizonte: ABRACE, 2013.

_____. **Corporeidades negras em cena – um processo cênico-pedagógico em diálogos com a tradição e a contemporaneidade**. PPGARTE/UnB. 2015. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

SODRÉ, Muniz. **A verdade Seduzida – Por um conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

ⁱ Sobre a descrição completa do processo metodológico, ver SALES, Jonas de L. (2015)

*Jonas Sales, ator, diretor, coreógrafo e professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de

Brasília (UnB), é Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Doutor em Arte/UnB. Mestre em Educação e Especialista em Dança pela UFRN, desenvolve atualmente atividades que se relacionam com teatro, dança, arte-educação e culturas tradicionais. Coordenador do grupo de pesquisa e extensão Cena Sankofa – Núcleo de estudos das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea. Suas pesquisas estão nos campos da corporeidade e negritude, manifestações cênicas tradicionais e pedagogias da cena.

Submissão: 28/02/2021

Aprovação: 07/07/2021