

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLEYCE SILVA COLINS

PERFORMAR O ENCANTE:
saberes do terreiro como articuladores de criação em dança

PORTO ALEGRE

2021

CLEYCE SILVA COLINS

**PERFORMAR O ENCANTE:
saberes do terreiro como articuladores de criação em dança**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Celina Nunes de Alcântara

Linha de Pesquisa: Processos de criação cênica

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Colins, Cleyce Silva

Performar o Encante: saberes do terreiro como
articuladores de criação em dança / Cleyce Silva
Colins. -- 2021.

100 f.

Orientadora: Celina Nunes de Alcântara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Encantamento. 2. Encruzilhada. 3. Performance da
Oralitura. 4. Dança e Composição. 5. Relações
étnico-raciais. I. Alcântara, Celina Nunes de, orient.
II. Título.

CLEYCE SILVA COLINS

**PERFORMAR O ENCANTE:
saberes do terreiro como articuladores de criação em dança**

Aprovado em: 03 de fevereiro de 2021

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Celina Nunes de Alcântara
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Leda Maria Martins
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof.^a Dr.^a Monica Silva da Costa
Secretaria Municipal de Educação. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Prof. Dr. José Carlos Gomes Dos Anjos
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Luciana Paludo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Dedico este trabalho àqueles que vivificam o
encante.

AGRADECIMENTOS

A Exu, Oxalá, Iemanjá e Oxossi, por terem me guiado nesta empreitada, colocando as pessoas e os conhecimentos certos em meu caminho.

Aos meus ancestrais, sem eles não seria possível minha existência e todas as palavras ou danças que rascunho aqui.

Aos meus familiares, minha mãe Crenilce Silva Colins, meu pai Clezio Pereira Colins, ao meu irmão Vitor Silva Colins, ao meu sobrinho João Marques da Silva, que mesmos distantes me apoiam para que eu possa seguir esta caminhada.

Ao meu companheiro, Patrezi Carvalho da Silva, pelo amor, paciência, acolhimento incondicional e cuidados, não há palavras para descrever meu agradecimento profundo, sem ele muitos pensamentos aqui traçados nem existiriam.

A Aida Carvalho, Antenor Carvalho e Natã Carvalho, agradeço pelo apoio nesta empreitada.

A Beatriz Bonach Pires Ribeiro por ter me presenteado com um livro parte do referencial da pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado, pelas conversas e trocas presentes em nossas aulas, cada um possibilitou reflexões extremamente valiosas.

A Alessandra Santos, pela disponibilidade, escuta e auxílio, para com os vários questionamentos no percurso do mestrado.

A Debora Souto Allemand, pela amizade, pelas conversas, apoio, questionamentos e experiências dancísticas trocadas no decorrer desta pesquisa.

A Larissa Micenas, pelo apoio, carinho e olhar sensível ao meu trabalho.

Ao Jonatas Maia, um querido amigo, que me apresentou ao riquíssimo universo das religiões afro-brasileiras.

Ao Pai de Santo Norberto Peixoto e Mãe Sarita Alves pela acolhida, cuidado e escuta nesses últimos três anos, sou profundamente grata por cada palavra e auxílio.

À banca de qualificação, Leda Maria Martins, José Carlos Gomes dos Anjos e Luciana Paludo, suas contribuições, comentários e sugestões foram de muita valia e me ajudaram bastante a delinear a pesquisa e escrita que segue.

Por fim, à minha orientadora, Celina Nunes de Alcântara, por ter aceito esta pesquisa, ter me convidado a dançar, a pisar miudinho e fazer artimanha desde o primeiro momento. A ela sou muito agradecida pelos questionamentos, palavras e pela sua orientação potente no percurso de minha escrita.

RESUMO

Este trabalho tece uma reflexão a partir de duas experiências estéticas performáticas, a artística e a religiosa, coadunadas na experiência sensível de um corpo na Umbanda, que firma a estrutura ética da pesquisa. Para tanto, foram tomados como princípios de análise as noções de encantamento, performance da oralitura e a de processos das encruzilhadas de Exu desde a tradição religiosa umbandista e do pensamento de autores como Leda Martins, Luiz Rufino e Eduardo David de Oliveira. Baseada no encontro entre o empírico, desde a religiosidade afrodiáspórica e os processos de experimentação performática produzidos nesta pesquisa, pretende-se discorrer acerca de camadas identificadas nessa afro-religiosidade. A discussão teórica foi constituída principalmente por meio dos conceitos de encantamento de Oliveira (2005); performance da oralitura de Martins (2003) e encruzilhada de Rufino (2017). Essas noções conceituais, matizadas com a prática artística, foram também as referências para a criação dos experimentos *Corpo-nanã*, *Falésia* e *Canto de água*, os quais se relacionam com a memória de corpo advinda do território dessa religiosidade. Por fim, entende-se que as poéticas do corpo, que se desdobram a partir dos saberes do terreiro, podem constituir-se como espaço de manutenção de um território simbólico afrodiáspórico, local de sua ética, assim como um convite para a descolonização do corpo, transgressão e subversão ao legado cultural colonial da dança ocidental.

Palavras-chave: **Encantamento. Encruzilhada. Performance da Oralitura. Dança e Composição. Relações étnico-raciais.**

ABSTRACT

This work weaves a reflection from two performatic experiences, the artistic and the religious, which are joined in the sensitive experience of the body in the Umbanda, that establishes the ethical structure of the research. For this purpose, the notions of enchantment, performance of the oral literature and the processes at the crossroads of Exu were taken as principles of analysis since the Umbanda religious tradition and the thinking of authors such as Leda Martins, Luiz Rufino and Eduardo David de Oliveira. Based on the encounter between the empirical from this afrodiasporic religiosity and the processes of performatic experimentation produced in this research, it is intended to expatiate on the layers identified in this afro-religiosity. The theoretical discussion was constituted mainly with the concepts of enchantment by Eduardo David de Oliveira (2005); performance of the oral literature by Leda Martins (2003); and crossroads by Luiz Rufino (2017). These conceptual notions, blended with artistic practice, were also the references to create the experiments *Corpo-nanã*, *Falésia* and *Canto de Água*, which are related to the body memory coming from the territory of this religiosity. Finally, it is understood that the poetics of the body that unfold from the wisdom of the *terreiro*, can constitute a space for the maintenance of an afrodiasporic symbolic territory, the site of its ethics, as well as an invitation for the decolonization of the body, transgression and subversion to the colonial cultural legacy of Western dance.

Keywords: Enchantment. Crossroads. Performance of Oral Literature. Dance and Composition. Ethnic-racial relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Solo: A mulher vermelha (2012).	14
Figura 2 – Solo: “Eu-Boi” (2016).	18
Figura 3 – Fotocriação de Exu.....	33
Figura 4 – Experimento: Corpo-Nanã (2020).....	51
Figura 5 – Experimento: Corpo-Nanã (2020).....	53
Figura 6 – Experimento (2020).	57
Figura 7 – Cachorra do Sítio Escola Praia do Barco (2020).	84
Figura 8 – Buraco na falésia com tesoura dentro (2020).....	84
Figura 9 – Caverna da falésia (2020).....	85

SUMÁRIO

	OS PRIMEIROS ENCANTOS	11
1	PADÊ: UMA LEITURA SOBRE A UMBANDA A PARTIR DA GRAMÁTICA POÉTICA DAS ENCRUZILHADAS.....	22
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOÇÃO DE SINCRETISMO.....	27
1.2	POTÊNCIAS DE EXU NA UMBANDA.....	33
1.3	BOCA-ORELHA: NARRATIVAS DO TERREIRO.....	35
1.4	MIRONGA DE PRETO VELHO: ENCANTAMENTO.....	42
1.5	ENCANTAMENTO COMO AFRO-ORIENTAÇÃO PARA UMA DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA.....	45
2	PERFORMANCE: O CONHECIMENTO GRAFADO EM GESTO	51
2.1	CORPOS IMANTADOS EM TRANSE.....	61
2.1.1	A Noção de Corpo a partir da Perspectiva Afro-Brasileira	62
3	O ENTRECRUZAR DAS CAMADAS NO VAIVÉM DA ESCRITA	68
3.1	RASTROS DE UMA ESCRITA COM BASE NA ÉTICA DO TERREIRO	71
3.2	NEGRA-TIMBÓ: DIMENSÃO ÉTNICO-RACIAL EM RELAÇÃO À MINHA ANCESTRALIDADE	72
3.3	PERCURSOS TRILHADOS PARA A INVESTIGAÇÃO DOS EXPERIMENTOS.....	77
3.3.1	Camada-oralitura.....	80
3.3.2	Camada-encantamento	81
3.3.3	Sobre Outras Experiências com as Camadas Encantamento, Encruzilhada e Oralitura nas Artes Cênicas	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	96

OS PRIMEIROS ENCANTOS

Saúdo as três encruzilhadas
que unem o mundo visível ao invisível.
Meus antepassados, eu os saúdo.
Meu tempo presente é para fazer saudações.
Antes que eu inicie minha caminhada,
Não deixem de ouvir minhas saudações e me abençoem
(RIBEIRO, 1998, p. 56).

LAROYÊ!!! Nas Umbandas, antes de iniciarmos a *gira*¹, firmamos a *tronqueira*², a *porteira* e pedimos licença, permissão e proteção para o ritual que será realizado ou que já está em processo de ser feito. Meu primeiro passo nesta escrita é o de aqui presentificar esse saber. Assim, quero iniciar este trabalho prestando reverências a Exu, que muito me auxiliou em todo esse processo e ao qual só tenho a agradecer. A ele, que é dono da *porteira* e das *encruzilhadas*, trago todos os meus cumprimentos com a aspiração de que tenhamos bons caminhos e que as palavras aqui grafadas cheguem aos olhos e aos ouvidos de quem possui o desejo de firmar e fazer viver o encantamento. As palavras que se seguirão irão dimensionar minha chegada ao contexto religioso umbandista, bem como suas imbricações dentro de minha criação artística.

Sou negra-timbó³, nordestina, minha avó materna é Marinilde Alves da Silva e meu avô é João Alves da Silva, meu avô paterno é Domingos Pereira Colins e minha avó paterna é Maria José Brito, sou filha de Crenilce Silva Colins e Clezio Pereira Colins, irmã de Vitor Silva Colins e tia de João Gabriel e Laura.

Cresci inserida em um lar cristão, mais precisamente católico popular, logo, grande parte de minha vida foi permeada pela cosmovisão do cristianismo, o que percebo como uma herança do processo de colonização. Meus pais não frequentavam a igreja, mas lembro de minha mãe ensinando-me a orar e tendo fé nos santos dessa religiosidade. Uma parte de minha família paterna é evangélica protestante e era comum ouvir esses familiares dizendo que eu deveria ser batizada; vez por outra lembro dos evangélicos batendo à porta de minha casa, na favela/zona rural da Santa Clara, em São Luís/MA, com o propósito de me evangelizar. Mas minhas perguntas para os pregadores eram muitas e eles acabavam, depois de um tempo, desistindo.

¹ *Gira* ou *engira* é uma expressão usada pelos adeptos para formular o tempo-espaço do ritual/liturgia de Umbanda.

² *Tronqueira* é o local reservado no terreiro à representação material dos *Exus* e *Pombagiras*. No entendimento desta pesquisadora, além de ser um espaço físico, é um ponto de força, um assentamento da energia do orixá *Exu*, *Pombagiras* e das entidades a eles correlacionadas, também podendo ser interpretado como um ponto de defesa do terreiro.

³ Noção que será aprofundada no Capítulo 3 desta dissertação.

Na palavra desses familiares, eu era uma criança *tinhasa*, não aceitava qualquer resposta e não iria assim renascer ao lado de Cristo após minha morte, formas de pensar que suscitavam em mim um sentimento de culpa e medo da morte. Mas mesmo o medo e o argumento da morte não foram suficientes para que eu aceitasse fazer parte dessa religião, pois portava comigo um modo bem particular de perceber a realidade de meu entorno, algo que permitia desconfiar que essa talvez não fosse a única verdade.

Bem, não lembro de ter sido levada por familiares a uma casa de Umbanda, ou de outra religião afro-brasileira, no entanto, recorro de histórias de tios que foram a curandeiros e encontraram suas curas em garrafadas, rezas e/ou materialização de suas doenças em objetos. Essas histórias, quando surgiam, normalmente na cozinha de minha casa, tinham um tom de mistério e segredo, como se fosse algo que não pudesse ser dito, muito menos ouvido. Escutava minha tia paterna falando a minha mãe que aquilo era coisa do demônio e, entre as irmãs de minha mãe, aquilo era falado com um tom de segredo. Lembro, então, da aura de desconfiança, ao mesmo tempo de credulidade nos rituais vividos por seus irmãos. Sinto que minha mãe de alguma forma intuía que esses saberes tinham sua importância, seja em razão de um episódio meu de quase morte, quando me levou a uma benzedeira/curandeira que morava na esquina da minha casa para que eu pudesse ser curada, ou pelo tempo em que ela buscava a cura de nossas doenças em garrafadas de plantas compradas no mercado central de São Luís/MA. Ou, ainda, quando ela própria lembrava dos banhos de ervas feitos por seu pai, meu avô João, dos procedimentos e plantas usadas por ele para dar banhos em meus tios e tias. Esses exemplos induzem à percepção de que, mesmo sendo criada em uma comunidade cristã, assentada nos valores de branquitude do colonizador europeu, houve saberes que escapavam a essa cosmovisão, os quais intuo enquanto sensibilizadores, para uma posterior vivência com as religiões de matriz afro-brasileira e para a própria escrita desta dissertação.

Hoje, vejo-me rememorando conhecimentos que distam de muito antes do meu cultivo religioso na Umbanda. Fatos como esses que descrevi com os meus tios maternos e histórias sobre seres encantados da mata e das águas, de caçadores que se perderam na floresta devido a encantamentos e de crianças que se encantaram indo ao rio, ao açude ou ao poço, são alguns exemplos de narrativas por mim escutadas da minha família. No momento presente, por força do percurso desta investigação, tomo consciência de que parte de minha vida no espaço-tempo da ilha de São Luís/MA, lugar onde nasci e cresci, compõe-se como um rico cenário das encruzilhadas, onde saberes indígenas, africanos e europeus vão forjando o imaginário e a subjetividade de muitos ludovicenses. E, quiçá, seja por força também dessas encruzilhadas que chego na Umbanda e revivifico essas memórias aqui no Rio Grande do Sul.

A minha vinda para o Sul, para cursar dança na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), fez-me conhecer outros modos de viver, outras danças e ressaltou os diferentes *brasis* no Brasil. De minha relação com a UFPEL, forja-se minha formação formal no campo da dança. Esta pode ser considerada como minha principal formação dentro de uma instituição de ensino de dança, visto que, até aquele momento, e ainda hoje, não tenho formação em gêneros como: balé clássico, jazz, dança do ventre, dança de salão, dança contemporânea, hip-hop etc. Enfim, não passei por uma formação em dança que abarcasse os gêneros e estilos reconhecidos como formadores nesse campo. Tal aspecto, de não ter passado por uma formação nos moldes considerados tradicionais e habituais para aqueles e aquelas reconhecidos/as socialmente como bailarinos/as, possibilitou-me, a meu ver, desenvolver uma relação bem distinta com o campo da dança. Essa minha experiência de formação, um tanto “desregrada”, conduziu-me muito mais a problematizações dessas técnicas do que de usos na minha formação e/ou como referência para a criação de gestos e movimentos.

Diante do exposto, acredito que, durante a minha graduação em dança, essa característica me impeliu ao estudo do fazer coreográfico, pois durante meu processo de aprendizado o percebi como um recurso, assim como um procedimento de pesquisa em dança que me possibilitava fazer uso das minhas referências de movimento e noções de dança. Assim, apesar de minha principal formação estar baseada nas formas de dançar, criação de movimentos e deslocamentos considerados como próprios da dança pelo status quo e difundidos como tal, ressalto que esse tipo de conhecimento em mim é superficial e minha relação com o campo da dança atualmente se localiza dentro das experiências de composição⁴ e técnicas de improvisação⁵. Conhecimentos que entendo como metodologias para o ensino de dança. Porém, nesta investigação, pelo delineamento que tramo na pesquisa, não tratarei diretamente desses conhecimentos, mas vale salientar que eles matizam o meu olhar dentro dos experimentos propostos nesta pesquisa e contornam esta escrita.

Da vivência na cidade de Pelotas/RS, vejo desdobrar-se o encontro inicial que tive com as religiões afro-brasileiras por uma tomada de escolha. O contato mais íntimo com essas religiões somente se deu no ano de 2012, fruto da relação com a faculdade de dança. Especificamente como um desdobramento da disciplina de Análise do Movimento I, na qual

⁴ A composição em dança pode ser entendida como o espaço criativo no qual se organizam os elementos (figurino, sonoplastia, iluminação, espectadores, bailarinos); é quando a coreógrafa, juntamente com os intérpretes fazem as escolhas, seleção e formatação do que será apresentado.

⁵ A improvisação é entendida nesta pesquisa como um dos recursos possíveis para a pesquisa de movimento e composição coreográfica, podendo ser disparada a partir de um tema de movimento, questões, desejos e/ou tarefas de investigação corporal.

pesquisava os fatores do movimento Laban⁶ para a criação de uma personagem e partitura de movimento⁷. Como resultado da disciplina, criei um solo intitulado *A mulher vermelha*, inspirado nos exercícios propostos a partir da técnica de Laban, bem como em uma cena do espetáculo *Safira*, do Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro (NUA)⁸ de São Luís/MA. A performance em questão (Figura 1) tomava como ações corporais as qualidades do movimento, flutuar, torcer e deslizar. Havia ainda, como elemento cênico, flores, e um vestido vermelho como figurino.



Figura 1 – Solo: A mulher vermelha (2012).
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em uma de minhas apresentações, uma espectadora, praticante de *Batuque*⁹, questionou-me se conhecia as *Pombagiras*, pois o que eu apresentava, para ela, assemelhava-se ao nível de qualidade energética dessa figura do panteão afro-brasileiro. Não as conhecia e, por força desse questionamento, mencionei para um amigo umbandista o comentário dessa espectadora. Em virtude desse diálogo, ele me convidou a ir em uma *gira* de *Exus* e *Pombagiras*, e, assim, comecei a frequentar a Umbanda.

⁶ Rudolf Von Laban foi um pesquisador alemão que desenvolveu uma rica teoria da movimentação, criando “inúmeras estruturas gráficas que representam partes do corpo, qualidades de movimento, direções, níveis e planos espaciais” (RENGEL, 2001, p. 9). Seus estudos contribuíram significativamente para o desenvolvimento da dança moderna e contemporânea.

⁷ Partitura de movimento ou partitura coreográfica é um esquema objetivo que delinea o caminho de acontecimentos do gesto.

⁸ O NUA é uma companhia que surgiu há 15 anos, no âmbito do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. É dirigido por Leônidas Portella e pretende o desenvolvimento de investigações performáticas que hibridizem as linguagens da dança e do teatro.

⁹ Batuque, segundo o autor Ari Pedro Oro (2012), foi a primeira expressão afro-religiosa estruturada no Rio Grande do Sul, seus adeptos cultuam 12 orixás, a língua litúrgica é o nagô, e pode também ser nomeado como Nação.

Recordo que, nesses meus primeiros contatos, chamava-me a atenção os sons dos tambores, as pessoas rindo, dançando, compartilhando o alimento. Tais aspectos me rememoravam em algum nível minha terra natal, bem como o sentimento das festas por mim presenciadas no Maranhão. Assim, identifiquei-me com os hábitos daquela comunidade, e passei a frequentá-la também por sentir nesse território um acolhimento que não sentia em outros espaços da cidade de Pelotas/RS. Desse modo, não foi apenas a figura da *Pombagira* que efetivou minha volta a esses espaços, mas também a boa receptividade das pessoas. Nessas minhas idas à casa de Umbanda, meu amigo, que tinha um trânsito por outras religiões afro-brasileiras, levou-me a festas de Batuque, Quimbanda e Candomblé. Após um período frequentando esses locais, ao me ver à vontade com a comunidade, ele me pediu para *cambonar*. A *cambona* ou o *cambono* “[...] é uma espécie de auxiliar tanto do sacerdote, dos ogãs, como também das entidades e dos consulentes. Refiro aqui a função de cambono a partir de uma máxima que circula nos terreiros¹⁰: ‘cambono é o faz tudo; quem mais trabalha e quem mais aprende’” (RUFINO, 2017, p. 47). Em outras palavras, *cambonar* refere-se ao ato de estar disponível no auxílio às entidades e orixás. Foi *cambonando* que tive a possibilidade, ainda como não membro de um templo, de servir os ancestrais¹¹ e orixás cultuados. Na ocasião, eu ajudava a servir-lhes uma bebida, uma erva, um alimento e ficava ao lado dos guias escutando suas necessidades e as dos *consulentes*¹². *Cambonar* foi um processo de extrema observação e escuta. Foi um ponto essencial para que eu conhecesse a Umbanda não somente como observadora, mas também como alguém capaz de oferecer algo à comunidade.

Em vista dessas experiências e de minha constância no espaço da Umbanda, no ano de 2014, a convite do *Preto-Velho*¹³ Pai Benedito, um *guia-chefe*¹⁴, passei a ser membro de

¹⁰ *Terreiro* é a comunidade litúrgica, essa é uma expressão genérica usada para nomear o espaço físico onde os adeptos da Umbanda se encontram para praticar a religião, podendo ser também nomeado como: centro, casa, tenda, templo, choupana, roça. O terreiro também é entendido aqui com base em Sodré (1988) como o tempo-espaço onde está assente o axé, sendo este não apenas um território físico como também um território simbólico, espaço de transmissão e preservação do patrimônio simbólico e cultural negro-africano.

¹¹ Os ancestrais são potências que se manifestam por meio do fenômeno do transe nos adeptos da Umbanda. Normalmente são os *caboclos*, *pretos-velhos*, *crianças (erês)*, *baianos* e *baianas*, *boiadeiros*, *ciganos* e *ciganas*, *marinheiros* e *Pombagiras*.

¹² *Consulente*, *consulência* ou *assistência* são nomeações para os adeptos da Umbanda que estão na condição de receber uma orientação espiritual com os ancestrais e orixás presentes na *gira*.

¹³ *Pai Benedito* é o *guia-chefe* do sacerdote e dirigente Paulo Augusto Lobo de Oliveira, do Centro de Umbanda Luz Divina. Ele foi o primeiro sacerdote que mediou minha experiência de transe com os ancestrais.

¹⁴ Responsável pelo culto religioso, o *guia-chefe* pode ser uma das ancestralidades tipificadas da Umbanda, como *caboclos*, *pretos-velhos* e *crianças* e, no ato do transe do sacerdote do templo, orienta e guia os trabalhos que devem ser realizados nos rituais, *engiras* ou *giras*.

corrente como *médium incorporante*¹⁵ do Centro de Umbanda Luz Divina¹⁶. Intuí que este lugar, de adepta à Umbanda, que tem na experiência religiosa a percepção de uma experiência estética em dança, seria uma chave para abrir a *porteira* e pensar a prática artística desde os saberes do terreiro, pois outra percepção corporal se instaurou em mim no momento em que passei a vivenciar o corpo, o movimento e a dança na encruzilhada com a Umbanda. No decorrer de minhas vivências, fui percebendo que, quando estava fora do templo de Umbanda, na sala de ensaio, enquanto dançava, muitas vezes o sentir, que é um valor constituinte na Umbanda, que será trabalhado no Capítulo 2, permitia-me vivenciar a qualidade de movimento de meus guias, fazendo com que sentisse meu corpo como água, ar, fogo e terra. Na ocasião em que acontecia essas percepções, atentei-me para o fato de que a *cosmopercepção*¹⁷ e a experiência estética experienciada dentro da Umbanda não estavam condicionadas apenas àquele espaço-tempo de acontecimento do ritual. Ou seja, a ética de corpo vivida estava me abrindo a possibilidade de reconhecer o corpo a partir de outra perspectiva, o que me soava intrigante.

Pelo fato de minhas percepções serem muito iniciais no ano de 2014, na ocasião do espetáculo formulado para a defesa de meu trabalho de conclusão de curso da graduação, *Eu-*

¹⁵ *Médium* é o adepto à Umbanda que, através da incorporação (fenômeno do transe) dos ancestrais e orixás, estabelece a comunicação entre o mundo visível e invisível. Para Rufino e Simas (2018, p. 94), as incorporações “[...] nada mais são do que os modos de linguagem que exaltam a proeminência e as potências das sabedorias do corpo”.

¹⁶ Centro de Umbanda Luz Divina, atualmente localiza-se na cidade de Pelotas, na Rua Barão de Santa Tecla, 145, CEP: 96010-140.

¹⁷ *Cosmopercepção* é utilizada desde o autor Oyèrónké Oyèwùmí (2002), que entende ser a noção de cosmovisão limitada para culturas que privilegiem outros sentidos que não o da visão como balizador de sua interação com o mundo. Ou seja, o “[...] termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, ‘cosmovisão’ só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e ‘cosmopercepção’ será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYÈWÙMÍ, 2002, p. 3). Vale ressaltar que, segundo meu entendimento, a opção pelo termo *cosmopercepção* não significa a exclusão do campo da visão como uma das formas de relação com o mundo, mas, antes, que existem outras formas de percepção que são balizadoras do saber, podendo tais formas acontecerem unidas, sem uma hierarquia ou ainda sem a existência de graus diferentes de importância.

*boi*¹⁸ (2016), convidei meu *Pai de Santo*¹⁹, Jorge Santos²⁰, a assistir ao espetáculo, com o intuito de que me dissesse se de alguma maneira a experiência que eu estava tendo no terreiro estava em conexão com meu trabalho artístico. À pergunta sobre o que sentiu ao esperar o trabalho, respondeu-me que a energia de *boiadeiro* era muito presente. Essa qualidade de presença das potências de *boiadeiro* era algo que me instigava, visto que o trabalho (Figura 2) não trazia a incorporação para presentificar essa ancestralidade. Dito isso, ressalto que, em 2014, quando comecei a frequentar as religiões afro-brasileiras, não tinha o mínimo entendimento de quais saberes da Umbanda poderiam ser vivificados na cena, bem como não dimensionava se aquelas experiências artísticas estavam de alguma forma conectadas com a experiência religiosa que estava tendo. Percebi, a partir do contexto da fala de meu *Pai de Santo*, que havia uma memória corporal que acionava um modo de sentir próprio da vivência do chão da Umbanda, que permitia, por ser parte dessa religiosidade, outras leituras sobre o fazer cênico e sobre o corpo em cena. Esse entendimento foi bastante importante para dimensionar que as potências dos orixás e guias de alguma forma também dançavam em mim. Assim, ao final do ano de 2016, tive a intuição de investigar a religiosidade de Umbanda articulada com o processo de criação em dança, foi então que decidi mudar-me para a cidade de Porto Alegre.

¹⁸ O espetáculo *Eu-Boi* é o resultado de uma investigação em dança contemporânea instigada pelo encontro com a brincadeira do Bumba-meu-Boi do Maranhão. O espetáculo transita entre a dança e o ritual, imprimindo, através da repetição, característica desse folguedo, elementos do Bumba-meu-Boi, como as memórias afetivas, sensações e matriz do auto do Bumba-meu-Boi, que vão sendo recriados e transformados em um possível ciclo de morte, batizado e ressurreição do Boi maranhense.

¹⁹ *Pai de Santo* ou *Mãe de Santo* corresponde ao cargo de sacerdote dentro do terreiro, sendo este o cargo mais alto na hierarquia da casa. Dentro dessa hierarquia estão as *Mães Pequenas* e *Pais Pequenos*, que são responsáveis, em conjunto com o *Pai de Santo* ou *Mãe de Santo* da casa, pela formação e cuidados com os filhos da casa, eles geralmente são os mantenedores das sabedorias dos orixás, responsáveis, portanto, por sua transmissão.

²⁰ Jorge Luis Santos é o atual sacerdote do Templo Escola de Umbanda Instituto Pemba, terreiro que se localizava na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, quando dele pude fazer parte. Atualmente o terreiro tem sua sede na cidade de São Paulo/SP.



Figura 2 – Solo: “Eu-Boi” (2016).
Fonte: Fotografia de Sabrina Marques.

Já em Porto Alegre, em 2018, frequentando um novo templo de Umbanda, com a pesquisa de mestrado em curso, pude perceber outras relações, as quais teço neste trabalho com as noções de encruzilhada (RUFINO, 2017), encantamento (OLIVEIRA, 2005; 2012) e performance da oralitura (MARTINS, 1997). Noções que busco matizar com a prática artística e com os saberes vivenciados da Umbanda, os quais entendo como conhecimentos artísticos, estéticos e éticos. Desse modo, esta dissertação objetiva reflexionar a criação em dança articulada com os saberes/fazer do terreiro.

Esta dissertação estrutura-se em três capítulos, além das considerações finais. O primeiro capítulo considero o mais denso, porque nele trago várias ideias, noções e conceitos para tentar evidenciar a Umbanda como fenômeno religioso que se desdobra das potências de Exu. Nesse intuito, faço uma breve contextualização da Umbanda enquanto sincrética, tendo como base os autores Sérgio Ferretti (1998), Hulda da Costa (2013), Reginaldo Prandi (1998), Renato Ortiz (1978) e Roger Bastide (1971). Ao trazer a noção de sincretismo atrelada à Umbanda, reflexiono, a partir dos autores Alexandre de Oliveira Fernandes (2015), Luiz Rufino (2017) e Leda Martins (1995; 1997), a escolha por conceituar a Umbanda enquanto acontecimento fruto dos processos das encruzilhadas negro-africanas²¹ no Brasil. Ainda, seguindo a elaboração do Capítulo 1, traço a visão da Umbanda desde o terreiro em que estive

²¹ O termo negro-africano é por mim utilizado no sentido do autor Rufino (2017), o qual nos diz que o uso desse termo ressalta o caráter da não existência dos saberes negros na gramática moderna-colonial, bem como delimita um aspecto político de territorialização do saber negro. Nesta dissertação, os termos afro-brasileiro, afrodiáspórico ou ainda afro-religioso também são lidos por mim como noções que dimensionam uma geolocalização do saber, ou seja, elas dimensionam as sapiências vindas da África. Em suma, entendo que essas são noções que podem mensurar a ancestralidade dos negros no Brasil. Dito isso, esses conceitos aqui não se excluem, mas antes ressaltam a origem do saber.

como adepta nos últimos três anos, trazendo a fala de meu *Pai de Santo* Norberto Peixoto²², assim como algumas de minhas memórias das práticas religiosas. No subtópico *Mironga de preto-velho*, no Capítulo 1, dimensiono a noção de encantamento com base nos autores Eduardo David de Oliveira (2005; 2012) e Rufino (2017), trazendo o termo como um modo de ver a realidade, uma metodologia de sensibilização do olhar. O encantamento também é mensurado nesse subtópico como um modo de perpetuação dos conhecimentos afrodiaspóricos no Brasil.

Elabora-se, no capítulo 2, a noção de performance. Para tal, trago os autores Zeca Ligiéro (2011) e Leda Maria Martins (1997; 2003), para reflexionar tal noção, com o intuito de trazê-la como um meio de transmissão do conhecimento afro-brasileiro, local da ancestralidade, territorialidade do saber e das gramáticas do encante²³. Nesse capítulo, o conceito de performance da oralitura de Leda Martins (2003) auxilia-me a delinear a noção de que é no domínio dos rituais da Umbanda, no corpo do adepto, que se territorializa, inscreve-se, expressa-se e produz o conhecimento afro-religioso. Entendo, desde essa autora, que o corpo no domínio dos rituais afro-brasileiros é o espaço do saber. Tal entendimento permitiu, no item *Corpos imantados em transe*, do Capítulo 2, delinear a performance do transe enquanto espaço-tempo para revivificar os saberes afrodiaspóricos e atualizá-los. Seguindo, nesse capítulo, trago os autores Sodré (2017) e Rufino (2016a; 2016b; 2017), para versar o entendimento de corpo para os afro-brasileiros, indicando o sentir, os sentidos, como um saber inerente Iorubá, o qual intuo nesta pesquisa como um saber presente na experiência estética, religiosa e artística.

No Capítulo 3, opero com os conceitos de encantamento (OLIVEIRA, 2012) e performance da oralitura (MARTINS, 1997), na condição de camadas. Essa percepção de camadas trago a partir da experiência religiosa da Umbanda, que fundamentou os experimentos performáticos *Falésia*²⁴, *Corpo-nanã*²⁵ e *Canto de água*²⁶, por mim realizados em janeiro e fevereiro de 2020. O processo de experimentação foi respectivamente pensado com base na

²² Rua Barão de Tramandaí, 23, bairro Passo d'Areia, Porto Alegre/RS.

²³ A noção de gramática do encante é por mim utilizada a partir do autor Rufino (2017), que se refere a elas enquanto estratégias de sobrevivências dos saberes negro-africanos no Brasil. Para o autor, as Capoeiras, Umbandas, Candomblés, Jongos, são exemplos dessas gramáticas, que sobrevivem, são praticadas e versadas na diáspora. Elas trazem outras palavras, outros repertórios que foram forjados por meio da resistência/invenção de múltiplos conhecimentos que escapam do repertório do poder do colonizador.

²⁴ Para visualizar trechos do experimento *Falésia*, acesse o link a seguir: <https://youtu.be/CxYCxKTXNf8>.

²⁵ Para visualizar trechos do experimento *Corpo-nanã*, acesse o link a seguir: <https://youtu.be/DfgAtZmYs5E>.

²⁶ Para visualizar trechos do experimento *Canto de água*, acesse o link a seguir: <https://youtu.be/WTtWgSzUbpM>.

vivência dos orixás Omolu, Nanã e Iemanjá, aduzindo a relação deles no *itan*²⁷ em que Omolu é adotado pela orixá Iemanjá. Ainda no Capítulo 3, trago algumas experiências do terreiro, para reflexionar com o fazer artístico. O intuito de trazer as memórias do espaço da Umbanda nesse capítulo é o de abordar as experiências de *encantamento* e performance da oralitura dentro desses experimentos performáticos, bem como o desejo de ampliação dessas noções para além da dimensão estritamente religiosa. Tais noções são por mim analisadas desde essa perspectiva nos subtópicos *Camada-oralitura* e *Camada-encantamento*, nos quais os conceitos de encruzilhada, performance da oralitura e encantamento são elaborados como agenciamentos teóricos de outros modos de se pensar e experimentar processos de criação e saberes no campo da dança. Ainda com o objetivo de exemplificar tais conceitos na operação de trabalhos cênicos, delinheiro o subtópico *Sobre outras experiências com as camadas encantamento, encruzilhada e oralitura nas artes cênicas*, no qual amplio a exemplificação para o trabalho da coreógrafa Monica Aduni e da diretora teatral Fernanda Barbosa. Pensar segundo camadas despontou, durante o processo desta pesquisa, várias dúvidas de ordem ética, que suscitaram o questionamento de quais saberes podem transitar da prática religiosa para o fazer cênico. Por isso, senti durante a pesquisa a necessidade de trazer a fala de meu último *Pai de Santo* para objetivar a ética desta pesquisa.

A predileção por sua fala foi necessária, pois no decorrer de minha experiência como adepta transitei por três diferentes espaços de Umbanda, sendo dois deles em Pelotas e ainda um em Porto Alegre. Identifiquei que minha experiência, na condição de adepta em três diferentes espaços, abria o leque desta pesquisa para tensionar as visões da Umbanda e sua ética, porém, pelo tempo que tive para desenvolver esta investigação, concluí que tal métrica não seria possível, por isso optei por adotar as percepções da Umbanda com base no terreiro da cidade de Porto Alegre, Grupo de Umbanda Triângulo da Fraternidade, no qual estive como membro nos últimos três anos, dois dos quais focada nesta pesquisa. Desse modo, quando trazer visões que não sejam do templo de Umbanda em Porto Alegre, trago-as unicamente com o objetivo de complementar os diálogos em relação a essa religiosidade, desde a qual traço

²⁷ *Itan*, para o autor Póvoas (2004, s. p.), “[...] é uma palavra nagô. Significa história, qualquer história. Esse tipo de história é uma herança da sabedoria dos escravos nagôs que viveram no Brasil, principalmente na Bahia. Faz parte da cultura oral de muitos brasileiros, por isso, é transmitido de boca a ouvido, de geração em geração. Serve para qualquer idade, mas é preciso contar o itan no momento certo e para quem esteja disposto a aprender. Um itan pode ser uma história séria, ou engraçada. Pode aparecer gente, bicho, planta e até seres encantados, mas é sempre uma maneira suave de ensinar e aprender. Termina sempre com uma lição de vida, um ensinamento. É justamente por isso que o itan diverte, distrai, mas também mostra que existem outras maneiras de ensinar e de aprender”.

o caminho para esta escrita e experimentos performáticos conectados com os valores do chão da Umbanda.

É com base na vivência como adepta, e na orientação recebida por meu *Pai de Santo*, que vi no conceito de escrevivência, da autora Conceição Evaristo (2005; 2009), a delimitação para a metodologia desta pesquisa. Desenvolvo-a no subtópico do Capítulo 3, *Percursos trilhados para a investigação dos experimentos*, no qual circunscrevo a escolha por trazer o contexto étnico-racial e religioso, como vestígios de minha escrita, e evidencio ser esta fruto de minha vivência como adepta da Umbanda, artista e negra-timbó, noção que desenvolvo com o objetivo de mensurar minha situação étnico-racial. Tais noções, negra-timbó, artista e adepta, por vezes aparecerão separadas nesta dissertação à guisa de um esforço em fazer-me entender, mas elas não acontecem separadas, pois a fala que aqui desponta certamente se processa na simultaneidade dessas experiências, emergindo a partir da situação da multiplicidade de discursos que coexistem em mim. Por fim, entendo que esta dissertação como um todo pretende expor a encruzilhada: artista, adepta da Umbanda e negra-timbó, para quiçá, com base nesta reflexão, elaborar outras experiências de criação artística, com referências corporais de saberes oriundos de um legado de corpos negros afrodiáspóricos.

A partir do ponto que alcei nesta investigação, considero que as performances por mim desenvolvidas, ao despontarem com base nos conhecimentos da filosofia da Umbanda, que aqui se relacionam com as noções de encantamento, performance da oralitura e encruzilhada, gestam uma rica territorialidade simbólica afro-religiosa em meu corpo-artista. Tal simbolismo presentifica em meu corpo os movimentos, gestos, sons, *itans*, cantos e certa experiência sensível de leitura da realidade, os quais me conectam a uma ancestralidade negro-africana. Considero que pensar, desde a encruzilhada artista, adepta e negra-timbó, é “[...] algo bastante complexo, demorado e, ao mesmo tempo, imponderável, sobretudo quando o intuito é o de tomar a experiência como potência de experimentação e pensamento” (COLINS, 2020, p. 285). Contudo, percebo que há uma potência nesses saberes que me abrem a uma prática, a um ensaio, ainda que de forma inicial, em meu trabalho artístico, para uma transgressão à forma colonizadora que está cunhada em meu corpo. Dito isso, a investigação delineada faz-me ainda pensar que as potências de Exu, os ensinamentos por mim ouvidos de meus ancestrais, orixás e *Pai de Santo*, tramam uma rede, um caminho ético para a minha criação, que expõe de forma persistente a experiência do corpo como lugar privilegiado do conhecimento.

1 PADÊ²⁸: UMA LEITURA SOBRE A UMBANDA A PARTIR DA GRAMÁTICA POÉTICA DAS ENCRUZILHADAS

Foi Jesus quem mandou
Quando Exu chegar
Uma chuva de pétalas
Para Exu trabalhar
Ponto²⁹ de Exu

O toque será hoje para Exu, assim como em outras giras, estou sentada no abassá³⁰ e sinto o corpo mais ‘terra e fogo’³¹, olho para o congá³² e há uma imagem de Jesus Cristo e de todos os orixás que a nossa casa cultua. Logo os atabaques começam e o ponto primeiro a soar é: ‘Foi Jesus quem mandou / Quando Exu chegar / Uma chuva de pétalas / Para Exu trabalhar’. Neste exato momento tenho uma compreensão súbita que pensar na Umbanda é lançar-se sobre as gramáticas encantadas/gramática poética das encruzilhadas³³, de uma religião que ao vestir o branco manteve saberes negros-africanos (Extraído do meu caderno de notas do dia 12/07/2019).

Os processos de cruzamento que permitem a Exu estar ao lado de Jesus Cristo, o filho do deus colonizador³⁴, rascunham em si os processos de formação do povo brasileiro, não de um encontro amistoso, como pode aparentar pelo canto acima, mas sim de uma constituição violenta e brutal. Um passado regado pela invasão das terras brasileiras, morte, escravização,

²⁸ *Padê* é um dos alimentos consagrados a Exu. Ofertamo-lo em nossa casa no início dos rituais, podendo esse alimento ter diferentes finalidades, por exemplo: abertura de caminhos, manutenção do axé de Exu, equilíbrio na *gira*, etc.

²⁹ Os *Pontos Cantados* são cantos de cunho ritual, acontecem conjuntamente com os toques dos atabaques, agogôs e xequerês. Há diferentes pontos em nosso terreiro, como cantos de abertura, defumação, saudação aos ancestrais e orixás, saída do transe e de fechamento/finalização da *gira*. Tais pontos são cantados em português, mas há expressões no corpo dos cantos em Iorubá.

³⁰ *Abassá*, dentro da visão do terreiro de Pai Norberto Peixoto (meu *Pai de Santo* no período desta pesquisa), corresponde ao espaço físico e simbólico do terreiro, o local onde os ancestrais e orixás possuem seus assentamentos. Entendo-o como o solo de irradiação das potências dos orixás em terra.

³¹ Dentro da cosmopercepção praticada nessa casa em que estive nos últimos três anos, os orixás e entidades associam-se aos elementos da natureza. Entendo que esses elementos influenciam a atitude do adepto no processo de transe por ele vivido. A terra, por exemplo, confere um corpo mais estável e firme, enquanto o fogo confere a flexibilidade, agilidade e transformação, a expressão “terra e fogo” refere-se à união e reconhecimento desses dois elementos em meu corpo nesse processo de contato com a energia de Exu.

³² *Congá* ou *Gongá* é o altar de um terreiro de Umbanda. É onde normalmente estão dispostas as imagens dos orixás e dos ancestrais cultuados na casa. Há também velas, flores e pedras encantadas (*Ocutás*). Há uma máxima em nosso terreiro que atribui o *congá* como o coração desse espaço, o local que pulsa e permite que as energias sejam permanentemente renovadas.

³³ Ambos os termos são utilizados pelo autor Rufino (2017) e abrem caminhos para outras possibilidades de produção de conhecimento que foram historicamente subalternizadas e descredibilizadas como possibilidades de leitura do mundo. Uma gramática poética da encruzilhada ou encantada está assente para o autor em saberes da diáspora africana, elas enfatizam os “[...] cruzos que se dão em meio à resiliência, à transgressão e à inventividade dos seres paridos para ‘não ser’” (RUFINO, 2017, p. 171).

³⁴ O deus do colonizador, ao qual me refiro, é o deus da tradição judaico-cristã. O deus no sentido estabelecido pelo autor Antônio Bispo dos Santos (2015, p. 38), o deus do povo eurocristão: “um Deus onipotente, onisciente e onipresente, portanto, único, inatingível, desterritorializado, acima de tudo e de todos”. Um deus masculino, um deus que condena e pune.

catequização dos povos originários e africanos, que forçosamente foram retirados de suas terras e se viram escravizados pelos colonizadores europeus, principalmente. Ou seja, um passado predatório, assentado pelo tráfico negreiro, destituição das terras dos povos originários e retirada das riquezas do Brasil. O resultado foi uma história contada pelo colonizador de forma cínica e que tenta apagar o passado e destituí-lo de saberes negros e ameríndios. Contudo, a perspectiva que busco rascunhar aqui diz respeito não somente a tal visão reduzida da história, mas a uma perspectiva das presenças negro-africanas em terras brasileiras, que, ao praticarem a encruzilhada no Novo Mundo como um modo de existir, mostram-nos que suas presenças “[...] nas Américas constituem-se de forma dupla, são ao mesmo tempo os fragmentos de algo que foi despedaçado nos cursos da diáspora, como são também elementos inventivos, recriadores de mundos, práticas e possibilidades” (RUFINO, 2016b, p. 66-67).

Conta um *itan* de Exu que ele foi despedaçado em pequeninos pedaços e suas partes não desaparecem, continuam vivas a se espalhar pelo *Orum* (espaço-tempo invisível – mundo espiritual) e pelo *Ayê* (espaço-tempo visível – mundo físico). Em Simas e Rufino (2018), há uma comparação da diáspora africana com esse fenômeno de despedaçamento de Exu, em que “[...] cada fragmento dos saberes, das memórias e dos espíritos negro-africanos que por aqui baixam³⁵ são pedaços de um corpo maior que mesmo recortado se coloca de pé e segue seu caminho dinamizando a vida” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 12).

Nas bandas de cá, Exu equivocadamente virou diabo e, assim, pelo Ocidente foi “condenado a ser o orixá mais incompreendido e caluniado do panteão afro-brasileiro” (PRANDI, 2001a, p. 49). Ele virou “[...] símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor de Deus” (VERGER, 1999, p. 119). Certa vez, em uma *gira* de Exu, escutei de meu *Pai de Santo* Norberto Peixoto que o Brasil tem uma dívida enorme para com Exu, em razão desse lamentável equívoco, que causou uma má interpretação do que verdadeiramente é a ação desse orixá. O encontro entre o Exu e Jesus é uma das muitas situações de encruzilhada que a Umbanda vivencia. Para Prandi (2001a, p. 49), as qualidades de Exu foram acobertadas “pelas características que lhe foram impostas pelas interpretações católicas”. Exu como diabo é uma delas, no entanto, essa visão não corresponde à percepção de meu *Pai de Santo* Norberto, segundo a qual Exu é o mensageiro, o comunicador, aquele que carrega o caráter transformador, o organizador do caos, o dono do corpo, das *porteiros*, dos *caminhos* e da *encruzilhada*. Nesta última, espaço-tempo das sabedorias de Exu, seu ponto de

³⁵ Essa é uma expressão advinda dos espaços religiosos afro-brasileiros e refere-se à ação de transe vivida pelo adepto. O santo baixou, o guia baixou, o orixá baixou, são expressões dessas religiosidades que nomeiam o ato da presença física dessas potências em terra.

força e onde, segundo Rufino (2017), pratica-se o *cruzo*³⁶, em que as culturas se atravessam para fazer viver os saberes africanos em outras bandas que não a África. Na perspectiva do autor, a encruzilhada é o local onde diferentes epistemologias podem ser amarradas, permitindo mover-se entre diferentes caminhos, para ele, Exu alinha numerosas proposições, nem verdadeiras nem falsas, sem reduzir os diferentes caminhos a pares de opostos.

Para o autor Alexandre de Oliveira Fernandes (2015, p. 24), a encruzilhada de Exu é “aberta, de tão aberta, diz tudo e nada, aponta para o Nada, para o Incerto”. Exu é apontado por ele como potência que não pode ser compreendida inteiramente, é uma capacidade multidimensional, policausal, força que luta contra o interdito, força que viabiliza, assegura, dinamiza, favorece a transformação e a transgressão da Vida. Seguindo o pensamento desse autor, Exu na encruzilhada é mosaico de citações, jogos intertextuais, que ampliam indefinidamente o campo da significação, na qual “[...] a encruzilhada de Exu é o rastro, a borda, a cultura, o ponto de contato, as relações, a disseminação, a referência” (FERNANDES, 2015, p. 19). Mas Exu não é apenas a metáfora da encruzilhada, é também o mensageiro e a mensagem. O *pulo do gato*, segundo o autor, é perceber que Exu rompe com a hierarquização, promovendo a ordem e a desordem.

Vislumbro, com base nesse entendimento, que os saberes que se entroncam por via da encruzilhada não estão hierarquizados, podendo, nesse espaço-tempo, serem compreendidos por meio de diferentes pontos de vista e, ao mesmo tempo, emendados e reelaborados de várias formas. Seguindo a máxima da encruzilhada como local de desierarquização, entendo que as epistemologias diversas poderiam se encontrar em um campo de imprevisibilidade, auto-organização e desordem criativa, o que suscitaria certa dificuldade em credibilizar a ocorrência dos processos derivados das potências de Exu. Seguindo essa linha de pensamento, o autor Fernandes (2015) e o autor Rufino (2017) expõem que a encruzilhada é antes constituidora de possibilidades, ela é pluriversal, combate o autoritarismo e, dessa forma, credibiliza outras possibilidades e esculhamba os cursos únicos, uma vez que “[...] múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber” (RUFINO, 2016a, p. 5). Na encruzilhada, qualquer verdade se transforma, para este último autor, sem dúvida, o que faculta a abertura de outros caminhos. Ao praticar Exu e as suas encruzilhadas, entendo, dessa maneira, que estamos mirando uma transformação radical, que

³⁶ O conceito de *cruzo* é uma das práticas da encruzilhada e será utilizado nesta dissertação a partir do entendimento do autor Rufino (2017). Segundo ele, o *cruzo* ou os *cruzos* são “ações decoloniais praticadas a partir das potências de Exu” (RUFINO, 2017, p. 179). Nessa perspectiva, os *cruzos* “[...] são práticas de saber fronteiriças e as encruzilhadas são as próprias fronteiras enquanto campo de possibilidades pluriépistêmicas” (RUFINO, 2017, p. 179).

nos impulsiona “[...] para horizontes pluriépistêmicos e para a prática de ações comprometidas com o combate às injustiças cognitivas/sociais” (RUFINO, 2016a, p. 2).

Rufino (2017, p. 9), ainda, ao investigar um “projeto político/poético/educativo antirracista/decolonial”, propõe, a partir de Exu, uma Pedagogia das Encruzilhadas, que segue o caráter de Exu como campo de possibilidades. “Assim, o projeto não exclui nenhuma forma de conhecimento, mas as transgride, esculhamba, sucateia, reinventa e encanta, engolindo de um jeito para vomitar de outro” (RUFINO, 2017, p. 17). Com base nessa perspectiva, as encruzilhadas são lidas como espaço-tempo da transgressão, que a partir do cruzo rompem com a noção de partes opostas. O autor adverte que Exu é quem transgride as lógicas fiéis às dicotomias, ele está e sempre esteve a praticar o cruzo, atravessando os limites, instaurando a dúvida e destronando aqueles “que reivindicam as certezas assentes em regimes de verdade” (RUFINO, 2017, p. 74). Ou seja, Exu reivindica a dúvida sobre as certezas, brincando sobre as ideias demasiadamente rígidas, fixas e que se entendem como a única verdade. Exu é uma ação decolonial, por ele ser “[...] o princípio/potência que substancia todo e qualquer ato de resiliência e transgressão” (RUFINO, 2017, p. 15). Sendo assim, suas sapiências precedem a dominação do ocidental europeu.

Esse pensamento assim elaborado me possibilita ver na noção de encruzilhada, espaço-tempo das dúvidas, vacilações, confusões, o lugar da multiplicidade que vai em direção não a uma verdade única, e sim à criação de um espaço-tempo de re(existência). Entretanto, para o autor Rufino, a encruzilhada não se define apenas como lugar da multiplicidade, pois a sua perspectiva é a da rasura dos que se pretendem como únicos. A “[...] rasura não é compreendida como interdito, mas como cruzo, como a emergência de novas possibilidades” (RUFINO, 2017, p. 74). Portanto, a encruzilhada é, antes de mais nada, um princípio que encontra nos caminhos abertos rumos para combater a ocidentalização.

A autora Leda Maria Martins (1995), semelhante a Rufino (2017), pensa Exu como uma das potências dos saberes negros no Brasil. A professora e pesquisadora negra já pensava, desde 1995, Exu como a “própria encruzilhada semiótica das culturas negras nas Américas” (MARTINS, 1995, p. 56). Ela trazia, em suas reflexões, Exu enquanto

[...] princípio estrutural significante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua intersecção cultural nos novos mundos [...] uma instância de mediação e significação através da qual a mitologia iorubá desliza pela religião cristã, mantendo uma enunciação diferenciada e descentralizadora (MARTINS, 1995, p. 56).

Para ela, Exu “é um princípio dialógico e mediador entre os mitemas do ocidente e da África” (MARTINS, 1995, p. 56), é aquele que carrega o princípio significante iorubá,

permitindo que os valores civilizatórios africanos sejam mantidos e cultivados. Nesse sentido, Exu é quem transporta uma espécie de unidade básica africana para dentro de outras culturas e, ao conduzi-las, pratica o cruzo. Entendo, dessa maneira, que essa potência pratica a comunicação entre os opostos, e faz viver a encruzilhada como uma “[...] operadora de linguagens e de discurso”, a qual “[...] como um lugar terceiro, é geratriz de produção sgnica diversificada e, portanto, de sentidos” (MARTINS, 1997, p. 28). Para Martins, assim como para o pesquisador Rufino (2017),

[...] as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhada, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p. 25).

Vejo nesses dois autores, Rufino (2017) e Martins (1995; 1997), o uso da encruzilhada como espaço-tempo das sapiências de Exu, da preservação da alteridade negra-africana e como lugar de elaboração, reelaboração e resistência dos conhecimentos africanos em terras brasileiras. A pesquisadora Leda Martins, que afirma em seu trabalho ser por intermédio da encruzilhada que se tece a identidade afro-brasileira, diz-nos que tal desenovelar ocorre em um processo dinâmico, onde se metamorfoseiam e revivificam-se as singularidades afrodiaspóricas. Entendo ser esse processo de tessitura, mencionado pela autora, resultado da condição de cruzamento, que ao longo da história forjou “[...] semióticas que fundam estratégias de veridico, traduzindo-se numa reengenharia de operação sgnica plural e plurivalente, instituidora e restauradora de sua significância” (MARTINS, 1997, p. 26). Em outras palavras, os cruzamentos nas Américas podem ser entendidos como desdobramentos das potências das encruzilhadas, que, ao serem vivificadas, combatem a assimilação ocidental (colonialismo). Esse é um entendimento presente ainda no autor Rufino (2017). Vale ressaltar também que a encruzilhada é apresentada por Martins (1997, p. 28) como “[...] lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e tradução, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. Com base nessas perspectivas de encruzilhada traçadas por Martins (1995; 1997), e de suas vinculações ao teatro negro no Brasil, bem como a análise de performances afro-brasileiras, vislumbro que as sapiências negro-africanas se assentaram nas Américas por via da encruzilhada, e, sendo assim, tal potência tem permitido – como pontuado também por Rufino (2017) – resistir.

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA NOÇÃO DE SINCRETISMO

Considero importante reconhecer que esta pesquisa é atravessada pelo conceito de sincretismo, uma vez que toma a Umbanda – em uma de suas formas – como campo empírico referencial. Porém, não é intuito desta discussão o aprofundamento do conceito de sincretismo, sobretudo na sua diferenciação do termo encruzilhada. A contextualização que se dará a seguir tem como intento pensar o sincretismo na Umbanda, para consolidar nesta pesquisa a justificativa pela escolha do conceito de encruzilhada como um dos saberes negro-africanos presentes nessa religiosidade.

O autor Sérgio Ferretti (1998), ao realizar uma investigação do sincretismo afro-brasileiro como característica do fenômeno religioso, expõe que o sincretismo se constitui como característica das religiões afro-brasileiras. Tal fato para o autor “[...] não diminui mas engrandece o domínio da religião, como ponto de encontro e de convergência entre tradições distintas” (FERRETTI, 1998, p. 183). Para ele, o sincretismo funcionaria como uma espécie de palavra maléfica capaz de provocar choque, contrariedade, adversidade em diferentes lugares. Ademais, os pesquisadores que dela fazem uso não possuem um consenso para o termo, sendo que alguns a consideram “[...] como sinônimo de mistura confusa de elementos diferentes, ou imposição do evolucionismo e do colonialismo”. Apesar de expor essas divergências e apresentar o sincretismo na condição “de opressão e de imposição da religião do colonizador sobre o colonizado” (FERRETTI, 1998, p. 183-184), o autor recorre à palavra defendendo que toda cultura se constitui como um fenômeno vivo, não podendo ser aprisionada em uma visão cartesiana e empobrecedora da realidade. Para ele, o combate ao sincretismo por líderes e intelectuais reflete uma mentalidade autoritária e inquisitorial de segmentos preocupados com o rigor teológico e a pureza teórica. O autor apresenta o sincretismo como parte essencial do processo de adaptação dos negros no Novo Mundo, e não concorda

[...] que se deva simplesmente negar ou esconder o sincretismo, dizendo que foi um fenômeno que só funcionou no passado e hoje está em desaparecimento. Pode ser até que no futuro o sincretismo afro-católico venha a se reduzir, por exemplo na identificação de exterioridades entre santos e orixás. Mas no momento atual, não se pode negar sua existência, por se pretender ou desejar que ele desapareça, por refletir aspectos que são hoje considerados por alguns como obscurantistas. Esta estratégia de querer ‘tapar o sol com a peneira’, no fundo pode até ser prejudicial às tentativas de superação do sincretismo, refletindo intolerância religiosa que não está de acordo com o espírito das religiões africanas (FERRETTI, 1998, p. 188).

Na visão de Ferretti (1998), o sincretismo configurou-se como uma das sabedorias que os fundadores das religiões afro-brasileiras trouxeram da África, constituindo-se ainda como

um modo de relação entre o africano e o brasileiro, um meio de fazer alianças que o escravizado aprendeu na senzala e quilombos, sendo outrossim um recurso para não se transformar em algo que o colonizador desejava.

A autora Hulda da Costa (2013), ao analisar a formação da Umbanda sob a égide do sincretismo, afirma que há uma histórica discussão acerca dessa noção dentro da academia, sem uma definição consensual, entre os diferentes teóricos, sobre seu significado. Em Costa (2013), o sincretismo é apresentado como mistura de elementos diferentes que se combinam para criar um novo conjunto, que em algum grau preserva em si algo típico das culturas originais. Por essa perspectiva, a autora traz a Umbanda como advinda de um processo sincrético, intencional e contínuo, que, para consolidar-se enquanto uma religião brasileira, procedeu a um processo intenso de branqueamento³⁷. Com base nessa autora, a Umbanda passou por um processo de intermistura de diferentes cultos religiosos, procedimento “[...] que caracteriza um sincretismo religioso formado por elementos indígenas, africanos e portugueses” (COSTA, 2013, p. 40). O sincretismo para essa pesquisadora está na base da Umbanda e iniciou-se já nas primeiras comunidades formadas por negros trazidos ao Brasil, e que “[...] serviu como base estrutural para as várias fases da formação de religiões afrosincréticas brasileiras, e resultaram na Umbanda atual” (COSTA, 2013, p. 50).

Segundo Reginaldo Prandi (1998, p. 153), “[...] as religiões afro-brasileiras formaram-se em sincretismo com o catolicismo e em grau menor com religiões indígenas”, na visão desse autor, a Umbanda perdeu parte de suas raízes africanas, tornando-se uma “[...] síntese dos antigos candomblés banto e de caboclo transplantados da Bahia para o Rio de Janeiro [...] com o espiritismo kardecista, chegado da França no final do século XIX” (PRANDI, 2004, p. 223). O sincretismo também concedeu à religião dos orixás valores completamente diferentes dos pensamentos dos africanos, coagindo os seguidores dos orixás a ritos próprios da Igreja Católica, o que resultou em uma transformação profunda das divindades africanas (PRANDI, 1998). De acordo ainda com Prandi (2011, p. 13), “[...] no lado de cá do Atlântico, mitos foram adaptados à nova realidade social, rituais ganharam feições condizentes com o novo território e os novos tempos, deuses africanos tornaram-se santos afro-brasileiros”. Assim, elementos

³⁷ Branqueamento trata-se de uma política que visa a eliminar progressivamente os negros da população brasileira. Para o autor Abdias do Nascimento (1978), um dos modos de efetivação desse processo é a miscigenação entre brancos e negros, que resultaria no desaparecimento gradual destes últimos. Para o autor o branqueamento é uma estratégia de genocídio da população negra no País. Complementar a essa visão, trago o autor Edward E. Telles (2012), que entende a miscigenação ou mestiçagem como um dos pilares centrais da ideologia racial brasileira, a qual é parte de uma política de embranquecimento, que traz e representa um conjunto de crenças para forjar a falsa ideia de que os não-brancos se encontram incluídos na sociedade brasileira.

africanos, na primeira metade do século XX, foram retrabalhados para incorporar uma face mais europeia, mais branca, o que resultou em uma compreensão própria de mundo atrelada a uma bricolagem europeia-africana-indígena (PRANDI, 1999). Para o mesmo autor, foi a entrada do espiritismo de Allan Kardec no Brasil, religião que “[...] fundia certa concepção cármica de mundo de inspiração hindu com preceitos cristãos e um certo racionalismo do século XIX” (PRANDI, 1999, p. 104), que permitiu a expansão da Umbanda. Prosseguindo nessa reflexão, Prandi entende que o espiritismo encontrou no Brasil uma cultura bastante familiarizada com as ideias de transe³⁸ como meio de comunicação entre espíritos, o que facilitou sua expansão.

Renato Ortiz (1978), ao analisar a Umbanda, dimensionou-a como resultado de um movimento de consolidação de uma sociedade urbano-industrial, que almejava ter sua população embranquecida. Para ele, a “vontade de embranquecer” do negro corresponderia a um “‘complexo de inferioridade’ do negro diante do branco” (ORTIZ, 1978, p. 33), tal desejo teria provocado o negro a embranquecer seus conhecimentos, o que resultaria, segundo esse autor, em uma situação em que “[...] o negro não tem alternativa, ele precisa aceitar os valores impostos pelo mundo branco; ele vai, pois, recusar tudo aquilo que tem forte conotação negra, isto é, afro-brasileira” (ORTIZ, 1978, p. 30). O que culminou, em relação à Umbanda, no fato de não estarmos mais frente a um culto afro-brasileiro, “[...] mas diante de uma religião brasileira que traz em suas veias o sangue negro do escravo que se tornou proletário” (ORTIZ, 1978, p. 32-33). Assim, a Umbanda é lida por esse pesquisador como resultado de uma consolidação de um duplo movimento, que pressupõe o embranquecimento de práticas culturais africanas e o “empretecimento” dos dogmas kardecistas. Vale ressaltar que esse movimento de empretecimento não significa uma valorização do negro e sim “uma aceitação do fato social negro” (ORTIZ, 1978, p. 33). A Umbanda seria uma religião forjada por brancos e “mulatos de alma branca³⁹”, que reconstituíram as tradições africanas com valores fornecidos pela nova

³⁸ O transe na religião de Umbanda está no núcleo de sua ritualística, que consiste no momento de contato do adepto com os orixás e ancestrais, fazendo parte da gramática de encanto da Umbanda. Trata-se de um dos mistérios dessa religiosidade e corresponde ao momento em que o *eu*, segundo Dos Anjos (2019), é rasurado e há uma abertura sensível em direção ao *outro*. Ou seja, o transe é uma experiência de rompimento da individualidade que leva a uma experiência de alteridade corporal, onde a gestualização corporaliza e atualiza fragmentos da história negro-africana no presente. Essa é uma noção que aprofunda no tópico *Corpos imantados em transe*.

³⁹ A nomenclatura “mulato” é utilizada pelo autor para designar um contingente populacional de descendentes africanos fruto do processo de miscigenação com a população branca. A palavra *mulato* carrega um desdobramento semântico depreciativo, sendo atualmente considerada uma palavra racista. Considero que a expressão utilizada pelo autor, “mulatos de alma branca”, é um termo duplamente racista, pois não apenas pratica a depreciação dos afrodescendentes miscigenados, como situa-os, por estarem aprendendo valores da sociedade colonizada, em uma não condição de exercer a continuidade dos saberes negro-africanos.

sociedade urbana. Em suma, uma religião que tem o desejo de embranquecer-se e sincretizar-se.

Igualmente a Ortiz (1978), o pesquisador Roger Bastide (1971) atribui as transformações dos cultos africanos aos “mulatos”, expressão utilizada pelos autores para designar afrodescendentes nascidos no Brasil, bem como indicar os descendentes fruto da relação entre negros e brancos. Nas palavras do autor “[...] são estes mulatos, em parte desafricanizados no seu estilo de vida, que adulteraram profundamente os cultos, neles introduzindo suas próprias concepções estéticas” (BASTIDE, 1971, p. 112). Em sua ótica, a Umbanda é tratada como sinal negativo da degradação da pureza africana, sendo considerada como uma religião inferior, forma corrompida e como degradação da cultura e dos saberes africanos. Esse seu argumento está fundamentado no fato de os cultos não possuírem segundo sua interpretação um rito padronizado e uma mitologia clássica. Entendo que os pontos de vista dos autores Ortiz (1978) e Bastide (1971) são visões que carregam um ideal de pureza e rigor acerca dos valores tradicionais iorubás, como se esses valores não pudessem ser ressignificados e transformados. O ponto em comum entre esses dois autores, bem como a Prandi (1999), é a ideia de que os elementos africanos na Umbanda são desconstruídos e retrabalhados para incorporar uma face mais europeia, mais branca. Percebo que os diferentes autores citados nesta breve discussão acerca do sincretismo, até o momento, tendem a considerar a Umbanda como um processo sincrético. Infiro que essa é uma concepção importante e por esse motivo fiz esta breve compilação das diferentes questões propostas por autores tão diversos quanto Renato Ortiz (1978), Roger Bastide (1971), Reginaldo Prandi (1998) dentre outros.

Não obstante, diferentemente da perspectiva sincrética, gostaria de pensar na Umbanda como patrimônio cultural de Exu, que é tecida e amarrada no Novo Mundo de forma ambivalente, assim como ele próprio o é, e que por isso se forja entre múltiplas sabedorias afrodiaspóricas, ameríndias e europeias. Entendo que a Umbanda, ao trazer variegados saberes, não se afasta de uma gnose e cosmopercepção ritual africana, ou seja,

[...] o entrecruzamento das diferenças, a aproximação dos contrários não produziram uma síntese histórica de dissolução das diferenças, mas um jogo de contatos, com vistas à preservação de um patrimônio comum de origem (embora diversificado na especificidade do ritual) (SODRÉ, 1988, p. 57).

Nesse sentido, a Umbanda aqui será vista como princípio de ancestralidade que, a partir das encruzilhadas, reivindica “[...] no não esquecimento a potência de avivamento, reinvenção e inacabamento do ser” (RUFINO, 2017, p. 51). Vejo nas práticas de cruzeiro da Umbanda uma capacidade de esculhambação e resistência às práticas colonialistas. Com base nesse ponto de

vista, busco abrir a possibilidade para vê-la além da perspectiva sincrética, ou do projeto de branqueamento em Ortiz (1980) e Bastide (1971), ou ainda do fomento ao racismo, ou parte da desconstrução da memória africana, como afirma Souza (2014). Dito isso, aqui tratarei a Umbanda como encruzilhada e estrutura manifestada da energia vital de Exu, que, ao manifestar-se como a boca que tudo come, também restitui aquilo que comeu (culturas) das mais diferentes formas, denegrindo⁴⁰, expandindo o axé⁴¹ e promovendo um “devir africano”⁴².

Entendo ainda, por intermédio do autor Ferretti (1998), que o processo sincrético não exige a possibilidade de os saberes africanos estarem contidos nesse fenômeno, mas entendo também, conforme o autor e também Costa (2013), que o uso desse conceito carrega ambiguidade, ora aparecendo como um conceito sinônimo “de opressão e de imposição da religião do colonizador sobre o colonizado” (FERRETTI, 1998, p. 184). Ou, ainda, enquanto um acontecimento que promove o apagamento da cultura negro-africana, ou como modo de reexistência dos saberes afrodiáspóricos. Nesse aspecto, apesar de Ferretti (1998) ver o fenômeno do sincretismo enquanto positivador dos saberes africanos, acredito que as sabedorias trazidas pelos negros se permitiram ao cruzo, pois essa qualidade está inerentemente contida nos valores civilizatórios iorubás e nas práticas dos afrodiáspóricos, que segundo Rufino (2017) aqui aportaram já praticando a encruzilhada como um modo de existir.

De modo que espero não reduzir o encontro de santos do cristianismo e do deus do colonizador com os conhecimentos africanos, manifestados na Umbanda, a mero sincretismo. Pois entendo que essa ação pode retirar da Umbanda a possibilidade de ser compreendida como uma estratégia de sobrevivência dos saberes africanos no Brasil. Por esse ângulo, ressalto que o conceito de encruzilhada é utilizado aqui não como mera negação dos processos de junção,

⁴⁰ O autor Noguera (2012) reconstrói o significado de *denegrir* buscando positivá-lo. Denegrir, no sentido do autor, é tornar negro, é enegrecer. O conceito compreende a pluriversalidade e amplifica a capacidade criativa e regeneradora. Denegrir “[...] é pluriversalizar as abordagens, revitalizando e regenerando as redes de relacionamentos políticos, econômicos, étnicoraciais, de gênero, exercícios de sexualidade etc. Denegrir indica um processo de dissolução das modalidades de dominação e subalternização baseadas em critérios étnicoraciais, geográficos, de gênero, na orientação sexual ou exercícios de sexualidade, etc. Portanto, denegrir tem como alvo o abandono das disputas e controles dos bens materiais e imateriais, visando uma cooperação e construção compartilhada dos poderes” (NOGUERA, 2012, p. 69).

⁴¹ *Axé* ou *asè* é um termo que designa força vital ou energia vital. Para Sodré (1988, p. 90) “[...] o axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil”, *asè* corresponde à grafia iorubá.

⁴² O Prof. José Carlos dos Anjos define o *devir africano* como “[...] o encontro com a fratura, com a rachadura, um encontro com aquilo que nós somos, com aquilo que não foi, uma desestabilização das categorias que permite viver a África enquanto fratura” (Informação verbal, Registro da fala do José Carlos dos Anjos na palestra *Imaginários Desviantes*, parte do Seminário Palco Giratório - Encontros Estéticos: Corpos em Aliança e Redes Festivas”; dia 20 de maio de 2019). Entendo que viver a África, enquanto fratura, não é nem viver a África e nem viver a África no Brasil, e sim experienciar a fratura que se instaurou entre a África e Brasil via colonialismo.

justaposição, paralelismo, adaptação, fusão, aglutinação e mistura que as culturas negras forçosamente realizaram em graus diferentes em face das culturas ocidentais-europeias e indo-americanas – tampouco seu uso visa a possibilidade de superação do uso do conceito de sincretismo, pois “exu não mira a superação de nada” (RUFINO, 2017, p. 12). Portanto, tendo como base essa noção, o conceito de encruzilhada será aqui utilizado desde o autor Rufino (2017), mirando uma possibilidade de reinvenção, transgressão e encantamento, noções que estão vivificadas nos saberes negro-africanos em terras brasileiras. Miro na noção de encruzilhada, despontada por Exu através desse autor, pois nela vislumbro a possibilidade de assumir o conflito e a dúvida como potência de criação na Umbanda. Opto por não utilizar o conceito de sincretismo, pois entendo que essa é uma noção dúbia, que fomenta o processo de desmacumbização⁴³ e reitera a Umbanda como parte do projeto colonial do embranquecimento, ao passo que, nesta pesquisa, percebo os processos de cruzo presente na Umbanda como uma artimanha de Exu, uma sapiência negro-africana, forjada a partir das encruzilhadas. Sendo assim, parece-me que pensar majoritariamente a partir da lógica do sincretismo pode “[...] continuar a fortalecer uma toada de subordinação racial que conserva a subalternização dos saberes negro-africanos em prol da dominação pelo modelo branco eurocêntrico” (RUFINO, 2017, p. 183). Gostaria ainda de ressaltar que minha escolha por esse autor não é a de colocar a noção de encruzilhada por ele trazida em oposição à mesma noção desenvolvida pela autora Leda Maria Martins (1997), pois vejo que ambos os conceitos não são opostos, mas sim complementares, comunicam-se e auxiliam-me a fiar o meu próprio pensamento dessa potência de Exu. Ao deter-me um pouco mais nas proposições de Luiz Rufino (2017), faço-o pelo aprofundamento na investigação de uma epistemologia e filosofia de Exu, que esse autor aponta em sua tese de doutorado, como já dito anteriormente, para uma Pedagogia das Encruzilhadas. Sua investigação me ajuda a esmiuçar essa potência e realizar uma arguição em torno da sapiência de Exu.

⁴³ Para Simas e Rufino (2018), a noção de *encantamento* é reivindicada, é retomada no entendimento da palavra macumba; “*kumba*: feiticeiro (o prefixo ‘ma’, no quicongo, forma o plural). [...] Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; encantadores de corpos e palavras”. Essa é uma perspectiva sinônima ao entendimento de encantamento que nesse autor é formulada desde saberes afro-brasileiros. O termo desmacumbização coaduna-se à noção de desencantamento, ou seja, refere-se aos processos de genocídio, semiocídio e epistemicídio promovido pela colonialidade. Nas palavras do autor “O termo desmacumbização [...] está inscrito em um modelo de política que não se coaduna com a poética, pois está implicado com a condenação da vida. Esse modelo político antipoético é o que vem sendo praticado pelo colonialismo/colonialidade há mais de cinco séculos, e está plantado no substantivo racial. Assim, a desmacumbização é mais uma forma de operação do racismo” (RUFINO, 2017, p. 153).

1.2 POTÊNCIAS DE EXU NA UMBANDA



Figura 3 – Fotocriação de Exu.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Exu é aquele que “joga nos dois times sem constrangimento”⁴⁴ (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2011, p. 334), ou seja, ele é mediador entre dois mundos. Ele é o princípio que faz caminhos opostos se encontrarem para nos mostrar que a pluriversidade das visões em sua cosmopercepção pode existir. Essa qualidade de Exu é apresentada, por exemplo, em um *itan* onde ele carrega em sua face duas cores (Figura 3), uma em cada metade, e, como uma moeda de duas faces, mas ainda assim a mesma moeda, ele questiona acerca das verdades únicas. Esse *itan* permite-me entender que o mundo em sua visão pode ter diferentes ângulos e, mesmo aparentando estarem de lados opostos, eles existem conectados. Exu coabita com Jesus para mostrar que a pujança da vida, o axé, dá-se também pela sua recriação e transformação, assim ele “tempera com pedra em vez de sal” (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2011, p. 335) para demonstrar seu poder de mudança.

É com base no princípio da transformação, da vivência entre opostos e na energia vital de Exu que vejo a encruzilhada assentar-se na Umbanda. Aqui, a encruzilhada desponta como um rico campo de possibilidades que pode codificar muitos outros caminhos. Esses caminhos são por mim lidos e confiados às sabedorias de Exu, em outras palavras, vejo a Umbanda como um processo que desponta das encruzilhadas, como uma possível estratégia de enegrecimento e espaço, em que se podem firmar valores afrodiaspóricos. Desse modo, o que se formula nessa

⁴⁴ Para Sàlámì e Ribeiro (2011), essa expressão é uma evocação a Exu, utilizada com a aspiração de atrair a sua presença e energia, refere-se à sua qualidade de ser o mediador.

religião viria mais desses estratégias de continuidade dos saberes negros no Brasil e da sabedoria de Exu do que do caos do saber do colonizador. Ou ainda, essas sapiências não são subalternas, assim, Exu teria driblado e travestido seus saberes, encantando-os e fazendo parecer, às vezes, que se embranqueceu para manter-se vivo e dínamo em outras terras. Isso posto, o projeto colonial que tentou embranquecer a Umbanda teria falhado, visto que, no território do terreiro, o espaço-tempo é o da pluralidade de caminhos, do movimento que desponta em face a essa multiplicidade e da possibilidade de vivência de uma ancestralidade que permite aos adeptos a experiência de encantamento. Esta última “faz da vida um território” (DOS ANJOS, 2006, p. 19). Dos Anjos também nos mostra que:

[...] os corpos não têm raças, raças são perspectivas que circulam por uma multiplicidade de corpos. Uma multiplicidade de perspectivas gera uma multiplicidade de mundos nos quais se destacam conceitos que singularizam esses mundos. Raça ou nação é, nessa filosofia política, concebida como o lugar de onde emanam as perspectivas, ou melhor, os espíritos. Espíritos são pontos de vista que encarnam corpos (DOS ANJOS, 2006, p. 19).

A Umbanda enquanto território da encruzilhada seria, assim, um espaço-tempo que tem no corpo uma multiplicidade de corpos, que se potencializam em uma infinidade de alternativas de construção de outros territórios simbólicos afro-brasileiros. Vejo, na possibilidade de construção de um território que encarna diferentes pontos de vista, a vivacidade do saber de Exu, o qual aqui emerge como um conhecimento que une os diferentes, não com o intento de apagar as diferenças ou até mesmo de abrandá-las. Aqui, a encruzilhada de Exu propicia um deslocamento que me encaminha pelo rumo da reflexão e cultivo das diferenças como modo de existir. A encruzilhada, vista a partir de Dos Anjos (2008), seria então uma “[...] categoria por meio da qual essa formação religiosa pensa as diferenças e propõe um jogo com a alteridade” (DOS ANJOS, 2008, p. 81).

Entendo que, aquele na condição de adepto dessa religiosidade, foi encruzado/encantado e tem a possibilidade de olhar para os santos e deus do colonizador e o *encantar*⁴⁵, fazendo as diferenças existirem. Como desdobramento dessa visão, a Umbanda afrontaria o projeto colonial em razão de no “[...] lugar de dissolver as diferenças conecta o diferente ao diferente deixando as diferenças subsistirem enquanto tal” (DOS ANJOS, 2008, p. 82). Essa premissa, que irrompe da potência viva de Exu, permite acionar a pujança do axé para que ele se manifeste enquanto encruzilhada, e assim gere mundos, outros caminhos e viveres. Intuo, dessa maneira, que a colonialidade ainda não aprendeu que nossos conhecimentos existem na diferença,

⁴⁵ Esse conceito é melhor trabalhado no subtópico *Mironga de Preto Velho - Encantamento*.

cruzam-se e inscrevem-se em nossos corpos como chaves para aprender a lidar com os opostos, para abrir os caminhos e os portões.

Ressalto que esta maneira de olhar a Umbanda, na condição de encruzilhada, não tem o intuito de abrandar a opressão, perdas e a apropriação que emerge do contato e embate do colonizador com os povos nativos e afrodiaspóricos. Meu intento é o de manter a *porteira* aberta para outras possibilidades de leituras da Umbanda. Entendo que Exu é um eterno convite a vermos o processo de dinamização de todos os elementos que compõem a existência. Não apenas a existência da Umbanda, mas as séries de movimento e transformação da própria vida. Assim, as perspectivas dos saberes de Exu aqui serão apreendidas como procedimentos que resultam em múltiplos caminhos, que gestam a possibilidade de oposição em um mesmo espaço-tempo e por isso permitem ler a Umbanda, religião majoritariamente enunciada enquanto sincrética, como um dos modos de cruzo.

O uso do termo encruzilhada, ao invés de sincretismo, também se dá pela necessidade de evidenciar a Umbanda como uma das epistemologias afrodiaspóricas. Tal desejo não possui o objetivo de ser uma volta ao original ou ao primevo, nem ao menos excluir o entendimento de que existe todo um processo de genocídio aos saberes negros que foram trazidos pelo processo de escravização dessa população. O propósito com esse olhar é o da ampliação do espectro de possibilidades de entendimento e pensamento das culturas negro-africanas em terras brasileiras. Pois Exu, na criação do mundo e também de novos mundos, como exposto por Rufino (2017), atua como potência de dinamização, de expansão, de transformação e organização do caos. As especulações que faço em torno da potência de Exu nesta investigação não buscam esgotar ou congelar as sapiências dessa potência, mas antes evidenciar o caráter múltiplo que carrega consigo. É motivada pela riqueza de discursos que percebo coabitar em Exu que são elaboradas as encruzilhadas desta dissertação. Essa noção, que implica um eterno movimento, bem como é definidora da manutenção da energia vital, é importante e necessária para a compreensão das análises que proporei na sequência.

1.3 BOCA-ORELHA: NARRATIVAS DO TERREIRO

Esta foi uma gira de preparação para o Amaci⁴⁶, Pai Norberto Peixoto explicou que cada ori (cabeça) tem suas peculiaridades e que o toque dado por cada Mãe de Santo da casa na cabeça do filho, não é

⁴⁶ O *amaci* é um ritual que acontece normalmente duas vezes ao ano em nosso terreiro, consiste em um procedimento no qual os adeptos que fazem parte da corrente, sejam novos ou antigos, passam por uma lavagem do ori, da cabeça. Nesse processo, os adeptos têm a cabeça lavada com um sumo de folhas maceradas

dado apenas por elas, mas pela ancestralidade de cada um. Assim cada lavagem é dada nas forças respectivas dos orixás e guias que cada um carrega nessa vida. Na ocasião ele falou sobre a devoção ao orixá de cabeça, o respeito que devemos ter a nossa ancestralidade, a ancestralidade que cada um tem e ainda nos contou o Itan de Ajalá, que ficou responsável na criação dos humanos por moldar as cabeças dos homens com barro e colocá-las para assar, mas Ajalá embriagou-se, resultando em cabeças diferentes umas das outras. Ajalá não faz todos as cabeças iguais e, para Pai Norberto Peixoto, bastava olhar para os lados e constatarmos que cada um exibe um temperamento e uma atitude diferente e que a Umbanda é o local onde esses diferentes oris se encontram, e como um pilão de Oxaguiam ele diz ser a Umbanda, recebe a todos para pilar e burilar nossos egos. A Umbanda, em sua fala, faz em seu rito aprendermos a convivermos com as diferenças, mesmo quando não queremos conviver com elas, ou quando queremos impor nossos pensamentos sobre as pessoas, ou quando queremos que o outro seja igual a nós, nas nossas crenças e valores (Extraído do meu caderno de notas do dia 29/11/2019).

Para tratar da complexidade da Umbanda e de suas muitas variedades litúrgicas, seria necessário um estudo extenso desse fenômeno religioso em suas diferentes configurações/acepções/liturgias/casas, o que fugiria da temática desta dissertação, que está, grosso modo, situada no campo da prática artística e nas possíveis articulações entre elementos oriundos da prática religiosa com os processos de criação em dança.

Assim, pretendo a seguir abordar a religiosidade da Umbanda a partir do Grupo de Umbanda Triângulo da Fraternidade, onde a pratiquei nestes últimos três anos, pois entendo que a exposição das profusas maneiras de vivenciar a Umbanda dificultaria abarcá-la como uma totalidade.

A Umbanda, como religião, ao praticar a encruzilhada forjou para si diferentes variações e criou a possibilidade de cada casa, templo, terreiro, centro ou tenda, apresentar uma liturgia própria. Dito isso, a Umbanda é entendida aqui como lugar de multiplicidade, que tem nessa potência a criação de um espaço-tempo para vivenciar saberes negros. Nesse sentido, ressalto que o meu intento é o de conduzir minha atenção “[...] para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra” (HALL, 2003, p. 346). Portanto, as percepções a seguir não devem ser lidas como a integralidade da visão da Umbanda, mas como um dos pedaços de Exu em terras brasileiras, um de seus muitos espectros que aqui emerge desde a vivência e da relação que meu *Pai de Santo* Norberto Peixoto cultivou e aprendeu desde tenra idade, por meio da oralidade e do transe de uma filosofia de vida vivencial e presencial.

Pai Norberto tem sua base religiosa no culto aos ancestrais⁴⁷ e orixás e teve seu primeiro *amaci* aos sete anos de idade, há mais de quatro décadas, em uma cachoeira na cidade do Rio de

e sacralizadas pelas *Mães* e *Pais de Santo*. Esse ritual objetiva sacramentar, iniciar, preparar e firmar o corpo para estabelecer conexão mais profunda do adepto com os seus guias e orixás.

⁴⁷ O culto aos antepassados em nossa casa é enfatizado pelo culto aos guias (*pretos-velhos* e *pretas-velhas*, *caboclos* e *caboclas* – ancestrais desta terra, *ciganos* e *ciganas*, *orientais*, *baianos* e *baianas*, *boiadeiros* e *boiadeiras*, *malandros* e *malandras* e *marinheiros* e *marinheiras*). É por meio do culto a eles que somos orientados e orientamos aqueles que buscam a casa.

Janeiro. A partir desse evento, marco inicial para sua relação íntima com os orixás e ancestrais, ele diz nunca mais ter ficado sem pisar no chão do terreiro. Sua *Mãe de Santo* (Minha avó de Santo) tem sua *feitura de cabeça*⁴⁸ em uma Umbanda omolocô, também no Rio de Janeiro, e, por essa relação com a denominação citada, Pai Norberto diz realizar o culto aos orixás. Essa é uma das formas de Umbanda que porta em sua liturgia uma forte presença do culto aos orixás, portanto, meu contato com os orixás no terreiro de Pai Norberto é fruto dessa linhagem.

A Umbanda Omolocô, Umbanda Cruzada, Umbanda Branca, Umbanda Sagrada, Umbanda Kardecista, Umbanda Católica, dentre outras formas de Umbanda, são denominações que caracterizam diferentes discursos dentro da Umbanda. A partir de cada nomeação é possível, segundo Capone (2004), identificar se a agremiação tem maior aproximação com filosofias afro-brasileiras ou não. Vale ressaltar que, para delimitar tais diferenciações em cada terreiro, é necessária uma análise aprofundada, pois, para essa autora, há um intenso continuum religioso entre as práticas afro-brasileiras, que permite a circulação de saberes e formas rituais entre os adeptos dos cultos. A partir desse viés ela entende que a Umbanda carrega em si amplas diferenças, que abarcam tanto terreiros ligados a práticas mais kardecistas quanto terreiros mais africanistas. Para a autora, o uso de denominações que “[...] identificam cada culto (umbanda, omolocô, candomblé etc.) impede que se sublinhe a relação de continuidade (simbólica e ritual) que liga as diferentes modalidades de culto” (CAPONE, 2004, p. 48). O culto Omolocô, por exemplo, é apresentado pela autora como fruto do ‘continuum’ religioso vivenciado pelas religiões afro-brasileiras, podendo ser entendido como um intermediário entre a Umbanda e o Candomblé.

Nosso terreiro, na visão de Pai Norberto Peixoto, é uma casa de Umbanda africanista, um espaço sagrado para o culto aos orixás, onde os direcionamentos para a vida, os aconselhamentos e sabedorias são aprendidos diretamente por meio da oralidade dos guias e orixás. O lugar da fala presencial dentro de nossa casa foi a mim exposto como um fundamento base, intitulado por Pai Norberto Peixoto como *boca-orelha*. Através de minha vivência nesse terreiro, entendo que a fala e a escrita são a do corpo presente, “[...] pois só assim se transmite axé, imprescindível ao dinamismo das trocas e da existência. A fala importa enquanto som e cada ato de comunicação é único, morre uma vez realizado, para renascer apenas no ritual” (SODRÉ, 2005, p. 136). Dito isso, o conhecimento e o encantamento se inscrevem no sopro,

⁴⁸ A *feitura de cabeça* corresponde ao processo de iniciação que promove ao adepto uma ligação com os orixás que compõem o seu ori, representando um ritual de nascimento do orixá no iniciado.

na fala e no hálito, são eles que propagam o conhecimento, a sabedoria e livram o adepto do *desencantamento*⁴⁹ e dos processos de desvitalização.

Por conta disso, a fala, o som da voz, o sopro, a respiração é um saber que forja a vida, cuja integralidade é sustentada na presença física do corpo. Uma palavra, um saber, um direcionamento entoado *boca-orelha* é palavra-corpo, é presença do saber afrodiaspórico performando encantamento, que “[...] mobiliza, destrói e reconstrói cruzando os limites entre a materialidade e a espiritualidade” (RUFINO, 2017, p. 175).

Compreendo que o tempo-espaço da fala é o da presença física no terreiro, pois é na presença que o território simbólico da Umbanda se vivifica e faz viver os conhecimentos que emanam sustentados em saberes frutos da interação com orun e ayê. Assim, os saberes vão sendo firmados e presentificados em nossos corpos a cada *gira*.

Nossa casa, no período de 2017 a 2020⁵⁰, contava com duas vivências litúrgicas, que ocorriam paralelas durante o ano, uma interna e outra externa. Nas liturgias internas eram realizados ritos e oferendas a Exu e oferendas para os demais orixás da casa. Pai Norberto Peixoto costumava dizer que o *orixá* mais cultuado em nosso terreiro é *Exu*, pois, antes de cada ciclo interno de culto aos orixás, havia uma louvação específica para *Exu* ou *Pombagira*⁵¹. Por ano eram realizados 12 cultos exclusivos para estes e 12 frentes para os outros orixás que

⁴⁹ Utilizo essa noção com base no autor Rufino (2017). Desencantamento como perda da energia vital, enquanto meio que promove os processos de racismo, epistemicídio, a monologização dos saberes e o bloqueio da comunicação.

⁵⁰ No início de março de 2020, devido à pandemia de Covid-19, todos os ritos da casa foram suspensos. No decorrer da pandemia, com as normativas de distanciamento público, Pai Norberto Peixoto tomou a decisão de fechar os ritos até o ano de 2021.

⁵¹ *Pombagira* pode ser lida como uma potência de Exu encarnada no aspecto feminino.

cultuamos na casa, sendo eles: *Iemanjá*⁵²; *Nanã*⁵³; *Oxum*⁵⁴; *Iansã*⁵⁵; *Ogum*⁵⁶; *Oxossi*⁵⁷; *Xangô*⁵⁸; *Obá*⁵⁹; *Omolu*⁶⁰; *Oxalá*⁶¹ e *Ibeji*⁶². E, como parte da liturgia interna, tínhamos dois *amacis* anuais. Na liturgia externa, aberta ao público, eram realizadas consultas, sendo normalmente duas *giras* semanais. Nessas *giras* eram cultuados os *pretos-velhos(as)*⁶³; *caboclos(as)*; *ciganos(as)*⁶⁴; *orientais*⁶⁵; *baianos(as)*⁶⁶; *boiadeiros(as)*⁶⁷ e novamente os *Orixás*. Somos uma sede única, que possuía no decorrer da pesquisa aproximadamente sessenta médiuns, três Mães Pequenas, um Pai Pequeno e Pai Norberto Peixoto.

⁵² *Iemanjá* é conhecida como a mãe de todos os orixás, no Brasil ela é cultuada nas águas rasas do mar.

⁵³ *Nanã* é a senhora do barro, conhecida como a orixá que deu o barro para a criação do corpo humano e que um dia irá pedi-lo de volta, assim ela rege o poder da vida e da morte.

⁵⁴ *Oxum* é a divindade das águas doces, dos rios e dos lagos. Ela associa-se à fertilidade, à vida que cresce no útero e à riqueza.

⁵⁵ *Iansã* é a senhora dos ventos, da tempestade. Conhecida como orixá guerreira, vejo-a como a orixá do destemor, da mudança. Ela tem poder sobre os mortos.

⁵⁶ *Ogum* é o senhor da forja, o ferreiro. É o orixá que cria as ferramentas, ele, assim como Exu, é um orixá que abre os caminhos, sendo responsável pela expansão. Ele está associado à guerra, segundo Ligiéro (1993, p. 58) “No Brasil, os escravos e seus descendentes enfatizaram sua afinidade com a guerra, pois as fugas para o interior da floresta, as revoltas e insurreições contra os senhores brancos tinham mesmo que ser inspiradas por Ogum”.

⁵⁷ *Oxossi* é o orixá da caça, da floresta. Ele vive em harmonia com a natureza e é conhecido como o orixá da flecha certa e aquele que possui a consciência de quando se mover para realizar seu objetivo.

⁵⁸ *Xangô* é o orixá do trovão e é conhecido por controlar os raios. Em nossa casa ele aparece ao lado de Iansã nos cultos. É tido como um guerreiro e associa-se à justiça. Esse orixá aparece nos ritos com um grande senso de justiça, não tolerando mentiras, por exemplo. Ele rege o poder sobre o fogo.

⁵⁹ *Obá* é a orixá guerreira e caçadora, que controla as águas revoltas, a terra e o fogo, ela é cultuada em nossa casa como orixá da justiça.

⁶⁰ *Omolu* é o orixá da terra, da doença e da morte. Em nossa casa ele rege os processos de transformação, aparece ao lado de Nanã e, assim como ela, conhece os mistérios da morte e da vida.

⁶¹ *Oxalá* é o pai, sendo um orixá de extrema importância por sua qualidade de sabedoria, ele está associado ao branco e ao ar e representa a criação.

⁶² *Ibejis* são os orixás gêmeos, ambos com aspecto de criança, estão associados à alegria, ao nascimento e são conhecidos em nossa casa como aqueles que venceram a morte.

⁶³ *Pretos-Velhos(as)* representam um ancestral negro que esteve na situação de escravizado. Vejo-os como figuras detentoras de paciência e sabedoria. No entanto, não os reduzo a essa compreensão e, assim como Dos Anjos (2019), entendo-os como uma filosofia que mostra a persistência da escravidão em tempos atuais.

⁶⁴ *Ciganos(as)* são cultuados no terreiro de Pai Norberto Peixoto, também como ancestrais, eles figuram um povo feliz, alegre e festeiro. Esses aspectos, que aparecem a partir de um senso comum da população cigana, são retomados nos cultos e vivenciados no corpo dos adeptos.

⁶⁵ *Orientais*, ou Povo do Oriente, como é chamado na casa de Pai Norberto Peixoto, é o culto aos ancestrais da região oriental da terra.

⁶⁶ *Baianos(as)* são ancestrais ligados aos povos que em vida viveram na Bahia.

⁶⁷ *Boiadeiros(as)* são ancestrais associados aos homens e mulheres do sertão que trabalhavam no interior do Nordeste. Eles aparecem na figura de açadores, cangaceiros e cuidadores de gado.

Nesses últimos três anos, em que estive sobre os cuidados desse terreiro, pude observar que o entendimento de Pai Norberto Peixoto sobre a forma de cultuarmos o sagrado é perpassada por uma fala de respeito à diferença. Assim, ele diz respeitar outras agremiações religiosas afro-brasileiras e incentiva em sua fala a abertura, o respeito e a humildade, como pontos fundamentais para o exercício de qualquer cultivo religioso.

Pai Norberto Peixoto expõe, outrossim, que a religiosidade de Umbanda se liga de maneira persistente ao fundamento de aceitação do outro sem qualquer julgamento, de modo que a aceitação do outro estaria ligada em sua visão ao exercício do amor. A unidade na Umbanda não significa igualdade, mas, antes, que as diferenças devem estar unidas e não separadas. Nesse sentido, vejo Exu operando em sua visão, pois Exu não une os caminhos para torná-los iguais, e sim, como já exposto, para forjar a possibilidade de encontro entre diferentes mundos. Nessa encruzilhada de perspectivas que a Umbanda cria para si, o bom aprendizado no terreiro é resultado, segundo Pai Norberto Peixoto, do tempo, do saber vivenciado, da pertença à corrente e da instrução repassada de forma presencial e vivencial. O axé é firmado pelo transe, pela atitude do adepto no dia a dia, pelo amadurecimento da vibração do orixá no ori de cada um e através de cada rito vivenciado por cada filho da casa.

Observo, igualmente, que é recorrente na fala de Pai Norberto Peixoto a importância da transmissão dos conhecimentos na Umbanda, que devem para ele ser transmitidos *boca-orelha*. Entendo que esse é um modo para nos dizer que é pelo hálito de nossos ancestrais que seremos ensinados e que, por ele, a energia vital se fará pujante e imantada em nossos corpos. Perante essa compreensão *boca-orelha* e da vivência no terreiro com os orixás e entidades, percebo que a Umbanda traz em sua tradição a proximidade para com o outro, a orientação sussurrada boca a orelha, o toque, o abraço, o movimento do corpo, o suor, a fala, o uso de elementos (ervas, cachaça, fumo, pedras (ocutás), atabaques, grãos, flores e derivados animais), bem como a sinestesia – sensível – Sodré (2017) –, como meios para potencializar saberes negro-africanos, que se incorporam e emergem simultaneamente no corpo do adepto por meio do transe. É a partir da vivência, do tempo, do cultivo do adepto, da relação com a sua ancestralidade e com o coletivo que os saberes dos orixás e guias vão sendo firmados e assentados no corpo. Vejo que o respeito aos saberes dos mais velhos e a ancestralidade que cada um possui em si são pontos que alicerçam a transmissão dos saberes no terreiro. A partir desse princípio, forja-se no chão desse espaço o respeito a cada ori e ao tempo que cada *Filho de Santo* pode levar para firmar a vida enquanto *gira*. Em outras palavras, existe um respeito a cada sujeito e ao tempo de seu aprendizado.

Viver a vida enquanto *gira* é viver uma vida equânime, é ser um desdobramento corporificado dos saberes dos orixás aqui no Ayê. Nesse sentido, é reconhecer-se pertencente à natureza, à humanidade, é manifestar as virtudes para encantar o mundo, assim como entender de forma vivencial que somos partes de um organismo vivo e, como parte dele, interferimos no todo. Compreendo que tais entendimentos demandam, muitas vezes, do adepto toda uma vida de aprendizado e cultivo. Assim, gostaria de ressaltar que as palavras por mim escritas nesta dissertação, que abordam a ótica do terreiro, devem ser assimiladas como a perspectiva de uma adepta que está em processo de aprendizagem. De maneira que, mesmo recebendo autorização de *Ifá*⁶⁸ e de meus *Pais de Santo* na ocasião desta pesquisa, percebo que minha condição de participante do mistério, da religiosidade, de iniciada e, em simultâneo, em formação, impõe-me limitações de entendimento e/ou discernimento que são parte dessa experiência. Ao fim e ao cabo, penso que é fundamental para esta discussão a compreensão dessa minha implicação religiosa com a Umbanda, tanto para evidenciar o meu lugar de experiência e autorização para falar, quanto pelo fato de que muitas coisas deverão ser silenciadas neste trabalho, em virtude da natureza da minha relação religiosa. Essa é uma percepção importante para a compreensão de que estou falando de experiência artística atravessada pela experiência religiosa afro-brasileira. Esta última vivifica a dimensão estética e artística em seu acontecimento. Dito isso, trago aqui entendimentos que fazem parte da cosmopercepção da Umbanda, com o intuito de esses serem meios pelos quais teço a possibilidade de fazer emergir outros entendimentos acerca da criação em dança. Assim sendo, essa é uma forma de me “[...] anunciar no mundo como afro-descendente e criador de cultura. Cultura que resiste e subverte os padrões estéticos hegemônicos pautados na invisibilidade ou na exotização do corpo negro” (SILVA; ROSA, 2017, p. 255). Meu intuito não é o de cooptação dessa visão religiosa com o meio acadêmico, e sim o entendimento de que esses saberes da encruzilhada pujam, forjam-me e constituem o modo como me relaciono atualmente com a arte. As experiências forjadas no chão do terreiro, por conseguinte, são aqui trazidas com o intuito de desenhar alguns desses atravessamentos que a encruzilhada e o encantamento me propiciaram.

⁶⁸ No ano de 2019, tive a oportunidade de estar com um Babalawo da cidade de Ilobu, uma das regiões mais tradicionais de estudos e culto de *Ifá*, do estado de Oxum na Nigéria. Na ocasião, tive a oportunidade de realizar junto a ele uma consulta a *Ifá*, que, dentro da cosmopercepção Iorubá, é considerado a divindade da sabedoria, assim como um oráculo. *Ifá* foi consultado por meio do método de Opelé e, dentre as perguntas que realizei, uma foi sobre o desenvolvimento desta pesquisa. E, de forma curta, o Babalawo disse que sim, que todos os caminhos estavam abertos para a sua realização.

1.4 MIRONGA DE PRETO VELHO: ENCANTAMENTO

**“De cachimbo e pé no chão
Pega na pemba, risca ponto e faz mironga”
Ponto de Preto-Velho**

Estou em frente a um preto-velho e ele fuma um cachimbo de angico, o cheiro do fumo é doce e entre nós há uma vela, do seu lado esquerdo há uma cortina de renda que delimita um espaço mais íntimo para conversarmos, ele está usando uma guia de coquinhos de dendê e cheira a alfazema com arruda. Ele pega um daqueles galinhos de arruda que está no cestinho do lado colocando-o sobre minha cabeça. Enquanto me benze me dá um cachimbo de presente, dizendo que esse é para ser usado com a minha preta-velha. Ele ainda estende as duas mãos sobre a minha cabeça e com a mão ali diz: Filha se você quiser, se achar que é o momento, essa filha pode ser iniciada em Iemanjá (Extraído do meu caderno de notas do dia 24/08/2015).⁶⁹

Assim, preparei-me, fiz preceitos, oferendas, lavagem de cabeça para Iemanjá e, no decorrer de minha iniciação, não possuía a dimensão do que de fato esse ritual implicaria em minha vida, e implica na vida dos adeptos de terreiro, da responsabilidade, do cuidado e do que significa ter o corpo preparado para receber os orixás. Esse processo, juntamente com toda a vivência com os irmãos da corrente e aconselhamento de nossos ancestrais, resulta em uma nova visão de mundo. Entendo a iniciação como um portal, um trânsito, um movimento que instaura a sensibilização para ver o mundo a partir dos olhos de quem se encantou. Tal vivência, que poderia ser configurada como uma situação particular de iniciação, extravasa tal forma de pensar, pois “[...] ninguém se encanta sozinho, ninguém encanta ninguém, encanta-se sempre em coletividade” (OLIVEIRA, 2005, p. 259). Ao passo que se desdobra o encantamento, as forças da natureza, os outros seres e os objetos vão se tornando igualmente encantados.

Vejo que experiências como essa fazem parte de uma outra possibilidade de identificação, leitura e acesso ao mundo, dessas que despontam como parte do chão das encruzilhadas. Ao sermos iniciados, não significa que vamos sempre experienciar o mundo a partir dos olhos de quem se encantou, pois os hábitos de uma vida colonizada ainda gritam em nosso modo de estar no mundo e é necessário tempo, paciência e persistência para se firmar nesse modo de existir.

Percebo, em minha experiência na Umbanda, que o encantamento “é antecedido pela capacidade de sedução e envolvimento” (OLIVEIRA, 2005, p. 115). Um deixar-se envolver que faz não uma metáfora para olhar o mundo e sim um fundamento político e acontecimento, que somente “dá-se quando temos olhos para ver as estruturas” (OLIVEIRA, 2012, p. 44). Essa perspectiva não deveria ser lida como romântica ou livre de conflitos, como destaca Luiz Simas

⁶⁹ Quando fiz esse registro estava ainda em Pelotas sobre os cuidados do Pai Jorge Santos.

e Luiz Rufino (2020), mas antes como uma tecnologia de entendimento do mundo que nos diz “[...] sobre como as gramáticas supraviventes se inscreveram nas dobras de um amplo repertório de assassinatos” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 54). Isto é, o encantamento nos mostra como os saberes negros estão reexistindo a uma política que pratica o genocídio.

Vistas desse ponto, as experiências por mim vividas no espaço litúrgico são a exteriorização de conhecimentos afrodiáspóricos em terras brasileiras e elas podem aparentar não ser da ordem de uma racionalidade, pensando mesmo à razão de uma relação com a compreensão, com a objetivação das coisas, com a capacidade de pensamento, de criação, etc. Como é o caso da experiência descrita inicialmente neste capítulo, aparentemente alheia da ordem da razão, mas sem deixar de sê-lo, “[...] é uma experiência cognitiva radical, que passa pelo nível da identificação do objeto, pela crítica, pela crise, pela abstração, pela produção do conceito e, finalmente, pelo discernimento da estrutura” (OLIVEIRA, 2012, p. 44). Dito de outro modo, o encantamento é uma experiência cognitiva, que é pacífica ao conhecer, ao aprender, ao educar. Assim como é fruto de um processo contínuo de sensibilização. Ante o exposto, o encantamento pode ser lido como metodologia de sensibilização do olhar: “O olhar encantado constrói um mundo encantado” (OLIVEIRA, 2005, p. 260). Ao criar esse mundo, como nos expõe Rufino (2017), dobramos as verdades únicas e trazemos os campos de *mandingas*⁷⁰, as *mirongas*⁷¹ dos *pretos-velhos*, a risada da *Pombagira*, a baforada do *caboclo*, como caminhos de resistência ao desencanto que a colonialidade insiste em fazer viver. Seguindo esse pensamento, para Oliveira (2003), o olhar encantado não só recria o mundo, como porta em si uma matriz de diversidade dos mundos. Para o autor, esse olhar é resultado de uma semiótica do encantamento, germinada no território da ancestralidade, no solo do mistério e que revela o corpo, visível, enquanto “sinal do invisível no corpo” (OLIVEIRA, 2005, p. 128).

Esse olhar encantado guiou-me nos experimentos performáticos que vivenciei no início de 2020, *Falésia*, *Corpo-Nanã* e *Canto de Água*, nos quais a natureza pôde ser entendida como lugar vivo do orixá. Tais vivências me auxiliaram a uma tomada de consciência dos lugares da natureza, com os quais estabeleci contato por força desta pesquisa, como organismos, que falam, dançam, reproduzem-se e impregnam o corpo de memórias. A vivência física do ambiente coaduna-se à minha cosmopercepção religiosa da Umbanda, de maneira que toda a

⁷⁰ Para Rufino (2016a, p. 13), a *mandinga* é “como umas das formas de sapiência do corpo vibradas nos tons da magia e do encantamento”.

⁷¹ *Mironga* é um termo utilizado dentro da(s) Umbanda(s) para designar o *encantamento* promovido pelos *pretos-velhos* em suas danças, aconselhamentos e benzimentos.

sorte de relação com os sentidos, imagens, cheiros, sabores, sons e texturas é mediada por uma memória do encantamento, que tive o cuidado de manter presente, de modo que minha memória corporal do terreiro, minhas vivências estéticas nesse espaço, somadas à minha experiência de ter o corpo como lugar privilegiado de pesquisa e formulação de conhecimento em dança, estivessem atreladas ao processo de experimentação.

As vivências no território da Umbanda criam em mim uma gramática de leitura do mundo, do meio ambiente e conseqüentemente de minha movimentação corporal. O caminhar com a coluna encurvada, o sentir o corpo na qualidade de água quando em transe com Iemanjá, o deitar-se no chão para o cumprimento ao *congá*, o tomar uma benção, o ficar sentado por horas em um mocho pequenino, o sentir as folhas, o sentir as emoções em conjunto com os outros adeptos, o escutar o atabaque, o sentir a contração de determinadas musculaturas, reverberam em meu corpo como uma memória no ambiente do experimento artístico, uma memória músculo-esquelética e sensorial, ou seja, como traços residuais dessa vivência. Assim, gostaria de ressaltar que o objetivo nesses experimentos não é o de elaborar em meu corpo aspectos do que acontece no espaço-tempo religioso da Umbanda, mas sim de relacionar-me com a minha memória de corpo advinda desses espaços, de modo que o experimento performático realizado possa conectar-se com valores civilizatórios afrodiáspóricos, bem como suas poéticas e estéticas. Esta é a busca profunda deste trabalho: um contato artístico pautado no respeito à minha ancestralidade.

Penso que a tessitura entre essas memórias e os experimentos na natureza possibilitam uma outra leitura do fazer cênico, que se assentaria mais em uma cosmopercepção do ambiente do que na criação e desempenho de uma habilidade motora, pois os valores aqui apresentados estão ligados a uma percepção sensível do espaço e não estritamente ao desenvolvimento de uma técnica de movimento, que, embora presentes nas danças realizadas no terreiro, não são o centro da experiência.

Infiro que é a partir de uma cosmopercepção baseada no sensível⁷² que a Umbanda manifesta o encantamento. Essa cosmopercepção é um traço que fica registrado no corpo daqueles que se permitiram viver essa religiosidade. Assim, é com base nessa percepção que os adeptos experimentam o mundo, aprendem e vivem o encante, isto é, fazemo-nos vivos pelo encantamento e por meio dele deixamos de existir como seres individualizados. Aqui me refiro à cosmopercepção africana de conexão entre os seres. Assim, “[...] o universo africano é como

⁷² O conceito de sensível é por mim utilizado com base no autor Sodré (2017): o sentir, os sentidos e o sensível estão implicados na noção de corporeidade iorubá, sendo o sensível uma noção balizadora dessa cosmopercepção. Essa noção é melhor elaborada no capítulo *Performance: o conhecimento grafado em gesto*.

uma imensa teia de aranha, da qual não se pode tocar o menor elemento sem fazer vibrar o conjunto. Tudo ligado a tudo. Cada parte, solidária com o todo, contribui para formar uma unidade” (ERNY, 2008 apud SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2011, p. 181). Percebo que essa perspectiva, para aqueles que gostariam de firmar o mundo enquanto encruzilhada, é essencial, pois abre a possibilidade da criação de um encantamento coletivo.

Em minha experiência no chão do terreiro, intuo que vivenciar o espaço-tempo do encantamento significa viver as diferenças, como distintas faces de uma mesma moeda, deixar-se habitar pelo mistério e ter a “[...] capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 54). Sinto que esse entendimento é um desafio para mentalidades colonizadas, que, enrijecidas em verdades únicas e em modos unívocos de pensar e agir no mundo, praticam o epistemicídio de sapiências que não acontecem em direção à manutenção do projeto colonizador. A esses, corporificadores do projeto, corro o risco de as palavras não darem conta de comunicar e “[...] multiplicarem-se a si mesmas e perder contato com a simplicidade da experiência, transformando em abstração o que era encantamento” (OLIVEIRA, 2005, p. 314). Entendo que tais palavras e experiências não são meramente simbólicas, elas se referem a uma capacidade de envolvimento com o mundo com base em outras matrizes de formulação do saber, ou seja, outros modos que estão assentes – como em Exu – na possibilidade de ler o mundo por diferentes perspectivas.

1.5 ENCANTAMENTO COMO AFRO-ORIENTAÇÃO PARA UMA DESOBEDIÊNCIA EPISTÊMICA

Tanto Simas e Rufino (2018) quanto Oliveira (2005, p. 328) vão expor que “a forma cultural negro-africana é a do encantamento”. Em vista disso, proponho entendermos que “o encantamento é uma atitude diante do mundo” (OLIVEIRA, 2003, p. 106), pois “enquanto determinadas culturas só se satisfazem se elas descobrirem o segredo [...], em outras culturas há uma predisposição para lidar com o mistério, para lidar com o encantamento” (EVARISTO, 2015, Informação verbal)⁷³. Interpreto a Umbanda como um dos territórios simbólicos afrodiáspóricos no Brasil, predisposta a lidar com o mistério e, por isso, portadora da possibilidade de sensibilização de um olhar encantado, que vai em direção à experiência de

⁷³ Fala da autora Conceição Evaristo no programa *Espaço Público*. Produzido pela TV Brasil, 2015. Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/espacopublico/episodio/espaco-publico-destaca-a-vida-luta-e-perseveranca-da-escritora-conceicao>. Acesso em: 29 jun. 2019.

criação de mundos, que é lugar da alteridade, resistência e elaboração dos conhecimentos negro-africanos no corpo do adepto. Portanto, é no corpo que se pratica o encantamento, a encruzilhada, é nele que se faz pulsar diferentes óticas de mundo. Não à toa Rufino (2017) expõe que o primeiro lugar de ataque da colonialidade é o corpo, pois em nossos corpos, como será apresentado a seguir, está inscrito o saber. Ou seja, como nos aponta o pesquisador Muniz Sodré, a “perspectiva para os corpos de terreiro é a da lógica da corporeidade, o corpo está em primeiro plano” (SODRÉ, 2017, Informação verbal)⁷⁴. Condensando essa concepção, que será tratada no próximo capítulo, com o desejo de dimensionar que o encantamento forja por meio de seu saber o corpo como o lugar onde a energia vital é transmitida e restituída. Logo, percebo que o encantamento pode operar dentro do campo da dança como um transformador da realidade, um sensibilizador que, pelo corpo e palavras, metamorfoseia-se, sensibiliza o humano, as forças da natureza e vivifica uma experiência de ancestralidade: um estado de estar em vida, de ser social, que nos habita sendo, em simultâneo, reflexo de uma anterioridade e experiência do presente.

A ancestralidade, assim como as noções de encruzilhada e encantamento são uma posição de existência, como explica Rufino (2017), é um modo de ser que reivindica a presença como credível, em outras palavras, a ancestralidade irrompe como um efeito de encantamento. Tanto nesse autor quanto em Oliveira (2012), o encantamento tem seu acontecimento em simultaneidade com a experiência de ancestralidade, por isso, assimilo que o corpo, que integraliza em si o encantamento desde saberes negro-africanos, instaura a encruzilhada, aciona conhecimentos passados *boca-orelha*, resultando de uma experiência de ancestralidade e traz para si “[...] um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2002, p. 87-88) daquele que se encantou. No capítulo *Performance: o conhecimento grafado em gesto*, desenvolvo melhor tal noção. Mas vale ressaltar aqui que esse processo, que se inicia na ação *boca-orelha*, pode ser lido como uma estratégia de desobediência à colonialidade e uma tentativa de seduzi-la para fazer viver a multiplicidade de percepções, condição que permite a esses saberes contrapor-se à hegemonia da ciência moderna e, ora, até mesmo dominá-la, com o único objetivo de realizar uma “desobediência epistêmica”. Tal noção desponta aqui a partir do autor Walter D. Mignolo (2008), como uma ação de rompimento com a perspectiva colonial, para delinear que “a opção descolonial demanda ser epistemicamente desobediente” (MIGNOLO, 2008, p. 323). Ou seja,

⁷⁴ Informação retirada da palestra realizada por Muniz Sodré, intitulada: *O Espaço da África no Brasil*. [S. l.]: Nós Transatlânticos, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/8asUpAkFbu4?list=PLekNIFtPESLIPvMk9srRrOtDn41OLTIE>. Acesso em: 25 jun. 2019.

é por meio da desobediência que se poderá realizar uma transgressão ao *modus operandi* colonial, assim como uma mudança epistemológica de formulação da produção do conhecimento, que “significa, entre outras coisas, aprender a desaprender” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Compreendo, com base nesse autor e em Rufino (2017), que o encantamento e as potências de Exu são uma rasura dos processos de aprendizagem dos saberes eurocentrados. E, nesse prisma, que a noção *boca-orelha*, assim como as experiências de ancestralidade, são igualmente espaços de desobediência.

Aqui uma desobediência epistêmica em dança está sendo estruturada com base nas vivências do terreiro, que, como já dito, estão assentes nas encruzilhadas de Exu e no encantamento. Essa desobediência visa rascunhar uma possibilidade de reflexão e descolonização do legado cultural colonial, assim como promover uma transgressão das estruturas coreográficas atuais, que desencantam os corpos e repetem modos colonizadores. Modos estes que, segundo o dramaturgo Lepecki (2003), não são nada estranhos à dança ocidental e estão presentes já em sua origem, sendo definidores das práticas e constituidores do próprio chão da dança do colonizador.

No Brasil, os legados culturais coloniais continuam a esboçar o entendimento de dança e conseqüentemente de sua criação e composição. O corpo branco e suas técnicas despontam ainda como visão universalizada da dança. A autora negra Luciane da Silva (2017), ao questionar as hegemonias estéticas que circundam a produção de conhecimento em dança no Brasil, percebe que elas são sobretudo oriundas da Europa e dos Estados Unidos.

Entre elas o balé clássico, a dança moderna e técnicas contemporâneas. As técnicas que saem dessas orientações e abordam algum lugar não dominante acabam sendo outras linguagens eurocentradas com viés mais libertário, como as técnicas somáticas (SILVA, 2017, p. 80).

Essas danças continuam tendo seu lugar de privilégio nos cursos de graduação em dança no Brasil, que, por mais recentes que sejam “[...] permanecem como feudos etnocêntricos onde o ‘não ocidental’ tende a ser lido enquanto artesanal e folclórico” (SILVA, 2017, p. 81-82). Vejo como imprescindível uma desobediência, uma transgressão a essas práticas colonizadoras, que, em sua grande maioria, tal como o projeto colonial, visam ao desencantamento do corpo por meio da manutenção dos valores civilizatórios brancos. Nesse sentido, entendo que pensar os experimentos cênicos, desde os saberes do terreiro, é antes uma maneira, um modo de encarar o mundo a partir de saberes afro-brasileiros, a partir da encruzilhada, do encantamento e da ancestralidade.

Dentro dos experimentos em espaços da natureza aos quais me proponho, como falésias, praias e mangues, intuo que as experiências do chão do terreiro alicerçam essa vivência, pois concomitantemente ao aspecto religioso configuram-se como experiências estéticas e poéticas, ou seja, a vivência no terreiro comporta uma simultaneidade desses aspectos, e esse entendimento me direciona a desenvolver nesta pesquisa uma prática em dança que acontece de forma inseparável do religioso. De outro modo, a investigação corporal por mim processada, assim como a vivência no terreiro, possui a característica da indissociabilidade entre o fazer artístico e religioso. Qualidade que estrutura também nesta pesquisa uma prática afro-orientada. Entendo prática afro-orientada a partir da autora Silva (2017), como um exercício de horizontalidade em relação a outros conhecimentos de dança, uma ação em dança de redimensionamento das técnicas e poéticas afro-brasileiras, que busca reflexionar as generalizações ao universo plural dos saberes afrodiaspóricos no Brasil, portadora da experiência diaspórica e que dá continuidade aos valores e elementos negro-africanos, como

[...] a ancestralidade, a relação vital com os elementos da natureza, a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral, a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa (SILVA, 2017, p. 86).

Entendo que afro-orientação é um termo que vai ao encontro da ampliação da experiência simbólica, pois coaduna-se ao princípio da multiplicidade, melhor dizendo, ele vai em direção à ampliação e não à abstenção das relações estabelecidas com outros universos estéticos. Dito isso, afro-orientação é lido aqui como um conceito síntese, que abarca a experiência afro-brasileira em suas diferentes formas de manifestação e diversidade simbólica, na medida em que afro é apreendido pela autora enquanto uma “experiência social amplificada” (SILVA, 2017, p. 66). Afro-orientação é “[...] um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das *formas africanizadas de escritas de si* que compõem o corpo brasileiro” (SILVA, 2017, p. 26), é um modo de caminhar “de mãos dadas com a reelaboração e interpretação das experiências subjetivas da pessoa que dança” (SILVA, 2017, p. 105), que implica na construção de uma práxis que se dá conectada à memória corporal. Contudo, “[...] cabe ressaltar que abordar uma pedagogia afro-orientada não denota uma assunção a qualquer resgate obrigatório de genealogias concernentes a determinados corpos” (SILVA, 2017, p. 69). Esse é um entendimento importante, que me orienta a reflexionar o encantamento dentro da dança desde uma perspectiva não essencializada do corpo, ou, em outras palavras, as experiências por mim vividas no terreiro não buscam construir um essencialismo definidor de uma dança com base na experiência afro-religiosa, pois isso constituir-se-ia como uma

violência ao campo conceitual e simbólico desses saberes afro-brasileiros, múltiplos em sua natureza. Por conseguinte, entendo que os conhecimentos do terreiro, parte vital deste trabalho, são noções e valores que fazem parte de uma cultura afrodiaspórica em movimento, essencializá-los seria somente um modo de colonizá-los.

Nesse sentido, as relações pautadas com base nas noções de encantamento (OLIVEIRA, 2005), encruzilhada (RUFINO, 2017) e performance da oralitura (MARTINS, 2003) não se pretendem como únicas, criadoras de uma estética da dança e redutoras da experiência dentro da Umbanda. Essas noções são, no experimento, elementos de significância em meu corpo, a emergir como encruzilhadas para minha práxis de descolonização. Deixar-me habitar, no experimento, pelo olhar do encantamento e pelo solo do mistério, valores iorubás que se processam em simultaneidade às noções de encruzilhada e *boca-orelha*, carrega a possibilidade da realização de uma desobediência epistêmica e a promoção de uma transgressão do controle do colonizador sobre o campo simbólico presente em meu corpo colonizado.

Uma transgressão é necessária, pois o controle do poder simbólico pelo colonizador é umas das formas de censura ao meu corpo e aos conhecimentos negro-africanos nele inscritos. Um controle que se faz presente desde a escravização dos povos ameríndios e africanos neste país e que se configura como um meio de imposição cultural que visa a transformação do universo simbólico, do imaginário e das estruturas subjetivas do corpo desses povos e seus descendentes. É diante desta necessidade, de pluriversalizar as práticas de dança, pluriversalizar as visões de mundo e permitir a incorporação de outros olhares, que acredito ser os saberes negros em terras brasileiras uma tecnologia para discorrer sobre uma desobediência epistêmica e sobre a operacionalização de outras danças e outros processos de criação que não estejam pautados em visões únicas, eurocentradas, que resultam na invisibilidade de conhecimentos não hegemônicos. Entendo que a encruzilhada, o encantamento e a noção *boca-orelha*, visões que aqui são tratadas também desde a minha experiência com a Umbanda, podem ajudar-me nesse processo de desobediência, e isso “[...] não se refere ao exercício ingênuo de abandono das epistemologias do norte hegemônico, mas exercício gradativo de reinvenção e revisão crítica quebrando as insularidades das histórias e realidades de produção de conhecimento” (SILVA, 2017, p. 45).

Diante do exposto, percebo que nós, que “[...] somos também herdeiros de uma tradição que se desencanta por negar a pluriversalidade do mundo” (RUFINO, 2017, p. 56), concentrada sobretudo num modo unívoco de cultivo, não deveríamos fazer o exercício ingênuo de abandono, mas sim reflexionar, reelaborar e se permitir “[...] adentrar as gramáticas do encante, praticar os cruzos, permitir o arrepio do corpo e a incorporação de outros saberes” (RUFINO,

2017, p. 202). Neste ponto, gostaria de ressaltar a dificuldade em elaborar esses saberes do terreiro no interior de um processo de criação em dança. Seria a atitude desta pesquisa uma tentativa de colonizar esses saberes afrodiaspóricos? Por esse questionamento, busco cultivar uma atitude de construção de um pensamento crítico e reflexivo acerca dessa proposição de experimento performático em dança, com o intuito de reflexionar experiências outras de criação artística, quiçá com referências corporais menos colonizadas.

2 PERFORMANCE: O CONHECIMENTO GRAFADO EM GESTO

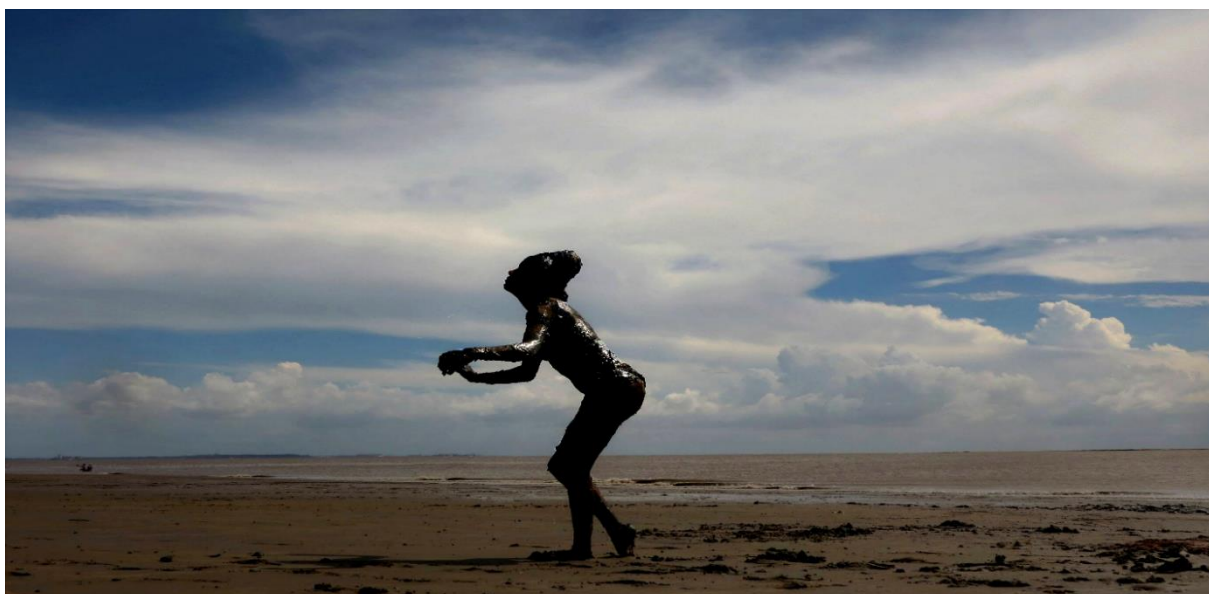


Figura 4 – Experimento: Corpo-Nanã (2020).
Fonte: Fotografia de Larissa Micenas.

Me vejo banhada pelo mangue, sinto a textura da lama e o cheiro de sal. Recordo-me da porção de terra ao corpo dada que vive aqui reminiscência atemporal. Um dia a terra voltará ao solo. Enquanto isso danço o mar, a lama, a falésia, o vento, ao passo que me movo, minha pele é conhecimento, vou desacelerando e ali estou espiral de tempo (Extraído do meu caderno de notas, ano 2020).

Em janeiro e fevereiro de 2020, tive a oportunidade de realizar os experimentos que são parte desta investigação, os quais, como explicitado anteriormente, auxiliam-me nas reflexões tramadas nesta dissertação. Evidencio agora os aspectos técnicos da realização do experimento, para melhor entendimento da sua operacionalização. Vale atentar que não pretendo aprofundar-me aqui em uma análise e descrição minuciosa dos experimentos, que penso ser mais cabível na elaboração de artigos ou produções curtas. Esse é um movimento, aliás, que já iniciei e que pode ser visualizado no ensaio *Corpo-Nanã: uma experiência de encantamento no manguezal*⁷⁵ para a revista *Fotocronografias*, assim como no capítulo *Corpo-Nanã: experiência performática no manguezal*⁷⁶, desenvolvido para o ebook *Dança e diáspora negra poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras* (CONRADO et al., 2020). Isso posto, darei continuidade neste trecho da escrita expondo o local, o tempo de duração e as parcerias realizadas para a execução dessas investigações corporais.

⁷⁵ O artigo está disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/corpo-nan%C3%A3-uma-experi%C3%Aancia-de-encantamento-no-manguezal-1-556580744db9>. Acesso em: 26 fev. 2021.

⁷⁶ O trabalho está disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2021.

Nos dias 11 e 12 janeiro de 2020, realizei os experimentos *Corpo-Nanã e Falésia*, na cidade de Alcântara/MA. Estive na localidade por dois dias, hospedada no sítio-escola OCA (Oficina de Comunicação e Arte)⁷⁷, localizado na Praia do Barco, a 10 metros do mangue. Considero todo o período de minha estadia no município como o espaço-tempo de duração desses experimentos. Mesmo que não tenha dançado todo esse tempo, estar exposta ao ambiente do mangue, do mar e da falésia, configurou-se como parte da vivência. Para a concretização desses dois experimentos, houve uma parceria com a artista e fotógrafa Larissa Micenas Colins⁷⁸, que me auxiliou sobretudo para a realização dos registros visuais, acessíveis hoje na plataforma YouTube através dos links disponibilizados nas notas de rodapé 24 e 25.

Já o experimento *Canto de água* foi realizado no dia 20 de fevereiro de 2020, na cidade de Pelotas/RS. Sua duração foi de duas horas. O experimento aconteceu na Praia do Laranjal, espaço conhecido pelos pelotenses por receber a procissão de Nossa Senhora dos Navegantes e Iemanjá. Nesse experimento contei com a parceria dos irmãos, Natã Carvalho da Silva e Patrezi Carvalho da Silva, que me deram o suporte necessário para a realização do experimento e a obtenção dos registros visuais. Tais registros também estão acessíveis no YouTube e podem ser conferidos no link disponibilizado na nota de rodapé 26.

A Figura 4 e o trecho que dão início a este capítulo representam parte do experimento *Corpo-Nanã*, realizado no dia 12 de janeiro de 2020. A orixá Nanã, inspiração para o experimento, é conhecida por dar uma porção de lama para a criação do corpo humano, sendo a orixá responsável por nos receber e conduzir novamente à terra. Ela é uma divindade com origem na República do Benin (Daomé), sendo um *vodum jeje*⁷⁹ que teve seu culto ressignificado pelos *nagôs*⁸⁰, passando no Brasil a ser considerada também uma orixá. Pela cosmopercepção iorubá, ela está na criação dos seres humanos, considerada, portanto, como uma das mais antigas orixás. Seus atributos associam-na à figura da *Mãe Velha*, que carrega

⁷⁷ O Sítio-Escola OCA busca a conscientização ambiental, a preservação do ecossistema dos manguezais assim como um turismo sustentável e marketing socioambiental. Para mais informações: <https://www.ocamaranhao.com/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

⁷⁸ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Contato: larissamicenas96@gmail.com

⁷⁹ Os *voduns*, assim como os orixás, podem ser entendidos enquanto potências, forças, desdobramentos da natureza. Jeje é uma contração da palavra iorubá *àjèjì*, que significa estrangeiro, ela era usada pelos habitantes do Reino de Dahomé para identificação dos povos vizinhos. No Brasil, a palavra serve para nomear a qualidade/complexo cultural negro vindo da região da África Ocidental.

⁸⁰ A expressão Nagô, segundo Sodré (2017), tornou-se um nome genérico para os falantes da língua *iorubá*, bem como um designativo para essa cultura. Os “nagôs” ou “iorubás” têm sua chegada no Brasil com a diáspora escrava e “foram os últimos a chegar, entre fins do século XVIII e início do século XIX” (SODRÉ, 2017 p. 29).

passos lentos e tem em seu corpo toda a experiência de uma vida, realizando a justiça em prol das mulheres. Ela é, igualmente, associada à chuva, à fertilidade, à morte, às águas contidas na terra, pântanos e mangues. E tem nestes dois últimos espaços seus símbolos naturais. Por isso, o mangue é um aspecto importante ao se pensar nessa orixá e em função disso foi o espaço escolhido para a realização do supracitado experimento.

Chegar aos manguezais da Praia do Barco na cidade de Alcântara, estado do Maranhão, após uma travessia pelo mar, saindo de São Luís/MA, acompanhada pela chuva em todo o percurso, fez-me pensar sobre como a relação com os orixás, e nesse caso especialmente com Nanã, está pautada no encantamento, que suscita um envolvimento do adepto com a natureza e seus símbolos. Tal imbricamento fundamenta em nossos corpos as histórias dos ancestrais e “[...] inaugura *um outro modo que ser*, uma outra forma de vida, um outro regime semiótico baseado mais na magia e no encantamento do que na racionalidade e na explicação” (OLIVEIRA, 2005, p. 236). Em outros termos, é uma outra possibilidade de leitura, que traz outra lógica. No experimento, a vivência com essa lógica do encantamento permitiu sentir o espaço diferente, o ambiente vivo, dinâmico, com novos cheiros, sons e texturas. Ter metade de minhas pernas enterradas no barro fez meu corpo dobrar-se, alterando minha relação de equilíbrio corporal (Figura 5), a lama acolhia meus pés e esse aspecto de imersão no barro me sensibilizou à qualidade de Nanã – acolher na terra o corpo.



Figura 5 – Experimento: Corpo-Naná (2020).
Fonte: Fotografia de Larissa Micenas.

As muitas poças de água que se formam no mangue, oriundas da alternância entre as marés cheias e baixas, gestam nesse espaço verdadeiros berçários, ventre de muitas espécies. O

fluxo contínuo das águas do mar, no encontro com as árvores, cria um espaço rico para a matéria orgânica se decompor, virando lama, lama em decomposição, que alimenta os seres e nutre seus corpos. Nanã cede a lama para que os corpos se movam. Trata-se de um espaço singular, limiar entre a vida e a morte, um eterno movimento que vai transformando continuamente o que ali fica retido da sedimentação de detritos, um eterno recuperar, um movimento que se renova, retraduz-se. O que antes despontava sua finitude em seguida é acometido pela potência da transformação. O mesmo acontece com o corpo nesse contato, que, ao estar reto, logo se curva, ao estar leve, logo pesa, negociando continuamente com a maleabilidade do solo. O manguê expressa, dessa forma, as qualidades de Nanã, as quais me fizeram reflexionar sobre os processos de transformação entre estar além da vida e da morte. Entendo que vida e morte são aspectos que se fundem nessa orixá, que recebe os mortos e garante o seu renascimento.

A região dos manguezais, onde realizei o principal experimento performático desta pesquisa, foi outrora uma zona portuária que recebeu os negros africanos na situação de escravizados. Ali, onde pude dançar e estabelecer uma reconexão com minha ancestralidade, foi para muitos negros o primeiro pedaço de terra depois de meses ao mar. Poder estar nesse ambiente forjou outra territorialidade em meu corpo, um encontro com parte de uma memória que me constitui, não só pela qualidade de ser o espaço vivo de Nanã, mas por revivificar através da performance artística, por inspiração dos conhecimentos transmitidos pelos negros em terras brasileiras, a força e a continuidade de seus saberes, mesmo nas situações de extrema violência que essa população sofreu e ainda sofre no Brasil.

Neste ponto da escrita, cabe ressaltar que, enquanto me debruço sobre este trabalho, percebo que muitas sapiências afrodiáspóricas e ameríndias tiveram de reexistir, reorganizar-se e ancorar no corpo de seus descendentes para que este espaço de escrita pudesse ser forjado e quiçá ser entendido como um dos muitos conhecimentos que meus ancestrais perpetuaram no corpo e nas memórias de suas performances. Aqui me refiro à performance segundo a autora Diana Taylor (2013): como sistema de armazenamento, transmissão da memória e do conhecimento, que, como epistemologia, encontra no corpo seu lugar de inscrição. Para a autora, as performances são “[...] como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27). Um dos muitos exemplos desses atos de transferência são as potências e filosofias dos orixás contidas nos corpos dos adeptos, pertences da transmissão oral, que na relação com a musicalidade, no gesto, tem no corpo o principal modo de perpetuação de seus conhecimentos. Foi por intermédio de atos de transferência que adentrei no âmbito das epistemologias e cosmopercepções afrodiáspóricas, podendo recarregar-me de sua subjetividade, territorializar o corpo como um

possível espaço-tempo de seus campos simbólicos e perceber que esses saberes, essa cosmopercepção, forjam paulatinamente novos olhares, assim como outros *moveres* no mundo, os quais entendo como necessários e que por muito tempo me foram tomados e negados como possibilidade de entendimento de minha existência.

Para desenvolver melhor o aspecto do corpo em performance como lugar do conhecimento, seguirei nessa perspectiva em consonância aos autores Martins (1997) e Ligiéro (2011), por meio dos quais pude entender que a história de meus ancestrais afrodiaspóricos tiveram em suas performances corporais uma possibilidade de sobrevivência e resistência cultural, aspectos que impossibilitaram os europeus de conseguirem “[...] apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadora de sua alteridade” (MARTINS, 1997. p. 25). Em ambos os autores citados, as performances orais africanas e as danças versam estratégias de sobrevivência, bem como uma possibilidade de “[...] ‘recuperar um comportamento’, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura” (LIGIÉRO, 2011, p. 135). Tal entendimento remonta o corpo como lugar de inscrição dos saberes negro-africanos neste país.

Leda Maria Martins, em seu livro *Afrografias da Memória* (1997) e no texto *Performances da Oralitura* (2003), discute esta questão fundamental: de que no domínio dos rituais afro-brasileiros as epistemologias africanas no Brasil estão inscritas na performance do corpo. Para circunscrever e argumentar em torno de sua questão, a autora analisa os congados mineiros⁸¹, apresentando-nos que o corpo em performance nas tradições negras da diáspora, o corpo em dança, em ritual, é espaço para a escrita, local de saber, memória e recriação da memória.

Em seu estudo, Martins (2003) explicita que o corpo restaura, expressa e produz conhecimento, estando diretamente relacionado à noção banto *ntanga*, palavra que, segundo a autora, dá origem ao verbo escrever e dançar, e que representa a possibilidade de existência de outros modos de inscrição do conhecimento em culturas ágrafas, essas que “[...] resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (milieux de mémoire), suas práticas performáticas” (MARTINS, 2002, p. 88). Conforme Martins (1997), os saberes

⁸¹ Para Martins (1997), o Congado Mineiro é um dos modos de perpetuação da cultura africana em terras brasileiras, que resulta dos processos das encruzilhadas, de um continuum cruzo sistêmico da cultura africana. Sendo o congado também conhecido como cerimônias do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, nos quais os negros em terras brasileiras transcriam através da gnosis ritual um enredo “[...] em cujo desenvolvimento o mítico e o místico se hibridizam com outros temas e narrativas que recriam a história da travessia de negros e seus descendentes brasileiros” (MARTINS, 1997, p. 46).

afro-brasileiros, sua cultura, bem como os processos civilizatórios estão ancorados no corpo e não foram apagados pelo sistema escravocrata, que transplantou à força os negros às Américas. Para ela, os saberes por aqui engendrados “[...] buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda” (MARTINS, 2002, p. 70-71). A partir desse viés, os processos que suplementam as faltas produzem no corpo uma literatura singular e são locais da memória e da sua recriação. O gesto, o canto e a dança resguardam e dão continuidade a nossos saberes. Desde essa operação analítica, o corpo é, para Martins (2003), palavra-corpo, ou seja, os conhecimentos grafam-se no corpo num procedimento de inscrição por ela denominado *oralitura*.

O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade [...] a oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo (MARTINS, 2001, p. 84).

Ou seja, a oralitura aponta para traços que se repetem no corpo e que estruturam uma grafia, que por sua vez acontece indissociada aos gestos e movimentos, tendo no corpo, bem como na memória, seu sustentáculo, pois é formulada no âmbito da performance. Intuo que a oralitura está presente no processo de criação dos experimentos aqui propostos, seja na tomada de escolhas do espaço, ou na abertura a outros possíveis modos de sentir, ou ainda em uma atitude interna intuitiva, pois neles vislumbro a continuidade dos saberes do terreiro por mim vivenciados. Ainda em diálogo com Martins (2003), vejo que a memória suscitada da oralitura é elaborada na condição de movimento dinâmico, isto é, não se petrifica em um depósito ou arquivo estático. Pois, a palavra oral, assim como a performance, é da ordem do que está em curso, “[...] existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades” (MARTINS, 1997, p. 146). Entendo que o conceito de performance da oralitura é usado pela autora para instituir a noção de corpo como escrita, assim como performar significa “[...] inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória” (MARTINS, 2002, p. 89). Finalmente,

[...] 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).

Segundo tal concepção, rascunho o entendimento de que as performances negro-africanas, que se conectam a este trabalho por meio dos saberes da Umbanda, permitem-me afinar uma associação que nomearei aqui como *cabeça-terra*. Durante o ciclo de experimentações que realizei para este projeto, o impulso de ir ao chão era-me recorrente, mas o imaginário das danças dos orixás, por mim experienciadas anteriormente nas aulas de dança afro, colocava-me em geral de pé. Certa feita, em um dos rituais internos da casa de Umbanda que frequento, observei que a ida ao chão para saudar os orixás era um hábito, os adeptos levavam o corpo ao chão e, mais especificamente, a cabeça a terra. Em um *insight*, onde saudava os orixás, percebi que meu corpo todo descia ao chão. Deitar-me no chão, entregar-me, curvar-me para reverenciar os orixás e guias pareceu-me um momento de escuta profunda de minha ancestralidade (Figura 6), em que presentifico uma abertura não apenas para meu corpo, mas para os outros e, conseqüentemente, para o Orum (espaço-tempo invisível – mundo espiritual).



Figura 6 – Experimento (2020).
Fonte: Fotografia de Larissa Micenas.

Por meio desse experimento, percebi que o meu desejo de ir ao chão talvez estivesse pautado na performance do terreiro, mais especificamente pela reverência ao solo encantado, aos mais velhos e à minha ancestralidade. Ou seja, ao contrário do pensamento do colonizador que pisa sem pedir licença, sem titubear, que se move como um invasor, como aquele que tem posse do solo e da terra, meu corpo intuitivamente estava colocando os valores que vivencio na

Umbanda em perspectiva, pedindo licença para cada passo e reverenciando o conhecimento que me antecede.

Ao levar minha cabeça a terra, minha própria subjetividade colonialista, pela qual penso estar autorizada a chegar em qualquer solo e simplesmente dançar, assim como a noção de que a beleza da dança está na verticalidade corporal, colocavam-se em questão. Essa percepção fez-me recordar que muitas vezes, no espaço-tempo de minha criação artística, olhei com aridez o aspecto sensível, influenciada pela visão de desencantamento promovida pela perspectiva colonial. Nesse sentido, inverter a relação de minha cabeça, colocá-la no chão da Umbanda, vai além de simplesmente deitar-me no piso do terreiro, essa ação é acolhimento, é sobre meus ancestrais, lembra-me da terra de onde vim, do corpo como extensão da terra e do próprio chão como “campo de imanência de onde se parte e para onde se volta” (OLIVEIRA, 2005, p. 329). Assim, percebo que

[...] o corpo é o território da cultura. É nele que se movimenta o tempo da ancestralidade (Corpo Ancestral) e dele emerge uma Ética do Corpo. O corpo é uma singularidade e uma estrutura ao mesmo tempo. Aqui o corpo não é pensado. Tudo é pensado através do corpo (OLIVEIRA, 2005, p. 318).

Entendo que a relação *cabeça-terra* que retorna ao mangue, ao solo à beira-mar e à lama, é antes um reconhecimento de uma ética de corpo, que nesta pesquisa está firmada na dimensão de performance da oralitura. Por esse ângulo, os pontos vocalizados, riscados, a mitologia dos orixás, bem como o transe e o gesto presentes na liturgia da Umbanda, são sapiências que inscrevem e forjam uma ética de ação no mundo, bem como uma poética que firma o corpo enquanto lugar de conhecimento. Assim, o gesto e a dança são o próprio texto, são o lugar de inscrição dos conhecimentos e memórias, bem como artimanhas para fazer viver saberes afrodiáspóricos. Neste ponto vejo convergência entre o conceito de performance da oralitura, cunhado por Leda Martins (1997; 2003), e a expressão *boca-orelha*, utilizada por Pai Norberto Peixoto, concepção que por ele é utilizada para ressaltar que os saberes da Umbanda são tramados na vocalidade, no movimento do corpo e no som de nossos atabaques, xequerês e maracas.

Reconheço a expressão *boca-orelha* como um saber negro-africano que sobreviveu em Pai Norberto Peixoto, transmitido de sua *Mãe de Santo*, e que agora ensaia fazer parte de minha ética e poética. Essa maneira de transmissão dos ensinamentos ainda reitera, como já exposto, a presença do corpo como forma de perpetuação dos ensinamentos, local do encantamento e da inscrição dos saberes trazidos pelos guias e orixás. Retomo o entendimento de que a presença do corpo é um saber basilar da prática ritualística na Umbanda, o qual se firma através de um

sistema que se dá *boca-orelha*, isto é, na condição de uma performance da oralitura, para pontuar que é por meio da oralidade que o corpo do adepto poderá acessar as sapiências negro-africanas.

Na visão de Ligiéro (2011), o corpo afro-brasileiro é uma literatura viva, na qual as cosmopercepções das tradições africanas garantiram a perpetuação e a eficácia da transmissão das sapiências afrodiáspóricas no Brasil. Em sua percepção, o corpo é o centro, estando atrelado ininterruptamente ao “cantar-dançar-batucar”⁸², peculiaridade analisada pelo autor como “[...] base de distintas celebrações tanto nos rituais afro-brasileiros (da umbanda e candomblé, entre outros) como também em festejos não religiosos” (LIGIÉRO, 2011, p. 155). A tríade “cantar-dançar-batucar”, ou ainda o quarteto “cantar/dançar/batucar/contar”⁸³, representa para os africanos e seus descendentes nas Américas um modo de “[...] ‘recuperar um comportamento’, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura” (LIGIÉRO, 2011, p. 135). A noção de comportamento recuperado é utilizada por esse autor com base na perspectiva de Richard Schechner, seu intento com o uso dessa noção é o de compreender as dinâmicas das performances afro-americanas, nas quais

[...] os sentidos são reconfigurados não só pela escolha dos elementos, mas por suas combinações em termos de repetições, como linguagens corporais claramente estabelecidas e como comportamento duplamente exercido, como propõe Schechner (LIGIÉRO, 2011, p. 112).

O entendimento de comportamento duplamente exercido associa-se diretamente à noção de comportamento recuperado, que, por sua vez, dá-se com base no que “[...] está circunscrito no corpo, enquanto memória que se expressa, ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas” (LIGIÉRO, 2011, p. 116). A noção de comportamento recuperado também é abordada pela autora Leda Martins (1997), que igualmente se referencia nas ideias de Schechner para expor que, por meio da performance da oralitura, os negros perpetuavam seus saberes e revivificavam suas memórias.

Em ambos os autores, Martins (1997) e Ligiéro (2011), os estudos da performance são analisados como adequados para o desenvolvimento de investigações das artes que têm no corpo seu acontecimento. Vale ressaltar que, para Martins (1997), os estudos da performance

⁸² Essa noção é trazida por Ligiéro (2011) a partir do filósofo e pesquisador congolês Fu-Kiau, que entende ser o cantar, o dançar e o batucar elementos que compõem a cultura afro. Em Ligiéro tal conceito é trabalhado para nos dizer que o cantar, o dançar e o batucar são também elementos da cultura afro-brasileira, sendo um ponto comum entre elas.

⁸³ O quarteto “cantar/dançar/batucar/contar” aparece no trabalho de Ligiéro (2017) como conjunto de elementos das performances dos negros nas Américas.

evitam classificações fechadas, o que permite observar as nuances e matizes dos eventos, bem como expandir o nosso olhar para o sistema complexo que toda performance contém. Assim como Martins (1997), o autor Ligiéro (2011) revela que o conceito de performance é adequado à investigação de tradições e artes efêmeras, pois, ao utilizar-se de lentes interdisciplinares para analisar um conjunto de atos sociais, rejeita “[...] aspectos limitadores etnocêntricos herdados do teatro tradicional e dos estudos de dança” (LIGIÉRO, 2011, p. 69). Gostaria de salientar ainda que, em Martins (2004, Informação verbal)⁸⁴, o termo “[...] remete a toda forma que nos exige a presença viva de um corpo, de um corpo em ação, de um corpo em movimento, de um corpo em processo de ser”. Em vista disso, vislumbro na performance uma lente para a análise do corpo em dança, do corpo em criação, em experimentação e em vivência no ritual da Umbanda.

Com base no exposto, evidencio que as performances realizadas pelos afro-brasileiros são artimanhas perpetuadas e criadas no corpo com o intento de resistência e transgressão ao projeto colonizador, bem como meio de transmissão dos saberes negros na América. Por conseguinte, neste trabalho o conceito de performance correlaciona-se ao entendimento estabelecido a partir da minha interlocução com as ideias dos autores Martins (1997) e Ligiéro (2011). Ainda gostaria de assentar que os negros no Brasil, ao serem submetidos a um conjunto de diferentes modelos de domínio e violência por parte dos colonizadores e de seu projeto, forjaram – ainda que em circunstâncias hostis de castigo corporal e repressão aos valores éticos e culturais – uma artimanha e transcendência de tais situações, de modo que seus atos de resistir permitiram sua existência para além da vontade do colonizador. Percebo que “[...] é através da existência do corpo como um suporte de saber e memória que vem a se potencializar uma infinitude de possibilidades de escritas” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 50-51), nas quais o corpo é “suporte de saberes e memórias, [...] um tempo/espaço onde o saber é praticado” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 53).

Assimilo que as diferentes formas de escritas e performances afro-brasileiras surgidas em resposta ao projeto colonizador nas Américas suplantaram a dominação e a docilização dos valores éticos e culturais negro-africanos, promovendo, como nos reitera Martins (1997) e Ligiéro (2011), um comportamento recuperado, que restitui, transmite e inscreve esses conhecimentos, sua ética e as expressões culturais ancestrais.

⁸⁴ Informação retirada de palestra por Leda Maria Martins, realizada no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM), 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xD52c4gjGWg&list=PL2Jkgyq63cM9zjP_04ogrckcllamr9djQ&index=1. Acesso em: 20 jun. 2019.

2.1 CORPOS IMANTADOS EM TRANSE

Ao longo de minha prática enquanto médium de incorporação, experiências por mim vividas no terreiro também são formuladas desde os sentidos, do sensível do corpo. Essas vivências não se pautam em um entendimento unicamente mental, desconectado da corporeidade. Ou seja, a divisão estrutural entre corpo e mente, que aparece como uma promessa da corrente filosófica do positivismo, do cristianismo trazido ao Brasil, que opera por aqui desde as missões jesuíticas, além da separação corpo e mente de algumas epistemologias da modernidade ocidental, não é o pressuposto para a formulação do conhecimento dentro do campo de minhas vivências no terreiro. De outro modo, no espaço da ritualidade da Umbanda, os sentidos se mostram como lugar da formulação da experiência e do conhecimento. Ao falar do sensível, entendo-o como um princípio de cognição, um meio pelo qual se opera a produção do conhecimento na Umbanda, bem como um modo de análise da realidade. Dito isso, neste ponto gostaria de evidenciar que a formulação que tramo a seguir não possui o objetivo de fortalecer a noção preconceituosa de que os negros não possuem um intelecto, ou ainda associar seus saberes a certa animalidade, atribuindo-lhes a capacidade de sentir e aos outros a capacidade intelectual. Pois, entendo que “[...] as palavras estão no mesmo plano que os gestos, os deslocamentos do corpo, os sons, os objetos, os cânticos, o sopro vital” (SODRÉ, 2005, p. 122), todos estão conectados, tem sua importância para a formulação do conhecimento nesta dissertação, pois são princípios de manutenção e transmissão da energia vital. Por isso vislumbro que o corpo na Umbanda é suporte de diversas sabedorias afro-brasileiras, local onde as sapiências são evocadas por meio da performance do transe/incorporação, do canto, da oferenda, da liturgia, dos sentidos, do batuque, etc. Tais sabedorias permitem ao corpo ser um *otá*⁸⁵, ser um local de restituição e transmissão do axé. Retorno ao pensamento de Rufino (2017), de “corpo otá”, o corpo consagrado aos orixás como pedra viva no mundo, metáfora das energias dos orixás e assentamento de sapiências afrodiáspóricas.

O entendimento de corpo, na situação da performance do transe, infiro com base nas teorias dos autores Ligiéro (2011), Martins (1997) e Rufino (2017), que me auxiliam a compreender o corpo em transe como um dos modos de inscrição, reelaboração, conexão e restituição desses saberes negro-africanos na Umbanda. A performance do transe enquanto lugar da transmissão do saber afro-brasileiro possibilita ao iniciado ocupar com o gesto, a fala,

⁸⁵ *Otá* ou *ocutá* são pedras consagradas aos orixás, nelas estão assentes as suas forças.

o canto e elementos próprios de cada guia e orixá o espaço-tempo do terreiro. Percebo, conforme Dos Anjos (2006), o transe como uma forma de realização da cosmopolítica afro-brasileira, um “[...] ato intelectual desterritorializante, em que o sujeito residual cede o corpo e a consciência a uma entidade que não mais coincide com o eu” (DOS ANJOS, 2006, p. 21). Conseqüentemente,

[...] o santo, o exu, o caboclo ‘se ocupa’ da pessoa, faz de seu corpo um território no qual pode cavalgar – o corpo é o ‘cavalo-de-santo’, o terreiro é o lugar de sobreposição de territórios. O próprio corpo está na encruzilhada do ‘eu cotidiano’ e das entidades que o ‘ocupam’ (DOS ANJOS, 2006, p. 21).

Visto por esse ângulo, entendo a incorporação como um ritual no qual o “[...] sagrado enquanto alteridade é carregado para ‘dentro’ fazendo explodir a unidade do sujeito” (DOS ANJOS, 2008, p. 86). Em outras palavras, dentro dessa performance religiosa o sagrado é incorporado rompendo a noção de um eu. Para o autor, o *Eu* na filosofia da religião afro-brasileira torna-se residual, múltiplo, o que proporciona uma desterritorialização das identidades. O transe, dessa maneira, pode ser configurado enquanto deslocamento e trânsito por territorialidades. Essa é uma referência também encontrada no pensamento de Rufino (2017), no qual o transe é entendido como deslocamento, trânsito por múltiplas dimensões e movimento que rompe com a singularidade do eu.

2.1.1 A Noção de Corpo a partir da Perspectiva Afro-Brasileira

O corpo no pensamento nagô é sagrado, corpo na qualidade de microcosmo, que “é permeável ao mundo histórico e cosmo mítico” (SODRÉ, 2017, p. 141). Tal compreensão em Sodré (1988) é apontada ainda como comum às diferentes agremiações afro-religiosas no Brasil, independentemente das nomeações dos terreiros – Candomblé, Tambor de Mina, Umbanda ou outras –, realidade que para ele as atravessa e extravasa, estando nelas presente, pois em qualquer uma delas “[...] permaneceu ainda hoje o paradigma – um conjunto organizado de representações litúrgicas, de rituais nagô – mantidos em sua maior parte pela tradição Ketu⁸⁶” (SODRÉ, 1988, p. 50). Trago essa percepção, pois entendo analogamente que há certas semelhanças na noção de corpo dentre as diferentes religiões afro-brasileiras.

⁸⁶ A tradição Ketu refere-se ao complexo cultural do grupo originário do reino iorubano de Ketu. Tal tradição tem seu papel fundamental na disseminação dos complexos rituais nagôs no Brasil.

Muniz Sodré (1999), no texto *Corpo e Sagrado*, discorre acerca do entendimento de corpo para os nagôs, expondo que o corpo é o da lógica do rito, que encontra nele “sua totalidade tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto” (SODRÉ, 1999, p. 179), isso significa que não há nessa cosmopercepção uma separação dualista do corpo. O autor retoma o princípio em outra obra, na qual igualmente o corpo nagô aparece integrado ao ritual e aos procedimentos cosmogônicos, encontrando neles sua totalidade, resolvendo as dicotomias e experimentando, a partir de sua corporeidade, “[...] um tipo de percepção sensorial, que pode de fato ser concebida como ‘ecológica’, na medida em que vincula o sujeito à natureza íntima do ecossistema circundante e abrangente” (SODRÉ, 2017, p. 150). Ou seja, o corpo é entendido nas religiões fundamentadas pela filosofia iorubá como indissociável do conhecimento e enquanto microcosmo do “espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa)” (SODRÉ, 2017, p. 151). Assim, o entendimento, a experiência, o conhecimento nagô ou iorubá é antes corporal e está centrado na coletividade e no sensível – o corpo é a referência. O que implica em uma análise profunda e em uma perspectiva interseccional entre mente e corpo. Assim sendo, quando me refiro ao corpo, não estou dele separando o aspecto intelectual.

Dimensionar o corpo que vivencia os saberes da Umbanda, os saberes negro-africanos nagôs, demanda a compreensão de que ele é o corpo do ritual, o corpo que tem no sentir sua intersubjetividade. Porém, “[...] não se trata de qualquer ‘sentir’, mas de uma experiência radical, de uma comunicação original com o mundo, que se poderia chamar de ‘cósmica’, isto é, de um envolvimento emocional dado por uma totalização sagrada de coisas e seres” (SODRÉ, 1988, p. 148). O autor expõe ainda que “[...] pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele. Ele é o mundo” (BOULAGA apud SODRÉ, 2017, p. 124). Essa é uma acepção importante para a compreensão de corporeidade para os nagôs, para os quais o corpo está territorializado na ancestralidade, sendo ele mesmo um reflexo desta e lugar perceptivo do mundo. É pelo sentir que ele se torna presente na transmissão do axé e vive a alteridade negra-africana.

O sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo. O homem não é si mesmo por derivação ou, progressivamente, por etapas. Ele é de vez ele mesmo, estando nele mesmo junto a coisas e a outros, na atualidade do mundo. O sentir é a correspondência a essa presença [...] (BOULAGA apud SODRÉ, 2017, p. 124).

Essa noção é percebida enquanto “[...] uma experiência de apreensão das raízes da existência e da sua contínua renovação”, na qual o corpo “[...] configura-se como um microcosmo, com um virtual ‘coração coletivo’” (SODRÉ, 2017, p. 135-137), em que o real

não está separado do cósmico humano. Tal noção de coração aparece, no trabalho desse autor, como uma categoria de entendimento da existência, em que se formula “[...] um modo de conhecer em que o racionalismo intelectual não detém nenhum monopólio discursivo” (SODRÉ, 2017, p. 38). Vale ressaltar que o autor não está se referindo ao coração físico, “representativo de aspectos do caráter individual” (SODRÉ, 2017, p. 37), mas sim a uma característica de transcendência da personalidade humana. Desse modo, entendo que o corpo que emerge da cosmopercepção nagô pode ser formulado como fruto do sensível, como território cosmo-mítico e enquanto território do saber, esse que “não apenas se adquire, incorpora-se” (SODRÉ, 2017, p. 124).

A corporeidade é “[...] um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais, erigindo-se fronteiras e defesas” (SODRÉ, 2017, p. 152). Entendo que essa é uma percepção que se conecta à noção de performance dimensionada a partir dos saberes negro-africanos, trabalhada pelos autores Ligiéro (2011) e Martins (2003), segundo a qual o corpo igualmente é apresentado como lugar do conhecimento, da memória, experiência e assimilação das sapiências afro-brasileiras.

Há no autor Luiz Rufino (2016b; 2017) uma noção de corpo pautada, assim como em Sodré (2017), no princípio cosmológico nagô. Rufino apropria-se dos saberes de Exu, a partir do complexo cultural iorubano, para nos apresentar um rico entendimento de corpo segundo as sabedorias afrodiáspóricas. O autor expõe que os saberes nagôs, saberes das encruzilhadas, encantam os corpos, transformando-os em “[...] um totem que imanta e reverbera potências que significam a vida” (RUFINO, 2017, p. 205). Esse corpo é, para ele, o da lógica do encantamento, da encruzilhada e tem seu acontecimento no chão da ancestralidade. Segundo o autor, o colonialismo investiu sofisticadamente na vigilância desses corpos, neles imprimindo um constante estado de tensão. Entretanto, mesmo o corpo submetido a operações de violência, por parte do projeto colonial, inventou e inventa “formas de resiliência e transgressão a esse padrão de poder” (RUFINO, 2016, p. 54), inscrevendo com base na transgressão ações decoloniais. Tais ações, conforme Rufino (2017), são modos de transgredir os efeitos de desencantamento promovidos pela colonialidade. Ele também ressalta que os corpos imantados em saberes das encruzilhadas, saberes nagôs, são corpos inventores de vida, possibilidades, corpos amuletos, que retomam e assentam a memória e o axé ancestral. Nessa perspectiva, o corpo para o autor viola os limites da dicotomia ocidental, “[...] o corpo não é nem sagrado e nem profano, o corpo é uno, é um SIM vibrando no mundo, é um otá, que assenta as forças cósmicas que impulsionam a vida e a experiência em todas as suas dimensões” (RUFINO, 2017, p. 207).

Nesse ponto convergem os pensamentos de Rufino (2017) e Sodré (2017), ambos realizam uma forte crítica ao ideal de corpo promovido pelo cristianismo, que opera no projeto civilizatório brasileiro: o corpo enquanto pecado, o corpo ferramenta, o corpo trapo, etc., que se construiu para Sodré em nome do espírito e em detrimento do físico. Tal percepção carrega uma noção dualista “de um objeto separado da consciência, algo que se tem à parte, dirigido pelo espírito” (SODRÉ, 2017, p. 120). Essa separação radical resulta em uma negação do corpo e carrega grandes consequências políticas, sendo uma delas a justificativa de uma violência civilizatória precedida por uma violência cultural e simbólica aos “povos ditos ‘exóticos’” (SODRÉ, 2017, p. 117-118). Esse procedimento de violação é apresentado como uma prática de semicídio, ou seja, uma visão que busca exterminar o sentido do Outro e que vê o Outro como um corpo exótico, destituído de espírito, como um receptáculo vazio “[...] que poderia ser preenchido pelas inscrições representativas do verbo cristão” (SODRÉ, 2017, p. 119). Por conseguinte, a percepção de humano idealizada no projeto colonizador está pautada em padrões hierárquicos estabelecidos pela cosmovisão cristã, “[...] desta provém o juízo epistêmico de que o Outro (*anthropos*) não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental” (SODRÉ, 2017, p. 14). A perspectiva disjuntiva do corpo aparece na obra desse autor como divergente da compreensão do pensamento nagô, em que o corpo não é entendido como receptáculo “passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem” (SODRÉ, 2017, p. 118).

Em Sodré, o corpo apreendido pela noção ocidental apresenta-se como “[...] um trapo, o corpo não vale nada, o corpo tá aí para reproduzir e olhe lá” (SODRÉ, 2017, Informação verbal)⁸⁷. Esse entendimento compreende, portanto, uma rejeição ao corpo, pensamento que também nos apresenta Luiz Simas e Luiz Rufino (2018). O corpo do projeto colonial carrega “a ideia de um corpo físico alocado em um polo oposto ao das imaterialidades do espírito” (RUFINO, 2017, p. 196). Dito de outra forma, esse corpo dualista que aparece em algumas epistemologias ocidentais não é o corpo dos saberes nagôs ou iorubás, pois o corpo desses saberes negro-africanos são corpos comprometidos com a vida, com a diversidade, são corpos interseccionais, corpos que praticam a alteridade como modo de existir, são “a pedra fundamental na invenção dos terreiros no Novo Mundo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 50).

Nesta discussão, ao trazer essas diferentes acepções de corpo, tenho como intento uma retomada da integralidade e reconhecimento do corpo como assentamento de saberes múltiplos, lugar da cognição, coração coletivo e microcosmo. Considero que essa é uma ação necessária,

⁸⁷ Informação retirada da palestra realizada por Muniz Sodré, intitulada: *O Espaço da África no Brasil*. [S. l.]: Nós Transatlânticos, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/8asUpAkFbu4?list=PLekNIFtPESLlPvMk9srRrOtDn41OLTIE>. Acesso em: 25 jun. 2019.

por essa razão refiro-me, nesta análise, a uma perspectiva do corpo que foi iniciado, do corpo que é extensão do sagrado, que é ritualisticamente preparado, o corpo como cordão umbilical, como resultado de uma experiência coletiva e como parte do chão do ancestral.

Em minhas experiências ritualísticas da Umbanda, quando um *preto-velho* acende um cachimbo, risca um ponto, alumia uma vela, toma um galho de arruda e realiza um benzimento, ou, ainda, quando meu *Pai de Santo* lava minha cabeça com ervas ou água de inhame, vejo meu corpo sendo territorializado e tornando-se extensão de um saber negro-africano ancestral. Nesses exemplos vejo a criação de meu corpo como um território, no qual se inscrevem conhecimentos afrodiaspóricos da ritualística da Umbanda, saberes que antecedem minha existência nesse corpo. Vejo que, sapiências como essas, são desdobradoras de uma territorialização do corpo, que me permite percebê-lo como um “coração coletivo”, um microcosmo, no qual os ancestrais que partilharam dessa experiência continuam a perpetuar seus saberes e transformar meu corpo em um “*corpo otã*”, inscrição de seus conhecimentos.

Tal entendimento é necessário para a formulação de uma reflexão acerca de meu corpo no experimento performático proposto nesta pesquisa. Entendo que princípios da cosmopercepção e princípios simbólicos da cultura afro-brasileira estão inscritos em mim, trazendo os saberes de meus ancestrais enquanto danço. Nessa lógica, quando me movo, quando danço, a partir desses conhecimentos ancestrais, como é o caso dos experimentos performáticos propostos nesta pesquisa, sinto que a performance se torna territorialidade do poder das encruzilhadas e uma celebração ao cosmo-mítico. Nesse sentido, vejo nos movimentos e gestos que acontecem nos experimentos não apenas uma qualidade descritiva ou simplesmente mimética, e sim projetiva, “[...] no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis. A dança não é, ai, mera composição, mas impulso de união com um todo – é impulso” (SODRÉ, 1988, p. 125), criando uma ampliação dos campos de presença dos saberes negro-africanos, induzindo, portanto, a uma descolonização do ser e, conseqüentemente, do saber.

Fundamentada nos experimentos *Corpo-Nanã*, *Falésia* e *Canto de água*, percebo que as sapiências afrodiaspóricas por mim vivenciadas na Umbanda me permitiram realizar um ato de conexão, reivindicação e invenção de outro espaço-tempo, em que o *encantamento*, o saber *boca-orelha* e as *encruzilhadas* forjam no corpo do experimento performático um entendimento de “coração coletivo”. Assim, intuo que em cena o corpo é extensão desses saberes, o que faz dele um microcosmo de um saber incomunicável, um saber que tem sua base no que o autor Sodré (1988) institui como *Arkhé*, uma energia capaz de gerar espaços, trazer a herança cultural africana, prover a continuidade dos saberes e ser um polo irradiador de energia vital. Esse é um

entendimento que permite compreender que “[...] o corpo passado se dá no presente como corpo passado de um discurso presente” (DOS ANJOS, 2019, p. 511). Ou seja, a partir da territorialização do corpo nos saberes nagô, há uma criação de um espaço-tempo, ou, ainda, de uma disjunção temporal, que permite ao corpo que dança, com base nesses valores, a criação de um tempo espiralar, referência ao pensamento de Martins (2002), em que o passado, o presente e o futuro são um só, permitindo a criação de uma performance que se direcione ao passado, apontando para um possível futuro. Ressalto que o corpo é aqui o espaço-tempo da comunicação desses saberes, assim como o espaço-tempo de assentamento da espiritualidade como parte do fazer artístico. Vale pontuar que, para a pesquisadora e diretora negra africana Napo Masheane (2020, Informação verbal)⁸⁸, uma das camadas do teatro africano é a espiritualidade. Entendo que a espiritualidade não existe em oposição ao saber, mas ela se conecta com ele abrindo caminhos possíveis. Aqui a espiritualidade é tratada como uma condição de experiência do corpo no mundo, bem como uma experiência que forja práticas e éticas corporais. Ela não deve ser lida como uma visão romântica, a espiritualidade é uma escolha, como aponta Sodré (2017), precária para a categoria compreensível do coração, e que, como já mencionado, está aberta para as regiões do sensível, para um conhecer em que a experiência estética intermedeia o entendimento do mundo e a formulação do saber.

Dito isso, entendo que o coração ou o espiritual é uma categoria de entendimento do mundo que presentifica meu corpo enquanto extensão de saberes e tempo/espaço ritualizado, bem como, atualmente, tempo-espaço da Umbanda. Sobre esse corpo, que hoje pode ser compreendido como corpo coração coletivo, percebe-se que, ao se inscrever em saberes encantados, foi forjado “[...] como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enunciam outras muitas experiências” (RUFINO, 2017, p. 187).

⁸⁸ Informação retirada do curso de História do Teatro Africano, modalidade extensão, realizado pela SP Escola de Teatro, orientado por Napo Masheane (África do Sul), de 5 de outubro a 4 de novembro de 2020.

3 O ENTRECRUZAR DAS CAMADAS NO VAIVÉM DA ESCRITA

Ao longo da minha trajetória como artista, a composição em dança esteve como um de meus principais interesses de investigação. E foi pela pesquisa em dança, pela análise de movimentos, como descrito anteriormente, que cheguei ao espaço religioso da Umbanda. Atualmente nele convivo não apenas na condição de pesquisadora, mas na qualidade de adepta. Percebo que a minha posição de participante dessa religiosidade integra-se ao modo como faço e vejo a dança presentemente, trazendo-me outras percepções sobre meu corpo e sobre os elementos que compõem a cena.

O imbricamento entre minha vivência como adepta da Umbanda com a de artista e pesquisadora é um fato importante, que circunscreve esta pesquisa, e que por si só entendo como uma encruzilhada, já que suscita bastante tensão e diferentes questionamentos acerca dos saberes/fazeres religiosos e suas múltiplas maneiras de tradução dentro de meu fazer cênico. Essas tensões provocaram-me ao longo da pesquisa a pensar como práticas artísticas pautadas nos saberes do terreiro poderiam estar alinhadas à religiosidade de Umbanda sem desrespeitá-la ou, dito de outra forma, em que medida as experiências religiosas poderiam ser “aproveitadas”, mesmo como inspiração, para a construção de composições coreográficas e experimentos performáticos?

Tais questionamentos, que emergem da tensão presente na encruzilhada adepta-artista-pesquisadora, fazem-me rascunhar um modo de criação artística e escrita que esteja alicerçada pela ética do terreiro. Nesse sentido, fio nas próximas palavras o meu percurso metodológico, com o intuito de verticalizar a forma como me movo dentro dessa encruzilhada.

Na tentativa de delinear esse meu caminho ético de pesquisa, apresentei meus estudos, como já relatado, para o meu *Pai de Santo* Norberto Peixoto e consultei o *Ifá*⁸⁹. Essas consultas foram um ato importante para mim como adepta do culto aos orixás, porque entendo e creio que ambos poderiam apontar-me uma forma de alinhar minhas práticas artísticas com os saberes do terreiro. Na ocasião que recebi a autorização para a realização da investigação, também recebi orientações para rascunhar um percurso ético que estivesse alinhado com os valores por mim vivenciados nos cultos aos orixás e ancestrais.

Vale ressaltar que, já no início da pesquisa, antes mesmo da seleção de mestrado, quando ainda desenhava o projeto para a seleção, conversei com meu *Pai de Santo* sobre o desejo de desenvolver esta investigação, ao qual ele pronta e previamente consentiu. Porém, tendo em

⁸⁹ Ver nota de rodapé 68.

vista minha condição como adepta dessa religiosidade, e a condição de livre trânsito entre a academia e a religião, distintos espaços de percepção, poderia haver alguns riscos éticos conjugados, pois meus pares, tanto religiosos quanto acadêmicos, poderiam não saber como contestar o que estou desenvolvendo, ou ainda ficarem com dúvidas sobre os limites de minha ação enquanto pesquisadora e pessoa religiosa. Foi que senti no desenvolvimento desta pesquisa: a necessidade de uma maior transparência ética profissional, principalmente no que diz respeito à conexão do trabalho acadêmico com os saberes do terreiro, e ao modo como o meu *Pai de Santo* Norberto Peixoto entendia a investigação. Nesse sentido, entabulei um diálogo com ele, tendo como base as seguintes questões: o que ele pensa acerca de práticas artísticas que integram a religiosidade de Umbanda? Elas desrespeitam a prática religiosa? Se desrespeitam, de que maneira isso se daria? E quais saberes do terreiro não poderiam ser utilizados por mim em práticas artísticas?

Apoiada nesses questionamentos, em 6 de abril de 2020, realizamos uma conversa online, formato adotado devido ao Sars-CoV-2, causador da atual pandemia de covid-19. Nesse dia em questão lhe falei do percurso da pesquisa, mostrei os vídeos dos experimentos e fiz os questionamentos acima. Assim pude receber de meu *Pai de Santo* as seguintes respostas. Em sua opinião, os experimentos propostos nesta pesquisa “*não desrespeitam a prática religiosa, pois estão inseridos no contexto de vivência individual*” (PEIXOTO, 2020, Informação verbal)⁹⁰. Vislumbro que, pelo experimento ter sido traçado desde uma relação com minhas memórias dessa religiosidade, ela não fere seus valores. Contudo, essas inspirações não me eximem da responsabilidade e comprometimento com o mistério dessa religiosidade. Nesse sentido, meu *Pai de Santo* me disse que os “[...] *saberes/fazeres passados em iniciação individual, não devem ser utilizados em práticas artísticas. De resto, tudo é válido, pois a religião também é arte*”. Ao mostrar-lhe os experimentos e os explicar, ele me disse que o que faço está relacionado ao modo como me conecto com essa espiritualidade, esta que, em suas palavras, é um acontecimento intrínseco ao humano, estando “*em cada um de nós e suas expressões são particularizadas e únicas, incomparáveis*”. Assim, arrisco-me a dizer que minha relação com a arte, neste momento, é um dos modos como cultivo, expresso e me conecto a esse prisma de percepção do mundo, através da ótica da espiritualidade. Dessa forma, minha conexão com o espiritual, que entendo como a categoria do coração (SODRÉ, 2017), faz as memórias e experiências do chão do terreiro serem um meio de relacionar-me com a arte, assim

⁹⁰ Este trecho e os demais, em itálico, foram extraídos da minha conversa com o *Pai de Santo* no dia 6 de abril de 2020.

como com o sensível que me habita. Hoje, por conseguinte, entendo que a ligação que posso estabelecer entre o fazer cênico e minhas experiências no terreiro dizem mais respeito aos valores que estruturam as relações dentro dessa comunidade e menos com uma criação cênica de seus processos ritualísticos.

Ainda, ao explicar a pesquisa para meu *Pai de Santo*, com as alterações ocorridas desde o processo de minha entrada no mestrado, dimensionei que meu interesse inicial havia se alterado ao longo do tempo, e que a minha observação do corpo em transe, que era um dos pontos de investigação de meu projeto de seleção do mestrado, não era mais parte central da pesquisa, pois eu estava mais interessada em entender os valores negro-africanos contidos ainda na Umbanda do que os estados corporais do transe. Sublinho que, na ocasião de nossa conversa, ao mostrar-lhe o material audiovisual produzido no experimento performático, ele me explanou veementemente que discernia diferenças e similaridades na postura e nos movimentos do corpo nos experimentos realizados, e que esse aspecto “*não invalida a ética e os valores iorubás que permeiam o estudo*”. Pois, em seu entendimento, “*a expressão do corpo apresentado na performance é única, fruto da sensibilidade do experimentador*”. Seguindo a resposta, ele falou que, para a realização de trabalhos artísticos que se proponham ao contato com a religiosidade, “[...] *se houver caráter e ética, respeitando a tradição, no caso a religião tradicional iorubá, a resposta só pode ser sim*”. A seguir, perguntei-lhe se práticas que envolvam a dança no espaço da natureza, tendo como tema os *itans* dos orixás, além de minha experiência na terreira, não desrespeitariam o mistério da Umbanda dentro de nosso terreiro, e ele me disse, “*de maneira alguma. Como falamos, o respeito aos aspectos iniciáticos individuais, se respeitados, validam a iniciativa*”. Na ocasião, aproveitei e confidenciei-lhe que, para além deste trabalho de mestrado, pensava, a partir do que estou tecendo, em desenvolver práticas educacionais afrorreferenciadas, e, nesse sentido, ele me expôs que “*os saberes relacionados com a ética e o caráter da religião tradicional iorubá devem ser usados para educar, se no contexto artístico, melhor*”. Por meio desse diálogo apreendi que, para além de desenvolver trabalhos artísticos, devo primar pela atuação no contexto educativo.

Na circunstância de nossa conversa, apesar de Pai Norberto Peixoto não haver especificado quais saberes poderiam fazer parte dos experimentos, entendi que não deveriam ser feitos rituais que pudessem de algum modo ferir o princípio do mistério dessa religiosidade, como assentar um orixá, fazer um *ebó* em cena, riscar pontos, entrar em transe e demais práticas de cunho iniciático, transferidas apenas para mim.

3.1 RASTROS DE UMA ESCRITA COM BASE NA ÉTICA DO TERREIRO

Firmada na noção acima descrita, compreendi que precisaria não apenas desenvolver experimentos que não comprometessem a ética do terreiro, como também uma escrita que não incorresse em tais equívocos. Assim, penso que esta escrita também deve estar alinhada com a vivência de dentro do terreiro, um modo de escrever irmanado à minha experiência pessoal e assentado também na condição de mistério como parte dela. Entendo que uma escrita a ser grafada a partir das múltiplas inscrições que este meu corpo mulher, afrodescendente, umbandista, artista, bailarina, pesquisadora, faz é uma escrita desde as minhas vivências, ou seja, uma “escrevivência” (EVARISTO, 2009). Dito isso, o conceito de escrevivência de Conceição Evaristo (2009) tornou-se uma premência para esta discussão, por conjugar a potência de pensar/experimentar uma escrita que estivesse entrelaçada à acepção de um corpo mulher, afrodescendente, artista e adepta da Umbanda.

O conceito de escrevivência, cunhado por Evaristo (2009), remonta ao fato, segundo a autora, de que a escrita de uma mulher afrodescendente está alicerçada por uma subjetividade própria de um corpo-mulher-negra que inventa e cria o ponto de vista do texto desde a experiência da sua própria existência. Em suas próprias palavras,

[...] quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvinculo de um ‘corpo-mulher-negra em vivência’ e que por ser esse ‘o meu corpo, e não outro’, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta (EVARISTO, 2009, p. 18).

Observo que o conceito de escrevivência traz consigo a dimensão da experiência racial afrodescendente. Experiência que é ponto fulcral dentro da noção de escrevivência e que, segundo Evaristo (2009), influi certamente na subjetividade negra. Melhor dizendo, a autora entende que a noção de escrevivência está colada à experiência de ser negra no Brasil. Condição que demarca, para Evaristo (2018, Informação verbal), as diferenças entre os conceitos usados nas metodologias de pesquisa qualitativa, no caso os conceitos de “auto-etnografia”, “(auto)ficção” e “escrita de si”. Para a autora “[...] o conceito de escrevivência imbrica-se de uma questão étnica, que traz em sua história o processo de seus ancestrais terem passado por um processo de escravização” (EVARISTO, 2018, Informação verbal)⁹¹.

⁹¹ Ambas as falas foram retiradas da palestra *A escrevivência no centro do debate: Conceição Evaristo em partilha com Carla Fernandes*. Parte do Festival Mulheres do Mundo WOW, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jzy0kunZ_rA. Acesso em: 28 abr. 2019.

Trago a acepção de escrevivência por entender que esta pesquisa também está perpassada pelas relações étnico-raciais que vivencio enquanto mulher parda (modo como me declaro ante as opções estabelecidas pelo IBGE⁹²). Entendo pardo não como uma identidade racial, mas enquanto cor. A parda é fruto da ideologia de embranquecimento da população brasileira, construída à custa de muita opressão, segregação e violência, que se consolida por meio da miscigenação arquitetada entre os indígenas, os negros e os brancos. Esse processo, nomeado como miscigenação, foi uma estratégia de genocídio, dominação, apagamento da ancestralidade e do campo simbólico vivido pelos descendentes de negros e indígenas.

3.2 NEGRA-TIMBÓ⁹³: DIMENSÃO ÉTNICO-RACIAL EM RELAÇÃO À MINHA ANCESTRALIDADE

O pardo como “[...] sujeito miscigenado é, antes de tudo, produto de séculos de estupros institucionais de mulheres negras e indígenas” (GOMES, 2019, p. 68), herdando, desse processo de miscigenação, tanto o mito da democracia racial quanto o “limbo racial-identitário”, noção que é usada por Lauro Felipe Gomes (2019) para referir-se à condição de pardo no Brasil.

‘Negro demais para ser branco, branco demais para ser negro’. Essa afirmação centraliza qualquer que seja o pensamento sobre a identidade racial do pardo e simboliza perfeitamente o conflito em que ele está recorrentemente. O limbo racial-identitário recebe esse nome pela obviedade do que ele é: um (não) lugar onde pardos estão, cuja característica principal é a ausência de identidade e consciência racial. [...] O pardo, desde a infância, encontra-se referido com eufemismos para ‘negro’ ou ‘indígena’, sendo eles ‘moreno’, ‘moreninho’, ‘mulato’, ‘indiozinho’, ‘marronzinho’, ‘café com leite’ e tantos outros. Ele percebe-se, o tempo todo, racializado, mas nunca explicitamente como negro ou indígena. Então, quando questionado sobre ‘o que é’, talvez responda prontamente ‘pardo’, sem entender que pardo não é identidade racial, pardo é cor – que marca um processo de genocídio que estuprou mulheres negras e indígenas e que se baseou em séculos de teorias eugenistas (GOMES, 2019, p. 70).

Cor de cuia, marrom-bombom, morena da cor do pecado, indiazinha, bronzeada, são alguns dos eufemismos que eu mesma já escutei para meu corpo, e os vejo como parte de minha experiência racializada, condição à qual meu corpo pardo é submetido e que faz lembrar-me diariamente que não sou branca. Seja por meio dessas nomeações ou muitas outras às quais fui acometida – como na ação de uma criança branca em Portugal, gritando pelos corredores da escola em que trabalhei que eu era castanha; ou na infeliz atitude de uma dona de padaria, na

⁹² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. A noção de pardo será melhor explicitada no tópico a seguir.

⁹³ Modo como minha mãe, Crenilce Silva Colins, carinhosamente me chama desde a infância.

qual eu era atendente, em Porto Alegre, dizendo-me para cuidar dos cabelos por eles deixarem-me com um aspecto sujo; ou, ainda, quando sou parada por um senhor indígena no centro da capital gaúcha e ele me diz que eu poderia ser indígena se meus cabelos não fossem ondulados; ou quando tenho o meu corpo sexualizado, no intercâmbio em Portugal, ao ser convidada para ir à Alemanha com meu professor branco e ficar em seu quarto⁹⁴. Em todos esses episódios sou racializada e sou lembrada, muitas vezes das formas mais variadas, de que não sou parte do cânone europeu e carrego traços negros e indígenas que me submetem ao racismo. Em suma, a minha corporalidade parda se constitui naquilo que “é, ao mesmo tempo, marca de um genocídio e objeto dele” (GOMES, 2019, p. 72).

Meu corpo pardo, para além do exposto, marca uma condição de não-ser, uma condição que é abordada por Frantz Omar Fanon (2020) como parte da natureza de ser negro. O não-ser é condição de retirada de humanidade do ser, na qual “o negro não é um homem” (FANON, 2020, p. 26). No Brasil, a ideologia de embranquecimento, imposta pelo colonizador e que invisibiliza negros, indígenas e pardos, submete-os a uma experiência racializada, colocando-os como inferiores e reforçando o parâmetro dos valores brancos como o ideal. Esse paradigma do embranquecimento foi e continua a ser uma das táticas que perpetua o racismo e toda a sua herança, assim como destitui os corpos negros de humanidade.

Minha condição de parda também está sujeita a esse espaço-tempo do não-ser, o qual suprime a possibilidade de um real reconhecimento enquanto descendente dos povos originários, bem como da população negra. Tal supressão me golpeia, violenta-me, anula a minha humanidade, sujeita-me ao lugar de não identificação e explicitamente me silencia, pois, ao não me sentir negra, indígena e muito menos branca, sou colocada no limbo racial-identitário. Situação que me arrasta para o local de silêncio e acaba por consolidar a alienação colonial. Aqui, faço referência ao pensamento de Fanon (2020), o qual entende a alienação como uma das formas de domínio, estratégia de inferiorizar o colonizado, sua cultura, seu fenótipo e sustentar o racismo, garantindo assim a perpetuação da estrutura do colonizador. Ou seja, nesse caso, o limbo/não-ser é uma das tantas maneiras de alienação e dominação dos europeus que visa a sobrevivência desse paradigma. Ressalto, por meio de Gomes (2019), que o silêncio do pardo é uma das estratégias de manutenção da estrutura colonial, uma forma de

⁹⁴ Neste último exemplo, também experimento o sexismo que recai sobre as mulheres negras. Um sexismo que acontece de maneira diferente em comparação às mulheres brancas. Ao relatar para uma mulher branca o ocorrido, ela me disse que deveria ser porque sou brasileira e o sexismo difere para nós. No entanto, eu era uma das duas mulheres não brancas brasileiras no intercâmbio e, ao conversar com as outras conterrâneas, nenhuma delas recebeu tal proposta.

genocídio da população negra e um meio de promover a desorganização das pessoas pardas no combate ao racismo.

Este trecho de minha escrita é um grito a essa condição de alienação, da qual tomo consciência, no intuito de elaborar um pensamento racial e delimitar que, enquanto corpo racializado, eu não performo a branquitude. Reconheço que, mesmo quando danço, recai sobre o meu corpo essa experiência racializada, meu corpo, antes de qualquer movimento, será lido como um corpo não branco. Isso me faz pensar que, quando danço, aquele que frui me visualizará através de uma imagem criada primeiro em torno de minha pele, assim meu corpo em cena está novamente sujeito a uma relação racializada.

A condição de um corpo não branco, não negro e não indígena, traz-me muita confusão sobre como olhar para a minha ancestralidade e sobre qual é minha situação/lugar de fala dentro desta investigação. Entendo, a partir de Sodré (2019, p. 882), que “todo mundo tem o seu lugar de fala”, e é um aspecto móvel, pois, na cosmopercepção nagô, lugar de fala não é um lugar exclusivo, “[...] porque a característica do próprio lugar deve ser móvel, essa é a mobilidade criativa, a mobilidade de lugar”. Ou seja, essa mobilidade criativa, que confere deslocamento, mobilidade e trânsito, permite, para ele, que um branco possa falar como um negro, que um homem possa falar como uma mulher, etc. Assim, lugar de fala pode ser compreendido como situação de fala, pois por “uma visão nagô e negra, penso que o corpo é um território de muitos lugares” (SODRÉ, 2019, p. 882), e esses muitos lugares permitem ao corpo transitar em diferentes territórios, como já dito anteriormente. Em suma, lugar de fala em Sodré não é credibilizado como fixo e sim como uma situação sujeita ao trânsito. De maneira que, a expressão *lugar de fala*, neste texto é empregada na perspectiva dos saberes nagôs, não como o lugar da essencialidade da cor da pele, mas espaço-tempo que evidencia a fala desta pesquisa.

Ponto ainda que o corpo pardo assume-se enquanto corpo dos “entre-lugares”, esses ‘entre-lugares’ fornecem “[...] o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação” (BHABHA, 2007, p. 20). Nesse viés, gostaria de tomar uma expressão afetiva escutada por mim no convívio com minha mãe para a contestação de uma identidade racial que esteja para além do símbolo de mestiçagem. Essa expressão é *negra-timbó* e a trago aqui por vê-la como uma potência e um saber fronteiro. Mas também pelo afeto e identificação que tenho para com ela. As especulações que desenvolvo em torno dessa expressão são poéticas, são da ordem da criação e de minha necessidade de encontrar uma expressão que me auxilie no processo de tomada de consciência de minha situação de corpo no mundo.

Timbó refere-se a um cipó usado para pescaria por diferentes povos nativos no Brasil. No Maranhão, há registro de seu uso pelos povos Tenetehara, Ka'apor e Awás. O timbó tem um efeito venenoso sobre os peixes e conta-se, mitologicamente, segundo Flores (apud FIOROTT, 2008), que ele é oriundo do sangue de uma criança nascida timbó, fruto da relação de um homem com uma anta encantada, e que já no momento de seu nascimento, ao ter seu corpo lavado na água do rio, matou muitos peixes, por isso, no decorrer de sua vida, era sempre convidado a ir às pescarias, mas em uma dessas ocasiões teve seu corpo gravemente ferido e morreu. Seu corpo foi então levado em várias direções e, onde o seu sangue caiu, nasceu o cipó timbó para a serventia dos povos nativos.

Entendo que timbó é um encantado ao mesmo tempo que um veneno, que serve tanto para matar quanto como ferramenta para alimentar, assim como para tornar-se um ser sobrevivente. A partir dessa perspectiva, gostaria de fazer uma ingerência que considero um tanto arriscada: quero pensar na minha condição racial como uma presa do timbó, a minha carne carrega o seu veneno. Não apenas o veneno do espírito do timbó, que tem a possibilidade de encantar-se, mas o veneno de uma colonialidade. Negra-timbó seria aqui uma expressão utilizada para designar o reconhecimento de uma existência negra que pode carregar o espírito timbó e ser tanto ferramenta de alimento de uma ancestralidade, quanto também veículo de morte, principalmente por não se reconhecer como presa do veneno colonial, ou signo de mistura entre raças.

Em outras palavras, ao mesmo tempo que posso carregar comigo a ancestralidade negra e indígena, e assim ter a capacidade de alimentar a ancestralidade e ser fluxo de encantamento do timbó, posso também ser objeto de morte, epistemicídio e genocídio desses povos. É dolorida essa tomada de consciência de minha situação, mas a vejo como necessária para refutar a desmemorização da diáspora africana e dos povos nativos. Vejo isso como um passo de combate à continuidade da perpetuação da subjetividade branca e um modo para entender um fator histórico que se circunscreve em minha existência.

Aqui, pelo ponto histórico de colonização dos povos negros e ameríndios, assim como todo o jogo de manutenção do projeto colonial por meio da subalternização dos corpos negros e indígenas, escolho expor que a minha situação é de negra-timbó, na tentativa de combater o racismo, de tomada de consciência de uma realidade histórica e com o desejo de não excluir a ancestralidade negra e indígena que se inscreve em meu corpo por muitas vias.

Entendo que, enquanto o veneno da colonialidade tenta violar e matar o meu corpo, agindo como “[...] fenômeno de longa duração, que está até hoje aí lançando seus venenos [...] gera ‘sobras viventes’, seres descartáveis, que não se enquadram na lógica hipermercantilizada

e normativa do sistema” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 5). O veneno do timbó, que aqui carregaria um caráter duplo, justamente pela continuidade do evento da colonização, também é o veneno que pode transformar-me em sobrevivente, ou seja, aquela que sobrevive à morte, dribla a condição de exclusão e afirma “[...] a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 6). Eis, portanto, minha tática de transgressão à criação da colonialidade a corpos paridos para não ser: não ser suficientemente branco para ser branco, não ser suficientemente negro para ser negro e não ser suficientemente indígena para ser indígena. Essa é uma tática para vivificar o aquilombamento entre pardos e a possibilidade de reconhecimento de uma ancestralidade afro-ameríndia.

É com base no exposto acima que entendo, então, que a noção de escrevivência coaduna-se a essas relações, por se propor ser uma escrita que emerge de uma condição racial e por ser uma escrita que “há muito fazer-dizer, há muito de palavra-ação” (EVARISTO, 2009, p. 10). Isso posto, afirmo que o modo de escrita que busco desenvolver nesta dissertação está intimamente associado à minha situação racial, repleta de apagamentos, uniformizações e congregada a essa recém-parida condição de negra-timbó.

Em meus processos de inscrições corporais, percebo que escrevo, danço, canto a partir de uma situação de corpo que nasceu de um projeto que visa a homogeneização e o apagamento das diferenças. Eu sou um corpo parido para não ser, em outras palavras, uma fratura, um rompimento instaurado pelo colonizador que visa ao apagamento dos povos afrodiáspóricos e povos da terra. O corpo negra-timbó é uma extensão de uma ferida aberta pelo colonizador, porém, com uma potência de cura. Potência de cura daquilo que é nomeado, identificado. Assim, minha escrita pode ser considerada fruto de um espaço-tempo de rasura, não-ser, onde a ferida está aberta. O veneno colonial está me corroendo e há um fingimento cínico por parte do colonizador de que não há nada a me acontecer, mas eis que desperta a minha negra-timbó e experimento o corpo em uma situação de confusão e também de potência de encantamento, um corpo do entre e um corpo de cura. É com base nessa noção que entendo que viabilizar meu corpo enquanto potência de desdobramento de uma ancestralidade negro-indígena é um modo de agenciamento de intervenção intelectual, bem como um meio de forjar uma situação de fala firmada no não apagamento dos saberes negros e indígenas.

Um corpo pardo, que antes era esvaziado de uma discussão racial, de pensar a sua ancestralidade, pode então passar a resistir e elaborar-se no intuito de tornar-se sujeito da sua própria humanidade. Assumo-me como negra-timbó, outrossim, por entender que a condição de existência parda é marcada no Brasil por uma grande heterogeneidade, ou seja, as

implicações existenciais e subjetivas entre as pessoas pardas é tamanha que cada sujeito pode experimentar a sua ancestralidade e racismo de diferentes formas, fruto de cruzamentos diversos entre negros e indígenas, negros e brancos, indígenas e brancos e negro-indígenas e brancos. Dito isso, negra-timbó é um modo também para pensar a história dos povos brasileiros, minha origem, viver a diferença, entender o racismo, visibilizar o meu corpo e humanizar-me.

3.3 PERCURSOS TRILHADOS PARA A INVESTIGAÇÃO DOS EXPERIMENTOS

Gostaria de começar este tópico evidenciando que entendo esta escrita como viva, imersa na ação, como uma oferenda e um agradecimento pela possibilidade de um registro que parte de minha situação de fala de mulher negra-timbó, que se dedica ao cultivo de uma religiosidade afro-brasileira e que teve na vivência com os valores e elementos da cultura afrodiáspórica da Umbanda uma oportunidade de olhar para a vida por meio do encanto. Elementos e valores que vejo na noção de escrevivência da autora Evaristo (2009), discernimento esse que me auxilia a tecer a possibilidade de uma escrita que rasura o passado, trazendo ao presente saberes, valores, ética, histórias negras e narrativas assentadas na experiência de corpo-mulher-negra-timbó em vivência.

Pensando a escrita a partir da lógica do terreiro, desenvolvo-a como uma espécie de assentamento⁹⁵, um local onde elementos e valores dos guias e orixás se inscrevem e agenciam saberes da diáspora africana, forjando, em diferentes níveis, conhecimentos que vão em direção não a uma individualidade, mas à vivência coletiva. Assim dimensionada, a escrita que se imanta neste texto desde o movimento de dança, que o meu corpo executa de outros modos nestas linhas, é a chave por meio da qual oferendo o que vivenciei no processo desta pesquisa para o mundo. É a partir do escrever com/na e pelas minhas vivências que crio algumas estratégias metodológicas e desloco algumas percepções do fazer da Umbanda para pensá-las como metodologia e disparadoras de experimento performático.

Os aspectos teórico-metodológicos desta pesquisa emergem “de um si”, ao mesmo tempo que se circunscrevem numa proposta de pesquisa encarnada. A metodologia “[...] ‘partir de si’ (partire da sé) é uma prática que enfatiza a ideia de que estamos no mundo em fidelidade a nós mesmas” (MANFRINI; CIMA, 2016, p. 462). Tal condição implica para as autoras Daniela Manfrini e Rosanna Cima em uma metodologia alicerçada na experiência pessoal da

⁹⁵ É a representação material do orixá, os assentamentos depois de ritualizados e sacralizados são a impressão do orixá em terra.

pesquisadora, que, antes, é mobilizadora do envolvimento com o tema. Tal postura faz “[...] questionar o que está acontecendo na pesquisa e na construção do pensamento [o que] não nos deixa cair na individualização, porque relaciona o contexto, os sujeitos da pesquisa e os processos individuais da pesquisadora” (MANFRINI; CIMA, 2016, p. 463). Entendo por pesquisa encarnada “[...] aquela investigação que considera o corpo como um lugar privilegiado para fazer pesquisa. As implicações corporais da pesquisadora fazem com que emerjam os modelos culturais implícitos que atuam na pesquisa” (MANFRINI; CIMA, 2016, p. 462). Desse modo, é com base em minha condição escreviente que trago minhas reminiscências descritas num diário de bordo, no qual teço reflexões tendo como foco o registro da experiência no experimento e na vivência dentro da Umbanda. Tais registros são matizados com os conceitos, autoras e autores que elegi como interlocutores para este processo de pesquisa.

Na interlocução dos conceitos com a vivência artística e reflexão de minha experiência religiosa, percebi que o cultivo religioso por mim experienciado institui-se em camadas – infiro a recorrência de três camadas que se mesclam aos conceitos: encantamento, encruzilhada, sensível e oralitura. Essa perspectiva de um acontecimento religioso que se instaura em camadas é um modo para esmiuçar, investigar e valorizar aspectos ligados ao corpo que dança com base na experiência do terreiro, percepções que não são muitas vezes visíveis e estão ligadas a quem está sensibilizado pela lida da vivência em religiões afro-brasileiras. Tais camadas são por mim elaboradas por meio das noções de encantamento de Oliveira (2005), de encruzilhada do Rufino (2017) e performance da oralitura de Martins (2003), constituem-se em noções móveis, noções de trânsito. Desdobro-as neste ponto, de forma sintética, com o desejo não de congelá-las ou fixá-las, mas antes à guisa de uma tentativa de melhor explanação:

Encantamento – como o espaço-tempo visível e invisível onde se instaura o mistério e a magia da religião.

Encruzilhada – como território onde diferentes saberes se encontram, são cruzados e assim permitem instaurar no corpo a possibilidade de trânsito por diferentes corpos.

Oralitura – como meio onde a memória e as sapiências negro-africanas continuam a ser perpetuadas e reelaboradas no corpo.

Opero com a noção de camadas na falta de um termo melhor, pois vejo nessa noção uma possibilidade de entendimento do modo de perpetuação dos saberes na Umbanda. Trata-se de uma estratégia que encontrei para rascunhar algumas das sapiências que já estão assentadas. Assim, camadas são um modo de agenciamento desses conhecimentos, meios pelos quais faço despontar as articulações que tramo entre a Umbanda e a investigação cênica.

Para refletir acerca desses conceitos como vetores da Umbanda, dimensionando-os como parte dos experimentos performáticos realizados para esta pesquisa, os três experimentos, *Corpo-Nanã*, *Falésia* e *Canto de água*, traduzem a questão proposta nesta dissertação por outros modos, mas sem nunca perder a influência das camadas: encantamento, encruzilhada e oralitura. Tais conceitos estão nesta pesquisa cindidos apenas à guisa de uma melhor explicitação da proposta metodológica experimentada no trabalho. A despeito disso, as camadas supracitadas acontecem em simultaneidade tanto no experimento, quanto na vivência religiosa, e as entendo como uma possibilidade de se pensar a perpetuação dos valores iorubás numa perspectiva de criação cênica. Atente-se ainda ao fato de que tais noções possuem um caráter móvel e não acontecem separadas.

Para continuar a pensar essas camadas enquanto um possível fio condutor de uma performance do encantamento, convido agora à visualização do vídeo no link a seguir: <https://youtu.be/lh6Nm8Vx5FY>. Proponho o vídeo no desejo de trazer a subjetividade que está imersa nesta metodologia por outros meios. O vídeo em questão traz trechos do experimento *Falésia*, que foi pensado em cruzamento com as memórias que emergiram em seu espaço de produção, a praia e o mangue. Memórias que vejo assentes nessas camadas e que acionam a performance da oralitura para rascunhar considerações acerca das escolhas para o experimento. Tais opções reivindicam a atualização da memória dentro do fazer cênico e forjam um espaço-tempo de vivência com os saberes afrodiaspóricos.

A seleção, no decorrer da pesquisa, por determinadas memórias foi uma alternativa para trazer ao experimento valores e sapiências perenizadas na Umbanda. Essas memórias de minha família consanguínea e ancestral permitiram em certo nível cuidar de minhas feridas, assim como Omolu teve as suas cuidadas por Iemanjá. O reconhecimento de que existo enquanto negra-timbó foi um ponto importante para enxergar as camadas de análise desta pesquisa, pois as vejo irromperem como águas de Iemanjá e como pérolas dadas a Omolu para enfeitar e curar o corpo cheio de feridas e marcas. Talvez essas camadas sejam aqui como milho de pipoca, que estão esperando a temperatura certa para estourar uma transformação de meu pensamento. Uma metamorfose, uma cura de meu próprio fazer cênico, que passaria a ser entendido como experiência com o sagrado, possibilidade de vivência com a diferença, instauração de valores civilizatórios iorubás e local de perpetuação de uma visão e atitude de mundo africana em terras brasileiras.

Vale ressaltar que enxergo essas camadas em outras pesquisas cênicas, como nos trabalhos de Monica Aduni⁹⁶ (Monica Silva da Costa) e Mestra Onisajé⁹⁷ (Fernanda Júlia Barbosa), que serão novamente citadas a seguir, e vejo-as como princípios de uma performance negra no Brasil, ou como pontos em comum a trabalhos que têm como base as sapiências negro-africanas. Contudo, atualmente, essas noções não são pensadas na condição de metodologia para a criação cênica, não aparecem com essas nomenclaturas e não acontecem agrupadas, mas já despontam como meio estético de fruição e criação. O que desejo pontuar aqui é que a presença dessas camadas não é algo inerente somente a esta pesquisa em particular. Em suma, essa interação forjada entre a performance da oralitura, o encantamento e a encruzilhada desponta da necessidade de entender o que está a ser performado com base nos valores iorubás presentes na Umbanda.

3.3.1 Camada-oralitura

A camada da oralitura refere-se aos saberes da Umbanda cunhados em meu corpo em performance. Identifico que as inscrições de determinados conhecimentos da Umbanda em meu corpo, como é o caso do saber *boca-orelha*, foram o que me permitiram ter acesso ao *itan* de Nanã e posteriormente o correlacionar com uma história de minha família, configurando uma identificação da reciprocidade entre o *itan* e uma história real. Assim, essa camada presentifica-se como espaço-tempo de identificação, criação e reelaboração de minha memória enquanto sujeita afrodescendente. No reconhecimento da história de meu pai Clezio Pereira Colins, que foi deixado por sua Mãe, assim como Omolu, e criado e cuidado pela minha bisavó Cecília, assim como Iemanjá adotou Omolu. Uma compreensão da camada da oralitura trouxe o sentir, o escutar e a experiência corporificada como possibilidade de formulação da investigação performática em dança e contemplação das histórias dos orixás em minha própria vida. Aqui o *itan* por mim escutado de Omolu, *boca-orelha* no terreiro, faz-me trilhar o percurso até o espaço-tempo de escuta de minha família e espaço mitopoético do orixá, os quais modificam minha relação com essa orixalidade e trazem novas oralidades à performance cênica e experiência religiosa. No caso da camada da oralitura, o *itan* é entendido como parte de minha

⁹⁶ Aduni foi um nome social recebido no Benin, na situação de um renascimento tanto no seio dessa cultura, quanto um renascimento após intempéries de saúde.

⁹⁷ Onisajé é o seu nome recebido pelo Candomblé e seu uso remonta a um resgate e caracterização de sua ancestralidade.

memória familiar e parte da sapiência do terreiro, ambas inscritas em meu corpo e performadas no experimento. À medida que vou experimentando o espaço mitopoético do orixá, vou presentificando a história e performance oral de minha família.

A performance oral das ações de lavar o corpo, ser acolhida nas águas de Iemanjá, lavar as feridas de um abandono, presentes no *itan* de Omolu, emergem na camada da oralitura, restituindo, recriando e forjando, assim, não só sua história em mim, como também a criação de um tempo-espaço de saber no qual a experiência e o sentir tornam-se base da experiência do movimento – característica apontada por Sodré (2017) como parte da cosmopercepção nagô. Conforme identifico as palavras, que já estão inscritas em meu corpo por intermédio do legado ancestral da Umbanda, aciono a lente do encantamento e me permito olhar para a realidade por outras vias. Assim, vislumbro, na fratura instaurada em meu corpo de negra-timbó, não apenas o lugar do esquecimento, do apagamento e do branqueamento, mas um “coração coletivo”, um “corpo otá”, que reelabora saberes ancestrais para se manter vivo.

Vejo a camada da oralitura como um passo fundamental no percurso do experimento, pois é desde o saber *boca-orelha* que consigo repassar e restituir as memórias afrodiaspóricas em meu corpo. Arrisco a dizer que parte dessas sapiências já me eram presentes, elas já existiam de alguma forma em meu corpo, porém não existia em mim uma consciência de que elas eram conhecimentos que constituíam a minha subjetividade negra-timbó. Intuo que a camada da oralitura é um meio de forjar a lente do encantamento na experiência estética e poética, as quais agenciam a experiência religiosa afro-diaspórica, que antes pode ser configurada também enquanto uma vivência estética.

3.3.2 Camada-encantamento

A camada-encantamento está presente na metodologia desta pesquisa como um meio para olhar por outros ângulos que não o do colonizador. Dito de outro modo, olhar-me e olhar para o mundo a partir dos olhos dos ancestrais e dos orixás. Desse ponto de vista, é preciso assentir que o olhar encantado presente nessa camada acontece calcado na existência de conhecimentos que se ocultam à vista, que estão baseados no sensível, na relação intrínseca entre o corpo, a natureza e a espiritualidade. Esse olhar envolve toda a diversidade simbólica que está impressa no corpo. Envolve a cura, a possibilidade de reelaboração do saber, a noção de um tempo espiralar, a relação vital com o mundo, o sentir, o silêncio, o imaginário, assim como a possibilidade de aprendizado na presença e na escuta. Dito isso, a camada de

encantamento acontece atrelada ao mistério, este que se faz eficaz através da ocultação de determinados conhecimentos. O mistério que territorializa o corpo em direção ao “coração coletivo”, ao “corpo otá”, é um modo de resguardar os saberes e assegurar a correta transmissão dentro da religião. Assim, o olhar encantado pode ser lido enquanto uma orientação ética acerca do que pode ser dançado e escrito.

Entrevejo que, dentro da experiência cênica, o olhar encantado é antes uma bússola, um meio de orientação para o exercício do segredo, do que uma poética e estética. Trata-se de uma noção que traz uma transmissão impalpável, visível àqueles que carregam a reminiscência de um olhar encantado, que, como mencionado, não pode ser configurado como uma situação particular de leitura e experiência da realidade, mas como uma atitude coletiva. Em suma, o encante se desponta como uma gramática, que traz signos e símbolos para expressar e comunicar a interação entre o tempo-espaço visível e o tempo espaço invisível. Entendo que há saberes dentro da perspectiva do encante que dizem respeito à constituição da cosmopercepção religiosa afro-brasileira e por isso nem tudo cabe ser dito aqui. Neste ponto, exemplificarei uma cosmopercepção com o objetivo unicamente de traduzir como a sensibilização do olhar, enquanto pessoa iniciada, instaura meu olhar dentro do experimento cênico.

Em uma *gira* de Omolu, acontecida em 28 de setembro de 2018, pude entender que os orixás, assim como os guias, também se comunicam a partir de elementos da natureza e elementos físicos, mas para lermos o que está sendo dito é necessário versarmos e nos dispormos à outra linguagem, a outro modo de intelectualidade, que envolve a intuição, a atenção e a sensibilidade do corpo e uma abertura aos elementos da natureza. Nessa *gira*, enquanto estava sentada no *abassá*⁹⁸ me harmonizando para o trabalho, vi um besouro grande, sobrevoando em rodopios a sala e imediatamente me recordei de Pai Norberto Peixoto dizendo que o besouro era mensageiro de Omolu, que ele o envia antes de sua chegada. Em minha percepção, o besouro não aparecera por acaso, pois o que, comumente consideramos acaso, na *gira* deve ser olhado por outro prisma. Após esse episódio, com os portões da casa fechados, um cachorro começou a latir avidamente no portão, fato não muito recorrente em outras *giras* na casa. Ao final da *gira*, Pai Norberto Peixoto nos explicou do simbolismo do cachorro, que nos *itans* são animais protegidos por Omolu, já que eles lhe lamberam suas feridas até as curarem. Com a fala de meu *Pai de Santo*, pude entender que existe uma comunicação, uma cosmopercepção, que se dá entre o orixá, seus elementos e o iniciado, configurando entre eles uma literatura própria de entendimento, na qual há o letrado na linguagem e a própria

⁹⁸ Ver nota de rodapé 30.

linguagem. Em nossa casa, esses sinais são um meio de comunicação, são lidos como a presença do orixá, como um bom sinal em resposta à presença dessas potências no chão do terreiro. Nas diferentes casas onde estive como adepta de Umbanda, tive a oportunidade de escutar sobre sinais como esses, que configuram a presença de determinada orixalidade e ancestralidade no espaço do terreiro. Tais sinais são expressões de uma linguagem, ou seja, eles são um dos meios de comunicação com os orixás e ancestrais. Gostaria de ressaltar, com base na autora Juana Elbeim dos Santos (2012, p. 16), que esses sinais são elementos que

[...] só podem ser vistos e interpretados num contexto dinâmico, não com um significado constantemente intrínseco, mas essencialmente como fazendo parte de uma trama e de um processo. O significado de um elemento está em função de suas relações com outros elementos. O significado de um elemento é uma função e não uma qualidade (SANTOS, 2012, p. 16).

Assim, com base nessa perspectiva, esses elementos aparecerão a seguir pensados a partir do contexto que se forjou dentro do experimento de Omolu, *Falésia*, e os signos lidos não irão possuir um significado fixo e intrínseco, tomá-lo-eis como um direcionamento do olhar, como reflexionado por Santos (2012).

Na ocasião do experimento de Omolu, ocorrido na falésia da Praia do Barco na cidade de Alcântara/MA, tentei manter-me aberta e zelosa para uma possível comunicação dessa potência, pois estava em um espaço de encontro entre as energias naturais de Iemanjá, Nanã e Omolu, o que por si só me remetia à força-vital dessas orixalidades. Fico um tanto apreensiva de escrever este relato, pois entendo que é muito tênue a linha do que deve ser dito e silenciado, ainda mais quando a exemplificação pode reduzir o vivido e causar um obstáculo para o entendimento da gramática do encantamento, da sua cosmopercepção, bem como de uma leitura assentada no sentir e na intuição. Assim, abro este espaço com o entendimento de que estas palavras talvez não comuniquem a relação que se estabeleceu e não compreendam a abordagem sensorial presente na vivência artística em questão. Dito isso, no tempo-espaço do experimento houve uma tentativa de ler os sinais do orixá; dessa forma, o local de experimentação foi delineado pela leitura que fiz dos elementos na circunstância da própria vivência. No percurso de escolha pelo espaço da falésia como lugar desse experimento, apareceram o besouro e o cachorro (Figura 7), com o acréscimo dos elementos tesoura (Figura 8) e caverna (Figura 9).



Figura 7 – Cachorra do Sítio Escola Praia do Barco (2020).
Fonte: <https://www.facebook.com/ocapraiadobarco/>.



Figura 8 – Buraco na falésia com tesoura dentro (2020).
Fonte: Fotografia de Larissa Micenas.



Figura 9 – Caverna da falésia (2020).
Fonte: Fotografia de Larissa Micenas.

O elemento tesoura, percebido no experimento, aparece no *itan* de Omolu como uma de suas ferramentas para abrir a terra, permitindo a ele entrar para o seu centro. Outro elemento presente foi a caverna, que surge, na versão do *itan* contada por Pai Norberto Peixoto, como um dos locais em que Iemanjá acolhe Omolu, levando-o a uma caverna à beira-mar para poder curar suas feridas. A caverna visitada, nessa ocasião, era uma cavidade natural e estava em dissolução pelo fluxo de movimento das marés altas e baixas, tendo cerca de um metro de profundidade. O encontro com esse espaço foi demasiado significativo, pois minha ida à cidade de Alcântara foi especificamente para a realização do experimento de Nanã e não o de Omolu. Nesse sentido, não esperava encontrar ali um local para esse experimento, ainda mais um local que remontasse tão especificamente ao espaço mitopoético narrado por Pai Norberto Peixoto. Dessa maneira, apesar de não ser uma iniciada com profundo conhecimento da gramática de encanto da Umbanda, o que pode conferir erros de minha leitura, intuí que as convergências desses signos remontavam a um sinal dessa potência naquele espaço-tempo.

Assim, a camada de encantamento é por mim entendida como o tempo-espaço onde se formula uma leitura que se dá ligada à cosmopercepção na Umbanda, estabelecendo-se como um direcionamento ético capaz de acionar em meu corpo a oralitura, o sensível e a ancestralidade. Infiro ser com base em uma abordagem sensível, nos diferentes sentidos e no modo de apreensão, que está instaurada a cosmopercepção e a ancestralidade do encantamento iorubá. Ancestralidade, no sentido proposto por Oliveira, é mais do que uma categoria de

pensamento, trata-se de uma experiência cultural e ética “[...] que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico” (OLIVEIRA, 2012, p. 39).

Tal noção de ancestralidade está, segundo Eduardo David de Oliveira (2012), desenhada na experiência negra no Brasil, a qual é apontada por ele como simultânea ao encantamento. Percebo que o olhar encantado que desponta do âmago dessa camada emerge a partir do reconhecimento da ancestralidade, que aqui é permeada pela performance da oralitura. Essa é uma camada de difícil explicação, pois envolve a possibilidade do mistério e do não entendimento, ou seja, uma parte dela diz respeito àquilo que se configura enquanto segredo da religiosidade e que aqui só se pode experimentar inserida dentro de uma gramática de encantamento.

De maneira que a camada-encantamento se constitui aqui desde a experiência da religião afro-brasileira da Umbanda. O olhar encantado, a experiência de encantamento, que aparecem nos rituais da Umbanda, nos cultos aos orixás e ancestrais, no interior dessa camada irrompem como uma memória e atitude diante do mundo que direcionam uma ética para uma criação estética. Entendo a dança, que é experimentada no chão da casa de Umbanda e por mim observada, como parte de minha iniciação ao sagrado; ela é um dos elementos dessa gramática e forja a iniciação do adepto, porém, ela não se refere a uma iniciação individual, visto que as danças, no terreiro em que estive no período desta pesquisa, são públicas. Entretanto, são essas danças, *itans*, transe, cantos e toques que povoam minha subjetividade corporal e compõem parte da experiência dessa camada, elas forjam uma leitura de mundo sensorial e sensível. Assim, a camada de encantamento está diretamente ligada à intelectualidade formulada pela sensorialidade e a uma escuta das memórias relacionadas aos rituais – a escuta e a vivência no terreiro são antes constituidoras de um olhar sensível que trama o encante.

Intuo ser a partir do entrecruzamento entre as camadas de oralitura e encantamento que se dá a criação de formulações para a criação e para o experimento cênico. A sensibilização a um olhar encantado seria um desses entrecruzamentos, que teria em uma abordagem sensorial a educação do corpo. Esse é um aspecto que aparece no trabalho da pesquisadora Monica Aduni (2017), ao perceber que sua condição de iniciada na religião afro-brasileira do Candomblé lhe confere, na pesquisa e criação de seu espetáculo *Corpo D’água*, uma ampliação das sensações envolvidas com a orixá Oxum. O entendimento, portanto, de uma abordagem com base no sentir, permite-me entrever que, dentro dessa camada, são necessários a experiência com o sensível e os sentidos, para uma adequada compreensão da aproximação ao encante, além de uma apreensão de seu universo de pertencimento bem como do exercício da prática artística. Penso ser essa abordagem um espaço para a fruição da ancestralidade e criação de um fazer

estético que tenha como base a experiência da religião e valores civilizatórios iorubás. Nessa perspectiva, os valores e experiências alinhariam uma ética para o fazer cênico, que estaria, por sua vez, antes conectado à cosmopercepção e ao sensível que o encanto gesta.

3.3.3 Sobre Outras Experiências com as Camadas Encantamento, Encruzilhada e Oralitura nas Artes Cênicas

Imbuída dessa perspectiva, gostaria de prosseguir, nesta reflexão acerca da camada de encantamento, pensando-a desde vivências já existentes no trabalho de coreógrafas e diretoras adeptas de religiões afro-brasileiras. Refiro-me às experiências da coreógrafa, bailarina, professora, doutora, negra-indígena e pesquisadora das danças dos orixás no Brasil e no Benin, Monica Aduni (Monica Silva da Costa), assim como da diretora teatral, negra e pesquisadora de culturas afro-brasileiras, Mestra Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), ambas iniciadas na religião afro-brasileira do Candomblé.

Trago essas duas pesquisadoras por ver em seus trabalhos uma encruzilhada que, em certa medida, assemelha-se à minha: a encruzilhada entre a pesquisa cênica, a vivência enquanto adepta de uma religião afro-brasileira e a condição de serem mulheres afrodescendentes. O elemento que me chama a atenção no trabalho de ambas é a fundamentação da cena e do processo de criação com base nos valores do Candomblé; ambas têm como metodologia um momento dentro de seus trabalhos em que a escuta oracular dimensiona certas escolhas cênicas, seja o cenário, a música ou até mesmo a escolha do tema. Enfim, esses foram alelos importantes que encontrei com essas artistas/pesquisadoras e seus trabalhos, que aqui acabaram sendo fundamentais para dimensionar melhor o meu próprio exercício e a análise que desenvolvo neste texto dissertativo.

Onisajé explicita que a orientação oracular é parte fundamental em seu processo de criação, pois

[...] a voz das divindades e a comunicação com o plano do invisível são as primeiras chaves para abrir os caminhos do processo de criação de um fazer teatral que busca no ritual do Candomblé o ponto de partida para a ritualidade cênica (BARBOSA, 2020, p. 77).

Seu trabalho mostra-se diretamente ligado à sua vivência espiritual enquanto sacerdotisa, o que permite a Onisajé (2020) uma criação cênica que acontece na interface “sacerdotisa-encenadora”, modo como ela se denomina. Em uma fala de sua pesquisa de doutorado, ainda em curso, Onisajé (2020) traz a noção de “ativação do movimento ancestral”, que consiste

[...] na criação, desenvolvimento e aplicação de exercícios, corpo/vocais pautados na junção de elementos da ritualidade teatral a elementos do cerimonial público do Candomblé. O objetivo é colocar os artistas em profundo contato com sua herança ancestral africana e afro-brasileira de modo a desenvolver e intensificar o processo criativo desses artistas por meio de estímulos sensoriais e sinestésicos, levando-os a buscar outras plataformas de criação e expressão cênica⁹⁹.

Intuo que a ancestralidade, evocada pela “sacerdotisa-encenadora”, está diretamente ligada à noção de encantamento formulada neste trabalho, pois sua qualidade de sacerdotisa evoca a continuidade de um olhar encantado nos atuantes (modo como ela designa os artistas que compõem o seu “teatro-transe” ancestral preto). O que quero explicitar é que sua condição de sacerdotisa, uma pessoa preparada para dar transmissão e iniciação dos saberes encantados do Candomblé, gesta a possibilidade de continuidade de sapiências afro-religiosas dentro de seu fazer cênico, ou antes, essa sua condição aciona em seu trabalho a performance da oralitura, assim como a sensibilização ao encantamento. Onisajé pauta-se, apropria-se e apoia-se em Eduardo David de Oliveira (2005; 2012) para cunhar sua noção de ancestralidade na pesquisa, o que me faz divisar também que a “ativação do movimento ancestral”, proposta por ela, está irmanada a uma experiência de encantamento, uma vez que, como já dito anteriormente, as experiências de ancestralidade são configuradas como vivências de encantamento. Assim, percebo que a camada de encantamento – ainda que não nomeada dessa forma – também se faz presente no trabalho dessa diretora, pois ela compartilha a experiência cênica e a vivência religiosa, em um mesmo espaço-tempo “[...] onde os valores éticos do Candomblé passam a orientar o processo de constituição corpo-vocal, mental e emocional do atuante” (ONISAJÉ, 2020, Informação verbal)¹⁰⁰.

Monica Aduni, assim como Onisajé, também prima pela escuta oracular para desenhar algumas escolhas de seu trabalho. Em curso que fiz com a pesquisadora, no período de outubro a novembro de 2020, ela me disse que o seu fazer cênico está conectado com o espiritual, e que a separação entre o espiritual e a cena é uma necessidade acadêmica, branca e europeia. No decorrer de nossas aulas, pude perguntar-lhe sobre os imbricamentos do religioso com o artístico e, como resposta, apresento alguns trechos de sua fala, que também vejo interligada à noção de encante, ao explicitar que os valores negro-africanos vivenciados na situação de pessoa iniciada no Candomblé se mostravam inscritos em seu fazer cênico.

⁹⁹ Informação extraída da palestra *Encontro 4: Ativação do Movimento Ancestral*: Encontro entre Candomblé e Teatro. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iTHx_1yliDc. Acesso em: 25 maio 2020.

¹⁰⁰ Informação retirada da palestra: *Encontro 4: Ativação do Movimento Ancestral*: Encontro entre Candomblé e Teatro. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iTHx_1yliDc. Acesso em: 25 maio 2020.

Ela diz: “*Eu não vejo nenhuma separação [ela para por um momento, pensativa], tem uma separação sim, tem segredos, tem fundamentos que a gente não vai mexer na sala de aula quando a gente está ensinando*” (ADUNI, 2020, Informação verbal)¹⁰¹. Para ela, a relação de sala de aula é muito mais complexa quando se trata de abordar as questões relacionadas à religiosidade. Ela explicita da seguinte forma:

[...] porque sendo um solo, sendo só eu, é um trabalho meu em relação com as minhas memórias em relação com a água, etc. Pra mim não tinha separação alguma. Eu não viro no orixá¹⁰² na cena, nunca virei, no máximo eu sinto Oxun mais perto, sinto Oxun ali mais presente e acredito até que é ela que conduz. E é importante que ela esteja presente para a qualidade de algumas danças, para a construção do estado da cena [...]. Por exemplo, no início do corpo d'água [espetáculo solo dançado por ela], eu inicio saudando, era a minha memória de como saudar. No palco eu presentifico isso, quando eu coloco a cabeça no chão, eu peço a Oxun. Oxun eu estou iniciando o espetáculo queria te pedir sua benção... isso sou eu, isso pra mim é importante. Sou eu! É a minha espiritualidade, é a minha relação com ela e é uma memória do rito. Não está ali o atabaque, não está ali a cumiera da casa, a porta da casa, mas tem a minha memória, e tem a minha relação com ela (ADUNI, 2020, Informação verbal).

Em seguida, Mônica fala sobre não fazer a cena como um ritual de Candomblé e diz ter fundamento para que isso não aconteça.

São muitos porquês não fazer isso, tem a questão da preservação do segredo, da preservação religiosa, tem a questão de que a gente não cultua essas energias em qualquer lugar, tem que ser lugares cuidados espiritualmente. Elas não vão descer e dançar a qualquer hora. Nós não vamos sujar a energia de orixá com outras energias. Outra coisa, o orixá vem na cena e como desgrita depois? Fazendo o quê? Como? O que vai ficar na pessoa? Quando se abre esse campo mediúnico dela o que ela vai absorver? E aí, mas é claro, eu estou fazendo um espetáculo com Oxun, e Oxun me manda jogar alfazema no palco, me manda lavar com água do rio, me manda fazer alguma coisa no teatro antes de fazer... despachar a porta. Aí eu vou fazer. Eu não vou reproduzir ali um rito, mas eu vou fazer o que for do agrado do orixá, eu nunca tive que fazer, a gente cuidava das coisas antes, no máximo eu jogava uma alfazema, rezava antes, botava minha cabeça na hora mesmo do espetáculo e sempre pedia a ela sua proteção [aqui ela se refere a Oxun]. O diretor Renato, ele é Babalaô ... e o fato de eu ser iniciada faz com que a energia esteja presente ali. [...] [Ele, Renato] entende a arte como a expressão de ori, ela é curativa também (ADUNI, 2020, Informação verbal).

Assim como no trabalho de Onisajé, vejo no trabalho de Aduni uma disponibilidade à criação cênica pautada na dimensão do encantamento, ou seja, existe outro modo de formular a escolha cênica, esta que por ora pode estar pautada na escuta oracular e/ou em uma dimensão de escuta intuitiva. Nesse caso, a cosmopercepção infere na escolha cênica, como é perceptível na ação cênica de levar a cabeça ao chão ou até mesmo lavar o palco com água de rio, como dito por Aduni.

¹⁰¹ Este trecho e os demais, em itálico, foram extraídos do *Curso de Dança Afro-Contemporânea - Método Monica Aduni*, realizado por Monica Silva da Costa, de outubro a novembro de 2020.

¹⁰² Refere-se à dinâmica própria do transe na religião do Candomblé.

Meu intuito, ao trazer essas duas pensadoras, artistas, pesquisadoras, mulheres de axé, negras, para compor a narrativa e a discussão deste texto, foi o de ilustrar a redação com outras referências, que não as minhas vivências dentro da encruzilhada, como adepta e artista. Acredito que a camada de encantamento ligada ao fazer cênico, em interface com a espiritualidade afro-brasileira, é algo já deveras evidente em outros trabalhos. Não desenvolverei uma discussão profunda acerca das atividades dessas pesquisadoras, pois isso abriria um leque que não é o foco desta pesquisa. Mas entendo que este tipo de análise, das metodologias cênicas adotadas por pessoas adeptas da religiosidade afro-brasileira, é algo ainda em falta nas referências, currículos e conteúdos dos cursos de dança. Ausência salientada, a meu ver, pela demanda crescente de análises de processos de criação e espetáculos nos quais há a junção do aspecto religioso afro-brasileiro com a criação cênica.

Gostaria de ressaltar que, ao dimensionar as camadas de encantamento, oralitura e encruzilhada também com base nessas duas pesquisadoras adeptas da religião do Candomblé, faço-o porque vejo que os valores negro-africanos estão presentes em seus trabalhos e em suas condições de adeptas e de sujeitas que passaram pela dimensão do encantamento, logo, elas possuem um olhar encantado que as sensibiliza para outro fazer cênico. Visto desse ponto, o olhar encantado, que cria a encruzilhada artista e adepta, pode ser lido como assente nos valores civilizatórios iorubás. Esses que vão direcionar a uma experiência de vida pautada no sensível e no mistério, aspectos que por si só não estão fundamentados nos valores colonialistas e gestam em nossos corpos outra ética de ação no mundo.

Entendo que, na dimensão do experimento performático realizado para esta dissertação, assim como nas práticas das pesquisadoras mencionadas acima, a ritualidade litúrgica do axé, no meu caso a da Umbanda, é um aspecto que propicia uma ligação, uma irrigação de meu corpo com a ancestralidade que nele habita. O olhar encantado, por conseguinte, define uma ética que dita, rascunha e delinea quando e o quanto devemos nos mover, se devemos nos mover e se estaremos amparadas para determinados movimentos e escolhas. Entendo também que a experiência de encantamento que emerge nos experimentos, atrelada à vivência da Umbanda, como já referido, constitui-se como uma ética para a criação estética.

Com base nesse entendimento, reconheço que o processo artístico, que acontece assentado em saberes afrodiaspóricos da Umbanda, transladados para o Brasil, requer uma conduta ética perpassada pelos modos de se conhecer, aprender e educar, próprios da experiência do encantamento, ou seja, firmado em um legado ancestral inscrito na oralitura dos corpos sublevados da encruzilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos nos quais o *carrego colonial* desponta como um *obsessor*¹⁰³, um assombro, que traz toda a má sorte da violência do colonialismo, sinto que é urgente falarmos de ética e, no caso deste trabalho, falar de ética para o fazer cênico. O fazer artístico não apenas quanto estética, no sentido da forma, mas como espaço de constituição da ética e de ato político, em prol da vida. Penso que, diante das tamanhas barbáries do projeto colonial, devemos abrir as portas para as encruzilhadas, para a viabilidade de praticarmos a multiplicidade, para imaginar outros caminhos e percursos, que, como uma espiral, tragam os saberes negro-africanos para traçar um território onde o corpo encarna e cria o espaço-tempo para outros modos possíveis de se viver o mundo. Assim como o terreiro de Umbanda, que está entre o passado e o presente e que traz em si uma “vivência densa da fratura que se instaurou entre a África e o Brasil” (DOS ANJOS, 2019, Informação verbal)¹⁰⁴. Entendo, por via do arcabouço teórico e experimental expostos nesta pesquisa, que uma performance do encanto no campo das artes cênicas é um movimento de encontro com o passado em um presente, e que possibilita tensionar o projeto colonial enraizado na dança, que muito ajudou a excluir a história e a cultura africana e ameríndia em detrimento de uma supervalorização da cultura do colonizador. Enquanto sujeita que foi colonizada, fui entendendo, no percurso desta pesquisa, a importância do reconhecimento dos saberes negros e indígenas como um passo para colocar em prática ações em dança que sejam antirracistas. Uma performance do encanto é antes o espaço-tempo de reconhecimento de nossa história dentro do Brasil, da situação de nossa fala, assim como um lugar de tomada de consciência de que o projeto colonial ainda perdura e desencanta a existência.

Nesse sentido intuo, a partir das camadas oralitura, encantamento e da própria encruzilhada, que, para adentrarmos numa performance do encantamento, é necessário sentir o convite para entrar em outros territórios simbólicos, nos quais pedras sejam sencientes, onde o mar, o rio e a montanha são seres que ocupam uma multiplicidade de corpos. Neste ponto da pesquisa, vislumbro também que encruzilhada é, antes de tudo, um modo de existir que me permitiu olhar como uma flecha, que rompe a superfície da água para mergulhar em outras lógicas de existência e em outras singularidades de escolha.

¹⁰³ O obsessor é aquele que influencia o ser a ter atitudes e ações equivocadas. Ele importuna, ele persegue criando um desequilíbrio e uma subordinação do ser à sua vontade.

¹⁰⁴ Registro da fala de José Carlos Dos Anjos na palestra *Imaginários Desviantes*, parte do Seminário *Palco Giratório - Encontros Estéticos: Corpos em Aliança e Redes Festivas*; dia 20 de maio de 2019.

Reflexionar a dança tramada desde a encruzilhada, saber negro-africano que prima pela vida, pelo encantamento e pela alteridade, intuo que é a evocação de uma poética de corpos em direção a um espaço-tempo espiralar. Um momento no qual os diferentes coexistem, em que o artístico e o considerado não artístico se encontram, em que o espiritual e o considerado terreno ligam-se, em que o mistério e o prosaico da vida se fazem presentes, encontram-se, tramam e se entrelaçam nos mostrando que diferentes aspectos podem assumir diferentes faces, ora aquilo que não é considerado religioso nessa encruzilhada pode ser, ora o que é erro pode tornar-se acerto. A encruzilhada é antes uma camada de criação da ação dos valores da Umbanda, que firmam a multiplicidade, a dúvida e o trânsito como ética no corpo.

Olhando desde os saberes de Exu nessa religiosidade, entendo que a encruzilhada, ao convergir para dentro dos processos de criação, poderá de certa forma dimensionar antes um local para uma ética da diferença¹⁰⁵, que teria na diversidade a possibilidade de experimentação de uma política de vida cujo derradeiro objetivo seria a multiplicidade (RUFINO, 2017). É desde a possibilidade de existência de diferentes caminhos que vejo viver o território de transmissão e manutenção dos bens simbólicos afro-brasileiros. Estes, como extensão das encruzilhadas, transgridem, a meu ver, a tensa rede do desencantamento forjado no corpo pelo carrego colonial. É pela coragem da transgressão, despontada pelos saberes das encruzilhadas, que criações poéticas e outras estéticas que emergem desde as sapiências do terreiro poderão ser concebidas, capazes finalmente de praticar o descarrego do racismo epistemológico que exclui as estéticas e as poéticas africanas.

É motivada por esse entendimento que as frases a seguir cumprirão esta etapa da pesquisa, não como a finitude e fechamento das discussões aqui presentes, mas como um ponto de chegada, que antes não se fecha e sim se bifurca em múltiplas direções. Caminhos de Exu, que foram abertos e abrem a encruzilhada para fazer viver seu saber.

Assim, nesta etapa será a encruzilhada de Exu que se presentificará, versando que é importante olhar com dúvida, desconfiar de verdades únicas, para, quiçá, o corpo poder aqui comunicar. Entendo que há uma grande amplitude na condição de pensar a partir da encruzilhada, porém chamo à atenção que, nessa condição vasta, uma multiplicidade de sentidos, saberes e fazeres é convocada a viver em harmonia, cruzando a partir dessa máxima diferentes dimensões de vida, que aqui me impeliram a ordenar, unificar, tramar e reunir as

¹⁰⁵ Tal expressão é por mim utilizada com base na perspectiva do autor Dos Anjos (2019), que expõe serem as religiões afro-brasileiras espaços de um pensamento robusto da ética da diferença.

diversas encruzilhadas presentes nesta pesquisa, para tensionar em mim uma redescoberta do corpo como sustentáculo do saber e da memória afrodiaspórica.

Com base nos experimentos *Falésia*, *Corpo-Nanã* e *Canto de água*, e nas vivências na condição de adepta da Umbanda, entendo que as noções de encantamento (OLIVEIRA, 2005), performance da oralitura (MARTINS, 2003) e a ancestralidade (OLIVEIRA, 2005), bem como o sentir (SODRÉ, 2017), encontram-se na camada-encruzilhada, que vivifica, por sua vez, essas noções no corpo a partir da concepção de uma ética que se traça aberta e não impõe um único referencial. Ao pensar essas noções em direção à encruzilhada de uma criação em dança, não proponho o exercício ingênuo de troca ou superação dos valores hegemônicos, pois, como já dito, Exu não propõe a superação de nada. Penso sim numa transgressão, que apontaria a meu ver mais para a diversidade do pensamento e menos para a monologização da dança. Ou antes, a dança desde esses conhecimentos afrodiaspóricos é a territorialidade de um amplo repertório corporal negro-africano, que pela possibilidade de diversidade da gestualidade experimenta a encruzilhada como um valor ético.

O desenvolvimento da camada-encruzilhada está diretamente conectado ao conceito de encruzilhada apresentado por Rufino (2017; 2018) e expresso por Exu. Brinco com Exu como potência de teorização, na qualidade de uma instância conceitual, quase um autor que me faz pensar em seus princípios, pois entendo, neste nível da pesquisa, que essa ação potencializa a discussão. Exu, como já dito no capítulo *Padê: uma leitura sobre a Umbanda a partir da gramática poética das encruzilhadas*, é o orixá da transformação, da comunicação, de todo ato criativo, da ordem da potência da geração, da multiplicidade, que aqui me propicia entender que transitar por diferentes corpos pode ser uma possibilidade de repertório e de ética para a criação. Assim, a camada-encruzilhada é pensada diretamente com base nessa potência da multiplicidade de vários viveres no corpo, que, por extensão, dentro do fazer dos experimentos, atrelada a um esforço de movimentar os saberes do terreiro em mim, potencializa-os e abre caminhos para campos inventivos, simbólicos e de transgressão afrodiaspórica. Permito-me neste instante afirmar que as noções de encruzilhada, performance da oralitura e encantamento gestam uma territorialidade da transgressão, que aponta para um fazer cênico conectado a um fazer espiritual, bem como um lugar de rodopio de diferentes corpos e sapiências. O movimento, o gesto enleado a essas noções, disfarça um segredo e traz na dança outras histórias que disseminam e remontam aos *itans*, possibilitando uma articulação, uma manutenção e reelaboração da ancestralidade presente em mim.

Dito isso, gostaria de ponderar ainda que essas camadas portam a semente da performance do encantamento, tempo-espço de reivindicação da atualização das memórias

negro-africanas dentro do fazer cênico e, concomitantemente, espaço de orientação a uma dança que credibiliza o ser e o seu saber. Tal performance, intuo, está conectada à dimensão da ancestralidade (OLIVEIRA, 2005), que transgride a condição da dança colonialista, monológica e produtivista. Em suma, entendo a performance do encantamento como o tempo-espaço que gera a pluralização dos saberes do corpo em dança. Pontuo que essas são conclusões em movimento, uma vez que esta pesquisa ainda é inicial e essas são reflexões que necessitam de tempo, vivência e aprofundamento para ganharem corpo, substância e reconhecimento. Percebo, por exemplo, que a gramática do encante, desde a experiência do terreiro, é rica, complexa e profunda, e para facilitar o recorte desta pesquisa optei por fazer a escolha de não a dimensionar na investigação.

Entendo, outrossim, que há uma grande amplitude na condição de tramar a encruzilhada como espaço-tempo dessas camadas, porém sublinho o fato de que, nessa condição vasta, as multiplicidades de sentidos são convocadas a viverem juntas, cruzando diferentes dimensões da vida e convocando-me a ordenar, unificar, tramar e reunir as diversas encruzilhadas da qual sou portadora. Nessa toada, ao longo do percurso desta pesquisa pude compreender que, para performar o encante desde o que se dá no território da Umbanda, há que se pensar com ética e cuidado os valores desse espaço, dito de outra forma, tais valores não devem estar dele descontextualizados.

Vislumbro que a cosmopercepção da Umbanda me abriu o corpo para a formulação de outra ética, que tem no corpo o saber e a formulação do conhecimento. Por meio dessa vivência, pude perceber que nossos modos de operação com a dança e com o processo de criação estão prenhes de carregos coloniais, que precisamos despachar, praticar uma transgressão, ao mesmo tempo que devemos nos abrir a experiências apinhadas de encantamento. Nesse aspecto, interessa-me praticar a exunização da dança para que ela se encante. Penso que uma performance do encantamento, capaz de preconizar a exunização, produz a encruzilhada e amarra em si um caos, muitas vezes incompreensível, mas necessário, este que rompe com a noção de início-meio-fim, tornando-se uma espiral aberta para o infinito. Tal performance portaria a natureza polilógica de Exu, assumir-se-ia com diferentes faces e com o que a vida tem a oferecer-lhe naquele instante. Performar com o que se tem no instante é antes se oferecer para o presente, é dançar com o corpo de hoje e com as tensões e rupturas que estão postas entre o carrego colonial e o encante. Criar para a exunização, nos tempos atuais, pode ser criar para escutar os ancestrais, para contar nossas memórias, para nos apropriarmos do que faz sentido, para despacharmos o pensamento de que não somos conectados a terra, para aprendermos a

olhar a realidade pelo avesso e para acrescentarmos novas saídas e possibilidades ao que está posto.

Para além do todo proposto, é pensar em uma performance que possibilite ver as estruturas da colonialidade, que estão na própria religiosidade, no corpo, na fala, na construção dos espaços etc., e, com base na atuação das estruturas coloniais, praticar a transgressão, que consiste em uma das artimanhas de Exu. Processo que, como nos aponta Rufino (2017), dá-se pela mudança e deslocamento das estruturas, por meio dos quais se deve realizar um exercício de tomada de consciência da fratura e a conseqüente transformação do que antes era ruído numa nova e espiralar música ancestral para a dança e vida afro-brasileira.

Fico a pensar que estas três camadas, encruzilhada, oralitura e encantamento, podem auxiliar-me a viver as artimanhas de Exu e desde aí induzir um fazer ético, no sentido de uma responsabilidade implicada com a vida. Nesse sentido, vislumbro que pensar em ética para a criação, desde as noções de oralitura, encantamento e encruzilhada, permitir-me-á suplantar os vazios, a precarização, a vigilância e o embranquecimento que o colonialismo forja sobre meu corpo. Vejo nessas três noções um respeito profundo à vida, que aqui articula a arte para abrir caminho para outras invenções, interações e criações do fazer cênico. Ao fim e ao cabo, entendo que performar o encanto é presentificar os imensos ruídos de uma história que diariamente reitera o epistemicídio e a morte.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Fernanda Júlia. Teatro preto de candomblé. **Revista Rascunhos-Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 75-93, 2020.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. V. 1. São Paulo: EDUSP, 1971.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Pallas, 2004.
- COLINS, Cleyce Silva. Corpo-nanã: experiência performática no manguezal. In: CONRADO, Amélia et al. (Org.). **Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. Salvador: ANDA, 2020. p. 274-287. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2021.
- COLINS, Cleyce Silva; MICENAS, Larissa Colins. Corpo-Nanã: uma experiência de encantamento no manguezal. **Fotocronografias**, Porto Alegre, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/corpo-nan%C3%A3-uma-experi%C3%Aancia-de-encantamento-no-manguezal-1-556580744db9>. Acesso em: 26 fev. 2021.
- CONRADO, Amélia et al. (Org.). **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. Salvador: ANDA, 2020. 674 f. il. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).
- COSTA, Hulda Silva Cedro da. **Umbanda, uma religião sincrética e brasileira**. 2013. 175 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.
- COSTA, Monica da. Dos Tesouros de Águas: introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemanjá entre Brasil e Benin. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 39, p. 109-122, 2017.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 9, n. 13, p. 77-96, jan./jun. 2008.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. Brasil: uma nação contra as suas minorias. **Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 507-522, 2019. Disponível em: <http://revista.sppa.org.br/index.php/RPdaSPPA/article/view/469/489>. Acesso em: 05 jan. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares: Cultura Afro-Brasileira**, ano 1, n. 1, p. 52-57, ago. 2005.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em: 3 out. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. **Axé**: Apontamento para uma tese sobre Exu que jamais (se) escreverá. 2015. 344 f. Tese (Doutorado em (Literatura Comparada: Imaginários Culturais e Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FERRETTI, Sérgio. **Repensando o sincretismo**: estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995.

FERRETTI, Sérgio. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 4, p. 182-198, jun. 1998.

FIOROTTI, Devair Antônio. Do timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento/From Timbó to Timbó or, What I don't know, I invent. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 22, n. 3, p. 238-252, 2012.

GOMES, Lauro Felipe Eusébio. Ser Pardo: o limbo identitário-racial brasileiro e a reivindicação da identidade. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 5, n. 1, p. 66-78, 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **Revista Gesto**, Rio de Janeiro, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). **Karpa Journal**, Los Angeles, California State University, v. 10, p. 1-26, 2017.

MANFRINI, Daniele Beatriz; CIMA, Rosanna. Pesquisa encarnada e 'Partir de si': a articulação teórico-metodológica na narrativa de mulheres sobre o Ato Público 'Somos todxs Adelar' (Florianópolis, 2014). **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 21, n. 2, p. 459-484, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afro-brasileiro.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais.** Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória.** Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Literatura, língua e identidade,** Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação,** Brasília, n. 18, p. 62-73, maio/out. 2012.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente.** Fortaleza: Publicação Ibeca, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira.** 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2005.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação,** Brasília, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012.

ORO, Ari Pedro. O atual campo afro-religioso gaúcho. **Civitas-Revista de Ciências Sociais,** v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes.** Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (Ed.). **The African Philosophy Reader.** New York: Routledge, 2002. p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 10 dez. 2020.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan dos mais-velhos**: (contos). 2. ed. Ilhéus: Editus, 2004.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71831998000100151&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 02 jan. 2021.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização. In: CAROSO Carlos; BACELAR, Jeferson (Org.). **Faces da tradição afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999. p. 93-112.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 46-63, 2001.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 223-238, dez. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000300015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 jan. 2021.

PRANDI, Reginaldo. Sincretismo afro-brasileiro, politeísmo e questões afins. **Debates do NER**, Porto Alegre, v. 1, n. 19, p. 11-28, 2011.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. Dicionário Laban. 2001. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284892>. Acesso em: 28 jan. 2020.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. De Boca Perfumada a Ouvidos Dóceis e Limpos. Ancestralidades Africanas, Tradição Oral e Cultura Brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 13, p. 51-66, 1998.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016a. ISSN: 2359-0211.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diaspóricas e Descolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**: Revista Contemporânea de Antropologia, Niterói, v. 1, n. 40, p. 54-80, jun. 2016b. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/antropolitica2016.1i40.a451>. Acesso em: 28 dez. 2020.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SÀLÁMÌ, Síríkù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**. Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 280 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Eloisa Marques. Performance Negra e a Dramaturgia de Corpo no Batuque. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, ago. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000200249&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 02 jan. 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1988.

SODRÉ, Muniz. Corpo e sagrado. In: SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros – identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. p. 178-187.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida - Por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidades numa perspectiva comunicacional. **RECIIS: Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 4, p. 877-886, 2019.

SOUZA, Fabiola Amaral Tomé de. A umbanda brasileira e a desconstrução de uma memória coletiva africana. **Revista História UEG**, Anápolis, v. 3, n. 1, p. 143-162, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLES, Edward E. **O Significado da Raça na Sociedade Brasileira**. Tradução para o português de *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. 2004. Princeton e Oxford: Princeton University Press. Tradução de Ana Arruda Callado. Versão divulgada na internet. 2012.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do original de 1957. São Paulo: Edusp, 1999.