

Saberes Cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena

Celina Nunes de Alcântara ⁱ

Pâmela Amaro Fontoura ⁱⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Saberes Cantados: africanidades brasileiras como potência de produção vocal para a cena

O presente artigo tece reflexões acerca das contribuições de tradições orais e suas heranças, aqui denominadas de africanidades brasileiras (Silva, 2009), durante a experiência de estágio docente com estudantes da graduação em Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Práticas inspiradas em manifestações culturais negras, como jongo, samba e afoxé, foram pontes para processos de criação e agenciamento vocal. Trabalhou-se ainda com as noções conceituais de africanidades, ancestralidade e tradições orais, com base em pensadores como Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).

Palavras-chave: Performance da voz. Estudos da voz cantada. Africanidades. Tradições orais. Oralidade.

Abstract - Sung Knowledge: brazilian africanities as a power of vocal production for the stage

This article reflects on the contributions of oral traditions and their heritage, here called Brazilian Africanities (Silva, 2009), during the teaching internship experience with undergraduate students in Theater at the Department of Dramatic Art at the Federal University of Rio Grande do Sul. Practices inspired by black cultural manifestations such as jongo, samba and afoxé were bridges for processes of creation and vocal agency. The conceptual notions of Africanities, ancestry and oral traditions were also worked on based on thinkers such as Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).

Keywords: Voice performance. Studies of the singing voice. Africanities. Oral traditions. Orality.

Resumen - Saberes Cantados: las africanidades brasileñas como potencia de producción vocal para el escenario

Este artículo reflexiona sobre las contribuciones de las tradiciones orales y su patrimonio, aquí llamadas Africanidades Brasileñas (Silva, 2009), durante la experiencia de pasantía docente con estudiantes de graduación de Teatro en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Las prácticas inspiradas en manifestaciones culturales negras como el jongo, la samba y el afoxé fueron puentes para procesos de creación y agencia vocal. También trabajamos con las nociones conceptuales de africanidades, ascendencia y tradiciones orales a partir de pensadores como Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2009), Muniz Sodré (1998), Leda Maria Martins (2021), Amadou Hampaté Bâ (2010).

Palabras clave: Interpretación de voz. Estudios de la voz cantada. Africanidades. Tradiciones orales. Oralidad.

Introdução

As tradições orais negras e indígenas brasileiras, historicamente, passaram, e ainda passam, por processos de marginalização socioeconômica, política e cultural. Equivocadamente percebidas como manifestações afastadas da dimensão científica, ficaram por muito tempo invisíveis e subvalorizadas aos olhos do conhecimento acadêmico (Amorim; Oliveira, 2014). No entanto, a chegada de um maior número de pessoas negras, quilombolas e indígenas às universidades públicas, nos mais variados campos de conhecimento, por meio das políticas de Ações Afirmativas, em conformidade com pautas de lutas históricas do Movimento Negro brasileiro, fomentou novos debates, combate ao racismo (Almeida, 2020), afirmação e positivação das diferenças. O campo das Artes Cênicas não escapou a essas transformações sociorraciais e passou a ter muito a contribuir.

No contexto da comemoração dos 20 anos das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, apresentamos o conceito de *africanidades brasileiras*, legado do pensamento de Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, para teorizar práticas contracoloniais em estudos da voz falada e cantada para o artista da cena (Gomes; Lázaro, 2024). Apresentamos um relato da experiência de estágio docente de uma das autoras¹, na disciplina *Práticas Performativas em Voz II*, durante o segundo semestre de 2024, com estudantes da graduação em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

De acordo com Petronilha Gonçalves e Silva (2009, p.43):

Africanidades são expressões de culturas de raiz africana, cultura no sentido indicado por Césaire (1956), ou seja, núcleo irradiador do que há de mais singular numa civilização (Silva, 2009, p. 43). São manifestações histórico-culturais diretamente vinculadas a visões de mundo, enraizadas em jeitos de ser, viver, pensar e construir existências próprias do mundo africano.

Conforme Silva (2009), pertencem ao mundo africano os povos e sociedades que vivem neste continente e também aqueles que constituem a diáspora na sua diversidade, como é o caso do Brasil. As manifestações histórico-culturais negras, que inspiraram as propostas pedagógicas para a criação e ampliação do diálogo com diferentes modos de agenciamento vocal para artistas da cena, foram o jongo, o afoxé e o samba. Para Silva (2009, p. 43):

¹ Artigo escrito em parceria com a orientadora de doutorado, que também supervisionou o estágio docente.

As africanidades são geradas por visões de mundo de raiz africana e as geram, também. Para conhecê-las, estudá-las e compreendê-las é preciso atentar que: há unidade, assim como há distinções, nas visões de mundo geradas no mundo africano; as visões de mundo de raiz africana, recriadas sob diferentes condições de existência, constituem o único fundamento capaz de viabilizar a libertação das desqualificações impingidas aos negros (CARRUTHERS, 1999, p.29). As diferentes culturas de raiz africana estão ligadas, formando uma grande teia cujos fios são sustentados pela *ancestralidade* e pela *negritude*.

A partir disso, importa para nós também o que esta mesma autora discorre sobre a *ancestralidade*. Para ela:

A ancestralidade está na base da história e das culturas de raiz africana. Os ancestrais são os fundadores dos diversos grupos humanos. Os ancestrais não somente fundam comunidades, mas também lhes garantem a vida e a permanência nos tempos e espaços (SOUZA JR., 2004). Assim sendo, ainda que afrodescendentes nunca tenham posto os pés no continente de seus antepassados, nem saibam de que povos são oriundos, como acontece com a maior parte dos negros brasileiros, a África para eles é muito mais do que uma idealização, pois os ancestrais os mantêm em conexão com o continente-mãe, com o mundo africano (Silva, 2009, p. 43).

Quando enunciamos o termo “saberes cantados”, compreendemos que o canto dentro do contexto das tradições orais transmite conhecimento e força. Através de outro valor civilizatório - ou africanidade -, que é a *oralidade*, percebemos que, por gerações, por intermédio da força da palavra falada/cantada, têm sido preservadas memórias e sabedorias filosóficas de comunidades e seus territórios. Nesse sentido, também nos interessa adensar a importância da palavra falada/cantada para a matriz africana. Argumenta Hampaté Bâ (2010, p. 172-173):

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém (yaa-warta, em fulfulde) que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. [...] A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como o fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. Diz o adágio malinês: ‘O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala’. A tradição, pois, confere a Kuma, a Palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana.

A disciplina, referente à etapa quatro da graduação em Teatro, oportunizou tempo-espaco para a experimentação de diálogos, encontros e vivências com modos de saberes-fazer inspirados em tradições orais negras, sobre as quais a artista-pesquisadora buscou desdobrar exercícios cênicos de improvisações e jogos cênicos comuns ao trabalho de ator e atriz. A partir do uso de canções, pontos/toadas, cantigas, de percussões diversas tocadas ao vivo e das danças em roda, os encontros beberam na fonte de musicalidades do jongo do

sudeste brasileiro, do samba urbano carioca e do afoxé dos cordões carnavalescos baianos. Como expressões fomentadoras de largos processos criativos, o trabalho vivenciado foi conduzido para o exercício de uma leitura ritual criada/construída ao longo do semestre da disciplina, e a partir da obra *A criação da terra e do homem*, segundo a cultura Yorubá, do escritor/autor Oná Artero.

A justificativa para o amparo pedagógico, em práticas artísticas oriundas de tradições orais, nasce da relação da pesquisadora doutoranda com essas expressões ao longo de sua trajetória. Como atriz de formação acadêmica e musicista construída na oralidade, potencializou seu caminho por intermédio de encontros com mestres e mestras de saberes-fazer populares do Rio Grande do Sul e também de outros estados do Brasil, a citar Mestre Paulo Romeu Deodoro (RS), Mestre Paraquedas (RS), Mestre Tião Carvalho (MA/SP), Mestre Martinha do Côco (PE/DF), entre outros. Já para a outra autora do texto, e também orientadora da pesquisa, esse processo de relação com a ancestralidade negra foi um pouco diferente. Ela conta que, quando criança e jovem, parecia não haver elo cultural nenhum com sua ancestralidade negra, exceto o étnico da compleição física. Ela acreditava que o elo cultural estava somente com quem era de religiões de matriz africana, do carnaval, do samba, ou das tradições culturais, tais como: o Jongo, Samba de roda, Reisados, Congadas, etc. enfim, quem detinha alguma relação com o universo artístico inequivocamente ligado a uma ascendência afro-brasileira. Foi a partir da relação com o campo do Teatro que passou a perceber-se de que seus cultivos vocais, sua relação com o trabalho, com o social (divisão de tarefas e da comida), o sentido de proteção - principalmente aos mais jovens -, a escuta aos/às mais velhos/as estavam, diretamente, relacionadas às suas vivências de mulher negra em uma família de pessoas negras. Ela se dá conta de como suas ações, relações, formas de perceber/sentir o mundo têm a ver com essa ancestralidade negra, assim como suas escolhas pedagógicas, que a levaram para determinados modos de propor práticas vocais para seus alunos e alunas. Assim, foi a partir da percepção e compreensão de como a ancestralidade negra nos habita, potencializa-nos e se faz presente nas nossas práticas vocais que instituímos o trabalho que traremos para esta análise.

A ancestralidade, à qual aludimos aqui, referenciadas por Rufino (2019, p. 15), diz respeito à própria vida como potência, “[...] de modo que ser vivo é estar em condição de encanto, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível”. Para o autor, o legado ancestral negro está diretamente relacionado à capacidade inventiva de reconstrução da vida

produzida em meio à escassez - das relações coloniais violentas de múltiplas formas -, e por entre as fissuras, as frestas como possibilidades de transgressão. Assim, nutridas de saberes-fazer ancorados em *valores civilizatórios afro-brasileiros* (Trindade, 2013, p. 132), como circularidade, oralidade e ancestralidade, tomou-se como estudo as práticas artísticas de relação voz-tambor.

A ideia de levar para os encontros percussões, para serem experimentadas e tocadas ao vivo pelos estudantes, confluiu para os atos de cantar, contar, dançar, tocar, atuar e batucar. O uso do tambor *ilu-bata*² e de outros instrumentos percussivos preencheram a criação cênico-vocal a partir de três elementos importantes: ritmo, som e tempo. Segundo os estudos de Muniz Sodré (1998, p. 19): “Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas”. O mesmo autor afirma ainda que “as músicas africanas (negras) são fundamentalmente rítmicas e, no entanto, plenamente musicais” (Sodré, 1998, p. 19). Nas três musicalidades abordadas - jongo, afoxé e samba -, o diálogo entre voz falada/cantada e ritmo retornava continuamente em si mesmo, marcando o aspecto de que todo fim já continha um recomeço cíclico (Sodré, 1998).

O som é fundamental nas culturas africanas, por ser um elemento mobilizador de axé, ou seja, poder ou força de realização, o que possibilita o dinamismo da existência (Sodré, 1998). Interessante trazer a dado que, no referido semestre do estágio aqui relatado, estávamos retornando às aulas após o trágico período de impacto das enchentes que destruíram territórios e casas de milhares de famílias no Rio Grande do Sul, no mês de maio de 2024. A decisão da pesquisadora-doutoranda, de incluir percussões ao trato artístico-pedagógico, também se alinhou ao desejo de mobilizar energias duras, de desânimo e de tristeza que rondavam a todos. Sem sombras de dúvidas, foi um semestre desafiador.

² Tambor característico do Batuque gaúcho.

Saberes cantados no jongo

Ah, eu fui no mato
Eu fui cortar cipó
Eu vi um bicho
E esse bicho era caxinguelê
 (Caxinguelê - Vovó Maria Joana, Jongo da Serrinha)

O *jongo* ou *caxambu* foi reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2005, por uma iniciativa do Jongo da Serrinha e do Quilombo de São José. Essa expressão foi criada no Brasil a partir da presença de africanos de origem bantu que foram escravizados e trabalharam nas fazendas de café na região Sudeste brasileira. Cabe ressaltar que, antes mesmo do reconhecimento da política estatal, as comunidades negras e quilombolas dos meios rurais e urbanos brasileiros já tinham consciência da importância do jongo e do seu significado enquanto referência cultural para o Brasil. O jongo é uma herança cultural preservada e transmitida através da oralidade por diferentes gerações (Amorim; Oliveira, 2014).

No primeiro encontro do estágio docente, foi feita a proposta de uma vivência de roda de jongo em sala de aula. Os/as estudantes do curso de graduação em Teatro, cursando seu quarto semestre, foram dispostos em um grande círculo e conduzidos pelo ritmo do tambor *ilu bata* tocado ao vivo. Elas e eles experimentaram os principais passos da dança de umbigada (nomeados na oralidade de “tabiado”; “amassa café”; “mancador” e “umbigada”³). A dança foi repassada tendo como referência o modo de transmissão tal como foi apreendido pela pesquisadora-doutoranda com os integrantes do grupo Jongo da Serrinha (RJ), quando estiveram em Porto Alegre a ministrar uma vivência de jongo e apresentar um espetáculo no ponto de cultura afro-gaúcha, Afrosul Odomodê⁴.

No círculo, conforme a roda girava, aos toques do *ilu bata*, acrescida do som das palmas e dos pontos cantados, o dançante de trás podia acompanhar, observar e até imitar os passos do dançante da frente, originando uma corrente em movimento e muito conectada, na qual o ato de aprender também passa pela imitação. Embora estivessem dançando passos desenhados, foi incentivado que cada estudante brincasse livremente no jogo relacional com os colegas e com seu corpo gingando na musicalidade jongueira. Ao serem desviados de

³ “Tabiado” é o nome do passo que é uma pequena pisada com um dos pés; “amassa-café”, passo que remete ao movimento de amassar o café com os pés, como era feito nas lavouras do período colonial; “mancador”, passo que remete a andar mancando; “umbigada” é o encontro frontal entre o casal no centro da roda, que transmite uma saudação ancestral através dos ventres.

⁴ Afrosul Odomodê – ponto de cultura afro-gaúcha e grupo de dança negra em Porto Alegre.

cobranças de certo ou errado, entendemos que foi oportunizado um convívio leve e experimental com a tradição oral.

Criado na década de 1960 pela família Monteiro, de Mestre Darcy do Jongo e Vovó Maria Joanna Rezadeira, o Jongo da Serrinha (RJ) se consolidou como uma das principais instituições da cultura afro-brasileira no País. Em 2000, o Jongo da Serrinha criou uma Organização não governamental (ONG) com a missão de salvaguardar o jongo e combater o racismo estrutural brasileiro⁵. A atuação do grupo visa fomentar a cultura, educação, desenvolvimento comunitário, memória, proteção da infância, juventude e saúde mental⁶.

Entre os vários pontos⁷ de jongo que foram cantados coletivamente, um se destacou e alegrou os encontros, *Caxinguelê*, de autoria de Vovó Maria Joana⁸, gravado pelo grupo Jongo da Serrinha, interpretado pela Tia Maria do Jongo⁹ (1920-2019). O ponto ou toada apresentava os seguintes saberes cantados:

Ah, eu fui no mato/ Eu fui cortar cipó/ Eu vi um bicho/ E esse bicho era caxinguelê/
Eu panhei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Eu pisei o coco/ caxinguelê tá me
oiando/ Fiz banha de coco /caxinguelê tá me oiando ai minha senhora/ caxinguelê tá
me oiando/ oia o jongo aí/ caxinguelê tá me oiando/ (ponto de Vovó Maria Joana).

Esse ponto de Jongo foi experimentado e aprendido pela doutoranda, durante vivência com os jongueiros da Serrinha (RJ), que por intermédio dele aprendeu que o caxinguelê, nome dado para o animal cachorro-do-mato, simbolizava o capitão-do-mato do período colonial/escravagista. Sendo assim, por meio dessa linguagem cifrada, o ponto de jongo avisava, entre os pretos/pretas, da vigilância opressora nos ambientes. Esse exemplo demonstra a inteligência de africanos e de seus descendentes na reinvenção de modos de se comunicar, resistindo ao processo de escravização. Através de cantos figurados e com versos de duplo sentido, senhores de engenho eram despistados da compreensão sobre combinações de fuga e de repasses de informes cotidianos em contexto de cativo. O ponto Caxinguelê também faz refletir que, na atualização do racismo (Almeida, 2020), os caxinguelês ou

⁵ O racismo foi e é um processo de desumanização que antecede práticas discriminatórias ou genocídios (Almeida, 2020).

⁶ Para conhecer mais, acesse: <https://jongodaserrinha.org/>. Acesso em: 11 jun. 2025.

⁷ No jongo, os cantos são chamados de pontos ou toadas.

⁸ Vovó Maria Joana foi Mãe de santo, rezadeira, líder comunitária e uma das fundadoras da escola de samba Império Serrano. Sua casa na comunidade foi lugar de sociabilidade e de resistência da memória jongueira, onde se reuniam familiares, vizinhos e amigos. Os encontros promovidos ao longo dos anos garantiram a preservação e reinvenção dessa tradição, permitindo que a Serrinha fosse a última comunidade urbana do Rio de Janeiro a preservar o jongo, fortalecendo os laços identitários entre os seus praticantes.

⁹ Tia Maria do Jongo foi jongueira, guardiã do jongo da Serrinha e fundadora do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano.

cachorros-do-mato podem ainda ser revisitados nas figuras opressoras de policiais e seguranças de espaços públicos e privados que, em certa medida, dão continuidade à desconfortável vigilância e desconfiança em relação a pessoas negras, mesmo após 136 anos da abolição da escravatura no Brasil.

Do ponto de vista dos estudos da voz, o encontro com a vivência de roda de jongo proporcionou novos modos de trabalhar projeção vocal e improvisação. A forma como Tia Maria interpreta o ponto de jongo gravado inspirou o exercício de escuta, articulação e projeção vocal no qual cada estudante experimentou brincar de projetar sua voz falada e cantada como se estivesse no mato, de forma altissonante, tendo como referência a matriarca mencionada. Percebemos que o jongo ajudou no aumento de articulação vocal e no prolongamento de notas cantadas no tempo. Na sequência, desdobrou-se a brincadeira de improvisação, já própria do jongo e das culturas negras: cada estudante inventou, sob forma de improviso, o que fez com o coco, em consonância e complemento à narrativa cantada, na relação com o fragmento que segue: Eu panhei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Eu pisei o coco/ caxinguelê tá me oiando/ Fiz banha de coco /caxinguelê tá me oiando. Apareceram como substitutivos as ações de cortar, pisar, beber, quebrar, lançar, cozinhar, guardar o coco, entre outras, numa combinação de imaginação e descontração.

Ao analisarmos as características das formas tradicionais de cantar, encontramos nos estudos de Leda Maria Martins (1997) a noção de canto antifonal, que se aproxima do que percebemos nos exercícios performativos de voz em sala de aula. Discorre Martins (1997, p. 123):

Outro aspecto importante da música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto antifonal. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema, e um coro responde. Suas respostas constituem, em geral, comentários sobre o tema apresentado pelo solista ou dirigente, ou então, são comentários sobre estas próprias respostas, em versos improvisados. A extensão dessa improvisação depende do tempo pelo qual o coro deseja se estender, e a improvisação, constituindo outra faceta da música africana, vem a ser, sem dúvida, uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos.

Podemos destacar, ainda, outra contribuição do trabalho criativo com o jongo, que seria a compreensão de ancestralidade na prática. Como mencionamos no início do artigo, a ancestralidade como valor afro-civilizatório, âncora das manifestações culturais negras diaspóricas, foi uma inspiração assertiva na criação e diálogo para a produção de voz na cena.

No caso, contamos memórias sobre os antepassados e seus modos de vida e estimulamos cada estudante a trazer, por intermédio da improvisação, características, gestos,

modos de falar, enfim, corporalidades ligadas às suas memórias, na relação com seus antepassados e/ou mais velhos e mais velhas. De modo que nos inspiramos nessas memórias-corporalidades para a experimentação de algumas figuras teatralizadas. Também dimensionamos suas influências em nossos jeitos, escolhas de modos de ser-fazer como pessoas e artistas. De acordo com Bâ (2010, p. 174):

Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou de pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a herança ancestral. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: 'Aprendi com meu Mestre', 'Aprendi com meu pai', 'Foi o que suguei no seio de minha mãe'.

Esse exercício de aproximação dos estudantes às suas memórias pessoais, do ponto de vista de trazer seus antepassados para a criação artística, alargou modos de enxergar o trabalho de ator e atriz. Acreditamos que o trabalho de “capinar” na ancestralidade colaborou para fortalecer as identidades pessoais, o sentimento de pertencimento étnico-racial na cultura brasileira e a sensação de ânimo e de bem-estar. Por meio da musicalidade tradicional, percebemos brechas para serem explorados visíveis traços de uma possível identidade artística vocal. Conforme Muniz Sodré (1998, p. 21) aponta: “[...] todo o som que o indivíduo emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido”.

Acreditamos que a experimentação do jongo em sala de aula nos deixou a seguinte provocação: afinal, o que herdamos? De que forma nos relacionamos com nossos mais velhos e com seus ensinamentos? Numa imagem simbólica, podemos pensar que o jongo nos leva ao exercício de imaginação de que cada um de nós traz consigo uma bagagem, como uma mala deixada pelos seus ancestrais, em que dentro são guardadas heranças, receitas, sabedorias, segredos de modos de saber-fazer de antepassados, e que nós já carregamos por sermos, em alguma medida, a continuidade deles. Então, cabe a cada um decidir por reconhecer sua bagagem, aceitá-la e nutri-la ao longo do seu propósito existencial ou ignorá-la. Intuímos que o jongo, por saudar pretos velhos que viveram tempos de senzala e cativo, oportuniza tais reflexões. Essas percepções foram partilhadas ao final dos encontros do estágio docente, quando refletimos sobre o trabalho. A partir disso, cabe citar o exemplo de um estudante que expressou ter se sentido mais orgulhoso de descender de um mestre de cultura popular porto-

alegrense, acerca do qual, por muito tempo, por desconhecimento dos valores de oralidade e ancestralidade, não soube dimensionar tal relevância.

Notamos que o jongo nos serve de recurso para uma saudável revisita à história do Brasil, ensinando-nos sobre o lugar da corporalidade negra como estratégia de resistência às violências coloniais/racistas e não como subjugado, tal como é tratado em narrativas branco-ocidentais (Sousa, 2015). Tal fato põe os estudantes a pensar sobre como construir novas narrativas teatrais afirmativas e emancipatórias, exercitando sua criticidade perante possíveis casos de espetáculos ou processos criativos futuros, que venham a lidar com abordagens racistas/colonialistas. É desse modo que vamos experimentando modos de intervir, à luz da educação para as relações étnico-raciais (ERER).

Entendemos que o jongo, por meio dos seus saberes cantados/dançados/percutidos, conferiu práticas artísticas que evidenciam pistas e informações necessárias para a reconstrução da história do negro, nesse caso no Sudeste brasileiro. Contudo, fica a lacuna: que manifestações artísticas e culturais negras estão presentes no Sul do Brasil, de modo que contribuam, assim como o jongo, para uma reconstrução histórica do negro nessa região do País?

O trabalho com o Jongo, junto aos estudantes, fez-nos perceber a potência dessa tradição negra em nos confrontar com a nossa própria tradição afro-gaúcha, mesmo que pelos indícios da ausência ou não reconhecimento.

Saberes cantados no afoxé

*Nhem-nhem-nhem / Nhem-nhem ô xorodô
 Nhem-nhem-nhem / Nhem-nhem ô xorodô
 É o mar, é o mar / Fé-fé xorodô
 Oxum era rainha
 Na mão direita tinha
 O seu espelho onde vivia
 A se mirar
 (Canto para Oxum - Toquinho e Vinícius de Moraes)*

Pontuamos, neste relato de experiência de estágio docente, um segundo momento de experimento criativo em estudos da voz falada e cantada, agora observando os saberes cantados na canção para a divindade yorubana *Oxum*. A canção, de Toquinho e Vinícius de Moraes, conhecida na interpretação de Maria Bethânia, é um ijexá e foi trabalhada, no contexto de aula, com alunos e alunas fazendo um cortejo, que foi associado aos afoxés baianos. Os afoxés são cortejos de rua, mobilizados por grande grupo de pessoas, compondo um movimento cultural de negritude. O ijexá é o nome dado ao ritmo que, comumente, embala afoxés. Na condução desse trabalho foi importante trazer essas informações, tanto como conhecimentos, ainda desconhecidos para o grupo de alunos/as, quanto como inspiração para a experimentação pedagógica. De acordo com Santos (2016, p. 45):

Os afoxés surgem na Bahia por volta do século XIX, em meio a um cenário de fortes proibições a elementos ligados ao candomblé e advindos da ‘cultura negra’. O seu aparecimento neste cenário é como meio de dar visibilidade aos negros que não tinham espaço na sociedade baiana, bem como, demonstrar a religiosidade existente presente neles. Assim, os afoxés surgem como maneira de contestar a sociedade na medida em que insere os negros nas ruas da cidade e reverenciam o candomblé, visando então uma transformação social naquele lugar.

Os afoxés, historicamente, já foram considerados um movimento artístico e cultural vergonhoso para a sociedade, pelo fato de serem expressas representações do Candomblé, visto como uma “mancha” no contexto da Bahia (Santos, 2016). A participação dos afoxés e mais adiante dos blocos Afro em Salvador apontam para um marco nomeado de “Reafricanização” do carnaval baiano e de toda a sociedade brasileira, tendo em vista que são manifestações que convocam uma forte participação negra de forma ativa nas festas de carnaval (Santos, 2016). No Rio Grande do Sul, em que a tradição religiosa de matriz africana denomina-se Batuque, expressar-se ao som do ritmo ijexá representa um contraponto ao imaginário sociorracial e religioso projetado nesse estado. Sendo assim, abordar essa manifestação e seu ritmo em contexto performativo contribui para o desmanche de preconceitos difundidos por intolerância religiosa.

De acordo com os estudos de Nei Lopes (2007, p. 69), Oxum é a “dona do poder genitor feminino. É a madrinha da procriação e da gestação, que toma sob sua proteção todos os seres humanos desde a concepção até que comecem a falar e a adquirir conhecimento”. Nesse sentido, acreditamos que, por intermédio, de uma canção que conta sobre passagens da divindade Oxum, poderiam ser oportunizadas reflexões sobre potências afetivas e relacionais, como a importância do autocuidado, do amor-próprio e da amabilidade nas relações interpessoais, bem como na concepção de si mesmo. Apesar de o tema da Oxum ser mais conhecido dentro do contexto religioso, a circunstância que adotamos e nos referimos no trabalho performático e pedagógico esteve imbuída da relação com o sentido cultural, vinculada aos aspectos do sagrado, do mitológico e do filosófico.

Conectar esses elementos aos nossos estudos da voz falada/cantada pode nos inspirar a tratar, através do que presentifica Oxum, de ações de autocuidado vocal, como a prática de beber água; aquecer e desaquecer a voz; evitar excessos, percebendo os limites do corpo e da voz de cada um e uma. Conectando o ensinamento de amor-próprio, a canção e os modos de se expressar por intermédio dela, foi possível estimular reflexões sobre autoestima artística e vocal, levando-nos a pensar de que modo sentimos/percebemos nossa emissão vocal e se gostamos da nossa voz, do nosso timbre, seja ele cantado ou falado. Inspirados no espelho que Oxum carrega e se mira, é possível refletir: em quem nos espelhamos quando almejamos aprimoramento, transformação e consciência nas nossas performances da voz?

Os saberes cantados de Oxum podem ser potentes para a produção de voz na cena, a fim de, não só decifrar seus segredos, mas também saudar nosso sagrado. A voz falada/cantada é mediadora da saudação ritual. De acordo com saberes orais, a expressão “xorodô” é uma palavra em Yorubá que significa “levar o presente para a água doce”. Acreditamos que cantar carrega o poder do encantamento, produzindo o sentido de presentear as/os outras/os com vibrações harmoniosas, desde a singularidade vocal de cada um/uma. A divindade também está relacionada ao amor e à amabilidade como postura, conduzindo-nos ao campo do sensível. Por isso, entendemos que ela (Oxum), como princípio, poderia se configurar como uma escolha estética para embasar processos artísticos desde a possibilidade de criar a partir da dimensão do sensível, guiado pelo afeto ou desmedida, ultrapassando cânones limitativos da razão instrumental (Sodré, 2006). Sobre a dimensão sagrada da palavra, discorre Hampaté Bâ (2010, p. 169):

Nas tradições africanas - pela menos nas que conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao sul do Saara -, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de 'forças etéreas', não era utilizada sem prudência.

Para criar um cortejo de recepção aos convidados que iriam assistir à leitura ritual do texto/lenda, usamos os seguintes instrumentos: uma caixa (pequeno tambor característico de congadas), três tamborins, três ganzás, uma flauta doce, um molho de chaves, um xequeré, um reco-reco de madeira, um carrilhão, dois pandeiros de couro e um maracá indígena. O ritmo do ijexá foi tocado numa cadência lenta, auxiliando a compreensão do ritmo para aqueles que o tocavam pela primeira vez. O grupo encenou um cortejo que era, ao mesmo tempo, uma abertura e uma chegada. Quem não tinha instrumentos para manejo próprio promovia marcações do ritmo ijexá no caminhar, em confluência com gestos dos braços e mãos, que foram inspirados nos movimentos ondulantes das águas. Se, em uma etapa antes, a vivência com o jongo ensinava a pisar forte a terra, o ritmo ijexá para Oxum ensinava sobre pisar macio, sobre perceber o som e o tempo e associá-lo ao corpo a partir do verbo fluir. Dança, ritmo e canto tornaram possíveis atmosferas de leveza, de harmonia, de encantamento e de ritualidade.

Em nível de aprendizagem, foram passados alguns toques dos diferentes instrumentos musicais e como cada sonoridade poderia se encaixar para compor o grande ritmo coletivo, que deveria ser lento/suave. A turma trabalhava disposta em roda e cada estudante escolhia sua sonoridade percussiva. Foram cerca de quatro encontros experimentando o ritmo ijexá e os movimentos marcados em cortejo de afoxé. A proposta consistia em andar pela sala cantando, dançando e tocando, o que é muito comum dentro dos cordões de afoxés, mas que na experiência em sala de aula marca uma possibilidade de relação diferente com o trabalho vocal, entre os/as estudantes e com o próprio espaço da universidade.

Saberes cantados no samba

*Não deixa o samba morrer
não deixa o samba acabar
o morro foi feito de samba
de samba pra gente sambar*

(*Não deixe o samba morrer* - Edson Conceição e Aloisio Silva)

O samba, no contexto do Rio de Janeiro, desenvolveu-se a partir de redutos negros, em festas familiares e formas de divertimento (Sodré, 1998). Essa forte tradição envolve elementos como rodas, blocos, passeatas e cordões populares, porta-bandeira, mestre-sala, passos dançados como “miudinho”, “trenzinho”¹⁰ e outros jeitos de sambar. O samba já foi muito perseguido por ser uma expressão cultural da “ralé”, própria do povo negro. Historicamente, sabe-se que, no Brasil qualquer manifestação de origem negra enfrentava a perseguição ostensiva da polícia. Atualmente, o samba é uma grande potência cultural negra que arrasta multidões nos mais variados estilos e vertentes, conforme as regionalidades do país - no Sul também marca presença com força. O samba é uma tradição também preservada pela oralidade e que carrega sedução, encanto, alegria, transmite emoções diversas e complexas e atua de forma basilar na formação do que se consolidou como a cultura brasileira (Santos, 2003).

Segundo mestre Laudeni de Souza, liderança do grupo de Jongo Mistura da Raça (SP), em fala transmitida na oralidade, “o jongo é o pai do samba e avô do pagode”. Já Muniz Sodré, de um ponto de vista acadêmico, demonstra que:

O ‘encontrão’, dado geralmente com o umbigo (semba, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde, dar-lhe um nome genérico: *samba* (Sodré, 1998, p. 12).

Percebemos nesse fragmento que o jongo, dança de umbigada, dá origem ao que será chamado samba. O mesmo autor segue:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (Sodré, 1998, p. 12).

Os sambas cantados nos encontros foram *Devagar*, *Devagarinho*, de autoria de Eraldo Divagar, interpretados por Martinho da Vila, e *Não Deixa o Samba Morrer*, imortalizado na voz da cantora Alcione, ambos ícones do samba. Vamos destacar o trabalho com a primeira obra,

¹⁰ “Miudinho”, jeito de sambar dando passos muito curtos e pequenos; “trenzinho”, jeito de avançar sambando com os pés lembrando um trem em movimento.

que apresenta o refrão simples, de versos circulares, com os seguintes saberes: “É devagar / é devagar / é devagar / devagarinho”. Como escolha musical proposta pela professora-orientadora para fechar os encontros e a leitura ritual na disciplina, a canção se encaixou no sentimento coletivo de reconstrução. Cantamos ainda: “Eu conheci um cara / Que queria o mundo abarcar / Mas de repente deu com a cara no asfalto / Se virou, olhou pro alto, com vontade de chorar”. Avaliamos que, em tempos de tragédias climáticas, exigências de produtividade intensa, de um sistema-mundo capitalista que nos impele à pressa das conquistas, ao alto desempenho, à larga competitividade a que somos estimulados na correnteza midiática, à sobrecarga de tarefas cotidianas e a uma série de contextos sociais que, muitas vezes, mais produzem adoecimento do que saúde, o samba de Martinho da Vila trouxe não só ânimo e alegria, ao ritmo do pandeiro, como o sentimos como saberes de benzimento de força vital sobre o grande grupo. Nesse sentido, corrobora-nos a reflexão de Silva (1996):

Os provérbios e as histórias, transmitidos oralmente, guardam a filosofia, a história de um povo, de suas raízes culturais. Observando a natureza, o ambiente onde se vive, as relações entre as pessoas, vão-se construindo conceitos, atitudes diante da vida e das pessoas. Assim, se formulam provérbios que, como as histórias, permitem a quem os ouve estabelecer relações entre fatos, comparar situações, tirar conclusões, formular opiniões, posições, julgamentos (*apud* Silva, 2009, p. 45).

A música é alegre e o samba, assim como as demais expressões trabalhadas nas aulas, transmitiram algum ânimo e alegria em âmbito coletivo. A fim de posicionar um entendimento sobre a noção de alegria, encontramos, nas reflexões de Sodré, pontos singulares. Diz o autor Sodré (2006, p. 199): “A alegria africana é propriamente trágica, no sentido nietzschiano deste termo, que é o de dizer sim à vida mesmo nos seus problemas mais estranhos e árduos”. Esse autor contribui no embasamento de nossas práticas ao nos fazer refletir acerca da gerência da alegria como modo de regência harmônica dos afetos, tornando possível o alcance coletivo da aprovação e da renovação da vida. Assim como a amabilidade citada no trabalho com Oxum potencializa o jogo das relações, a alegria ganha um lugar de relevância ao ser emanada através do samba e se apresenta como estado de transbordamento e de ultrapasse da consciência, sendo uma força maior de extravasamento de si pelo caminho da graça e do regozijo.

A transmissão cênico-musical foi experimentada da seguinte maneira: dispostos em círculo, os graduandos aprenderam a fazer o ritmo do samba cadenciado com o balanço do corpo e com a marcação dos pés no chão, imitando o tempo forte e o tempo fraco comum na

marcação do surdo; em relação a outros instrumentos, como tamborim, ganzá e pandeiro, foram exercitadas as sonoridades, primeiro sob forma de vocalidades. Num segundo momento, os/as estudantes tomaram para si os instrumentos para reproduzir o que aprenderam no corpo-voz. Por meio do samba, os/as graduandos/as brincaram com toques básicos de sua cadência, também inventando jeitos seus de sentir a canção, e foram animados pelos cantos de refrões conhecidos. Em outros encontros, alguns/mas dos/as artistas estudantes produziram seus ganzás com garrafas *pet* e arroz, demonstrando um engajamento efetivo ao processo.

Outra questão que marcou a aprendizagem da música cantada - e que esteve presente também no ijexá e nas letras de jongo -, foi a experimentação das letras/textos, inicialmente como texto falado. Esse tipo de exercício conecta, tanto a relação mais comumente trabalhada com atores e atrizes e relacionada ao uso da voz, por intermédio da fala, quanto as tradições orais de cantos que intercalam falas e comentários no meio das canções, bastante comum nas rodas de samba.

Por fim, finalizou-se o semestre com a apresentação de uma leitura ritual que mesclou danças, atmosferas musicais e cantares diversos. Os saberes cantados/falados conduzem relações de ser brincante no trato com a voz e com o canto, ao mesmo tempo que trazem sabedorias em dimensão existencial. Essa é uma dimensão importante da sabedoria ancestral, aludida no início deste texto. Nas palavras de Rufino (2019, p. 15): “A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por estas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida”.

Trata-se de saberes que colocam em perspectiva e funcionamento, por intermédio de suas práticas, dimensões muito maiores que sentidos instrumentais, objetivos daquilo que está sendo difundido, bem como da forma como usualmente acontece. Isso porque, tais saberes, carregam consigo estratégias de resistência e de reinvenção de mundos e vidas.

Considerações finais

A fim de refletir sobre os saberes cantados na sua intersecção com as africanidades brasileiras, como potência de produção vocal, a partir da experiência do estágio docente desenvolvido durante o semestre 2/2024, na disciplina *Práticas Performativas em Voz II*, foi realizada uma roda de conversa com a turma na qual todos todas puderam tecer suas percepções/avaliações sobre a experiência pedagógica. Desse modo, elencamos, a seguir, pontos que consideramos pertinentes e significativos das repercussões nas partes envolvidas, a saber: a pesquisadora-estagiária, a professora-orientadora e a turma de graduandos/as em Teatro.

Para a pesquisadora-doutoranda, o estágio docente foi enriquecedor por ter evidenciado alguns pontos importantes para sua investigação/tese em andamento. Seriam eles: a) o fortalecimento da sua ideia de pesquisa naquilo que ela conecta práticas criativas em performances da voz e perspectivas afroreferenciadas ancoradas em tradições orais negro-brasileiras; b) maior estímulo à docência em nível superior, a partir da valorização das experiências populares da artista-pesquisadora, revelando ânimo aos rumos multipotenciais do campo das artes cênicas brasileiras; c) revigoramento na difusão de práticas artísticas e culturais antirracistas, pois estas parecem estar alinhadas ao projeto político de Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER), ao se debruçarem em elementos da cultura afro-brasileira como modo de conhecer.

Já a professora-orientadora aponta, como potente, a possibilidade de uma ruptura de crenças limitantes, no que tange à relação dos artistas atores em formação com o manuseio de percussões à primeira vista. A percussão é um conhecimento muito presente e valioso na cultura brasileira, a partir da herança cultural negra, mas é, ao mesmo tempo, profundamente estigmatizada por conta das relações racistas. Um dos estigmas é justamente este, no sentido de que, quem não tem uma grande vivência com percussão - nas escolas de samba, no samba, etc. -, não consegue ter uma aproximação com esses saberes porque “não está no sangue”. Tal pensamento, revela apenas uma dimensão do racismo que essencializa os corpos e saberes afro-brasileiros. Ora, como um conhecimento, esta experiência de trabalho tem a possibilidade de ser acessada de diferentes formas e em diferentes níveis. Além do mais, temos muito mais contato com a percussão a partir das nossas vivências culturais do que somos

capazes de perceber ou reconhecer, daí o espanto dos/das estudantes em darem-se conta de como foi possível e potente a experiência que tiveram num relativo curto espaço de tempo.

Em última análise, refletindo sobre as devolutivas da turma, somadas às nossas percepções de diálogo, encontro e agenciamento, destacamos que as práticas vivenciais, inspiradas nas manifestações do jongo, do afoxé e do samba, resultaram: a) na construção de fortalecimento identitário e étnico-racial na relação dos graduandos com suas respectivas ancestralidades; b) no aumento do ânimo dos estudantes diante dos desafios propostos na relação entre voz, dança e percussão, que lhes proporcionaram alegria como potência de criação; c) em uma mudança de percepção em relação às limitações para com as competências musicais e rítmicas, bem como sobre a ideia de segmentação em relação às artes; d) na produção de sentido de relevância e de legitimidade às tradições orais, fomentando a valorização das experiências artísticas oriundas das artes negras e populares brasileiras.

Em uma perspectiva ocidental, podemos perceber que há um reforço da base capitalista neoliberal, na qual estamos imersos/as, em tornar a consciência do crescimento mais individualizada, o que muitas vezes transmite a ideia de um acúmulo de técnicas para si (Sodré, 1998). Contudo, o trabalho investigativo, a partir das tradições orais, reforçam o contrário, de que pode ser enriquecedor experimentar as multipotencialidades humanas nas interações com narrativas, memórias, ritmos, culturas, modos de fazer, objetos, leituras e sonoridades, de maneira coletiva e em função da coletividade. Tudo fervilha e tempera o caldeirão das inventividades e de seus modos de criar. Segundo a cosmopercepção africana, abarca-se ainda a interação do mundo visível (*aye*) com o mundo invisível (*orum*) (Sodré, 1998).

Com este compartilhamento de nossas experiências e análises, desde uma proposição de trabalho vocal, que teve por gênese referências afro-brasileiras, aproximando africanidades brasileiras (Silva, 2009) das práticas performativas em voz falada/cantada, entendemos que atuamos no combate ao epistemicídio e ao racismo cultural, além de colaborar na tomada de conhecimento segundo outras formas peculiares de ver e sentir vida e arte. As africanidades brasileiras, em conexão ao processo criativo de artistas, apontam para a promoção e para o reconhecimento de caminhos pluriversais no campo das Artes Cênicas.

Referências

- ALCÂNTARA, Celina Nunes de. **Fala negra: um trabalho vocal para teatro como ato político**. Salvador/Ufba, Revista Repertório, ano 21, n.30, 2018.1.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- AMORIM, Cleyde R.; OLIVEIRA, Osvaldo M. **Jongos e Caxambus: interfaces entre religiosidade e cultura afro-brasileira no Espírito Santo**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.
- BÂ, Amadou Hampâté et al. **História geral da África**. In: A tradição viva. v. 1, p. 167-212, 2010.
- GOMES, Nilma Lino; LÁZARO, André. **Africanidades brasileiras: o legado de Petronilha Beatriz [livro eletrônico]: nove artigos sobre o papel da relatora na construção das diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. São Paulo: Fundação Santillana, 2024.
- LOPES, Nei. **Logunedé. Santo menino que velho respeita**. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Elzelina Dóris dos (org.); FERREIRA, Ednéia Lopes; CARDOSO, Marco Antônio. **Contando a História do Samba**. Mazza Edições, 2003.
- SANTOS, Liliâne Maria de Santana. **Os afoxés como movimentos sociais na Bahia: luta por igualdade e afirmação étnica**. Pensando Áfricas e suas diásporas. Anais do IV Seminário. Disponível em: www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/pensandoafricas Vol. 02 N. 01 - nov/dez 2016
- SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva. **A palavra é africanidade**. Revista Presença Pedagógica. v.15. n. 86 . mar./abr. 2009
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo** [1 ed. -1979]. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Mauad Editora Ltda, 2006.
- SOUSA, Aline Oliveira de. **Tia Maria do Jongo: memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo jongo da Serrinha**. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. In: TRINDADE, Azoilda Loretto da (Org.). *Africanidades brasileiras e educação*. Rio de Janeiro: Acerp; Brasília: TV Escola, 2013. p. 131-138. Disponível em: <https://cdnbi.tvescola.org.br/contents/document/publicationsSeries/1426109893818.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2024.

Artigo recebido em 17/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58244>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Celina Nunes de Alcântara - é atriz e professora na Universidade Federal do RS (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA); é editora Associada da *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. celinanalcantara@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6444075692126392>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6546-2765>

ⁱⁱ Pâmela Amaro Fontoura - é atriz, cantora, compositora, musicista popular e arte-educadora. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ UFRGS. contatopamelaamaro@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1996175838552368>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4917-2176>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

