



O RITUAL COMO PRINCÍPIO DE ENSINO EM ANGOLA

 **Mbandu Luvumbu Nsingui**

Mestre em Artes Cênicas

Instituto Superior Politécnico Crescente do Zango

Luanda – Angola

mbanduluvumbonsingui@gmail.com

 **Karyne Dias Coutinho**

Doutora em Educação, Pós-Doutorado em Artes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Natal, RN – Brasil

kdiascoutinho@gmail.com

Resumo: Este texto apresenta um recorte de uma pesquisa de Mestrado desenvolvida em Luanda (Angola), junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Brasil), que investiga aspectos etnoteatrológicos de manifestações culturais angolanas. Trata-se aqui especificamente de discutir a relevância e as possibilidades de se entender certos elementos de rituais angolanos como princípios de ensino a serem considerados em escolas de educação básica, sobretudo por meio do trabalho com linguagens artísticas que voltem sua atenção para a riqueza cultural das diferentes línguas e corporeidades maternas de Angola. A prática pedagógica com elementos ritualísticos de manifestações culturais angolanas é aqui abordada como forma de ampliarem-se as oportunidades de — por meio do trabalho com linguagens artísticas (dança, teatro, música, etc.) que manifestem performances típicas dos rituais — compreender, situar e reatualizar a produção dos saberes e conhecimentos locais.

Palavras-chave: Angola; arte; educação; ensino; ritual.

Para citar - (ABNT NBR 6023:2018)

NSINGUI, Mbandu Luvumbu; COUTINHO, Karyne Dias. O ritual como princípio de ensino em Angola. *Eccos - Revista Científica*, São Paulo, n. 68, p. 1-12, e25407, jan./mar. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.n68.25407>



RITUAL AS A TEACHING PRINCIPLE IN ANGOLA

Abstract: This text presents an excerpt from a Master's degree research developed in Luanda (Angola), by the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Norte (Brazil), which investigates ethnotheatrical aspects of Angolan cultural manifestations. This is specifically about discussing the relevance and possibilities of understanding certain elements of Angolan rituals as teaching principles to be considered in basic education schools, especially through working with artistic languages that turn their attention to the cultural richness of different mother tongues and corporeities of Angola. The pedagogical practice with ritualistic elements of Angolan cultural manifestations is approached here as a way of expanding opportunities — through working with artistic languages (dance, theater, music, etc.) that manifest typical ritual performances — to understand, situate and re-update the production of local knowledge.

Keywords: Angola; art; education; teaching; ritual.

EL RITUAL COMO PRINCIPIO DE ENSEÑANZA EN ANGOLA

Resumen: Este texto presenta un extracto de una investigación de maestría que se desarrolla en Luanda (Angola), por el Programa de Postgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (Brasil), que investiga aspectos etnoteatrológicos de las manifestaciones culturales angoleñas. Se trata específicamente de discutir la relevancia y las posibilidades de comprender ciertos elementos de los rituales angoleños como principios de enseñanza a considerar en las escuelas de educación básica, especialmente a través del trabajo con lenguajes artísticos que vuelquen su atención a la riqueza cultural de las diferentes lenguas y corporalidades madres de Angola. La práctica pedagógica con elementos rituales de las manifestaciones culturales angoleñas se aborda aquí como una forma de ampliar las oportunidades — a través del trabajo con lenguajes artísticos (danza, teatro, música, etc.) que manifiestan representaciones rituales típicas — para comprender, situar y re-actualizar la producción de conocimiento y saberes locales.

Palabras clave: Angola; arte; educación; enseñanza; ritual.

A discussão que fazemos neste texto sobre o ritual como princípio de ensino é um recorte de uma pesquisa de Mestrado desenvolvida em Luanda, Angola, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN), Natal-RN, Brasil, com o título “Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito Bakongo¹”.

Baseada no princípio de valorização das manifestações culturais locais, a pesquisa parte de dois pressupostos gerais: 1) o corpo é construído também pelos rituais dos quais participa; 2) os rituais podem fornecer material para a arte local, incluindo o seu ensino. Com base nisso, o referido estudo objetiva investigar os elementos etnoteatrológicos do ritual de óbito do povo Bakongo, ritual entendido como uma importante manifestação cultural de Angola, cuja valorização no campo das artes poderá questionar a imposição do teatro europeu, em busca de uma arte angolana que se produz com saberes ritualísticos.

Apostando na possibilidade de se fazer uma leitura artística das manifestações culturais de um povo, a pesquisa encontrou companhia em algumas perguntas relativas ao ritual de óbito Bakongo: Como se caracterizam as danças, as canções, as vestimentas, os hábitos e os costumes envolvidos nessa manifestação cultural? Que elementos etnoteatrológicos podem ser identificados nesse ritual? Como as narrativas e os movimentos desse ritual podem ser lidos desde uma perspectiva artística? É possível que as cerimônias desse ritual estejam na fonte de elementos parateatrais² que caracterizariam um teatro tipicamente angolano? Que conhecimentos podem ser produzidos no campo das artes cênicas a partir do que se passa na base desse ritual africano?

Por meio do método experimental de inspiração etnográfica, o estudo chegou a seis elementos parateatrais identificados no ritual fúnebre Bakongo e que podem ser apontados como seus elementos etnoteatrológicos, a saber: *mpovi* e *makonzo*³, ramos de palmeira, choro, canções, danças e representações. A verificação desses elementos indica a possibilidade de eles funcionarem como fonte de resgates e recriações que podem nutrir e enriquecer o ator e a atriz angolano/a. Para tanto, não bastaria tais elementos estarem apenas na montagem de uma obra teatral, mas serem também associados a uma pedagogia das artes cênicas. É por isso que, no desenvolver da pesquisa, a identificação dos elementos etnoteatrológicos do ritual levou o

¹ Os Bakongos estão localizados ao norte de Angola, ocupando as províncias de Cabinda, Uíge e Zaire. Em África, estão espalhados em países como Gabão, República Democrática do Congo, Congo Brazzaville. Têm o *Kikongo* como sua principal língua e também as suas variantes *Fiole* ou *Ibinda*.

² Para elaborarmos essa questão, inspiramo-nos na fase do trabalho de Jerzy Grotowski conhecida como parateatro, caracterizada pela oposição à concepção de teatro ocidental mais convencional e por tentativas de “abolir a clássica separação entre Arte e Vida, bem como eliminar a divisão (espacial e funcional) atores-espectadores/palco-plateia. Nesse sentido, o teatro passa a ser almejado como uma experiência ‘real’ de comunhão, integração entre seres humanos, um ‘acontecimento coletivo’, no qual se valorizava especialmente a improvisação e a espontaneidade de seus participantes – atores/atrizes e público” (Olinto, Lampert, 2020, p. 316). Para uma discussão sobre o parateatro de Grotowski, pode-se consultar, entre outros, Sabino (2016) e Olinto, Lampert (2020).

³ *Mpovi* é o porta-voz do ritual, a figura responsável por comunicar aos participantes o que sucedeu em relação ao óbito e por conduzir a cerimônia fúnebre. *Makonzo* é um gesto que consiste em bater palmas três vezes, pedindo a permissão para falar, como um sinal de respeito. Esses elementos do ritual, junto com os outros elementos identificados na pesquisa, estão devidamente descritos no texto da referida Dissertação de Mestrado (Nsingui, 2023).

estudo a apontar quais os efeitos desses elementos tanto no campo educativo, entendendo-se o ritual como princípio de ensino, quanto no campo artístico, especialmente a partir do trabalho realizado pelo Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi⁴, sediado em Luanda, Angola.

O texto que ora apresentamos aborda um pequeno recorte dessa pesquisa, relativo especificamente à ideia de ritual como um princípio de ensino a ser considerado em práticas pedagógicas escolares, sobretudo por meio do trabalho com linguagens artísticas que voltem sua atenção para a riqueza cultural das diferentes línguas e corporeidades maternas de Angola. Antes de passarmos diretamente à questão, vamos situar a seguir o cenário em que ela se desdobra.

Sistema de educação angolano e a língua oficial da escola

No que se refere ao ensino formal, o sistema de educação angolano é regularizado pelo estado, e as práticas são guiadas pelos órgãos que dirigem cada instituição. Há a rede estatal e a rede particular de ensino, sendo que a maior ênfase de investimentos nesse âmbito recai para o setor privado.

Das muitas questões a serem abordadas na educação formalizada em Angola, queremos chamar a atenção aqui especificamente para a questão das línguas. O 1º Artigo da Lei de Bases do Sistema de Educação de Angola (2001) dispõe que:

a educação constitui um processo que visa preparar o indivíduo para as exigências da vida política, económica e social do país, e que se desenvolve na convivência humana, no círculo familiar, nas relações do trabalho, nas instituições de ensino e de investigação científicas e técnicas, no órgão de comunicação social, nas organizações comunitárias, nas organizações filantrópicas e religiosas e *através das manifestações culturais* e gimnodesportivas. [grifo nosso]

Quanto às manifestações culturais referidas nesse trecho da legislação, lembramos que em Angola elas são organicamente desenvolvidas nas línguas maternas de cada povo. Em relação a isso, no seu Artigo 16º, a mesma Lei dispõe sobre a inserção das línguas maternas: “podem ser utilizadas as demais línguas angolanas nos diferentes subsistemas de ensino, nos termos a regulamentar no diploma próprio”.

No entanto, embora o sistema educativo regulado pelo estado preveja que a educação se dê também através das manifestações culturais, e permita a utilização das línguas angolanas nos subsistemas de ensino, na prática não é isso que se faz sentir. O campo pedagógico que

⁴ O Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena Bimphadi foi fundado por quatro professores-artistas angolanos — Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina, Manuel da Costa e Paulino Tchiloia Bimba Lunono — que concluíram juntos a Licenciatura em Teatro, na especialidade de Atuação, no então Instituto Superior de Artes (ISART), hoje Faculdade de Artes da Universidade de Luanda, com instalações na cidade do Kilamba, Luanda, Angola. Atualmente, o Bimphadi é composto por doze artistas-pesquisadores e professores de arte, que investigam possibilidades artísticas e pedagógicas baseadas em rituais africanos.

delimita as práticas escolares em Angola é construído e efetivado a partir de uma visão universalizante da educação ocidental moderna, organizando-se os espaços e os tempos do ensinar e aprender de modos homogêneos, incluindo-se a adoção do português como única língua e desconsiderando-se, assim, as realidades culturais locais.

A questão específica que se coloca em Angola quanto a isso é que a divisão entre as zonas urbanas e as zonas rurais é bastante acentuada, o que implica necessariamente a exclusão de muitas pessoas dos processos formais de educação, já que os povos das zonas rurais falam as suas próprias línguas. Como ensinar em português uma criança que não sabe falar português? O problema não está em ensinar português às crianças, mas em organizar, propor e desenvolver as práticas educativas supondo-se que essa seja a única língua oficial da escola. Ao proceder assim, o sistema de ensino definido pelo estado impõe a língua como um fator de nova colonização, e isso tem efeitos duradouros não apenas sobre os corpos infantis, como também sobre toda sua comunidade.

Sabendo-se do quanto as linguagens tem papel central nos processos de educação, reconhecer a importância da valorização das culturas locais passa necessariamente por considerar, nas práticas pedagógicas, as várias línguas existentes. À medida que a pessoa vai tendo contato com as outras culturas (o que também é muito importante), pelo menos a cultura local estaria presente na sua base.

E se aqui fazemos referência a linguagens (no plural) é porque, intrínseco à língua falada, está o corpo que fala. Quanto a isso, vale referir a elaboração que Lunono (2023) faz (a partir de uma expressão de Le Breton) da ideia de corporeidade materna: “do mesmo modo que existe uma língua materna, há um corpo materno, aquele com o qual o sujeito está mais acostumado a viver a sua relação com o mundo” (Le Breton *apud* Lunono, 2023, p. 66).

O processo de incorporação da língua não é uma realidade isolada no corpo, há outras instâncias concomitantes como a gestualidade e o movimento dançado. Estas instâncias também possuem a sua primeiridade. O conjunto desses níveis forma parte da nossa corporeidade materna. [...] Não é que o indivíduo não deva aprender as danças, canções, línguas, etc. de outras culturas, mas que as aprenda sem estar vetado o direito de ser a partir de si mesmo e, sobretudo, para si mesmo. Na escola (e não só) ser professor(a) e ser estudante deveria realmente significar tornarmo-nos aprendizes de nós mesmos. O contrário é um exercício colonizador. (Lunono, 2023, p. 68-69)

A partir da ideia de corporeidade materna, pode-se perceber que as questões que focalizamos aqui (sobre a língua oficial da escola) envolvem o cruzamento das dificuldades

entre quem fala português e quem fala *kikongo*, mas também entre quem dança o *bemba-bemba*⁵ e quem dança o ballet clássico...

Em olumbundu existe o verbo *okutengula* que designa as debilidades que alguém que aprendeu uma língua tem na fala, uma falta de precisão na musicalidade da língua e na combinação desta com o tempo e o ritmo do gesto que assinala o estrangeirismo do indivíduo falante. Não é propriamente sotaque. Quem aprende uma determinada língua de adolescente ou adulto(a) não deixa de *okutengula*. Intuo que o mesmo ocorra com o(s) movimento(s) numa dança, pois toda dança é localizada e se serve de uma materialidade específica. (Lunono, 2023, p. 67)

Reivindicar práticas pedagógicas escolares que considerem as línguas e corporeidades maternas não significa negar as culturas híbridas nas quais estamos envolvidos; esse, para nós, não é necessariamente o problema: a questão está no modo de atuar das escolas, que (em nome da “educação de todos”) insiste no silenciamento e no apagamento das raízes culturais.

Como exemplo, podemos dizer que as músicas atualmente cantadas nas creches de Luanda são geralmente as que vem de outros povos. Apesar da riqueza cultural das comunidades angolanas, que se expressam também por meio de suas canções, há uma séria carência de músicas infantis angolanas nos estabelecimentos e planos de ensino, já que grande parte do que é consumido em termos de referências musicais vem de fora. De modo geral, isso se deve ao fato de que a única língua em que se pode ensinar e aprender na escola é o português. Não se trata de desconsiderarmos a língua portuguesa também como um importante meio de comunicação no ensino e na aprendizagem, mas reiteramos a necessidade de as línguas angolanas serem consideradas, inseridas e trabalhadas na escola, sob pena de serem inteiramente extintas, levando com elas parte das manifestações culturais que identificam e caracterizam determinados povos. Apenas a título de exemplo, em outros países que fazem fronteira com Angola, afortunadamente ainda se pode observar a produção de músicas infantis cantadas em línguas locais. No entanto, quando tivemos contato com professores de algumas províncias do país, relataram-nos que nas disciplinas de música e de educação plástica encontravam muitas dificuldades para ensinar, dizendo não terem habilidades para tal, porque as músicas que estão plantadas nos livros didáticos oficiais têm como referência as cidades e não as zonas rurais.

Associado ao caso das músicas, há — no que se refere sobretudo às zonas urbanas — uma significativa timidez em criar coreografias com as danças, pinturas improvisadas e movimentos advindos das culturas tipicamente angolanas, já que, ao se inibir a língua materna, acaba-se por inibir também a corporeidade materna:

⁵ Bemba-bemba é uma dança e um ritmo típicos do povo Bakongo, de Angola. As características do bemba-bemba estão descritas mais adiante neste texto.

A corporeidade materna é construída no processo de incorporação das primeiras experiências do sujeito com/no mundo. É mais fácil pensar na concretude da corporeidade materna a partir da língua materna — ela não é estanque, porém, serve como canal para a aprendizagem de novas línguas e novas formas de perceber e fazer com o corpo e, ao mesmo tempo, ela é reestruturada pela segunda, terceira... língua ou, no geral, pelas novas vivências. (Lunono, 2023, p. 67-68)

Acreditamos que quem fala várias línguas pode ampliar seus modos de ver, sentir, perceber, entender e atribuir sentidos ao mundo. As possibilidades de ampliação e abertura desses horizontes já estão postas de algum modo pelas diferentes línguas nacionais de Angola, mas há quem insista numa escola que reduza a comunicação das crianças apenas à língua portuguesa ou a outras línguas estrangeiras, que carregam consigo corporeidades igualmente estrangeiras.

É na esteira disso que fazemos ecoar a importância de o sistema educativo considerar os rituais dos povos de Angola como férteis em elementos que também podem compor os processos de ensinar e aprender nas escolas angolanas, no duplo sentido de cuidar, ao mesmo tempo, das línguas e das corporeidades maternas.

Rituais angolanos e a preservação das linguagens maternas

Considerando-se a centralidade dos rituais nas culturas angolanas, e considerando-se que os rituais são realizados nas línguas e nas corporeidades maternas, a preservação dessas culturas passa por uma via de mão dupla: é por meio da língua que se mantém os rituais vivos e são os rituais que ajudam a manter viva a língua de um povo.

Em relação à língua portuguesa, por exemplo, tornada a língua oficial da escola e que é falada sobretudo nas zonas urbanas, ela não dá conta do que se passa na experiência dos rituais angolanos. Quando se tenta resolver todas as questões do ritual em português, verificam-se muitas lacunas. No caso do ritual de óbito Bakongo, por exemplo, a língua materna se torna um instrumento fundamental sob o ponto de vista da organização das famílias, pois é através da língua materna que se pode identificar o tipo de família a que se pertence, bem como comunicar melhor as causas da morte, por meio da atuação do *mpovi*, com provérbios e códigos em *kikongo*, cuja tradução para o português nem sempre é possível sem que se perca muita informação importante.

Nessa mesma direção, não há tradução possível na língua portuguesa que consiga dar conta das canções cantadas nas diferentes línguas angolanas. No contexto de um ritual, quando cantamos exprimimos sentimentos e sensações que estão profundamente enraizados na experiência ritualística: a língua materna de um ritual traz consigo as suas características que

mais lhe identificam, contando (por meio das canções e danças de cada ritual) as histórias de um povo, suas lendas, as referências aos seus Reis e às suas Rainhas, aos seus ídolos, aos seus heróis. No caso do ritual fúnebre, por exemplo, sua simbologia secular é acentuada de fato apenas nos termos da língua *kikongo*.

Assim, ao se insistir na língua portuguesa como a única língua oficial da escola (seja na capital seja nas aldeias), afastam-se as pessoas das culturas de seus povos, fazendo-se proliferar uma dupla exclusão causada pelas práticas educacionais institucionalizadas: elas ajudam a excluir os rituais das zonas urbanas; e ao mesmo tempo ajudam a excluir as pessoas rurais do sistema educativo.

Associadas às canções cantadas nas línguas maternas, há as danças. De modo geral, os povos angolanos dançam e cantam para a colheita, dançam e cantam para festejar, dançam e cantam para vender, dançam e cantam para trabalhar e também dançam e cantam para chorar. São movimentos do corpo produzidos no interior das celebrações, de forma ritualística, que tem o efeito de recriar os povos, em meio à manifestação e experimentação cultural de seus corpos.

Pode-se perceber que é também por meio dos rituais típicos que se aprende muito sobre suas origens e sobre as linguagens de várias formas, desde o ponto de vista visual até o da verbalização, passando sobretudo pelos movimentos do corpo. Nesse sentido, é importante assinalar que, para o povo Bakongo, o *nitu* (corpo) é feito de rituais, entendendo-se haver, nos rituais, uma conexão entre *nitu* e mente: trata-se do casamento entre corpo e mente, com o qual alguém consegue se firmar no mundo e dar visibilidade às histórias de vida que o seu corpo e a sua mente criam. Daí a expressão *nitu ye kinkulo kiama*, que poderia ser traduzida do *kikongo* para o português como: “meu corpo, meu ritual”. Isso significa que o *nitu* (corpo) seria feito de rituais enraizados em grupos étnicos cujas culturas compõem as sociedades.

Se o corpo é feito dos rituais dos quais ele participa, perguntamos: que lugar ocupa o corpo dentro de uma escola que desconsidera os rituais típicos dos povos angolanos e as linguagens maternas em que são realizados?

Sem a pretensão de tentar responder essa pergunta tão ampla, limitamo-nos aqui a referir, apenas como um breve exemplo, uma situação pontual: num trabalho que fizemos com crianças em creches de Luanda, percebemos que quando se propunha uma apresentação cênica cujas atividades de preparação estavam desligadas dos modos de se mover e falar das crianças, isso acabava gerando uma espécie de bloqueio das formas de expressão do corpo: entravam em cena corpos que expressavam timidez e que pareciam desatentos, envergonhados, perdidos no espaço que ocupavam... Mas quando as dinâmicas expressivas eram aproximadas de contextos que permitem liberar o corpo da funcionalidade instaurada desde cedo pela escola, deixavam-

se emergir as potências criativas do corpo infantil na experimentação que faz de si mesmo: *nitu ye kinkulo kiama* (“meu corpo, meu ritual”).

Rituais na escola e a força das linguagens artísticas

A breve discussão que vimos desenhando aqui nos permite perceber a importância de se manterem vivas as diferentes línguas e corporeidades maternas nas práticas escolares, para o enfrentamento dos riscos de extinção de partes das culturas dos povos. Tal enfrentamento pode ser feito também considerando-se possibilidades de inserção pedagógica dos diferentes rituais angolanos na escola: dentre tais possibilidades está o trabalho com as linguagens artísticas (dança, teatro, música, etc.) que manifestam performances típicas dos rituais. Há várias situações cotidianas e manifestações artísticas nos grupos étnicos de Angola que constroem a beleza e a riqueza cultural do país, e que podem compor os espaços e tempos das práticas pedagógicas em escolas regidas pela Lei n. 13/01 (Angola, 2001) que, conforme salientamos no início deste texto, prevê que a educação se dê também através das manifestações culturais.

No caso dos Bakongos, por exemplo, destacam-se as danças dos rituais, formadas de modos bastante criativos e improvisacionais por cada participante, que se envolve de forma espontânea na composição das coreografias. Mesmo que haja variações nas danças a depender da manifestação cultural à qual estão vinculadas, ainda assim há regularidades que permanecem sobretudo no que se refere aos movimentos que constituem a estrutura orgânica dos rituais. Apenas como exemplo, podem-se citar as danças *bemba-bemba* e *masikilo*, ambas acompanhadas também de canções.

Bemba-bemba é uma dança feita com a percussão que dá o ritmo e permite criar os movimentos, para os quais são necessários três instrumentos (chamados de batuques): a base, o ritmo e o solo. Os movimentos partem da cintura: amarrando um pano na cintura, vão baixando de formas a dar a entender que estão no cultivo ou na colheita. Nesta dança, as mulheres são as bailarinas e os homens os percussionistas. Normalmente há mais mulheres a dançar, os homens vão criando figuras engraçadas, caracterizadas de forma a imitar um animal ou alguém. O nível de criatividade e envolvimento é tão forte que podemos encontrar pessoas a brincar com o fogo enquanto dançam. As canções se associam à dança, consistindo em retratos do dia-a-dia: os percussionistas são os solistas e as bailarinas formam o coro, com as palmas das mãos ritmadas ao som do batuque, e o coro vai preenchendo um cenário melódico durante

a apresentação. Os movimentos peculiares que envolvem os membros do grupo permitem que esta dança seja feita em vários eventos de caráter festivo ou até mesmo na *sentada*⁶.

Masikilo é uma dança igualmente feita com percussão, mas o tipo de batoque é diferente do *bemba-bemba*; assim, o ritmo e a dança *masikilo* caracterizam-se principalmente pelo tipo de instrumento que lhes é próprio: o batoque pequeno em forma de uma caixa, com a pele com *ndimbo* (sinal de alcatrão no meio), que permite uma vibração muito mais forte. Esta dança é normalmente usada em rituais de óbito. De modo geral, o movimento depende da percussão e o guia do bailarino é o som do solista.

Além das danças e canções, destacam-se também os rituais da oralidade (*fuku* e *kissafu*). Em volta da fogueira, onde geralmente ocorre o cenário dos rituais de oralidade, os mais velhos de forma espontânea vão contando histórias, por meio de fábulas, contos, lendas, provérbios e adivinhas. (Apesar de a tradição focalizar os mais velhos como contadores de histórias, isso não impede os mais jovens voluntariamente de contarem também). De acordo com as pessoas entrevistadas para a pesquisa (Nsingui, 2023), existem muitas histórias, fábulas, provérbios, contos, lendas, jogos e também personagens que marcam o povo Bakongo⁷. E para além dos rituais que são feitos por um acontecimento pontual (seja ele trágico ou de alegria, como aqueles derivados de uma união), é importante salientar que os povos também se divertem e criam as suas próprias ações no interior dos rituais da oralidade, independente de algum fato específico. Tais criações, das quais também se pode fazer uma leitura artística, se dão sobretudo em volta da fogueira.

Em relação à fogueira, sabe-se da sua centralidade e do seu protagonismo nos rituais da oralidade, não apenas porque em torno dela se contam histórias e se escutam os mais velhos, mas também porque ela ilumina o espaço como sinal para quem vem de outra aldeia ao encontro do ritual na noite, demonstrando a importância que se atribui ao cuidado com o outro e configurando o caráter coletivo dessas manifestações culturais. Quando realizados nas cidades, em função do uso da luz elétrica, os rituais da oralidade dispensam a fogueira e agregam outros elementos que passam a lhe constituir. Independente disso, apesar de certas modificações tecnológicas na realização das práticas ritualísticas, o importante é que cada povo constrói suas histórias também por meio desses rituais, que, por sua vez, criam suas estruturas pedagógicas na medida em que elaboram e atualizam os seus modos próprios de habitar o mundo.

⁶ *Sentada* é um termo angolano que designa uma prática familiar, um turno em que as pessoas de uma mesma família se reúnem para estarem juntas, num momento dedicado propriamente ao cuidado das relações familiares, onde, juntas, as pessoas conversam, preparam a refeição, assistem a um programa de televisão, resolvem questões familiares pendentes, ouvem músicas (há inclusive músicas angolanas dedicadas especialmente a esse momento). Geralmente acontece na casa de um membro mais velho da família, por sinal de respeito.

⁷ Os marcadores culturais aos quais nos referimos estão descritos com maior detalhamento no primeiro e no segundo capítulos da Dissertação de Mestrado de Mbandu Luvumbu Nsingui (2023).

A questão que se coloca aqui é: quando se vivenciam no campo artístico essas manifestações ritualísticas, o que importa não é só conhecer o que o mundo impõe aos povos como tradição, mas construir habilidades para entender o mundo que se habita e também transformá-lo. E é justamente neste ponto em que se podem localizar as relações entre ritual, educação e arte. É possível, assim, fazer valerem, na escola, as culturas próprias de um povo, conhecendo, entendendo e assumindo como legítimos os hábitos e os costumes, comunicando-se com as línguas e as corporeidades maternas, para ampliarem-se as oportunidades de, desde dentro das práticas educativas, por meio do trabalho com as linguagens artísticas, compreender, situar e reatualizar a produção dos saberes e conhecimentos locais.

Sabemos que um ritual em si não é necessariamente sinônimo de arte, mas percebemos que podem ser encontrados vários elementos artísticos num ritual. Assim, acreditamos que o trabalho com as artes na escola abrem caminhos interessantes para considerar um vasto conjunto de elementos e marcadores culturais advindos dos rituais: teatro, danças, canções, declamações, jograis, adivinhas, brincadeiras e jogos de todo tipo (de imitação, de atenção, de improvisação, de presença) e outras atividades que podem enriquecer os programas escolares, trabalhando-se as linguagens artísticas como um modo de habitar o mundo e de dar sentidos a ele, e entendendo-se esse repertório artístico-cultural como diferentes linguagens com as quais convidamos as crianças a experimentarem a si mesmas (seus corpos em seus limites e potencialidades), por meio dos elementos ritualísticos que constituem as manifestações culturais de seus povos. Se estamos dispostos a tais experimentações, podemos recolocar uma e outra vez a pergunta: que outras potencialidades podem emergir dos encontros entre rituais e artes na escola?

Referências

ANGOLA. **Lei de Bases do Sistema de Educação**. Lei n. 13/01. República de Angola, Assembleia Nacional. Luanda, Angola, 2001.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. **Corporeidade materna**: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

NSINGUI, Mbandu Luvumbu. **Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola**: efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito Bakongo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

OLINTO, Lidia; LAMPERT, Cristian. Grotowski e o parateatro: contracultura, ascese e gnose. **Moringa**: Artes do Espetáculo. João Pessoa, v. 11, n. 1, jna./jun. 2020.

SABINO, Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha. **O teatro para além do teatro**: espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (Unesp), São Paulo, 2016.