

AS DANÇAS-CANÇÕES NYANEKA NA PREPARAÇÃO CORPÓREO-VOCAL DO ATOR ANGOLANO

THE NYANEKA *DANCES-SONG* IN THE BODY-VOCAL PREPARATION OF THE ANGOLAN ACTOR

Nelson Sampaio Máquina

Faculdade de Artes da Universidade de Luanda / PPGArC-UFRN

Robson Carlos Haderchpek

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4905-6449>

DOI: 10.21680/2595-4024.2024v7n1ID36475

Resumo:

O presente artigo é resultado da pesquisa de mestrado *Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recreações do Bimphadi* defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Partindo de uma metodologia empírica de caráter experimental, propusemos a desconstrução das formas do teatro europeu, impostas aos atores angolanos pelo colonizador, e buscamos um caminho próprio, pautado nas nossas experiências e na nossa cultura. A partir da pesquisa prática desenvolvida pelo *Grupo Bimphadi*, constatamos que as *danças-canções*, decorrentes das manifestações culturais nyanekas, trazem em si elementos espetaculares que podem ser ressignificados na preparação corpóreo-vocal do ator angolano.

Palavras-chave: Dança-Canção; Grupo Bimphadi; Povo Nyaneka; Ritual; Teatro Angolano

Abstract:

This article is the result of the master's research *Dance-song: The nyaneka ritualistic songs in the recreations of Bimphadi* defended in the Postgraduate Program in Performing Arts at UFRN. Starting from an empirical methodology of an experimental nature, we proposed the deconstruction of the forms of European theater, imposed on Angolan actors by the colonizer, and we sought our own path, based on our experiences and our culture. From the practical research carried out by the *Bimphadi Group*, we found that the dance-songs, resulting from Nyaneka cultural manifestations, bring with them spectacular

elements that can be given new meaning in the body-vocal preparation of the Angolan actor.

Keywords: Dance-Song; Bimphadi Group; Nyaneka People; Ritual; Angolan Theatre

O Grupo Bimphadi

O Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena, Bimphadi, foi criado por quatro licenciados em Teatro, na especialidade de Atuação, formandos 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 em Angola 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? Essas questões nos levaram a buscar novos saberes, novos conhecimentos dentro da nossa própria cultura.

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 este pensamento está equivocado porque na verdade quem faz a cultura é homem. Existe um provérbio nyaneka que diz: *“okuiipa ombalavandi okuiyeiapo no mi viatyó”*, ou 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 conosco, pensaram que conseguiriam acabar com todo conhecimento africano, mas ao contrário, abriram caminho para que nós construíssemos novas formas de viver, por inerência a nós mesmos.

Nós, do Bimphadi, acreditamos que por intermédio das suas energias o ator 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*, contadores de história que vivem no seio da comunidade rural, podemos nos reconectar com as nossas tradições e deixar falar o nosso corpo.

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 ator/performer, fato decorrente da estética realista imposta aos atores do teatro angolano.

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.

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 contemos os genes dos nossos antepassados. (HADERCHPEK, 2021, p.17).

O Bimphadi tem trabalhado a partir dos rituais de passagem colocando o corpo a serviço da cena. Contudo, temos percebido que nem sempre o nosso

corpo é respeitado nos processos artístico-pedagógicos do meio acadêmico. 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, sempre nos impondo técnicas europeias.

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 criou uma enorme resistência nos corpos que nunca tiveram contato anterior com este tipo de dança.

No Bimphadi, o nosso trabalho é marcado pelo respeito corporal. Os atores 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 ator possa encontrar uma conexão consigo mesmo, a partir do seu corpo, sem que necessariamente estejamos a coreografar a construção dramática corporal. 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.

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 projeto que propõe um olhar multicultural para a nossa cultura, algo 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.

O Povo Nyaneka

Faço parte do grupo étnico *nyaneka*, este grupo é localizado em Angola e habita maioritariamente o Sudoeste, concretamente nas províncias da Huíla, Cunene e Namibe. Segundo relatos de alguns autores, eles pertencem 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. Rosa Melo (2007), por exemplo, 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 *olukhumbi*.

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.

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 Nhaneka-Humbe, assim como os Ovambos e os Hereros, participam de um conjunto económico-cultural bastante aproximado. A organização social dos Humbes 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*.

Podemos dizer que não há unanimidade nas opiniões entre os vários autores que pesquisaram sobre este povo, porém a presente pesquisa diz respeito aos *nyaneka* localizados no município de Quipungo, ao qual eu pertenço. (NDAFIMA; ALMEIDA; NKHULWAVO, 2014, p. 23).

Todo este manancial 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 catequisar todas as comunidades e fazer delas uma fonte de exploração econômica e de dominação das mentes. Eles arrancaram a cultura destes povos para implantar e potencializar 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 cômputos 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.

Contudo, em nosso trabalho de investigação dentro Bimphadi, temos procurado recuperar esses saberes, esses conhecimentos que fazem parte da nossa cultura. A partir da prática com os cantos e danças ritualísticas da tradição do povo *nyaneka* desenvolvemos um trabalho de preparação corpóreo-vocal para o ator angolano.

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. Isso não é ensinado de uma forma direta, mas pode ser aprendido no seio familiar: cantar, dançar, ordenhar, cangar, lavar e muitas

outras vivências, isso tudo vai reverberando no nosso corpo porque é parte de nós. Numa roda de dança, por exemplo, tudo pode ser considerado um jogo, todos os envolventes prestam atenção em quem está no *otyilá* - 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, tudo isso está intrinsecamente interligado e acontece de uma forma simultânea.

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, mas também para se rebelar contra o inimigo. Dentro do modo vivente dos *nyaneka*, dos seus hábitos e costumes, este tipo de performance muitas vezes é acompanhado 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 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 nós este instrumento é essencial. E, através do Bimphadi, nós temos tentado resgatar 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 na construção do novo fazer teatral. A partir

delas nós nos movimentamos, elas nos servem como uma chave mestra unificadora; em função delas nós conseguimos sincronizar os movimentos sem grades certos técnicos. Segundo Ligiéro: “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”. (LIGIÉRO, 2011, p.133).

O mais velho Mutiovi batuqueiro diz que o *oñgoma* ou batuque não é o 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 *omphidjingo* 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 *omphidjingo* ela não se faz necessária.

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 aqui 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.

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 *Efiko*ⁱⁱ. O *Efiko* ou *Ehiko* 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 menina 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*)ⁱⁱⁱ para realizarem o momento ritualístico. Eles entregam a menina ao pai biológico 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.

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 junta-se um número considerável de crianças para serem cortados, ou melhor dito, circuncisados. 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.

Aqui falo do *Efiko* e do *Ekwendje* como rituais aonde vamos encontrar uma das bases principais deste estudo que são 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.

Esses rituais têm servido como inspiração na busca da transformação dos atores/performers do Bimphadi. E, vale salientar, que 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 ator vai se conectar sozinho e participar do seu lugar.

No processo de investigação corporal os atores ocupam todo espaço cênico. Os movimentos são dinâmicos e são propostos a partir das canções e das danças sugeridas. Estes impulsos 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^{iv}, é assim que nós criamos os caminhos no Bimphadi.

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

Tem ainda um terceiro elemento que é a orientação a partir de si mesmo. Podemos orientar a partir da capacidade corpóreo-vocal do ator, 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 objetivos 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 conosco um elemento

cultural ligado à nossa ancestralidade^v. É a partir daí que sugerimos aos atores, 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. Atualmente 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 em que nasceu.

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 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.

As Danças-Cancões Nyaneka

Explicarei a seguir os rituais que têm como base o *okuimba*, este termo pode significar cantar ou canto, ou também pode ser traduzido por canção ou canções, que não se desassociam do *ocunhana*, que significa dançar. Como já mencionado, 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 fim de elucidar o tema, citarei algumas danças que foram resgatadas pelo Bimphadi em seu processo de preparação corpóreo-vocal, como é caso da *Ovindjomba*, *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 *Efiko* ou no convívio normal, nas atividades do dia-a-dia. Esta dança pode ser praticada em qualquer hora do dia ou de noite, sem nenhuma restrição. Com base neste princípio, ela passou a integrar o percurso trilhado pelos atores do Bimphadi e vem contribuindo para as nossas pesquisas diárias, na construção minuciosa de cada trabalho proposto.

Já a *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 avançar na paquera, tudo por meio da dança. Esta *dança-canção* funciona da seguinte forma: por meio do canto e da produção de som feito com as palmas, um jovem vai projetar um movimento direcionado a uma menina dentro da roda, se a menina devolver a

dança 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 *Efiko* quanto no óbito, quando morre um homem dono do *Eumbo*^{vi}.

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, contudo, uma diferença no *Olundongo* cantado no óbito e no *Olundongo* cantado na festa de puberdade, o *Efiko*. O *Olundongo* no óbito é cantado para os adultos, com a presença do cadáver em casa, aquilo que os *nyanekas* chamam de *Eumbo*. E, por que o *Olundongo* é cantado no óbito^{vii}?

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 a alma, o sentimento e a energia super evidentes.

O *Olundongo* na festa é cantado e dançado, ele acontece no *otyoto*^{viii} com todos colegas de circuncisão do pai da menina que fez o *Efiko*. Nesta ocasião o *Olundongo* proporciona um ambiente de alegria na festa; os percursionistas vão

sugerindo canções e batidas nos troncos para criar sons, como o *purriho catanas*. A confraternização é acompanhada de um *omalufó*^x de *macau* 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 *pemba* mais forte (feitiço), entre outras coisas que lhes caracterizam. Eu cresci e nunca dancei o *Olundongo* na minha comunidade, pois eu saí de lá muito criança. Na época eu não poderia dançar, agora com essa idade eu já posso.

Todavia, existem alguns requisitos que eu não tenho, como a própria dança e um pouco de *pemba* (feitiço). Mas, se um dos meus colegas de circuncisão fizer 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 aprendendo utilizando o método de observação. A educação bantu ou dos *nyaneka* é baseada no seu modo vivente, na experiência e na transmissão oral.

Para fechar, falarei brevemente da *dança-canção* do *Ekwendje*, ela é ensinada nos *ovingolongolo* a partir de um acampamento onde se encontram os meninos 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. Esta *dança-canção* serviu como base inicial para a construção da pesquisa corpóreo-vocal que desenvolvemos no Bimphadi. A partir dela acessamos outras *danças-canções* que foram adicionadas ao nosso trabalho, e desta forma, buscamos trilhar novos caminhos.

No Bimphadi trabalhamos o corpo em sua totalidade, não há separação entre a dança e a canção, apesar de elas estarem separadas em estilos

musicais convencionais ou outras geografias a nível do mundo. Num âmbito geral, a dança é considerada por muitos como a arte do movimento e o teatro a arte da palavra, contudo, nos rituais de passagem e nas manifestações culturais *nyaneka* existe uma ligação muito forte entre essas duas artes. Através da pesquisa que desenvolvemos no Bimphadi, nós constatamos 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. Cantar sem dançar para nós é como se estivéssemos a comer o *mayin'* sem o *ociyima*. Existe uma relação muito forte entre a dança e a canção nas manifestações ritualísticas, 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 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 acadêmico.

A canção como ativadora das emoções

Em todas as atividades tradicionais para os *nyaneka* tais como, *Ekwendje e Efiko*, 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 sinônimo de uma boa recepção, e no teatro, nós selecionamos estas canções e as usamos afim de que elas ativem as nossas memórias. Deste modo o ator 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 atores. Na realidade teatral angolana sempre encontramos esta dificuldade, a maior parte das vezes os atores 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 ator 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 ator 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 ator 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 atores 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.

Conclusão

A partir da prática com os cantos e danças ritualísticas da tradição do povo *nyaneka* desenvolvemos um processo de preparação corpóreo-vocal para o ator do núcleo Bimphadi. Para nós as *danças-canções* refletem na consciência corporal do ator e na busca dos sentimentos, das emoções e da espiritualidade em cena. A partir dessa prática o ator pode desenvolver uma boa coordenação dos movimentos corpóreo-vocais.^{xi}

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

As *danças-canções* nyaneka são cantadas e transformadas pelos atores provocando assim mares de sentimentos e emoções que nos levam à um estado espiritual muito ligado conosco mesmos e com outro, criando assim uma linha orientadora no ator. Para 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 ator 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, pois através delas nós conseguimos entrar profundamente em contato com o 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, e assim, construímos a nossa base corpóreo-vocal (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 *nyaneka* 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.

Referências:

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

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

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

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

MÁQUINA, Nelson Sampaio. Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi. Dissertação de Mestrado PPGArC. Natal: UFRN, 2023.

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.

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.

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

ⁱⁱ Toda menina deve passar no processo ritualístico do *Efiko*, 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 às *Mufiko*.

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

^{iv} Dentro da cultura Bantu tem um ditado que diz “eu sou porque nós existimos” e é sob este princípio que o Bimphadi constrói a sua prática corpóreo-vocal. Para mais informações sobre o tema sugerimos a leitura do trabalho *A busca do Muntu: O treinamento corporal do ator do Bimphadi*, de Manuel Francisco João da Costa (2023).

^v A nossa referência de ancestralidade se pauta em nossa *corporeidade materna*, assunto pesquisado pelo ator Paulino Tchiloia Bima Lunono em sua dissertação de mestrado, *Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte* (2023).

^{vi} É o conjunto de casas de pau-a-pique aonde reside o povo *nyaneka*.

^{vii} No caso estou a falar do óbito dentro da cultura *nyaneka*, mas vale salientar que temos no Bimphadi uma pesquisa sobre o óbito dentro da cultura *bakongo*, realizada pelo ator-pesquisador Mbandu Luvumbo Nsingui (2023).

^{viii} O *otyoto* é um lugar de encontro, é um espaço de troca de conhecimentos.

^{ix} *Omalufo*, copo de cabaça utilizado pelos *nyaneka* para poder servir qualquer bebida.

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

^{xi} 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).