

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS – EEFD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA – PPGDan

MEU CORPO TERREIRO:
uma performance dançada na memória pela pedagogia do encontro.

ALEXANDRE CARVALHO DOS SANTOS

Rio de Janeiro

2021

Alexandre Carvalho dos Santos

MEU CORPO TERREIRO:

uma performance da memória dançada na pedagogia do encontro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança. Linha de pesquisa: Performance e Performatividades da Dança.

Orientadora: Prof. Dr^a. Tatiana Maria Damasceno

Coorientadora: Prof. Dr^a. Katya Souza Gualter

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

S237m Santos, Alexandre Carvalho dos
Meu corpo terreiro: uma performance da memória
dançada na pedagogia do encontro / Alexandre
Carvalho dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2021.
127 f.

Orientadora: Tatiana Maria Damasceno.
Coorientadora: Katya Souza Gualter.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

1. Dança. 2. Performance. 3. Diáspora. 4.
Candomblé. 5. Ancestralidade. I. Damasceno, Tatiana
Maria, orient. II. Gualter, Katya Souza, coorient.
III. Título.



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos quinze dias de dezembro de dois mil e vinte e um, às quinze horas, por videoconferência, foi apresentada a defesa da dissertação de Mestrado de **Alexandre Carvalho dos Santos**, intitulada “MEU CORPO TERREIRO: Uma performance dançada na memória pela pedagogia do encontro”. A Comissão Examinadora foi composta pelas seguintes professoras: Profa. Dra. Tatiana Maria Damasceno (Orientadora), Profa. Dra. Katya Souza Gualter (Coorientadora), Profa. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro (Membro Interno), Profa. Dra. Helena Theodoro (Membro Externo) e Yalorixá Nara de Oxossi (Convidada).

Em sessão pública, após exposição de cerca de 2 horas, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca, tendo como resultado:

- (x) Aprovação da Qualificação / Defesa de dissertação
- () Aprovação somente após satisfazer exigências (Anexar folha de modificações)
- () Reprovação da Qualificação

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da banca e pela aluna.

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2021.

Tatiana Maria Damasceno

Profa. Dra. Tatiana Maria Damasceno (Orientadora)

Tatiana Maria Damasceno

Profa. Dra. Katya Souza Gualter (Coorientadora)

Tatiana Maria Damasceno

Profa. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro (Membro Interno)

Tatiana Maria Damasceno

Profa. Dra. Helena Theodoro (Membro Externo)

Tatiana Maria Damasceno

Yalorixá Nara de Oxossi (Convidada)

Tatiana Maria Damasceno

Alexandre Carvalho dos Santos (Discente)

À mulher incrível que durante o período da escrita me encorajou, alimentou meu *orí* com palavras e presságios de boa sorte e não me deixou desistir. Ao contrário, me incentivou a caminhar mais rápido e, em muitos momentos, fez minha ansiedade desacelerar para dar espaço à criação de um texto que pudesse ter sentido, significado e espírito de luta para honrar os ancestrais e suas histórias, minha esposa, Raquel Cascaes de Albuquerque.

AGRADECIMENTOS

A Èsù Onã, Babá mi Oxumarê e Oxoguiã, Yá mi Oxum, Oxóssi, Ogum, Omolu, Oyá, Nanã, Iemanjá, Oxalufã e todos os demais orixás do xirê, que ensinam pelo encantamento da dança o despertar de nossas ancestralidades. Mojubá.

Aos meus protetores nas múltiplas dimensões do corpo, seu Tranca Rua do Cruzeiro das Almas, senhor Sete Capas de Veludo, Pomba-gira Rosa Branca, Maria Padilha das Sete Encruzilhadas, Maria Mulambo, senhor José Pelintra dos Anjos (Zé Pelintra) e caboclo Boiadeiro João Chapéu de Couro, guardiões do meu corpo terrestre. Saravá

À minha ancestral Durvalina Duarte da Silva, por todas as histórias contadas, que me permitiram conhecer meus bisvós no encanto e no canto de sua inesquecível capacidade de criar imagem pela oralidade.

À minha querida mãe, Marli Duarte da Silva, protegida de Omolu, que está aqui nesse ciclo de vida comigo. Ela me gerou em seu ventre, formou meu caráter e ainda me ensina a caminhar pelas encruzilhadas da vida, incentivando meu fazer e minhas escolhas no caminho da arte e da educação desde minha infância, quando eu tocava macumba em seus baldes de lavar roupas. Sua bênção, minha mãe.

Ao meu pai, José Antônio Melo de Oliveira Sales, aquele que me escolheu e acolhe como filho e cuida de mim com amor e valores espirituais indelévels na minha vida. Sua bênção, meu pai.

Ao meu irmão mais velho, Willian Carvalho dos Santos, minha primeira lembrança de tambor. Tambor que tocou minha pele e transferiu o ritmo ancestral que pulsa em mim até hoje.

Ao meu irmão mais novo, Paulo Henrique de Oliveira Sales, que reconfigurou uma família maior em novos laços de amor, respeito e amizade.

Aos meus três filhos amados, Tuany Alves Carvalho dos Santos, Thalles Alves Carvalho dos Santos e Kauã Alves Carvalho dos Santos, tesouros de valor incalculável, que

me fizeram compreender melhor a vida, ensinando que cada um tem seu próprio caminho e desejo a seguir. O meu é que o deles seja *odara*.

À minha esposa, Raquel Cascaes de Albuquerque, amiga e companheira, que desde que nos conhecemos e constituímos nossa família, tem palavras de incentivo, amparo emocional, espiritual, como uma brisa que toca o rosto ventilando a alma, em uma encruzilhada de vida.

À *yalorixá*, minha orientadora, irmã e amiga, professora doutora Tatiana Maria Damasceno de Oxóssi, que, com suas palavras, qual uma flecha certa, me conduziu a esse momento de tanta importância na minha vida acadêmica. Esse momento foi compartilhado com minha coorientadora, irmã e amiga, professora doutora Katya Gualter de Souza de Oxóssi, que, no caminho, não me deixou em escassez na produção de conhecimento, alimentando meu pensamento-palavra-corpo. Abençoação, minhas irmãs.

Aos membros da banca examinadora do presente trabalho, professora doutora Ruth Torralba, professora doutora Helena Theodoro, professor doutor Roberto Eizemberg dos Santos, professor doutor Felipe Kremer Ribeiro e à *yalorixá* Nara de Oxóssi, por esse encontro de afetos e confluências e pela disponibilidade.

Aos colegas, professores e técnicos do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) e do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), pelo carinho, atenção e apoio.

À *yalorixá* Nara de Oxóssi e ao meu *babalorixá*, Vanderlei de Ogum, que reencantaram meu *orí*, reconduziram meus passos na direção de minha ancestralidade, fortaleceram meu corpo terreiro e abriram as portas do Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô, como possibilidade de viver a diversidade dos conhecimentos terreizados para se pensar a dança. Abençoação, minha avó e meu pai.

À minha amiga professora doutora Eleonora Gabriel, protegida de Iemanjá, minha parceira, e aos meus amigos da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, por todo conhecimento e aventuras, nesses 32 anos de convivência, que tanto me ensinam a entender e viver a diversidade da potência das culturas populares.

A todos os membros do Projeto em Africanidade na Dança Educação (PADE/UFRJ), pela construção coletiva desde 2010, que, em nossas idas e vindas aos terreiros de candomblé, assentam na universidade uma arte terreirizada, de descolonização do pensamento-palavra-corpo contra o racismo e a intolerância religiosa dirigida às comunidades de terreiro.

RESUMO

“Meu corpo terreiro” busca ser uma voz que rompe a opressão do silenciamento imposto pelo colonialismo como uma ação afirmativa da cultura do terreiro de candomblé, numa escrita descolonizadora e antirracista na evocação dos saberes terreirizados. O tráfico negreiro transatlântico durante quatro séculos comercializou milhões de vidas pretas para as Américas, fragmentando corpos e memórias. O que me interessa pesquisar são os processos de ensino e aprendizagem da dança de terreiro no ritual, nas festas e no cotidiano da comunidade, analisados aqui como performance, em que dançar tem um papel importante no reagrupamento e transmissão da memória ancestral africana. O trabalho também reivindica a importância de uma dança viva como narrativas e cantigas salvaguardadas nas comunidades de terreiro, que reconstrói memórias e histórias a partir da oralidade e do silêncio, os quais tecem uma inscrição no corpo como performance. Pensando o terreiro como espaço, lugar de pesquisa e encantamento através da sistematização do que nomeio pedagogia do encontro como metodologia, como modo de aprender e ensinar e de se reconhecer na ancestralidade do terreiro, operando um aprendizado de maneira formal não formal, pela potência desses saberes terreirizados que modificaram “meu corpo terreiro” desde muito cedo e penso ser capaz de modificar outros corpos como possibilidade de criação em dança, recriando o corpo no mundo para além dos muros do terreiro, que, nesta pesquisa, é caracterizado no encontro entre a comunidade de terreiro e a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: dança; performance; diáspora; candomblé; ancestralidade.

ABSTRACT

Meu Corpo Terreiro seeks to be a voice that breaks the oppression of the silencing imposed by colonialism as an affirmative action of the Candomblé terreiro culture, in a decolonizing and anti-racist writing in the evocation of terreirized knowledge. Transatlantic slave traffic for four centuries traded millions of black lives to the Americas, fragmenting bodies and memories. What interests me to research are the teaching and learning processes of terreiro dance in ritual, at parties and in the community's daily life, analyzed here as performance, where dancing plays an important role in the regrouping and transmission of African ancestral memory. The work also claims the importance of a live dance as narratives and songs safeguarded in terreiro communities that reconstruct memories and stories based on orality and silence that weave an inscription on the body as a performance. Thinking of the terreiro as a space, a place of research and enchantment through the systematization of what I call the Pegagogia of the encounter as a methodology. A way of learning and teaching and of recognizing the ancestry of the terreiro, operating a formal and non-formal learning through the power of these terreirized knowledge that changed Meu Corpo Terreiro from a very early age and I think I'm able to modify other bodies as a possibility of creation in Dance , recreating the body in the world beyond the walls of the terreiro that in this research is characterized in the meeting of Comunidade de Terreiro and the Federal University of Rio de Janeiro.

Keywords: dance; performance; diaspora; candomblé; ancestrality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Logomarca do projeto.....	106
Figura 2 – Flyer do evento, yaô em acrílico sobre tela.....	107
Figura 3 – Flyer do evento, figura yaô.....	108
Figura 4 – III Seminário de integração universidade, comunidades de terreiro: candomblé, vida e liturgia.....	110
Figura 5 – Tela Oxalá senhor da criação. Acrílico em papel cartão.....	111
Figura 6 – Tela Justiça Feminina em acrílico 1,00x 0,80.....	112
Figura 7 – Tela em acrílico 1,00 x 0,80, Doburu.....	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 OLUBAJÉ, UMA PERFORMANCE TRANSATLÂNTICA NA FESTA DO SENHOR QUE DANÇA PARA CURAR	19
1.1 Mergulho no mar transatlântico da memória.....	28
1.2 As primeiras comunidades de terreiro: estratégia de reexistir.....	31
1.3 A comunidade de terreiro Asé Ylê Ayiê Ojú Odé Igbô.....	34
1.4 A festa do Olubajé.....	35
1.4.1 <u>A comida dançada</u>	37
1.4.2 <u>A dança de Omolu</u>	42
1.4.3 <u>Outros convidados: Oyá, Oxumarê, Nanã</u>	49
2 DO SILÊNCIO RITUAL À ORALIDADE CORPORÍFICADA	63
2.1 O silêncio-segredo.....	70
2.2 Borí de descolonização.....	76
3 EXU, INSPIRAÇÃO CONCEITUAL PARA A PEDAGOGIA DO ENCONTRO	83
3.1 Pàdé, a dança do encontro.....	87
3.2 A pedagogia do encontro.....	92
3.3 O Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Èsú¹ é o mensageiro que fala por toda boca. É uma anunciação, um enunciado. É palavra, verbo, um devir no ontem. Exu é o amanhã que já passou. Um corpo escrito e a pena que o inscreve, é um tinteiro que escreve linguagens. Corpo e *igbá*², eu com ele, ele *èmi*³. Exu diz: o terreiro explica-se a si mesmo. E nesse caminho encruzilhado com Exu, busco olhar o corpo aplicando o conceito de raraperspectivismo, em que Santos diz:

[...] Contra o pressuposto científico da inferioridade racial dos pretos, o baraperspectivismo impõe o pressuposto da arte e do instinto de criação que se encontra na base do pensamento metafísico yorubá como elemento afirmativo e emblemático da potência civilizatória africana. [...] Além disso, e de um modo fundamental, é o simbolismo do òrìsà Èsù, ou *Bara*, o “rei do corpo”, que se encontra preservado no arcabouço dos mitos yorubá, que fornecerá os elementos necessários à constituição dessa filosofia do trágico que deverá, daqui por diante, contribuir também com a crítica do modelo civilizatório racista empregado na formação da sociedade brasileira. (SANTOS, R. A., 2014, p. [5]).

O baraperspectivismo se assenta nesta pesquisa como fresta para romper o pensamento colonial de invisibilidade dos saberes do terreiro, através da capacidade do encantamento “exusíaco⁴”, que protagoniza o corpo preto do terreiro como voz, um corpo-oral, uma mensagem afirmativa do conhecimento civilizatório yorubá, no qual Èsù/Bara em suas dimensões é pensamento — palavra-corpo, movimento e gesto produzido na memória, que ativa a transmissão dos saberes na dança de terreiro de candomblé⁵. O corpo-oral é lugar de experiência, produzindo conhecimento, pertencimento, identidade, emanação, potência e criação em arte de uma dança terreirizada afro-brasileira.

A partir das vivências de práticas corpo-orais de um corpo preto, candomblecista, artista e professor de uma universidade pública, coloco-me como *dofono*⁶ que, em seu barco⁷ acadêmico solitário, navega em uma jornada que atravessa o ritual de dançar em palavras na forma de dissertação. Danço a palavra que em seus muitos movimentos quer ser gesto,

¹ Primeiro orixá iorubá a ser cultuado no ritual de candomblé (CACCIATORE, 1988, p. 118).

² Cabaça que pode ser usada como recipiente. No terreiro o *igbá* é o lugar de assentar objetos sagrados que reunidos representam a força de cada orixá. (BENISTE, 2011, p. 351)

³ A “vida representada pela respiração” (BENISTE, 2011, p. 241).

⁴ Como “estado de embriaguez”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 116).

⁵ Embora candomblé seja um vocábulo de origem banta (família linguística dos escravizados chamados no Brasil de angolas, congos, cabindas etc. trazidos principalmente de território da atual Angola), poucas são as evidências escritas sobre cultos especificamente bantos no século XIX baiano. Mas encontram-se nas fontes do período algumas expressões de origem banto, como *milonga*, para designar feitiçaria, e *calundu*, para definir a prática religiosa africana em geral. Este último termo, que predominou até o final do século XVIII, foi mais tarde substituído por candomblé, expressão também banta. Porém, é possível identificar apenas uns poucos sacerdotes “angola” entre os líderes desse universo religioso. (REIS, 2009, p. 42-43).

⁶ Designação dada ao primeiro que “raspar a cabeça” em cada barco de iniciados (CACCIATORE, 1988, p. 115).

⁷ Conjunto de iniciados que saem do quarto sagrado. (CACCIATORE, 1988, p. 64).

gestada, dançada, lugar de rito, como também o é na iniciação⁸ no terreiro.

Como um barco de *yaô*⁹ que é balançado por ondas de perguntas e dúvidas que não serão respondidas imediatamente, sendo necessário um exercício de muita paciência e tempo de observação, no barco acadêmico emergem questionamentos: qual a importância da dança de terreiro? Que saberes geram a dança de terreiro? De que forma se dá a transmissão do conhecimento no ensino-aprendizagem? Onde e quando se dança? Quem dança, quem aprende e o que se aprende? Como a dança de terreiro incorporada no meu corpo se apresenta nos diversos espaços que transito e atuo? Essas são minhas inquietações, reflexões na busca de compreender como “meu corpo terreiro” aprende a dançar.

Em minhas vivências, percebo que o corpo que dança no terreiro quebra o tempo, o movimento e se desloca, cada um na sua própria temporalidade de aprendizado, como um ritual interno para acessar os saberes ancestrais assentados no corpo individual e no coletivo. A hipótese que evidencio é de que, no terreiro, aprende-se a dançar pelos processos da oralidade, falas e silêncios, como método de transmissão e incorporação de saberes, gestos e movimentos que são atualizados no corpo que dança memórias.

Se é o terreiro que me chama como sabedoria e método, é no *ronkó*¹⁰ epistemológico que quero compreender os princípios que geram a dança de terreiro. Falo de princípios como um fenômeno que assenta no corpo os gestos, movimentos, a incorporação dos saberes ancestrais que chegam por outros barcos que atracaram em mim, antes mesmo de eu vir a ser. Trata-se de mergulhar no mundo do terreiro e terreirizar o mundo, por meio de seus próprios conhecimentos, como Santos salienta:

Não é apenas a experiência no terreiro que tem a capacidade de sacudir nossas convicções mais arraigadas na cultura ocidental, embora seja exatamente lá que o corpo experimenta a plenitude desse sacudimento que desenraíza as opiniões mais vetustas, permitindo a eclosão das forças verdadeiramente vivas e ascendentes da personalidade humana. (SANTOS, R. A., 2014, p. 12).

É nessa eclosão que aqui sou *igbá*, recipiente sagrado que contém, segundo Theodoro (2010, p. 89), “elementos da natureza (pedras, árvore, búzios, etc.)”, onde são guardadas e ritualizadas as ancestralidades que produzem potências, emanções, transbordamentos e torrentes de um mar transatlântico que balança e me lança na investigação sobre a dança de terreiro. Quero ancorar, mas não fincar os pés, quero deslizá-los com todo meu corpo nesse chão metodológico e epistemológico do terreiro produtor dessa dança no corpo, utilizando

⁸ Ato de iniciar-se, de aprender os segredos dos rituais e doutrinas e fixação orixá pessoal em sua cabeça. (CACCIATORE, 1988, p. 148).

⁹ Nome dado ao iniciado no candomblé (CACCIATORE, 1988, p. 140).

¹⁰ Quarto sagrado onde os futuros iniciados são recolhidos. (CACCIATORE, 1988, p. 221)

minhas memórias formadas no cotidiano do terreiro com conversas informais, rituais, cantigas e festas.

Para essa tarefa, preciso olhar o corpo documental como um mapa a seguir no exercício de análise sistemática pela pesquisa de campo, como metodologia, no terreiro de candomblé de Ketu Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô, localizado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro e liderado pela *yalorixá*¹¹ Nara de Oxóssi. Concomitantemente, farei revisão crítica da literatura, previamente selecionada, em congruência com a análise do próprio material proveniente da pesquisa e de minhas experiências como adepto do candomblé e professor de dança do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Dessa maneira, receber do solo sagrado a sabedoria dos mais velhos, o vigor dos mais novos e a paciência e o entendimento daqueles que não podemos mais contar no tempo, os espíritos do mundo ancestral, que, segundo Santos (2012), dançam sob as palhas do senhor do meio-dia, Omolu. A dança será analisada na festa do *Olubajé* pelo viés dos estudos da performance, que entendo como importante instrumento de análise da produção cultural que examina o fenômeno em si e suas inter-relações.

Não perderemos de vista, no entanto, a pesquisa de campo e os materiais envolvidos no processo de produção do evento. Assim, para perceber e entender as várias camadas envolvidas na configuração da dança de terreiro, os saberes gerados por ela e de que forma ocorre a transmissão do conhecimento no processo de ensino-aprendizagem, nos aproximamos do conceito de “comportamento restaurado” como definido por Richard Schechner (2003) e de “atos de transferência”/“atos incorporados”, discutidos por Diana Taylor (2013) em *O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*.

Performances marcam identidades e narram histórias, artísticas, ritualísticas ou cotidianas. A concepção de performance apresentada por Schechner (2003) permite analisar as práticas simbólicas e corporais, que também podem ser políticas ou simples ações da vida cotidiana. Para o autor, o elemento central contido na performance, independente do seu objetivo, é o comportamento restaurado, “[...] ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez” (SCHECHNER, 2003, p. 50). São práticas corporais recordadas, recheadas de sentidos que possibilitam os povos transpirem normas, crenças, expressões e conflitos, reinteração de comportamentos culturais, desde o nascimento até a vida adulta.

Para Tylor (2013), as performances operam como “atos de transferências” e “atos

¹¹ “Sacerdotisa que ocupa o mais elevado cargo dentro da hierarquia do culto aos orísá”. (SANTOS, 2010, p. 175).

incorporados”, refletindo especificidades no âmbito da cultura, da memória e da história de uma comunidade como prática “incorporada”, que se apresenta tanto na encenação das ações, quanto na recepção, como forma de transmissão de conhecimento e sentido de identidade social. A performance aqui é uma lente metodológica para análise da transmissão dos saberes ancestrais circundantes das práticas do terreiro de candomblé e do terreiro para a cidade.

Essa interlocução entre o terreiro e a cidade, é importante ressaltar, permite que epistemologias ancestrais sejam apreciadas, valorizadas e compreendidas no espaço de educação formal, como por exemplo, por meio da atuação do Projeto em Africanidade na Dança Educação-PADE / UFRJ, que há 10 anos fortalece a pesquisa e as produções em dança afroreferenciadas, contribuindo para a formação com um olhar para a diversidade de discentes dos cursos de dança. Aprofundaremos esse encontro na seção “Projeto em Africanidade na dança Educação – PADE”.

Dessa forma, “meu corpo terreiro” é resultado performático de tudo que me compõe. Assim ensina Mãe Nara de Oxóssi¹²: “Meu neto, tem que dar satisfação a tudo que te rodeia!” E o que me rodeia? A roda da saia da Rosa¹³, que no seu rodopiar aconselha e chama atenção para o *igbá*, onde se encontram palavras desembocadas, encantamentos, mistérios, junção do que é visto e do invisível, do dito e do não dito, onde tudo é movimento.

O corpo *igbá* e o *dofono* dançam nas ondas da grande mãe do Ayoká¹⁴, em espumas que formam redes, rendas e tessituras transatlânticas, que vestem a Rosa e ela em mim dança vestida de mar, no barco que ancorou antes mesmo de eu vir a ser. Com a sutileza dos ditos cotidianos, incorporados por meio do repertório da oralidade, que segundo Taylor:

O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. (TAYLOR, 2013, p. 55, grifo da autora).

Incorporado dessa oralidade que escreve *orikís*¹⁵ na minha pele, ossos e tecidos internos, “meu corpo terreiro” segue se ancestralizando. Bokar (1957 apud BÂ, 2010) aponta que nenhuma tentativa de pensar a história do povo africano, o que se aplica ao afro-

¹² Orixá iorubá da caça e da fartura, também conhecido como *Odé*, que significa caçador (CACCIATORE, 1988, p. 202).

¹³ Pomba Gira, exu feminino que aparece na umbanda e na quimbanda com nomes diversos, mas é sempre feiticeira e provocante quando “baixa”. Veste-se com vestidos ou saias longas, plumas, bijuterias etc. (CACCIATORE, 1988, p. 213).

¹⁴ Reino encantado no fundo do oceano (PÓVOAS, 2011, p. 453).

¹⁵ Saudações e louvores. (VERGER, 2002, p. 78).

brasileiro, tem validade se não passar pelo processo da oralidade, que constrói subjetividades que tecem o gesto, o movimento pela vocalidade dos ritmos do tambor que ouço e sinto, e como *yaô*¹⁶ danço *avamunha, sato, bravun, ilú, adarun, opanijé, igbí, adarô, aguêre, alujá e ijexá*¹⁷, que dão contornos de uma dança sincopada¹⁸ que se reinventa com intervalos, no entre, na fresta, no truque muito próprio do corpo de terreiro.

“Meu corpo terreiro” é *igbá* maleável que serpenteia como Oxumarê¹⁹ em seus, meus, nossos sinuosos gestos em trânsito na inscrição da dança no corpo para o papel, que, nu, recebe as impressões da pesquisa e segue tomando forma, ampliando e ocupando outros corpos no espaço acadêmico em uma mensagem transatlântica em linhas retas e não onduladas da dissertação. Assim, uso o conhecimento do terreiro ao ritualizar o transe²⁰, um prolongamento das sensações do corpo como uma emanção, para incorporar no papel memórias, possibilidades, inquietações, texturas e poesia do gesto em um esforço para que minha palavra dançada, não seja desqualificada, desgarrada, desincorporada como um *ebó*²¹ não aceito.

Faço o rito, presto satisfação, vou longe para ouvir muitas palavras já ditas, escritas e conceituadas em outras passagens. Mas é no *ronkó*, espaço de reunir conhecimento e saberes do terreiro, que busco investigar essa dança a qual permanece através do tempo e se transforma em cada corpo dançado. Ali me refaço, pois ouço a voz do Xangô²² Afonjá de Mãe Agripina que “[...] ‘não queria mais comer calado [...]’” (ROCHA, 2000, p. 29) e, assim, “meu corpo terreiro” é um *igbá* aberto, reverberando um *Ilá*²³ potente, anúncio da dança de terreiro, onde em tudo e para tudo se dança.

Fiz as oferendas, prestei atenção nas reflexões coloniais sobre dança e caminhei nos conceitos compartimentados que fragmentam o corpo. Mas agora reagrupou meu corpo *igbá*, assentado com elementos remanescentes da diáspora, saudando o *peji*²⁴ dos meus mais velhos, que mastigam o *obi*²⁵ do conhecimento e transmitem os saberes oralizados inscritos no meu

¹⁶ Nome dado ao iniciado no candomblé (CACCIATORE, 1988, p. 140).

¹⁷ Ritmos tocados nos candomblés de Ketu (BARROS, 2009, p. 66-71).

¹⁸ “[...] Uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

¹⁹ Orixá simbolizada pela serpente e o arco-íris que tem múltiplas funções, entre essa a mobilidade e a atividade (VERGER, 2002, p. 206-207).

²⁰ Estado especial de estonteamento, que precede o transe, a posse do orixá em suas/seus filhas ou filhos. (CACCIATORE, 1988, p. 65).

²¹ Oferenda ou sacrifício animal, vegetal para os Orixás (CACCIATORE, 1988, p. 107).

²² “Xangô é um dos mais notáveis orixás [...]” (SABINO; LODY, 2011, p. 145) que tem o fogo do vulcão como representação.

²³ Grito ou brado de presença que identifica a personalidade de um orixá (CACCIATORE, 1988, p. 143).

²⁴ Igual a altar (CACCIATORE, 1988, p. 209).

²⁵ Fruto africano utilizado em quase todos os rituais do terreiro de candomblé (PORTUGAL, 1998, p. 134).

corpo em forma de cantos, rezas, ritmos, vozes que ecoam muito antes e vão muito além de mim. Apoiado nas palavras de mãe Stella,²⁶ também acredito que a liturgia do terreiro e seus conhecimentos nos bastam e, assim, reflito sobre esses saberes na produção e na experiência em dança.

Quero compreender o corpo pelo olhar de Ifá²⁷ narrando o surgimento de Èsù/Bara, seja de barro feito por Orixalá²⁸ ou Nanã²⁹, na sabedoria do *bàbálórìsà*³⁰ e professor José Flávio Pessoa de Barros, seja no barro preto que o orixá Ikú³¹ retirou de Onilê³² para criar Bara Aiyê, o senhor do corpo e do movimento, como apontam Ogbebara (2006) e Santos (2012). Esses saberes explicam muito sobre como o terreiro ensina e aprende pelo corpo. O conhecimento terreirizado sustenta esta pesquisa com narrativas e cantigas que fazem desse espaço lugar de criação, encantamento e *àsê*³³.

É o que me interessa investigar, os saberes do terreiro como formas de sentir, ver e estar no mundo ampliando o corpo *igbá*, individual e coletivo, que quer se expandir, dentro e fora do terreiro como conhecimento que ganha outros espaços para além de seus muros geográficos, fazendo da Universidade Federal do Rio de Janeiro uma extensão desse terreiro, realizando, como nos fala Lima (2010), um *padê*.³⁴

O encontro acontece com a comunidade de terreiro Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô e o Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE/ UFRJ, lugar de aprendizado, pesquisas e trocas produzidas ao longo dos últimos dez anos. É onde “meu corpo terreiro” desbrava caminhos acadêmicos, criando atalhos e brechas para que emergjam ideias pertencentes ao chão sagrado do saber, a fim de que o *dofono* não tropece nas palavras. Para que a palavra seja a força epistemológica do “meu corpo terreiro”, eu me amparo em Simas e Rufino (2018):

Na perspectiva dos saberes que fundamentam o que viemos a traçar como uma epistemologia das macumbas não há separação entre palavra e corpo. Para os caminhos, a partir de Exu não há dissociação entre palavra/corpo/pensamento. A palavra e todas as suas possibilidades de produção de linguagem e comunicação estão inscritas sobre os mesmos princípios e potências que versam acerca dos

²⁶ Mãe Stella de Oxossi, também conhecida por Odé Kayode foi liderança do Ilê Àsè Òpó Àfonjá em Salvador, Bahia de 1977 a 2018.

²⁷ Oráculo da “[...] sabedoria do povo Yorùbá que revela o passado, presente e futuro”. (ADESOJI, 1991, p. 13).

²⁸ Orixá da criação. (CACCIATORE, 1988, p. 183).

²⁹ Orixá feminino, mãe de todos os orixás para alguns e a mais velha deusa das águas. (CACCIATORE, 1988, p. 179).

³⁰ “Sacerdote de culto às divindades denominadas orixás”. (BENISTE, 2011, p. 148).

³¹ É a morte. Orixá masculino que está “[...] profundamente associado ao mito da gênese do ser humano e à terra. (SANTOS, 2012, p. 107).

³² Senhor da terra. (BARROS, 2009, p. 104).

³³ Princípio e poder de realização, força dinâmica (SANTOS, 2012, p. 40).

³⁴ Ato de encontro e ritual onde se evoca o Orixá Exu. (LIMA, 2010, p. 140).

poderes do corpo e das suas produções de discurso não verbais. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 52).

“Meu corpo terreiro” é pensamento, palavra, corpo, produção de linguagem e comunicação, potencializadas em discursos verbais e não verbais na possibilidade de ampliação do conhecimento terreirizado em Èsù, “Rei do Corpo”, como afirma Rodrigo Santos (2014). É um corpo metafísico, de arte e de criação que se posiciona afirmativamente e se debruça na batalha de pensar não só o texto, mas também a localização do corpo preto textual, pois o conhecimento eurocentrado no qual a academia se pauta, inferioriza e desqualifica os saberes dos povos africanos e da diáspora, no qual o terreiro se insere.

Em uma escrita descolonizadora e antirracista na evocação dos saberes terreirizados, “meu corpo terreiro” é uma voz rompendo a opressão do silenciamento imposto pelo colonialismo, como uma ação afirmativa dos saberes do terreiro.

O trabalho é composto de três capítulos. No primeiro — “*Olubajé*, uma performance transatlântica na festa do Senhor que dança para curar”, — instauram-se em mim, imageticamente, a partir da emanção de seus gestos e movimentos, as narrativas ouvidas e vivenciadas na comunidade de terreiro de candomblé. É na celebração anual do *olubajé* que Omolu dança e banha de *doburu* todos os presentes.

Academicamente, ritualizo um banho de pipoca para abrir minhas percepções reflexivas da herança ancestral africana para afro-brasileira sobre a dança de terreiro. “Meu corpo terreiro” incorporado de encantamento, ao pisar naquele chão, está totalmente encruzilhado como pesquisador e pesquisa. E é no cruzo no jogo de corpo dialógico, que toco os tambores do pensamento e chamo Èsù/Bara, o “senhor do corpo” e “senhor do movimento” para baixar inicialmente neste terreiro textual em diálogo com os estudos da performance, por meio dos conceitos “comportamento recuperado”, “atos de transferências” e “atos incorporados”. Para melhor entendimento sobre os saberes do terreiro, realizo um mergulho transatlântico na memória e nos efeitos causados pela diáspora africana, compreendendo a comunidade de terreiro de candomblé como espaço de reconstrução da memória e reorganização religiosa, onde a dança de terreiro tem papel preponderante.

No segundo capítulo — “Do silêncio ritual à oralidade corpoRÍfica” —, a tessitura que proponho para compreensão das redes de saberes terreirizados surge entre o silêncio e a oralidade como princípios importantes na construção de conhecimento para o ensino e aprendizagem da dança de terreiro. Para essa análise, destaco os provérbios africanos: “se a fala constrói cidades, o silêncio edifica o mundo” e “o que o silêncio não pode melhorar a fala também não o fará”. É na dimensão do encontro do silêncio e da oralidade que o corpo gera

potência para produção em dança do “meu corpo terreiro”.

No terceiro capítulo, Èsú é apresentado como “inspiração conceitual para a pedagogia do encontro”, a partir do ritual do *padê* ou *ipàdê*, cujo sentido, na terminologia yorubá, é de “ato do encontro”, um ritual afro-religioso ofertado ao orixá Èsú/Bara, evocado na dança da *yamorô*, a qual denomino “dança do encontro”. Com essa base, sigo na construção da pedagogia do encontro estabelecida como estratégia de “tomada de consciência” assentada no corpo como viabilidade de transformação, trazendo o protagonismo de Èsú na cosmogonia e nas epistemes do corpo preto do terreiro de candomblé.

Assim, convido a visitarmos os últimos 10 (dez) anos de atuação do projeto extensionista Projeto em Africanidade na Dança Educação - PADE/UFRJ, espaço de pesquisa em dança para afrorreferenciar o corpo, o gesto e o movimento na criação em dança no Departamento de Arte Corporal, da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Peço ao vento que embale meu barco acadêmico, que ative minhas memórias e traga aos meus ouvidos sons em forma de falas e silêncios reflexivos, conhecimentos guardados no corpo vivo do terreiro e que, assim, possamos seguir ouvindo a *yalorixá* Nara de Oxóssi, Tatiana Maria Damasceno de Oxóssi, Katya Gualter Souza de Oxóssi, *yalorixá* Stella de Oxóssi, mulheres pretas, candomblecistas e acadêmicas. Também Franz Fanon, *babalorixá*³⁵ Vanderlei de Ogum, Richad Schechner, Leda Martins, Achille Mbembe, mãe Nani de Oxum, pai Lilico de Oxum³⁶, Diana Taylor, Hampaté Bá, Luiz Rufino, *yá* Marlene de Oxalá e Luiz Antonio Simas e outras vozes a ecoar. São vozes e reflexões que atravessam meu corpo *igbá* para a construção do “meu corpo terreiro”. Com muito respeito, recebo esses divinos, à medida que o barco da solidão acadêmica vai sendo conduzido pela brisa e fúria de Oyá no mar dos saberes que busco.

³⁵ “Pai-de-Santo. Homem que ocupa a posição mais elevada na hierarquia do culto aos Òrisà”. (SANTOS, 2010, p. 167).

³⁶ Orixá das Águas doces, do amor, senhora dos encantamentos pela sabedoria. (LODY, 2011, p. 149).

1 OLUBAJÉ, UMA PERFORMANCE TRANSATLÂNTICA NA FESTA DO SENHOR QUE DANÇA PARA CURAR

Vejo Omolu dançar. A partir da emanção de seus gestos e movimentos, instauram-se em mim, imagetivamente, as narrativas ouvidas e vivenciadas na comunidade de terreiro de candomblé. Na celebração anual do *Olubajé*,³⁷ Omolu dança e banha de *doburu*³⁸ todos os presentes. Academicamente, reitero, ritualizo um banho de pipoca para abrir minhas percepções reflexivas da herança ancestral africana para afro-brasileira sobre a dança de terreiro.

O meu corpo *igbá*, lugar de memória, fica cheio de sensações, vibra ao som dos atabaques, que corta o silêncio com as vozes dos ogãs³⁹ entoando cantigas e a resposta melódica do terreiro em uníssono, ocupando cada fresta do salão principal. A musicalidade percutida toca, atravessa, cruza e encruza, reverbera em todo corpo, segue e atravessa todo o espaço sagrado, faz dançar em leves movimentos as palhas de *mariô*⁴⁰ sobre as ombreiras da porta. Sai porta e janelas afora, convoca nossas ancestralidades para festar e relembrar narrativas cantadas e dançadas, que reconstroem o presente olhando o passado e projeta o amanhã nos cruzos⁴¹ deixados como legado no corpo.

Piso no chão sagrado do terreiro com os pés descalços com respeito e cuidado com aquilo que lhe é caro, a reconstrução e salvaguarda dos saberes ancestrais. Piso ritualisticamente para compreender esses saberes, pois Omolu, o senhor do meio-dia, dança com suas vestimentas de lindo tecido branco e palha da costa, que revela a dança, mas guarda e resguarda o corpo. *Atotô!*⁴²

De pé, ele quebra o tempo/espaço debaixo das palhas e fora delas, circula em movimento anti-horário por toda extensão do salão do terreiro. Desloca-se lentamente, dança em movimentos com o tronco curvado, aponta com o indicador para o chão, para o alto e depois para seu próprio corpo. Estende o corpo no chão e fica parado, inerte. Em seguida, começa a apresentar pequenos movimentos vibracionais nos segmentos corporais, os ombros

³⁷ Palavra em yorubá que significa refeição comunal, em honra de Omulu - Obaluaiê, em agosto. Olubajé “Olu” - aquele que; “gba” - aceita; “je” comer; ou “Olu” aquele que, “baje” - come com. (CACCIATORE, 1988, p. 193).

³⁸ Pipoca feita com milho alho (CACCIATORE, 1988, p. 105).

³⁹ Título honorífico dado a homens capazes de proteger o terreiro. São escolhidos pelo chefe do terreiro ou por um orixá incorporado. Os ogãs formam o conselho constitutivo do terreiro e são muito respeitados. (CACCIATORE, 1988, p. 187).

⁴⁰ Folhas tenras do cimo da palmeira. (CACCIATORE, 1988, p. 171).

⁴¹ “Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 22).

⁴² Em yorubá, “saudamos sua presença”. (CACCIATORE, 1988, p. 55).

vibram e vão tomando o tronco, a cabeça, os braços e as pernas. Ele se ergue, gira em torno de si mesmo e, num salto, lança seu corpo coberto de palhas no ar. O senhor da terra, da cura e das doenças está entre nós.

“Meu corpo terreiro” incorporado de encantamento ao pisar naquele chão está totalmente encruzilhado como pesquisador e pesquisa. E é no cruzo, no jogo de corpo dialógico, que toco os tambores do pensamento e chamo Èsù/Bara, o “senhor do corpo” para baixar inicialmente neste terreiro textual em diálogo com o professor Richard Schechner⁴³ por seu trabalho na área dos estudos da performance, em que realiza abordagens inovadoras, incluindo em sua pesquisa o ritual, a dança e a música.

A performance, para Schechner (2011), pode ser entendida não somente como um objeto de estudo, mas também como uma prática intelectual-artística. A afirmação me convida para dançar como performer e aproxima ainda mais minha pesquisa dessa área de conhecimento, por meio de reflexões filosóficas e artísticas sobre a arte da dança de terreiro, compreendendo o que o professor aponta como “particularmente difícil separar arte do ritual”, e complementa:

Tenho notado que objetos dos ritos de muitas culturas são exibidos em museus de arte. Mas considere também os serviços religiosos que usam da música, do canto, da dança, da pregação, do contar histórias, do falar em idiomas, e da cura. [...]. Uma boa quantidade de pessoas frequentam os serviços religiosos, tanto quanto para deleite estético quanto por interatividade social quanto por razões de crença. (SCHECHNER, 2011, n. p).

O autor apresenta categorias que abrem caminhos para a compreensão do conceito, por exemplo, ao dizer que a performance pode ser categorizada como “sendo”, ou seja, a existência da performance por ela mesma, em que o “sendo” pode ser “ativo ou estático”, “linear ou circular”, algo que se “expande ou contrai”, no campo “material ou no espiritual”. Tal conceituação, enquanto movimento, me recorda a narrativa da cosmogonia yorubá sobre o começo de tudo que existe. Nessa roda de conversa, vamos ao começo de tudo, nas palavras de Rocha:

“No começo só existia Olorum⁴⁴. Olorum começou a se mexer e de seu movimento surgiu uma massa de água que era Orixalá. Olorum continuou a se mexer, soltando o seu ofurufu (sopro, hálito) e desse ar, misturado com água surgiu a lama. Da lama nasceu uma bolha, Orixalá viu a bolha e admirou sua beleza, soprando sobre ela. Da bolha surgiu a vida: nasceu Exu Iangui, o primeiro ser criado”. (ROCHA, 2000, p. 49).

⁴³ Professor, teórico, conhecido por ser um dos fundadores da disciplina acadêmica Estudos da Performance, na Tisch School of the Arts, da New York University.

⁴⁴ Também chamado Olódùmaré, “Deus [supremo], o Onipotente. = Èdùmàrè. *Oórun*”. (BENISTE, 2011, p. 574).

Na perspectiva da performance, o “sendo” se apresenta, nesta narrativa, na expansão das dimensões material e espiritual, onde Olorum produz o começo de tudo, do cosmos e do mundo pela performance do movimento. Dança é movimento, assim, segundo os yorubá, o princípio de tudo foi dançado, e o “sendo” está na constante existência de Olorum, que, segundo o relato, estava “estático” e, posteriormente, coloca-se “ativo” na expansão e contração material e espiritual em si mesmo.

Como categoria filosófica, o “sendo”, conforme afirma Schechner (2011), indica qualquer coisa que as pessoas teorizam como “última realidade”. Buscando um olhar inter-religioso, Boff (2009) ressalta que essa “última realidade” transcende o mundo espaço-temporal quanto ao surgimento do universo e o sentido da vida, de natureza até agora inexplicável. Os estudos da performance, ao abarcarem os aspectos da fé, do ritual e da crença, dialogam com os saberes ancestrais do terreiro, que, em seus muitos aspectos, também reside o inefável.

Esmiuçando a performance nos cruzos conceituais, Schechner (2011) afirma que ela pode ser compreendida como “fazendo”, e ainda “mostrar fazendo”, destaca que tais categorias são ações, atividades, movimento de tudo que existe, desde “as menores partículas conhecidas como o quark, até as maiores estruturas físicas” como “seres conscientes” e “as cordas supergalácticas”.

Seguindo esse pensamento, Brikman (1989, p. 14) diz: “não há movimento sem corpo e tão pouco, sem um bom uso da energia nele contida”. No pensamento yorubá e por herança nas comunidades de terreiro de candomblé de Ketu, tudo só existe e está em movimento, por que existe, segundo Santos (2012, p. 141), “Èsú e a energia que este representa e transporta” denominados *Asé*. Santos declara que:

O *asé* é o princípio e poder de realização: os elementos materiais e simbólicos que o contêm; transmissão do *asé* e relação dinâmica; graus de absorção, desenvolvimento do *asé* e a estrutura do “terreiro”. A transmissão oral como parte componente da transmissão dinâmica: o som proferido e a palavra atuante, síntese e exteriorização de um processo de interação; o som e a individualização; a estrutura ternária e o movimento; a invocação; os mitos e os textos orais; a língua ritual *Nagô* no “terreiro”. (SANTOS, 2012, p. 40).

Essa força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado, do visível ao invisível, todas as coisas que existem desde o primeiro movimento de Olorun até a agoridade, são movidas pela energia, o *asé*, força que aqui expande o pensamento como caminho de muitas possibilidades e o contrai, como aproximação e diálogo conceitual, produzindo a terreirização de um corpo texto, que dança no papel como pesquisa. Nessa roda de conversa,

Schechner (2011) afirma que a performance também pode ser, “fazer mostrando” ou “mostrar fazendo”. Desta forma, transmissão e aquisição do conhecimento aparecem como um “comportamento reiterado”, comportamento social e cultural praticado e aprendido no terreiro, somente possível pela energia transportada por Èsú o *asé*, sem o qual não há ação, acontecimento, movimento e gesto.

Schechner (2001) apresenta outras questões nas quais os procedimentos performáticos necessitam ser treinados e ensaiados para serem aprendidos como “comportamento reiterado” por outras pessoas no “fluxo perpétuo em mudança”. Para ilustrar essas afirmações, o autor usa a metáfora de Heráclito, quando diz que “ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio”, e destaca que a performance, mesmo contendo os mesmos elementos, sempre será outra. Mesmo que seja a mesma pessoa realizando a mesma performance, o tempo, o lugar, as circunstâncias são outras, o que caracteriza o “fluxo contínuo”, como as águas do rio.

Na cultura yorubá, tal continuidade é representada simbolicamente por Èsù/Bara, na figura do Òkótó, como Santos descreve:

O Òkótó a quem Èsù está associado é uma espécie de caracol e aparece nos motivos e esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de Èsù, ele consiste em uma concha cônica cuja a base é aberta, utilizado como um pião. O Òkótó representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete regras segundo o qual se deu seu processo de crescimento; um crescimento constante e proporcional, uma continuidade evolutiva de ritmo regular [...] O Òkótó é o pião de um pé só com um único ponto de apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até o converter-se em uma circunferência para o infinito. (SANTOS, 2012, p. 143).

Metaforicamente, na espiral que se abre para infinitas possibilidades, Santos (2012, p. 144) relata que “Èsú é UM multiplicado ao infinito”, como na perspectiva da performance, um “fluxo contínuo”, como a água do rio, que nunca é mesma. Exusíacamente, no giro do Òkótó, ele se abre para o infinito em um crescimento, em que, cada volta, ele não é mais o mesmo. Cada giro é um outro fazer, um fazer de novo, refeito, mas não o mesmo. É sempre, como afirma Schechner, “comportamento restaurado” (2003).

Como mais uma fresta a ser analisada nas reflexões de Schechner (2011), a performance está assentada nas ações de apontar, sublinhar e exhibir-se. “[...] Marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’. (SCHECHNER, 2011, n. p.).

A partir dessas afirmações, vou espiralando a gira e chamando outros guias⁴⁵ para participar da roda. Ao som do *adjá*⁴⁶, para defumar⁴⁷ o corpo textual da dissertação, chamo Stuart Hall, (1997, p. 13), para quem a identidade é “uma celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Com essa base, “meu corpo terreiro” performatiza identidades, como um corpo preto histórico, ancestralizado no cotidiano vivido na comunidade de terreiro.

Uma das máximas ancestrais preservadas como ensinamento no terreiro é “*Ewé, Kosi Òrisà*”, que significa “sem folha, não tem Orixá”. Rezo a *sassanha*⁴⁸. Figurativamente, proponho um encantamento das folhas da dissertação com a energia, o *asé*, do pensamento de Diana Taylor⁴⁹. Originalmente mexicana, uma de suas obras é o livro *Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*, no qual faz uma reflexão aprofundada sobre os povos originários latino-americanos e defende que a transmissão do conhecimento cotidiano e ancestral, ocorre por meio de “atos de transferência” e “atos incorporados”, e reflete:

As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina “comportamento reiterado”. Em um primeiro nível a performance constitui o objeto/processo de análise nos estudos da performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião. [...] Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performance. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens como performance sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. [...] A performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação, como na recepção. (TAYLOR, 2013, p. 27).

“Meu corpo terreiro” é o resultado performático de uma vida no cotidiano da comunidade de terreiro de candomblé, lugar de “mostrar fazendo”, de “fazer mostrando”, com códigos específicos que se apresentam como memória incorporada, em que Taylor revela:

⁴⁵ Entidade espiritual, espírito superior em grau evolutivo espiritual, já isento de novas encarnações, o qual “baixa” no médium para orientar os seres humanos. (CACCIATORE, 1988, p. 133).

⁴⁶ Pequena sineta de metal, com um, duas três ou quatro campânulas, usado para cerimônias públicas e privadas para provocar o transe. (CACCIATORE, 1988, p. 39).

⁴⁷ Ato de queimar ervas, bálsamos etc. sobre brasas para produzir fumaça, numa operação ritual, de poder superior que atrai boas vibrações para pessoas e ambientes. (CACCIATORE, 1988, p. 101).

⁴⁸ Reza, ritual de despertar o poder das folhas sagradas pelo orixá Ossain – o senhor das folhas sagradas (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 60-61).

⁴⁹ Professora no Departamento de Estudos da Performance Espanhol & Português na NYU.

A memória incorporada está “ao vivo” [...] e replicam a si mesmas por meios de suas próprias estruturas e códigos. [...] Formas múltiplas de atos incorporados estão sempre presentes, embora em caso constante de “agoridade”. Eles se reconstituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento. (TAYLOR, 2013, p. 51, grifos da autora).

Essa transmissão de saberes como memória incorporada está em todos os momentos da vida no terreiro com seus muitos códigos. Cabe ressaltar que, de acordo com Taylor (2013, p. 32), “as performances não podem como Turner⁵⁰ [1974] esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas [...] certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso [a tais culturas] e refletem a política de nossas interpretações”.

Busco nos estudos da performance, fazer uma análise do corpo preto político, não como uma interpretação colonialista da antropologia até a década de 1970, apontada por Taylor (2013, p. 34) como “[...] ‘nós’ que [...] escreve sobre ‘eles’ [...]”, em que a escrita é vista como algo de maior valor cultural, e a experiência corpo-oral de menor ou nenhum valor.

Nesta pesquisa “meu corpo terreiro” fala, ouve, sente, transcende, emite, transmite, transborda e recebe, do passado, os saberes geracionais do povo africano e os atualiza na comunidade de terreiro ao incorporar grafias no corpo-oral. Investigar e indagar a dança de terreiro como repertório corporal na memória incorporada é “baixar o santo⁵¹” pela episteme experienciada e vivenciada.

“Meu corpo terreiro” é uma encruzilhada, fala de dentro e de fora, como pesquisa e pesquisador que habita na fronteira de acesso, como Èsù/Bara nos dois mundos. Ao falar de terreiro, sou “incorporado” de seus saberes como um “repertório” e para dar *aláfia*⁵² a essas palavras, eu me benzo outra vez nas palavras de Taylor:

O repertório [...] encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente ‘uma tesouraria, um inventário’, também permite a agência individual, referindo-se também a ‘aquele que encontra, descobridor’. O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estar lá’, sendo parte da transmissão. (TAYLOR, 2013, p. 49-50).

⁵⁰ BORGES, Laís Gomes. Performance: Victor Turner. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>. Acesso em: 20 ago. 2020. O conceito de performance em Victor Turner (1920-1983) resulta da convergência entre as pesquisas antropológicas do autor sobre os rituais – considerados capazes de suspender o fluxo da vida cotidiana e de desestabilizar relações predeterminadas pela estrutura social – e o seu interesse pelo teatro como fonte de conceitos e metáforas para entender a vida social.

⁵¹ Ocorre quando o orixá ou entidade possui o corpo de um filho ou filha de santo. (CACCIATORE, 1988, p. 62).

⁵² No terreiro, palavra que declara confirmação positiva: boa sorte para (BENISTE, 2011, p. 93).

É preciso estar lá no terreiro para se encantar e se encontrar com seus saberes ancestrais, que acontecem no dia a dia, nas cerimônias e festas. Quando se fala em dança de terreiro, um universo de possibilidades se abre em pesquisa, pois são inúmeros os atos em dança narrados nos *itans* no candomblé, por meio de cantigas que moldam o gesto, o movimento dos corpos que dançam fora do transe e em transe, “in-corpo-orado” de conhecimento ancestral. Este ‘in’ dentro do “corpo” que é “orado” na cantiga como uma oração forte, que Cacciatore (1988, p. 195) declara ser “escrita e guardada como amuleto⁵³”, que se carrega junto ao corpo como “atos incorporados”.

Taylor analisa o corpo como centro da transmissão de sabedoria, movido pela energia vital, que, no terreiro, segundo Santos (2012), é o *asé* carregado por Èsù, o “senhor do corpo e do movimento”, que gera, gira e gesta múltiplas possibilidades, ou seja, sem Èsù/Bara não há performance. Nesse sentido, Ligiéro, sobre performance afro-brasileira, confirma que:

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros como o candomblé e a umbanda. (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Na dança que nasce de dentro para fora, reverberada pelo som do tambor em múltiplas direções do terreiro, vejo Omolu dançar, e seus atos⁵⁴ me conduzem a pensar como esses gestos gestam outras corporeidades, movimentações e ensinam, por atos incorporados, outros corpos a dançar dentro da comunidade de terreiro e nas produções artísticas em dança compostas por saberes que vão além de seus muros.

Nessa performance, vejo muitos gestos, movimentos, ouço sons, percebo emanções transpassando, cruzando, dialogando com meu corpo *igbá* e assentando conhecimento no meu fazer em dança. São os atos da dança do Velho, como Omolu é carinhosamente chamado nos terreiros, que instigam e acompanham movimentos internos e externos do “meu corpo terreiro”. Gestos que fluem no corpo e que são produzidos de muitas outras formas no terreiro como repertório, segundo Damasceno:

[...] O orixá gosta da atenção do seu filho ou da sua filha quando estes chegam no candomblé. No entanto, antes mesmo do adepto falar com o seu orixá, ele, primeiramente, logo ao entrar pelo portão principal do terreiro, saúda e pede licença ao Exu da porteira e ao Exu da Casa. Logo após, em local reservado e pré-

⁵³ Objeto que, como talismã, tem poder ativo. (CACCIATORE, 1988, p. 48).

⁵⁴ Atos são gestos específicos da dança de cada orixá.

determinado pelo dirigente do terreiro, ele “descansa o corpo” (atitude também denominada de “esfriar o corpo” ou “acalmar o corpo”). Depois, a pessoa toma um banho de água corrente e outro de ervas frescas denominado omieró (banho ritual), coloca sua “roupa de ração⁵⁵” e, só então, vai “bater cabeça para os orixás” na seguinte ordem: primeiro, para o orixá dono da casa, o patrono da casa; segundo, o orixá dono da sua cabeça; terceiro, os demais orixás, incluindo os donos da cumeeira⁵⁶ da casa. Ele tem a obrigação também de pedir bênção e “bater cabeça” a *Ialorixá* ou ao *babalorixá*, tomar bênção aos mais velhos e aos demais irmãos. Segundo a *Ialorixá* Tânia, muitas vezes quando o adepto “bate cabeça” para o seu orixá, ele ainda toca com as mãos o seu assentamento permanecendo em silêncio por alguns instantes numa atitude concentrada de reza e diálogo com a divindade, ou mesmo, direcionando palavras e pedidos em voz alta. É comum também “bater o paó” (pawó ou patéwó = bater palmas em iorubá) um conjunto de palmas em cadência, que percute uma força expressiva na saudação e agradecimento. O som emitido no paó alegra o orixá homenageado. Câmara Cascudo (2001) salienta que o bater palmas é a forma mais primitiva e comunicante de saudar e exprimir concordância. (DAMASCENO, 2015, p. 134).

Nesta visita guiada ao terreiro, é possível perceber um repertório de movimentos e gestos que modelam e ressignificam o corpo, além do repertório corporal ampliado por banhos, indumentárias, sequências coreográficas para render homenagens aos orixás e aos mais velhos do terreiro. Tal produção gestual permite compreender as variações de movimento na dança de cada orixá, de acordo com cantiga entoada para eles. Por exemplo, ao falar sobre a dança de Iemanjá, a grande mãe do mar, Damasceno descreve:

Com movimentos suaves e cadenciados Iemanjá evolui uma dança leve e cheia de ondulações que lembra os movimentos das águas. Ela também exhibe passos cadenciados se deslocando ora na diagonal direita, ora na esquerda entremeada com uma pequena pausa. Em uma dança, Iemanjá voa no salão imitando um pássaro. (DAMASCENO, 2015, p.154).

A análise de movimento, no jogo corporal que vejo, segundo Damasceno (2015), é o que Taylor (2013) apresenta como “ato incorporado”. Toda essa circulação de conhecimento está diretamente relacionada à aquisição de um repertório muito próprio do terreiro. Ao assistir a um *xirê* ou roda de candomblé, como também é conhecido, as possibilidades de encantamento e análise de movimentos em danças que dão vida às narrativas melódicas entoadas no terreiro, são inúmeras. Analisaremos alguns orixás, mas é importante destacar que, no candomblé, canta-se e dança-se para dezesseis orixás, cada um com seus próprios gestos e movimentos.

⁵⁵ “O Filho-de-Santo não deve circular pelo Asé de bermudas e short, em especial próximo aos recintos sagrados e de grande movimento, nem deve usar camisetas de mangas cavadas [...] camisa de ração é o ideal. [...] Iyawó do sexo feminino. Podem usar, no diário, roupas coloridas. O camisu, porém, é sempre branco. [...] Até os três anos, o uso dos panos-da-costa, ojá de cabeça e peito são indispensáveis. As Iyawó devem usar suas anáguas bem engomadas e alvas, impecáveis. [...] A filha-de-Santo deve ter especial cuidado com os trajes religiosos e vesti-los de acordo com as regras e tradições.” (SANTOS, 2010, p. 44-45).

⁵⁶ “No centro, na cumeeira, está erguido um mastro central bem visível, o qual representa um traço marcante das antigas casas de candomblés de Nação Ketu”. (LOBO, 2015, p. 154).

Desta forma, “meu corpo terreiro” segue na sequência e no processo de dançar em palavras, em que meus pés rumam como um andarilho em direção aos saberes, aprendizados e afetos⁵⁷ do terreiro para ver o orixá que dança para curar na “festa do *Olubajé*”. Mas, como se instituiu essa celebração? O seguinte relato, de Oggebaram, mostra a origem da realização do *Olubajé*:

Naquela época a humanidade mal engatinhava, Oxum festeira como era, organizou uma grande festa que daria a oportunidade de todos os Orixás exibirem suas qualidades de dançarino. [...] Lá pelas tantas, Omolu resolveu apresentar sua dança, por meio da qual descrevia sua trajetória e sua missão neste mundo. Ao som de um ritmo até então desconhecido por todos, apresentou uma dança que era marcada por movimentos lentos e claudicantes, pelos quais apontava para as chagas que já se haviam formado pelo seu corpo. Por mais que se esforçasse, não conseguia se fazer entender pelos presentes que, cansados da sua apresentação, passaram a ridicularizá-lo e a zombar da sua dança. Ao perceber que se tornara alvo de galhofa, Omolu passou a executar movimentos ainda mais misteriosos e, desta forma, lançou sobre os convivas a moléstia de que era portador. Pouco tempo foi necessário para que os Orixás descobrissem que haviam sido contaminados e, reunidos foram consultar Ifá. – A peste que se abateu sobre vós... –, disse o olhador após sacar um Odu, – ... Foi transmitida por Omolu, por haverdes zombado dele e da sua dança. Somente ele tem o poder da cura. Somente ele poderá retirar o mal que foi por ele mesmo lançado! É preciso apaziguá-lo e, para isto, deveis oferecer-lhe um grande banquete, onde as comidas preferidas por cada um de vós deverão ser-lhe servidas. A Exu caberá à função de agente conciliador, entregando a ele os alimentos que será por vós mesmos preparados. Só assim conseguireis fazer com que tudo retorne a normalidade. Seguindo as orientações de Ifá, os Orixás prepararam seus alimentos preferidos e, trajando suas melhores roupas, seguiram, no mesmo dia, em direção à casa de Omolu, liderados por Exu. Com muita cortesia e respeito, ofereceram-lhe os alimentos e, enquanto Omolu comia, os Orixás, formando uma roda, dançaram e cantaram em sua honra. Apaziguado, Omolu também dançou, sendo agora aplaudido por todos, que, a partir de então, puderam compreender o significado de sua dança. E todos ficaram curados da moléstia que os havia contagiado. (OGBEBARA, 2006, p. 172).

*Itans*⁵⁸ como esse são narrados nas comunidades de terreiro de candomblé e, mesmo contendo pequenas variações nos fatos, o importante é compreender que os fundamentos da narrativa são os mesmos e possibilitam muitas reflexões encruzilhadas nestas falas, saberes guardados e transferidos na tradição oral como memória, acerca do que Hampaté Bâ destaca:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer, *são* a memória viva da África. [...] O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a

⁵⁷ Conceito criado por Janne Favret – Saada que destaca a importância de deixar de ser observador e se envolver e se tornar parte da pesquisa. (FAVRET-SAADA, 2005).

⁵⁸ Designação não só de qualquer tipo de conto, mas essencialmente histórias de tempos imemoriais transmitidos oralmente de geração à outra. (SANTOS, 2012, p. 57).

fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. (BÂ, 2010, p. 167-168).

A herança da oralidade está nos terreiros, como diz Bâ (2010), sendo transmitida de “geração em geração”, “de boca a ouvido”. Saberes que chegaram por um mar de morte e vida e permanecem nestes espaços como conhecimento, narrativas como inscrições vivas que ensinam sobre o corpo, sua memória e sua dança. Nesse sentido, proponho uma imersão, um mergulho nesse mar transatlântico.

1.1 Mergulho no mar transatlântico da memória

“Meu corpo terreiro” é fluxo ancestral em movimento, memória em reorganização histórica e artística, que reúne lembranças na pele preta, e que ainda ouve da Nigéria ou de Angola distantes os lamentos do banzo nos tumbeiros. É corpo encruzilhado com tantos outros terreiros das Áfricas que me compõem, carregado da força de deuses incorporados, que permitiram que seus saberes chegassem e permanecessem sendo transmitidos a seus descendentes.

Aos africanos escravizados não era permitido carregar nada na travessia da África para as Américas. Corpos desumanizados, como aponta Mbembe (2018), imolados foram arrastados à força, vistos como “o resto — figura, se tanto, do dessemelhante, da diferença, e do poder puro do negativo — constituía a manifestação por excelência da existência objetificada” (MBEMBE, 2018, p. 29). A África, de maneira em geral, e o negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados dessa vida vegetal e limitada.

Durante quatro séculos na diáspora negra, a população africana foi lançada ao vazio de humanidade para servir de mão de obra ao colonizador, negociada como mercadoria. No processo de escravização de seus corpos foram impedidos de viver a liberdade, social, cultural e religiosa, sendo afetados nas dimensões das dores físicas e emocionais produzidas por grilhões, chicoteamentos diários e tantos outros modos de castigos que talharam em seus corpos outras marcas. De acordo com Fanon:

Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FANON, 2008, p. 104).

Pensando o corpo desagregado, Ribeiro (1995) descreve, em uma escrita que corta na carne, imagens de um trauma violento e, inicialmente, doloroso aos olhos, depois todo corpo se contrai quando narra:

Apresado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro - mercador africano de escravos - para a praia, onde seria resgatado em troca de tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado a pescoço com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda (RIBEIRO, 1995, p. 119).

Ler o relato é, de alguma forma, sentir na pele preta o vazio que se apresenta como fato de nossa história, mesmo usando do jogo de corpo, da esquiva, tão própria do corpo preto na capoeira, a poesia fica quase muda, a chula não rima, pois os versos a seguir entoam dores ainda maiores. “Navio negreiro / tumba flutuante / [...] / dor e desespero / [...] / segue a nau errante/ [...] / Mãe que perde filho/ Rei perde rainha/ Povo perde o brio/ Enquanto definha”⁵⁹ (NAVIO, ..., 2000, n. p.). Ribeiro destaca ainda:

Escapando vivo à travessia, caía no outro mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açúcares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. No domingo, podia cultivar uma rocinha, devorar faminto a parca e porca ração de bicho com que restaurava sua capacidade de trabalhar no dia seguinte até a exaustão. (RIBEIRO, 1995, p. 119).

Meus batimentos e respiração dançam em ritmo frenético, chegam quase à exaustão, a exemplo do que afirma RIBEIRO (1995), se aceleram e entram em descompasso. “Meu corpo terreiro” estremece e os olhos inundam dessas águas mal passadas da travessia. Na garganta, um *ilá* gutural, tal qual o de Omolu, pois o tumbeiro é a anulação da possibilidade de viver, um esforço colonial de desmembramento e fragmentação do corpo preto, palavra após palavra, a produção do processo de apagamento de humanidade. Segundo Ribeiro (1995, p. 119-120):

Sem amor de ninguém, sem família [...], perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina. Esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chicotadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente,

⁵⁹ Chula composta pelo Mestre de capoeiras Toni Vargas, para o espetáculo Brasileirices. (Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, 1995).

ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. Se fugia e era apanhado, podia ser marcado com ferro em brasa, tendo um tendão cortado, viver peado com uma bola de ferro, ser queimado vivo, em dias de agonia, na boca da fornalha ou, de uma vez só, jogado nela para arder como um graveto oleoso.

Perco o passo e fico arfante, pois essas são as marcas de uma coreografia de violência que ainda queima no meu corpo, descendente dessas pretas e pretos violentados pelo colonialismo e pela escravidão, no país cuja população negra é a maior fora da África. Tal fato reforça a afirmação de Souza de que a “África se prolonga no Brasil, e o Brasil também começa na África”:

O Brasil é o país que por mais tempo e em maior quantidade recebeu pessoas escravizadas vindas da África. Aproximadamente 40% de todos os escravizados africanos que deram entrada em portos do Novo Mundo foram trazidos para o nosso país. Desse total, uma ampla maioria embarcou em cidades do litoral da atual Angola. Segundo o historiador Philip Curtin, o Brasil recebeu 1.685.200 escravos no século XVIII, dos quais 550.600 vindo da Costa da Mina e 1.134.600 de Angola (SOUZA, 2008, p. 16).

Nesse contexto de deslocamento corpo territorial, conforme SOUZA (2008), no cruzamento transatlântico de violência e desestruturação social, em terras brasileiras, os escravizados se organizam para não perder a conexão com sua ancestralidade, conforme aponta Brandão (1982, p. 107): “para não esquecer quem são” e de onde vieram e, insistindo em reexistir fundam as primeiras comunidades de terreiro de candomblé, em Salvador, na Bahia.

Segundo Taylor (2013, p. 28), “os saberes corporificados são aqueles que foram construídos historicamente na relação com a experiência social e que compõem nosso repertório, podendo ser imediatamente utilizados na solução de problemas”. Como estratégia no corpo e pela dança ao não esquecimento, a fundação das comunidades de terreiro de candomblé representa a recriação de território, a preservação do corpo memória e a tradição africana e sua religiosidade. Para Pereira:

Fala e reflexão, informação e devoção, crença e identidade, são muitos os binômios que permeiam os terreiros de candomblé e suas expressões. Estas categorias apresentam uma religião viva e pujante que, na formação de seu culto, remonta às suas origens africanas. As riquezas advindas do açúcar, do minério, do café e do trabalho urbano produzidas por negros, no funesto processo de escravidão que foi instalado em nosso território, dizimaram milhões de almas, porém não embotaram a sutileza e a profundidade de sua espiritualidade (PEREIRA, 2018, p. 11).

O processo colonizador e a escravidão, com toda perversidade praticada contra a população preta, não aniquilou seus saberes, mantidos pelo sopro de *Èmi* em seus corpos e nas memórias que deram as bases de reestruturação de seu sistema religioso, o culto dos

orixás no Brasil. Constituir o terreiro como novo território, era reabilitar o corpo, como diz Fanon:

E eis o preto reabilitado, “alerta no posto de comando”, governando o mundo com sua intuição, o preto restaurado, reunido, reivindicado, assumido, e é um preto, não, não é um preto, mas o preto, alertando as antenas fecundas do mundo, bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética, “poroso a todos os suspiros do mundo!” [...] Eu sou o mundo! O branco nunca compreendeu essa substituição mágica. (FANON, 2008, p. 117).

Os terreiros são produzidos nas frestas sociais, no segredo, na conversa encruzilhada, nos modos de operar sua própria sabedoria. Lugar de encontro e reorientação em múltiplas dimensões por onde se pode retomar os laços parentais perdidos na diáspora, que Mbembe, chama de *Kinlessness*:

A condição de “sem parentes” (*Kinlessness*) lhe é imposta pela lei e pela força. Essa evicção do âmbito do parentesco oficial é, por outro lado, uma condição herdada. Nascimento e descendência não dão direito a nenhuma relação de pertença social propriamente dita. Nessas condições, a invocação da raça ou a tentativa de estabelecer uma comunidade racial visam, primeiro, fazer nascer um vínculo e fazer surgir um lugar com base nos quais nos possamos manter de pé em resposta a uma longa história de sujeição e de fratura biopolítica [...] Podemos dizer, pois, que a invocação da raça nasce de um sentimento de perda; da ideia segundo a qual a comunidade foi objeto de uma cisão, que está ameaçada de extermínio; e que é necessário a todo custo refundá-la, restituindo-lhe uma linha de continuidade para além do tempo, do espaço e do afastamento [...] uma maneira de fazer reviver o corpo imolado, sepultado e apartado dos laços de sangue e de solo, das instituições, ritos e dos símbolos que o tornavam precisamente um corpo vivo. (MBEMBE, 2018, p. 71-72).

A reconfiguração da família na comunidade de terreiro, se não ocorre por laços consanguíneos, acontece por laços religiosos ancestrais. Quando se estabelece a relação com a *iyálórìsà*, conhecida também como mãe de santo⁶⁰, o terreiro refunda no cruzo a comunidade com filhos, tios, avós e restaura o corpo vivo, território e a família perdida na travessia.

1.2 As primeiras comunidades de terreiro: estratégia de reexistir

Existir é um esforço contínuo de resistência, pois o colonialismo se esforça em negar a antologia do povo preto, sua existência social, intelectual, artística e cultural. Assim, faço uma reverência e peço benção à primeira comunidade de terreiro de candomblé de Ketu fundada

⁶⁰ A alusão à palavra santo é resultado do sincretismo entre a cultura religiosa africana e o catolicismo.

na cidade de Salvador – BA, aproximadamente no ano de 1830, segundo Barros (2009), a Casa Branca do Engenho Velho⁶¹, denominada Iyá Omi Axé Airá Intilé ou Intile.

Eu, *dofôno* do barco acadêmico, mas, antes disso, iniciado no candomblé em 1988, sou resultado das ações das primeiras pretas e pretos que corajosamente não apagaram as velas de sua devoção. Desde minha infância, ouvia relatos das festas e orientações que vinham da Casa Branca. Com olhos no barco construído à entrada do terreiro, meu corpo treme e se reconhece parte de parte daquela história, no caminho dos que vieram antes de mim, e que fincaram profundas raízes.

Segundo a tradição, três irmãs escravizadas, ao serem libertas, se vincularam à Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, da qual fazia parte a elite dos negros baianos.

O Estado escravocrata apoiou a Igreja na repressão às práticas não católicas e estimulou a formação de irmandades que incorporavam a população negra, escrava ou livre, aos quadros sociais controlados oficialmente. [...] procuravam manter as separações baseadas em critérios de cor (negros e mulatos), como também de situação social (livres e escravos) e até mesmo por lugar de origem na África. Os *Nagô* formavam duas irmandades: uma, masculina, denominada “Nosso Senhor dos Martírios” e outra, feminina, “Nossa Senhora da Boa Morte”, na Igreja da Barroquinha. Dessa última associação, teriam saído “várias mulheres enérgicas e voluntariosas, originárias de Ketu, (...) fundando um Terreiro de Candomblé *Iyá Omi Axé Airá Intilé ou Intile*”. (BARROS, 2009, p. 23-25).

A casa ficou conhecida como Ilê Iyá Nassô, em homenagem a uma das suas fundadoras (ROCHA, 2000). Esta comunidade de terreiro, seguindo em diáspora, mudou-se algumas vezes de lugar, até assentar-se definitivamente na Avenida Vasco da Gama, no bairro de Engenho Velho, em Salvador, onde se localiza até hoje.

A partir de questões internas, surgiram outras duas comunidades de candomblé de Ketu, o Àsé Gantois, fundado pela *iyálórìsà* Maria Júlia da Conceição Nazaré, em 1849, e, posteriormente, o Ilê Axé Opô Afonjá, fundado em 1910, por Obá Biyi, Eugênia Anna dos Santos, conhecida como mãe Aninha. Cabe ressaltar que, por meio de um jogo de corpo bem fundamentado, essas casas foram fundadas antes mesmo do fim da escravidão.

⁶¹ “O Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, chamado em iorubá (língua ritual de seu culto) *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, é um dos mais antigos e respeitados santuários da religião dos Orixás. Deu origem a centenas de outros terreiros, por todo o País. Dele descendem, por exemplo, os famosos templos do Gantois e do Axé Opô Afonjá, cada um deles fonte de inúmeros outros. Por isso o poeta Francisco Alvim, evocando Edson Carneiro, chamou essa venerável matriz de ‘Mãe de Todas as Casas’. Implantado a princípio na Barroquinha, em pleno Centro Histórico de Salvador, o famoso Ilê Axé (santuário, em iorubá) que tomou o nome de sua fundadora, a princesa Iyá Nassô, foi o primeiro templo religioso não católico a ser tombado como patrimônio histórico do Brasil (Processo número 1.067-T-82, Inscrição número 93, Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, fls. 43, e Inscrição número 504, Livro Histórico, fls. 92. Data: 14. VIII. 1986). Este tombamento foi decidido em maio de 1984, em reunião do Conselho do IPHAN, e foi homologado em 27 de junho de 1986 pelo então Ministro da Cultura, Celso Monteiro Furtado, nos termos da Lei de número 6292, de 15 de dezembro de 1975, e para os efeitos do Decreto-Lei número 25, de 30 de novembro de 1937.” (SERRA, 2008, n. p).

No período da escravidão no Brasil, os negros formavam suas comunidades nos engenhos de cana. Na Bahia, princesas, na condição de escravas, vindas de Oyó e Keto, fundaram um centro num engenho de cana. Depois se agruparam num local denominado Barroquinha, onde fundaram uma comunidade de *Nagô Ilê Asé Airá Intilê* também conhecida como Candomblé da Barroquinha, que segundo historiadores, remonta mais ou menos 300 anos de existência, dentro do perímetro urbano de Salvador. (CASA..., 2009).

É uma história de força e determinação, capacidade de articulação e negociação das lideranças das comunidades de candomblé como estratégia contra o projeto colonial. Após a “dita” abolição da escravidão, em 1888, um número significativo de negros libertos baianos migrou para o Rio de Janeiro em busca de oportunidades de emprego. A diáspora continuava. Era nossa gente se estabelecendo em locais próximos aos bairros centrais da cidade: Saúde, Gamboa e Santo Cristo, no entorno da Central do Brasil, buscando oportunidade de trabalho (BARROS,2009). Essa região ficou conhecida como Pequena África, devido ao número grande de negros que residiam por ali.

Rocha (2000) diz que o aumento populacional nesse território levou o grupo a ocupar casarões abandonados e chácaras e transformá-los em cortiços e loteamentos, fazendo surgirem ruelas, becos e casas. Nestes lugares de ocupação urbana, nas ruas, nas encruzilhadas da vida, são fundadas as primeiras casas de candomblé de Ketu na cidade do Rio de Janeiro, com renomados *bàbálòrìsà* e *iyálòrìsà*, como João Alabá, Abedé, Guaiaku e Rozena. Mais tarde, com a reforma do Centro da Cidade, houve um novo deslocamento dos terreiros de candomblé para os subúrbios cariocas e para a Baixada Fluminense.

Embora a pesquisa se direcione para as casas de Ketu, trago um relato da nação *Efon* de tronco *nagô*, a partir da narrativa de mãe Maria de Xangô, herdeira de Cristóvão do Ogun, do Ilê Ogun Anaeji Igbele Ni Oman, conhecido como Axé Pantanal, em Duque de Caxias.

Eu vim com meu avô com oito meses, aqui ele veio e fundou...comprou este terreno. Primeiro ele morou no Gramacho, que ele veio junto de Salvador. Na época é que veio quase todos os pais de santo antigo, né? Pra cá, e aí, né [veio] o finado Joãozinho da Goméia, finado Bobó, finado Seu Álvaro Pé Grande, finada Senhorinha. [Meu avô] veio nessa leva com eles todos pra cá. Cada um se localizaram num lugar e meu avô pegou e comprou isso aqui, esse imóvel aqui na rua Eça de Queiroz 17, Pantanal, quadra 69, e aqui ele fundou o axé, mas ele continuava dando assistência na casa da Bahia, o axé da Bahia [é] que foi [fundado] pelos africanos. (PEREIRA *et al*, 2012, p. 33).

Na diáspora contínua de muitas encruzilhadas no tempo/espço, no ano de 2010, meus passos começam a coreografar uma sequência que ainda está em movimento, acontecendo, sendo experienciada e criada ao adentrarmos a casa dos olhos do caçador *igbô* na terra, lugar de inquietações e transe entre o corpo acadêmico e o “meu corpo terreiro”.

1.3 A comunidade de terreiro Asé Ylê Ayiê Ojú Odé Igbô

“A benção *Ìyálòrìsà* / A benção *Yá*/ A benção / Que lê meus caminhos/ Nos *Kauris*/ Com os Olhos Ifá/ É Nara de Oxossi”

Xandy Carvalho, 2020

Peço licença para entrar no Asé Ylê Ayiê Ojú Odé Igbô⁶². Reverencio Bara, o guardião da casa, o mensageiro, o senhor do corpo. Dou *adobalé* aos pés da *iyálòrìsà* Nara de Oxóssi e do meu *bàbálòrìsà*, Vanderlei do Ogum, que desatou nós, desembocou encantamentos e reencantou meu *orí* para que eu possa serpentear as muitas dobras conceituais, sinuosamente, como Oxumaré, *baba mi orí*, irmão de Omolu. Assim deslizo como *Dã*, a serpente sagrada, no chão das epistemologias do terreiro de candomblé, onde a dança é ato de transferência ancestral, “meu corpo terreiro” extrapola múltiplas dimensões literais e simbólicas, intra e extra corpo.

Ao longo do tempo, aprendi a ver a vida e ler o mundo pela ótica do terreiro, o que me permitiu aprender na informalidade e na oralidade que inscrevem no “meu corpo terreiro” tessituras poéticas pela constante troca de experiências, narrativas que estão sendo pintadas no meu corpo, como *efun* de *yaô*⁶³, uma inscrição que, mesmo após o ritual, permanece.

Mãe Nara, *iyá mi àgbá orisá*, como é conhecida e tratada com afeto por muitas pessoas: *omo orisá*, *abiãs*⁶⁴ e pessoas externas ao terreiro, é fonte de saberes e inspiração. Aqui não tenho uma entrevista formal, mas um texto produzido e transmitido pela oralidade, rezas e cantos que ouço durante as festas públicas e rituais internos do terreiro, palavras que produzem conhecimento e se assentam no “meu corpo terreiro” como saber ancestral.

Mãe Nara é filha de santo do saudoso pai Benedito de Oxalá, hoje é filha de pai Lilico de Oxum, quem tive a honra de conhecer. Pai Benedito de Oxalá foi iniciado por Roque Doum, por sua vez iniciado por João Alabá, que, segundo Rocha (2000), foi um dos negros baianos que chegaram ao Rio de Janeiro no início de século XX. Falar dessa linhagem ancestral tem a função de reconstrução de laços familiares rompidos na diáspora africana.

⁶² O terreiro *Ilê Asé Ayê Ode Igbô* se situa em Realengo desde 1993 e é de tradição Ketu, tem aproximadamente cerca de 200 membros e é liderado pela *Yalorixá* Nara de Oxóssi, que abriga *yaôs*, *ebomes*, *Babalorixás* e *yalorixás* que, na ausência de um terreiro próprio realização suas obrigações e de seus filhos no terreiro. *Omorixás* do *Ilê*.

⁶³ Cerimônia ritual que consiste em pintar a cabeça raspada e o corpo do iniciado. (CACCIATORE, 1988, p. 109).

⁶⁴ “Grau pré-iniciático. Literalmente, ‘aquele que tem parentesco por afinidade’. (SANTOS, 2010, p. 163).

O propósito colonial de partir relações e laços de comunicação, desmobilizar o indivíduo e o coletivo, visando ao apagamento, é observável no ritual do esquecimento, no qual homens e mulheres davam voltas na árvore do esquecimento⁶⁵ para deixar para trás suas raízes e identidades, e então atravessar o Atlântico, como um tipo de apagador capaz de anular as inscrições no corpo/memória. Nos terreiros de candomblé, há uma inversão de tal ato, na produção de outra rota ao não esquecimento:

Em outras palavras, mais do que pensar os terreiros e as culturas que o circundam existe a necessidade e a emergência de se praticá-los como possibilidades de invenção de outras rotas. A invenção de terreiros/mundo se faz necessária a medida que o projeto de mundo concebido pela lógica ocidental moderna prática, ao invés da diversidade, a escassez de possibilidade. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 46).

As comunidades de terreiro de Ketu são espaços de produção de uma lógica própria, como destacam Simas e Rufino (2018, p. 46), uma “[...]invenção de outras rotas”, do reencantamento da vida por meio da oralidade, que costura a memória, transmitida de geração em geração para que não haja escassez, esvaziamento, que lança palavra que não erra o alvo, como as flechas de Oxóssi Oxotocanxoxô⁶⁶ e alimenta com o seu labor o povo para prosseguir. Lugar de celebração, ritual, canto, toque, dança e arte que restaura o corpo individual e coletivo em suas memórias ancestrais.

1.4 A festa do *Olubajé*

Uma festa no terreiro é um acontecimento que reúne as múltiplas dimensões do fazer cotidiano para uma celebração em que membros e não membros das comunidades se encontram para uma experiência que, segundo Larrosa Bondía (2002), não pode ser conceituada. É o terreiro a acontecer, produzir, criar e recriar possibilidades de reconstrução de si e do outro.

Na fluidez das celebrações, fui afetado, corpo invadido pelo som dos atabaques, pela cantoria e pela dança que me conduziram às mais variadas sensações. Fanon (2008, p. 114) revela que “o atabaque baratina a mensagem cósmica. Só o preto é capaz de transmiti-la, de decifrar seu sentido, seu alcance”. Sinto a mensagem dos que vieram antes de mim como uma experiência em dança, orquestrada com a música ancestral que percute no meu corpo a cada toque dos *aquidavis*⁶⁷ nos atabaques⁶⁸.

⁶⁵ RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

⁶⁶ Caçador de uma flecha só. (PRANDI, 2013, p. 113).

⁶⁷ Varas de goiabeira.

No Asé Igbô, mergulhei na pesquisa prática, na vivência que despertou o desejo de compreender como o fazer do terreiro ensina a dançar. O *Olubajé* me conduziu, transferiu, cruzou muitas conexões que se estabeleceram ao longo do tempo na ritualidade das coisas, em que se dança para tudo e tudo dança. Ver Omolu dançar, me transportou imageticamente para pensamentos que giram, saltam, balançam em um reencontro poético transatlântico com o deus (a divindade) que dança para curar (TAYLOR, 2013), como um ato de transferência no campo do estudo da performance.

Nessa perspectiva, relaciono o banquete do rei com uma experiência narrada por Verger:

Foi em dezembro de 1969, nos arredores de Abomey, em uma fazenda chamada Tètèpa, residência do chefe de uma família relativamente numerosa, estabelecida neste local [...]. No dia em que passamos por essa fazenda, havia muita gente para assistir e participar de uma cerimônia organizada para agradecer a *Sapata Megban*, protetor da família, uma graça que ele concedera nas seguintes circunstâncias: Três ou quatro anos antes, houve um acidente ferroviário quando dois trens se engavetaram. Houve numerosos mortos e feridos. Uma mulher pertencente à família do dono da fazenda encontrava-se em um dos vagões. Estava grávida e perto de dar à luz. O medo que sentiu na hora do acidente fez com que a criança nascesse antes da hora. Em seu desespero ela fez a promessa de oferecer algo de belo ao *Sapata* da família se a criança e ela sobrevivessem ao desastre. Saíram ilesas do acidente, e a criança desenvolveu-se normalmente. Tivemos a sorte de assistir ao pagamento da promessa. A jovem mulher oferecia naquele dia a “bela coisa” prometida. Era um belo pano, um belo gorro bordado e oferendas de animais e alimentos. Homens e mulheres, membros da família, vieram de todas as regiões do Daomé onde trabalhavam, e até do Togo, da Costa do Marfim e da Nigéria. *Sapata*, encarnado em seu *vodunsi (elégùn)*, estava sentado majestosamente em um trono, pois era também chamado *Jehosu*, o “Rei das Pérolas”. Todos os membros da família estavam prostrados diante dele e cantavam seus louvores tradicionais. O *Vodunom*, encarregado de cuidar do deus, fez um pequeno discurso para lhe agradecer por ter salvo a vida da mulher e da criança e colocou no colo do *vodunsi* a criança de três ou quatro anos de idade. Esta se aconchegou em seus braços como o teria feito nos braços de seu avô. Inteiramente à vontade e sem nenhum receio, a criança brincava com as franjas da roupa do deus encarnado. Essa cena nos tocou profundamente e nos pareceu muito representativa do tipo das relações entre os homens e seu deus. Um deus protetor, cujas graças são reservadas, é verdade, só ao grupo familiar. Mas estamos longe da imagem dos “feiticeiros sanguíneos”, reinando pelo terror, que a literatura cristã esforçou-se em apresentar para justificar a ação evangélica dos missionários. (VERGER, 2002, p. 19-20).

Como num transe, incorporo o texto narrado por Verger (2002) no corpo da minha pesquisa, tal qual um “prolongamento” da África no Brasil, que reúne as duas cerimônias: a festa de Sapata e a Festa de Omolu.

Se em Abomey havia uma mesa de oferendas dedicada a Sapatá Megban, na festa do *Olubajé*, a maior característica da cerimônia é o banquete ofertado. A impressionante

⁶⁸ Run, do yorubá *hùm ou ohùn*, o maior dos três atabaques, possui o tom grave; rumpi, do yorubá “*hùm*”, mais “pi”, atabaque de tom médio, seu nome significa grunhido/rugido e lé, da língua ewe, que significa pequeno. (CACCIATORE, 1988, p. 222).

quantidade de diferentes alimentos preparados e oferecidos neste dia dizem muito sobre o rei Omolu/Sapata, seu poder, a devoção dos fiéis, a generosidade em partilhar o alimento, que está para além da materialidade.

Na epistemologia do terreiro, a comida do *Olubajé* funciona como um *ebó* interno e externo, convidando os presentes a olhar o corpo com cuidado e humanidade que o colonialismo e a escravidão usurparam. Ver o banquete e Omolu dançar, cicatriza feridas, restaura o corpo e a ancestralidade.

1.4.1 A comida dançada

A cozinha do terreiro, além de local de preparo dos alimentos, é espaço que produz as relações de troca e aprendizado. Os alimentos são preparados no dia anterior e finalizados no dia da festa, para que todos possam participar. A mesa de oferendas do *Olubajé* é mais um passo para pensar os atos de transferências dos saberes africanos para os afro-brasileiros. Segundo Lima:

O processo de socialização de um filho de santo no terreiro de candomblé se dá em maior tempo na cozinha, espaço de doces intimidades, da visibilidade do poder e determinações das *egbomis*⁶⁹, entre sorrisos e ensinamentos, chás, melados, unguentos, bálsamos, bolos e as requintadas receitas da dieta dos deuses [...] a cozinha é por excelência, o local da passagem do estado de natureza para cultura, na domesticação do fogo. Ela faz parte de complexos sistemas alimentares, isto é, um conjunto de elementos, produtos, técnicas e hábitos e comportamentos relativos à alimentação, o que inclui a culinária. A cozinha é criada em um processo histórico, que articula referências de uma dada tradição [...] como casa de vida, do fogo, o *Ilê Idana*, estando sob os domínios de Xangô e Exu, por ser esse o espaço do movimento, da dinâmica e da transformação. “É poço reservatório” dos grupos étnicos africanos e preservados nas memórias dos seus descendentes, que acionam uma identidade étnica na manipulação simbólica, tanto do espaço físico quanto dos materiais que constituem [...] No terreiro de candomblé a cozinha é considerada, no sentido de criação de algo próprio do grupo. (LIMA, 2010, p. 76-77)

Quando todos os membros da casa estão arrumados, de acordo com descrição de Barros (2009), as mulheres com as suas baianas — saias rodadas e saias de goma que ficam por baixo para dar volume, camisu, pano da costa, tecido que envolve o tronco, *ojá*, um pano de cabeça e fios de contas, colares nas cores do orixá da pessoa — e os homens, com camisa ou bata e calça comprida, então o candomblé já pode começar.

⁶⁹ Pessoa no candomblé que tem sete anos de iniciado, irmão mais velho (CACCIATORE, 1988, p. 107).

Os ogãs aguardam a autorização para tocar os atabaques. E é ao som do *adjá*, instrumento de metal, em forma cônica, que tem início a *avamunha*⁷⁰. É um momento particular de muita emoção, pois o espaço é tomado de som reverberante, o tambor toca a pele e invade o interior do corpo como sinal cósmico.

A comunidade de terreiro entra em dança coletiva, mas cada um no salão principal é peculiar em sua dança, embora todos ouçam o mesmo toque, no mesmo andamento. Há uma variação na intensidade e na intenção do gesto. O fluxo gestado que passa por meus olhos me atravessa e convida meu corpo a se conectar com tudo que ali acontece, quando todos dançam a *avamunha*, mas cada um é um.

Os que dançam no terreiro quebram o tempo do movimento e se deslocam cada um na sua própria temporalidade, como um ritual interno para acessar os saberes assentados no corpo, individualmente, num processo coletivo. Quando dançam formam uma roda, como que em direção de si mesmos, circulando narrativas no corpo para encontrar e despertar a dança por meio do comportamento reiterado. Projetam os pés para a frente alternadamente com pequenos chutes, os joelhos levemente flexionados fazem o corpo ondular, os braços semiflexionados se deslocam e cruzam a frente do tronco, seguidos de punhos fechados até a altura do peito, movimento cruzado aos dos pés. É na fluidez do gesto que o corpo se desloca, fazendo pequenas diagonais no eixo corporal, ora para dentro da roda, ora para fora. É uma apresentação da família, que cumprimenta todos os presentes com um sorriso compartilhado entre homens, ancestrais e deuses. Falam das nossas memórias pelo corpo, gestando vida e mais uma vez reexistindo, corpo coletivo que em sua dança faz festa.

Quando o cortejo de membros enfileirados do mais velho até o mais novo de iniciação forma um grande círculo, no sentido anti-horário em torno da cumeeira⁷¹, cessa a *avamunha*. Nas palavras de Sabino e Lody:

Nas danças tradicionais há um sentido preferencial, que é o da roda, círculo, uma das formas mais antigas de dançar, talvez, a mais antiga, capaz de reunir e de dar movimento aos mais diferentes temas, indo das histórias das caças a um relato sobre a criação do mundo. (SABINO; LODY, 2011, p. 47).

Compreender essas relações a partir de um olhar minucioso é importante, pois possibilita que os dois momentos separados no tempo/espaço — a cerimônia em Abomey e o *Olubajé* no Asé Igbô — se unam em atos de transferência transatlânticos e dancem juntos

⁷⁰ Também conhecido como *avana*, *avaninha*, rebate ou arrebate é o ritmo acelerado, sincopado e que, para alguns, marca início e término das cerimônias religiosas. O termo *avaninha* vem do iorubá, significando: à – eles, “wá” – mover para, “nínhà” – em direção a (CACCIATORE, 1977, p. 56).

⁷¹ Mastro ou assentamento de fundação do asé (terreiro), ligação do *Orum e o Aiyê*. (PEREIRA, 2018, p. 49)

com uma narrativa que fala, sente, apresenta, corporifica e atualiza os saberes e seus atravessamentos no corpo do/no terreiro de candomblé, e para além dele. Acredito que esse fazer é necessário como exercício de incorporação constante no pesquisador que sou e a pesquisa na qual meu corpo é atravessado, banhado e imerso.

Tal possibilidade me alonga no encontro com outros corpos, nos processos de ensino e aprendizado em dança. “Meu corpo terreiro” é um jogo de contatos, apoios e equilíbrio em que um barravento⁷² conceitual me insere como *omorixá*⁷³, narrador e acadêmico vivendo a mesma experiência.

Segundo Augras (1978 apud MOURA, 1987), no que diz respeito à vida cotidiana, os mitos clássicos yorubá afirmam a importância de conhecer-se para saber como se comportar no mundo. E é assim, a partir do universo de saberes dos terreiros e sua dança que sigo me conhecendo. Nessa perspectiva, Simas e Rufino afirmam que os:

Terreiros que compreendem práticas, princípios e potências de saberes que confrontam a primazia de um modo de conhecimento eleito como único. Dos terreiros praticados emergem histórias, dentre as muitas que nos cruzaram e que alinhavam nossas redes de saber, e narrativas que contam sobre como parte dos saberes do outro lado do Atlântico foi trazido para cá, [...] Para nós, orientados também por uma ciência encantada, a produção do conhecimento e sua socialização como forma de educação se estabelecem a partir da compreensão das experiências humanas como fenômeno que articulam vida e arte. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 46-47).

Em tal experiência humana é que o terreiro segue dando ensinamento. No Asé Igbô, quando a *avamunha* cessa, são entoadas três cantigas de louvação para cada orixá, de Èsù à Iemanjá. Em seguida, mãe Nara e pai Vanderlei, apoiados por *ekedys*⁷⁴, convidam alguns filhos de santo para ficarem na parte interna da roda. Os atabaques tocam o *adarrum*⁷⁵ e gritos de saudação aos orixás são disparados no ar: *Atotô, Obàlúaiyé! Sálù bá, Nàná! Àróbò boy i, Oxumarê! Epa he yi, Oyá!*

Dentro da roda, os filhos de santo dançam mais rápido, os presentes batem palmas e cantam mais alto, evocando os orixás. Os barraventos rodopiam os corpos, que, encantados, entram em transe. Os presentes gritam alegremente, pois Omolu, o grande homenageado, e os orixás convidados estão chegando para o *Olubajé*. Os ogãs cantam três cantigas para cada

⁷² Estado especial de estonteamento, que precede o transe, a posse do orixá em suas/seus filhas ou filhos. (CACCIATORE, 1988, p. 65).

⁷³ “Filho-de-Santo”. (SANTOS, 2010, p. 178).

⁷⁴ São escolhidas pelo chefe do terreiro ou por um orixá incorporado e são muito respeitadas. “O termo refere-se aos indivíduos do sexo feminino que têm funções específicas em uma casa de santo mas não incorporam um Orixá”. (ROCHA, 2000, p. 108).

⁷⁵ Ritmo invocatório de todos os orixás. Inicialmente lento, é progressivamente acelerado, abjetivando vencer as resistências ao transe. Do Iorubá – a (prefixo), dá – bater, run – aniquilar, batida aniquilante. (CACCIATORE 1988, p. 38)

um deles dançar e serem conduzidos pelas *ekedys* para o quarto onde serão vestidos e adornados com colares nas suas cores rituais, pulseiras, turbantes e suas ferramentas,⁷⁶ ampliando o sentido simbólico e literal de sua majestade.

Arayiê Ajeum bó /Olubajé Ajeumbó
Arayiê Ajeum bó /Olubajè ajeumbó
*Olubajé Ajeumbó/Ajeum ajeumbó ayiê.*⁷⁷

Tradução:
 Povo da terra, vamos comer e adorá-lo,
 O senhor aceitou comer.
 Povo da terra, vamos comer e adorá-lo,
 O senhor aceitou comer.⁷⁸

Omolu/Sapata entra altivamente com suas vestes brancas, sobre sua cabeça um *azé*⁷⁹ com búzios e missangas, como um “belo gorro bordado”. Não se pode ver o rosto de Omolu, ele é o sol, o senhor do meiodia que dança com as tessituras que cobrem seu corpo. Na mão, traz uma lança em madeira cravejada de búzios e palha da costa. Omolu/Obaluayê/Sapatá ou Jagun apresenta uma dança que pode ser vista e outra em segredo, a vida e a morte dançam sob as muitas palhas do velho.

Seus movimentos com tronco curvado, pernas semiflexionadas e gestual vigoroso com os braços, evoca sua antiguidade, sua passagem no tempo/espço. Ele, o andarilho, solta um *ilá* gutural e vai à frente do cortejo seguido pelos filhos de santo, que carregam sobre os ombros panelas, assadeiras, alguidares de barro e cestos de palha adornados de laços de pano estampados, repletos de memórias em forma de alimento, as mais variadas iguarias da dieta dos orixás.

Agora o corpo textual é um cardápio sagrado que dança nas folhas da dissertação, alimentando “meu corpo terreiro” de memórias que conectam a ancestralidade e fortalecem laços transatlânticos num texto cruzado para Omolu / Sapatá / Obaluaiyê / Ajunsun / Azauani / Sapanâ / Jagun. Com aromas, saberes e sabores de uma inscrição ritual temperada com os conhecimentos África-Brasil, na fluidez de uma dança que segue a restaurar o comportamento no *Olubajé*.

As iguarias não são representações dos orixás, mas sim a presentificação de cada um deles no banquete. Cada prato impregnado com o seu *asé*, a energia geradora que alimenta o

⁷⁶ Objetos que ilustram o poder do Orixá.

⁷⁷ Adaptado de OLIVEIRA, 1997, p. 83

⁷⁸ Ibidem, p. 83

⁷⁹ Capuz de tecido com palha da Costa, rodeado de longas franjas usadas por Omolu – Obaluaiê (CACCIATORE 1988, p. 58)

processo de remontar memórias e ativa múltiplas possibilidades de uma pesquisa praticada pela experiência vivida.

Èsù se torna presente no *padê* — farofa de dendê com camarão e cebola; Ogum no Inhame cozido; Oxóssi no *axôxô* — milho cozido com amendoim, melado; Omolu no *doburu* — pipoca e lelê —, cuscuz de milho picado e coco ralado; Ossain está nas folhas que servem de prato; Nanã no *adô* — farofa de milho torado com amendoim e açúcar e feijão preto no molho de camarão; Oxumarê na banana da terra assada e batata doce cozida; Iansã no *acarajé* — bolo de feijão fradinho pilado com camarão seco e *abará* — bolo cozido na folha de bananeira de feijão fradinho; Oxum com *omolocum* — pasta de feijão fradinho com camarão seco, cebola, ovos cozidos; Iemanjá com *ebô-yá* — canjica ou arroz brancos ao molho de camarão seco, Oxalá no *ebô* — canjica branca cozida e todos os orixás no *acaçá* — manjar de milho de canjica, entre outras oferendas que não estão aqui descritas. Como bebida ritual, é servido o *aloá*, feito à base de gengibre e outros ingredientes saborosos.

Todos esses alimentos dançam na roda, performatizam narrativas pela experiência no corpo individual ampliado no coletivo, em um processo de aprendizado pelo movimento, pelo gesto em que o corpo é atravessado e incorpora possibilidades de dançar suas peculiaridades, seu próprio entendimento no tempo/espaço. Corpo em fé e em festa, como bem salienta Ligiéro:

Nas performances afro-brasileiras como é o caso do candomblé, diz que neste ritual fala a África através da linguagem do corpo latino-americano, onde a dança possui o corpo, que possui Deus, que é música e se expressa em ritmo, percussão canto, comida, festa, na fé e esperança, na beleza da nossa humanidade reencontrada, expressão máxima da individualidade de quem é parte de coletivo harmônico. (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

O coletivo vive a festa. Esteiras de palha são abertas no chão, compondo a mesa do banquete, na qual as *ekedys* e as *egbomis* organizam as oferendas. Os membros mais novos da casa se abaixam em respeito à Omolu. Mãe Nara, bastante emocionada, fala sobre a celebração e, como o *vodunom* em Abomey, diz que aquele alimento é um pedido coletivo de saúde, mas também um agradecimento a Omolu pelas graças atendidas. Em seguida, entoa uma reza muito melodiosa⁸⁰:

Obaluayê, Obaluayê
*Obaluayê Xaxará*⁸¹
íjenüya a ô.

⁸⁰ Reza aprendida oralmente no Asé Ilê Ayiê Ojú Odé Igbô.

⁸¹ Cetro formado pelo conjunto de nervuras de dendezeiro (BARROS, 2009, p. 96)

Tradução:
 O Rei da terra
 O Rei que varre a Terra
 Senhor da morte
 Nos proteja.

Como em Abomey, no Asé Igbô todos os membros da família estavam prostrados diante dele e cantavam seus louvores tradicionais, as vozes dançavam alimentando o ambiente de harmonia, ecoando pedidos e agradecimentos. Em vez de pratos, o banquete é servido em folhas de mamona branca, *ewê-lará*⁸², folha do corpo, erva dedicada a Omolu / Obaluayê / Sapatá. Como forma de encantamento e conexão com o alimento, não se utilizam talheres, mas as mãos, para que *asé* (energia dinâmica) entranhe no corpo (BARROS, 2009).

Entranhadas pelo *asé* do *Olubajé*, minhas mãos ritualizam o ato de transferência nas folhas da dissertação, em uma escrita corpo textual em dança para ser saboreada e ingerida como alimento acadêmico, buscando apontar os sabores e saberes contidos nas epistemologias do terreiro de candomblé.

1.4.2 A dança de Omolu

Omolu se movimenta como um andarilho, que aos poucos se desloca. Seu mover apresenta um sentido de peso corporal em fluxo e em direção ao chão, e a força do movimento é projetada a cada passo, como uma inteiração corpo e solo sagrado.

No transcorrer dos acontecimentos, “[...] Omolu passou a executar movimentos ainda mais misteriosos [...]” (OGBEBARA, 2006, p. 172), sua dança nos convida a um olhar atento. Para Santos (2012) *Obàlúaiyé*, outro título de Omolu — *Oba+olú+àiyé* —, é rei de todos os espíritos do mundo, detém e lidera o poder dos espíritos e dos ancestrais que o seguem e oculta sob a ráfia o mistério da morte e do nascimento, mistério da gênese. Seu gesto em dança simboliza um recolher, um varrer com os braços as mazelas, as dores, os sofrimentos para baixo de suas palhas.

Como performance, a dança de Omolu se inscreve enquanto ato incorporado, corpo/memória, uma restauração do comportamento. Os espíritos ancestrais o acompanham e dançam com ele. Mesmo que estivesse ocorrendo pela primeira vez no corpo daquele *omorixá*, aquela dança é recriação, outra vez realizada, pois, na performance, segundo Schechner (2011), nunca [é] pela primeira vez”, a repetição da estrutura ritual, como uma

⁸² Ricinius Comminis. L. Eufobiaceae (BARROS, 2009, p. 81)

dobra de acontecimentos, significa nunca por /“pela primeira vez”, significa “pela segunda” vez ou até ‘n’ de vezes.

Com joelhos semi-flexionados, tronco projetado para a frente, braços que elevam as palhas fluindo a energia que circula o ambiente, a dança se dá. Ele é o “senhor do meio-dia”, “o sol”, sua pele é quente e por isso, recebe o título de “*Babá Igbona*”, o “pai da quentura” (SANTOS, 2012, p. 105), nome derivado da palavra *iná*, que está associado estreitamente a Èsù, como veremos mais adiante. No encruzilhamento epistemológico entre esses divinos, o corpo aquece as relações com a ancestralidade africana, em que o espírito da dança ancestral é produzido e despertado como conceito no “meu corpo terreiro”.

Neste cruzo com Èsù, Omolu é um convite para a reconstrução do corpo diaspórico para a cura dos males produzidos nos processos de desagregação, fragmentação, apagamento e silenciamento, e ainda estabelece outras possibilidades de sentir na pele não o calor do fogo destruidor das fogueiras do período colonial escravocrata, mas o calor receptivo do deus que, em sua dança, descoloniza o corpo.

Logo, essa junção é um enunciado que faz tudo mover, pois, segundo Santos:

sem Èsù/Bara, a própria existência estaria paralisada, [...] De fato, Èsù não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o *elemento dinâmico*, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe. (SANTOS, 2012, p. 140).

No candomblé, tudo é movimento dinâmico no tempo/espço do gesto no deslocamento na dança dos orixás de Èsù a Oxalá e seus diversos rituais.

Na epistemologia do encontro de Bara e Omolu, o corpo é *igbá* que recebe e emana energia, *asé*, que se reconhece e se reconstrói na dança. Isso é o que o terreiro pratica na elaboração e difusão de seus saberes. No *Olubajé*, Omolu dança a comida como oferenda recíproca, produzindo um reencontro em nós mesmos, na encruzilhada de saberes do corpo terreiro.

Ver Omolu/Satapá/Obaluayê/Ajunsun/Azauani/Onilé/Jagun⁸³ dançando é compreender as camadas do processo de transmissão de saberes transatlânticos produzidos e reproduzidos pela reiteração de narrativas de um texto na encruzilhada/corpo. São conhecimentos transmitidos de geração a geração em processos cognitivos e epistemológicos que, operados no corpo inteiro do terreiro, reúne diversos aspectos no tempo/espço, em um encontro — *padê*, dos que foram trazidos à força para as Américas, dos que ficaram no meio do caminho

⁸³ Vários nomes dados ao mesmo Orixá (BARROS, 2009, p. 95).

— com a calunga grande⁸⁴, com os descendentes que continuam a reunir memórias e dançar por meio da oralidade, entre falas e silêncios, embaixo das palhas que cobrem o velho.

Na dança do senhor da terra, a performance revisita o passado e o faz presente, não apenas como uma repetição ou representação de gestos, os acontecimentos da festa do *Olubajé* reconstroem a memória com seus significados, seus sentidos, seu encantamento por uma transmissão “corpo-oralizada”, em narrativas que dão significado as redes de saberes:

[...] ‘numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética do gesto, ela instaura a própria performance, ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo, mas performativo’ (MARTINS, 2003, p. 65). Igualmente, no universo da oralidade, o corpo é um sistema complexo, lugar de saber, no qual os sujeitos que daí são insurgidos são tecidos de memória, onde o corpo significa e é significado. (PEREIRA; COSTA, 2017, p. 45).

A performance amplia o entendimento ao ser colocada ao lado da memória e da história, em que o corpo, de acordo com Martins (2003) significa e é significado, participando na continuidade do conhecimento. Como afirma Roach:

As genealogias da performance trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre elas) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como partes constitutivas dela. (ROACH, 1996, p. 26, tradução nossa).

A dança que acontece no terreiro desperta em “meu corpo terreiro” a gestualidade e tem uma íntima relação poética com a música tocada e cantada. O corpo é envolvido e imerso em um texto que conta e canta *ítans*. Muitas são as operações corporais elaboradas no corpo, antes como memória ancestral e para além dele, necessárias para que esse acontecimento seja uma experiência em cada ato dançado no *xirê*, ritual ou festa para “oralixalizar”⁸⁵ o corpo.

Conforme Mbembe (2018), o corpo revive e recria o que foi guardado, preservado na memória da diáspora e preenche seus lapsos. Omolu é epistemologia no campo conceitual do terreiro, é dança que assenta as ancestralidades, uma conexão com o todo, ele é a terra, chão sagrado do terreiro do mundo, que unido a Èsù se faz corpo/movimento, solo fértil para experiência em dança.

Volto meu olhar para a mesa do *Olubajé*. Após servir todos os convidados, mãe Nara de Oxóssi recebe sua *ewê lara*, com as oferendas que rezou e cantou. Terminada a refeição,

⁸⁴ Mar, Oceano (CACCIATORE, 1988, p. 77)

⁸⁵ Conceito em: SANTOS, Alexandre Carvalho dos. Dança de terreiro de candomblé: corpo ancestral em movimento. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6., Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: UFBA, 2019. p. 1925-1936 Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/danca-de-terreiro-de-candomble-corpo-ancestral-em-movimento>. Acesso em: 22 ago. 2020.

todos são orientados a fechar as folhas de mamona, como uma pequena trouxa com o que restou da refeição, e, em seguida, a passar pelo corpo e depositar em um cesto que será levado para a casa de Omolu, onde serão posteriormente despachadas. A refeição foi aceita, vasilhames e esteiras são retirados, os atabaques tocam e outro canto é entoado:

*Agô, agô lona.
Agô, agô lona.*⁸⁶

Tradução:
Dê licença no caminho.
Dê licença no caminho.

Retoma-se a festa que parecia terminada, com a presença dos orixás, convidados para celebrarem junto esse dia tão especial. Outro cortejo avança para o interior do terreiro, onde orixás encarnados vestidos com belos trajes saúdam com o *jinká*⁸⁷ a porta principal do terreiro, a cumeeira e a tríade de atabaques. Sob aplausos, são levados às suas cadeiras, onde aguardam o momento no qual serão chamados ao *run*⁸⁸.

O *opanijé*⁸⁹ é iniciado e Omolu volta a dançar. Dessa vez com três passos laterais para a direita, três para a esquerda, com o tronco levemente curvado para frente, move-se no espaço e aponta o dedo indicador para o chão. Seus gestos falam de não esquecer quem somos, dos que existiram antes e lembram-se do seu domínio sobre o mundo dos mortos e dos espíritos ancestrais que carrega embaixo de suas palhas como memória. Mesmo que eu não dance com ele, a memória e a história dançam em mim.

O velho agora aponta para o alto. O céu é a morada do sol, Omolu é o sol, a vida, e assim como não podemos olhar diretamente para o sol, não devemos ver o rosto do “senhor da quentura”, que está coberto de palha da costa. Seus atos no *opanijé* vão seguindo a sequência coreográfica dos mistérios da vida e da morte, simbolizados com a palma das mãos ora espalmada para baixo, ora para cima.

O toque não para e ele continua em movimentações laterais, passando a ponta dos dedos no corpo, como quem simula coceira, moléstias, mazelas que ele pode curar pela dança, reagrupando fragmentos do corpo, como emanção das epistemologias do terreiro no

⁸⁶ Cantiga registrada na memória desde minha iniciação.

⁸⁷ Nome que faz alusão aos movimentos de tremidas sinuosas de ombros (BARROS, 2009, p. 172).

⁸⁸ Nome dado ao momento em que o orixá dança.

⁸⁹ Ritmo dedicado a Obalueiê/Omolu/Onilé/Sapata /Sapanã, seu andamento é leve e marcado por batidas fortes no *run* (*atabaque*). Possui poucas cantigas, sendo na maioria das vezes somente instrumental. Em Iorubá, significa “come” e “mata”, mostrando a dubiedade desse orixá, relacionado à vida e à morte, temido e adorado pelo povo-de-santo. (BARROS, 2009, p. 69).

encruzilhar Omolu/Exu. Nesta dialogia, Omolu é a possibilidade de cura e Exu o medicamento para o corpo, pois, segundo Santos:

*Olodumarè fez Èsù como se fosse um medicamento de poder sobrenatural próprio para cada pessoa. Isso quer dizer que cada pessoa tem à mão seu próprio remédio de poder sobrenatural podendo utilizá-lo para tudo o que desejar [...]. Olodumarè criou Èsù como um *eborá*⁹⁰ todo especial de maneira tal que ele deve existir com tudo e residir com cada pessoa. (SANTOS, 2012, p. 141-142).*

Como Èsù está em tudo, ele também é o fluxo no movimento que Omolu realiza em sua dança. Fluxo de energia que me atravessa como feitiço de cura e encantamento. Uma mensagem ao corpo, produzindo desejo de compreender cada vez mais a dança de terreiro como linguagem. “Meu corpo terreiro” é um *igbá* no qual se assentam saberes, técnicas e fundamentos do candomblé.

Quando Omolu toca com o indicador o ouvido, ele tudo ouve. Na relação tempo/espço, ele ainda ouve o ecoar dos lamentos, as vozes do banzo nos tumbeiros, os pedidos de uma outra rota para escapar do destino e do sofrimento imposto pela colonização, escravidão.

Que noite mais funda, calunga⁹¹
 No porão de um navio negreiro
 Que viagem mais longa, candonga
 Ouvindo o batuque das ondas
 Compasso de um coração de pássaro
 No fundo do cativoiro
 É o semba do mundo, calunga
 Batendo samba em meu peito. (YAYÁ..., 2003, n. p.)

Mas é necessária outra leitura desse corpo diaspórico, pois Omolu, em sua festa, também ouve gritos de euforia, alegria, força e fé dos descendentes que diante das adversidades se mantiveram firmes e não perderam suas conexões com o orixá que ensina que o corpo é lugar de resistência por meio de uma dança que cura.

Ele agora toca com o dedo indicador na boca e sinaliza um silêncio ritual que guarda segredos. Segundo Sodré (2000, p. 9) “se a fala constrói a cidade, o silêncio edifica o mundo’ [...]”, e, quando Omolu dança, edifica mundos internos como potência que, em silêncio, lê em voz alta as inscrições ancestralizadas no corpo que dança no terreiro. Compreender a importância do silêncio nessa tradição revela a extensão desse pensamento no território

⁹⁰ Um tipo de espírito, outra possível definição de *òrìsá*. (BENISTE, 2011, p. 225).

⁹¹ Música "Yáyá Massemba", de Roberto Mendes e Capinam. Em 2003, Maria Bethânia interpretou a canção no disco *Brasileirinho*.

africano, onde existe uma valorização do silêncio como espaço do entendimento e da seriedade.

Omolu segue e aponta para a linha da vida na palma da mão, onde as dimensões da vida e da morte, da ancestralidade e dos descendentes, do coletivo e do individual estão escritas. A sequência coreográfica das mãos no *Olubajé*, que começa na preparação do alimento servido pelas mãos das mulheres — *egbomis e ekedys* — e comido com as mãos, traz na minúcia de cada gesto as dimensões do senhor do meio-dia como possibilidades de pesquisa em dança.

Acompanhando as pancadas de marcação do *run* (atabaque), Omolu quebra o movimento, flexionando alternadamente os joelhos. O quadril acentua o gesto para baixo, como quem tem a intenção de penetrar terra adentro, em um ato de terreirizar o corpo. Nesta coreografia de memórias, *Babá Igboná* dança cantigas que falam da palha da costa, que o cobre como um alá⁹² e ressaltam a ligação deste orixá com a força, dinâmica e movimento ancestral.

Ó gbélé ikó sàlarè
Sàlá rẹ lórí
Ó gbélé ikó sàlarè
Sàlá rẹ lórí

[Tradução]:

Ele vive em casa de palha [...]

É o seu alá, que cobre a sua cabeça.

[Ele] vive em casa de palha

[É] o seu alá, que cobre a sua cabeça. (OLIVEIRA, 1997, p. 80)

Em outra cantiga, o ritmo acelera o andamento do toque. A postura corporal do orixá também se modifica para uma movimentação mais vigorosa, que não lembra mais os passos de velho andarilho. Uma dança dramática, corpo disposto, ativo para uma batalha. O jovem guerreiro, *Obalueiyê Jagun*, apresenta uma coreografia de luta e vitória através da dança que reivindica contra o vilipêndio, roubo e colonização do corpo diaspórico. Para Fanon:

Noutro ângulo, veremos como a afetividade do colono se esgota em danças mais ou menos tendentes ao êxtase. Por isso, um estudo do mundo colonial deve tentar compreender, forçosamente, o fenômeno da dança e do transe. O relaxamento do colonizado é precisamente essa orgia muscular no curso da qual a agressividade mais aguda, a violência mais imediata, se canalizam, se transformam, se escamoteiam. O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza. A horas determinadas, em datas fixas, homens e mulheres encontram-se num determinado lugar e, sob o olhar grave da tribo, lançam-se numa pantomina aparentemente desordenada, mas na realidade muito sistematizada, onde, por múltiplas vias, negações com a cabeça, inclinação da coluna vertebral, inclinação

⁹² Pano branco que cobre os orixás (CACCIATORE 1988, p. 44).

para trás de todo o corpo, se decifra abertamente o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, libertar e exprimir. No âmbito da dança... tudo é permitido [...] como para manifestar a equivalência da dança, a ablução, a purificação, nos lugares sagrados. (FANON, 1961, p. 53).

O terreiro praticado em seu festar e dançar, é um esforço grandioso de uma coletividade para exorcizar os grilhões coloniais, libertar e exprimir no âmbito do corpo, essa dança sagrada e com o sagrado. Nesse sentido, a dança de terreiro é compreendida como fundamentos tão antigos, como as mais velhas narrativas antes do processo diaspórico arrastar o povo africano para o Novo Mundo. É uma dança divina no cruzo em que os orixás dançam no corpo e o corpo dança encantado na presença do orixá.

Jé anpenpe e ló gbè waàiyé
Tó ní gbón mi
Jé anpenpe
Omolu wàiyé (Obaleaúáyé)
Tó ní gbón mi (OLIVEIRA, 1997, p. 79)

Tradução:
 Senhor que tem boa memória,
 E pode tornar-me inteligente
 Pois eu sou pequenino
 É Ele quem pode dar proteção
 Ao nosso mundo,
 É Ele que pode tornar-me inteligente
 Eu sou pequeno, Rei da Terra,
 Torna-me inteligente.⁹³

O dançar contínuo de Omolu é composto de muitos atos. Na sequência, o orixá estende o corpo no chão, rola para a esquerda, para a direita e depois fica inerte, totalmente parado aos olhos dos presentes, que fazem silêncio. Coberto por um *alá*, ele é o corpo e a terra que o cobre. Parece que se esvaziou e mais uma vez há um sentido simbólico de morte, que orienta outras possibilidades de análise da dança em diálogo com Fanon:

Mortes simbólicas, cavalgadas figurativas, múltiplos assassinatos imaginários, tudo isso deve sair. Os maus humores derramam-se tumultuosos como torrentes de lava. [...] Temos visto que durante todo o período colonial esta violência, ainda que à flor da pele, gira no vazio. Vimo-la canalizada pelas descargas emocionais da dança ou do transe. Vimo-la esgotar-se em lutas fratricidas. Agora, coloca-se o problema de captar essa violência no caminho de se orientar. Enquanto anteriormente se expressava nos mitos e se esforçava em descobrir ocasiões de suicídio coletivo, é aqui que as condições novas lhe vão permitir mudar de orientação. (FANON, 1961, p. 53-54).

Assim, o terreiro nos reorienta a não morrer por banzo individual ou coletivo. Por meio de sua sabedoria, os atos da dança de Omolu e as práticas rituais do *Olubajé* são

⁹³ Adaptado de OLIVEIRA, 1997, p. 79

estratégias contra a opressão que buscam submeter os conhecimentos e as práticas do terreiro ao vazio. Em sua dança, o senhor do meio-dia inverte a lógica colonial e frustra seus objetivos, pois não há vazio no corpo.

Começam surgir pequenos movimentos nos segmentos corporais, os ombros vibram e uma reverberação toma tronco, cabeça, braços e pernas. São emanações gestuais de um corpo vivo, pujante, que persiste, existe e reexiste nos processos de restauração do comportamento como memória. O *alá* é retirado e Omolu se ergue, girando em torno de si mesmo e dá um grande salto. Seu corpo coberto de palhas está vivo, corpo e terreiro não sucumbiram. Apesar do deslocamento diaspórico transatlântico, o corpo guarda o feitiço, o encanto do não esquecimento, “cavalgando o mundo, esporas vigorosas contra os flancos do mundo [...]” colonizado (FANON, 2008, p. 114).

O senhor da terra dança entre nós como processo curativo que atravessa o tempo/espaço em cada ato que realiza no corpo terreiro, como um *ebó* de descolonização. A *avamunha* celebra o reviver com a arte de dançar e no fluxo do encantamento da vida. Omolu se acalma e é levado de volta a sua cadeira.

1.4.3 Outros convidados: Oyá, Oxumarê, Nanã

O som que preenche o espaço do terreiro na sequência é o *ilú* de Oyá ou quebra prato.⁹⁴ O ambiente é mais uma vez cruzado com a música dos atabaques e as vozes que evocam a rainha dos ventos, Oyá, Iansã, a grande guerreira, a senhora dos *Égún*.⁹⁵ Ela é um sopro, uma brisa que se presentifica como uma borboleta e, ao mesmo tempo, um forte vendaval, com a força de um búfalo. Essas são as simbologias que compõem a coreografia da dança de Iansã, aquela que, assim como Obaluaiyê /Omolu, transita entre o mundo dos vivos e dos mortos no *Orun* e no *Aiyê*.

No terreiro, Oyá é o vento que dança com movimentos vivos e variações na dinâmica dos gestos, com braços que se estendem e flexionam em um prolongamento, chegando a suas mãos, que agem como abanadores a espalhar o ar. Sua dança é forte, mas tem sentido de leveza, composta por meios giros rápidos que são ampliados pelo volume das saias. Sua movimentação é encantadora e os olhos do terreiro se fixam nela para não perder nenhum

⁹⁴ Provavelmente em função de gestos vigorosos de Oiá, quando dança este ritmo de andamento ligeiro com marcações fortes do *Run*. (BARROS, 2009, p. 67).

⁹⁵ Espíritos dos mortos, almas dos mortos ancestrais que voltam à Terra em determinadas cerimônias rituais. (CACCIATORE, 1988, p. 108)

momento da performance na qual corpo, gesto e movimento é memória ancestral como acontecimento. Gualter (2014) pensa tal relação do seguinte modo:

Estabeleço aqui, neste item, as inter-relações entre Corpo, Mito e Imagem-movimento, como sendo um espaço da memória ancestral latente em cada indivíduo gerando fluxos de sensações e acontecimentos, vendo esse indivíduo enquanto conexão, relação. Observo o Corpo como experiência em curso; Mito como tudo aquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente; Imagem-movimento como possibilidade de reconstituir o movimento e a relação espaço-temporal no diálogo da dança [...]. (GUALTER, 2014, p. 13).

O diálogo realizado por Iansã realiza é fluxo de sensação e acontecimento, ampliado imagetivamente pelo uso de sua ferramenta⁹⁶ para ilustrar seu poder (GUALTER, 2014). Oyá empunha uma espada que mostra sua atuação como guerreira e o *èrùkèrè* ou *eruexim*, que simboliza sua ligação com o mundo dos mortos. Para Santos,

Oyá, única *òrisà*-filha, herdeira do princípio feminino do vermelho, representa o poder do pássaro, é o princípio genitor feminino que é a base da existência de *Égún*. De fato, *Oyá* é a rainha e a “mãe” dos *Égún*. Ela é venerada ao lado dos *Égún* e é quem comanda o mundo dos mortos. Um de seus *oriki*, nomes atributivos, já mencionado, é: *Ìyá-meésàn-òrun*, Mãe dos nove *òrun*, os nove filhos do mito que representam os *ará-òrun*, habitantes dos nove espaços do *òrun*. É simbolizando tal espaço que ela manipula o *èrùkèrè*. (SANTOS, 2012, p. 130-131).

Em sua tese *Nas Águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar*, Verger (2002, p. 125 apud DAMASCENO, 2015, p. 34) informa que “o *oriki* é uma forma de saudação na qual são enunciados os nomes gloriosos, as divisas e as louvações especiais ao orixá, exaltando o seu poder e rememorando os fatos e gestos do ancestral divinizado”.

A informação amplia o entendimento sobre Oyá, seu domínio como princípio feminino que detém o controle dos *Égún* e, por desdobramento, os mistérios da vida e da morte. Isso nos mostra o porquê de ser ela uma convidada tão esperada no *Olubajé*. Todos os presentes batem palmas euforicamente, saudando com apreço, à rainha dos raios e tempestades. *Eparey!*

A presença de Oyá é um vento que traz e embala as lembranças do menino que fui e marca o momento em que dancei no xirê⁹⁷ pela primeira vez, no final da década de 1970. É uma lembrança antiga, como uma fotografia velha, desbotada, mas que, ao revê-la, as cores vão acendendo a tonalidade vermelha da roupa de Iansã e se avolumando no giro de sua grande saia rodada. Num relampejo, Oyá estava diante de mim, parada, em silêncio, mas seu

⁹⁶ Instrumento simbólico do orixá. (CACCIATORE, 1988, p. 125).

⁹⁷ Ordem em que são tocadas e dançadas as invocações dos Orixás, no início das cerimônias festivas ou internas do terreiro. (CACCIATORE, 1988, p. 251).

corpo falava e me convidava para os primeiros passos em direção a uma dança, que me dança até hoje.

No *Olubajé*, Oyá dança o ritmo *adarrum*, que é substituído graciosamente pelo *ijexá*⁹⁸; depois da tempestade, vem a calmaria e Iansã dança levemente como a brisa e a delicadeza de uma borboleta. É hora de ir, ela se despede dos presentes, mas deixa grafados em meu corpo do terreiro pensamentos de possibilidades dialógicas. Sua dança é conceito de permanência e transformação do estado do corpo em suas ações em dança. Técnica, procedimento de inscrição do gesto de que fala Martins:

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete, não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66).

A inscrição em “meu corpo terreiro”, como foi destacado por Martins (2003), não se repete como hábito, e, sim, como uma inscrição geracional, uma recriação na arte de dançar as ancestralidades que o terreiro me apresenta como transmissão e revisão da memória, do conhecimento filosófico, como um exercício de pensar e repensar as experiências em dança vividas no *Olubajé* e em outros momentos, como o protagonizado por Oyá em sua festa nos anos 1970.

Como se vê, em suas festas, o terreiro promove múltiplos encontros dimensionais, que permitem inúmeros caminhos para pesquisa. Seu universo plural de saberes apresenta inúmeros entrelaces, tessituras, redes, conexões, que costumam histórias, promovendo encontros, quer físicos ou metafísicos, que cruzam e ampliam o olhar para essa travessia transatlântica e no transe do “meu corpo terreiro”.

Segundo contam os *itans*, Omolu e Oxumarê são filhos da grande matriarca Nanã Buruku; são parte da família conhecida por *unjí*.⁹⁹ No Asé Igbô, assim como em outros terreiros, esses orixás são cultuados no mesmo quarto sagrado, no entanto, conforme nos informa Santos (2012), cada um deles é cultuado em assentamentos, *igbá* individuais, pois têm elementos sagrados em comum e outros que os diferenciam.

A família *unjí* me conduz a olhar outra travessia em águas uterinas que me reúnem em uma trama umbilical, fora e dentro do terreiro onde fui iniciado e reconhecido como *omorixá*

⁹⁸ Ritmo dedicado a Oxum, quando sua execução é somente instrumental, embora exista cantigas para vários orixás com esse tipo de toque tão específico. (BARROS, 2009, p. 67).

⁹⁹ Composta por Nanã, Omolu, Oxumarê, Ossain e Ewá.

de Oxumarê, a serpente sagrada, nas águas do candomblé de Ketu. Em outra camada, sou concebido, parido do útero de Marli Duarte da Silva, protegida de Omolu, e neto de dona Durvalina Duarte da Silva, iniciada para Nanã Buruku, no culto na linha das almas¹⁰⁰. Do mesmo modo que Durvalina, que dizia “Fui feita em almas!”, fui atravessado por essa visão de encanto mítico. Assim, meu olhar segue estabelecendo paralelos e diálogos com muitos acontecimentos na pesquisa.

Desta forma, cada ritual é uma dobra no tempo/espaço, uma esquina do corpo encruzilhado incorporado se reagrupando como uma pedagogia de encontro. Dança guiada por um cordão umbilical,¹⁰¹ que nutre e reuni como no *Olubajé*, gerações dos muitos fragmentos alegóricos. Os meus ancestrais estão aqui e *Babá mi orí* Oxumarê vai “arcoirizando” “meu corpo terreiro” pelo espírito da dança de Omolu, em almas da feitura de minha avó. Todas essas histórias estão em mim e dançam na festa do rei Omolu. *Arobobo!*

O *huntó* e o *sató*¹⁰² são os próximos ritmos que conduzem a dança poética de reencontro e fazem dançar o pensamento. Arrepiam a pele, receptora de sensações que produzem frases coreográficas, textos da experiência vivida como acontecimento no corpo. A epistemologia do terreiro que me dança no chão [com]sagrado faz inúmeros atravessamentos. Como pele que se repõe, as camadas do corpo vão se descolonizando no movimento em dança da serpente sagrada, simbolizando o princípio de renovação no sentir, ver e dançar o terreiro do mundo.

Oxumarê, como conceito, é quem circula o mundo e morde a própria cauda para que haja equilíbrio do ciclo das águas. Segundo Verger (2002), outra função atribuída ao orixá é a de dirigir as forças que produzem o movimento, a mobilidade e a atividade, o que une Oxumarê e Exu/Bara. Nesse cruzo, os saberes do terreiro ensinam que a força do coletivo apoia o indivíduo e vice-versa, apontando a necessidade do encontro e junção de elementos, quer sejam ervas, favas, infusões, benzeduras ou orixás, produzindo *asé* para que haja acontecimento.

Um rio de luz no céu/ Espelho de água e Sol / *Bessen* é meu ninho / Divino destino,
traz / Desperta a força ancestral / Circula meu mundo e faz / Eu não sou sozinho /
Oxumarê meu pai / Serpenteando, tudo em mim / Deus *Dã* das Cores/Chuva e luar /
Orun e Aiyê uniu / Nas tranças do seu braja / Alonga a vida / Segredo sagrado, *asé* /

¹⁰⁰ Culto originado do culto cabulista, proveniente por certo, do culto aos espíritos dos antepassados. Linha de Quimbanda, cujo chefe é Omolu. (CACCIATORE, 1988, p. 163).

¹⁰¹ Oxumarê é o senhor de tudo que é alongado. O cordão umbilical está sob seu controle, é enterrado, geralmente com a placenta, sob uma palmeira que se torna propriedade do recém-nascido, cuja saúde dependerá da boa conservação dessa árvore. (VERGER, 2002, p. 206).

¹⁰² São ritmos executados especialmente para Oxumarê (BARROS, 2009, p. 69).

Igbá colorindo Ilê / No corpo sagrado astral / É voz nos sentidos / Ilá de alegria e paz. (CARVALHO, 2020, n. p.).

No corpo, esse encontro me estremece como um *jinká*, “meu corpo terreiro” serpenteia como *Dã*¹⁰³ e segue aprendendo por essa pedagogia do encontro, como linguagem descolonizadora do corpo na produção de novas nuances conceituais que vão “arcoirizando” o corpo-oralidade como estratégia de compreender a dança poética do terreiro. Essa dança atua como cura dos traumas coloniais e diaspóricos, articulada com a epistemologia do encanto proposta por Simas e Rufino:

Cura como a emergência da poética e da epistemologia do encanto, a comunicação de suas gramáticas e a interlocução com diferentes esferas do conhecimento, a fim de afirmar uma gira cruzada de interlocuções e aprendizagens plurais que desestabilizem a hierarquização dos saberes e a relação de centralidade no humano, em detrimento das múltiplas expressões da natureza. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 13).

Como um conceito Oxumarê faz arcoirizar a expressão de natureza simbólica que permite continuidade, equilíbrio, atividade e movimento do conhecimento do terreiro. Nele, há equilíbrio do ciclo de águas de atravessamentos no corpo, que possibilita germinação de gestos de pertencimento pelos saberes do terreiro. Mas só é possível ter acesso e compreensão de tal conhecimento como conceito, bebendo a água encantada da quartinha, derramada durante o *run* do orixá.

Nesse sentido, trago um *ítan* que fala sobre o senhor do arco-íris, de como seus saberes foram reconhecidos e valorizados, saberes que atravessam o tempo/espaço e vêm, por meio do transe, sendo incorporados na memória e no papel. Segundo Verger:

[...] “Oxumaré vivia duramente explorado por Olofin, o rei de Ifé, seu principal cliente. Consultava-lhe a sorte de quatro em quatro dias, mas o rei remunerava seus serviços com extrema parcimônia e Oxumaré vivia num estado de semipenúria. Felizmente para ele, foi chamado por Olokum, rainha de um reino vizinho, cujo filho sofria de um mal estranho: não conseguia se manter em suas próprias pernas, tinha crises e, nesses momentos, rolava sobre as cinzas ardentes do fogareiro. Oxumaré curou a criança e voltou a Ifé repleto de presentes, vestido com riquíssima vestimenta do mais belo azul. Olofin, espantado por esses repentinos esplendores e lastimando sua avareza passada, rivalizou em generosidade com Olokum, dando também a Oxumaré presentes de valor e oferecendo-lhe uma roupa de uma bela cor vermelha. Oxumaré ficou rico, respeitável e respeitado, sem imaginar que tempos melhores ainda o esperavam. Olodumaré, o deus supremo, sofria das vistas e mandou chamar Oxumaré; uma vez curado por seus cuidados recusou-se a separar-se dele. Desde essa época, Oxumaré reside no céu e só de tempos em tempos tem autorização para pisar na terra. Nessas ocasiões, os seres humanos tornam-se ricos e felizes.” (VERGER, 2002, p. 206).

¹⁰³ Nome atribuído a Oxumarê pelos *mahi* (VERGER, 2002, p. 207).

Oxumarê dá seu *jinká* diante dos atabaques, saudando o terreiro e todos os presentes. Com o tronco inclinado para frente, se desloca no fluxo do movimento em pequenas diagonais serpenteadas para esquerda e para direita, lança os braços à frente do corpo e os retrai, como o bote da serpente. Um corpo em dança que desliza sinuosamente. Mitologicamente, ele é a serpente que morde a própria cauda em volta do mundo, fazendo a contenção cuidadosa para que haja equilíbrio.

Ao dançar, Oxumarê alonga braços e corpo, apontando para céu e para o chão, uma referência sobre seu poder regulador do ciclo das águas. Águas que, neste texto, dançam com *Baba'mi* Oxumarê, o senhor de tudo que é longo, como uma emanção e conexão das memórias no prolongamento e aproximação umbilical África/Brasil.

*Osùmàré taní sóórò òjódò, ó sòdrò òjódò.
Osùmàré taní sóórò òjódò, ó sòdrò òjódò*

[Tradução:]

Deus do arco-íris, uem derrama a chuva

Ele (Oxumarê) derrama a chuva (OLIVEIRA, 1997, p. 88)

“Meu corpo terreiro”, como uma investigação artística em dança, alimenta-se no *Olubajé* de Omolu, respira profundamente a brisa de Oyá como lembrança e se banha nas águas coloridas de Oxumarê. Um corpo praticado no ritual, nas encruzilhadas, no tempo/espaço e para além dele, em um lugar que não vejo, mas sinto o transe.

Para compreender os saberes do terreiro e suas dialogias com os processos de ensino e aprendizagem, deslizo o corpo como Dã sobre as histórias como magia praticada na dança, pois é necessário terreirizar o conhecimento, compreendendo o encantamento, a magia como um saber civilizatório. Perceber quão grandioso é este legado para expandir as percepções para pesquisa em dança, isso é descolonizar o corpo. Dessa forma, sigo ouvindo os mais velhos, como manda a tradição do terreiro. e evoco Fanon (2008) como conselheiro. ao alertar que só assim: “compreenderá até onde foi essa fusão”.

Em sua dança, o senhor do arco-íris estense a mão lateralmente ao corpo, tocando no chão, com a mão direita e depois com a esquerda. Tocar a mão no chão do terreiro é produzir encantamento, territorializar forças, unir *Orum* e *Ayiê*. O microcosmo corpo e o macrocosmo universo dançam juntos quando Oxumarê flexiona os joelhos. A serpente encantada acompanha a marcação firme do *run* e, diante dos presentes, arma o bote, seu ato performático, de corpo inteiro e se lança para frente, estendendo-se no chão. É Dã circulando,

serpenteando rapidamente, apresentando o universo dos saberes do terreiro pelo corpo em movimento em uma dança divina.

Dentro e fora da roda do terreiro, os *ilás* são ouvidos e muitos orixás respondem ao ato invocatório do Deus serpente que traz grande colorido e diversidade divina para o *Olubajé*. Na sequência, assim como seu irmão, ele também fica parado em silêncio, que está Omolu e Oxumarê, mas não é o mesmo produzido e exigido brutalmente pelo eurocentrismo colonial e sua racionalidade monológica. É um silêncio emergente como conceito da África, sabedoria que Muniz Sodré revela:

[...] o silêncio é a realidade que engendra o verbo, que dá a luz a palavra, por ser a força que conduz o indivíduo à sua própria interioridade e à eclosão de uma verdade. Silêncio é coisa de “dentro”, palavra é coisa de “fora” – no jogo ponderado dos dois espaços se faz a comunicação equilibrada com o mundo. (SODRÉ, 2000, p. 9).

Este é o silêncio de “dentro”, reflexivo, silêncio ritual que equilibra o mundo interior (SODRÉ, 2000), no qual “meu corpo terreiro” busca outros rastros para “*segi*¹⁰⁴ em frente”, encontrando as pistas para a sabedoria salvaguardada e produzida como um tesouro epistemológico. Silêncio, aqui, é princípio praticado e inerente às estruturas epistemológicas de aprendizados dos iniciados no culto dos orixás, como uma potência criativa, uma imersão no interior do corpo que eclode em palavras no texto que segue ritualizando o transe na incorporação do corpo que é cruzado na pesquisa.

Oxumarê é uma inscrição conceitualna investigação dançada no corpo, pelo chão do terreiro. Seu silvar é uma importante voz cujo eco rompe o silêncio, produzindo uma escrita em transe do *dofôno*, professor de graduação, aluno de pós-graduação e *bàbálórìsà*, que pesquisa essa dança prismática com muitas cores e papéis encruzilhados no corpo.

*Kèke rà lé mì rà lé wa,
Kèke rà lè mi rá le wa
rà lè mi rá le wa
rà lè mi rá le wa.*

[Tradução:]
Em silêncio, ele rasteja sobre mim.
Rasteja sobre nós.
Rasteja sobre mim
Rasteja sobre nós. (OLIVEIRA, 1997, p. 91)

Os atabaques também quebram o silêncio e Oxumarê se levanta, salta e dá um giro em torno de si e no ciclo da vida do terreiro. Na sua multiplicidade, vai se despedindo da festa

¹⁰⁴ Contas azuis. Para os iorubás segundo a tradição essas contas são encontradas sob a terra, onde elas teriam sido evacuadas pelas serpentes; diz-se que elas têm um valor igual ao próprio peso em ouro. (VERGER, 2002, p. 207).

dançando *avamunha*. Em seu corpo, dançam memórias, conceitos, *Orun* e *Aiyê* unidos pelas pontas de seus *brajá*¹⁰⁵, colorindo o terreiro, com suas águas do equilíbrio e segue germinando potências na reconstrução do corpo e seus saberes. Um caminho, uma fresta para que o corpo colonizado reescreva na pele tessituras da diversidade epistemológica do terreiro.

As cores do arco-íris, símbolo desse orixá, por si só, são um corpo posto contra a razão monocromática e monológica colonial. No jogo de corpo, Oxumaré dá volta ao mundo, refazendo o caminho no rastro de nossas histórias pretas, de nossas origens até o destino, a saber, o processo de descolonização do pensamento, como estabelecem Simas e Rufino:

O trauma colonial permanece nos ataques aos corpos marcados pelos traços da diferença, na edificação de um modelo de razão monológica e de um modo de linguagem que não comunica, pois tem ânsia de silenciamento. O trauma permanece na produção incessante de desigualdade que nutre os privilégios e prazeres de uma minoria. Porém, há jogo pra se fazer, volta ao mundo pra se dar no terreiro. Cruzando nossas flechas e soprando o pó do bendizer, consagramos no chão nossas apostas para o fortalecimento da travessia. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 13).

Assim como os conhecimentos de Oxumarê eram vistos com parcimônia por Olofin no *itan* narrado por Verger (2002), os saberes dos terreiros de matrizes africanas passam por um processo ainda mais perverso. Mesmo sendo seus saberes formadores importantes da cultura brasileira, esse conhecimento é invisibilizado, desqualificado e terrivelmente demonizado em nossa sociedade, fato ratificado por Rocha:

Quando se fala de “*religiões de matrizes africanas*”, não está fazendo distinção entre os pertencimentos vinculados às tradições, sejam elas ketu, jêje, nagô, nação ou Angola. Nem tampouco distinção entre candomblé, batuque, tambor e umbanda. Isto porque, a intolerância é generalizada, estendida a todos os que professam as religiões dos Orixás, cujo rótulo ou estigma passou a ser naturalizado nas relações sociais como “*os macumbeiros*”. (ROCHA, 2011, n. p.).

Embora sofra esse olhar incessante de desigualdade, o conhecimento praticado no terreiro tem raízes profundas e valores epistemológicos e civilizatórios. Assim, trazer esses conhecimentos em forma de dissertação é mais um grito de reivindicação pelo reconhecimento do corpo preto e do terreiro com seus conteúdos que devem compor o quadro de disciplinas dos cursos de dança. Tais saberes não podem continuar sendo vistos como exóticos, inexistentes ou não acadêmicos, pois isso reforça o preconceito, a intolerância religiosa, a indiferença e a marginalidade.

No *Olubajé*, assim como em tantas outras cerimônias no terreiro, o conhecimento sobre o corpo e a dança enquanto arte criativa e produtora de pertencimento acontece no mínimo há 300 anos no Brasil. São saberes capazes de ampliar repertório corporal, modos de ver e sentir

¹⁰⁵ Longos colares de búzios, enfiados de maneira a parecer escamas de serpente (VERGER, 2002, p. 207).

o mundo pelo viés da compreensão da cultura afro-brasileira dentro e fora da universidade. É preciso reconhecer a existência de outras epistemologias em dança, além da monológica e colonial, pois, segundo nos falam Simas e Rufino:

O colonialismo é um projeto de morte. Nesse sistema, mata-se de muitas formas: o esquecimento, a escassez de experiências, o monorracionalismo, o monologismo, o enquadramento em uma única possibilidade de ser, a interdição de saberes ancestrais, o desarranjo das memórias, a vigilância sobre a comunicação, o dismantelamento cognitivo e o encarceramento dos corpos são formas de morte. Somos ensinados a viver em um modelo de mundo que descredibiliza e inviabiliza a diversidade. Esta toada de subjetivação de referenciais dominantes faz com que nem mesmo percebamos que pode vir a ser diferente. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 53).

Oxumarê, em sua multicolorida presença, é, a olho nu, símbolo de diversidade, do “que pode vir a ser diferente”. É, ao mesmo tempo, macho e fêmea, a dupla natureza que aparece nas cores vermelha e azul do arco-íris (VERGER, 2002). É também símbolo de riqueza, um dos benefícios mais apreciados pelos yorubá. No corpo textual desta dissertação, ele é riqueza epistemológica que está no terreiro de candomblé e dança no “meu corpo terreiro”, nas letras e linhas, frases e parágrafos sinuosos desta escrita Salve o grande senhor do arco-íris e da diversidade. *Aroboboi!*

*Osùmàré ó dé ale Osùmàré
Ó dé ale ràbàtà, ó dé ale Osùmàré.¹⁰⁶*

Tradução:

O Deus do Arco-íris (Oxumarê) chegou em nossa casa
O Deus do Arco-íris (Oxumarê) chegou em nossa casa
Ele chegou e é gigantesco, imenso.¹⁰⁷

Enquanto seu irmão se despede, uma senhora se aproxima de Omolu, que está sentado em sua cadeira. Com dificuldades de caminhar, ela pega as mãos de *Babá Igboná* e as beija com ternura e pedidos de bênçãos, curva-se e fala baixinho aos ouvidos do orixá. Ele carinhosamente a escuta e em seguida esfrega as palhas de sua vestimenta sobre as pernas da daquela senhora, que sorri com alegria e contentamento.

Em Abomey, o *vodunon* agradece a Sapata/Omolu por salvar a vida da mulher e da criança, colocada no colo do *vodunsi* encarnado com o orixá. Ela se aconchegou nos braços dele como uma neta teria feito nos braços de seu avô. Está inteiramente à vontade e sem nenhum receio, “a criança brincava com as franjas da roupa do deus encarnado”. Os atos se desdobram no tempo/espço e vão refazendo os vários quadros da performance.

¹⁰⁶ Adaptado de OLIVEIRA, 1997, p. 88

¹⁰⁷ Ibidem, p. 88

O *Olubajé*, como já dito, é uma cerimônia extensa, na qual são necessários muitos preparativos. São rituais sagrados, que exigem um amplo conhecimento, cuja aquisição só é possível no dia a dia vivenciado dentro do *egbé*.¹⁰⁸ Quanto mais velho de iniciação, mais conhecimentos dos fundamentos, princípios e técnicas do terreiro se aprendem. Então, se o tempo de vivência é a possibilidade de sabedoria ampliada, quantos saberes tem Nanã Buruku, a mais velha dos orixás?

Nanã está no banquete do rei e traz, segundo Verger (2002), o título de *aijalòðde*, senhora da sociedade, digna de honraria. Nàná Buruku ou Nàná Bùkùú é uma divindade muito antiga e tem seu culto em uma vasta região da África, que vai do Níger até pelo menos, a região *tapá*, a oeste, além do Volta, nas regiões dos *guang*, ao nordeste dos *ashantí*. O termo *Nàná* é título de referência a pessoas idosas na cultura *ashantí*. A *yabá*¹⁰⁹ representa um grande acúmulo de sabedoria e ancestralidade.

Verger (2002) conta que teve a honra de assistir à dança de *Nanã* em Tchettis, onde as dançarinas, já bem idosas, evoluíam ao som dos tambores por meio de lentos gestos e movimentos. Para ele, parecia que, nesta dança, elas haviam percorrido um longo caminho e era como se tivessem vindo de muito longe.

No transe transatlântico da memória, Nanã Buruku dança na comunidade de terreiro, Asé Ilê Ayiê Ojú Odé Igbô, onde caminha lenta e marcadamente sua antiguidade. Nesse movimento que atravessa o tempo/espço do mar transatlântico, a performance continua fluindo pelo corpo que dança. Os tambores tocam e a grande senhora, vestida de lilás e branco e ornada com palha da costa, carrega em sua mão o *ibiri*¹¹⁰, ela dança em homenagem ao seu filho, o senhor da cura. *Salubá Nanã Buruku!*

*Ó iyá wa óré
Ó ni aijalòðde
Ó iyá wa óré
Ó ni aijalòðde*¹¹¹

Tradução:
Ela é a nossa mãe e amiga
Ela é senhora da sociedade.¹¹²

¹⁰⁸ “Sociedade, associação” (SANTOS, 2010, p. 170), como também são conhecidos os terreiros de candomblé.

¹⁰⁹ Orixás femininos das águas: Yemanjá: mar; Oxum: rios; Nanã:chuvas; Iansã: rio Oyá; Obá: rio, Ewá: rio. (CACCIATORE, 1988, p. 138).

¹¹⁰ Símbolo de Nanã Buruku. Assemelha-se ao *xaxará* de Omolu, mas é volteado na ponta superior, como um báculo de bispo, forrado com um tecido branco, azul enfeitado de búzios. O feixe de nervuras de palmeira que forma seu interior, com búzios que representa seus filhos, os descendentes, pois Nanã é a grande genitora mística.

¹¹¹ Adaptado de OLIVEIRA, 1997, p. 149

¹¹² *Ibidem*, p. 149

Ela é a velha senhora que usa um *adê*¹¹³ sobre a cabeça, sua vestimenta em lilás e branco pouco a pouco destaca sua realeza. Ela gesta seu movimento com suavidade, punhos cerrados um sobre o outro, tronco curvado em sua caminhada com passos trêmulos e ritmados. Em sua dança, segue o ciclo de vida e da morte, sequência natural das coisas do mundo. O candomblé é praticado na ritualidade ancestral que está circunscrita no dia a dia das comunidades e seus acontecimentos, seja nas relações sociais, econômicas, políticas ou filosóficas. Suas práticas não são fantasias momentâneas ou experiência exótica. A dança no terreiro é a vida sendo vida, com seus atravessamentos cotidianos.

São muitos os *itans* que falam da criação do mundo, um deles diz que Nanã cria as pessoas no *Aiyê* (ROCHA, 2000). Ela retrata esse fazer em seu gesto poético em dança, quando suas mãos encostadas próximas ao ventre gesticulam a mistura do barro primordial, a massa de barro retirada das profundezas da terra para dar origem à humanidade. Quando Nanã cria uma pessoa, outra deve morrer, para que assim se preencha o buraco deixado na terra. Em sua performance, ela refaz o momento da criação da vida humana; coreograficamente, há uma narrativa que estrutura a vida com saberes herdados e transmitidos pelo terreiro.

A água é o princípio de sustentação da vida e o barro, é o elemento primordial na criação do primeiro ser, a saber Èsù. Rocha (2000) diz que o elemento básico de Èsù Iangui é a laterita, por isso Exu é feito de lama. Foi o primeiro a ser modelado do barro, por isso todo ser humano tem seu Èsù pessoal ou seu Bara, o senhor do corpo. Santos amplia esse entendimento:

Examinando a concepção do universo, resumimos um mito de gênese sobre a aparição dos elementos cósmicos entre os quais se destaca Èsù *Yangi*, pedra vermelha de laterita, como proforma, primeira matéria dotada de forma detentora de existência individual; lama dotada de forma, desprendida da terra resultado da interação água + barro; lama matéria-prima, da qual *Iku* tomou uma porção para modelar o ser humano. (SANTOS, 2012, p. 145)

Ao modelar o barro em sua dança, *Nanã* revela a importância de nossa ancestralidade em Èsù, o primeiro a ser modelado na dinâmica da vida, como fôrma e forma de existência individualizada. Èsù *Yangi*, o ‘UM’, a matéria de origem, em uma análise terreirizada, Èsú é o primogênito da humanidade. De acordo com Santos (2012), Èsù é pai-ancestre e, ao mesmo tempo, o primeiro nascido. Essas são riquezas de uma epistemologia ancestral dançada pela *aijalòdè* Nanã.

¹¹³ Diadema de metal ou seda bordados, com franjas de “palha” ou vidrilho, arrematado atrás com laço de oja de cabeça. Paramentos usados por Yemanjá, Oxum, Iansã, Naña, quando incorporadas, ao dançar nas festas do terreiro. (CACCIATORE, 1988, p. 38).

Ela está no ciclo que transforma o barro em corpo, corpo vivo ativado no *asé*, energia dinâmica de Èsù. Ela também é quem devolve o corpo à terra e, devolvendo o que criou, reúne matéria-prima para refazer seu trabalho. É um ciclo como o produzido por Oxumarê ao morder a própria cauda para o equilíbrio do mundo. Assim, nos atos de sua performance em dança, a velha senhora gesta epistemologias da não morte. Em sua dança, reexistimos em nossas ancestralidades, saberes, técnicas e princípios do terreiro.

Se no processo colonial resolveram nos matar na escassez de memória, no epistemicídio, nos aprisionamentos de nossos corpos, em Nanã, podemos dizer que o processo de descolonização, reinvenção e reparação do corpo estão sendo remodelados. Eles resolveram nos matar, mas, diz a grande *aijalòdè* Conceição Evaristo (2014, p. 99): “a gente combinamos de não morrer”. Na mistura do barro e da água derramada da quartinha sobre suas mãos, reitera o comportamento de tempos imemoriais na reconstrução da vida. É o corpo terreiro se refazendo a cada gesto protagonizado pela velha senhora.

A performance refeita pela enésima vez, Nanã soca o barro do começo do mundo na feitura dos seres humanos. Ela passa o barro em seu próprio corpo, na reconstrução da mesma narrativa, no gesto, no movimento, na poesia que dança nossas ancestralidades. *Salubá* Nanã!

É quase o fim das sete ou oito horas do ritual anual do *Olubajé*, uma festa que emana sensações no “meu corpo terreiro” até hoje. Todos estão contentes e felizes, pois o senhor da terra aceitou comer, recebeu as oferendas e dançou como um sacrifício de restituição da saúde no processo de cura.

A comida tem efeito ampliado e não só alimenta o corpo físico, vai para muito além da fisicalidade cartesiana e sem encantamento. Esse alimento tem outras propriedades que passam pela ação de Èsù, como falam Simas e Rufino (2019, p. 75), referindo se a um de seus títulos, *enugbarijó*, “[...] a boca que tudo come [...] e [...] restitui o que engoliu de forma renovada [...]”, muitas vezes melhor.

O banquete é uma grande restituição aos corpos diaspóricos, produzindo frestas e caminhos conceituais em Omolu, Oyá, Oxumarê e Nanã, e outros orixás que fazem parte da festa. Porém, naquele ano, foram esses que vi. Estavam remodelando o pensamento com a herança deixada pelos barcos que atracaram nesta terra, trazendo um povo roubado, espoliado, massacrado e violentado, mas que forjou em nossos corpos inscrições de memórias indelévels de uma riqueza epistemológica que precisamos ler e reler nas linhas, entrelinhas, brechas e frestas, como rota para um destino melhor para o povo preto.

No momento final da festa, vários cestos cheios de pipocas são levados para o salão do terreiro, onde o grande senhor do meio-dia está mais uma vez dançando entusiasticamente,

enquanto mãe Nara e seus colaboradores lançam sobre os presentes uma grande chuva de *doburus*, as flores de Obaluayê / Omolu / Sapata / Jagun / Ajusun / Azauany / Sapanã. A promessa está cumprida, as pipocas que voam no espaço terreiro são expressões de agradecimento e esperança, sorrisos e lágrimas que dançam juntos na mesma face.

A África afro-brasileira está em nós e dança no terreiro cruzado pelo Mar Atlântico, festando, vivendo e revivendo a cerimônia. “Meu corpo terreiro” é *metá-metá*¹¹⁴, um intenso transe conceitual, espiritual e artístico. Não é possível não ser atravessado por dimensões tão potentes, circundantes, alongadas e conectadas pelo cordão umbilical neste tempo/espaço onde estou inserido. Não falo do corpo como um espectador distanciado que analisa os acontecimentos a partir da neutralidade. A epistemologia, a experiência e o acontecimento são incorporações e excorporações, encruzilhadas de Exu, ouvindo e vivendo as dimensões da pesquisa do menino que fui e do homem que sou em “meu corpo terreiro”.

O último orixá a ser louvado no xirê é Oxalá, pai de todos os orixás, e esse é o momento que marca o encerramento da festa naquele dia. O *igbin*¹¹⁵ é lentamente tocado, marcado por batidas fortes, intercaladas com fracas no atabaque.

Oxalá tem duas representações: a primeira se manifesta no jovem guerreiro Oxaguiã, com sua dança enérgica, vigorosa, passos largos e ligeiros. Uma batalha está em curso, na gestualidade apresentada por Babá Guiã, que leva na mão como ferramenta os *atori*¹¹⁶, varas de marmelo ou goiabeira que usa como elemento de purificação de seus filhos e do ambiente. Os orixás lutam pelo terreiro e auxiliam para que seus membros vençam as batalhas do dia a dia. São muitas demandas¹¹⁷, muitas lutas, que precisam ser vencidas pelo terreiro. *Epá Babá!*

A segunda forma de presença de Oxalá está em Oxalufã, o mais velho e sábio de todos os orixás. Sob o chamado do grande orixá que veste branco, todos os outros se apresentam para saudá-lo. Com o tronco curvado, gestos vagarosos como quem limpa o caminho para que o mundo seja criado, sua dança descreve a viagem de um ancião alquebrado pela fadiga. Esse ato remete ao cortejo *funfun*, quando *Olorum* decidiu criar o mundo dos seres humanos e enviou os orixás da criação em comitiva para cumprir sua ordem.

Em seu gesto, Oxalá recria o terreiro do mundo e o mundo no terreiro. O cortejo é a possibilidade de uma antologia de tempos imemoriais. Dançar para Oxalá é pensar o tempo fora do tempo, é voltar ao começo e reiterar que seu gesto sacraliza o chão como espaço de

¹¹⁴ Três de cada vez (BENISTES, 2011, p. 521).

¹¹⁵ A palavra que denomina esse ritmo é caracol, uma alusão ao movimento lento e cadenciado (BARROS, 1988, p. 68).

¹¹⁶ Varinhas que se batem os atabaques. (CACCIATORE, 1988, p. 55).

¹¹⁷ Desentendimento, luta entre orixás ou entidades e, conseqüentemente, entre terreiros, ou entre pessoas de um terreiro. (CACCIATORE, 1988, p. 102).

refazimento de rota, buscando novos caminhos para uma inscrição corporal, atos incorporados na dança que me dança e eu a ela. A festa de candomblé é uma dobra no tempo/espço, um ciclo com um enunciado do começo de tudo outra vez ou “n” vezes. *Epá Babá!*

*Òfuurufu e aláayé ò Ajàlá bàbá ki yíyè Eléejíbo
 Ilé ir'kiojé e bàbá Ejíbo ré e mo juba awó, òfuurufu
 E aláayé ò Ajàlá bàbá ki yíyè yè Eléejíbo Ilé iré ki
 Ojú e bàbá Ejíbo ré e mo juba awó, E mo wa okòn
 Elemòwo e a èèpàà è é! Elemòwo e mò wo okan bàbá
 E mo wo e a èèpàà èè!¹¹⁸*

Tradução:

Ar da atmosfera, sois aquele que nos conduz (Chefia).
 Aquele que molda nossos *Orí* (cabeça)
 Pai que sobreviveu e tornou-se Senhor do *Èjigbò*
 Vos pedimos que nos abençoe.
 No culto, estendeis o culto.
 O segredo de nossos corações
 O segredo de nossas saudações. ¹¹⁹

A festa do *Olubajé* é encerrada no terreiro quando os orixás são levados para desvirar, mas continua fluindo no corpo como um *ebó* de descolonização, um transe transatlântico que uniu Abomey no ano de 1969 e o Ase Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô, em 2010, com memórias e histórias que emergem e constroem no ritual que é dançado no corpo terreirizado. Por seus próprios conhecimentos, o terreiro ensina a ver o mundo e se entender nele através do cotidiano nas relações sociais, na oralidade como linguagem no corpo que narra e gesta a dança poética da viva e morte.

No *Olubajé* incorporado neste texto, a dança é uma evocação do corpo para ser recomposto, recolocado e restaurado pela memória ancestral nos atos incorporados que dançam nos terreiros. A festa é alimento físico, metafísico e conceitual que, no xirê, dá volta ao mundo para encantar o chão, caminho que piso buscando outras rotas de travessia. É lugar para ouvir *ilás* dos deuses que ensinam, curam, acarinhos, mas também guerreiam pelos seus contra o desencantamento da vida proposto pelo colonialismo.

¹¹⁸ Adaptado de OLIVEIRA, 1997, p. 156

¹¹⁹ Ibidem, p. 156

2 DO SILÊNCIO RITUAL À ORALIDADE CORPORÍFICADA

“Se a fala constrói a cidade, o silêncio edifica o mundo”.

“O que o silêncio não pode melhorar, a fala também não o fará”.¹²⁰

Provérbios africanos

A tessitura que proponho neste capítulo busca compreender, de forma ampla, os atravessamentos e redes de saberes que compõem “meu corpo terreiro”. Conhecimento conceitual que o *egbé* utiliza como método no processo de ensino-aprendizagem, em que o corpo segue, em movimentos e gestos, dançando entre o silêncio e a oralidade. Aos poucos o corpo textual toma forma, coreografa e incorpora a dança de terreiro na encruzilhada de conhecimentos.

Nesse cruzo, ouço os silêncios que preservam saberes, mas também conselhos, *itans*, rezas, cantigas, *orikí* oralizados, assim como *adjás* e *paôs*¹²¹ percutidos, que dançam em mim entre sons e pausas, que, no fluxo, conectam mundos da ancestralidade afrodiáspóricas a partir do conhecimento do terreiro. É quando o corpo acessa e é acessado pelo silêncio e vocalidade, materialidade e imaterialidade, visível e invisível, movimento e inércia potencializada. Um jogo que opera além do corpo, por dentro e por fora, em suas múltiplas dimensões, nos atravessamentos que produzem movimento em dança.

Faço pausa, respiro e, reflexivamente, ouço o silêncio. Desloco-me para encontrar um ponto de equilíbrio e, assim, expandir a relação entre o corpo e os conhecimentos ancestrais assentados nele, o que chamo de dança corp-*orí*-ficada¹²². Desse modo, neste capítulo, eu me lanço na escrita gestual dançada na brecha, na fresta conceitual onde o corpo também é constituído de silêncio, afirmação apoiada por Sodré (2000, p. 9) ao declarar que “se a fala constrói a cidade, o silêncio edifica o mundo [...]”. Na sequência o autor incorpora outra frase no texto, ao dizer que “o que o silêncio não pode melhorar, a fala também não o fará”. Suleando essas informações, ele reforça:

¹²⁰ SODRÉ, 2000, p. 9

¹²¹ Palmas que servem como sinal de necessidade de comunicar algo (por gesto, pois não se pode falar). CACCIATORE, 1988, p. 207).

¹²² O *orí* é uma divindade que tem o objetivo de servir apenas á uma pessoa à qual está ligado por força do poder de Olodumarè. Os *òrisá* não têm essa eficiência, pois são muitas as pessoas a quem dar apoio e proteção. O poder de individualidade proporciona a condição de que, se não for do desejo do *orí* de uma pessoa, nenhuma outra divindade pode retificá-la. Portanto, enquanto os *òrisá* são intermediários entre os homens e Olodumarè, o *orí* é o intermediário entre o homem e o seu *òrisá*. (BENISTE, 1997, p. 136).

São sudanesas estas máximas, mas representam toda uma atitude generalizada na África e em sua diáspora quanto à comunicação do indivíduo com o exterior. Há uma valorização ética do silêncio como espaço do esclarecimento e da seriedade, enquanto à fala se atribui o perigo da leviandade e da confusão. (SODRÉ, 2000, p. 9).

Silêncio e fala. A fala como perigo de causar confusão e o silêncio exibindo um gingado, um ar de reflexão e seriedade, pontos que se encruzilham e entram na roda, como um capoeira que convoca o outro a entrar no jogo, na ginga, na gira, no movimento de dar “volta ao mundo” e os que estão na roda observam as trocas de golpes e esquivas, a dança a dois em esbarrões e gestos sincrônicos.

Seriam esses provérbios uma oposição à oralidade, princípio defendido na construção do corpo individual e coletivo como memória e transmissão de conhecimentos ancestrais africanos e afrodiaspóricos? De imediato, “meu corpo terreiro” projeta-se à frente na roda, na qual a força ancestral circula e, na fresta do debate, danço no fluxo gestual entre o silêncio e a oralidade, performando uma dança minuciosa e lenta para buscar o equilíbrio.

Em suspensão reflexiva, “meu corpo terreiro” recebe, baixa, incorpora vibrações, sensações, transbordamentos para compreender essa aparente contradição. Digo aparente, pois é importante reforçar que, para as culturas africanas e, por extensão as afrodiaspóricas, a oralidade ocupa um importantíssimo papel na transmissão de suas tradições, conhecimentos, saberes e fazeres.

No caminho da pesquisa para entendimento e aconselhamento, evoco, por meio de pontos riscados¹²³, cantigas, palmas e de um bom defumador, um conhecido Preto Velho¹²⁴. Saravá¹²⁵, Hampaté Bâ, nesta consulta ritual, narrador da criação do mundo segundo o povo bambara do Mali-África, em que destaca o valor e o poder da oralidade e sua íntima relação com o silêncio como gerador de potências:

*Maa Ngala*¹²⁶, como se ensina, depositou em *Maa*¹²⁷ as três potencialidades do poder, do querer e do saber, contidas nos vinte elementos dos quais ele foi composto. Mas todas essas forças, das quais é herdeiro, permanecem *silenciadas* dentro dele. Ficam em estado de repouso até o instante em que a fala venha colocá-las em movimento. Vivificadas pela Palavra divina, essas forças começam a vibrar. Numa primeira fase, tornam-se pensamento; numa segunda, som; e, numa terceira

¹²³ Desenho formado por um conjunto de sinais cabalísticos (mágico-simbólicos) que, riscado com pomba (giz) na cor de determinada entidade, ajuda a chamá-la ao mundo terreno. Quando riscado pelo médium, incorpora, identifica a entidade que nele “baixou” [...] São riscados no chão ou em uma tábua. (CACCIATORE, 1988, p. 214).

¹²⁴ Espíritos de antigos africanos que descem no terreiro, exemplos de sabedoria, que dão conselhos [...] não representam os orixás, mas estão ligados a eles. (CACCIATORE, 1988, p. 215).

¹²⁵ Saudação dos umbandistas, significado: salve! (CACCIATORE, 1988, p. 227).

¹²⁶ Ser Supremo na tradição Bambara do Komo, uma das grandes escolas de iniciação do Mande, no Mali, região das savanas na antiga África. (BÂ, 2010 p. 170).

¹²⁷ O primeiro homem na tradição *bambara*. (BÂ, 2010, p. 170).

fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças. Assinalemos, entretanto, que neste nível, os termos “falar” e “escutar” referem-se a realidades muito mais amplas do que as normalmente lhes atribuímos. De fato, diz-se que: “Quando *Maa Ngala* fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a sua fala”. Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade. Do mesmo modo, sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for à forma que assuma, deve ser considerada como fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma. (BÂ, 2010, p. 172, grifo nosso).

Na materialização do “meu corpo terreiro”, na gira ancestral, outra preta velha me ensina. Dona Marli Duarte, minha mãe, que, em sua sabedoria, sempre disse “a fala tem força, meu filho! Tenha muito cuidado com o que você fala, do que fala, de que forma fala e pra quem fala.” Acredito que minha mãe nunca tenha lido ou ouvido a narrativa dos bambara sobre *Maa Ngala*, mesmo assim, em sua sabedoria, como a do velho Bâ, sabe que a palavra tem força de acontecimento, poder criador e também de destruição. Sabedoria herdada de muito longe, dos barcos que atracaram e incorporaram no corpo, saberes das muitas Áfricas que nos compõem. Os saberes do povo bambara mostram que, “[...] no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” (BÂ, 2010, p. 172).

Como um preto velho que sussurra entre uma cachimbada¹²⁸ e outra, Bâ (2010) verseja sobre as três potencialidades dentro do primeiro homem, o poder, o querer e o saber e considera que todas essas forças permanecem silenciadas, gerando força, energia em repouso, até que, a partir da palavra divina, essas forças vibram em movimento e transbordam materializadas como pensamento-palavra-corpo.

Assim, a fala é a exteriorização dessas forças, seja qual for a forma que assuma, pode ser vista, cheirada, ouvida, tocada na materialidade de todas as coisas do universo, onde “tudo é fala” ou, como já dito, “tudo dança”. Essa é uma episteme suleadora na cultura oral africana, herança afrodiaspóricas no jogo de tensões e harmonias, que começa a ser dançada nesta gira, entre o silêncio e a oralidade, não perdendo a dimensão de que “meu corpo terreiro” é pensamento-palavra-corpo, de dentro e de fora e para além do corpo.

Incorporado da lógica afroreferenciada, a interlocução entre todas as coisas, a boca que tudo fala, o grande responsável pela comunicação é Èsú/Bara, o “senhor do corpo e do movimento”. Ele é o mensageiro que materializa a narrativa de Bâ (2010, p. 172) “[...] no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma” e, de Brikman (1989) que diz que “não há movimento sem corpo”. Èsú é o corpo *òjise*, mensageiro dos orixás, a quem cabe à transmissão das informações, conforme Santos descreve:

¹²⁸ Ato de fumar cachimbo muito próprio dos pretos velhos.

Èsú circula livremente entre todos os elementos, do sistema: é o princípio da comunicação não só porque simboliza a união entre feminino e masculino, mas porque como elemento dinâmico, e de individualização, ele passa de um objeto para outro, de um ser a outro. Não é apenas *Òjise-ebô*, o encarregado de levar oferenda, é particularmente o *Òjise*, o mensageiro no sentido mais amplo possível: que estabelece relação do *àiyé* com o *òrun*, dos *orisà* entre si, destes com os seres humanos e vice-versa. É o intérprete e o linguista do sistema. (SANTOS, 2012, p. 186).

Seja a partir da perspectiva do povo bambara, seja baraperspectivamente, a África nos ensina sobre o corpo como legado, fazendo-o dançar ora com o silêncio edificador, reflexivo, repousante, gerador de energia, ora com a oralidade que materializa o corpo impregnando, inscrevendo, grafando memórias e saberes diaspóricos que compõem “meu corpo terreiro”.

Èsú é “linguista” e “intérprete”, abre e fecha às comunicações, se necessário. E é no caminho dele que irei continuar para desfazer as demandas entre silêncio e oralidade, princípios importantes na estruturação do sistema simbólico e epistemológico do terreiro de *candomblé*. Nas palavras de Castilho:

O corpo de conhecimento relacionado ao universo simbólico, os ritos que chamam os orixás à terra e outros aspectos da prática religiosa não são baseados em textos escritos. Isto leva a transmissão do saber no *candomblé* a ser descrito como uma tradição oral, embora se insira e interaja com a sociedade brasileira, a qual é profundamente marcada pela influência da tradição escrita. (CASTILHO, 2010, p. 26).

Não somente a sociedade brasileira, como afirma Castilho acima, é marcada pela influência da escrita, mas, enfatiza Eizemberg, “todas as sociedades que não são ágrafas” (informação verbal)¹²⁹, onde o corpo-oral é lugar de uma escrita que dá sentido ao mundo. Dessa forma, sendo a oralidade tão importante na transmissão de saberes do *candomblé*, ainda cabe investigar o silêncio como valor edificador para quebrar ademandas conceitual no jogo do pensamento-palavra-corpo.

Com ponto de descarrego¹³⁰, cruzo os cantos do texto, expandindo a gira, e analiso a dimensão do silêncio capaz de construir o mundo, não se tratando apenas da dualidade ruído e silêncio ou falar e calar. Peço a benzedura¹³¹ de Moreira:

¹²⁹ Frase dita pelo professor Eizemberg na banca de qualificação desta dissertação de Mestrado, em 29 set. 2020, ocorrida através da plataforma Google Meet, em razão da Pandemia da Covid-19. O professor doutor Roberto Eizemberg dos Santos, atualmente leciona no Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele implantou e coordena o Laboratório de Vídeo e Imagens da Dança (LaVIDa) e tem experiência na área de educação, atuando principalmente nos seguintes temas: videodança e documentário em dança.

¹³⁰ Ponto de descarrego. Cântico entoado com a finalidade de evocar entidades para fazerem a limpeza espiritual de um crente ou do ambiente. (CACCIATORE, 1988, p. 214).

¹³¹ Ação de tentar curar um malefício físico ou espiritual por meio de oração de um ritual próprio. (CACCIATORE, 1988, p. 66).

A palavra silêncio tem uma origem latina que é uma determinação de fazer cessar o barulho. Conforme registra o dicionário Caldas Aulete, dentre outros, *silentium*, *ii* significa “1. Ausência de som ou de barulho. 2. Estado de quem permanece calado. 3. Privação, voluntária ou não, de qualquer tipo de comunicação escrita ou oral”. Ainda de acordo com o mesmo dicionário, o mutismo associado ao silêncio pode ter dupla intencionalidade: pode resultar de um “estado de tranquilidade, calma, paz” ou ser indicativo de uma atitude que revela “mistério, sigilo, segredo”. (MOREIRA, 2016, n. p.).

Assim, peço a Èsú, que, segundo Santos (2012), é o “senhor das encruzilhadas”, que faça o cruzo no “meu corpo terreiro” pelas frestas, pontes, becos, vielas, ruelas e estradas ou por outras possibilidades de comunicação que ele considere relevante para dar entendimento maior sobre esse silêncio e, que, no passo a passo da pesquisa, revele ou mantenha, como reza o texto de Moreira, os “mistérios”, “sigilos” e “segredos” do *egbé*. Imageticamente, vejo o silêncio dando volta ao mundo para se encontrar e produzir encantamento com a oralidade.

Neste corpo textual em dança, contínuo no processo de aprendizagem e questionamentos orientado pelo Senhor do *okotô*, que aponta e ressalta o valor do silêncio na voz de Pereira (2018, p. 11) quando diz que “[...] também é neste silêncio que as casas de candomblé, vêm construindo uma cosmogonia rica em tradições, saberes e crenças”. Dessa maneira, o autor destaca a peculiaridade do silêncio com uma abordagem significativa dos saberes diáspóricos que “edificam o mundo” do terreiro.

Nas palavras materializadas que dançam na roda da oralidade e silêncio, vejo que, nos saberes do terreiro, este não é uma ausência, mas uma presença reflexiva capaz de construir potências. É um lugar de imersão no “meu corpo terreiro” para escrever um texto coreográfico, uma poesia que dança como narrativa, para experimentar outras possibilidades desse aprendizado ancestral, no qual o silêncio fala e traz muitas sensações intra/extra corpo. Para essa experiência, deixo-me conduzir por muitos pares e, ouço o silêncio como uma canção reflexiva composta por Cage¹³², na voz de Heller:

O silêncio elogiado por Cage não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível, o inatural; dá-se como abertura, horizonte de possíveis; faz-se presença (não é: torna-se); é ponto de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela; não se mostra como coisa/substância/ente, mas antes como modo da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade; fenômeno de passagem e de pregnância: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatar na direção de uma germinação do que vai ter sido, imbricação de inaturalidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo; modo (im) perceptivo que se abre e con-funde a uma não-especificidade enquanto consciência aguda do difuso (*awareness*), fluxo no

¹³² John Cage (1912-1992) se deparou, ao longo de sua vida, com essas várias possibilidades e mutações do silêncio, dedicando-lhe grande parte de sua obra (musical, literária, teatral e plástica). Mais que um tema entre outros, o silêncio se transformou na noção central de seu pensamento artístico e teórico, por isso nos permitimos falar, em relação à sua obra, numa poética do silêncio. (HELLER, 2008, p. 10).

qual os diferentes momentos no/do tempo se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade difusa e aberta. (HELLER, 2008, p. 14-15).

Nessa multiplicidade difusa em abertura narrada por Heller, e que peço a *Ésú* que me permita passar, para ouvir o silêncio que estabelece um lugar de produzir o que é positivo, dentro desse “[...] fluxo no qual os diferentes momentos no/do tempo se integram [...]” (HELLER, 2008, p. 15), elaborando um pensamento-palavra-corpo. O silêncio é expansão e incorporação de encantamento, e não só a ausência de som ou ruído, mas presença dinâmica potencializada, uma grandeza inconcebível, que pode ser ouvida quando reverbera em palavras como um *èmi*¹³³ soprado para dar vida e forma ao corpo da dissertação, como ecoa o provérbio na voz de Sodré (2000, p. 9) “[...] silêncio é a realidade que engendra o verbo, que dá à luz a palavra [...]”.

Como um feitiço¹³⁴ proferido na encantaria, força que gera, produz e corporifica a palavra que é corpo, “meu corpo terreiro”, como pesquisa, também é resultado de se encantar com o silêncio poético, potente, em que o pensamento-palavra-corpo dá volta ao mundo do terreiro, para ecoar em outros espaços, o que o faz terreiro do mundo. Faço a predição, acendo as velas da firmeza¹³⁵ dos portões e portais, rezo em voz baixa, quase em silêncio no desejo que os mundos da dança, da performance, da educação e do terreiro me ouçam. E assim digo como Pereira ao anunciar que:

As vozes e o silêncio reunidos nesta obra permitem entender o que é o candomblé quanto a sua materialidade e a organização de seus espaços edificados e rituais. Para além de uma religião afro-brasileira que cultua as forças da natureza, os ancestrais divinos e a energia que permeia os terreiros [...]. (PEREIRA, 2018, p. 12).

“Meu corpo terreiro” é uma voz entre muitas outras vozes, silêncios reflexivos entre muitos outros silêncios, propõe uma pesquisa em dança de terreiro de candomblé, que possa ser compreendida na sua materialidade e imaterialidade, na organização de seus rituais transmissores de conhecimentos ao corpo individual e coletivo, reafirmando tanto a força da sua religiosidade ancestral africana, quanto seu poder de produção e criação artística no campo dos estudos da dança.

É um corpo textual que, no silêncio, produz potências, materializado pela reverberação das forças que geram a oralidade, cheia de ecos acerca da cultura de matriz africana, que vê o corpo preto como lugar de memória, poder e outras possibilidades. “Meu corpo terreiro” é,

¹³³ Vida representada pela respiração. (BENISTE, 1997, p. 241).

¹³⁴ Encanto mágico (CACCIATORE, 1988, p. 25).

¹³⁵ O mesmo que “segurança”. Conjunto de objetos com força mística (axé), que, enterrados no chão protegem um terreiro e constituem sua base espiritual. (CACCIATORE, 1988, p. 127).

descreve Bâ (2010, p. 172), “[...] materialização, ou a exteriorização, das vibrações das forças” ancestrais diaspóricas das Áfricas que me compõem.

Essa germinação de entendimento sobre os conhecimentos do terreiro dança no silêncio poético para romper, com outro modelo de silêncio, o perverso silenciamento colonial, que, de todas as formas, esforça-se para produzir apagamento dos saberes e fazeres da cultura afrodiaspórica, desqualificando, demonizando, inferiorizando toda cosmogonia complexa, simbólica, rica, material e imaterialmente.

O colonialismo ainda opera como modelo monológico, com práticas epistemicidas¹³⁶ contra os saberes e o corpo preto, em suas múltiplas dimensões. Simas e Rufino destacam que:

As obras da barbárie do colonialismo produziram mais do que o ataque à matéria, que aqui chamaremos de corpo, uma vez que a dimensão corporal é uma das faces de uma existência complexa e integrada entre múltiplas dimensões, saberes e textualidades. [...] O terreiro corpo é o primeiro lugar de ataque do colonialismo: assassinato, o encarceramento, a tortura, o estupro, a domesticação e o trabalho escravo. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 17-18).

Na inversão desse ataque colonial, “meu corpo terreiro” evoca Èsú como guardião para despachar esse carregamento¹³⁷ maldito, em uma atitude de inconformidade, de não aceitação ao silenciamento do corpo preto e suas múltiplas dimensões, contra seu apagamento, esmagamento, encarceramento e invisibilidade.

Para curar as dores e marcas deixadas pelo colonialismo, coreografo uma dança assentada nos saberes ancestrais do terreiro, em um processo de aprendizado e luta, individual e coletiva, encontrando outros corpos que, em suas vocalidades, gestam no tempo/espço o não apagamento e desencantando da vida. Na dança praticada na magia do terreiro “meu corpo terreiro” se fortalece como diz Fanon (2008, p.117), pois está “[...] bem plantado na cena do mundo, borrifando o mundo com sua potência poética [...]”.

Escrevo tal dança em silêncio, em repouso ativo, produtor do pensamento-palavra-corpo. Há múltiplas palavras para múltiplos corpos, uma pesquisa em dança de terreiro grafada, impressa, incorporada de saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, um modo de vida encantada na experiência do corpo.

¹³⁶ A principal referência no tema no Brasil é a filósofa Sueli Carneiro, que descreve em sua tese, que o epistemicídio se configura “[...] pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, [...] pela desvalorização, ou negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade, pela indução ou promoção do embranquecimento cultural, etc. A esses processos denominamos [...] epistemicídio”. (CARNEIRO, 2005, p. 324).

¹³⁷ Obrigação religiosa nos cultos afro-brasileiros inextinguível (CACCIATORE, 1988, p. 83, grifo nosso). “Para afastar” o mal.

Articulando vida e arte, “meu corpo terreiro” dança textualmente pelos mistérios aprendidos e praticados no *egbé*, uma ciência encantada (RUFINO; SIMAS, (2018) Em um gesto ritual, sopra o *atin*¹³⁸ de purificação, pedindo aos orixás boas energias a todos os lugares que este texto passar e, proponho aos olhos atentos que ouçam o silêncio ancestral, no qual estão as vozes dos que não estão mais entre nós na materialidade do corpo físico, mas permanecem na forma encantada, reverberando o corpo ancestral do terreiro. Nessa dimensão, ensinam através dos tempos, como forma de fortalecimento do corpo, individual e coletivo e de estratégia para manter o conhecimento e a memória viva, pois na metafísica do terreiro, nem a morte os silencia.

2.1 O silêncio-segreto

Peço *agô*¹³⁹, *motumbá*¹⁴⁰ para ouvir os ensinamentos que vêm de longe, que atravessam e avançam o tempo/espço como uma flecha sagrada. A grande matriarca do Asé Ilê Aiyê Opô Afonjá, de Salvador, Bahia, aquela que se sentou para aprender, e posteriormente se levantou para ensinar, salve a querida Mãe Stella de Oxóssi¹⁴¹:

No tempo de Mãe Aninha o mistério estava mais presente, até na sua própria pessoa *Sângó Àfonja* sempre mostrava toda a sua força através de práticas misteriosas, como, por exemplo, fazendo *orogbo*¹⁴² virar pedra e pedra virar pó. Este *Sângó* emanava fogo! Tantas e tantas outras coisas ele fazia... Quem conhecia os mitos dos Orisá e presenciava o que Ele fazia, não tinha dúvida da veracidade das práticas inexplicáveis. (SANTOS, 2010, p. 19-20).

A comunidade de terreiro é lugar de mistério e encantamento da vida, espaço que produz o inefável, como revela *iyá* Stella. Em primeiro plano, tal narrativa é direcionada para as pessoas as quais fazem parte dos rituais internos do terreiro, pois fala da importância de conhecer os mitos, os feitos e o poder dos orixás. No entanto, como pesquisador, acredito que receber e incorporar essa fala, também seja importante para orientar pesquisas artísticas acadêmicas.

¹³⁸ Conjunto de folhas particulares de cada orixá (CACCIATORE, 1988, p. 55).

¹³⁹ Pedido de licença, usado nos terreiros, por entidades e crentes (CACCIATORE, 1988, p. 41).

¹⁴⁰ Termo que significa saudações respeitadas ante alguém. Também pedido de bênção (CACCIATORE, 1988, p. 176).

¹⁴¹ Escolhida em 19 de março de 1977 como a *iyorixá* do Ilê à se Òpo Àfonjá – Salvador, Bahia (SANTOS, 2010, p. 29).

¹⁴² (*Garcinia gnotoides* – glutiferácia) Planta africana, adaptada ao Brasil. É a falsa cola ou cola amarga, cujas nozes não formam cotilédones, como no obi. Na África é oferecida a Xangô. No Brasil é oferecida a quase todos os orixás e entra em várias cerimônias rituais do candomblé. (CACCIATORE, 1988, p. 198).

Existem conhecimentos e processos rituais que serão revelados somente aos que são membros do terreiro, mas outros podem ser acessados por pesquisadores, desde que estes compreendam como o saber pode ser transmitido e, posteriormente, incorporado como aprendizado. No caminho da questão, apresento um aviso gentil recebido por uma pesquisadora em um terreiro de candomblé em Salvador:

Dentro do candomblé não se faz perguntas. A pessoa tem que observar. A gente diz aos próprios negros: Você vai fazer santo¹⁴³? Não pergunta nada, porque ninguém vai lhe dizer. Se quiser aprender uma coisa, você tem que ficar calado, não fale. Tudo Lisa, se você conseguir vai ser um aprendizado, vai ser um tempo que você vai ter que passar dentro de uma casa de candomblé. (CASTILHO, 2010, p. 21).

Como parte do processo de ensino-aprendizagem no terreiro, o silêncio se apresenta no conselho “se você quiser aprender uma coisa, você tem que ficar calado”. O calar, nesse sentido, é associado à escuta atenta das experiências vividas. Além disso, o aprendizado está diretamente ligado ao tempo de permanência dentro do terreiro, nas rodas de conversas, no dia a dia da participação das funções¹⁴⁴, observando os mais novos de iniciação e os mais velhos que conhecem o segredo, mistério profundo dos orixás.

Pensando o mistério profundo que circula no terreiro como conhecimento, mãe Stella de Oxossi afirma que este tem uma relação íntima com a aquisição de *àsé* (energia). Neste sentido, o silêncio dinâmico nos faz atentos, despertados, prontos a capturar as informações que estão sendo transmitidas. Perder esse *àsé* pode ser lido, segundo a *iyá*, como perda da oportunidade de aprender. Ela diz:

Todos os nossos rituais visam cultuar nossas divindades, tendo como consequência aquisição de *Asé*. A palavra *Asé* em nossa religião passou a ter vários significados: o local de culto tem essa denominação (“amanhã vou para o *Asé*”); a resposta recebida quando se deseja algo de bom para o outro, como se fosse “que assim aconteça”; tornou-se até a representação da música baiana – “Axé Music”. Mas, para os iniciados do Candomblé, *Asé*, significa, principalmente, força, poder, energia. E é este o objetivo maior do Iniciado, adquirir cada vez mais *Asé*, para melhor praticar a Lei Universal de Serviço, para melhor servir ao mundo. (SANTOS, 2010, p. 89).

Em conformidade com a sabedoria ancestral, *àsé* é conhecimento e, para adquiri-lo, “o silêncio é obrigatório, para que não se corra o risco de, ao invés de ganhar, perder *Àse*” (SANTOS, 2010, p. 126), ou seja, o aprendizado está relacionado ao silêncio como oportunidade de aprender os mistérios do terreiro e quanto mais se aprende, mais pessoas podem ser auxiliadas pelo conhecimento adquirido “para melhor servir ao mundo”.

¹⁴³ Ser iniciado nos cultos dos Orixás.

¹⁴⁴ Designação de reuniões festivas, (CACCIATORE, 1988, p. 129).

Para aqueles que buscam o encontro dos conhecimentos do terreiro para elaboração de seus trabalhos artísticos acadêmicos, a recomendação acerca do silêncio atento e respeitoso também deve ser observada como ensinamento. Tais saberes refletem outras epistemes, outro modo de ver e sentir o mundo, conforme declaram Simas e Rufino:

A macumba como complexo de saber e política ancestral se ergue confrontando o caráter indefensável de um projeto civilizatório decadente e imoral, pois o mesmo é inimigo dos modos de vida e das comunidades que aldeiam e terrorizam esse lugar. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 22).

Desta forma, o encontro com o “complexo de saberes” precisa ser compreendido como silêncio-mistério e sua forma de transmissão pautada no processo de ensino aprendizagem do terreiro, que começa quando a pessoa chega ao *egbé*, seja para fazer parte como adepto ou como pesquisadora/or. Como apontado, é preciso se terreirizar, se aldear nesse lugar, entendendo a chegada como um atravessamento de um portal para um mundo de conhecimentos profundos e diversos, onde o silêncio-mistério é estruturante.

Nessa passagem cuidadosa e respeitosa, todos devem se colocar como abiãs, definidos por Santos (2010) como: pessoa que não se iniciou no Candomblé, mas “[...] a comunidade já percebe nela algum chamado religioso [...]” (SANTOS, 2010, p. 38) ou ainda, em Cacciatore (1988, p. 34) “posto mais baixo na hierarquia do terreiro”. É importante ressaltar esse entendimento para compreender que nenhum título ou status seculares dão prerrogativas dentro do terreiro.

Os abiãs não recebem informações de rituais não públicos, a eles também não é permitido uso de símbolos como fios de contas¹⁴⁵ específicos e certas indumentárias destinadas a quem tem tempo de iniciação. obter. Mas mãe Stella (SANTOS, 2010) comenta que, em determinada situação, tais pessoas podem receber um fio de contas lavado. A lavagem com infusão de ervas é um ritual de mandingas¹⁴⁶ com cantigas ao orixá senhor das folhas, Ossain, para despertar as forças contidas nas ervas. Encantado, o fio de contas passa a ser mistério produzido pela vocalidade de quem o encantou.

Vejo nesse movimento de lavagem de contas um processo coreográfico, no qual a dança realizada pela palavra, antes silêncio, como potência gerando energia, projeta-se, desembocadamente em fruição vibracional, torna-se voz que contém *àsé*, que é “transportado por *Èsú* e passa de um objeto para outro, de um ser a outro”, produzindo encantamento fora do corpo, que é multidimensional (SANTOS, 2012, p. 186). Trata-se de milenar sabedoria que

¹⁴⁵ Nome dado, no candomblé, aos colares rituais, nas cores do orixá da pessoa (CACCIATORE, 1988, p. 127).

¹⁴⁶ Feitiços, encantamento (CACCIATORE, 1988, p. 168).

encanta, transita, atravessa, incorpora e transborda nos portais e portões, corredores, cozinhas, *ronkó*, salões, ervas e temperos no reencantamento da vida, pelo silêncio e oralidade. Ciência terreirizada, magia preta, epistemologia, lógica afrorreferenciada. Concordo com Fanon (2008, p. 117), para quem “[...] existem valores que só se harmonizam com o meu molho”. O terreiro é lugar mágico de nossa herança africana.

É natural que as pessoas queiram compreender tudo ao mesmo tempo, commuitas perguntas, buscando entender o terreiro com pressa e avidez, mas o tempo do terreiro é dilatado, um tempo fora do tempo e, para aprender o silêncio-mistério, é preciso presenciar os acontecimentos e viver as experiências dentro do tempo permitido.

Ê, lá Tempo.
 Ê, lá mano.
 Ê, lá parente!
 Ê, lá tempo passado.
 Futuro da gente
 Ê, lá tempo presente,
 Ê, lá tempo que faz diferente¹⁴⁷. (CARVALHO, 2009, n. p.)

Ao adentrar em uma comunidade de terreiro, é preciso desacelerar o tempo como se conhece. É necessário perceber que o silêncio-mistério já se manifesta somente pelo fato de estar ali, na observação reflexiva do ser que vê e sente ou, como acrescenta Heller (2008), também no que não se vê, mas sente, e, quando o mistério “[...] o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível [...]” (HELLER, 2008, p. 14).

Esse silêncio é palavra que é vista, é o invisível que é ouvido, faz-se presente incorporado, assentado no corpo pelo *asé*, no conhecimento ancestral que se revela no dia a dia, no fio de contas lavado, na visão do corpo fora do corpo, no oráculo do jogo de búzios. Tais saberes que não se encerram em um tempo demarcado e sim, em um prolongamento do tempo intemporal em fluxo contínuo, impregnando os corpos.

A observância de outra lógica de vida, uma epistemologia legítima que não necessita de outra cultura para validá-la ou reconhecê-la, como disse Êsú: “o terreiro explica-se a si mesmo”. Para confirmar tais palavras, peço a Beniste que faça o jogo de *alobosa*¹⁴⁸ para dirimir qualquer dúvida quando orienta:

No campo dos estudos afro-brasileiros, há sempre a tendência de se fazer com que uma pesquisa seja ajustada a uma teoria preconcebida. Há ainda a tendência de se

¹⁴⁷ Caixeiros do Tempo, composição Xandy Carvalho, 2009. Apresentada em 2009 no espetáculo Tamborzada no Centro Coreografico do Rio de Janeiro, de Eleonora Gabriel.

¹⁴⁸ Jogo divinatório de confirmação com cebola.

supor alguma coisa como verdade sem ter sido feita uma investigação adequada. E isso diz respeito àqueles que estudam os costumes e a ciência de povos que vivem em mundos de ideias e crenças diferentes daquele em que foram educadas. O mesmo ocorre com o que se chama de “parte de dentro de um candomblé”. Para entendê-las é necessário ir a esse povo, encontrá-lo, vê-lo como realmente é; entrar solidariamente em seus sentidos para saber o que pensam, e não o que acha que esse povo deveria pensar e crer. (BENISTE, 1997, p. 20).

Alafiá! No ensinamento do mais velho, quando uma pessoa entra no terreiro para realizar uma pesquisa, deve fazer isso de modo solidário, pois é preciso saber que, no espaço do terreiro, reside a memória, a história e a reconstrução da cultura afrodiáspóricas, com suas reelaborações de hierarquias, costumes, modos próprios de ler e estar no mundo com suas danças, colares, assentamentos, instrumentos musicais¹⁴⁹, indumentárias, alimentos e seus modos de preparo, manuseio de ervas, unguentos, banhos, defumadores, cantigas, rezas, oráculos dos jogos de búzios, de *àlùbòsà*¹⁵⁰, de *obí* e de *orogbô*.

Entro na “parte de dentro” como candomblecista, professor e pesquisador, solidariamente, com a percepção de que “meu corpo terreiro” habita no entre, na fronteira. Minha dança é narrativa que respeita os ensinamentos do terreiro, revela o que pode ser revelado e mantém o silêncio-mistério que precisa ser repousado e oculto. É inscrição corporal como estratégia conceitual para estabelecer a “pedagogia do encontro” da ciência da comunidade de terreiro com a universidade.

Na escuta atenta aos ancestrais, orixás, guias e mais velhos, como Bâ (2010, p. 172) que diz que os “[...] termos ‘falar’ e ‘escutar’ referem-se a realidades muito mais amplas do que as que normalmente lhes atribuímos”, proponho que “meu corpo terreiro” seja uma voz somada a muitas outras que ecoam para falar do corpo preto individual, que é coletivo, razão pela qual esta pesquisa não se configura como um texto autobiográfico.

Corpo é encruzilhada
 É força, é pensamento.
 É *àsé* que atravessa
 Dentro e fora,
 Fora e dentro
 O xirê de candomblé
 Camarada é *Èsú*
 Acontecendo.
Enugbarijó
Èsú elegbara
Ê Bara, Èsù
 O corpo é revolução
 Dentro da academia
 É caneta que escreve
 A sua própria grafia

¹⁴⁹ Atabaques, agogôs, xequerês, *adjás* e cabaças.

¹⁵⁰ Cebola (BENISTE, 2011, p. 104).

Sou Èsú ele sou eu
 Dia e noite
 Noite e dia
Enugbarijó
Èsú elegbara
Ê Bara, Èsù
 Minha ancestralidade,
 É Baraperspectiva
 É por que não sou sozinho
 Eu sou força coletiva
Enuguebarijó
Èsú elegbara
*Ê Bara, Èsù*¹⁵¹ (CARVALHO, 2019, n. p.)

Na medida que sou corpo individual e coletivo do terreiro, o “UM” que é múltiplo como Èsù, faz-se necessário dançar, cantar e tocar essa ancestralidade como narrativa e romper, a exemplo de Kilomba, o silenciamento colonial:

Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou. (KILOMBA, 2019, p. 28).

Reverbero a mesma lógica que a *iabá*¹⁵² Grada Kilomba, pois, enquanto escrevo, “meu corpo terreiro” narra em dança e canto minha própria realidade. Não é a minha história particular, mas da individualidade que se coletiviza como Èsù. São muitas histórias e memórias contidas na narrativa, conhecimento ancestral assentado no corpo que fala como um princípio de transmissão e incorporação de saberes, que não podem ser engolidos pelas sombras do silenciamento colonial.

As epistemologias do *egbé* são oralmente transmitidas através do corpo preto diaspórico, corpo *igbá*, in-corpo-orados por séculos e séculos. Os porões da ignorância, do preconceito, do racismo e da intolerância religiosa e acadêmica esforçam-se em não reconhecer tal conhecimento e tentam apoiados em bases do pensamento eurocentrado religioso e político, em curso desde o período escravista até a agoridade, o calar.

O objetivo é a devastação e a aniquilação das epistemes afrodiaspóricas pelos mecanismos sociais de repressão e desqualificação. Como já defendido aqui, as comunidades de terreiro têm uma grande importância na preservação da cultura de matriz africana que, apesar da invisibilidade imposta, resiste em uma sociedade que não reconhece o seu valor civilizatório e se ocupa em marginalizar, demonizar e apedrejar esse corpo de conhecimento.

¹⁵¹ Música: *Enugbarijó* (chula de capoeira, autor Xandy carvalho, 2019).

¹⁵² Designação de orixá feminino (CACCIATORE, 1988, p. 138).

Sendo assim, “meu corpo terreiro” é uma denúncia, com a nítida consciência de que não se trata de uma novidade ao falar, cantar ou tocar sobre os processos de silenciamento colonial em um texto acadêmico, mas é a primeira vez, na primeira turma, do primeiro Mestrado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Meu desejo é que esse “UM”, produzido no silêncio, no recolhimento ritual acadêmico, reverbere como pensamento, se projete como palavra e se materialize como corpo. Pensamento-palavra-corpo que dança incansavelmente contra o silenciamento que persegue, ameaça e mata, mas não vai me calar.

Sua pedra feriu¹⁵³
 Mas a boca não cala
 Tem cinco mil anos
 Minha tradição
 Como disse
 O *Alabé*
 Minha força
 É terra, fogo,
 Ar e a água.
 Não vou calar
 Minha devoção.
 Não vou calar
 Não vou calar
 Não vou calar
 O “meu corpo terreiro”. (CARVALHO, 2015, n. p.)

Embora seja um grande desafio materializar “meu corpo terreiro” dentro uma universidade profundamente assentada no pensamento eurocêntrico, firmo o ponto¹⁵⁴ e me apoio em Kilomba (2019, p. 28), quando diz que “[...] enquanto escrevo, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou”.

2.2 *Borí* de descolonização

Enquanto corpo textual, danço a narrativa dos conhecimentos do *egbé* e conduzo “meu corpo terreiro” “para tomar” um *borí*¹⁵⁵ conceitual de descolonização. Esse ritual de abertura do pensamento-palavra-corpo é um convite para uma imersão na lógica do terreiro e, para

¹⁵³ Música: Não vou calar — Xandy Carvalho, 2015 — publicada em: SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos; GINO, Mariana. A menina e a pedra: uma breve delineação sobre a intolerância religiosa no Brasil. In: SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos *et al.* Intolerância religiosa no Brasil: relatório e balanço. Rio de Janeiro: Kliné: CEAP, 2016. p. 58-68). Ver: https://youtu.be/6UO_rA-qbhg. Acesso em: 24 out. 2020.

¹⁵⁴ Cantar coletivamente um ponto (cântico) determinado pela entidade que vai dirigir os trabalhos. Para conseguir uma concentração de corrente espiritual. “Ato de a entidade provar sua identidade ao baixar”, por meio de seu ponto especial, cantado e riscado. (CACCIATORE, 1988, p. 127).

¹⁵⁵ Cerimônia ritual do candomblé e terreiros afins, também chamada “dar de comer à cabeça”. Finalidade: fortificar o espírito do crente para suportar repetidas possessões ou por estar elas enfraquecido (profilaxia e terapêutica), dar resistência contra influências negativas. (CACCIATORE, 1988, p. 68).

isso, é necessário entender o que é *orí* e como fazer para que ele responda positivamente ao *borí*. Recorro a Beniste:

O *Orí* é uma divindade que tem o objetivo de servir apenas a uma pessoa à qual está ligado por força do poder de *Olodumarè*. Os *Órísá* não têm esta eficiência, pois são muitas pessoas a quem tem que dar apoio e proteção. Este poder de individualidade proporciona a condição de que se não for do desejo do *Orí* de uma pessoa, nenhuma outra divindade pode retificá-la. Portanto, enquanto os *Òrísà* são intermediários entre os homens e *Olodumarè*, o *orí* é o intermediário entre o homem e o seu *Órísá*. (BENISTE, 1997, p. 136).

Em uma linguagem direta, o *orí* é o poder da individualidade, a própria cabeça do indivíduo e só ela pode decidir se será ou não re-*orí*-entada, equilibrada e ampliada para compreender outra episteme com tantas nuances como as do terreiro. Ao longo dessa narrativa “meu corpo terreiro” ainda cruza por caminhos coloniais de desencantamento que esvazia a sabedoria, apaga a memória, escraviza e violenta o corpo preto, com tentativas de des-*orí*-entar, desequilibrar, desumanizar, desmerecer, enfraquecer e sufocar desestruturando a imagem do corpo preto sobre si mesmo.

Sobre os efeitos devastadores dos traumas causados pelo colonizador, toco a mão no chão onde se deitam os ancestrais e peço, respeitosamente, aconselhamento a Fanon, que fala:

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinais, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada [...]. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco. Alguns meterão na cabeça, que devem nos lembrar que a situação tem um duplo sentido. Respondemos que não é verdade. Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica. De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos, porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. [...]. Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p. 103-104).

O esforço para comprometer o olhar do preto sobre o próprio ser preto é uma estratégia do processo colonial, que, em uma análise reiterada por Simas e Rufino (2018), tem por objetivo desencantar a vida do povo preto pela negação de sua própria ontologia.

Na contramão desse modelo que visa a fragmentar, apagar e encarcerar o corpo preto com seus saberes, “meu corpo terreiro” propõe uma abertura para re-*orí*-entação, não somente do *orí* (cabeça), mas do pensamento-palavra-corpo, individual e coletivo, por meio de um chamado de volta a casa ontológica, o terreiro corpo, em que, diz Fanon, “enquanto o negro

estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro” (FANON, 2008, p. 103).

Para alimentar o *orí* e criar uma rede coletiva de boas energias e *àse* para re-orientação e equilíbrio, mãe Stella de Oxóssi ensina que:

O *Borí* é uma cerimônia de grande significado. É a adoração à cabeça, realizada pelo conjunto de oferendas, cânticos e louvações. É importante a participação do *Olórisa*¹⁵⁶ em cerimônia de *Borí*, já que se estabelece a comunhão com a cabeça do “outro” e acontece uma troca de *Àsé*. Quanto mais pessoas houver para louvação de nossa cabeça, para comer a comida do *Borí*, tanto melhor. Os alimentos divididos no ritual são fortalecidos por *Oníle* e pelo *orí* de todos os presentes. Comer dessa comida é ganho de *Àsé*, renovação de novas forças. (SANTOS, 2010, p. 100).

Mesa posta, os alimentos preparados para o *borí* são rezados e encantados pela vocalidade do terreiro. São os mais saborosos pratos: “canjica branca, acaçá, bolos, pudim, manjar, peixe assado, maçã, banana, melão, laranja, mamão, pera, manga, uva” (BENISTE, 1997, p. 148), o quais, de acordo com Santos (2010, p. 101), devem ser ingeridos “juntamente com o *borizado*”, para renovação das forças.

Seguindo o ensinamento de Odé Kaiodê¹⁵⁷, que considera que “quanto mais pessoas presentes melhor”, “meu corpo terreiro” convida todas e todostodos para participar do *borí* de descolonização, no qual o alimento é conhecimento e a troca é ganho de *asé*. Para dar início ao ritual, Beniste informa que:

A pessoa que vai dar o *borí* deve tomar banho com sabão da costa¹⁵⁸, *oşşé dudu*, e, após, tomar banho de ervas quinadas, *wé gbo ewé*, que podem ser folhas de colônia, saião e manjericão. Sua posição na esteira é sentada com os pés esticados e as mãos espalmadas sobre o joelho. Trata-se de uma postura privilegiada de quem tudo assiste sem nada fazer e falar. (BENISTE, 1997, p. 148).

Conduzo “meu corpo terreiro” para este banho. Em cada movimento, o sabão africano remove a predeterminação colonial imposta nas camadas de minha pele. Danço uma coreografia purificatória, lavando meu corpo de todo descrédito, invisibilidade, demonização, marginalização e violência. Em seguida, preparo o corpo para receber a infusão de ervas quinadas, que não só perfumam, mas também harmonizam a conexão com a ancestralidade.

¹⁵⁶ Filho de *orisá* (SANTOS, 2010, p. 178).

¹⁵⁷ Nome recebido por mãe Stella, no Axé Opó Afonjá (SANTOS, 2010, p. 29).

¹⁵⁸ Sabão de origem africana, preto e um pouco mole, usando para lavar as iniciandas do candomblé e outras cerimônias purificadoras, como o *borí* e a lavagem das contas (CACCIATORE, 1988, p. 224).

Após o banho, a dança segue, o próximo passo é sentar na *adecissa*¹⁵⁹, em silêncio reflexivo com a postura corporal própria, pernas estendidas e mãos pousadas sobre os joelhos, movimento repousante para encontrar o ponto de equilíbrio do pensamento-palavra-corpo.

A conversação é estabelecida através do jogo de *obí*, a fim de que a cabeça recupere sua proporção correta e se re-*orí*-ente. Nessa consulta, é o *orí* quem toma a decisão se aceita ou não o *borí*, aponta Beniste:

Nos rituais, todas as oferendas começam pela utilização do *obí*, inicialmente, estabelecendo uma conversação através da modalidade de jogo que se utiliza dos quatro gomos do *obí*, denominados *aláwé mérin*. No *borí*, é a cabeça quem fala e decide se o *obí* será colocado inteiro no alto da cabeça ou em partes mastigadas, onde permanecerá o tempo suficiente para transmitir os elementos ao *orí*. Outras partes do corpo são tocadas com *obí*, visando despertar centros de forças e ativá-los. A personalidade do *orí*, nesse momento, é evidenciada, e pode refletir desejos de oferendas, muitas vezes contrárias aos princípios do orixá tutelar da pessoa. Em outras palavras, o que significa *èwò* – “tabu ou proibição” - para o *orisá* poderá não o ser para o *orí*. *Orí* tem desejos próprios, e muitas vezes contrários aos do *òrisà*. (BENISTE, 1997, p. 146).

O que proponho em “meu corpo terreiro” é que o *borí* de descolonização seja a incorporação de saberes, de conhecimentos que permanecerá o tempo suficiente para alimentar, despertar e ativar os centros de força do corpo individual e coletivo. Nesta perspectiva, se o *orí* aceita receber tal alimento, o *borí* se instaura no pensamento-palavra-corpo como ganho de *asé* e renovação de forças na ampliação do olhar para a diversidade de pesquisa no campo da dança.

Muitas vezes, existe um desejo de compreender mais os conhecimentos do terreiro, mas alguns *orí* não permitem, pois as forças que os tutelam transformam esses saberes, diz Beniste (1997), em “tabu ou proibição”. São *orí* alimentados com energia gerada no pensamento colonial, no racismo, no preconceito, na demonização das epistemologias ancestrais africanas e afrodiaspóricas. Para o “*obí* entrar¹⁶⁰”, o *orí* precisa aceitar romper com o monológico pensamento eurocentrado que desqualifica os conhecimentos profundos que a África nos legou e que são resguardados no corpo terreiro.

O *borí* de descolonização é um ritual de arte, é performance textual dançada como uma estratégia, como aponta Bispo (2015, p. 26), contra colonial no “meu corpo terreiro”, que sugere a *orí*-entação, a re-*orí*-entação e a corp-*orí*-ficação do pensamento-palavra-corpo é um convite para a celebração do equilíbrio, da troca de *asé*, de boas energias evocadas na multidimensionalidade do corpo, individual e coletivo. Beniste destaca que:

¹⁵⁹ Esteira (CACCIATORE, 1988, p. 116).

¹⁶⁰ Termo usado no terreiro para afirmar que a cerimônia surtiu efeito.

No ritual do *Borí*, uma pessoa faz oferendas não somente para seu próprio *Orí*, mas também para o *orí* de seus pais, vivos ou mortos. O símbolo do *orí* paterno é o dedão do pé direito, e o do *orí* materno, o dedão do pé esquerdo, cuja denominação é *Àptápànkò*. Pela sua ligação com a matéria ancestral, também é chamado de *ipónrí*. Os pés, em contato direto com a terra, torna-se um elo de comunicação com os ancestrais e os *Onílè*. Assim, os ritos de *borí* possuem a finalidade de reverenciar o *orí* individual e a matéria ancestral, agindo ambos como guardiões e protetores. J. Omosade Awolalu, conferencista da Universidade de Ibadan, Nigéria, faz uma apreciação sobre as oferendas que se fazem ao *orí*: “A oferenda dá um testemunho a um aspecto importante da crença yorubá, isto é, que a sorte de uma pessoa está simbolizada por *Orí* (cabeça), e que *Orí*, que também é a divindade que rege o destino da pessoa, é responsável pela distribuição da sorte”. A oferenda, portanto, lhe é feita, de modo que o ofertante possa encontrar proteção com a divindade e seja favorecido com boa sorte. Por isso cantam para louvar *Orí* com a canção seguinte [...] *Orí, máse pekún dé/ Lódò ré n imo mbò/Wá sayèè mi di rere*. Cabeça, por favor,/não feche a porta/É por tua causa que aqui venho/Vem fazer próspera a minha vida. (BENISTE, 1997, p. 146).

Equilibrado com os pés firmes na terra, “meu corpo terreiro” dança reverenciando o *orí*, individual e coletivo, a matéria e imaterialidade ancestral. Canta em uníssono a cantiga “cabeça, por favor, não feche a porta”, entoada por Omosade Awolalu, para encontrar proteção e ser favorecido com boa sorte.

Postas à mesa, as oferendas são feitas para que o *orí* traga um bom destino ao “meu corpo terreiro” e distribua a boa sorte para todos os presentes. Incorporado dos ensinamentos de *iyá Stella*, “quantos mais pessoas presentes, melhor”, convido para esta celebração: *yalorixá Nara de Oxóssi, babalorixá e babákékeré Vanderlei do Ogum, babalorixá Lilico de Oxum, yalorixá Alda de Ayrá, minha navalha*¹⁶¹, *yalorixá Tatiana Damasceno de Oxóssi, yalorixá Nani de Oxum, yalorixá Marlene de Oxalufã, yalorixá Tânia de Jagun, yalorixá Maria de Xangô, babalorixá Sérgio do Ogum, professora Helena Theodoro, professora Katya Gualter de Oxóssi, dona Marli de Omolu, dona Durvalina de Nanã, Achille Mbembe, Franz Fanon, Leda Martins, Diana Taylor, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, José Beniste, Pierre Verger, professor Roberto Eizemberg, Richard Schechner, Grada Kilomba, Hampaté Bâ, e tantos outros, que o *orí* aceite o convite.*

Diante da mesa ouço, Simas e Rufino (2018, p. 105) dizerem que “[...] ao longo do tempo fomos alvo do desencante, passamos a crer apenas naquilo que somos capazes de ver”. Awolalu responde que é por essa “causa que aqui venho” e Beniste segue ensinando que o *borí* reverencia o *orí* individual (cabeça) e a matéria ancestral (o invisível), ambos agindo como guardiões e protetores. Aqui, “meu corpo terreiro” é *orí* aberto para encantamento e fechamento do corpo contra o ataque colonial.

¹⁶¹ Termo usado no terreiro para indicar em que casa e pelas mãos de quem o *yaô* foi iniciado.

O *borí* de descolonização no cruzo das palavras de Simas e Rufino (2019, p. 14) é um “[...] campo formoso que se abre para estudo, reflexão e prática da ciência encantada”, que assenta no corpo o conhecimento pela oralidade, silêncio, mandingas, símbolos, experiências, sensibilidades e potencialidades. É movimento em fluxo do visível e invisível, como um jogo de contatos e apoios na batalha contra colonial, como coreografia do dia a dia.

Batalhas e mandingas encruzam-se, o jogador sensível ao fenômeno multidimensional de realidades cruzadas é plurilinguista. Ao mesmo tempo em que se sai para o jogo tocando a mão do adversário, risca-se também no chão desenhando o ponto que invoca o poder que lhe toma, o rito inscreve ações múltiplas que coexistem e interagem. Ao cruzar a rua olha-se para os dois lados e ao mesmo tempo alimenta-se o tempo com as palavras de licença. Dessa forma, não basta ter conhecimento da luta e do campo em que se travarão as batalhas, deve-se credibilizar a mandinga e todos os efeitos provenientes de seus assentamentos de saber. Enveredar pelo campo das mandingas para vitalizar as batalhas compreende entender minimamente as possibilidades de escritas sob diferentes formas de riscado. Ogum nos ensina: mais importante do que saber fazer a guerra é conhecer os segredos do mariô. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 106).

Assim, o *borí* é mandinga. É fenômeno multidimensional de realidades cruzadas que olha para os dois lados, terreiro/academia, ao mesmo tempo e possibilita ao corpo, que se propõe uma pesquisa plurilinguista na arte da dança. Nessa direção, “meu corpo terreiro” dança em uma escrita afrorreferenciada, que se envereda pelo campo da mandinga para revigorar, vitalizar as batalhas.

Seguindo o ensinamento do “grande *assiwaju*¹⁶²”, aquele que toma a frente e abre os caminhos, conforme aponta Rocha (2000, p. 57), “meu corpo terreiro” guerreia vestido de encantamentos, porque “[...] mais importante do que saber fazer a guerra é conhecer os segredos do mariô” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 106). Inspirado em Ogum, danço com passos firmes em estado de alerta, sem abandonar a intenção do gesto e do movimento, pois, ressalta Fanon:

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, — e então detonaram meu tímpano com a antropologia, com o atraso mental, o fetichismo [...]. (FANON, 2008, p. 105).

Na angústia vocalizada pelo ancestral, está a certeza de que o ritual do *borí* de descolonização é uma necessidade constante, que precisa ser celebrado cotidianamente para o fortalecimento do corpo preto individual e coletivo. Essa voz que vem de longe chama atenção de que o carregamento colonial não quer ser despachado e, ainda fala por muitas vezes que, na tentativa de detonar nossos tímpanos, vociferam arrogantemente sobre os conhecimentos

¹⁶² Título dado ao Orixá Ogum. (ROCHA, 2000, p. 57).

filosófico, cultural, espiritual do povo preto rotulando-os como primitivos, sem antologia e sem capacidade de produção intelectual.

Por essas tentativas de invisibilidade, Fanon (2008, p. 108) alerta que “uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer”. Então, nessa reverberação, “meu corpo terreiro” pesquisa, escreve, dança, canta, toca e incorpora os conhecimentos do terreiro como *orí*-entação, *re-orí*-entação e *corpo-orí*-ficação.

Na dança do *borí* de descolonização, cada gesto é um aprendizado, um giro reflexivo, um salto para o entendimento, movimentos que compõem a coreografia de afirmação das epistemes e sentidos do *egbé*. É um chamado para participar da celebração e dançar juntos, como Mãe Stella revela:

No *borí* da Mãe-de-santo, ao fim da primeira parte do ato religioso, cada filho [de santo] canta e dança individualmente em sua homenagem, enquanto parte dos alimentos é preparada na cozinha. Usualmente uma *àgbá*¹⁶³, se encarrega de tirar as cantigas: cânticos específicos de *Borí* e de Orisá. O Filho que não estiver dançando, permanece, neste momento, sentado em esteira, já que sua mãe está deitada numa esteira. Antes de dançar, o Filho de Santo deverá fazer *foríbalé*¹⁶⁴ para o Orisá dono da casa local do *Borí*: Sàngô [Xangô] ou Osala [Oxalá] – e para a *Ìyálorísá*. Dança-se de acordo com o princípio da senioridade, por tempo de Iniciação. (SANTOS, 2010, p. 101-102).

“Meu corpo terreiro” é multidimensional. Ao mesmo tempo em que está sentado sobre a adecissa como *abiã* ou *yaô* para tomar o *borí*, também está de pé como *babalorixá* para prestar homenagens aos mais velhos que entoam cantigas de grande fundamento que atravessam o corpo. Em aprendizado e para não fugir à regra, faço *foríbalé* para o dono da casa do “meu corpo terreiro”, *Èsù*, o senhor do movimento, o *ojinsé*. No ato coreográfico, não só bato cabeça e *paô* para ele, mas estendo todo o meu corpo em/no solo sagrado para saudá-lo.

O *borí* de descolonização é abertura do pensamento-palavracorpo, um deslocamento epistêmico que aponta para uma pesquisa prática /teórica na ativação do corpo que se propõe a dançar incorporado da diversidade dos saberes ancestrais do terreiro de Candomblé. Ao final do ritual, “meu corpo terreiro” é corpo preto desperto, poroso, fluido e atento aos ensinamentos dos mais velhos, que desembocam pedidos de boa sorte, *orí ô, orí a pé’ re*,¹⁶⁵ para que *Èsù* abra os caminhos de uma dança individual e coletiva, como ganho de *asé*, conhecimento através da “pedagogia do encontro”.

¹⁶³ “O mais velho, o superior, o sábio”. (SANTOS, 2010, p. 164).

¹⁶⁴ “Tipo de saudação dos Filhos de Orisá Obirin”. (SANTOS, 2010, p. 171).

¹⁶⁵ Nós desejamos boa sorte (BENISTE, 1997, p. 149).

3 EXU, INSPIRAÇÃO CONCEITUAL PARA A PEDAGOGIA DO ENCONTRO

A pàdé olóònòn ẹ mo juba Òjísè

Àwa Sé awo, àwa sé awo,

àwa sé awo, Mo júbà Òjísè.

[...]

Vamos encontrar o Senhor dos Caminhos,

Meus respeitos àquele que é o mensageiro,

Vamos cultuar, vamos cultuar, vamos cultuar.

Meus respeitos àquele que é o mensageiro¹⁶⁶.

[*Laroyê Èsù!*]

Altair B. Oliveira

Ao assentar o terceiro capítulo, “meu corpo terreiro” celebra a pedagogia do encontro, não como um conceito que será estabelecido somente daqui por diante, mas firmo o ponto dizendo que essa pedagogia permeia meu corpo desde muito menino, quando entrei em um terreiro de candomblé pela primeira vez e Oyá me convidou a entrar na roda e a dançar com ela, em um encontro poético com o vento, com os espíritos ancestrais que não podem mais ser contados no tempo e eu comigo mesmo.

Sem esquecer o conselho dos mais velhos sobre os saberes do povo do terreiro, Beniste (1997, p. 20) ensina que “para entendê-los é necessário ir a esse povo, encontrá-lo, vê-lo como realmente é; entrar solidariamente em seus sentidos para saber o que pensam, e não o que acha que esse povo deveria pensar e crer”. É dessa forma que “meu corpo terreiro” aponta para a pedagogia do encontro, para que, a partir do encontro e da incorporação dos saberes do terreiro, produzam-se debates e pesquisas afrorreferenciadas, contracoloniais e antirracistas no campo da dança.

A pedagogia do encontro é uma possibilidade encruzilhada em que Èsú é conceito e referencial de empoderamento, motivo pelo qual o evoco, na sua propriedade de senhor dos encontros, pois, sem ele, nada acontece (SANTOS, 2010). É esquina do corpo, rota, brecha, fresta, caminhos de remontagem de fragmentos diáspóricos no “meu corpo terreiro”.

Em um dos caminhos, o grande pedagogo ancestral brasileiro, Paulo Freire, cruza e firma “meu corpo terreiro”:

Desta forma, aprofundando a tomada de consciência da situação, os homens “se apropriam” dela como realidade histórica, por isto mesmo, capaz de ser transformada por eles. O fatalismo cede, então, seu lugar ao ímpeto de transformação e de busca, de que os homens se sentem sujeitos. Seria, realmente, uma violência, como de fato é, que os homens, seres históricos e necessariamente inseridos num movimento de busca, com outros homens, não fossem o sujeito de seu

¹⁶⁶ Altair do Ogum (1997, p. 20). OLIVEIRA, Altair B. Cantando para os orixás. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

próprio movimento. [...] Este movimento de busca, porém, só se justifica na medida em que se dirige ao ser mais, à humanização dos homens. E esta [...] é sua vocação histórica, contraditada pela desumanização que, não sendo vocação, é viabilidade, constatável na história. E, enquanto viabilidade, deve aparecer aos homens como desafio e não como freio ao ato de buscar. (FREIRE, 1987, p. 74).

Quando “meu corpo terreiro” entra na roda, na gira, na ginga, no xirê do terreiro de candomblé, dá início a “tomada de consciência da situação” de uma realidade histórica que não foi contada, na qual o terreiro é lugar de memória, de solidariedade, de encantamento, de arte, em que tudo e para tudo se dança. Ao longo dos anos, “meu corpo terreiro” ainda que violentado e desumanizado, apropriou-se como “sujeito de seu próprio movimento”, que dança no “ímpeto de transformação”.

Na perspectiva colonialista, todos os caminhos levam à desumanização, desqualificação, esvaziamento e invisibilidade do corpo preto. Para fazer ceder o fatalismo, a pedagogia do encontro incorpora a epistemologia yorubá e dos terreiros, de acordo com a qual Èsú, “[...] é o responsável por inferir mobilidade e vigor existencial que marcam a nossa condição demasiadamente humana” (SIMAS; RUFINO, 2018). O senhor do corpo, do movimento e da transformação viabiliza, no encontro com “meu corpo terreiro”, outra rota, outro caminho.

Então, Èsù, mensageiro dos orixás, aquele que deve ser respeitado, tem “[...] grande mobilidade nas danças [...], destacando-se o chamado *jicá* – um tipo de ginga [...]

(SABINO; LODY, 2011, p. 125). Esses são alguns atributos de Èsù que “meu corpo terreiro” incorpora no giro, na gira, no rodopio e reverbera na dinâmica do movimento como conhecimento ancestral. Um *orikí* traduzido por Verger (2002, p. 78) sobre Èsù diz que “é numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha”.

No entanto, mesmo diante de tantas possibilidades de encantamento, mandinga e magia que Èsú significa na cultura africana yorubá e afrodiáspórica, no processo de colonização, há uma enorme tentativa de esvaziá-lo. Fazem dele o orixá mais atacado, violentado, desqualificado, desmoralizado e demonizado do panteão africano, impondo-lhe outra identidade e caráter que não pertencem a sua origem nagô. Rocha faz uma declaração de suma importância ao dizer que:

Exu tem sido muitas vezes associado ao Diabo. Tal comparação, entretanto, está distante da concepção de Exu na tradição yorubá. Nessa tradição não existem entidades ligadas ao mal que se opõem às entidades ligadas ao bem, como no cristianismo. (ROCHA, 2000, p. 56).

Essa dicotomia, como também aponta Lima (2010, p. 139), tem a “meta de desencantamento do mundo” e de empreender “a todo o momento uma campanha a modo de

exorcizar o convívio das forças mágicas, tendo como alvo os orixás, particularmente o orixá Exu, associado ao Diabo”.

O epistemicídio colonial, em sua campanha de desmonte do esquema corporal dos africanos e descendentes da diáspora africana, alcança a cosmogonia dos povos pretos e elege o orixá Èsù como a personificação do mal. Como Èsù/Bara é preto, e o corpo preto, denuncia Fanon (2008, p. 107-108), é visto como “desconjuntado, demolido [...]. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio [...]”, vê-se onde estão as raízes do processo de demonização do “senhor do corpo”.

A partir desse racismo epistêmico, Èsù é desconjuntado, esvaziado de sua divindade, deslocado da cultura yorubá e forçado a um desencantamento identitário. Apesar de tal cultura não trazer, em sua cosmogonia, um ser que personifique o mal, insistem, propositalmente, em associar Èsù ao Diabo cristão, aspecto acerca de que Simas e Rufino consideram o seguinte:

[...] o racismo opera, entre suas inúmeras faces, de forma mais contundente de três maneiras: na impressão mais direta da cor da pele, na desqualificação dos bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter e no trabalho cruel de liquidar a autoestima dos submetidos, fazendo com que esses introjetem a percepção da inferioridade de si e de suas culturas. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 110).

“Meu corpo terreiro” é preto. Passa por traumas e assombros do colonialismo e é submetido, como ressalta Simas e Rufino (2018, p. 13) ao “[...] dismantelo cognitivo, à desordem das memórias, à quebra das pertencas [...]”. Dor evidenciada na música de um dos blocos afro mais tradicionais de Salvador¹⁶⁷:

Me diz que sou ridículo,
Nos teus olhos sou mal visto,
Diz até tenho má índole.
Negro é sempre vilão
Até meu bem provar que não
É racismo meu? Não. (ILÊ..., 1989, n. p.)

Entretanto, amparado na força transformadora e de encantamento de Èsù, que “faz o erro virar acerto,¹⁶⁸” “meu corpo terreiro” se torna lugar de refazimento. Observemos uma análise de Simas e Rufino sobre modos de ressignificar ensinados por Elegbara:

A diáspora africana é, como Yangí, um fenômeno de despedaçamento e de invenção. Cada fragmento dos saberes, das memórias e dos espíritos negro-africanos que por aqui baixam são pedaços de um corpo maior que mesmo recortado se coloca de pé e segue seu caminho dinamizando a vida. Yangí são as partes de *Elegbara*, filho de *Orumilá*, aquele que comeu todas as coisas do universo e as restituiu de forma

¹⁶⁷ Música *Ilê* de Luz, de Suka-Carlos Lima, do bloco afro *Ilê Aiyê*, de Salvador – BA. Ver: <https://youtu.be/fgYPBtMIllc>. Acesso em: 17 mar. 2021.

¹⁶⁸ *Orikí* (VERGER, 2002, p. 78).

transformada. O que *Elegbara* engole de um jeito, devolve de outro. A forma com que ele devolve o que engoliu é impossível de ser controlada ou até mesmo imaginada. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12).

Ao evocar Èsú/Bara/ Èsú Yangí/ Elegbara, danço reunindo fragmentos, memórias em uma coreografia contra colonial. O senhor do corpo e do movimento, que se destaca na ginga e ensina a dançar na fresta, também é Èsú Olonã, senhor dos caminhos, pode abri-los aos elementos positivos ou fechá-los aos elementos agressores e destrutivos, em um fazer que “está estritamente ligado à sua função de princípio de reparação” (SANTOS, 2012, p. 191).

Conceitualmente, Èsù é reconstrução, encantamento, refazimento, movimento em dança que conduz “meu corpo terreiro” a se colocar de pé, corpo individual parte de um corpo coletivo maior e a seguir na dinâmica de que tudo que foi engolido poderá ser transformado, restituído. Simas e Rufino consideram que ele é o:

Senhor do poder mágico é a ele que se confere todos os princípios e potências evidenciados, a partir do que é encarnado no corpo. As dimensões de dinamismo, mobilidade, comunicação e toda e qualquer forma de produção de linguagem e de saber praticado evidenciam-se em seus poderes. (SIMAS; RUFINO 2018, p. 51-52).

Em sua dança sinuosa, Èsù evidencia seus poderes, circula por toda extensão do terreiro com rápidos deslocamentos. Sabino e Lody relatam que:

Nessas trajetórias de deslocamentos, vai-se com frequência até a porta principal do salão onde se dança, do barracão do terreiro, até mesmo à rua. Há um diálogo permanente nas danças de Exu entre o privado (terreiro), o público (a rua) e o mundo, principal território desse orixá [...]. (SABINO; LODY, 2011, p. 126).

Algumas vezes, no terreiro, vi Èsù incorporado performando sua gestualidade, minha memória está repleta de imagens vivas e em movimento. Sua dança é a possibilidade de expansão do corpo e do conhecimento pela emanção de suas potências, de dentro pra fora e de fora para dentro com vários atos coreográficos, deslocamentos rápidos, giros e gingados em sua própria dinâmica. Sabino e Lody (2011, p. 126) dizem que ela é “[...] caracterizada por deslocamentos laterais, numa dinâmica de deslizamento a passos curtos, em que o braço flexionado indica a direção do deslocamento. Em seguida, inicia-se um trabalho com os pés que lembra o samba”.

O senhor do movimento ginga, balança o corpo e atravessa de encantamento e sensualidade o terreiro. Èsù gargalha em seu *ilá*, como quem ali está para prover “bem-estar ou satisfação” (SANTOS, 2012, p. 210). Com braços semi-flexionados, mãos na altura do umbigo, ombros com gestos descendentes e ascendentes em ritmo acelerado e pernas em

semiflexão permitem o gingado sincopado, sambado de um corpo fluido e ágil. Diante dos atabaques, ele se ajoelha, lança o tronco para trás, vibra ombros e cabeça, ergue-se e sorri.

Mojubá Èsú, que na cosmogonia yorubá é quem comanda a comunicação entre humanidade, orixás e ancestrais. É nessa encruzilhada de mundos que Èsú está e nele todos os princípios e potências materiais e simbólicas estão evidenciadas, e por este motivo antes de qualquer cerimônia ou festa, para que o diálogo se estabeleça, ele deve ser evocado no *pàdé* que Sabino e Lody (2011) chamam de “dança inaugural” e “meu corpo terreiro” denomina de dança do encontro.

3.1 *Pàdé*, a dança do encontro

O ritual do *pàdé* é o primeiro ato do xirê, que, orienta Martins (2008, p. 41) “deve ocorrer ao entardecer antes das 18 horas ou durante as primeiras horas da manhã”. Na terminologia yorubá, a palavra *pàdé* ou *ìpadé*, segundo Lima (2010, p. 140) significa “o ato do encontro” e também é utilizada para designar o ritual inicial que antecede as festas públicas nos terreiros.

Nas casas de candomblé tradicionais jeje-nagô, o *pàdé* inaugura as cerimônias do terreiro e dá início a todas as danças. Mãe Stella (SANTOS, 2010) ensina que o *pàdé* se destina a homenagear o mensageiro dos orixás, Èsù, a quem Sabino e Lody (2011) chamam de comunicador por excelência, o orixá inaugural.

O *oluwô*¹⁶⁹ e professor Agenor Miranda Rocha diz que:

A palavra *padê* significa “encontro”, “reunião”. Nessa ocasião, todos os membros da casa devem estar no barracão, onde é realizada esta cerimônia. No *padê*, todas as forças e instâncias componentes do culto se reúnem: ali estão presentes os exus, os ancestrais, os Orixás, as pessoas portadoras de cargos e, finalmente, o conjunto dos filhos [de santo] da casa. Apesar de pouco conhecido, por não ser uma cerimônia pública, o *padê* é um dos mais importantes rituais celebrados nas casas de candomblé. (ROCHA, 2000, p. 85).

É no *pàdé* que o “orixá inaugural” é evocado para estabelecer a comunicação, o diálogo entre os seres humanos e as forças do universo. É interessante observar que no terreiro para tudo se dança, mas para que haja dança é preciso uma “dança inaugural”, ofertada ao primeiro ser criado – Exu. E é nesse primeiro gesto, primeiro movimento, primeira dança que “meu corpo terreiro” encantado no *pàdé* se reúne com orixás, ancestrais e eu comigo mesmo – *babalorixá*, professor, pesquisador.

¹⁶⁹ “O mais alto cargo do culto de *Ifá*”. (ROCHA, 2000, p. 110).

Nesse encontro, outros aspectos e fundamentos da cerimônia são apontados por Lima, ao dizer que:

[...] o *Padê* enquanto um sistema de representações de um cosmo sacralizado nos terreiros tradicionais, ou seja, aqueles que manipulam com maior frequência os traços africanos e reivindicam uma fidelidade a esses traços que foram sendo consolidados ao longo da história desses candomblés. Nestes terreiros de candomblé se revive um drama, uma performance ritual, que busca descrever as representações de mundo sagrado e a situação do homem agindo neste mundo, e reforça a identidade profunda do grupo. O ritual é o veículo de transmissão das oferendas e informações. É a manifestação da realidade histórica dos candomblés jeje-nagô, pois que é o retorno às “origens africanas”. No limite, o ritual propicia aos atores sociais o reencontro com os ancestrais e os entes ilustres da comunidade, ou de outras casas-de-santo, do mesmo modo que propicia um encontro com ele mesmo. (LIMA, 2010, p. 141).

Em “meu corpo terreiro”, a dança do padê ofertado a Èsú é sustentação conceitual amparada na voz afroreferenciada do *egbé*, onde o ritual é ponte e portal de “retorno às origens africanas”. A pesquisadora Juana Elbein dos Santos (2012) narra o mesmo ritual visto por ela na Nigéria, como também aponta que os terreiros de Candomblé de Ketu no Brasil preservaram precisamente essa cerimônia, ao relatar que:

Tivemos ocasião de descobrir formas menos elaboradas desse rito em Kétu, no Daomé. A cerimônia é chamada pelo mesmo nome e possui o mesmo objetivo, o oficiante tomado exatamente a postura particular que descreveremos mais adiante em relação às sacerdotisas oficiantes do *Padê* no “terreiro”. Não há nada de surpreendente que seja precisamente nos “terreiros” Kétu que se tenha conservado com tanto cuidado essa fundamental cerimônia. Durante o *Padê*, Èsú é invocado sob o duplo significado de *Iná*, fogo, e de *Ódàrà*, aquele que provê bem-estar, ou satisfação, *Iná*, fogo é seu elemento constitutivo, seu aspecto mais poderoso, é aquele que põe em evidência seu status de filho, de elemento de reunião, de comunicação e de participação. (SANTOS, 2012, p. 210-211).

A performance do padê preservada, com o mesmo nome e objetivo, na memória viva das comunidades de terreiro de candomblé jeje-nagô assenta no corpo individual e coletivo a realidade histórica e o tempo mítico do ritual, em que Èsú é invocado sob seu aspecto de fogo – *iná*, para que, ele “zele pelo terreiro e venha assumir suas funções” (SANTOS, 2012, p. 216), entre essas a de provedor de bem estar – *ódàrà*.

Exú ua ju uô mã mã qui uô Òdara
Laroié Exú ua ju uô mã mã qui uô Òdara
Exú auô.

[Tradução:]

Exu nos olha no culto e reconhece sabendo que o culto é bom,
 Laroié Exu nos olha no culto e reconhece sabendo que o culto
 É bonito, vamos cultuar Exu (OLIVEIRA, 1997, p. 22)

No entanto, alguns terreiros, impregnados pela perspectiva colonial, adotam o ritual, mas com o entendimento equivocado de “despachar Exu” durante o ritual do padê, no sentido de afastá-lo para que não atrapalhe o bom andamento da festa. Martins (2008, p. 40) afirma que “usualmente, as pessoas e, até mesmo povo-de-santo, associam a personalidade de Exu a um elemento perigoso, perturbador”. Mas, segundo Costa Lima (1987), citado por Lima (2010, p. 140):

O termo despacho, explica Costa Lima, tem o sentido de atender, de servir, remeter e que a polissemia do termo “despacho” levou a uma interpretação aceita, inclusive por gente de santo, que associa a personalidade eminentemente perigosa de Exu à necessidade de o “despachar”, de o afastar, de o enviar para longe. Mas, no entendimento mais tradicional dos terreiros jeje-nagôs, Exu é ‘despachado’ no sentido de ‘servido’, ‘atendido’, ‘propiciado’. (COSTA LIMA, 1987, p. 8 *apud* LIMA, 2010, p. 140).

A citação coloca na roda, na gira, no gesto uma importante reflexão de como o pensamento colonial afeta tanto o corpo individual, como o coletivo do terreiro e transcende ao corpo mítico, quando dada à multiplicidade de significados da palavra ‘despacho’ — atender, servir, remeter — algumas pessoas de dentro e de fora do terreiro utilizam justamente o sentido de afastar, enviar para longe. Tendo em vista a importância de Èsú no sistema material e simbólico da cultura yorubá, onde ele é o mensageiro dos homens aos orixás, o linguista, o interlocutor, a força comunicadora que assegura a união cósmica, o encontro, é incoerente a interpretação de “despachar Èsú” para mandá-lo embora.

Simas e Rufino ressaltam que o ataque colonial se esforça em várias estratégias para desestruturar, desmontar, deslegitimar e desqualificar os saberes afroreferenciados em relação à Èsú:

[...] Nessa perspectiva, a negação de Exu enquanto possibilidade explicativa de mundo por parte da agenda colonial é fundamental para a manutenção genocida, epistemicida e semiocida praticada durante séculos. Não coincidentemente, o símbolo máximo e radical referente à linguagem para os povos negro-africanos foi associado ao mal, ao pecado, ao desvio e à necessidade de expulsão. Assim, o que se revela como parte das estratégias semiocidas da dominação colonial ao demonizá-lo é anular, tornar escassa e desencantada toda e qualquer forma de reconstrução dos seres e de suas identidades políticas via linguagem. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 34).

“Meu corpo terreiro” é preto, político, artístico performático, ele dança as narrativas de reconstrução de sua identidade, incorporando o padê como gesto de encontro, um refazimento conceitual em Èsú, “símbolo máximo e radical referente à linguagem” terreirizada, que afrorreferenciada o corpo a partir dos seus muitos significados, simbologias, fundamentos e elementos, sem escassez, em uma coreografia contra-colonial (BISPO 2015).

Bará ó bebe Tirirí l'ónon
Èsú Tirirí, bará ó bebe Tirirí l'ónon
Èsú Tirirí.

[Tradução:]

Exu, ele realiza proezas maravilhosas,
 Tirirí é o Senhor dos Caminhos,
Exu Tirirí (OLIVEIRA, 1997, p. 24)

Èsú é resposta e viabilidade no processo contra colonial, assentado na confluência, no encontro da materialidade e imaterialidade é a potência antes, durante e depois do ato do padê. Ele, conforme já muito bem destacado, é o *ojinsé*, aquele que transporta o *asé*, a energia contida em tudo, e no padê nas substâncias utilizadas como oferendas aos seus destinatários, os orixás e ancestrais. Sobre essa ação, Santos apresenta aqui, uma breve passagem, mas que dá entendimento a respeito dos elementos presentes no padê:

Tentaremos agora examinar brevemente quais são as substâncias utilizadas como oferendas e que Èsú transportara aos seus destinatários durante o *Pâdê* [...]. É evidente que Èsú transportara substâncias-signos dos três “sangues”, símbolos genéricos do branco, do vermelho e do preto, ou melhor, substâncias que representam e vinculam *àse* masculino, *àse* feminino e *àse* de elemento procriado. O *Omi*, a água, é a oferenda por excelência, que veicula e representa ao mesmo tempo a água-sêmen e a água contida-sangue-branco-feminino; ela fertiliza, apazigua e torna propício; nenhuma oferenda ou invocação poderá ser efetuada sem água. O *iyefun*, a farinha de mandioca do Brasil (o alimento mais abundante e mais corrente), ou qualquer outra farinha proveniente de grãos ou de tubérculos, símbolo de fecundidade, representa descendência genérica, progênie. O *epo*, azeite de dendê, “sangue vermelho”, *àse* de realização, representa tanto o poder de gestação das *Ìyá-àgbà* como o poder dinâmico dos descendentes, particularmente o de Èsú. O *Otín*, bebida destilada, seiva de palmeira, representa o “sangue branco” masculino. (SANTOS, 2012, p. 214-215).

Elementos reunidos, *asé* feminino e masculino, fertilidade e fecundidade, a dança do encontro vai começar. Todo *egbé* se reúne em círculo, voltado para dentro da roda. Segundo Rocha (2000, p. 86), “cada pessoa, durante o padê, tem um lugar determinado, seja em função do seu posto ou de sua idade de santo (tempo de feitura)”. “Meu corpo terreiro” está presente e observa, próximo ao mastro da cumeeira do terreiro, uma vela acesa — o fogo, *iná*, a quartinha com água fresca — *omi* e a cuia com o padê de farinha e dendê — *iyefun*, *epo* e o *otín*, bebida destilada.

Ritualisticamente, de pé, diante da oferenda está a *iyamorô*,¹⁷⁰ aguardando o início do toque e o entoar das cantigas. Segundo Sodré (2021) “na comunidade religiosa africana o ritmo se afirma como uma verdadeira tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e

¹⁷⁰ “É a *olóyé* responsável pelo *ìpadé*. Responde, também, por grandes ‘obrigações’ junto aos ancestrais”. (SANTOS, 2010, p. 174).

da festa, o ritmo reelabora simbolicamente o espaço”.¹⁷¹ É na sonorização, no movimento das palavras de poderes mágicos, que se faz o chamamento dos deuses yorubá.

Rocha revela que:

[...] Feita a saudação inicial, inicia-se as cantigas – ao som dos atabaques – e a *iyamorô* começa a dançar em volta da cuia. O padê é servido pela *ajimuda*¹⁷² ou, na ausência, pela *adaga*¹⁷³ e são feitas várias oferendas entregues pela amorô ao longo do ritual, enquanto dança com a cuia na mão. A cada volta que ela dá no barracão, a cuia passa por todas as cabeças. Por isso, se diz que na cuia se reúnem as cabeças presentes e, por extensão, todo o universo. Muitas pessoas, dada a responsabilidade da *yamorô*, dizem que as pessoas que dançam com a cuia terminam atraindo coisas ruins para si e ficam doentes, perdem a sorte etc. Mas dançar com a cuia, se todos os preceitos forem seguidos, trará sorte e saúde para a pessoa que dança [...] A partir do momento em que tem início a obrigação, podemos dividir o padê em cinco partes, cuja descrição facilitará sua compreensão. 1ª parte: invocação de Exu *Inã* para que ele esteja presente à cerimônia e zele pela casa durante sua realização. Em seguida, é invocado Exu *Odara* que, na condição de *ojixé* (mensageiro), é convidado a levar as oferendas; 2ª parte: são invocados os ancestrais do terreiro (aí denominados *Essa*). Pede-se que eles aceitem as oferendas levadas por Exu, que participem da homenagem e fiquem satisfeitos; 3ª parte: são evocados os seis principais *Orixás* da casa para que eles venham ajudar e fortalecer a realização da cerimônia; 4ª parte: é invocada *Iyá Mi* e *lhe* é entregue a última oferenda. Essa oferenda representa o corpo das pessoas presentes: se a cuia é a cabeça, a cabeça não pode ficar sem o corpo. Dada a importância desta oferenda, antes do amorô sair do barracão, o *apokã* joga água no chão pra molhar a terra que ela vai pisar. A oferenda é feita propositalmente de forma apressada. A amorô sair do barracão todos aguardam ansiosos sua volta. Finalmente, ela retorna com vida e saúde; 5ª parte: com o retorno da amorô, todos ficam de pé, põem o alá para ela (gesto semelhante a uma imposição de mãos, à distância) e cantam uma cantiga que diz “nós somos uma montanha (*okê*) e nada poderá contra nós”. Em seguida, faz-se uma saudação aos *oyês* (postos) da casa e está terminada a cerimônia. Todos tomam a benção à *iyalorixá* e retornam aos seus afazeres. (ROCHA, 2000, p. 87-89).

A cuia que está na mão da *iyamorô* é a cabeça de todos os presentes, a oferenda que está na cuia representa o corpo, pois “a cabeça não pode ficar sem o corpo”. É para *Èsú* que ela dança, porque é ele que dobra tempo/espaço, reunindo o *Orun* e o *Ayiê*, passado e presente no mesmo lugar. Enquanto circunda a *cumeeira* do terreiro, todos, independente do posto ou tempo de feitura, simbolicamente, dançam com ela, até que ela se dirige para fora do terreiro, de “forma apressada”, para levar a oferenda ao senhor dos encontros.

Nesse sentido, aponta Lima (2010, p. 142), “o Padê se apresenta como uma performance ritual encenando um tempo mítico, na repetência de gestos através da dança, no comportamento; na disposição geográfica dos filhos de santo no barracão”. O que Lima

¹⁷¹ SODRÉ, Muniz. **A dança como vetor da alegria**: palestra do professor Muniz Sodré. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (53 min). Publicado pelo canal Escola de Comunicação UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>. Acesso em: 22 abr. 2021.

¹⁷² “Cargo feminino que tem a tarefa de servir a Amorô quando do Padê”. (ROCHA, 2000, p. 107).

¹⁷³ A mais antiga das duas filhas de santo que realizam o padê de Exu. A outra é a *Sidagã*. (CACCIATORE, 1988, p. 98).

chama de “disposição geográfica”, “meu corpo terreiro” analisa como composição coreográfica, de acordo com a qual a performance acontece na dança do encontro.

Dançando em palavras, Taylor (2013) amplia o corpo conceitual ao dizer que a performance reforça as identidades dos grupos pela transmissão do conhecimento nos atos gravados, inscritos no corpo, restaurando memórias, histórias, laços individual e coletivo.

As cantigas não cessam, mesmo com a saída da *iyamorô* para a rua. Preceitos seguidos, oferenda entregue, o senhor dos caminhos é servido, atendido e reverenciado. Rocha (2000 p. 87) faz a ressalva: “nos dias em que não se realiza o padê, faz-se o salvamento de Exu só com água”, porque ele precisa ser cultuado primeiro, pois, sem Exu, não há comunicação. Quando a sacerdotisa do *pàdê* retorna, todos os presentes, de pé, cantam a cantiga que ecoa: “somos uma montanha e nada será contra nós”. Nas palavras de Rocha, o ritual do padê é um grande pedido de “[...] proteção contra os perigos [...]” (ROCHA, 2000, p. 89), e é assim que “meu corpo terreiro” dança como benzedura, reza cantada e tocada para o “bem-estar e satisfação”.

Restaurado nas potências gestadas em dança na ancestralidade da epistemologia preta, “meu corpo terreiro”, em estado padésíaco, reforça a identidade, remonta fragmentos diáspóricos, restaura memórias. É viabilidade de dançar como sujeito do seu próprio movimento com todas as “forças e instâncias”, individual e coletivo, no ato do encontro contra o mológico pensamento colonial.

3.2 A pedagogia do encontro

Como já dito, a pedagogia do encontro permeia meu corpo desde muito menino, no meu primeiro encontro com o terreiro de candomblé. Mais tarde, estabeleceu-se como uma estratégia à medida que a “tomada de consciência” foi se assentando no corpo como uma viabilidade de transformação da perspectiva colonial imposta perversamente sobre o corpo preto, o protagonismo de Èsú na cosmogonia e as epistemes do terreiro.

A cosmogonia iorubana chegou a este lado do Atlântico em corpos pretos que, apesar de aprisionados, produziram, por suas potências, uma dança de memória, de história, remontada aqui como gesto, movimento para permanecerem vivos, na luta pela liberdade, pela cura e pelo empoderamento nos terreiros de candomblé. “Meu corpo terreiro” dança, através da pedagogia do encontro, a possibilidade de narrar uma história que não foi contada,

para compreensão do porquê e pra quem se dança, como tomada de consciência. Vejamos o que Mussundza¹⁷⁴ afirma sobre a dança:

Começar a falar sobre a dança, em particular sobre a minha relação com ela, e sobre aspectos do continente da profunda África, sem antes aprofundarmos o porquê, como e para quem se dança, é como falar da árvore sem as suas raízes. A dança tradicional, em particular a de onde nasci, faz despertar no meu corpo a consciência, isto é, faz achar a minha memória, as minhas raízes. (MUSSUNDZA, 2018, p. 37).

A pedagogia do encontro é um chamado para o encontro com o terreiro, para despertar no corpo do pesquisador essas raízes, mas, para isso, é necessário ir até esse povo para entender e ver como realmente são as pessoas. Entendendo terreiro como um prolongamento da África/Brasil, danço com mussundza, que diz: “para a África profunda, dançar tradicionalmente é estar ciente de onde vens, onde estás e aonde vais”. E mais:

A filosofia da herança ancestral nos afirma que: se sou dançarino, aquilo que eu expresso como dança é uma herança ancestral, do divino, e a dança é que mantém a repetição da linguagem ensinada. O corpo não está dançando apenas sozinho. Nessas repetições, a dança faz reviver os ancestrais através do meu corpo, permitindo o acesso sem precisar entrar em estado mediúnicos ou de transe. Os costumes são revividos: conselhos, gestos, cantos, e assim a própria dança. Isso é o que chamamos linguagem ancestral – Nós somos o prolongamento. Dessa forma, também somos ancestrais; estamos sendo, somos todo o tempo. A repetição dos passos e gestos, ou a dança, representam o fiel espírito da crença nos valores da educação tradicional, Mwambo. (MUSSUNDZA, 2018, p. 39).

Dessa maneira, é importante que o pesquisador em dança compreenda que essa filosofia representa “o fiel espírito da crença nos valores” da cultura africana, a qual precisa ser refletida na pesquisa, pois, segundo Mussundza, se “sou bailarino, aquilo que eu expresso como dança é uma herança ancestral, do divino, e a dança é que mantém a repetição da linguagem ensinada”. E é assim que o terreiro ensina a dançar pelos “passos e gestos,” nesse “prolongamento” em que “somos ancestrais, estamos sendo, somos todo o tempo”.

Por esse motivo, proponho a pedagogia do encontro como estratégia para que pesquisadores se disponham a dançar em seus corpos a ancestralidade afrorreferenciada, a partir da compreensão das perspectivas de Èsú e do padê enquanto conceitos vistos, lidos e incorporados como possibilidade de comunicação, de encantamento pela confluência de forças capazes de descolonizar o pensamento-palavra-corpo, para derrubar barreiras da desinformação, da intolerância, do racismo e da escassez de outras formas de ler e ver o

¹⁷⁴ “Manuel Castamo Mussundza é um artista que se move da calda à cabeça, é um brincante da arte e da vida que está sempre no movimento de se redescobrir, reescrevendo-se e ressignificando a sua própria história. Assim, alimentando suas raízes de árvore frondosa, que perpassa muitos caminhos de lembranças e marcas que ficaram em seu corpo e que aqui se transformam em tessitura escrita”. (MANHÃES, 2018).

mundo. Em tal caminho, a pedagogia do encontro é outra rota para remontagem individual e coletiva que sem Èsù, é inviabilidade.

Dançando o encontro, “meu corpo terreiro” amplia a si mesmo e gesta no processo de produção uma pesquisa ao não esquecimento, não apagamento e não marginalização do conhecimento produzido nos terreiros. É pensamento-palavra-corpo mais perceptivo a outro saber, “sem precisar entrar em estado mediúnico ou de transe” na dança que “faz reviver os ancestrais”. O transe corporal na pedagogia do encontro é epistêmico, poético, poroso e sensível para elaboração de reflexões, debates, seminários, performances e espetáculos afroreferenciados para o reencantamento do corpo nos estudos no campo da dança.

As bases estruturais e culturais das comunidades de terreiro de candomblé foram construídas pelas epistemologias pretas desde seu processo histórico de fundação e mantidas por um enorme esforço de resistência e existência. Cabe considerar que, após sua consolidação, os terreiros não fecharam as portas para outros grupos étnicos, que com o passar do tempo ingressaram, sendo aceitos como membros nos *egbé* e acolhidos por lideranças, irmãs e irmãos de santo, orixás e ancestrais.

Na cosmogonia yorubá, segundo Lima (2010, p. 142), “todos os indivíduos portam em seu universo de seres míticos, o seu *Bara*, o Exu da individualização”, o que, aplicado no campo dos estudos da dança, traz uma reflexão afroreferenciada que todos os corpos dançam, porque o senhor do corpo e do movimento habita em todos os corpos e, segundo Santos (2012), só se movimentam pela existência dele, Èsù.

Para a ativação dessa dimensão conceitual é que a pedagogia do encontro se assenta, a partir de Èsù, à medida que o encontro acontece, que o padê se apresenta em seus sentidos literais e simbólicos. Lima (2010, p. 143) divide o ritual do Padê em quatro aspectos “a criação, a fecundidade, a maturação e a morte”, o que relaciono como categoria para se pensar a pesquisa em dança de terreiro de candomblé.

Na “criação” de um corpo com percepções mais profundas das potencialidades da dança de terreiro, tornando-o desperto, atento, poroso, inventivo e fluido na capacidade de se lançar nos gestos e movimentos que ampliam e prolongam a relação do corpo do pesquisador em dança com as potências ancestrais das Áfricas que nos compõem. Uma imersão, a princípio individualizada em si mesmo, que prepara o corpo para a encruzilhada do coletivo. Como ensina Mussundza, “o corpo não está dançando apenas sozinho”, está transitado, atravessado.

No “fecundo” o pesquisador se debruça nas memórias afrodiaspóricas, se refaz em movimento e, como *Yanguí* que se reconstrói a partir de seus fragmentos, se coloca de pé

dinamizando a vida na germinação dialógica com os saberes assentados no chão com/sagrado do terreiro. É neste processo que ocorre o rompimento do silenciamento imposto pelo processo colonial e se ouve outro silêncio, o de “[...] forças das quais é herdeiro”, como diz Bâ (2010, p. 172).

Na “maturação” de uma nova rota para transformação da restauração identitária, da pertença, que vivida na experiência pela dança de terreiro de candomblé traz ao corpo significados outros, os quais se analisa a partir da lógica terreirizada, dentro de suas próprias epistememes, de suas próprias práticas filosóficas. Como ensina a grande ancestral mãe Stella de Oxóssi, “nossa liturgia nos basta”, sem necessitar que outra cultura o faça, o que resulta no reconhecimento do *egbé* como lugar de produção de múltiplos conhecimentos para elaboração de pesquisas prático/teóricas, laboratórios corporais, roteirização, montagens coreográficas e performances.

Aqui, entendo que a pesquisa e o pesquisador passam a compor “[...] suportes de memórias e de saberes múltiplos encarnados de forma cruzada [...]” por seus “[...] princípios e potências [...]” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 118). Pela pedagogia do encontro, o pesquisador pode incorporar a maturação para dançar esses saberes, que são, conforme Bâ (2010, p. 193), “[...] transmitidos de geração a geração [...]”, “[...] de boca a ouvido [...]” (BÂ, 2010, p. 167) ou, como explica Mussundza, (2018) no “corpo a corpo”.

A “morte”, que por meio da pedagogia do encontro não é pensada ou sentida como finitude das coisas existentes, mas circula no corpo, no gesto, no movimento ancestral como interação e deslocamento no tempo/espço de uma dança ancestralizada, que o corpo padesíaco reúne em si, em múltiplas dimensões.

Lara Sayão afirma que:

Ninguém dança sozinha! Dança com dança para, dança junto... Dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos. Dança é expressão de que há algo vibrando, sendo. O viver é um dançar tão bonito. Embalado por uma música sentida, mas não tocada por nós. Por isso, misteriosa. E nos cabe dançá-la livremente, abraçando os que entram na roda, acolhendo seus ritmos, inventando passos. E ela, assim, vai ficando ainda mais bonita. (SAYÃO, 2020, p. 9).

“Meu corpo terreiro” individual busca, como processo de transformação pela pedagogia do encontro, ser “multiplicado”, torna-se um coletivo, reunindo pessoas que desejam pesquisar as potências da dança de terreiro de candomblé como ato de dançar a si mesmo, mas que também dança *com*, *para*, dança junto, embalado por uma música sentida,

tocada por atabaques, rezas, *adjás*, agogôs e cantigas na sonorização das vozes que evocam ancestrais, orixás e abraçam quem entra na roda, acolhe seus ritmos”.

No processo de descolonização, cabe-nos dançar livremente, coreografando no corpo outra rota dada por Èsù, sem medo. Na percepção de uma dança que é vista e na que está em segredo, “misteriosa”, como nos movimentos de Omolu que reúne todos os espíritos do mundo sob suas palhas, na corporeidade de Oyá que dança entre mundos, nos movimentos de Nanã que remodelam a morte em vida e nos gestos de Oxalá, que criam e recriam a vida no terreiro como lugar-tempo-espaço onde todos os orixás, ancestrais e pesquisadores podem dançar juntos no pensamento-palavra-corpo.

No candomblé, tudo e para tudo se dança. Sayão (2020, p. 9) diz que a dança “[...] é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos”. Para compreendê-la, é necessário ir até o terreiro, é o que propõe a pedagogia do encontro, a possibilidade do encontro, do padê que permite sentir o tempo fora do tempo, à volta ao começo, o reiterar do corpo, no gesto em dança como reverberação ancestral, antirracista, não intolerante.

Com esses saberes assentados em “meu corpo terreiro”, no qual a dança individual se coletivizou pela pedagogia do encontro, em 2010, surge, como outra rota para pesquisa em dança o Projeto em Africanidade na Dança Educação (PADE), no Departamento de Arte Corporal (DAC) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

3.3 O Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE

“Meu corpo terreiro” é professor, artista, sonhador, viajante. Sigo na rota de muitas memórias, (re)leituras e ressignificações do olhar para o corpo preto e a dança de terreiro. No caminho, performaticamente, cada vez mais afrorreferenciado, danço o encontro comigo mesmo e com outros corpos dançantes, “sou um ser viajante, recebida a missão pelo sonho, o destino me fez seguir até então, me entregando corpo a corpo. [...] na água do mar balançam vidas, dançam-se secretamente oralidades que se fazem mistérios; no mar também tem mundos” (MUSSUNDZA, 2018, p. 54).

Embora já fizesse parte, como artista popular, desde 1989, da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ, coordenada pela protegida de Iemanjá, professora Eleonora Gabriel,¹⁷⁵ em 2009, passo a integrar o quadro de professores do Instituto Politécnico de Cabo Frio.

Pelos mares da vida, meu barco acadêmico me conduziu ao:

[...] núcleo Interdisciplinar UFRJ Mar, um programa voltado para a realização de eventos sistemáticos em diversas cidades do litoral fluminense que integrassem as diferentes Unidades e Centros da UFRJ em torno da temática do mar e viabilizasse a qualificação de professores da rede pública destes municípios. Este programa foi fixado na Pró-reitoria de Extensão (PR5), sob a coordenação de Fernando Amorim, com os objetivos de estimular e promover o processo de interiorização e estabelecer relações com as comunidades e governos das regiões onde a UFRJ fosse pouco conhecida e pouco atuante. Os festivais UFRJ Mar eram a síntese mais efetiva dessas ações. O primeiro deles ocorreu, ainda em 2002, também na Ilha Grande. Nos anos seguintes os festivais aconteceram nos municípios Arraial do Cabo, Armação dos Búzios, Cabo Frio, Macaé e Paraty. [...] Foi a partir da edição de 2007 que se iniciou, por exemplo, as tratativas entre UFRJ e Prefeitura de Cabo Frio para o estabelecimento do Instituto Politécnico de Cabo Frio, fundado um ano mais tarde. (VENTIN; BEMVINDO, 2020, p. 40).

Em minha passagem pelo Instituto, entre muitas experiências, a que reverberou fortemente se relaciona com os debates e rodas de encontros sobre a implantação das leis 10.639/03 e 11.645/08,¹⁷⁶ que incluem no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, e sobre a lei estadual 5.506/09, que declara o “Candomblé como Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro”. A partir dessas ações afirmativas, importante pauta emergia como divisor de águas: levar obrigatoriamente para sala de aula os saberes afrodiáspóricos, suas práticas de construção de identidade, fortalecimento de sentido ancestral, solidariedade e musicalidade, que no meu entendimento o terreiro produz.

Nos debates em torno da implementação das leis mencionadas, como candomblecista e pesquisador que do terreiro emerge, sempre ressaltei várias manifestações da cultura popular

¹⁷⁵ Professora doutora do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Currículo Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6873119787631458>. Acesso em: 20 ago. 2020

¹⁷⁶ “O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faça saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: Art. 1º O art. 26-A da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação: ‘Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. § 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. § 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.’ (NR). Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação. Brasília, 10 de março de 2008; 187º da Independência e 120º da República. LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA [presidente,] Fernando Haddad [Ministro da Educação].” (BRASIL, 2008, n. p.).

que formam a cultura brasileira. Esses transbordamentos ultrapassam os limites dos muros, levando valores civilizatórios, rítmicos e simbólicos do candomblé para praças, ruas, becos e vielas, que, como efeito, atravessam grandes avenidas festando no corpo a vida, em várias épocas do ano.

Como por exemplo, as procissões marítimas no dia 2 de fevereiro para louvar Iemanjá, com embarcações enfeitadas e presentes para a rainha do mar, lavagem dos degraus da escadaria da Igreja do Senhor do Bonfim, em Salvador (BA), por mulheres de candomblé vestidas com seus trajes rituais que perfumam com água de cheiro e flores o ambiente, os Afoxés¹⁷⁷ — desfiles de homens vestidos de branco e azul, com turbantes e cordões de missangas cruzados no peito, ao som do *ijexá* tocado por ogãs em atabaques e agogôs e os blocos-afros¹⁷⁸, como o *Ilê Aiyê*, Olodun, Muzenza e tantos outros, que, com percussão provocante envolvem, invadem e balançam nossos corpos em um convite para dançar.

Sobre os Afoxés e blocos-afro, Lima lembra que, nessas agremiações, “o ritual do *pádê* ganha um grande destaque e dimensão de caráter aberto ao público” (LIMA, 2010, p. 140-141), não somente para os membros pertencentes às agremiações, mas para toda a população que acompanha os cortejos e desfiles. Isso se revela um grande “ato de encontro” como forma de resistência da cultura do terreiro, chamando os orixás para dar mais beleza à vida. O cantor Gilberto Gil, membro do Afoxé Filhos de Gandhi de Salvador, faz um convite maravilhoso para esse encontro em uma canção:

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré,
 Todo o pessoal,
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Iansã, Iemanjá, chama Xangô.
 Oxossi também
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi.
 Ô meu pai no céu na terra
 É carnaval, manda descer.
 Pra ver Filho de Gandhi¹⁷⁹ (FILHOS..., 2016, n. p.).

Em outra manifestação popular, Santos e Resende (2009), no livro *Batuque book: maracatu: baque virado e baque solto* dizem que:

¹⁷⁷ TOCA zabumba que o Rio é nosso: Afoxé Filhos de Ghandi do Rio de Janeiro. Direção: Bruno Camenietzki Amorim. Produção: Thiago Felipe da Silva Laurindo, Carlos Machado, Iza Diordi. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. (17 min), color. Publicado pelo canal Bruno Tzki. Disponível em: <https://youtu.be/X9fEv5HNFHo>. Acesso em: 20 out. 2020.

¹⁷⁸ Filhos de Ghandy e *Ilê Aiyê* realizam uma saudação a Exu antes do desfilarem na avenida. (LIMA, 2010, p. 140-141).

¹⁷⁹ FILHOS de Gandhi - Gilberto Gil - Trecho do documentário Tempo Rei. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Gilberto Gil. Disponível em: <https://youtu.be/HzaxfBN8-ZE>. Acesso em: 25 set. 2021.

Manteve-se a tradição da religião ancestral tomando posse dos espaços contemporâneos, fazendo dos pátios das igrejas católicas e das ruas com tendência moderna, espaços para o desfile dos Orixás, senhores da natureza, ao som dos tambores que, ao longo de um século, têm contagiado até mesmo aqueles que se recusam a admitir as tradições africanas de nossa cultura. (SANTOS; RESENDE, 2009, p. 19).

Não se pode negar que o som dos tambores africanos e seus rituais herdados ao longo do tempo pelos terreiros vêm contagiando pessoas em toda parte. O samba e as escolas de samba carioca, manifestações culturais brasileiras mais conhecidas no mundo, deram seus primeiros passos dentro do terreiro de candomblé de Tia Ciata, na Praça Onze, na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX início do XX. Para falar sobre esse enredo, convido a professora doutora Helena Theodoro, que desfila muito bem com palavras cadenciadas e sincopadas sobre a importância da atuação do terreiro na formação do samba:

As grandes guerreiras do samba são as baianas que representam as cabeças coroadas pelos cabelos brancos, simbolizando a sabedoria africana dos mais velhos. Surgiram no Rio de Janeiro, na Praça Onze, representadas por Tia Ciata, Tia Bibiana e muitas outras que dançavam o samba de roda da Bahia e louvavam os orixás. A tradição dos orixás em seus desdobramentos de valores e linguagens aparece no mundo do samba, já que as atuações de Tia Ciata, de Tia Bibiana e de Hilário Jovino, todos ligados ao terreiro de João Alabá, marcam as atividades musicais cariocas. João Alabá frequentava o *Ilê Axé Opô Afonjá*, em Salvador, e Tia Ciata, a Hilária Batista de Almeida, filha de Oxum, sendo iniciada em Salvador por Tio Bamboche. Tia Bibiana de Iansã era irmã de Ciata e se tornou conhecida por seu tabuleiro de doces e acarajés e por sua atuação no carnaval carioca. As festas na casa de Tia Ciata ficaram famosas na Praça Onze. No fundo do quintal reinava o samba, com mote e partido alto, riscado nos pés, e que era constantemente perseguido pela polícia. Na sala da frente, o baile, o chá dançante, permitido pelas autoridades. Nossas baianas de hoje usam a mesma indumentária das baianas tradicionais dos terreiros, de tempos idos e vividos. São elas que cuidam do universo do samba. Limpam a quadra, fazem as comidas, preparam toda a celebração do samba. São mães e avós dos sambistas. Sem elas as escolas não conseguem funcionar. Elas formam o coral feminino nos ensaios, sendo o termômetro para os compositores dos sambas que vão “pegar” junto à comunidade. Responsáveis pela cozinha, local sagrado, onde se dá vida ao que está morto, são verdadeiras alquimistas que transformam e movimentam a natureza. Elas criam vida e propiciam a continuidade da vida nas quadras, sendo segmento fundamental para a vida da comunidade. São parteiras, bordadeiras, tecelãs, artesãs, mães, educadoras e líderes comunitárias. Aglutinam as alas, apaziguam as confusões e organizam o samba na quadra e na avenida. (THEODORO, 2009, p. 224).

Esse é o samba carioca, com tradição na cultura dos orixás, cujos desdobramentos conservam e produzem valores e linguagens perenes, que transpassam múltiplos corpos na diversidade das manifestações afro-brasileiras. Em uma coreografia, no passo a passo sambado, as palavras de Theodoro chegam ao “meu corpo terreiro” como possibilidade de apresentar as narrativas da cultura dos terreiros nos espaços de educação como processo de descolonização do pensamento-palavra-corpo.

Temos um caminho epistêmico, uma ponte de comunicação para fazer pensar as potências do terreiro na cultura afro-brasileira contra o racismo, o silenciamento e a intolerância religiosa que circundam essas manifestações. Mas, para falar delas, é de extrema importância destacar que tais saberes foram plantados nessas terras pelo corpo preto.

Vjamo o que declara Trindade quanto ao corpo:

O corpo é o que temos! Neste sentido, uma escola, um currículo, uma metodologia pedagógica que valorize e potencialize os corpos, libertando-os, descolonizando-os, acolhendo-os, aceitando-os, descobrindo e redescobrimo suas belezas, parece ser mais uma pista para uma metodologia de ação pedagógica antirracista, antimachista, sem homofobia, sem elitismo... Do amor politizado, potencializador, da inteireza dos corpos que constituem a comunidade escolar e a sociedade. Neste sentido, ações como danças, encontros, contatos, observações, aproximação das pessoas são bem-vindas. (TRINDADE, 2010, p. 26).

“Meu corpo terreiro”, corporificado nesses saberes, é o que tenho. E pensar um currículo, uma metodologia pedagógica dentro da escola, que valorize e potencialize os corpos pretos, é uma ação afirmativa para libertar, descolonizar, acolher, aceitar, “descobrimo as suas”, as nossas “belezas”. Uma pedagogia para o encontro com a diversidade, na rota de um UFRJ Mar de possibilidades de pesquisa afroreferenciada, tendo como lastro as leis 10.639/03, 11.654/08 e 5.506/09.

Falar dos saberes do candomblé na gira de conversas no Instituto Politécnico de Cabo Frio, na Praia do Siqueira, despertou no grupo de professores curiosidades, dúvidas, receios e colocações honestas do desconhecimento total sobre os aspectos culturais do candomblé na cultura brasileira. Assim, fiz um convite aberto para encontros regulares com os docentes e aos poucos a gira foi tomando contornos de um corpo ampliado nos debates que dançavam como ondas do mar, espumando questões cada vez mais individuais, coletivas e profundas.

A sensação conceitual produzida nos encontros, no movimento interno de cada professor, no gesto de abertura para este conhecimento foi significativo, como indicam Simas e Rufino (2019, p. 31) “sendo professores, temos cismado com a ideia de que uma das facetas da educação é a de nos provocar para outras formas de ser” e ver o mundo. E na cisma, nas ondulações provocadas por esse saber, esse olhar inicial, mais minucioso provocado na conversa sobre o terreiro, foram os primeiros atos ritualísticos para assentar o *otá*¹⁸⁰ do projeto.

“Meu corpo terreiro”, incorporado na afirmação “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender”, de Freire (1996, p. 25), fazia emergir nesses encontros

¹⁸⁰ Pedra-fetice onde é fixada, por uma cerimônia ritual especial, a força mística do Orixá, seu Asé, o que constitui o assentamento. Principal do deus. Cada Orixá tem seu *Otá* específico. (CACCIATORE, 1988, p. 20).

minhas vivências de contação de *itãs* e de situações vividas no terreiro, “no corpo a corpo”. Em uma ação pedagógica antirracista para docentes que não receberam na graduação referências das culturas africanas e afro-brasileiras no currículo e, ao contrário, foram impregnados pelo carrego colonial do silenciamento, apagamento e inivazibilização destes conhecimentos.

Foi assim que surgiu a ideia de que, só no deslocamento, no atravessar do portal, indo ao terreiro como processo de descolonização é que seria possível ter a real dimensão das epistemologias do *egbé* como potências capazes de provocar mudança, transformação do olhar pejorativo, colonizado e desinformado, para um olhar afetado positivamente pela experiência, embora o resultado da pesquisa pudesse ser diferente do esperado.

O grupo de professores se colocou disposto, poroso, realmente desejoso de vivenciar a experiência do terreiro, mas o tempo precisa ser entendido pelo ensinamento do *egbé* e a pesquisa de campo precisou aguardar para seguir seu fluxo padesíaco. No início de 2010, fui convocado e tomei posse como professor de Folclore Brasileiro, no Departamento de Arte Corporal (DAC) da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desligando-me, assim, do Instituto Politécnico.

Certo dia, lendo “As quartas-feiras de Xangô”, de Fabio Lima, uma estudante do curso de Dança me indagou sobre o assunto de que tratava o livro. “Sobre os saberes do candomblé”, respondi. Assim, como a palavra cria corpo, Èsù – o senhor do *okotô*, espiralando-se como conceito, o ‘UM’ que se torna múltiplo em sua força de comunicação, gerou outras conexões, e a pergunta, em poucos mais de um mês, já circulava entre outras pessoas que mostravam interesse no tema.

Então, repensei como atuar no Departamento de Arte Corporal, redimensionando as possibilidades iniciadas em Cabo Frio, a partir das leis de ações afirmativas. A rota do barco acadêmico agora era embalada por ventos mais fortes, na busca de um destino que ampliasse o repertório corporal na “transgressão e remontagem” do corpo, tendo como perspectiva os saberes ancestrais do terreiro de candomblé.

O processo de pensar a dança de terreiro como rota descolonizadora, libertadora, crítica, antirracista e contra a intolerância religiosa com capacidade de *orí*-entar, re-*orí*-entar e corp-*orí*-ficar as memórias e os saberes afrodiaspóricos começava a ganhar um corpo mais ampliado em uma pesquisa artístico/acadêmica. Dessa maneira, “meu corpo terreiro”, professor, pesquisador, artista e candomblecista, lançava-se para falar sobre a importância desses saberes.

Evocando Èsù como princípio pedagógico, Simas e Rufino destacam que:

A questão que lançamos, tomados por um devir elegberiano é a de invocar Exu como fundamento pedagógico na tarefa de inventar um mundo outro. Sendo professores, temos cismado com a ideia de que uma das facetas da educação é a de nos provocar para outras formas de ser. Assim, essa provocação perpassa também pela capacidade que temos de confiar nossas existências, nos refazendo na medida em que nos lançamos como respostas. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 31).

Cismado com a ideia de provocar outra forma de ver um “mundo outro”, estabeleci contato com a comunidade de terreiro Asé Ylê Aiyê Ojú Odé Igbô, liderado pela *ìyálórixá* Nara de Oxóssi. Após uma longa e agradável conversa informal, muitas questões vieram dançar em palavras de sabedoria nessa roda, entre essas a intolerância religiosa, o racismo e as formas de combatê-los. Mãe Nara frisou que, entre muitos saberes do terreiro, a dança dos orixás, por sua beleza e sensibilidade poderia auxiliar na luta contra esses problemas sociais. Na dianteira de uma dança padésíaca, ela me convidou para a festa do patrono do terreiro – Oxóssi –,¹⁸¹ que aconteceria bem pouco tempo depois e ainda me autorizou a levar um grupo de professores, técnicos e alunos do DAC e alguns professores do Instituto Politécnico de Cabo Frio.

Foi um inesquecível dia de encontro, em julho de 2010, quando fomos recebidos de forma muito hospitaleira e solidária, o que demonstrava a aceitação da presença de pesquisadores pela comunidade. Pela primeira vez, o grupo pôde ver um cortejo com aproximadamente 80 filhos de santo, que dançavam com os pés descalços para honrar Oxóssi e para reverenciar os orixás e suas ancestralidades.

Quando *Odé* entrou no salão principal, os pesquisadores o reconheceram não somente por ser Mãe Nara em estado de transe, mas também pelo *ofá*¹⁸² e o *irukeré*¹⁸³, os quais, em alguns momentos, eram entregues às *ekedy*, e, pelos gestos simulando com as próprias mãos o arco e flecha, a mão esquerda aponta o indicador para frente e o polegar para o lado, a mão direita aponta indicador para frente unindo-se ao polegar esquerdo, e o polegar direito aponta para a esquerda. Na sua performance, o corpo não se desloca em linha reta, mas em meio giro

¹⁸¹ Orixá iorubá da caça, protetor dos caçadores, filho de Yemanjá. Na África, era uma divindade do clã de Ogum. É também chamado de Odé (caçador). Tem ainda outros nomes ou “qualidades”: Ibulama ou Inlé [...] Também tem o título de “rei de Ketu”. Na Umbanda, tem outros títulos, como “Caboclo das Matas” etc. (CACCIATORE, 1988, p. 202).

¹⁸² Nome dado ao instrumento simbólico – arco e flecha unidos, em metal branco ou bronze – usado por Oxóssi (também por Ibulama ou Inlé) e, de metal amarelo, por Longunedé. Essa insígnia é também chamada de “damatá” (CACCIATORE, 1988, p. 186).

¹⁸³ Instrumento simbólico de hierarquia, usado, na África, pelos reis, príncipes, chefes. É um cabo de madeira, osso trabalhado ou metal, prendendo uma cauda de cavalo, antílope ou vaca. No Brasil, é símbolo de Oxóssi, de rabo de boi ou de vaca (CACCIATORE, 1988, p. 151).

em seu próprio eixo, para direita e depois para esquerda, ampliando seu campo de visão com passos marcados levemente. Sabino e Lody dizem que:

Odé é aquele que deve saber pisar. Pisar, se camuflar e, com a flecha certa conquistar a caça, o alimento. Por isso, Odé é conhecido como o provedor, aquele que alimenta. [...] Caçador que promove a vida, a continuação das famílias, das sociedades, Odé é o símbolo do alimento partilhado, do alimento necessário. São muitos os caçadores nas tradições orais de vários povos africanos. Aqui, por opção, veem-se os yorubás e como as suas histórias são contadas por meio das danças. Nas danças do caçador, entre elas a de Oxóssi, descreve-se que, nas noites de luar, ele tudo vê e tudo sabe. [...] Odé, o melhor tradutor da mata – no seu aspecto de sobrevivência, de conhecimento ecológico sobre a terra, a água, os animais, a chuva, o dia e a noite –, revela tudo isso nas suas danças. (SABINO; LODY 2011, p. 133-134).

O Senhor da Caça e da Fatura não deixou “meu corpo terreiro” pesquisador em escassez e preparou uma mesa farta de alimentos no campo físico, com um belo café da manhã e um saboroso almoço, e, no metafísico, espiritual e conceitual, que atravessaram como uma flecha de sabedoria o tempo, o pensamento-palavra-corpo até hoje. Ao pensar naquele momento, sou tomado por uma inspiração em que a dança é plenitude, sensibilidade, movimento do universo interior que no encontro se coletiviza no espaço/tempo pelas potências que circulam, tecem, reúnem, agrupam e compartilham os saberes da ancestralidade afrodiáspórica.

Presenciar Oxóssi a dançar me fez refletir sobre como o terreiro precisou ser cauteloso e atento, como um caçador a cada movimento, sons, como o senhor do silêncio¹⁸⁴ ativo, que tem atitudes de preservação e ações certas para se manter vivo e alimentar seu povo. Durante o toque do *aguerê*, diante dos nossos olhos, o rei preto de Ketu dançava sua realeza no Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô, no corpo terreiro de Mãe Nara. *Okê Arô*¹⁸⁵!

*Ode ki a mò dódé*¹⁸⁶,
Ode ki a mò dódé,
ode a rere,
Ode ki a mò dódé Ní Mawo
Ode ki a mò dódé oníye.

[Tradução:]

Caçador que nos faz saber como ir à caça,
 Caçador que nos faz saber como ir à caça,
 Nosso bom caçador,
 Caçador que nos faz saber como ir à caça, Ní Mawo (cumprimento para importante Governante),

¹⁸⁴ Ó ODÉ KOMO RODÉ / Orixá Oxóssi. Intérpretes: Grupo Ofá e Alcione. In: OBÁTÁLÁ: uma homenagem à Mãe Carmem. Intérprete: Grupo Ofá. Rio de Janeiro: Deck Produções Artísticas, 2019. 1 CD, faixa 12. Disponível em: <https://youtu.be/hbp70qCDIU>. Acesso em: 08 jul. 2021.

¹⁸⁵ Saudação ao Orixá Oxóssi.

¹⁸⁶ Cantiga para Oxóssi. (OLIVEIRA, 1997, p. 43).

Caçador que nos faz saber como ir à caça, Senhor que nos favorece. (OLIVEIRA, 1997, p. 43).

O terreiro como espaço de experiência impregna de múltiplas sensações o grupo de pesquisadores, mesmo ali parados, olhando os acontecimentos, observando os gestos e o entusiasmo dos filhos da casa. Nunca vou esquecer os olhos brilhantes da professora Lola¹⁸⁷ e suas palavras ao dizer que um verdadeiro espetáculo de dança! É pelo encantamento do que se vê e se presencia que todos, interna ou externamente, dançam com Oxóssi, dançam para ele, dançam juntos.

Dançar os saberes ancestrais do terreiro é abrir um portal para o encontro, confluências e partilhas entre pessoas habitadas por corpos divinos africanos e o divino africano habitando os corpos afrodiaspóricos, em uma perspectiva no fluxo contínuo na arte de dançar, como gesto da circularidade ancestral africana, que reúne o passado e o presente no aqui e agora, na construção de um devir que produz espaços de coabitar pela diversidade do corpo. Como diz Mussundza:

Em África é evidente o que dos corpos é capaz de se criar, recriar e interpretar no mundo visível e invisível. No entre esses dois mundos que se situa a Grande Dança, como mediadora, ligando o material ao imaterial. As formas de cultura africana se revelam, em sua maioria, na manifestação mítica. Nas danças de raízes africanas, cada corpo tem seu próprio modo de acordo com o ambiente. (MUSSUNDZA, 2018, p. 49).

Entre esses dois mundos, estão o visível e o invisível, o terreiro e a universidade que as palavras de Mussundza dançam no encontro e na produção de um corpo padessiaco, confluyente e criativo em “meu corpo terreiro”. E é ela, a dança, que o autor chama de “a grande dança”, e aqui denomino de dança do encontro, que extrapola as dimensões nos atos incorporados como herança ancestral. Mussundza declara que:

A filosofia da herança ancestral nos afirma que: se sou dançarino, aquilo que eu expresso como dança é uma herança ancestral, do divino, é a dança que mantém a repetição da linguagem ensinada. O corpo não está dançando apenas sozinho. Nessas repetições, a dança faz reviver os ancestrais através do meu corpo, permitindo o acesso sem precisar entrar em estado mediúnico de transe. Os costumes são revividos: conselhos, gestos, cantos, e assim a própria dança. Isso é o que chamamos linguagem ancestral – nós somos o prolongamento. Desta forma, também somos ancestrais; estamos sendo, somos todo o tempo [...]. (MUSSUNDZA, 2018, p. 39).

Atualizar a ancestralidade no corpo como possibilidade de criar e recriar o movimento, sem precisar entrar em estado de transe, é um dos caminhos do processo de pesquisa em

¹⁸⁷ Professora Eleonora Gabriel.

dança de terreiro, porque somos ancestrais o tempo todo. Como “somos o prolongamento” das Áfricas que nos compõem, podemos dançar as memórias inscritas, despertadas no corpo, compreendendo que não estamos dançando apenas sozinhos.

Em “meu corpo terreiro”, o transe é encontro, é arte constante. Vejamos, então, o que Simas e Rufino orientam:

A raiz etimológica da palavra transe nos remete ao latim “transire”, formada por “trans” (atravessar) mais “ire” (ir). O caboclo se manifesta pelo transe, pela ideia do ir atravessando como sentido de cruzar mundos, perspectivas, possibilidades, práticas, o tempo inteiro. O intransigente é aquele que se nega ao transe. Ao contrário, o transigente é aquele que se dispõe a ele. Todo e qualquer ato criativo só é possível a partir do transe como disponibilidade de travessia. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 100)

Neste sentido, ir ao encontro do terreiro é disponibilidade de travessia, possibilidade de cruzar mundos para despertar a diversidade no corpo. Amparado pela pedagogia do encontro, o pesquisador transigente — aquele que se dispõe ao transe —, re-*orí*-enta o pensamento-palavra-corpo contra os pensamentos mais arraigados e fundamentados do colonialismo e se debruça nos atravessamentos da linguagem ancestral afrodiaspórica como epistemologia.

Na festa de Oxóssi, aquele ato de encontro — *pàdé* —, evocou *Enuguebarijó*, a boca que tudo come, para engolir o pensamento colonial e devolvê-lo afroreferenciado, em um processo para libertar o corpo e deixá-lo livre para dançar os saberes do terreiro. Para abarcar essa experiência, pensei ser importante que o nome do grupo de pesquisa dançasse entre terreiro e universidade e pudesse ter significado ancestral afrodiaspórico, material e imaterial, visível e invisível.

Escolhi o senhor do *pàdé* como padrinho de *orunkó*¹⁸⁸. De forma potente, com todo seu encantamento, Èsù/Bara, imagneticamente, pega “meu corpo terreiro” pelo braço e, como performance, refaz o ritual de iniciação do terreiro e carinhosamente, na síncope dançada de seus gestos sambados, balança o *adjá* do chamamento das ancestralidades, convocando os demais orixás e pessoas presentes. Por duas vezes, ele faz a pergunta: *orunkó?* Alguém ouviu? E a resposta foi não! Então, pela terceira vez, o símbolo máximo da linguagem e comunicação dos povos iorubás e de seus descendentes do terreiro, faz a pergunta: *orunkó?* “meu corpo terreiro” caminhou em sentido anti-horário, lento e ritualisticamente, e, durante um tempo, girou em seu próprio eixo corp-*orí*-ficado, na repetição performática publicamente do transe

¹⁸⁸ Cerimônia durante a qual o orixá da inicianda, saída em transe da camarinha, para dançar em público, gritando, revela seu nome particular [...]. Essa cerimônia é também chamada “Dia de dar o nome”. (CACCIATORE, 1988, p. 198).

terreirizado-acadêmico e acadêmico-terreirizado, até que deu um pequeno salto e, como um *yaô*, proferiu o nome do grupo em alta voz: Projeto em Africanidade¹⁸⁹ na Dança Educação – PADE/ UFRJ!

Figura 1 – Logomarca do projeto



Fonte: Xandy Carvalho, 2020.

O nome do ritual afro-religioso se inscreve em “meu corpo terreiro”, incorporado artística e poeticamente de Èsú, o “UM”, e pela pedagogia do encontro, multiplica-se no PADE/UFRJ por muitos outros corpos dançantes, nas experimentações e laboratórios para criação em dança¹⁹⁰, corp-*orí*-ficando uma mensagem contra o racismo e a intolerância religiosa. O encontro entre a comunidade acadêmica e os saberes das comunidades de terreiro de Candomblé afrorreferencia o corpo, o gesto e o movimento na pesquisa em dança no Departamento de Arte Corporal, da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Como anuncia Santos (2012), Èsú é aquele que “garante o bom andamento do ritual e das celebrações seguintes”, ainda no ano de 2010, o PADE/UFRJ convidou a *yalorixá* Nara de Oxóssi para palestrar e ministrar oficinas de dança dos orixás para o Corpo Social da EEFD, em uma ação compartilhada com a Comunidade de Terreiro Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô e o Projeto Encontro com os Mestres dos Populares da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Um momento de “cruzo de mundos” que, pela pedagogia do encontro, possibilitou a

¹⁸⁹ Ao dizer africanidades brasileiras, estamos nos referindo às raízes da cultura brasileira que têm origem africana. Em outras palavras, estamos, de um lado, referindo-nos aos modos de ser, de viver, de organizar suas lutas, próprios dos negros brasileiros, e, de outro, às marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileiro, fazem parte do seu dia-a-dia. (MUNANGA, 2005, p. 155).

¹⁹⁰ I VÍDEO institucional PADE. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6-u84aU1pGA>. Acesso em: 6 jul. 2021.

abertura de outro espaço solidário, onde Minerva¹⁹¹ visitou a casa de Oxóssi e, em um curto período de tempo, Oxóssi visitou o *Ilê*¹⁹² de Minerva, sendo acolhido com respeito, honra e cuidado.

Os deuses da fartura e da sabedoria, da sabedoria e da fatura, atuaram um como *eledá e juntó* do outro, em uma linda partilha de conhecimento, *asé* produzido e transportado por Èsú. Em uma outra forma de ver o mundo, era o terreiro levando suas práticas culturais religiosas com suas próprias narrativas afrodiáspóricas sem interferência de suas linguagens, suas epistemes como possibilidade de dançar e re-*orí*-entar o pensamento-palavra-corpo despachando o “carrego colonial” por um *ebó* conceitual bem feito, que penetra fundo no corpo como um banho de ervas abrindo os caminhos no processo de pesquisa.

Após esse momento de encanto na universidade, a gira ficou maior e as forças imateriais atuaram. “Ele atirou, ele tirou ninguém viu, só o Caboclo é quem sabe, aonde a flecha caiu¹⁹³” canta o PADE/UFRJ ao realizar o I Seminário de Integração, com o tema “Conhecendo o Axé e Reconhecendo a Fé”, no Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô. Foi uma flechada certa, Èsù e Oxóssi “sabem aonde a flecha caiu”.

Figura 2 – Flyer do evento, Yaô em acrílico sobre tela



Fonte: Xandy Carvalho, 2020

Com temas de mesas de debates escolhidos pelos próprios membros do *egbé*, o evento foi gestado por muitas mãos¹⁹⁴, em uma imersão no terreiro do candomblé de Ketu, marco

¹⁹¹ Deusa Grega da sabedoria, símbolo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁹² Denominação da casa de candomblé geral seguida do nome do Orixá protetor do terreiro (CACCIATORE, 1988, p. 143).

¹⁹³ Ponto de Oxóssi na Umbanda (domínio público).

¹⁹⁴ O projeto participa da logística de equipamentos necessários para o evento, como mesa de som, projetor, filmagem, fotografia, telão, produção de material para divulgação, assim como no apoio da seleção e organização de vídeos e fotografias que o terreiro propõe exibir e na inscrição de membros do corpo social da

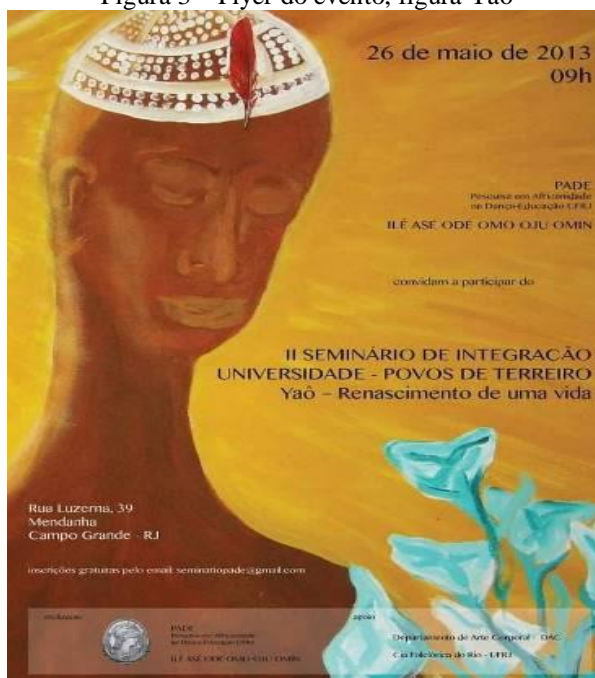
importantíssimo para o PADE/UFRJ e a comunidade Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô. Ao realizar o primeiro seminário, iniciamos um processo que marcaria a forma de encontros com as comunidades, no quais o protagonismo está nas narrativas do próprio terreiro.

Como resultado dessas ações, através de edital Profaex 2012, o PADE/UFRJ passou a fazer parte do quadro de projetos extensionistas apoiados pela Pró-reitoria de Extensão Universitária (PR5). A partir desse momento, o projeto ganha novas rotas, expandindo o encontro com outras comunidades de terreiro.

Ilê Asé Odé Omo Ojú Omin

Localizado no bairro de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro, seu *babalorixá*, Rodrigo de *Odé*, que também é professor da rede pública municipal de ensino, participou do primeiro seminário e se interessou pelo evento. Após uma reunião sobre questões a serem debatidas em seu *Asé*, realizamos o II Seminário de Integração Universidade/ Povos de Terreiro, com o tema “*Yaô – Renascimento de uma vida*”, que trazia discussões sobre a importância de questões relacionadas aos processos de iniciação no *candomblé*. Um ano mais tarde, o *babalorixá* organizou outro seminário produzido pelo próprio terreiro, ao qual fomos convidados a assistir.

Figura 3 – Flyer do evento, figura *Yaô*



Fonte: Xandy Carvalho, 2020.

universidade interessadas. Esse modo de fazer tornou-se um modelo para outros encontros, considerando as especificidades de cada comunidade de terreiro.

Asé Ilé Aiyê Oxum Dewi

Com o chão do projeto bem assentado, porteira e cumeeira cuidadas, o PADE/UFRJ foi convidado a visitar um dos terreiros mais antigos de Brasília (DF), localizado em Sobradinho – 2, liderado pelo *babalorixá* Lilico de Oxum, iniciado no culto *nagô* fundante do terreiro. Naquela ocasião, haveria uma festa dedicada ao caboclo Boiadeiro¹⁹⁵, seu João Chapéu de Couro, uma entidade do culto de Jurema¹⁹⁶. Foi uma oportunidade de dançar candomblé de caboclo¹⁹⁷, beber, juremar¹⁹⁸ como parte da celebração afro-ameríndia e ouvir toadas da caboclaria. No retorno para o Rio de Janeiro, fiz oferenda em forma de poesia ao capangueiro da Jurema.

Salve seu Chapéu de coro, aê
 Salve esse camarada, pai
 Salve seu Chapéu de coro, aê
 Salve esse camarada
 Salve João, salve João
 Salve João, salve João
 Salve João, salve João
 Capangueiro da Jurema, sim
 Ele gueto novisála pai
 É Jetro marubaxéto Boiadeiro
 Veio da Zona da Mata
 Muito cedo correu mundo
 Disseram que não vingava
 Mas Jurema firmou ponto, no santo
 E ele dança na quarteza
 Salve João
 Salve João
 Salve João
 Salve João
 Ele segurou as rédeas
 Na sela do seu cavalo
 Comandando o seu terreiro
 Vem mantendo seu sagrado
 Oxum *Dewí*, a Senhora
 De Atotô é afilhado¹⁹⁹ (CARVALHO, 2014, n. p.)

Nesse encontro com a caboclaria, organizamos o III Seminário Comunidade de Integração Universidade e Comunidades de Terreiro, que ocorreu mais uma vez no Asé Ilé Aiyê Ojú Odé Igbô. Foi um encontro pujante, com a participação de membros do Asé Dewí e

¹⁹⁵ Nome de um caboclo representado em gesso pintado, por um homem de calça comum. Pele escura sem camisa, cocar ou (chapéu de coro, o grifo é meu) na cabeça, encostado em um Boi (CACCIATORE, 1988, p. 67).

¹⁹⁶ Cabocla que desce nos candomblés de caboclo e na umbanda. (CACCIATORE, 1988, p. 155).

¹⁹⁷ Onde as crenças e rituais *nagôs* se uniram a pajelancia com rituais católicos e indígenas (CACCIATORE, 1988, p. 79).

¹⁹⁸ Ato de realizar a juremação, ato de fazer ou ingerir suco de jurema (CACCIATORE, 1988, p. 155).

¹⁹⁹ Música: Salve João estilo musical coco — Xandy Carvalho, 2014.

Asé do Igbô e presença de pai Lilico e mãe Nara, que nos honraram com a mesa principal falando sobre o tema “Candomblé, Vida e Liturgia”.

Figura 4 – III Seminário de integração universidade, comunidades de terreiro: candomblé, vida e liturgia



Fonte: Extraída do Facebook, 2013.

Ilê Axé Omin Otá Odará

Esse *ilê* fica localizado no município de Cachoeira de Macacu, no estado do Rio de Janeiro, liderado pela *yalorixá* Marlene de Oxalufã²⁰⁰. A parceria envolvida acontece no momento que o PADE/UFRJ começa a chamar os eventos nos terreiros de encontros. Recebemos o convite para realizar o I Encontro Universidade/Comunidade de Terreiro, cujo era “Identidade e Pertencimento” e fez parte da celebração de inauguração do *egbé*. Os membros que participaram das mesas eram diretamente ligados à educação, professores de instituições de ensino público ou doutorandos e mestrandos com pesquisas cruzadas com seus saberes terreirizados.

²⁰⁰ Homenagem realizada para mãe Marlene durante a Pademia do Covid-19 em 2021. Ver: HOMENAGEM a Yalorixá Marlene de Oxalufã e ao Ilê Asé Omi Otá Odara. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <http://https://youtu.be/wxdHGxcUDHg>. Acesso em: 4 ago. 2021.

Figura 5 – Tela Oxalá Senhor da criação
Acrílico em papel cartão



Fonte: Xandy Carvalho, 2020.

Áxé Ilê Ogun Anaeji Igbele Ni Oman, Axé PANTANAL

O *xirê* segue o sentido ancestral quando recebemos o convite de mãe Maria de Xangô, na nação Efon, liderança do Ásé Ilê Ogun Anaeji Igbele Ni Oman, conhecido como Axé Olorokè Pantanal, em Duque de Caxias, estado do Rio de Janeiro.

No Axé Pantanal, a questão apontada como tema para a realização do evento era a necessidade reunir as gerações da comunidade para ouvir as narrativas de suas memórias, questões envolvendo jovens em idade escolar e intolerância religiosa e a importância da hierarquia no terreiro. Assim, foi realizado o II Encontro Universidade/Comunidade de Terreiro, com o tema “Criança, Herança e Hierarquia”.

Figura 6 – Tela Justiça Feminina em acrílico
1,00x 0,80



Fonte: Xandy Carvalho, 2012.

Ilê Axé Omi Opará Odé

Liderado pela *Yalorixá* Nani de *Oxum*²⁰¹, o terreiro, localizado no Jardim Anhangá, em Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro, ainda está no processo de edificação. A peculiaridade dessa parceria está na participação de mãe Nani em todas as atividades do PADE/UFRJ, como palestras, oficinas de dança, defesas de trabalhos de fim de curso e a participação do projeto nas atividades culturais promovidas no Ilê Axé Omi, como rodas de coco, samba de roda, jongo, maracatu e afoxé. A guerreira das águas que sacia a sede na luta contra a intolerância religiosa, *yá* Nani de Oxum, torna-se mais um corpo de fortalecimento. *Orayeiô*²⁰²!

Ilê Axé Jagun Lóyá

²⁰¹ “Oxum é representada por um grande peixe, ou, também, um grande pássaro. Os pássaros e os peixes são seus filhos. O abebé é sua arma. Sua cor é o amarelo e seu material é o ouro e, principalmente, o bronze. Oxum está associada à menstruação e à fecundação. Ela tem o poder de transformar mesntruação em fecundação, por isso as crianças lhe pertencem desde o momento em que são concebidas até começarem a andar e a falar, quando são entregues a quem de direito. Oxum é famosa por seus feitiços, muitos deles feitos junto com Exu, seu aliado. Junto com Exu, ela expulsou os invasores do reino de Xangô. Em outra ocasião, quando era proibido às mulheres pegar nos búzios, ela conseguiu autorização para jogar”. (ROCHA, 2000, p. 69-70).

²⁰² Homenagem realizada à mãe Nani durante a Pademia do Covid-19 em 2021. Ver: MÃE Nani de Oxum - Retrospectiva PADE/UFRJ 10 anos. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <https://youtu.be/m1cCWjSIVxM>. Acesso em: 9 ago. 2021.

Localizado na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, o terreiro é liderado pela *yalorixá* Tânia de *Jagun*. O PADE/UFRJ chegou à comunidade no mesmo ano que um caso de intolerância religiosa ganhou destaque nos noticiários da cidade: uma criança de 11 anos fora atingida por uma pedrada na cabeça e insultada por um grupo de pessoas, ao ser identificada por suas vestes e fios de conta como *candomblecista*²⁰³.

Como os filhos do Axé Jagun Lóyá eram muitos jovens, mãe Tânia apontou que a intolerância religiosa e a violência eram uma das questões a serem abordadas para iniciar uma parceria. A atuação do PADE/UFRJ resultou na residência artística pedagógica dentro do terreiro com a duração de um ano e oito meses, quando bolsistas e voluntários do projeto realizavam oficinas de danças populares e contemporâneas duas vezes por semana. Nessa confluência, os jovens do terreiro narravam *itans*, cantavam, tocavam e ensinavam a dança dos orixás com seus muitos sentidos, movimentos e gestos. A residência foi a possibilidade dos membros do PADE/UFRJ serem convidados para viver o cotidiano dos fazeres terreirizados.

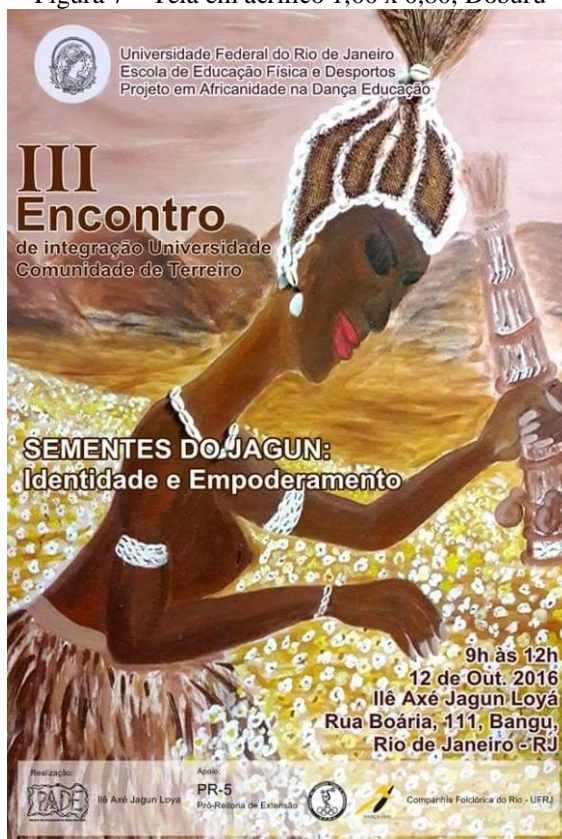
Neste período, foi criada no terreiro a Companhia Filhos de *Jagun*, com o espetáculo *Tecendo a fé*, que pensava o corpo, a dança e a fé como tramas de uma tessitura que une essas dimensões e leva para a cena a dança ombro a ombro com *yaôs*, *ekedys*, *ogãs*, mãe Tânia de Jagun e os bolsistas pesquisadores em dança do projeto. O espetáculo abriu o Festival Folclorando 2015, organizado pela Companhia Folclórica do Rio – UFRJ, que naquele ano recebeu cerca de 800 alunos da rede pública de ensino e projetos sociais para dançar a cultura popular.

O terreiro produzindo conhecimento no corpo gerou o III Encontro de Integração Universidade/Comunidade de Terreiro, com o tema “Sementes do Jagun: Identidade e Empoderamento”²⁰⁴.

²⁰³ SANTOS; GINO (2016, p. 63).

²⁰⁴ Homenagem realizada à mãe Tania de Jagun durante a pandemia do covid-19 em 2020. Ver: HOMENAGEM ao Ilê Axé Jagun Lóyá - Retrospectiva PADE/ UFRJ 10 Anos. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo PADE UFRJ. Disponível em: <https://youtu.be/BzXSd5WfrDE>. Acesso em: 10 out. 2020.

Figura 7 – Tela em acrílico 1,00 x 0,80, Doburu



Fonte: Xandy Carvalho, 2010.

Os encontros com as comunidades de terreiro ao longo dos anos são uma estratégia de transformação do olhar preconceituoso para uma perspectiva antirracista do protagonismo do terreiro e suas epistemologias. No PADE/UFRJ guiado por Èsú/Bara, o corpo do terreiro e da universidade ganha, nessa dança do encontro, a capacidade de diálogo.

As parcerias com as comunidades de terreiro ainda possibilitaram a sistematização do que aponto como pedagogia do encontro no campo dos estudos da dança como outra rota possível pra descolonizar o pensamento-palavra-corpo. Como diz Trindade (2010, p. 26), “o corpo é o que temos!” na possibilidade de criar e recriar o movimento, atualizar a ancestralidade e dançar as memórias inscritas ou despertadas no corpo.

Na tomada de consciência para que o corpo conte uma história ainda não contada, o projeto, apoiado nas leis 10.639/03, 11.645/08 e 5.506/09, torna-se um espaço para afrorreferenciar o corpo, o gesto e o movimento na pesquisa em dança, com laboratórios, performances e trabalhos de conclusão de curso de estudantes de licenciatura em dança, bacharelado em dança e bacharelado em teoria da dança.

Destaco que, entre várias ações realizadas pelo Projeto em Africanidade na Dança Educação desde 2010, os encontros só foram possíveis porque as comunidades de terreiro abriram suas portas, acolheram “meu corpo terreiro”, a ideia, o projeto e por este motivo,

seguiram compartilhando seus conhecimentos. Nessas encruzilhadas de saberes, ocorreram outros desdobramentos que poderiam ser apresentados aqui, mas o tempo de pesquisa de uma dissertação não permite. Dessa forma, apresento um portfólio²⁰⁵ como dobra do tempo/espaço, memória desses dez anos de projeto.

²⁰⁵ PADÊ UFRJ. **Portfólio PADÊ UFRJ**. Rio de Janeiro: PADÊ UFRJ, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16HwJs4PCQj3xP2k3E21aYhtans46gL77/view?usp=sharing>. Acesso em: 20 out. 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como candomblecista, pesquisador e professor, eu nunca havia refletido com profundidade como “meu corpo terreiro” aprende a dançar e como acontece o processo de ensino-aprendizagem da dança de terreiro do candomblé de Ketu. Esta é a questão me conduz inicialmente na pesquisa. Com a permissão de Èsú, volto no tempo/espaço, piso o chão do terreiro para uma imersão de memórias inscritas e guardadas no corpo como caderno de campo, enquanto ouço dizer que o terreiro explica-se a si mesmo.

Minha hipótese era de que, no terreiro, aprende-se a dançar pelos processos da oralidade, falas e silêncios, como método de transmissão e incorporação de saberes, gestos e movimentos que são atualizados no corpo que dança memórias. Tal percepção é ampliada em Martins (2003), que apresenta a oralidade como parte dos estudos da performance, em que o corpo é lugar de saber e os sujeitos são tecidos de memória que significa e é significado.

Pelo viés dos estudos da performance em Richard Schechner (1993), que permitem analisar as práticas simbólicas e corporais, políticas ou ações da vida cotidiana, denominadas de “comportamentos restaurados”, os povos transmitem suas normas, crenças, expressões e seus conflitos, porções de comportamentos culturais desde que nascemos, na infância e na vida adulta. O conceito ampliou o corpo de capacidade para pesquisar e me convidou a dançar com outras questões surgidas. Nesta roda, a pesquisa me levou a encontrar Taylor (2013) ao afirmar que a performance ocorre nos “atos de transferências” ou “atos incorporados”, refletindo especificidades no âmbito da cultura, memória e história de uma comunidade como prática “incorporada”, que se apresenta tanto na encenação das ações, quanto na recepção, como forma de transmissão de conhecimento e sentido de identidade social.

A ideia de incorporar memórias, histórias e identidade social me amparou como suporte, resposta e lente metodológica na transmissão dos conhecimentos ancestrais que circulam nas práticas do terreiro de candomblé de Ketu. A partir desse conceito, múltiplas questões se materializaram no pensamento/palavra/corpo. Assim, propus um mergulho transatlântico para compreender como os terreiros de candomblé se estabeleceram no Brasil, para pensar qual sua importância e como a dança se assenta no processo de transmissão dos saberes.

A resposta se encontra na história do processo de escravização de corpos pretos africanos, a partir do século XV. Impedidos de viver a liberdade, social, cultural e religiosa, foram objetificados, desqualificados, afetados nas dimensões das dores por castigos físicos, emocionais e desprezados por seus modos de ver e estar no mundo, e tantos outros maus-

tratos que talharam em seus/nossos corpos outras marcas que permanecem até hoje no racismo, no preconceito e na intolerância religiosa, apesar de 132 anos da abolição da escravidão no Brasil.

No contexto de deslocamento afrodiaspórico, “os sem parentes”, como denomina Mbembe (2018), organizaram-se em comunidades como lugar de refazimento. Aponto, nesta pesquisa, que, no Brasil, o movimento aconteceu nas comunidades de terreiro de candomblé, que, pela dança, recriam e mantêm sua cosmogonia, memória, história, rituais, cantigas, toques, benzeduras com ervas, rezas, salvaguardadas no corpo como conhecimento, na tessitura de uma nova rota, refazimento da estrutura familiar, roubada e desmantelada.

É na festa do *Olubajé*, dedicada ao senhor da cura, Omolu, que “meu corpo terreiro” realiza um paralelo da comunidade de terreiro Asé Ilê Aiyê Ojú Odé Igbô, com a festa de Sapatá Megban, em Abomey, como possibilidade de refazimento e como análise dos atos de transferências e atos incorporados que unem África e Brasil pelo conceito de performance. A divindade estabelece, pela dança, a cura do corpo, das doenças físicas, dos traumas afrodisáporicos. Cada ato da dança de Omolu, assim como cada prato do banquete do rei, atualiza a ancestralidade, alimenta o processo de remontar memórias e ativa as múltiplas possibilidades de uma pesquisa praticada pela experiência vivida. Na dança do senhor da terra, a performance não é apenas uma repetição ou representação de gestos, os acontecimentos reconstroem significados e sentidos nos atos incorporados pela oralidade.

A hipótese caminhou confirmando a importância da oralidade na transmissão dos saberes do terreiro e se fortaleceu nas palavras desembocas por Muniz Sodré nos provérbios africanos “se a fala constrói a cidade, o silêncio edifica o mundo” e “o que o silêncio não pode melhorar a fala também não o fará”, em Rocha (2000, p. 9), o que constituiu uma profunda reflexão destes princípios.

Nesta relação entre o silêncio e a oralidade, o corpo desperta potências ancestrais que são atualizadas por atos incorporados, respondendo sobre a importância da dança de terreiro. Ela se inscreve no corpo como espaço de criação por narrativas oralizadas de boca a ouvido, como nos ensina o velho Hampaté Bâ (2010), mas também no silêncio repousante, que, ao vibrar, projeta-se como palavra e se torna corpo, gesto e movimento.

Porém, é preciso romper com o racismo, o preconceito e a intolerância religiosa, para compreender que o terreiro é lugar de profundo conhecimento para pesquisa em dança. É nesse sentido que apresento o *borí* de descolonização como possibilidade de libertar o pensamento/palavra/corpo, como outra rota na contramão do modelo monológico de apagamento e encarceramento do corpo. Mas é preciso saber: o preconceito, o racismo e a

intransigência ainda tutelam o meu pensamento/palavra/corpo? Danço rompendo ou criando barreiras para os saberes ancestrais terreirizados que compõem a cultura brasileira? Vejo a experiência terreirizada como possibilidade de transformação do olhar colonial? Compreendo a dança de terreiro como produção de conhecimento nos espaços de arte e educação e principalmente dentro da universidade? Durante a pesquisa foi necessário aprofundar questões que denunciam a campanha de desmonte do esquema corporal dos africanos e descendentes da diáspora e que alcançam a cosmogonia dos povos pretos, esvaziando suas divindades, deslocando-as da cultura yorubá e forçando-as a um desencantamento identitário.

Èsú não é o diabo cristão.

“Meu corpo terreiro” evoca Èsú como conceito e referencial, porque, sem ele, não há movimento, gesto, dança, performance e, como vimos em Santos (2010), nada acontece. Èsú é empoderamento, é o grande comunicador que dobra o tempo/espaço no ritual do *pádé* ofertado a ele e dança unindo mundos. É nessa dança do encontro que “meu corpo terreiro” faz uma reflexão e sistematiza a pedagogia do encontro como uma estratégia, na experiência de corp-*orí*-ficar o pensamento-palavra-corpo de pesquisadores que estejam dispostos a dançar juntos as ancestralidades afrorreferenciadas, na transigência de um corpo mais amplo.

A pedagogia do encontro é assentada em “meu corpo terreiro” na emergência e perspectiva de Èsú, como transgressão, na remontagem individual e coletiva do corpo, do conhecimento dos terreiros como dança descolonizadora e antirracista para o pesquisador que compreende ou pretende compreender a cultural africana e afrodiaspórica no processo de formação e culturalização brasileira. Ao fazer essa rota como processo de pesquisa, o corpo conhece e reconhece os princípios do terreiro e seu universo de saberes como espaço não dicotômico entre físico e metafísico, material e imaterial, do visto e do invisível.

Essa dança terreirizada como linguagem ancestral é incorporada pela pedagogia do encontro no PADE/UFRJ – Projeto em Africanidade na Dança Educação, ao experienciar no corpo resultados práticos/teóricos/artísticos/acadêmicos em dança no Departamento de Arte Corporal da Escola da Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Meu corpo terreiro”, uma performance dançada na memória pela pedagogia do encontro, entra no xirê convidado pelo vento, Oyá, quando inicio a “tomada de consciência da situação” e me aproprio como “sujeito do próprio movimento”, que dança no ímpeto de transformação do olhar colonial preconceituoso, intransigente e intolerante, a respeito dos conhecimentos do terreiro. Na esquina do corpo encruzilhado com Kilomba (2019) “meu corpo terreiro” “ilustra o ato da escrita como um ato de tornar-se”, que, ao escrever, tornou-

me narrador e escritor não só da minha própria realidade histórica, mas de um coletivo de corpos pretos ancestrais atualizados, que não silenciaram, e por isso esta dissertação não se configura como uma autobiografia.

No pensamento-palavra-corpo, “meu corpo terreiro” é um grito de existência, resistência e confluência de outras vozes e corpos terreiros multidimensionais que falam por *kauris* e dão ensinamentos através dos tempos. É memória ancestral em atos de transferências do ontem, atualizadas por atos incorporados na agoridade, que se projetam para o futuro, no movimento, no gesto dos divinos yorubás que dançam no corpo e no corpo que dança com o divino produzindo o inefável.

Para esta coreografia contra-colonial, em um transbordamento político, artístico, acadêmico “meu corpo terreiro” fala com Èsú, o senhor da comunicação; dança com Èsú Bara, o senhor do corpo; refaz-se com Èsú Yangui na viabilidade de novos passos com Èsú Olonã, o senhor dos caminhos, para que se entenda que, na cultura africana yorubá e afrodiaspórica do terreiro, Èsú é conceitualmente reconstrução, encantamento, refazimento, movimento em dança do corpo individual que se multiplica, como parte de um corpo coletivo maior e segue na dinâmica de *Enugbarijó* — a boca que tudo come —, para que tudo que foi engolido seja transformado, restituído por *Elegbara*, o senhor do poder mágico, para os que desejam pesquisar e dançar o transe das epistemologias terreirizadas.

A pedagogia do encontro é o caminho que produz conhecimento afrorreferenciado por meio de Esù e do *padê*, como conceito que deve ser incorporado enquanto elemento curricular nos cursos da dança como uma metodologia. É um olhar libertador sobre a importância da cultura do terreiro que reconstrói as ancestralidades, despertando no corpo do pesquisador essas raízes. Para isso, é necessário um tempo mais dilatado nesta pesquisa, o que o mestrado não permite. Assim, tal pesquisa precisa seguir investigando a pedagogia do encontro com maior profundidade...

REFERÊNCIAS

- I VÍDEO institucional PADE. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6-u84aU1pGA>. Acesso em: 6 jul. 2021.
- ADESOJI, Ademola. **Ifá**: a testemunha do destino e o antigo oráculo da terra de Yorubá. Rio de Janeiro: Cátedra: 1991.
- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity**. Dr. Molefi Kete Asante, [s. l.], 13 abr. 2009. Disponível em: <http://www.asante.net/articles/1/afrocentricity/>. Acesso em: 15 out. 2017.
- BÂ, Amadou Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. (ed.). História geral da África, I. Brasília, DF: UNESCO, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ue000318.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2020.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995; Campinas, SP: Ed. Unicamp.
- BARROS, José Flávio Pessoa de. **O banquete do rei... Olubajé**: uma introdução à música sacra afro-brasileira – 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- BENISTE, José. Dicionário Yorùbá-Português. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BENISTE, José. **Òrun, Àiyé**: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BOFF, Leonardo. **Meditação da luz**: o caminho da simplicidade. Petrópolis, RJ: Vozes Nobilis, 2009.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?** São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Brasília, DF: Presidência da República, 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 20 ago. 2020.
- BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1989.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**: com origem das palavras. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Instituto Estadual do Livro, 1977.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**: com a indicação da origem das palavras. 3. ed., rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CARVALHO, Xandy. **Caixeiras do tempo**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2009.
- CARVALHO, Xandy. **Enugbarijó**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2019.

CARVALHO, Xandy. **Não vou calar**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2016.

CARVALHO, Xandy. **Poesia a Dan**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020.

CARVALHO, Xandy. **Yá Nara**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdMvJPhixWg>. Acesso em: 6 jul. 2021.

CASA Branca do Engenho Velho. **Portal Geledés**, São Paulo, 18 out. 2009. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/casa-branca-do-engenho-velho/>. Acesso em: 21 ago. 2020.

CASTILHO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia**. Salvador: EdUFBA, 2010.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar**. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11185/TESE%20-%20TATIANA%20DAMASCENO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 ago. 2020.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. *In*: EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2014. p. 99-110.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155, 161, 2005). DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FILHOS de Gandhi - Gilberto Gil - Trecho do documentário Tempo Rei. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Gilberto Gil. Disponível em: <https://youtu.be/HzaxfBN8-ZE>. Acesso em: 25 set. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUALTER, Katya Souza, **Senhora da encruzilhada: perspectivas dialógicas da dança com audiovisual**. 2014. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/932196?guid=1641862485132&returnUrl=%2fresultado%2fflistar%3fguid%3d1641862485132%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d932196%23932196&i=2>. Acesso em: 20 ago. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91918/257998.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 ago. 2020.

HOMENAGEM a Yalorixá Marlene de Oxalufã e ao Ilê Asé Omi Otá Odara. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <http://https://youtu.be/wxdHGxcUDHg>. Acesso em: 4 ago. 2021.

HOMENAGEM ao Ilê Axé Jagun Lóyá - Retrospectiva PADE/ UFRJ 10 Anos. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo PADE UFRJ. Disponível em: <https://youtu.be/BzXSd5WfrDE>. Acesso em: 10 out. 2020

ILÊ de luz. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Carlos Lima (Suka). *In*: CANTO negro. Intérprete: Ilê Ayê. São Paulo: Eldorado, 1989. 1 disco vinil, lado A, faixa 1.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 1 nov. de 2018.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 132-146, jan./abr. 2011. DOI <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18430/15219>. Acesso em: 7 jun. 2020.

LIMA, Fábio. **As quartas feiras de xangô**: ritual e cotidiano. João Pessoa: Grafset, 2010.

LIMA, Mônica. Venho de Angola camará. *In*: FIGUEREDO, Luciano (org.). **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 11-15.

LOBO, Graça (org.). **Terreiros de candomblé de Cachoeira e São Félix Salvador**: Fundação Pedro Calmon: IPAC, 2015. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B3D0pMS8V_3senZGbhIZZy1YQlk/view?resourcekey=0-J8jxYoDitVmTzNi4TPvw-Q. Acesso em: 20 ago. 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MÃE Nani de Oxum - Retrospectiva PADE/UFRJ 10 anos. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal PADE UFRJ. Disponível em: <https://youtu.be/m1cCWjSIVxM>. Acesso em: 9 ago. 2021.

MANHÃES, Juliana. Prefácio. *In*: MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulu**: ancestralidades & memórias. Recife: Titivilus, 2018.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, RS, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. DOI <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 23 ago. 2021.

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

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio e trauma na escrita literária de Paulina Chiziane. **Mulheres e Literatura**, [s. l.], v. 17, 2. trim. 2016. Disponível em: <https://litcult.net/2016/04/23/silencio-e-trauma-na-escrita-literaria-de-paulina-chiziane-terezinha-taborda-moreira/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Candomblé: desvendando identidades (novos escritos sobre a religião dos orixás)**. São Paulo: EMW, 1987.

MUNANGA, Kabengele. **A importância da história da África e do negro na escola brasileira**. [S. l, s. n.]: 2004. p. 54-59. Disponível em: <http://docplayer.com.br/6110296-a-importancia-da-historia-da-africa-e-do-negro-na-escola-brasileira.html>. Acesso em: 8 set. 2017.

MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o racismo na escola**. 2. ed. rev. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulu: ancestralidades & memórias**. Recife: Titivilus, 2018.

NAVIO negreiro. Intérprete: Mestre Toni Vargas. Compositor: Mestre Toni Vargas. *In*: MESTRE Toni. Intérprete: Mestre Toni Vargas. [S. l.: s. n.], 2000. 1 CD, faixa 5.

Ó ODÉ KOMO RODÉ / Orixá Oxóssi. Intérpretes: Grupo Ofá e Alcione. *In*: OBÁTÁLÁ: uma homenagem à Mãe Carmem. Intérprete: Grupo Ofá. Rio de Janeiro: Deck Produções Artísticas, 2019. 1 CD, faixa 12. Disponível em: <https://youtu.be/hbp70qCDIUs>. Acesso em: 08 jul. 2021

OGBEBARA, Awofá. **Igbadu: a cabaça da existência: mitos nagôs revelados**. 2. ed., 2. reimpr. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

OLIVEIRA, Altair B. Cantando para os orixás. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

PADÊ UFRJ. **Portifólio PADÊ UFRJ**. Rio de Janeiro: PADÊ UFRJ, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16HwJs4PCQj3xP2k3E21aYhtans46gL77/view?usp=sharing>. Acesso em: 20 out. 2021.

PEREIRA, Rodrigo. **Candomblé: história, cultura e materialidade**. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.

PEREIRA, Rodrigo *et al.* **Inventário nacional de registro cultural do candomblé no Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Musas Projetos Culturais/IPHAN, 2012.

PEREIRA, Sayonara; COSTA, Daniel Santos. Corpo, festa e performatividade: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular brasileira. **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 43 a 55, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/37767/19068>. Acesso em: 20 ago. 2020.

PERFORMANCE Victor Turner. *In*: BORGES, Laís Gomes. Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: FFLCH-USP, 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>. 2019. Acesso em: 20 ago. 2020.

PORTUGAL, Fernandes. **Yorubá: a língua dos Orixás**. 5. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Da porteira para fora: mundo de preto em terra de branco**. Reimpr. 1. ed. Ilhéus, BA: Editus, 2011. Disponível em: http://www.uesc.br/editora/livrosdigitais2015/da_porteira_pra_fora.pdf. Acesso em: 23 ago. 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. 17. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

REIS, João José. Bahia de todas as Áfricas. *In*: FIGUEREDO, Luciano (org.). **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 39-49.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

ROACH, Joseph R. **Cities of the dead: circum-Atlantic performance**. New York: Columbia University Press, 1996.

ROCHA, Agenor Miranda. **As nações Ketu: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

ROCHA, Jose Geraldo da. A intolerância religiosa e religiões de matrizes africanas no Rio de Janeiro. **Revista África e Africanidades**, [s. l.], ano 4, n. 14-15, ago./nov. 2011. Disponível em: <https://africaeaficanidades.online/documentos/14152011-05.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2020.

RUFINO, Luiz. Performances afrodiaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**, n. 40, Niterói, RJ, p. 54-80, 1. sem. 2016. DOI <https://doi.org/10.22409/antropolitica2016.1i40.a451>. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wep8hh2XQ9UJ:https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/download/41797/23790/139707+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 24 ago. 2020.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTOS, Alexandre Carvalho dos. Dança de terreiro de candomblé: corpo ancestral em movimento. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 6., Salvador. **Anais eletrônicos** [...]. Salvador: UFBA, 2019. p. 1925-1936. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/danca-de-terreiro-de-candomble-corpo-ancestral-em-movimento>. Acesso em: 22 ago. 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombo: modos e significados**. Brasília, DF: INCTI: UNB, 2015.

SANTOS, Boaventura. **Construindo as epistemologias do sul: para um pensamento alternativo das alternativas: volume I**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20181203044407/Antologia_Boaventura_PT1.pdf. Acesso em: 25 ago. 2020.

SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos; GINO, Mariana. A menina e a pedra: uma breve delimitação sobre a intolerância religiosa no Brasil. *In: SANTOS, Carlos Alberto Ivanir dos et al. Intolerância religiosa no Brasil: relatório e balanço*. Rio de Janeiro: Kliné: CEAP, 2016. p. 58-68.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Batuque book: maracatu: baque virado e baque solto**. Recife: C. de O. Santos, 2005.

SANTOS, Edmar Ferreira. **O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia**. Salvador: EdUFBA, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàdé, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 14. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SANTOS, Maria Stella de A. **Meu tempo é agora**. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **O que as folhas cantam (para quem canta folha)**. Brasília, DF: INCTI, 2014.

SANTOS, Mônica. Silêncio. **Léxico de Estética e Filosofia da Arte**, [s. l.], 17 maio 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090418094339/http://filosofiaarte.no.sapo.pt/silens.html>. Acesso em: 3 ago. 2019.

SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana**. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/baraperspectivismo_contra_logocentrismo_-_rodrigo_de_almeida_dos_santos.pdf. Acesso em: 19 ago. 2020.

SANTOS JUNIOR, Renato Nogueira dos. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista África e Africanidades**, [s. l.], ano 3, n. 11, nov.

2010. Disponível em: https://africaeaficanidades.online/documentos/01112010_02.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

SAYÃO, Lara. Prefácio. *In*: LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. New York; London: Applause, 1994.

SCHECHNER, Richard. **The future of ritual: writings on culture and performance**. London; New York: Routledge, 1993.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London: Routledge, 2002.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *In*: ALMEIDA, R. L. **Tradução publicada sob licença creative commons, classe 3**. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: https://files.comp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **O Percevejo**: Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 2, n. 12, p. 25-50, 2003.

SERRA, Ordep. **Terreiro da Casa Branca: patrimônio do Brasil**. [S. l.: s. n.]: 2008. Disponível em: http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1594_. Acesso em: 20 ago. 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **A dança como vetor da alegria: palestra do professor Muniz Sodré**. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (53 min). Publicado pelo canal Escola de Comunicação UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4>. Acesso em: 22 abr. 2021.

SODRÉ, Muniz. Prefácio (1ª edição). *In*: ROCHA, Agenor Miranda. **As nações Ketu: origens ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

SOUZA, Mônica Lima e. Venho de Angola, camará. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 39, p. 14-17, dez. 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

THEODORO, Helena. **Guerreiras do samba. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 223-236, 2009. DOI <https://doi.org/10.12957/tecap.2009.12169>. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/helena_theodoro.pdf. Acesso em: 23 ago. 2020.

THEODORO, Helena. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

TOCA zabumba que o Rio é nosso: Afoxé Filhos de Ghandi do Rio de Janeiro. Direção: Bruno Camenietzki Amorim. Produção: Thiago Felipe da Silva Laurindo, Carlos Machado, Iza Diordi. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. (17 min), color. Publicado pelo canal Bruno Tzki. Disponível em: <https://youtu.be/X9fEv5HNFHo>. Acesso em: 20 out. 2020

TRINDADE, Azoilda Loretto da. **O projeto político pedagógico na escola**: aplicação da lei 10.639/03. 2. ed. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

VENTIN, Marcella Freire; BEMVINDO, Vitor. Trabalho e educação na perspectiva da extensão universitária: antecedentes históricos e construção do Instituto Politécnico de Cabo Frio. *In*: BEMVINDO, Vitor; MACIEL, Cosme L. Almeida. **Contraescola**: a experiência do Instituto Politécnico de Cabo frio. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos orixás**. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no novo mundo. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

YAYÁ Mاسemba. Intérprete: Maria Bethânia. Compositores: Roberto Mendes e José Carlos Capinan. *In*: BRASILEIRINHO. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Biscoito Fino: Quitanda, 2003. 1 CD, faixa 2 (4 min).