

SALES, Jonas. **Axé em cena ou Quando o artista cênico é a Rainha Nzinga!!**. Brasília: Universidade de Brasília: Departamento de Artes Cênicas/UnB; Professor Efetivo.

RESUMO: Na contemporaneidade faz-se importante acentuar nas produções artísticas-cênicas, formas e contextos que expliquem as heranças históricas e estéticas advindas de terras africanas. Neste sentido, a discussão aqui apresentada busca refletir sobre os limiares que transitam entre ser/estar em cena. Para isso, será explorado o processo de elaboração estética e dramaturgical do espetáculo Axé Nzinga. Esse trabalho que mostra uma narrativa corpórea, buscou dialogar com as expressividades de culturas afrodescendentes constituídas em solo brasileiro como maracatus, congadas, cocos e maculelê para uma construção de saberes no corpo. Assim, aborda-se a *Corponegritude*, conceito construído a partir de um processo cênico-pedagógico onde se tem como elemento fundamental, a formação do artista cênico ao apreender em seu corpo, saberes das culturas dos povos negros do nosso país. Para isso, o termo Axé é a energia que emana no artista em cena. Essa energia suscita questionamentos sobre o estado de interpretação cênica, seus limites e extensões, personagem x intérprete, Corpo e estéticas do movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Axé, Corponegritude, Narrativa corpórea, Rainha Nzinga, Cena.

SALES, Jonas. **Axé in scene or When the scenic artist is Queen Nzinga!!**. Brasília: University of Brasília: Department of Performing Arts / UnB; Effective Professor.

ABSTRACT: In contemporary times it is important to emphasize artistic-scenic productions, forms and contexts that explain the historical and aesthetic legacies from African lands. In this sense, the discussion presented here seeks to reflect on the thresholds that pass between being / being on the scene. For this, the process of aesthetic and dramaturgical elaboration of the spectacle Axé Nzinga will be explored. This work, which shows a corporeal narrative, sought to dialogue with the expressions of Afro-descendant cultures constituted in Brazilian soil as maracatus, congadas, coconuts and maculelê for a construction of knowledge in the body. Thus, we approach *Corponegritude*, a concept constructed from a scenic-pedagogical process where the basic element of the formation of the scenic artist is to learn in his body, knowledge of the cultures of the black peoples of our country. For this, the term Ax is the energy emanating from the artist on the scene. This energy raises questions about the state of scenic interpretation, its limits and extensions, character x interpreter, Body and aesthetics of the movement.

KEY WORDS: Axé, Corponegritude, Body Narrative, Queen Nzinga, scene.

Esta comunicação revela reflexões que foram se estabelecendo ao longo de minha experiência como criador e intérprete do espetáculo Axé Nzinga inspirado na célebre figura, muitas vezes citada em manifestações populares do Brasil, a Rainha Jinga (Nzinga Mbandi). Símbolo de luta e resistência contra a

colonização europeia na África, e, também, de força feminina, sendo um grande ícone nas discussões de negritude e lutas raciais no mundo. Para início, evoco sua força, sua energia e relembro um relato sobre essa ilustre mulher feita por Roy Glasgow (1982).

Nzinga se preparou para a batalha em meio a um incessante bater de tambores de todas as direções (...) Era de manhã bem cedo e os portugueses viram a Rainha à distância com um batalhão de Jagas e de Mbundos, acompanhados por seis soldados holandeses. (GLASGOW, 1982. p. 129)

Desse modo, este texto remete a uma mulher pronta para guerrear, cercada por guerreiros de seus reinos e aliados. Impulsiona uma virilidade que invoca força e perseverança na luta constante contra as forças portuguesas no século XVII. Assim, penso na energia que o artista deve desencadear quando está em cena. Neste sentido, algumas indagações nortearam os apontamentos que aqui são expostos. Questiono como acentuar nas produções artísticas-cênicas, formas e contextos que expliquem as heranças históricas e estéticas advindas de terras africanas? Quais são os limiares que transitam entre ser/estar em cena na composição do artista cênico? Como as forças internas e externas colaboram no processo de criação tendo como parâmetros elementos estéticos de uma cultura afroreferenciada? Quais as contribuições possíveis de propiciar leituras ao público de estéticas afrodescendentes?

Pensar sobre essas indagações, não significa, neste momento, que terei as repostas de maneira completa nesta exposição. Diga-se que, essa proposição é o ponta pé inicial para uma pesquisa sobre o estado de estar em cena interpretando um ícone mundial, uma personagem real, que transita em diversas expressões das artes populares do Brasil e que carrega uma responsabilidade histórica muito grande. Estar diante deste mito histórico passa, em minha construção cênica, não apenas como uma representação de personagem, mas, em minha prática, vai além disso. Perpassa os textos e contextos da personagem, bem como os meus. Aponto que, principalmente se utilizando de uma narrativa corpórea, que é dessa forma que o espetáculo se fez – um contar a rainha Nzinga por meio do corpo. Busca-se então, inserir no corpo e na composição visual do espetáculo, signos, memórias que devem se harmonizar com eu artista, a personagem Nzinga e o público receptor. Isabel Marques diz a esse respeito que,

Os sígnos e componentes da linguagem da dança são conceitos a serem apreendidos nas relações de nexos e não passarão de abstrações caso não percebamos, sintamos, compreendamos, visualizemos seus múltiplos sentidos ao incorporarmos e corporeificarmos os textos da dança. (MARQUES, 2010, p. 152)

Considerando essa incorporação e corporificação da personagem Rainha Nzinga, que apresenta textos e contextos de uma história real e conhecida mundialmente, aponta-se desafios e instiga para mim, enquanto artista da cena, para uma busca constante sobre perceber-se em cena e entender-se como o intérprete que doa seu corpo para narrar a história de uma outra pessoa.

Espectáculo Axé Nzinga – Foto: Jemima Bracho



O espetáculo Axé Nzinga teve seu processo iniciado em 2015, a partir de pesquisas documentais em livros, documentos históricos oficiais, artigos e ensaios que abordavam a vida e história desta rainha, mostrando seus conflitos políticos, estratégias de guerra, sentimentais e festivos. Paralelo ao levantamento de dados, o percurso criativo adotou processo desenvolvido em pesquisa de doutoramento que será exposto mais adiante. Teve estreia em outubro do ano de 2016, em Brasília, sendo apresentada também em cidades do entorno do DF e estados como Acre e Rio Grande do Norte.

Meu percurso de elaboração e composição do espetáculo dar-se a partir do experimento de um Processo Cênico-pedagógico desenvolvido como pesquisa doutoral na Universidade de Brasília se utilizando de alunos/artistas como sujeitos partícipes do experimento. Como resultado dessa pesquisa, cheguei ao entendimento de que, ao vivenciar descobertas e saberes no corpo a partir de vivências com danças brasileiras de raízes africanas, esses alunos/artistas puderam transmitir seus conhecimentos de modo que revelava uma energia corpórea proporcionada por meio das novas descobertas das corporeidades contidas nas danças vivenciadas por eles, tais como Maracatu, Maculelê, Coco de roda e Congos. Com isso, se constituiu saberes de negritude no corpo em cena, ou seja, os partícipes desencadeando uma metodologia que visa chegar a um estado de *Corponegritude* defendido em minha pesquisa como artista e professor de teatro.

Jonas Sales em Axé Nzinga – Foto: Samuel Araújo



Estou considerando que *A Corponegritude* é a atitude expressa no corpo e assumida pelos partícipes desta pesquisa, fruto da apreensão da técnica, história e estéticas vivenciadas no corpo a partir das danças afro-brasileiras e projeta-se em cena. No Processo Cênico-pedagógico, busca-se vivenciar e apreender os saberes técnicos e poéticos presentes nas danças das tradições dos povos negros. Trabalha-se a partir da sistematização metodológica com

vistas a uma Corponegritude que revela uma atitude corpórea que mostra no corpo, aspectos dos saberes da negritude/africanidade presente nas tradições populares e que possam reverberar nos processos de criação cênicas do aluno/artista de artes da cena nos diversos níveis de aprendizado.

Acredito que, ao contemplar as expressividades populares afrodescendentes como perspectivas de discussões para a educação artística/cênica de sujeitos aprendizes, estas poderão reverberar como capacidades e possibilidades de conhecimento das artes cênicas nas salas de aulas e espaços dedicados a formação destes artistas. Estar-se-á patrocinando uma aproximação fundamental da nossa história de arte, criada por situações do cotidiano, com a subjetividade do aluno-artista. Existe uma confiança de que, ao compreender as histórias e práticas culturais de nosso povo, o sujeito aprendiz está se inserindo em processos de reconhecimento enquanto cidadão que participa de uma sociedade diversificada.

Nosso diálogo será com o corpo que se percebe e/ou se descobre envolvido no universo da ludicidade, que se propõe a conectar-se com o mundo técnico/expressivo do popular, que apreende seus saberes na prática do fenômeno estético/artístico. Assim, me apoio no pensamento a seguir ao dizer que,

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida, e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico, ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através de um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação vida não pode ser alcançada pelos meios naturais; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203)

Assim, o corpo significa o seu meio, o seu ambiente. O corpo está em diálogo com o mundo sendo fenômeno, bem como percebendo os fenômenos expostos no mundo. Nesse diálogo, as coisas podem e são ressignificadas em formas de comunicação, de linguagem, de aprendizagens.

Considerando esse princípio metodológico, o espetáculo Axé Nzinga se utilizou desse mesmo caminho como processo, no qual deixo mais claro destacando as seguintes etapas:

- 1- Pesquisa histórica e visualidades da personagem.
- 2- Vivência com Danças afro-brasileiras (Maracatu, Maculelê, Capoeira, Congos e Coko de roda).
- 3- Organização e seleção de matrizes corporais afrodescendentes.
- 4- Entrevistas com mulheres negras (aproximação com o universo feminino).
- 5- Composição de cenas-coreográficas<sup>1</sup>.
- 6- Composição da musicalidade e texto dramático.
- 7- Ensaios e estreia.

O processo de elaboração dessa obra artística parte do entendimento de que para construir saberes em artes cênicas, os artistas, bem como o encenador, devem considerar as diversas temporalidades que envolvem diversas estéticas em nosso entorno, dentre estas, as artes e folguedos de tradição popular. Estes universos expressivos constituem um arsenal estético de grande relevância a serem considerados em nossas criações artísticas. Devemos respeito para com essas expressões de Arte e é de nossa responsabilidade (também) a manutenção destas no mundo.

A constituição de saberes estético-artísticos no âmbito desta proposta há de perpassar nos contextos de três vértices: Ontem, hoje e amanhã. Desse modo, o artista da cena poderá elaborar saberes artísticos e projetá-los esteticamente a partir das percepções do mundo com essa reflexão da triangularidade temporal em conexão com nossos fazeres em Arte.

Na composição do Axé do artista em cena, faz-se necessário a organização das Matrizes corporais afrodescendentes. Considero Axé a energia que emana e concentra no corpo do artista em cena. É a força vital que este revela no estado de interpretação. Traz as emoções e os contextos corporificados ao longo das descobertas para a composição cênica. Neste processo, é a revelação de uma energia ancestral que se mostra em cena. A

---

<sup>1</sup> Cenas-coreográficas é o termo registrado por mim em pesquisa de doutoramento para explicar o hibridismo cênico realizado pelos partícipes, em que não são necessariamente utilizadas a dramaturgia teatral tradicional, nem uma coreografia de dança meramente. As linguagens estão imbricadas na cena. Não há uma classificação específica em qual linguagem deve ser rotulada.

pesquisadora Suzana Martins (2008, ao citar Wels-Asante (1985) lembra o pensamento deste que diz,

a espiritualidade é uma forma de manifestação da memória épica que não deve ser definida somente como religião, mas que envolve também a performance e o ritual, tanto de maneira consciente quanto inconsciente, para serem evocados os ancestrais. (MARTINS, 2008, p. 124).

Outro termo utilizado é *matrizes corporais afrodescendentes* que são os movimentos que caracterizam o manancial estético nas danças populares que trazem elementos da cultura africana. Estão contidas nessa movimentação dançante os signos de uma ritualidade ancestral, referências a forças da natureza, simbologias de hábitos do cotidiano, as marcas simbólicas contidas no corpo e suas relações com os objetos e adereços, considerando que o texto está no corpo. As matrizes corporais revelam e imprimem marcas, símbolos, formas que foram trazidas e se mantiveram ou foram ressignificadas na diáspora africana. Desse modo, as matrizes corporais afrodescendentes irão compor a estética do espetáculo, e seguindo essa premissa, Axé Nzinga agrega-se aos elementos que apresentam uma raiz africana em sua composição artística nos contextos da sua musicalidade e visualidades, buscando apontar diálogos com signos de uma ancestralidade negra contida em solo brasileiro, bem como na própria África, como Angola , terra de Nzinga.

Axé Nzinga passou por uma construção em que o corpo é propulsor de ideias e signos de uma reflexão sobre os processos políticos e sociais da negritude do passado e que ainda são cicatrizes no presente. As inspirações para a organização dos signos para cena, partiram da nossa própria história enquanto grupos sociais que se constituiu com uma grande parte das culturas advindas da África negra.

Para a composição da imagem e corporeidade da rainha Nzinga para cena, eu, artista da cena, parti de elementos que considero fundamentais para que o processo fosse promissor e propositor de um espetáculo que considero didático e que leva uma poesia no corpo do artista que vai além de uma mera interpretação da personagem. O artista revela os saberes apreendidos ao longo do percurso pesquisado e vivenciado. O corpo em cena mostra o Axé inspirado

nas movimentações das danças de nossos povos ancestrais e vivas hoje, bem como a real história da personagem vivida. A rainha está presente! O Artista da cena está presente. Juntos, artista e personagem se agregam em uma só energia. O axé se revela. O artista é ele e ela – é força, é Axé.

Espetáculo Axé Nzinga – Foto: Felipe Barbosa.



Os elementos primordiais para a composição do espetáculo Axé Nzinga são considerados da seguinte formatação como norteadores para o processo de criação cênica:

- a) Pensar a figura da Rainha Nzinga (Jinga) como real, mítica e mulher que se presentifica no cotidiano de seu país (hoje Angola) e que se multiplica em diversas mulheres no mundo. Ou seja, quem são as rainhas jingas hoje, principalmente no Brasil?
- b) Entender as mulheres negras brasileiras. Suas realidades, suas histórias, suas dores, seus desejos. Como pensar a mulher negra na contemporaneidade? Quem são elas? Onde estão? O que fazer para que estas se identifiquem com o artista, do gênero masculino, em cena? Haverá uma aproximação ou estranhamento? Como se mostra essas mulheres e o seu universo sem cair em caricaturas? Essas indagações perduraram com muita força ao longo do processo. Traz-se à tona discussão de gênero, de opções estéticas, e isso também, inevitavelmente, perpassa por ideologias no que diz respeito a

contemporaneidade. Discussão esta que não será aprofundada neste texto.

- c) Dedicar-se as vivências de danças tradicionais afro-brasileiras em busca de repertórios de movimentos, das matrizes corporais que comporiam a expressividade na narrativa construída.
- d) Pensar o Racismo constituído no passado e na atualidade. Trazer os conflitos sobre a situação das comunidades negras em nossa sociedade. Discutir as conquistas e retrocessos sobre políticas voltadas para os negros em nosso país. Quais são as principais lutas sociais e políticas a serem enfrentadas e vencidas hoje?
- e) Trazer as Ritualidades afro-brasileiras para a discussão e refletir como a ritualidade pode ser incorporada de modo artístico sem que seja pejorativo ou desrespeitoso. Pensar em uma teatralidade ritual para a cena em diálogo com a ancestralidade que envolve os povos negros no Brasil.
- f) Adentrar na Musicalidade tradicional das comunidades negras brasileiras bem como da própria África. Quais sonoridades? Quais Ritmos? Esse elemento foi de grande relevância na composição do espetáculo, tendo sua construção feita concomitante com as cenas-coreográficas. A música foi composta especialmente para o espetáculo sendo um forte fio condutor das ações do artista em cena.

Trazer para a cena as danças tradicionais que revelam negritude, insere uma responsabilidade crítica e social para o espetáculo e à concepção estética do corpo do artista. Como diz a teórica de dança contemporânea Laurence Louppe (2012, p. 71), “É a plasticidade do espírito que torna possível um movimento. Quem concebe a exequibilidade de tal movimento para o corpo humano pode então aprender a fazê-lo”. Neste sentido, as movimentações inspiradas na força, no Axé imprimido nestas danças tradicionais, traz uma carga de historicidade que são constantemente repassadas entre os grupos. Levar suas matrizes para um público leigo, viabiliza o contato, mesmo indireto, com essas expressividades de nossas comunidades tradicionais.

Ao ter o Axé como sinônimo de Energia canalizada no corpo do artista Cênico, esta, advindo do aprendizado constituído a partir dos saberes

tradicionais dos povos negros, estar-se elucubrando aspectos de uma humanidade que exprime suas histórias e pontua uma estética para o corpo cênico que eu considero de grande força e vitalidade para o artista em cena. O artista cênico se conecta com a ancestralidade contida nas expressividades artísticas da tradição popular. Faz-se necessário pensar esta estética de movimentação contida nas tradições do povo como fonte filosóficas e conceitos corporais que promovem leituras.

As vastas reservas da herança moderna e as riquezas infinitas das práticas, das filosofias corporais e dos diversos ensinamentos incessantemente em mutação permitiram ao bailarino de hoje, talvez mais modestamente, não inventar o corpo, mas procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um projecto lúcido e singular. A partir deste material, o bailarino pode inventar uma poética própria, escutada geralmente com uma intenção, cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento, sem que seja forçosamente questionada nem mesmo percebida, a não ser de forma sublimar (LOUPPE, 2010, p. 70)

Nesta experiência estética/cênica, se provoca o compartilhamento de uma corporeidade conectada com a atualidade, em que o material colhido no que se refere as corporeidades mostradas em cena, dialoga com os problemas sociopolíticos que permeiam as discussões de negritude, racismo, preconceito e papel da mulher (negra) na contemporaneidade. Canaliza-se no corpo do artista em cena, o Axé (energia) que se propaga em movimento, em poesia contida na história da mulher, da guerreira, da política e do mito Rainha Nzinga. Assim, é partilhado com o público os saberes da tradição na contemporaneidade.

Durante o espetáculo aqui analisado, o espectador é conduzido a adentrar no universo da Rainha Nzinga por meio de uma narrativa corpórea desenvolvida pelo artista da cena. As partituras estruturadas com as matrizes corporais afrodescendentes, mostram-se em quatro momentos. As Cenas-coreográficas exploram o Feminino, a Política, a Guerreira e o Mito Nzinga. O corpo é o condutor das cenas-coreográficas organizadas a partir das matrizes corporais afrodescendentes estudadas e escolhidas como signos na constituição do trabalho artístico. Nessa significação dos movimentos criando uma narrativa corpórea, a teatralidade construída para o palco expõe uma realidade que considero latente na contemporaneidade, que é o esquecimento! Esqueceram nos livros de história da Rainha Nzinga! Esquecemos (ou faz-se por onde

esquecer) do povo negro e de suas diversas culturas em nossa sociedade! Desse modo, para lembrar o coletivo negro de nossa história, o artista em cena traz o Axé da rainha. Visibiliza as forças ancestrais em movimento, em corpo. Segundo Santos,

Na dança, o elemento dramático e a relação com o poder extraterreno são manifestados quando o indivíduo ou grupo em êxtase procura a comunhão com esse poder sobrenatural. [...]. Todavia, na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético-simbólico, dominando seu instrumento por meio da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. (SANTOS, 2002, p. 37)

Refletindo sobre essa fala, em Axé Nzinga as exposições textuais corporais e falado, comprometem-se em reavivar a memória sobre esta mulher, figura histórica e tantas outras mulheres negras invisibilizadas em nossa sociedade. O trabalho se constitui de uma poética política, mas não necessariamente militante, que é sensível com as subjetividades da contemporaneidade. Busca transversalizar a emoções, técnicas e histórias de si e da outra. Agrega no corpo duas energias, a do artista da cena e da rainha Jinga, gerando assim um só Axé. O axé da Rainha em cena. Nesta energia, há uma sociedade, há pessoas, há política e há Arte. Chego a essa conclusão, considerando o corpo que dança na fala de Marques ao dizer que,

Os textos da dança são eminentemente sociopolítico-culturais, atravessam nossos corpos e com eles compõem as redes das dinâmicas sociais. Ou seja, as danças que incorporamos dialogam em nossos corpos em função de entrelaçamentos entre as construções de gênero, classe, idade, etnia, religião, biótipo, orientação sexual (etc.) que em nós falam e em nossos corpos habitam. (MARQUES, 2010, p. 165)

Assim sendo, ao passar por essa experiência, eu, artista da cena, tenho ciência de que, ao construir esse percurso, em que troco experiências com outros, com o mundo e eu mesmo, há conjunções de aprendizados. Esse aprendizado que envolve a apreciação, a pesquisa, o assistir e produzir, me leva para um envolvimento consciente ou inconsciente com as tramas, os textos e contextos contidos nas comunidades sociais.

A energia, o Axé da rainha Nzinga está contido em cena no artista Cênico. Meu corpo em cena, mostra-se como saber ser, um saber estar rainha. Expõe-se sensibilidades e forças do ser artista e do ser Axé. Sou eu, eu sou Rainha... Eu sou o Axé da Rainha.

## REFERÊNCIAS

GLASGOW. Roy. Nzinga. Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663. Trad. De Sílvia Mazza, [et. ali]. São Paulo: Perspectiva, 1982.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo. Salvador: EGBA, 2008.

MARQUES. Isabel A. Linguagem da Dança – Arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MERLEAU-PONTY , Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Perspectiva. 1999.

LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. Lisboa: Orfeu negro, 2012.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade, uma proposta pluricultural de dança, arte e educação. Salvador: EDUFBA, 2002.