



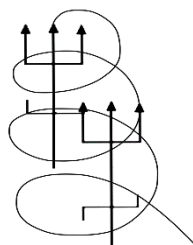
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA**

**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC**

***O Corpo Encruzilhada na performance de Exu***

Matheus Foster Dias



Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Bittencourt Manhães.

RIO DE JANEIRO

2023

# **O *Corpo-Encruzilhada* na performance de Exu**

Matheus Foster Dias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes (CLA), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Bittencourt Manhães.

Rio de Janeiro, novembro de 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

***O Corpo Encruzilhada na performance de Exu***

**POR**

***Matheus Foster Dias***

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente



**JULIANA BITTENCOURT MANHAES**

Data: 11/12/2023 10:33:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Juliana Bittencourt Manhães (Orientadora)**

Documento assinado digitalmente



**LAUDEMIR PEREIRA DOS SANTOS**

Data: 12/12/2023 21:27:14-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Prof. Dr. Laudemir Santos (UFBA)**

Documento assinado digitalmente



**DENISE MANCEBO ZENICOLA**

Data: 12/12/2023 12:59:51-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Profa. Dra. Denise Mancebo Zenicola (UNIRIO/ UFF)**

**A Banca considerou a Tese: APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 13 de novembro de 2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

FF754 FOSTER, MATHEUS  
O CORPO-ENCRUZILHADA NA PERFORMANCE DE EXU / MATHEUS  
FOSTER. -- Rio de Janeiro, 2023.  
104

Orientador: JULIANA B. MANHÃES.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) -  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,  
Especialização em MESTRADO EM ARTES CÊNICAS, 2023.

1. EXU. 2. CORPO-ENCRUZILHADA. 3. PERFORMANCE. I. B.  
MANHÃES, JULIANA, orient. II. Título.

*Para o Seu Tranca Rua das Almas, do saudoso Seu Pedro da Casa de São Jorge, em Vila Isabel, que um dia me disse que escreveríamos um texto juntos e que ia chamar “O Capitão da Encruzilhada”. Que esteja a seu gosto.*

## Agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha ancestralidade. A todos aqueles e aquelas que vieram antes de mim, resistindo lutando e abrindo caminhos para que hoje o meu corpo possa existir com um pouco de dignidade, que muitos e muitas não tiveram.

Agradeço a todos e todas Orixás do panteão iorubano, energias que me fazem mais forte todos os dias, principalmente minha mãe Oxum e meu pai Ogum.

Agradeço à minha família de sangue, minha mãe Rute e meu pai Neimar, meus irmãos, sobrinhas e sobrinhos, tios e tias, primas e primos, todos! Tanta gente que é minha base, que me fortalece e sempre me faz sentir forte e especial.

Agradeço a meus amigos e amigas, todos, família de vida, que escolhi e me escolheu. Principalmente agradeço ao Júnior Silva, João Monteiro e João Linhares por terem sido tão próximos e parceiros também nessa caminhada do mestrado, além de tantas outras.

Agradeço à minha Mãe de Santo, Giselle de Oxum, e a toda família do Templo de Jagun, por serem território de acolhimento e tranquilidade.

Agradeço aos meus colegas da turma de 2020 do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, uma turma gestada em um processo complicado de pandemia que se mostrou unida nessa jornada. Sobretudo aos meus colegas Caio Picarelli, Talyene Melônio, Andrea Jabor, Jéssika Menkel e Beli Araújo, colegas/amigos que quero levar pra vida toda.

Agradeço à minha orientadora Juliana Manhães, a quem eu hoje considero uma amiga com a qual eu pretendo aprender muito vida afora. Juliana, senão fosse você, eu nem sei...

Agradeço à minha banca, prof. Lau e profa. Denise, pela generosidade da escuta para minhas reflexões e por terem sempre deixado todas as portas abertas para mim durante esses 2 anos.

Agradeço ao PPGAC da UNIRIO, principalmente a professora Nara Keiserman, mestra dona de palavras que foram libertadoras para minha escrita nesse processo.

Agradeço à CAPES, ao CNPq, e seus profissionais por serem instituições de Estado que resistiram aos últimos anos de absoluto dismantelo.

Agradeço, por fim, mas nunca menos importante, ao povo brasileiro que resiste, insiste e reinventa a vida por cima das mortes diárias, ao povo brasileiro maior fonte de riqueza cultural deste mundo. Agradeço ao povo brasileiro que no ano de 2022 elegeu Luiz Inácio Lula da Silva novamente presidente, e teve coragem de dar fim à destruição causada pelo desgoverno passado. Adupé<sup>1</sup>, Axé!

---

<sup>1</sup> Palavra usada para expressar gratidão em iorubá.

## RESUMO

Exu nas escolas! Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a prática performativa a partir das teorias/saberes que são trazidos na representação de Exu, Orixá do panteão iorubano guardião das energias do Corpo da Comunicação e do Encantamento. Essas características de Exu, nesta pesquisa são estudadas e relacionadas com a prática da performance. Assim, através da prática da sala de ensaio e da sala de aula, utilizando o Samba e a Umbanda como práticas metodológicas, reflito sobre o corpo que habita a performance lida através de Exu, que sob a operação do encantamento transmuta em Corpo Encruzilhada, e suas variações: Corpo Terreiro e Corpo Festa. Esta reflexão parte de três momentos vivenciados no processo de mestrado: a criação da vídeo-performance “Quando a senzala Virar Terreiro”; o grupo de Estudos Encruzilhadas Pedagógicas; e a experiência no estágio docente.

**Palavras-chave:** Exu; Performance; Corpo; Encantamento; Encruzilhada; Terreiro; Festa.

## ABSTRACT:

Exu in schools! This paper presents a reflection on performance practice based on the theories/knowledge brought to bear on the representation of *Exu*, an Orisha from the Yoruba pantheon who is the guardian of the energies of the Body, Communication and Enchantment. These characteristics make Exu directly related to the practice of performance. So, through the practice of the rehearsal room and the classroom, using Samba and Umbanda as methodological practices, I reflect on the body that inhabits the performance read through Exu, which under the operation of enchantment transmutes into *Crossroads Body*, and its variations: *Terreiro Body* and *Body Party*. This reflection is based on three moments experienced during the master's degree process: the creation of the video-performance "*Quando a senzala Virar Terreiro*"; the Pedagogical Crossroads study group; and the teaching internship experience.

**Keys-woks:** Exu; Performance; Body; Enchantment; Crossroads; Terreiro; Party.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Em 1988, com 1 ano, no meu segundo desfile pelo Bloco do Pato.

Imagem 2 - Recorte do Jornal Diário Popular, da cidade de Pelotas de 2003, sobre o Carnaval daquele ano. Na foto, minha primeira experiência de trabalho em um barracão de Escola de Samba. Na ocasião, a Escola em questão foi a Escola de Samba da Acadêmicos da Saúde.

Imagem 3 - No ano de 2019, com a Escola de Samba Portela, trabalhando com o Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, Marlon Lamar e Lucinha Nobre.

Imagens 4 e 5 - Estátua iorubá de Exu Orixá. Imagens de Exus e Pombagiras da Umbanda.

Imagem 6 - Exu Ancestral representado na Comissão de Frente da Acadêmicos do Grande Rio, no Carnaval 2022.

Imagem 7 - O Caracol, Ókòtò com seu trajeto espiral ao infinito, como símbolo do crescimento.

Imagem 08 - Os tridentes de Exu e os elementos da natureza.

Imagem 09 - Imagem 09 - Aula de Teatro, Dança e Multimídia, no curso de Atuação Cênica, da Escola de Teatro – UNIRIO. Atividades de estágio docência do Programa de Pós-graduação da UNIRIO, ano 1/2022. Prática em grupos com as folhas.

Imagem 10 - Espetáculo “*O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*”, estreado pela atriz e ativista Renata Carvalho.

Imagem 11 - Registro do artista visual brasileiro negro Luang Senegambia (@segambia81).

Imagem 12 - Imagem do Desfile da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 1988.

Imagem 13 - Comissão de Frente da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2019.

Imagem 14 - Encerramento do desfile da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2019.

Imagem 15 - As 7 Chaves de Bara

Imagem 16 - Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021)

Imagem 17 - Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021)

Imagem 18 - Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021)

Imagem 19 - Fluxograma criado para ilustrar os atravessamentos das reflexões trazidas nessa pesquisa.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO - ABRINDO A GIRA</b>	<b>10</b>
<b>1 “VOCÊ SABE QUEM SOU EU?”</b>	<b>14</b>
<b>2 DONO DO CORPO ENCANTADO</b>	<b>25</b>
<b>2.1 EXU - O princípio do Encantamento</b>	<b>31</b>
2.1.1. Quem tem medo de Exu?	31
2.1.2 Da boca que tudo come ao Corpo que tudo dá - jogo é mandinga	41
<b>3 AQUELE QUE MATOU UM PÁSSARO ONTEM COM A PEDRA QUE SÓ JOGOU HOJE - A PERFORMANCE DE EXU</b>	<b>44</b>
<b>3.1 O Corpo é <i>Encruzilhada</i></b>	<b>53</b>
3.1.1. Um encontro com o Corpo <i>Terreiro</i>	60
3.1.2 Um convite ao Corpo <i>Festa</i>	68
3.1.3 Carnaval: Corpos Encruzilhada na Performance de <i>Exu</i>	74
<b>4. PONTOS DANÇADOS E A PRIMEIRA PEDRA LANÇADA</b>	<b>79</b>
4.1. Quando a <i>Senzala</i> Virar <i>Terreiro</i>	81
4.2. Processo Criativo	82
4.3. Memorial Descritivo	85
<b>5. FECHANDO A GIRA: para abrir outras</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>93</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>96</b>

## APRESENTAÇÃO - ABRINDO A GIRA

A música é a língua materna de Deus. Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam que em África os Deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro, proibiram os tambores. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor, ou mais grave ainda percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra, e assim, abrir-se-iam brechas no mundo inteiro.<sup>1</sup>

*Agô*<sup>2</sup>! Peço licença para apresentar a minha pesquisa e apresentar-me., Mas antes saúdo aquele que permitiu que todo esse trabalho criativo e inventivo pudesse acontecer dinamizando encontros e potencializando reflexões: Laroye Exu!

Uma das coisas que aprendi durante a pesquisa foi a importância de se apresentar com nosso nome para assim marcar nossa presença. A retirada do nome foi uma violência sofrida por nossos ancestrais, quando sequestrados de seus territórios para serem escravizados aqui nesse país continental. Nosso nome carrega nossa ancestralidade e descendência da família que o destino designou para acompanhar nossa caminhada, bem como o nome que foi escolhido para cada um de nós, por nossos familiares, a partir de suas crenças diversas. Por isso, para começar minha dissertação, eu louvo e agradeço a todas e todos que vieram antes de mim, resistiram e permitiram que hoje eu possa estar escrevendo esse texto.

Sou Matheus Foster Dias, filho de Rute Jussara do Amaral do Foster (1956) e de Neimar Duarte Dias (1952), uma mulher branca e um homem negro, o que me torna um homem mestiço com todos os atravessamentos, disputas e tentativas de apagamentos racistas que essa condição traz. Apesar da condição de origem da mestiçagem, marcada pela violência sobre corpos não brancos, hoje creio ser importante para os mestiços afirmarem sua negrura<sup>3</sup>, pois também somos responsáveis pela defesa da memória e das tradições de nossos ancestrais. Hoje me reconheço como um homem negro com privilégios sociais por não ser um homem preto retinto. No entanto, isso não diminuiu minha negrura, tampouco minha responsabilidade para com os meus. Sou também filho de *Oxum Kare* e *Ogum Megê*, Orixás que me acompanham, me guiando nessa trajetória de vida, junto à Exu, Orixá presente na dinâmica de todas as existências e no meu *odu*<sup>4</sup>, presente no centro e na base, me dando sustentação e cuidando dos meus caminhos. Acho

<sup>1</sup> Trecho do romance “*Sombras da Água*”, do escritor moçambicano Mia Couto, lançado no Brasil em 2016, declamado pela cantora brasileira Maria Bethânia em seu single “A Flor e o Espinho”, 2019, está disponível para ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=NMM5-UV3xE4>. Acesso em 02/02/2023.

<sup>2</sup> Expressão iorubana que significa pedir licença em movimentos de entrada, saída e passagem.

<sup>3</sup> Termo que considero forte e preciso, que conheci a partir da mestra Leda Maria Martins, uma das referências dessa pesquisa, em sua aula magna na UNIRIO em 2022, e nos livros *Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá* (2021) e *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela* (2021).

<sup>4</sup> Em iorubá, *odu* é por alguns traduzido como destino) Cada pessoa tem o seu destino, ou seja, tem seu *odu* que é revelado no jogo de búzios. Como diz Rogério Athayde “*odu*” é precariamente traduzido como destino, mas, este

importante nessa apresentação também dizer que não sou iniciado no Candomblé, sou um *abiã*, ou seja, um aprendiz. A palavra *abiã* denota a pessoa que começa um novo caminho. Venho da Umbanda, onde fui batizado ainda criança. Falarei mais da minha relação com a religião nesta dissertação. Minha aproximação com o Candomblé é recente e se potencializou com essa pesquisa, tendo ajuda de dois amigos, com vivência e conhecimento de Terreiro: Gisele Marques de Freitas, *Mãe Gisele D'Oxum*, pertencente ao *Templo de Jagun*, em Bonsucesso, no Rio de Janeiro; e meu grande amigo Marcelo Barros, baiano, filho de *Lemba*<sup>5</sup>, nascido e criado em Terreiro de Candomblé banto. A eles, a minha mais profunda gratidão e todo o meu respeito.

Minha pesquisa nasce de uma necessidade pessoal de refletir o meu fazer artístico sob uma perspectiva ética e estética comprometida com as lutas contra as desigualdades sociais no Brasil, sobretudo contra o racismo, que considero a base de todas as desigualdades. Dessa forma, esta dissertação trará o caminho percorrido na minha trajetória de arte/vida até aqui, e seus efeitos no meu corpo. As descobertas dessa pesquisa sobre os elementos dos rituais atravessaram minha vivência e trouxeram para minha criação artística as reflexões que apresento agora. Neste estudo me debrucei sobre pesquisadores/as de variadas áreas como a filosofia, as artes da cena e a pedagogia, que partem de referenciais de culturas não europeias para estabelecer suas teses e práticas, no intuito de pensar um trabalho corporal que sirva como contranarrativa artística, ética e estética contra ações colonialistas ainda replicadas nos dias de hoje.

O capítulo 2 é “*Você sabe quem sou eu?*”, no qual eu me apresento e demarco a origem dessa pesquisa: os atravessamentos que me constroem como indivíduo e potencializam meu trabalho artístico/criativo. A pergunta “*Você sabe quem sou eu?*” faz referência a um Ponto Cantando de Umbanda em homenagem a Pombagira Maria Padilha, onde a tentativa de padronizá-la é ironizada. Começo com essa referência para ironizar o modelo eurocêntrico hegemônico que, desde a colonização do território que hoje é chamado de Brasil, tende a buscar uma padronização dos corpos e das mentes. Falo sobre a importância do Carnaval e da Umbanda na minha criação, em muito constituída fora dos muros institucionais e dentro dos pátios, nas ruas e nas festas. Então, minha pesquisa tem origem em um mergulho no que me constitui, no passado que me constrói e no meu corpo enquanto matéria encantada, e por isso

---

é um entendimento incorreto do termo....odu é signo....a tradução literal de odu = livro cheio ou coisa volumosa...na medida que pode ser entendido como um extensíssimo conjunto de narrativas (16 odus que combinados formarão 256). (ATHAYDE, p.86)

<sup>5</sup> A Inquice Lemba é o mesmo Orixá Oxalá para os bantos.

potente para comunicar em forma de arte que desvia dos modelos institucionais. Aqui uso o conceito *encantamento* sob a perspectiva trazida por Luis Antônio Simas (1967) e Luis Rufino (UERJ) no livro “*Encantamento: sobre política e vida*” (2021),

Assim, já no Capítulo 3, que chamo “*O Dono do Corpo que se Encanta*”, reflito sobre essa matéria encantada, meu corpo, enquanto operação da força energética que rege essa matéria segundo a crença iorubana, chamada de Exu. Passo então a me debruçar sobre o estudo de Exu Orixá e os fundamentos advindos de seus axés, tendo como base os estudos dos pesquisadores Juan Elbin dos Santos com seu livro “*Os Nagôs e a Morte*” (1976) e Síkírù Sálámì e Ronilda Ribeiro (USP) na pesquisa “*Exu – e a ordem do Universo*” (2010). No decorrer do texto apresento o Orixá e seus fundamentos, e começo a tecer uma teia de relações possíveis entre os fundamentos de Exu, enquanto fundamentos da performance, onde me embaso principalmente no *oríkì*<sup>6</sup> “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje*”, análise que faço no subcapítulo intitulado “*A performance de Exu*”.

Minha trajetória no mestrado permitiu vivenciar três momentos que possibilitaram reformular minha pesquisa aproximando da minha prática artística, bem como da linha de pesquisa Performance, Corpo e Imagem, à qual estou vinculado. Foram eles: a construção de uma performance que chamei “*Quando a Senzala Virar Terreiro*”; a participação no grupo de pesquisa “*Encruzilhadas Pedagógicas*”, que ocorreu no segundo semestre de 2021, durante a qual contei com a ajuda do meu amigo e colega João Linhares, também discente da graduação na Escola de Teatro da UNIRIO; e as experiências docentes que vivenciei, primeiro substituindo minha orientadora Juliana Manhães na disciplina de *Teatro, Dança e Multímídia*, no curso de Atuação Cênica, na Escola de Teatro UNIRIO, e segundo no meu estágio de docência, na disciplina *Movimento e Composição*, também no curso de Atuação Cênica, do Departamento de Interpretação da mesma universidade.

Essas experiências entrecruzadas com o estudo teórico me permitiram praticar minhas reflexões. Me orientei pelos conceitos que a mestra Leda Maria Martins traz em suas pesquisas, principalmente no livro “*Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela*” (2021), e também pelo conceito de “*Corpo Encruzilhada*” apresentado pelo pesquisador Jarbas Siqueira

---

<sup>6</sup> Provérbios, versos e saudações em referência aos Orixás. *Ori* de origem, *ki* de saudar. Saudação a origem do Orixá (SÁLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 141). O prof. Muniz Sodré irá se referir aos *oríkís* como aforismos (2017). “O *oríkì* também pode ser entendido como um nome dado para uma criança no ato de seu nascimento. Esse nome (*oríkì*) estará relacionado a algum acontecimento ocorrido no momento do parto. Um *oríkì* pode ser ainda um poema feito para uma pessoa importante da comunidade, ou uma saudação para um orixá” (SANTOS, 2022, p. 20).

Ramos (2020), além das ideias de outros pesquisadores e pedagogos. Assim, o capítulo 4 foi elaborado a partir da escrita sobre a experiência artística do experimento *Corpo Encruzilhada*, potência que também dá nome a esta pesquisa.

Por fim, no capítulo 5, “*Quando a Senzala Virar Terreiro – a primeira pedra lançada*”, o texto retorna ao processo de criação da performance, ainda no meu primeiro semestre no mestrado, no ano de 2021. Nesse sentido, volto para revelar e fazer reflexões sobre o processo de criação e o objetivo de criar um produto artístico a partir da imagem do *oríkì* de Exu, lançando pedra hoje para matar os maus pássaros de ontem e apontar caminhos abertos para os nossos amanhãs.

Nesse trabalho me referenciei em pesquisadores que se debruçam em pesquisas sobre as culturas afrodiaspóricas e a necessidade de descolonizar o pensamento. Para além dos autores já citados acima, como o historiador Luiz Antônio Simas, o escritor e pedagogo Luiz Rufino e a filósofa Leda Maria Martins, trago a referência dos professores que tenho o privilégio de compor a banca para a defesa desta dissertação: o professor, diretor, capoeirista e macumbeiro Lau Santos (UFBA), a professora e coreógrafa Denise Zenícola (UNIRIO) e a professora e artista brincante Juliana Manhães (UNIRIO). Grandes mestres que em dois anos de muito aprendizado e crescimento me fizeram refletir e me reinventar artística e pessoalmente, fazendo com que eu esteja mais consciente e comprometido com o valor estético e epistemológico das manifestações articuladas na luta por justiça social e pelo fim das desigualdades raciais que historicamente destroem subjetividades.

Finalizo este capítulo com um convite. As canções citadas no decorrer da dissertação podem acompanhar a leitura e merecem ser ouvidas. Como elas têm relação direta com a pesquisa, sua audição colabora para a compreensão do trabalho. Todas elas dizem mais do que os trechos de cada uma que apresentei aqui.

## 1 “VOCÊ SABE QUEM SOU EU?”<sup>7</sup>

O samba é tudo o que eu sei, e o Momo é o único Rei que amei. (Samba de Moacyr Luz, 1998)<sup>8</sup>

O Ponto Cantado, muito conhecido nas giras de Umbanda<sup>9</sup>, entoado para a Pombagira<sup>10</sup> Maria Padilha das Almas, que dá título à introdução desta dissertação diz “*Você sabe quem sou eu? Eu giro ao meio-dia, eu giro à meia-noite, eu giro a qualquer hora*”, e assim, com a indagação “*Você sabe quem sou eu?*” a Pombagira faz com que o interlocutor se questione sobre aquilo que pensa já saber como a verdade sobre ela, e com a afirmação seguinte a entidade desvia quaisquer categorizações absolutas que possam vir a colocá-la, reforçando assim o caráter contraditório, aos olhos da norma, que forma sua identidade. Trago essa referência porque nesta pesquisa vivi descobertas que jogaram luz sobre a importância de descobrir a potência presente na minha construção pessoal, que chega à minha construção artística, para desviar dos padrões limitantes nos quais meu corpo parece não caber. Assim, como Maria Padilha no ponto, busquei na pesquisa questionar o que havia aprendido dentro de instituições, e que de alguma maneira endurecia minha criação, para refletir sobre o que também me foi ensinado na vivência para potencializar meu corpo artístico/criativo. Desse modo, trouxe para meu trabalho criativo aquilo que me acompanha em toda minha trajetória de vida e, conseqüentemente, na minha construção como indivíduo: o Samba e a Umbanda. Essas performances de origem negra<sup>11</sup> são os princípios que irão direcionar minha pesquisa prática e reflexiva.

Sou um homem, negro, cis, gay, umbandista, artista, palhaço e pesquisador do corpo e da cena. Nascido na cidade de Pedro Osório e criado na cidade de Pelotas, uma cidade que tem história de colonização portuguesa com grande população negra, devido à intensa atividade escravocrata na região, o extremo sul do Rio Grande do Sul. Ainda em Pedro Osório tive meus primeiros contatos com os rituais festivos e religiosos de matriz africana: as rodas de samba, o

<sup>7</sup> Ponto cantado para a Pombagira Maria Padilha das Almas, nas giras de Umbanda. está disponível para ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=65Vi61Kkm1Y>. Acesso em 15/08/2023.

<sup>8</sup> Ouvir em <https://www.youtube.com/watch?v=Da9Y3skysUE>. Acesso em 10/08/2023.

<sup>9</sup> Umbanda é uma religião brasileira criada da junção de saberes de várias culturas como a dos povos do Kongo e Angola na África, elementos dos cultos ameríndios, do Oriente e catolicismo popular. No decorrer desta dissertação teço reflexões sobre alguns elementos dessas manifestações culturais de fé.

<sup>10</sup> Entidade feminina das giras de Exus na Umbanda. Mais à frente essa entidade será mais bem referida pela pesquisa.

<sup>11</sup> Ao ingressar no neste Programa de Pós-graduação pude, pela primeira vez, enxergar que os rituais festivos e religiosos que acompanhavam a minha criação eram também performances uma vez que se utilizavam de múltiplas linguagens para comunicar.

Carnaval e a Umbanda. Pedro Osório é um pequeno município com menos de quinze mil habitantes. No ano do meu nascimento, 1987, contava com apenas um bloco carnavalesco, destinado a crianças e adultos. Desfilava com sua bateria pela avenida principal da cidade, com um pequeno carro e alas fantasiadas em homenagem a um tema escolhido, a exemplo do carnaval carioca, mas em proporções menores tal como a cidade que abrigava o cortejo, além de dois bonecos gigantes, ao estilo do carnaval de Olinda, que representavam os mascotes do bloco, o Pato e a Pata. A direção do Bloco do Pato, como era chamada a agremiação, estava a cargo do meu pai, Neimar Duarte Dias, homem negro, e um grupo de amigos. Juntos, organizavam eventos como quermesses durante todo o ano para garantir o desfile carnavalesco. Nesse mundo, minha primeira experiência vivida com o Samba e o Carnaval se deu aos meus 11 meses de vida, quando desfilei no Bloco do Pato em uma alegoria, sendo levado no colo do amigo do meu pai, Chicão, famoso seresteiro da cidade, e também um dos bêbados mais famosos. Meu pai e minha mãe acompanharam o desfile ao lado do carro, na fresta entre os olhares julgadores e a euforia de viver o Carnaval.



Imagem 1 - Em 1988, com 1 ano, no meu segundo desfile pelo Bloco do Pato, com minha amiga, Manoela Parada.

Foi em Pedro Osório onde tive meu primeiro contato com um ritual religioso preto, a Umbanda, no terreiro da Vó Dica. uma senhora negra de cabelos grisalhos que mantinha seu *Congá*<sup>12</sup> montado no fundo do quintal, ou pátio, como chamamos no sul. Era localizado ao lado de um arroio, em uma parte da cidade chamada Cerrito<sup>13</sup>. Era no terreiro da Vó Dica que minha mãe Rute Jussara do Amaral Foster, mulher branca, incorporava a entidade da Cabocla Jurema, uma indígena brava que tinha uma pisada firme ao dar as bênçãos, além de uma respiração sempre forte e ofegante. Minhas lembranças mais vivas são da Cabocla Jurema da minha mãe em festa de Cosme e Damião<sup>14</sup>, do toque do tambor que transforma o corpo e todo o ambiente, e da energia da respiração. Em Pedro Osório eu vivi essas experiências/referências durante os 7 primeiros anos da minha vida, quando mudamos para outra cidade na mesma região, Pelotas, devido a mudança no trabalho dos meus pais.

Pelotas é considerada a “cidade grande” dessa região e possui mais de quinhentos mil habitantes. Seu ar pacato se agitou nos últimos anos com o crescimento da UFPel Universidade Federal de Pelotas - UFPel. A cidade e toda a região sul do Rio Grande do Sul teve forte colonização portuguesa com grande atividade escravagista. Mesmo com a abolição da escravidão, instaurou-se em Pelotas uma cultura elitista, higienista e racista que fomentou a discriminação racial, gerando uma rede de resistência e reivindicação de direitos que também se dedicou às manifestações culturais, festivas e religiosas de origem negra (GILL; LONNER, 2009, p. 149). É forte a presença da população negra nessa região, à despeito da imagem do estereótipo branco europeu que é projetado pelo senso comum sobre as características da população do estado Rio Grande do Sul. Há uma grande quantidade de casas de religião de matriz africana como Umbanda e Candomblé, que no Rio Grande do Sul é também representado pela *Nação Cambinda*<sup>15</sup>.

Quando mudamos para Pelotas, parte da família já morava na cidade inclusive minha prima, Elisângela Ramos Dias, que depois veio a ser a primeira Mãe de Santo de Umbanda que cuidou de mim. Maninha, como sempre chamei minha prima, a exemplo da Vó Dica, também tinha no fundo do seu pátio o *Congá* montado para nossos rituais. Nesse mesmo pátio eu brinquei, briguei, dancei e rezei. Com tudo o que vivi eu aprendi muito. Os fundamentos da

---

<sup>12</sup> Altar da Umbanda, onde ficam as imagens, símbolos, velas e oferendas para os Orixás, e para as entidades.

<sup>13</sup> Cerrito hoje já é uma cidade emancipada, independente de Pedro Osório.

<sup>14</sup> Cosme e Damião são santos gêmeos da Igreja Católica, que na Umbanda são cultuados em homenagem à energia infantil, em giras e festas com muitos doces e bolos.

<sup>15</sup> O Candomblé, enquanto cultos aos Orixás, no Rio Grande do Sul também é chamado de Nação Cambinda. Apesar de cultuar as mesmas divindades, os rituais apresentam algumas diferenças. A Nação Cambinda, por exemplo cultua 12 Orixás, e as festas dedicadas a eles são chamadas de “*batuque*”.



Umbanda me ensinaram sobretudo o valor da coletividade, da partilha e da caridade, bem como o respeito às coisas tidas por muitas pessoas como pequenas. Pela lei da Umbanda, não existe plenitude longe da caridade. com isso eu aprendi a importância de estar à disposição do coletivo, colocando seu trabalho a serviço das necessidades da comunidade. Esse aprendizado é uma lição também política que levo para vida e para meu fazer artístico. E assim fui me construindo, em uma relação diretamente atravessada pelos rituais festivos e religiosos, que se referenciam nos saberes transladados na diáspora africana e que por terem sobrevivido podem ser praticados hoje, mesmo diante das sucessivas investidas do dismantelo advindo do colonialismo. São resistência. Ser resistência é criar estratégias para existir quando as estruturas de poder têm como objetivo a sua destruição, e isso passou a ser característica inerente à trajetória das populações negras no Brasil colonizado devido às sucessivas tentativas de criminalização e dismantelo da cultura e dos corpos não brancos. Hoje eu posso sambar e cantar os pontos de Umbanda porque meus antepassados resistiram bravamente para perpetuar essas performances e, com elas, a nossa memória.

O Carnaval em Pelotas também tem grande relevância na construção da cidade, já tendo sido considerado o maior Carnaval do estado do Rio Grande do Sul e um dos maiores do Brasil em meados do século XX. Uma das agremiações mais populares da cidade, a escola de samba General Telles, está entre as maiores vencedoras de concurso de Carnaval do país, com seus 22 títulos, empatada com a Majestade do Samba, a Escola de Samba Portela, no Rio de Janeiro<sup>16</sup>.

Em Pelotas, o Carnaval e o Samba também foram manifestações presentes na minha construção, desde as rodas de samba em família, os pagodes com amigos na adolescência até a primeira vez que pude experimentar o olhar de dentro de uma escola de samba. Foi no ano de 2003, na escola de samba Acadêmicos da Saúde, agremiação formada pelos filiados do Sindicato dos Trabalhadores da Saúde de Pelotas, que após sucessivos títulos no concurso de blocos carnavalescos foi convidada a desfilar como escola de samba. Naquele ano acompanhei e trabalhei voluntariamente durante o período de preparação para o Carnaval, tanto no barracão quanto na quadra da escola de samba, além de participar do desfile. Assim, Pelotas foi um território de continuidade da cultura do Samba, do Carnaval e de descobertas que marcaram minha adolescência. As descobertas do nosso corpo e o espaço dele no território que habitamos. Por vezes esse território se torna um espaço de disputa quando as descobertas do nosso corpo não estão de acordo com a expectativa da norma. Quando se é um adolescente gay, o entorno

---

<sup>16</sup> Ler mais em <http://brasilcarnaval.com.br/escolas/pelotas/telles.htm>. Acesso em 07/08/2023.

pode não ser muito empático, e nesse contexto o Samba, a Macumba, o batuque e o canto permitiam que meu corpo resistisse.

Na região sul do Rio Grande do Sul, entre Pedro Osório e Pelotas, assim como, no pátio da minha prima Maninha, eu ritualizei minha vivência cotidiana atravessado diretamente pelas relações festivas, religiosas e brincantes que se assentavam nas minhas origens e criavam assim nossas filosofias e epistemologias próprias.

O filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau<sup>17</sup> analisa que alguns rituais de matriz africana trazem características em comum como o uso do canto, da dança e da música. Assim, ele sugere que o estudo dessas performances deve ser analisado de forma “amarrada”, ao que digo cruzada, desse modo “*cantar, dançar e batuquear*” seria uma coisa só, uma continuidade (LIGIÉRO, 2019, p. 135), como uma gira de Umbanda ou uma roda de Samba. *Dancei, cantei e batuquei* nesse território até os 19 anos, quando em 2006 fui aprovado no vestibular da UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), para estudar Artes Cênicas. Na época, a UFPel ainda não oferecia a graduação em Teatro, que chegou um pouco depois. Santa Maria fica no centro do Rio Grande do Sul e talvez por isso não parecia tão distante, mas uma nova experiência me atravessaria.



Imagem 2 – Recorte do Jornal Diário Popular, da cidade de Pelotas de 2003, sobre o Carnaval daquele ano. Na foto, eu trabalhando no barracão da Acadêmicos da Saúde.

<sup>17</sup> FU-KIAU, Bunseki K. K. *Bulwa meso, master's voice of Africa*. v. I, inédito.

A cidade de Santa Maria é conhecida como o coração do estado do Rio Grande do Sul. Por sua localização central, recebe inúmeras instituições públicas e privadas que atendem à população de várias cidades. Minha relação com a cidade durante os quatro anos que lá vivi se deu principalmente no cotidiano universitário. A formação do curso de graduação em Artes Cênicas da UFSM era bastante focada na relação dos pesquisadores das artes da cena com seu corpo. Isso ocupava a centralidade das pesquisas, colocando o texto e outros elementos em segundo plano. O estudo físico e energético do corpo em cena me levavam a sensações e percepções também físicas e energéticas que eu podia relacionar com o que havia experimentado nos rituais festivos e religiosos que vivenciei até aquela época.

No entanto, era uma escola assentada em pesquisadores-encenadores europeus como Constantin Stanislavski, Jerzi Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook<sup>18</sup>. Todos eles são encenadores vanguardistas, tendo desenvolvidos métodos de treinamentos para atores e atrizes e dançarinas e dançarinos, bem como estéticas de cena, que desafiavam os padrões estéticos e até mesmo éticos, cada um à sua época. Eles também pesquisavam outras culturas além da europeia para cruzar e desenvolver seus estudos. É de Eugenio Barba o conceito de Antropologia Teatral, quando em 1979 fundou a International School of Theatre Anthropology - ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral). Ou seja, existe uma prática comum, por parte do homem branco europeu, de apropriação de saberes e culturas para criar suas teorias hegemônicas, sem qualquer respeito as fontes base que lhe serviram. Uma arrogância perpetuada historicamente, que se repetia na escola de teatro.

Dessa forma, pelo fato de os referenciais serem eurocentrados e distantes da cultura popular brasileira, não demorou muito para eu sentir uma espécie de não-pertencimento seguido de um desestímulo para a criação. A verticalidade e linearidade como fundamentos para trabalhar a construção corporal limitavam minha criação. Meu corpo era desordenado, pelo menos para a ordem vertical. A falta de referências não eurocentradas que encontrei na universidade eram uma continuidade do que havia encontrado no meu caminho na escola formal, quando estudamos a história e a atualidade do que é chamado de Ocidente, que compreende Europa e Américas (o continente americano também só é estudado após a chegada dos europeus, como se não existissem antes disso), ignorando outros territórios como, e principalmente, a África, que tem uma presença forte na construção da nossa sociedade.

---

<sup>18</sup> Constantin Stanislavski (1863 -1938) encenador russo, Jerzi Grotowski (1933 - 1999) é polaco, Eugenio Barba (1936) é italiano e Peter Brook (1925) é inglês.

Esse ensino seletivo faz parte de um plano político social de homogeneização de saberes e de vida que aniquila a diversidade em nome de um padrão correto a ser seguido. É um padrão colonizador e catequizador que perdura até hoje como provedor de desigualdades e matador de subjetividades.

Retomando o caminho em que teço a minha trajetória artística/pessoal, no ano de 2012 eu chego na cidade do Rio de Janeiro. No Rio, minha vivência passou por atravessamentos que foram determinantes para a minha construção, para o meu entendimento do lugar que meu corpo ocupa socialmente e artisticamente e da potência do que vivi, e conseqüentemente para a reflexão que trago em forma de pesquisa. Logo próximo à minha chegada ingressei no Grupo Nós do Morro, grupo de teatro atuante na comunidade do Vidigal, na periferia da zona sul da cidade, onde atuei por dois anos como aluno e multiplicador<sup>19</sup>.

A experiência com o grupo me apresentou um fazer artístico de um território periférico que era representativo dos corpos que habitam esse território, e dessa forma o Grupo Nós do Morro foi uma experiência artística/pessoal e estética de elevação de corpos marginalizados, neste caso corpos pretos de moradores de periferia, para o lugar de protagonismo na cena. Esse protagonismo trazia consigo a presença da festa, da religiosidade, da musicalidade, da dança e dos tambores. Os corpos cênicos no Grupo Nós do Morro *cantam, dançam e batucam* trazendo a magia do teatro para a representação do cotidiano à margem.

Outros dois encontros iriam determinar meu caminho na capital fluminense, o primeiro foi com a rua, esta entendida como o espaço público de encontros e festas, que na cidade do Rio de Janeiro se potencializava com as rodas de samba diárias em diferentes pontos do centro da cidade. O outro encontro, que também está diretamente cruzado com a rua, foi com o Carnaval. Desde 2014 tenho o prazer e privilégio de trabalhar junto à porta-bandeira Lucinha Nobre, tendo nesses anos acompanhado ela na Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos do Porto da Pedra, e mais recentemente na Portela.

O que essas duas vivências têm em comum? O protagonismo de corpos com sabedorias que não representam as formas hegemônicas, ao contrário, desviam as normas para reinventar possibilidades. São dois atravessamentos que pude vivenciar em espaços que encaram o fazer artístico como ritual cotidiano, necessário de ser praticado pela continuidade da potência do valor subjetivo que ali contém e, sobretudo, pela própria necessidade de sobrevivência.

---

<sup>19</sup> Multiplicador era o termo usado pelo Grupo Nós do Morro para se referir aos colaboradores que trabalhavam na formação de novos artistas no Grupo.

Os limites entre arte e vida formam uma esquina, onde o que se aprende na vida se aplica no fazer artístico e vice-versa, criando uma arte engajada capaz de efetivamente afetar a vida em uma operação que é estética, poética, ética e política. As possibilidades criadas nesses fazeres artísticos ritualizados, capazes de desviar das limitações do cotidiano, são sabedorias que permitem não sucumbir diante das investidas da estrutura repressora. Essas sabedorias se recriam e se transmitem pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais, corporais, gestos e hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes (MARTINS, 2004, p. 02).



Imagem 3 - No ano de 2019, com a Escola de Samba Portela, trabalhando com o Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, Marlon Lamar e Lucinha Nobre.



O ano de 2018 trouxe um acontecimento que seria crucial para a minha tomada de consciência sobre os riscos operacionais do sistema que discrimina sistematicamente e as políticas excludentes nas quais ele se sustenta. No dia 14 de março de 2018, a vereadora Marielle Franco (1979 - 2018) é brutalmente executada na cidade do Rio de Janeiro. Marielle era uma mulher negra, LGBT, nascida na favela da Maré, comunidade pobre, além de ser uma responsável e firme defensora dos direitos humanos. Foi eleita a quinta vereadora mais votada na eleição de 2016 e seu curto mandato se destacou pelos projetos em defesa de pessoas minorizadas, principalmente a juventude negra periférica. Sua execução soou como um chamamento à reflexão sobre a importância da representatividade e da disponibilidade para combater a estrutura, para que outros corpos marginalizados como o meu não sejam executados.

Assim, entendi que “*Pensar quilombo é compreender que suas ações, enquanto pessoa preta, devem protagonizar pessoas negras em múltiplas dimensões: afetiva-amorosa, amizades, trabalho e espirituais.*”<sup>20</sup> Logo, no intuito de pensar enquanto quilombo, pego o traçado da minha trajetória e seus respectivos atravessamentos, que são os acontecimentos que me criam enquanto sujeito forjado no cruzamento das minhas vivências, para refletir meu fazer artístico de forma responsável com o corpo que tenho. Esses cruzamentos podem ser ilustrados aqui como o desenho de uma encruzilhada, ou seja, caminhos atravessados por outros caminhos, que fazem desviar da retidão, para criar novos caminhos. Assim, trago para embasar minha pesquisa o conceito de *Encruzilhada*, segundo a pesquisadora negra e brasileira Leda Maria Martins.

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (MARTINS, 2004, p. 3)

Em várias culturas a encruzilhada, na sua acepção cotidiana de cruzamento de caminhos, é compreendida como o espaço onde acontece o mágico, por exemplo: no Alto Araguaia era comum indígenas oferecerem comidas propiciatórias para ter boa sorte nas encruzilhadas; o profeta Ezequiel viu o rei da Babilônia consultando a sorte em uma encruzilhada; também os gregos ofertavam à Hécate, deusa dos mistérios, do fogo e da lua nova, no cruzamento de caminhos (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 17). Conceição Evaristo (2021), escritora, mulher negra, referência para toda a nossa geração, classifica sua escrita como *escrevivência*, ou seja, uma

---

<sup>20</sup> Texto publicado por Omoloji Àgbára Dúdú, em sua rede social @nagodengo, em 08/02/2022. Omoloji é ìyàwó (filho) de Omulu, e terapeuta especializado em terapias afrocentradas para pessoas negras. [www.instagram.com/nagodengo](http://www.instagram.com/nagodengo). Acesso em 08/08/2022.

escrita que se utiliza da vivência da mulher negra marcada pelo dismantelo e, com isso, aborda o tema do racismo, não para adormecer os sonhos da casa-grande, mas, ao contrário, para incomodá-los com a insônia da realidade e na intenção de despertar a senzala (EVARISTO, 2021). Assim, também refleti sobre o meu fazer artístico: se estava eu embalando os sonhos da casa-grande, pensando a casa-grande como metáfora da estrutura social hegemônica a qual estou inserido, ou se podia encontrar nesse fazer uma potência artística, social e epistemológica maior? Assim, a minha trajetória cruzada que assenta essa pesquisa é uma *escrevivência de Encruzilhadas*, e/ou uma *criação na vida/arte de Encruzilhada*, e levará em consideração a minha relação enquanto sujeito com os atravessamentos vivenciados na construção do meu caminho, logo, se assentará na relação tecida entre meu corpo, o tempo/espaço que ocupo e a memória que trago e que também me constrói. A *Encruzilhada* é a contra narrativa dos modelos lineares, o desvio à norma hegemônica, que neste território é representada pela norma eurocêntrica, pela linearidade. Um espaço de encontro e por isso de trocas, de diversidade e de possibilidades.

No caminho que me trouxe até aqui, o conceito de *Encruzilhada* potencializou meu entendimento sobre a potência das minhas vivências e dos diversos saberes que nessa trajetória experimentei. No entanto, como bem lembra Martins (2004), essa troca nem sempre é amistosa e por isso a *Encruzilhada* se reverte também em espaço de disputa de narrativa, disputa de memória. Neste território de troca e disputa nascem novos caminhos, onde se torna possível cruzar e reinventar essas relações a partir de lógicas outras, que não as mesmas que os modelos canônicos tentam impor para limitar nossa compreensão. Estes serão os meus cruzamentos, que vão potencializar minhas reflexões para meu trabalho artístico e contestar nessa pesquisa uma outra possibilidade, que seja mais afetiva com minha construção. Nessa disputa, esses cruzos que se encantam no/e pelo entorno (MANHÃES, 2021, p. 4), encontram um caminho possível para a liberdade de ser (SIMAS; RUFINO, 2021, p. 13). Ou seja, ao percebermos nossos atravessamentos como sabedorias acumuladas na jornada da vida e como potências epistemológicas dentro da academia, nos apropriamos desse espaço e, com isso, sua função institucional de formação se engrandece diante da diversidade de saberes.

*“Eu era cabaço, não tinha ainda provado o poder da Arte que faço! Doutrinado num teatro que odeia o atrativo vagabundo dos sentidos.”*<sup>21</sup> Apenas ao entrar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO pude perceber e entender que minha vida

---

<sup>21</sup> Trecho da sexta parte da Maxissérie “Cacilda!!!”, de José Celso Martinez e Marcelo Drummond (1990).

estava permeada pelo fazer artístico, não apenas porque eu estudava teatro ou porque trabalhava como palhaço, mas porque desde sempre ritualizei a vida. Minha trajetória é marcada pela presença de performances culturais que se colocaram em um lugar entre arte/vida/religiosidade/festa e assim constituíram meu corpo, essa matéria que materializa minha existência e inventa a partir de suas criações sentidos para seguir. O racismo epistemológico que apaga nossa cultura nunca me permitiu enxergar a riqueza de conhecimento e beleza existente nas nossas manifestações culturais, que resistiram a todas as tentativas de destruição, se mantiveram vivas e hoje nos preenchem da possibilidade de reinventar a vida. Assim, esta dissertação busca refletir sobre a potência da criação artística presente em um corpo consciente e atento às riquezas e saberes que carrega, acumulados da vivência. Nesse sentido, assim como as *escrevivências* de Evaristo, pesquiso a partir dos cruzamentos que me atravessam e encantam meu corpo negro, o tornando potência criativa. Um corpo que é sobrevivente diante da destruição física e simbólica sofrida pela estrutura hegemônica e racista, mas que quando dança/ritualiza/performa se transforma em um corpo *supravivente*, um corpo por excelência convertido em perspectiva de possibilidade (SIMAS; RUFINO 2021, p. 6).



## 2 DONO DO CORPO ENCANTADO

Parece que eu sou Zumbi dos Palmares quando eu sambo, o Príncipe Herdeiro dos Quilombos do Brasil. Sou eu! (Trecho do Samba “300 anos”.)<sup>22</sup>

O belo samba em homenagem aos 300 anos de Zumbi dos Palmares que escolhi para abrir este capítulo, composto por Altay Velloso da Silva e Paulo Cesar Feital, faz uma exaltação à figura deste grande símbolo da negra luta no Brasil. Zumbi foi um escravizado que criou o Quilombo dos Palmares, território de resistência contra o escravagismo localizado no Nordeste brasileiro, no estado de Alagoas. No Samba, os compositores evocam Zumbi, que apesar de ser um personagem histórico e já estar morto, se faz presente quando o Samba é entoado através do ato de sambar. De forma poética, Silva e Feital sugerem que o corpo do sambista se encanta no ato de sambar, rompendo as barreiras de tempo e espaço, entrando em contato assim com a ancestralidade, simbolizado aqui por Zumbi. Nesta dissertação, o conceito de *encantamento* é tomado a partir do que nos apresentam os autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino<sup>23</sup>, em uma perspectiva assentada nos saberes e nas práticas afrodiaspóricas.

Os autores colocam que a noção de encantamento no contexto brasileiro está ligada à capacidade de existir e praticar o saber de maneiras distintas das impostas pelo sistema dominante, com fortes reflexos ainda do colonialismo (RUFINO; SIMAS, 2021, p. 7). Para as culturas sequestradas de África para trabalhar de forma forçada no lado de cá do oceano Atlântico, as noções de morte e vida não estão sujeitas à presença ou não de vida biológica, uma vez que para essas culturas a noção de morte e vida está diretamente ligada à obtenção de *asè*, ou seja, a energia vital, que está presente em todas as coisas que fazem parte do ecossistema que vivemos e que se manifesta no não esquecimento, na memória daqueles que não tem mais a pulsão biológica de vida. Adoto nesta dissertação esse sentido de encantamento, que está presente no ato de desobedecer aos limites impostos pela colonização da vida para receber a potência de possibilidade que ela representa (SIMAS; RUFINO, 2021, p. 23). Acredito que esse conceito propicia uma reflexão concreta sobre a importância de um “*corpo encantado*” (SIMAS, 2020) como território criativo e inventivo que desconhece os limites impostos pelos reflexos do colonialismo e cria outras possibilidades de enxergar/praticar a vida.

Por isso, e como bem nos lembra o samba trazido na epígrafe deste capítulo, o Samba é trazido para essa pesquisa como tecnologia de encantaria, ao mesmo tempo que é uma tática de

<sup>22</sup> Samba composto por Altay Velloso da Silva e Paulo Cesar Feital, disponível para ser escutado em [https://www.youtube.com/watch?v=RvEdYQ\\_pSv8](https://www.youtube.com/watch?v=RvEdYQ_pSv8). Acesso em 08/08/2023.

<sup>23</sup> SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Encantamento – sobre política e vida**. Editora Mórula. Rio de Janeiro, 2021.

resistência que vem mostrando sua eficácia ao longo da história. Sobre isso, Muniz Sodré, sociólogo negro brasileiro, afirma que:

O samba é coisa diferente. Quanto ao seu lugar de resistência, não há lugar para dúvidas, basta saber “ler” ou escutar a história da música negra. Referindo-se a dança da *mana-chica* campista, um pesquisador acadêmico não pode deixar de observar que “a aparente alegria da música brasileira é apenas inquietação: são os arrancos do bandeirante ambicioso, o desespero do escravo transplantado, o recalco do rancor do índio espoliado”. Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante, o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. (SODRÉ, 1998, p. 56)

O estado de festa que me provoca a roda de samba coloca meu corpo em uma condição energética que se abre ao estado de jogo e criação. O Samba é um ritual festivo de matriz africana, que tem origem no *semba*, uma das danças de umbigada e música trazida de África Continental pelos escravizados, mais precisamente pelos povos bantos. O *semba* em África é o nome dado à música de Angola, onde a palavra significa *umbigada*, enquanto em Moçambique é a dança propriamente que recebe esse nome (MANHÃES, 2014, p. 41). No samba eu reconheço a batida que batuca fora e pulsa dentro do meu corpo, criando uma unidade orgânica de corpo e espaço que me permite experimentar uma dinâmica que desvia da linearidade como impulso criativo. Esse corpo que samba se mantém vivo e atento ao presente, ao momento do aqui/agora e, ao mesmo tempo, se percebe atravessado por um ritmo que gera movimentos que não precisam ser ensinados para acontecer. Não se trata do passo perfeito da dança, como o passista da Escola de Samba, mas sim do movimento que parece já habitar o corpo e emerge através da pulsação da música. Na crença iorubá, Nanã, Orixá mais velha, Senhora da Sabedoria, tem o domínio sob o barro de onde extrai matéria para criar as pessoas. Nanã recebe os mortos para ter barro para criar novos humanos, assim completando e dando continuidade à espiral da vida e da evolução<sup>24</sup>. Assim, posso sugerir que nosso corpo é matéria do momento em que habita, bem como do passado e do que virá. Logo, nosso corpo é matéria que carrega saberes ancestrais, entendendo aqui ancestralidade como

o princípio que inter-relaciona tudo o que no cosmo existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. (MARTINS, 2021, p. 42).

Digo isso para concluir que o corpo que samba na roda de samba se encanta através de um movimento que emerge por operação da ancestralidade, e que no encontro com os outros

---

<sup>24</sup> Entrevista com minha mãe de santo, Giselle de Oxum, do Templo de Jagun. Rio de Janeiro, 2021. Mais interesse, pesquisar PRANDI, 2001.

corpos criam uma corporeidade ancestral que se eterniza na prática da performance. O professor Julio Cesar de Tavares, professor titular da Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestre de capoeira lembra que:

a Corporeidade, aqui entendida como o conjunto de dispositivos disparados na constituição da consciência e da ação dos sujeitos, que ultrapassa a caminhada dualista. Esta é uma leitura que aposta no entendimento da Corporeidade como uma linguagem articulada em ações coordenadas e em múltiplas facetas até configurar o existir dos sujeitos. (TAVARES, 2013, p. 17)

Essa corporeidade, então, traduz o corpo como reservatório de sabedoria e memória, que remontam a uma história de opressão e morte, assim esse corpo se transforma, no seu estado de jogo, em possibilidade de vida e reivindica os apagamentos da sua trajetória. Um corpo que também é território, onde muitos outros corpos habitam, que se move e sabe que se torna potência criativa e inventiva quando pratica e louva sua ancestralidade. Assim, meu corpo se encanta quando vira *Terreiro*, ou seja, quando se entende como um território onde os saberes daqueles que aqui estiveram antes de mim é praticado e, com isso, a partir da memória, consigo mantê-los vivos também nesse instante. *Corpo Terreiro* e *Corpo de Mandinga* cheio de magia que enfeitiça e suspende o tempo/espaço para um território de encantamento, de transformação da escassez em possibilidade.

Assim, meu corpo quando se encanta também incorpora e excorpora, incorpora o que lhe atravessa e excorpora em dança/movimento/arte. O mesmo corpo que serve de território para incorporar e recriar a memória, traz à tona, como atravessamento, as lutas contidas na sua vivência no agora. Esse corpo que é *Terreiro* também é *Encruzilhada* que sugere disputas e busca alcançar caminhos, também é feito de Festa que comemora a sobrevivência. Um corpo que em estado de jogo/criação se lança no espaço e tem a capacidade de dinamizar o tempo. Nas giras de Umbanda, nos xirês de Candomblé e nos demais rituais religiosos africanos, o corpo em estado de transe dinamiza a comunicação a partir da relação tempo/espaço podendo comunicar tempos e mundos, a dança permite que a energia circule entre vivos e mortos (LIGIÉRO, 2019, p. 135)<sup>25</sup>.

O Samba traz malemolência para o corpo. Em seu artigo “*A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantando pela desobediência*”<sup>26</sup>, o professor doutor Lau Santos, macumbeiro, capoeirista, pesquisador e colaborador na Universidade Federal da Bahia (UFBA), faz uma importante reflexão sobre os significados empregados na palavra

<sup>25</sup> FU-KIAU, Bunseki K. K. *Bulwa meso, master’s voice of Africa*. v. I, inédito.

<sup>26</sup> Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN), 12(31). Recuperado de <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/834>.

malemolência e como isso se reflete em uma sociedade desigual e opressora. No texto, Santos elucida como a palavra “malemolência” tende a ser conceituada como algo pejorativo pelo senso comum e por alguns importantes dicionários de Língua Portuguesa. Ele reflete sobre o caráter intelectualmente racista presente nessas conceituações, que se referem à prática de corpos marginalizados, muitas vezes corpos pretos que não se adaptam à ordem e aos padrões sociais. Ao sugerirem preguiça e/ou inaptidão para o trabalho, essas conceituações deixam nítido o caráter preconceituoso e simplista no uso dessa palavra (SANTOS, 2020). A malemolência que vem do Samba, que encanta o corpo festivo/brincante que dança, canta, transpira e se inspira, é o ritmo do corpo que desvia da linha reta em que caminham aqueles que só enxergam à frente e não se permitem aos atravessamentos que chegam cruzados. Dito de outra forma, a malemolência seria o encantamento do corpo, que, ao desviar, não se permite sucumbir diante de uma padronização que não lhe acolhe e nasce dela como um *Corpo Festa*.

A desobediência também move esse corpo. Um corpo que desobedece a expectativa colocada nele, desobedece ao padrão estabelecido estipulado para “ser um corpo”. O corpo desobediente inventa seu padrão de ser e com isso sequer consegue manter um padrão, pois, uma vez estabelecido, este já carece de ser desobedecido. O corpo desobediente transforma a ordem, reordena para desordenar. É mestiço, cruzado, pois não cabe em nenhuma pureza e sobretudo resiste sendo arma contra a retidão e as verdades irretocáveis. O corpo que desobedece não se deixa colonizar, e com isso não dança conforme a música. O corpo desobediente nasce na expectativa frustrada que se cria sobre o corpo do “homem macho”, que deveria representar o estereótipo da masculinidade engessada, mas na roda de samba<sup>27</sup> rebola seu quadril e com isso questiona o legado do patriarcado, ou o corpo da Pombagira que vira Rainha nas giras de Umbanda e não obedece a homem nenhum, como diz o ponto cantado “*Pombagira não tem marido, cuidado ela é um perigo*”. Um corpo desobediente é, antes de mais nada, um corpo livre, pois não há tempo/espaço de liberdade em que se precise obedecer. Ele é o oposto ao corpo vitimado pela cultura da opressão e da violência: corpos domesticados, escravizados e convertidos (SIMAS, 2021, p. 83). Então esse corpo que desobedece é o mesmo corpo que acolhe a diferença pois está assentado na liberdade, na busca da possibilidade e não cabe dentro do padrão. Se entendo que vivo em um contexto opressor, no sentido da construção de padrões físicos e subjetivos, onde a diferença é aniquilada em nome de um projeto social

---

<sup>27</sup> Aqui, uma vez que trago reflexões e sensações a partir da vivência principalmente do meu corpo, me refiro sobretudo às rodas de samba da cidade do Rio de Janeiro, onde mesmo que tenha havido uma cultura machista que não via com bons olhos o rebolado de homens mesmo no contexto do samba, hoje já se adapta aos contextos ocupando o seu lugar de ritual/performance/manifestação de resistência, e assim serve de palco/território de pertencimento para corpos marginalizados.

que mantém as características colonizatórias, o corpo desobediente faz da sua existência a resistência. E, nesse caso, uma resistência que vem a partir do fazer artístico que se cruza com a prática cotidiana, logo, na ritualização do cotidiano.

Meu corpo entende seu fazer artístico que atravessa a sua prática cotidiana como potência estética, poética, política e, por isso, com uma responsabilidade ética. Meu corpo por ser o que é, e como é, e por ter vivido o que viveu, ao ser colocado em estado de jogo/criação se encanta ao conseguir refletir sua condição em relação ao espaço/território que ocupa, afetando e sendo afetado, como parte do todo. Um corpo vivo que vibra atento ao agora, que ritualiza seu cotidiano tornando cotidiano o ritual, porque é no ritual que o encantamento incorpora para deflagar as possibilidades. É o ritual que desordena a ordem narrativa linear para reestabelecer a ordem espiral, onde as possibilidades são infinitas. Por fim, um corpo em estado de jogo, criação e arte, que são também estado de mandinga e encantaria, que serve de suporte para materializar a ânsia pela liberdade de ser e viver suas potências em plenitude. *“Exu era a força pela qual o escravizado conquistava seu espaço de movimento autônomo para a vida.”* (EXU REI, 2017)

Na minha formação religiosa, desde as giras de Umbanda na casa da Vó Dica, passando pela casa da minha prima mãe de santo Maninha, as entidades chamadas para os trabalhos de magia e encantamento eram os Exus, catiços, também chamados de Povo da Rua, que são entidades, e não Orixás. Eles também eram muito ligados à festa, à dança, e sempre havia muita risada. Já no Rio de Janeiro, quando começo a me aproximar e estudar o Candomblé, processo concomitante a este processo de mestrado, aprendi que Exu segundo a crença yorubá, também é *Bará*, *Onílè-oríta* e *Odara* (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 142-144) qualidade desse Orixá ligadas ao corpo, às encruzilhadas e à Festa, e que serão mais profundamente abordados mais à frente. Orixá responsável pela comunicação e pelo movimento, Exu tem faces e características semelhantes e importantes para o trabalho de atores e atrizes, bailarinos e bailarinas, performers e pesquisadores das artes do corpo.

A mesma força que dinamiza o corpo que se move no ritmo do Samba, energiza o corpo que recebe a entidade para os trabalhos nas giras de Umbanda. Minhas reflexões sobre as relações de Exu com o trabalho de artistas das artes do corpo têm me feito crer que, por aqui, em um país de tantas encruzilhadas, nós profissionais das artes cênicas deveríamos gritar mais *Laroyê*, a saudação iorubana para Exu e menos *Evoé*, saudação romana usada em referência ao deus Baco.

Exu é responsável pela dinâmica dos movimentos, das trocas, das possibilidades e da diversidade e com isso acaba representando o contraponto ao colonialismo. Essa contraposição acontece porque devido a seu caráter diverso e incontrolável, Exu não cabe nas limitações propostas pelo colonialismo. O movimento lido a partir de Exu entorta a linha reta, dois pontos das extremidades entortam-se e se enrolam formando espirais. Assim, a linha do tempo da cultura ocidental, aqui, dá lugar à concepção ancestral africana que inclui no mesmo acontecimento as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, as próximas gerações, concebidos em linhas anelares que se completam por necessidade de existir, em contínuo processo de transformação e inacabamento (MARTINS, 2004, p. 11). É o que Leda Maria chama de *tempo espiralado*, onde

A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2004, p. 12)

Por isso, o *tempo espiralado* de Martins também é contraponto ao colonialismo que exalta a retidão e conta sua história em uma “linha do tempo”. Da mesma forma, o tempo espiralado é um conceito de extrema importância nesta pesquisa, e conseqüentemente para a produção na arte/vida deste artista pesquisador que escreve.

Então, minha investigação objetivou refletir sobre uma prática artística afroreferenciada, uma vez que parte das minhas experiências tem a base nos rituais festivos e religiosos de origem africana e aqui encontram espaços para cruzar com reflexões de pesquisadores majoritariamente negros e mestiços. É uma pesquisa parida da necessidade de tecer uma reflexão que celebre nossas manifestações e ritos que encantam nossos corpos e, conseqüentemente, nossas trajetórias. É também o fortalecimento de nossos saberes ancestrais em espaços educacionais formais hegemônicos, como a universidade, em um contragolpe ao racismo presente nas estruturas sociais e institucionais no Brasil. Nesse sentido, reitero minha referência no trabalho do professor Lau Santos na direção de afroreferenciar os processos, para além dos resultados estéticos. O trabalho de Santos foi uma referência teórico-prática essencial para as reflexões e caminhos da pesquisa.

Exu é o fundamento desta celebração vislumbrando suas relações com uma prática artística que celebre a memória, reivindique sua própria história, apontando para um caminho outro que não seja em direção ao colonialismo e seus reflexos. Exu, nesta pesquisa, não se apresenta para ser lido apenas como um fundamento religioso, mas sim um princípio de

conhecimento, que possibilita pensar ativamente a prática artística a partir de cosmovisões diversas.

## 2.1 EXU - O princípio do Encantamento

### 2.1.1 Quem tem medo de Exu?

A diáspora africana para a América foi marcada pela experiência do não retorno, uma experiência caracterizada pela irreversibilidade, ou seja, a impossibilidade de movimento que condena corpos ao conformismo e a paralisia, que tem como resultado a morte física e simbólica. A atividade escravocrata da África para o Brasil foi protagonizada por três nações africanas: a *Nação Congo-Angola* composta pelo povo *Bantu*, a *Nação Ketu* do povo *Ioruba*, e *Nação Jejê*, do povo *Fon*, sendo o povo bantu o primeiro povo transladado da região onde atualmente se localiza a República de Camarões até o extremo sul da moderna Angola, passando pelo território do Congo. Já os iorubás eram da região onde hoje fica a Nigéria, e os fons do antigo Reino de Daomé, hoje onde se localizam o Togo e o Benin (LOPES, 2015, p. 83). No que diz respeito aos seus ritos e cultos, esses povos/nações possuem suas entidades sempre ligadas às forças da natureza e suas relações com a humanidade. Aliás, as conexões com a natureza fazem parte dos povos originários assim como dos fundamentos do povo negro que trouxeram suas culturas na diáspora africana. As divindades cultuadas nesses ritos são chamadas de *Orixás* para os iorubas, *Inquices* para os bantos, e *Voodoo* para os fons (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 34).

Exu é um dos Orixás mais populares cultuados no Candomblé da nação iorubá. Para os bantos, enquanto *Inquice*, é chamado de *Aluviá*, e para os fons é o *Voodoo* chamado *Legbá* (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18). Na Umbanda, os Exus compõem a falange de entidades conhecidos como catiços e em algumas casas como Povo de Rua. No Rio Grande do Sul, os rituais de Umbanda que fazem parte da minha formação usam do sincretismo de *Exu* enquanto Orixá com Santo Antônio, do panteão católico. Seu culto é heterogêneo, com ritos e mitos distintos a depender da nação analisada. Para os bantos, por exemplo, acredita-se em uma energia feminina de Exu, o *Inquice Bombojira* que representa uma das manifestações do poder das ruas. No idioma quimbundo, uma das línguas dos povos bantos, a palavra *pambu-nzila* significa o cruzamento de caminhos, a encruzilhada (LOPES, 2003, p. 233). Essa terminologia

vai influenciar a nomenclatura das entidades femininas nas falanges dos Exus nos cultos de Umbanda, as Pombagiras.

Para os povos iorubanos, Exu é considerado um Orixá representante da diversidade, pois apresenta variadas faces, que também podem ser chamadas de qualidades e/ou axé de Exu. Essas faces são identificadas nas passagens dos *itans*, histórias míticas que compõe o corpo do *odu Ifá*<sup>28</sup>, bem como nos *oríkís* e *epítetos*<sup>29</sup>.

Exu é muitos e por isso uma pesquisa, mesmo que se propusesse, não daria conta de se debruçar sobre todas suas potencialidades desse Orixá. Além disso, é uma divindade que ainda luta contra muita resistência sobre sua força considerada incontrolável e incomensurável, mesmo dentro de terreiros. Isso dificulta o acesso a informações sobre o Orixá, principalmente em outros Candomblés, que não os da cultura iorubá. Por isso, é importante colocar aqui que me debrucei sobre características dessa energia para a cultura iorubá. Também creio ser importante reiterar que parto da minha aproximação pessoal com o universo dessa energia/divindade/entidade<sup>30</sup>, e os territórios onde pude observar a sua ação, para chegar em uma análise mais específica que entendo que aproxima Exu e suas operações, com a prática performativa, revelando o caráter artístico desta dissertação. Trago essa análise a partir de um *oríkí* específico, que destacarei mais à frente e que acredito potencializarem meu trabalho artístico, que se cruza com minha vivência cotidiana, principalmente no que diz respeito ao trabalho com meu corpo colocado em estado de jogo/criação. Importante também demarcar que não existe hierarquização entre as faces de Exu. Todas têm importância e se completam na constituição dessa energia.

*Olodumaré*, o Deus Supremo, criou *Exu Ancestral*, a primeira matéria do Universo, por isso, segundo a pesquisadora Juana Elbin dos Santos, apresenta em sua tese de doutorado intitulada “*Os Nagôs e a Morte*”, Exu não se classificaria em nenhuma categoria, sendo ele um princípio dinâmico necessário em todo o sistema iorubano (DOS SANTOS, 2021, p. 141). Ela ainda acrescenta, citando o *Ifá*, que “cada ser tem seu Exu individual, cada cidade, cada casa, cada coisa e cada ser tem seu próprio Exu (...) se alguém não tivesse seu Exu em seu corpo não poderia existir, não saberia que está vivo, porque é compulsório que cada um tenha seu Exu

<sup>28</sup> Conjunto de narrativas míticas iorubanas. PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Companhia das Letras. São Paulo, 2001. Outras definições já foram trazidas para este texto.

<sup>29</sup> Provérbios, versos e saudações em referência aos Orixás. *Ori* de origem, *ki* de saudar. Saudação a origem do Orixá (SÁLAMI; RIBEIRO, 2015, p. 141). O prof. Muniz Sodré irá se referir aos *oríkís* como aforismos (2017).

<sup>30</sup> Como já foi dito nesta dissertação, Exu é Orixá, logo uma divindade, nos rituais de Candomblé. Já na Umbanda os Exus formam a falange dos catiços e por isso são considerados entidades. Alguns autores como Juana Elbin dos Santos classificam Exu como uma das energias primordiais da cosmogonia iorubana, assim como Olodumaré, o Ser Supremo (DOS SANTOS, 2021, p. 141).



individual” (DOS SANTOS, 2021, p. 141). Não se faz nada sem Exu, uma vez que ele é a energia que precede tudo. Não existe movimento possível sem a presença da energia de Exu. Por isso, pede-se licença a essa energia para dar início a qualquer tipo de atividade.

Exu é *Lòdgemò òrun*, o bondoso filho de *Olodumaré*, o Deus Supremo, e por esse *oríkí* se apresenta como aquele que conhece a dinâmica dos mundos visíveis e invisíveis (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 143). É de Exu então, a responsabilidade das dinâmicas entre os mundos e as existências. Ele transporta os sacrifícios e oferendas destinados a cada Orixá, bem como irá devolver as ofertas dos Orixás para os filhos. Assim, tudo passa por Exu, e tudo depende de Exu. Seu domínio sobre a comunicação também se dá porque foi Exu o andarilho que andou pelo mundo ouvindo as histórias dos dramas vividos pelos seres humanos e pelos Orixás. Exu também deveria ficar atento às providências e oferendas que deveriam ser tomadas e feitas no caso de cada problema, e assim coletou 301 histórias (número que simboliza que Exu colheu incontáveis histórias). Com isso, ele tinha diante de si todo o conhecimento necessário para entender e resolver as mazelas do mundo, dos seres humanos e da natureza. Exu entregou todo esse saber ao Orixá adivinho, *Orunmilá*, guardião do *Ifá*, o oráculo do panteão iorubano, que passa esse conhecimento para os sacerdotes babalaôs (PRANDI, 2001, p. 07).

Em um mito da origem, Exu foi o primeiro elemento criado enquanto *Exu Yangui*, a pedra de laterita vermelha, primeira matéria dotada de forma que se converte em primogênito da humanidade (DOS SANTOS, 2021, p. 145). Essa passagem oracular vai ao encontro do *oríkí* que diz “*Exu nasceu antes que a própria mãe, e foi picotado pelo pai*” (RUFINO, 2019, p. 23), e se refere à capacidade de Exu de preceder a própria ação. Então, Exu é o movimento e também a energia que faz esse movimento acontecer. Para que qualquer coisa aconteça é necessária a operação da energia de Exu, por isso “Ele” precede o próprio acontecimento. Além disso, reflete a diversidade do todo, uma vez que é a menor parcela da existência, é a pedra primordial que se converte no todo. A menor partícula dá origem ao todo fazendo alusão à diversidade presente na unidade. Assim, Exu é a energia primordial que precede o próprio acontecimento, e por isso é dele o domínio da dinâmica e do movimento, potências necessárias para que qualquer coisa aconteça. Onde há movimento existe operação de Exu e dessa forma a energia desse Orixá estará presente no início e no final dos acontecimentos, confundindo esses dois pontos e evidenciando o caráter inacabado e circular da existência.

A encruzilhada, espaço de encontros, trocas e disputas, como já foi mencionado anteriormente, é, para a crença iorubana, território de domínio de Exu. Conta outra passagem de *odu Ifá* que Exu foi criado por *Oludunmaré*, quando este junto a *Oxalá* estavam trabalhando

na árdua tarefa de criar os humanos. Muitos faziam visitas rápidas para *Oxalá* nesse tempo, mas Exu permaneceu ao lado do velho Orixá por dezesseis anos. *Exu* ficava ali calado, sem perguntar nada, apenas observando o trabalho de *Oxalá* e aprendendo com o velho Orixá. Então, *Oxalá* pediu a Exu que se postasse na encruzilhada na frente da sua casa, recebesse as visitas e os presentes, bem como afastasse os indesejáveis. E assim Exu fez, e com isso ganhou o domínio das desse território (PRANDI, 2001, p. 40-41). Desde então, todas as pessoas que passam por uma encruzilhada devem pedir licença a Exu, bem como as oferendas a esse Orixá também devem ser feitas nas encruzilhadas.

Quando refletimos sobre o conceito encruzilhada, apresentado por Leda Maria Martins como “entidade geratriz de uma produção sígnica de sentidos plurais” (2021, p. 51), podemos estabelecer encontros com as próprias características de Exu. Sendo assim, fica ainda mais nítida a relação entre essas duas entidades, levando a confundir o que é o território e o que é a divindade. O Senhor das Encruzilhadas também é o Senhor do Corpo, *Exu Bara*. O corpo, tal como a encruzilhada, também é território de interseções, criação e interpretação do tempo/espaço que habita. Assim, refletir o conceito de encruzilhada e o domínio de Exu sobre esse território na dimensão conceitual e simbólica é imprescindível para pensarmos o fazer artístico do corpo do performer como possibilidade para além das convenções eleitas pelos padrões eurocentrados. Nesse sentido, o espaço de intersecções é o corpo que operado por Exu entra em estado de criação, jogo e performance.

Ainda tratando sobre caminhos e encruzilhadas, algumas qualidades/axé de Exu como *Onã*, o Senhor dos Caminhos, *Obá Oritá Metá*, o Senhor da Encruzilhada de Três Caminhos e *Onílè-oríta*, o Guardião das Casas e dos espaços físicos, tratam deste território, a encruzilhada. Exu, como senhor desse domínio, emerge também com o Senhor das Possibilidades, como *Onã*. Já com *Obá Oritá Metá* há uma desordem na ordem maniqueísta, representada pela encruzilhada de três caminhos. O terceiro caminho ensina a importância de duvidar das verdades impostas e apontar para a construção de narrativas diversas que se atravessam, criando novos caminhos reflexivos que também não se constituirão enquanto uma nova verdade, mas sim uma possibilidade de evolução nos próximos atravessamentos (RUFINO, 2021, p. 44). *Igbá Metá*, o Senhor da Terceira Cabaça, outra qualidade de Exu que fala sobre a importância de praticar a encruzilhada para descobrir caminhos, como *itan* que remete a esse axé: Exu ao ter que escolher entre duas cabaças para levar para a uma viagem, uma contendo remédio outra contendo veneno, pediu uma terceira cabaça. Nela, ele misturou metade do conteúdo da primeira com metade do conteúdo da segunda. Desde então tudo pode ser remédio e tudo pode

ser veneno, a depender da dosagem (PRANDI, 2001, p. 34). Assim, o mesmo que faz do veneno, remédio, e vice-versa, *transforma o acerto em erro, e o erro em acerto*<sup>31</sup>, como diz outro *oríkí*, e assim desmonta padrões canônicos, desafiando narrativas absolutas. Sendo assim, a encruzilhada, enquanto fundamento primordial de Exu, também é fundamento crucial para minha busca por explorar possibilidades potentes para o trabalho corporal de performances que desviem dos modelos hegemônicos de criação. Da encruzilhada que aponta caminhos, curvas e esquinas, emerge a pujante reversibilidade da criação, que dinamiza tempo e espaço permitindo a reparação dos erros, o questionamento dos acertos, e a reinvenção das certezas. O corpo, que é matéria única de cada indivíduo, e por isso é a representação da diversidade, das múltiplas possibilidades, da reinvenção, ao experimentar o encantamento, cria a capacidade de dinamizar e transformar o tempo/espaço que habita. Para além disso, se converte em encruzilhada uma vez que desvia da linearidade normativa, e por tudo isso é domínio de Exu.

Nos rituais, Exu é por direito o primeiro Orixá a ser louvado e o primeiro a receber as oferendas. No *oríkí* apresentado acima, Exu foi picotado pelo próprio pai. Esse *oríkí* faz alusão a um dos *itans* do *Ifá*, no qual Exu recebeu esse direito devido à sua incontrolável fome, que fez com que ele devorasse o reino inteiro, desde os animais, vegetais, bebidas, o dendê e até a sua mãe. Aconteceu quando *Orunmilá* foi até *Oxalá* pedir ao velho Orixá um filho, durante a criação dos primeiros seres. Por lá encontrava-se Exu. *Orunmilá* insistiu muito, *Oxalá* lhe respondeu que ainda levaria tempo para que os seres humanos ficassem prontos, e devido à insistência de *Orunmilá*, acabou entregando-lhe Exu. *Orunmilá* levou Exu para casa e depois de algum tempo sua esposa engravidou e deu à luz um outro Exu. Esse Exu recém-nascido chegou chorando muito de fome e não havia o que lhe fosse ofertado que satisfizesse a sua fome incontrolável. Tempos depois, Exu levou tudo que lhe aparecia pela frente. Então, *Orunmilá*, após consultar o *Odu Ifá*, decidiu que precisaria matar Exu, para que o mesmo não comesse tudo o que existe. Exu foi picotado com a espada de seu pai em 200 pequenos pedaços, e de cada um desses pedaços nascia um novo *Exu Yangui*, com a mesma fome incontrolável. Como a morte não acabou com a fome de Exu, que mesmo depois de morto seguia devorando tudo da aldeia, *Orunmilá* pediu conselhos ao *Odu Ifá* sobre como lidar com a situação, ao que *Ifá* respondeu que mesmo depois de morto Exu seguia pedindo atenção. Foi então que *Orunmilá*, entendendo o oráculo, ordenou que toda vez que uma oferenda fosse feita para qualquer Orixá deveria antes oferecer a Exu, para assim evitar que houvesse mais catástrofes. Para que haja paz entre os homens é preciso dar de comer a Exu (PRANDI, 2001, p. 46). Os incontáveis Exus

---

<sup>31</sup> *Oríkí* aprendido no terreiro que frequento, Templo de Jagun, Bonsucesso, Rio de Janeiro, Brasil.

que nasceram depois, ganharam o dever de povoar o *Ayê* e o *Orun*, representando o Exu de cada coisa e/ou pessoa, cuidados e regidos pelo primeiro *Yanguí*, revelando o princípio da unidade que tem um crescimento evolutivo ao infinito (DOS SANTOS, 2021, p. 148).

Esse *itan* vem trazer a relação direta de Exu com a diversidade e com a potência do corpo ao transfigurar-se em muitos, fundamento importante para construção da reflexão desta pesquisa e acredito que para o trabalho em geral de performers. O Exu primeiro que se transmuta em muitos vem nos lembrar a capacidade do nosso corpo enquanto unidade que comunica para além da sua forma, adquirindo vários significados, ou seja, a diversidade sêmica de Martins, já aqui referenciada. Para além disso, ao sugerir a imagem do crescimento evolutivo, se firma a importância de conhecer e utilizar os caminhos que formam nossa experiência cotidiana, como substância presente nos processos de criação. Por isso também, Exu é o primeiro a ser cultuado e o primeiro a comer nos cultos as oferendas nos rituais de Candomblé e Umbanda. A oferenda feita para ele é conhecida como *padê*, que consiste em uma mistura de farinha de mandioca, com azeite de dendê e cachaça. Na vivência dentro da religião também é aconselhado colocar um pedaço de carne vermelha com sangue e rodelas de cebola. O ritual é acompanhado por cantos, para que Exu traga bom axé para as festas nos terreiros e cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chamando os orixás e não desarticulando, com suas estripulias, os ritos da roda (SIMAS, 2020, p. 09). Mais à frente vou tratar especificamente da performance que criei durante o mestrado e que serve de base para as reflexões que apresento nesta dissertação. Na ocasião criei a performance como um “*padê estético*” para Exu, que agora converte-se aqui em um “*padê epistemológico*”. Digo isso pois o *padê*, enquanto oferenda para Exu, também é oferecido fora dos rituais, como uma entrega cotidiana a fim de que Exu organize as desordens que se apresentam como obstáculos no caminho de cada pessoa que ritualiza para ele. Assim, ao entender o contexto permeado de características coloniais e racistas como uma desordem contínua, pretendo provocar a necessidade de “lançar luz” às epistemologias demonizadas por tanto tempo.

É importante e bonita a relação próxima que Exu mantém com *Orunmilá*, detentor das divinações que apontam o caminho para aqueles que recorrem ao *Odu Ifá*<sup>32</sup>. Em uma passagem, Exu salva *Orunmilá* de ser acusado de furto e condenado à pena de morte. Em outras passagens, Exu demonstra amizade e lealdade ao filho de *Olorum* (PRANDI, 1994). Essa proximidade é bonita pois os dois Orixás apresentam características que poderiam ser consideradas

---

<sup>32</sup> Importante aqui diferenciar *Odu Ifá* do jogo de búzios utilizado no Candomblé. *Odu Ifá* é uma religiosidade africana, independente do Candomblé. E é dela, e da relação de Orunmilá com Exu que irá nascer o jogo de búzios utilizado no Candomblé. Ler mais em ATHAYDE, 2022.

antagônicas, os irmãos opostos que se completam. Além de bonita, essa relação é importante para os rituais iorubanos, uma vez que em gratidão a essa relação de lealdade, *Orunmilá* presenteou Exu com dezesseis *odus*, representados por dezesseis búzios que compõe o jogo de búzios mais popular aqui no Brasil<sup>33</sup>. Assim, Exu auxilia na comunicação do oráculo, onde o *babalorixá*<sup>34</sup> deve pedir as licenças necessárias ao Orixá para que a comunicação aconteça de maneira efetiva e correta. *Orunmilá* tende a orientar quem busca ajuda no jogo dos búzios, mas Exu pode desordenar a ordem estabelecida pelos códigos com suas estripulias.

Na pesquisa de Sàlámì e Ribeiro é apresentado um axé de Exu, *Alágógo-ìjà*, que significa literalmente “o sino da discórdia”. Segundo os autores, Exu é o *Senhor da Ordem do Universo*, e o “sino da discórdia” seria tocado na ausência deste axé (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 141). Ou seja, Exu desordena o que precisa ser ordenado, assim reordenando segundo a ordem universal. Situando o contexto do *colonialismo* e suas sequelas, como mau não natural, Exu é a potência capaz de restabelecer a ordem do Universo, que ao contrário do que propõe o *colonialismo*, é a ordem da diversidade, da liberdade e do movimento. O *colonialismo*, devido ao seu objetivo de dominação de culturas e territórios, é caracterizado pela imposição de regras e padrões que ignoram individualidades e subjetividades que não estejam de acordo com seus manuais. A ordem *colonialista* vigente no período da escravidão conseguiu perpetuar características e modelos sociais mesmo com o fim da *colonização*, enquanto período da história. A mentalidade colonial opera hoje embrenhada nas estruturas que compõem a sociedade criando a *colonialidade do poder*, ou seja, a continuidade do *colonialismo* em um período moderno. Essa é uma operação que desmantela a trajetória pessoal de quem não é/está alinhado com as características da norma hegemônica. Pensar o nosso fazer artístico de forma responsável, atravessado ao contexto que estamos inseridos, demanda uma estratégia *decolonial*, uma estratégia que não compactue com as limitações impostas pela *colonialidade do poder*. (QUIJANO, 1992, p. 437).

A reorganização da ordem que propõe o fundamento de Exu versa sobre isso, como um drible, um desvio na regra para transcendê-la, evidenciando a diversidade possível na criação. A operação de Exu na criação artística age como um elemento estético *decolonial*, ou seja, que mira desconstruir padrões ainda *coloniais*, para contribuir com o movimento de luta *decolonial* que opera contra a *colonialidade*. Desse modo, a *colonialidade* enquanto sequela do *colonialismo* ainda opera institucionalmente no nosso cotidiano, e por isso é importante

---

<sup>33</sup> *Itan* contato pela Mãe Gisele de Oxum, em conversa para essa dissertação, 2022.

<sup>34</sup> Sacerdote iorubano, detentor do jogo de búzios.

referendar aqui as muitas pesquisas que trazem essas reflexões sobre a *decolonialidade*, como as de Denise Zenicola, Juliana Manhães e Lau Santos, que se dedicam em *decolonizar* esteticamente a encenação e os processos que levam até o resultado. Na minha reflexão, busco a partir da imagem e da presença de Exu o estudo das potências criativas de um corpo que está à margem do sistema hegemônico.

Exu também representa a fertilidade e a sexualidade, e por isso suas representações costumam ter a cabeça em formato fálico e vir carregando um bastão, na mesma forma, chamado de *ogó*. Essa relação direta com a sexualidade e com a procriação pode ser um dos fatores geradores do preconceito do puritanismo cristão ocidental que contribui com o preconceito com essa divindade. nos *xirês* de Candomblé também é representado e paramentado com um gorro em formato fálico, que dialoga com seu bastão, bem como saia com faixas vermelhas e pretas bordada com búzios (SILVA, 2015, p. 150). Búzios e cabaças também o representam. Já nas *giras* de Umbanda a falange dos Exus, que compreende Exus, Pombagiras e Povo de Rua, se apresenta com a indumentária de acordo com a entidade evocada. Pombagiras, por exemplo, costumam vestir saias rendadas, com bordados em dourado, flores e adornos de acordo com sua linhagem - as *Rainhas*, por exemplo, usam coroas. Já os Exus vestem-se com chapéus e capas preta e vermelha, enquanto na falange da *Malandragem* aparece em ternos brancos, sapatos bicolores e objetos que remetem à jogatina como dados e cartas. O tridente também é um importante símbolo para o trabalho da falange de Exus nas *giras* de Umbanda e podem ser encontrados na representação do Orixá.



Imagens 4 e 5 - Estátua iorubá de Exu Orixá<sup>35</sup>. Imagens de Exus e Pombagiras, catiços da Umbanda<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> DOS SANTOS, Juana Elbin. **Os Nagôs e a Morte**. Editora Vozes. 14 Edição. Petrópolis, 2021.

<sup>36</sup> Imagem de uma loja de artigos religioso no Mercado de Madureira, Rio de Janeiro – RJ, Brasil. [http://tyba.com.br/br/registo/cd347\\_040.JPG/-Loja-de-artigos-religiosos-no-Grande-Mercado-de-Madureira-](http://tyba.com.br/br/registo/cd347_040.JPG/-Loja-de-artigos-religiosos-no-Grande-Mercado-de-Madureira-)

Por aqui, na América Latina, é comum a literatura ocidental relacionar essa entidade ao mal, ou mesmo ao diabo. Isso acontece porque o arquétipo de Exu é fortemente ligado à sexualidade e aos rituais de fertilidade, sendo representado pela figura de um grande falo. Os europeus ao se depararem com essas características, atravessados pela referência do cristianismo Ocidental, entenderam o culto como representativo do mal, entenderam então Exu como o equivalente ao demônio medieval. Os sacrifícios a animais, característicos nos rituais para essa divindade, corroboravam para essa impressão, uma vez que na Europa animais como o bode e o porco, animais sacrificados para Exu, tinham associação com o diabo. Logo, para os europeus Exu comia o sangue de animais que “davam o corpo” para o diabo (SILVA, 2015, p. 28). Essa visão vai influenciar a forma como essa entidade é conhecida no Ocidente a ponto de encontrarmos em traduções da Bíblia para a língua iorubá a palavra Exu como tradução para demônio. No entanto, características desse mesmo cristianismo que demonizou a figura de Exu, colaborou para sua aceitação como entidade mediadora do plano dos vivos com o plano dos mortos. A existência de santos intermediários entre Deus e os homens, aproximaram a aceitação da imagem de Exu em alguns espaços O Orixá mensageiro e guardião nos mitos africanos assume, no Brasil, a imagem de São Pedro, “guardião do céu”. Em Cuba, ganha a associação com o principal mensageiro entre os cristãos, Jesus Cristo, mensageiro enviado de Deus para propagar a mensagem entre os homens (SILVA, 2015, p. 30). O sincretismo cubano faz refletir que não fosse toda herança de preconceito e tentativa de aniquilamento do colonialismo, Jesus Cristo e Exu poderiam ter sido amigos na espiral do tempo. No entanto, falar sobre Exu está envolto de tabus e preconceitos atualmente. Tanto os Orixás quanto as entidades da Umbanda ainda são lidos como representações próximas ao diabo cristão ou outras energias maléficas, transformando essas divindades em uma representação da presença do racismo religioso, fruto do *colonialismo*. A presença resistente e insistente de Exu é a prova da não vitória do sistema hegemônico.

Exu também é *Odara*, o Senhor da Alegria, aquele que dança e pratica o bem. A alegria transgressora, o corpo que festeja e se gargalha. O Senhor das Estripulias. O brincante. Aquele que festeja o movimento. Em uma face complementar, *Odara é Àlà̀mùlámù-bátà*, nome que faz referência direta ao bom humor de Exu (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 142). Para mim, enquanto artista pesquisador que observa a própria construção de vida para pensar os processos artísticos, é impossível não relacionar a energia de *Exu Odara* com a roda de samba e o

Carnaval, espaços onde o corpo negro encontra acolhimento para mover-se desviando dos dismantelos coloniais. Adiante abordarei a potência do Samba e da Festa no meu corpo, enquanto matéria criativa e inventiva. Por hora, retomo a referência à qualidade de Exu que se relaciona a dinâmica dos tempos/espaços, o *Piã de Òkòtò*. Exu e seu movimento espiralado operando na comunicação entre o *Orum* e *Ayê*. *Exu Odara* é potência presente nas performances que festejam aquilo que merece ser festejado, como festejos vindos de memórias de resistência, como as danças de tradições afro-diaspóricas como os sambas de umbigadas e o Carnaval, espaços de protagonismo não eurocêntrico.

Chamo a atenção para outro provérbio iorubano. O *oríkí* “*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje*” evidencia a qualidade dessa divindade ligada à dinâmica do movimento, do tempo e da reinvenção de novos caminhos, ou seja, novas possibilidades. Essas possibilidades nascem a partir da “morte do pássaro”, que são as imposições da hegemonia *colonial*, e abrem frestas para a ritualização da vida, antes proibida, que permite criações e existências de diversas maneiras como um contragolpe à padronização. Essa é a qualidade de Exu do *Piã de Òkòtò* (RUFINO, 2019, p. 137), assim como *Lòdgemò òrun*, Exu que serpenteia pela espiral do tempo, ligando os mundos e possibilitando a comunicação entre quem vive no aqui/agora e quem vive na dimensão do encantamento (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 142). Quando Exu joga a pedra hoje e mata o pássaro ontem, ou quando anuncia seu nascimento antes mesmo de sua mãe, percebe-se uma dobra no tempo, reinventando o passado no presente para apontar o futuro. Tal entendimento também é possível ao refletir o conceito do *tempo espiralado* de Leda Maria Martins, em seu livro “Performances do tempo espiralar” (2021), onde do ritual surge a capacidade do contato entre diferentes dinâmicas de tempo.

Toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performativos veiculados pelo corpo. No âmbito dos ritos as performances, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos -, e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e sensoriais da longínqua África ... (MARTINS, 2021, p. 48)

Com isso, o provérbio nos ensina que o movimento de Exu dinamiza todas as coisas, desorganizando para reorganizar a norma vigente e com isso nos permitindo reinaugurar/ressignificar tudo, em todo tempo/espaço. É uma analogia bonita com o trabalho artístico que se debruça sobre o corpo, quando em estado de arte rompe os limites de tempo/espaço criando possibilidades lúdicas para o cotidiano. O performer pode apropriar-se dos atravessamentos trazidos pelo tempo/espaço que habita para materializar no seu corpo uma perspectiva diversa, no meu caso comprometida ética e esteticamente com o combate à estrutura racista através dinâmica de tempos/espaços, como Exu na espiral do tempo.



Dinâmica do movimento, ressignificação narrativa, desordenar para reordenar, destruir para reinventar, contragolpe nos sistemas, comunicação e encantamento são características presentes nas qualidades/axés de Exu que potencializam minha pesquisa para pensar a criação/construção da cena/performance sobre uma perspectiva *anticolonial*, ou seja, que não se aproxime da estratégia padronizante do *colonialismo*, ao mesmo tempo que celebre a diversidade presente em várias culturas que compõem o mundo para além do status quo, em uma tentativa de desvio ao desmantelo da *colonialidade* através da arte. Quem tem medo de Exu é o *colonialismo* cruel, que precisou satanizar essa divindade para esconder sua potência. O Senhor da Encruzilhada representa um perigo para aqueles que precisam defender os modelos padronizados e rígidos. O entre, a fresta entre o sonho e o real, o certo e o errado, o humano e o encantando. Com o poder da dinâmica e do movimento, no espaço da fresta, Exu pode ser e estar em tudo, deslocar os tempos, modificar os fatos e encantar a existência.

Não é uma mera coincidência que a crença iorubana coloque sob o domínio da mesma energia o corpo, a diversidade e as encruzilhadas que representam caminhos. Nosso corpo é potência criativa e consciente dessa potência tem poder de dinamizar o tempo e o espaço, reinventando o mundo que está inserido. No âmbito das artes, e mais precisamente da performance, a consciência do poder do corpo inaugura um campo fértil para experimentação e criação. A operação lúdica/mágica presente no trabalho artístico é também operação de mandinga quando lida através de Exu.

### 2.1.2 Da boca que tudo come ao corpo que tudo dá - estado de jogo é estado de mandinga

Exu te ama, e ele também está com fome. (Trecho da música “*Exu nas escolas*”, de Edgar e Kiko Dinucci, interpretada por Elza Soares e Edgar, 2018.)<sup>37</sup>

Conta o *Ifá* que *Orunmilá*, guardião do destino, e/ou das divinações que vão compor este destino, e dos segredos do mundo, cansado de receber pedido dos Orixás por poderes resolveu, a conselho de *Agemo*, o camaleão, convocar a todos, em dia, hora e local marcados, e fazer a divisão das diferentes potências do mundo, de forma igual. Assim, no momento marcado estavam todos os Orixás aguardando a divisão. *Orunmilá* lançou as potências ao ar, e *Exu* com sua artimanha e ginga foi o que conseguiu pegar mais poderes, entre eles o axé, tornando-se um Orixá respeitado e temido (RUFINO, 2019, p. 66). Assim, Exu em sua face *Elegbara* é potência capaz de encantar o espaço que ocupa através de sua dança, riso e movimento, como o performer que dispõe seu corpo para a cena. Exu é *Elegbara*, pois *Olorun* a ele deu o poder da

<sup>37</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw>. Acesso em 20/03/2022.

cabaça, objeto que segundo a crença iorubá tem a força vital e foi utilizado pelo Deus Supremo na criação do mundo emantado de axé, o *Adó-iran* (DOS SANTOS, 2021, p. 144)<sup>38</sup>.

Qual é a cor da carapuça que veste *Exu*? (Gargalha) ... Qualquer uma que ele queira. *Exu* pode ser o que quiser, manifesta-se como bem entender. É um princípio incontrolável. Ele é a primeira estrela, o primeiro a ser criado e também o que dá o tom de acabamento nas dinâmicas que encruzam os mundos. É impossível dizer qual a forma que ele escolherá para interagir conosco. (RUFINO, 2019, p. 127)

*Bará* é a qualidade de *Exu* que se relaciona com o corpo, nossa matéria que se move nesse tempo-espaço, e que tem grande importância no trabalho do ator/performer. *Bará* é um epíteto iorubá que significa “*aquele que age rapidamente, o forte, sempre vigoroso*” (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 142). *Exu-Bará* é a qualidade de *Exu* que traz movimento ao corpo, sendo o *Exu* que acompanha cada ser humano (SILVA, 2015, p. 60). A citação anterior do professor Luiz Rufino refere-se a uma passagem de um mito iorubá que conta uma história de *Exu*. Nesse mito, *Exu*, para vingar-se de dois camponeses que deixaram de lhe fazer oferendas, engana os homens usando uma carapuça de um lado branco e do outro vermelho. A confusão com as cores faz os homens brigarem com suas enxadas até a morte, enquanto *Exu* ri e dança vingado. Esse mito é uma imagem que ilustra a capacidade desse Orixá de transmutar-se como Senhor do Corpo, ou *Bará*. Ao cruzar com *Elegbara*, *Bará* cria a energia capaz de encantar o corpo, em referência à integralidade do corpo enquanto suporte físico com a potência da ancestralidade. Esse corpo encantando, a partir do que ensina os axés de *Exu*, se transforma em um corpo de possibilidade que passa a operar como base pluridimensional, *pluriversal e pluriracional*. Assim, acontece um contragolpe ao corpo assentado na razão, na limitação e no padrão impostos pelas bases do *colonialismo*. A imagem de *Exu-Bará* pode ser entendida como uma metáfora para o trabalho do artista pesquisador das artes do corpo. O corpo integral que emantado de axé pode ser o que quiser é o trabalho do artista que empresta seu corpo para a criação.

*Enugbarijó*, “*a boa coletiva*”, “*a boca do mundo*” ou “*a boca que tudo come*”, são nomes de outra qualidade de *Exu* ligadas à sua fome incontrolável, bem como seu direito de se alimentar antes dos demais *Orixás*. Para além disso, como já havia colocado, *Exu* tem a responsabilidade de promover a comunicação entre homens e *Orixás*, e por isso experimenta todas as oferendas entregues a eles, como forma de se certificar que os *ebós*<sup>39</sup> estão preparados da forma correta. Também como *Onilè-oritá*, *Exu* habita as encruzilhadas acompanhado das

<sup>38</sup> O *Adó-iran* é um cabaça de longo pescoço apontado para o alto sempre presente nos assentamentos de *Exu*, bem como sendo levado por ele nas suas representações (DOS, SANTOS, 2021. Pág. 144).

<sup>39</sup> Nome dado às oferendas para os *Orixás*. Cada *Orixás* tem seu *ebó* correspondente. No caso de *Exu* é o *padê*.

Mães Ancestrais, as *Iamy Oxorongá*, sábias veneráveis com quem compartilha a responsabilidade de se alimentar dos *ebós* deixados pelos filhos de santo. É nos *ebós* que os filhos depositam suas dores para que sejam aliviadas pelos Orixás. Nessa operação, “*A Boca Do Mundo*” junto às Mães Ancestrais se alimenta das dores do mundo, para fazer a comunicação entre *Ayê* e *Orum*, e aliviar o sofrimento do mundo (SÁLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 142). *Enugbarijó* é então o princípio de Exu que fala sobre toda a possibilidade de transformação daquilo que não queremos naquilo que desejamos, do dismantelo na vida.

Praticar a arte enquanto mandinga é, a meu ver, cruzar *Elegbara*, *Enegubarijó* e *Bará*, sabedorias que apontam para o encantamento da arte/vida, uma vez que, através do nosso corpo, ressignificamos e reinventamos a própria experiência, pelas vias do encante e da magia. Por isso, Exu é potência para encantar o dismantelo. Por isso também o corpo de *Bará* que se encanta e resiste é símbolo de possibilidade para corpos marginalizados e dismantelados pelo sistema, que acabam por fazer da sua existência uma tecnologia e mandinga.

Assim, o meu corpo quando se coloca em estado de jogo/criação, assim como *Enugbarijó*, se alimenta de todos seus atravessamentos, vivências e as sabedorias que se acumulam no nosso caminho para criar, e materializar essa criação através deste corpo encantado, por *Elegbara*, “*que tudo dá*”, em operação de *Exu Bará*. O *Ifá* nos ensina que Exu é o Orixá que fuma o cachimbo e depois toca a flauta, em uma metáfora de que Ele se alimenta da oferenda, para devolver emantada da força vital, de axé, como sua operação junto às *Iamy Oxorongá*, se alimentando das dores do mundo para reinventar uma vida de possibilidade. Por isso, a criação artística é aqui entendida como operação de *Exu*.

### 3 AQUELE QUE MATOU UM PÁSSARO ONTEM COM A PEDRA QUE SÓ JOGOU HOJE - A PERFORMANCE DE EXU

Nas mãos que riscam *pemba* no Terreiro Renasce Palmares, Zumbi Agbá. Exu, no *Ifá*, nas entrelinhas dos *odus*. Preceito, fundamentos, *Olobé*. Prepara o *padê* pro meu *axé*. (Samba-enredo da Acadêmicos do Grande Rio, para o Carnaval de 2022.)<sup>40</sup>

No Carnaval de 2022 a escola de samba Acadêmicos do Grande Rio levou para a Marquês de Sapucaí o enredo “*Fala Majeté. As Sete Chaves de Exu*”, criado e concebido pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, sagrando-se pela primeira vez em sua história Campeã do Carnaval do Rio de Janeiro. Com esse enredo a agremiação de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, homenageou a diversidade das qualidades, dos cultos e das representações do Orixá mensageiro, de forma corajosa, em um contexto em que o país vivia uma crescente onda de fundamentalismo social e religioso, que chegou a esfera política, colocando direitos básicos como a liberdade religiosa em risco. O desfile, e consequente vitória da tricolor carioca foi uma importante resposta em forma de Festa contra mais uma tentativa de sufocamento simbólico. Escolhi como epígrafe para começar esse capítulo um trecho do samba que a Grande Rio levou para a avenida e que colaborou de forma significativa para a popularização do Orixá Exu, bem como das entidades, os catiços, inseridos depois da vitória nos debates cotidianos da cidade e da imprensa formal nacional.



Imagem 6 – Exu Ancestral representado na Comissão de Frente da Acadêmicos do Grande Rio, no Carnaval 2022. O Comissão encenava um dos mitos de origem da cultura iorubá<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Composição: Gustavo Clarão, Arlindinho Cruz, Jr. Fragga, Cláudio Mattos, Thiago Meiners e Igor Leal, disponível para ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=ZYnEePvfZaw>. Acesso em 10/08/2023.

<sup>41</sup> Ver mais em <https://mixme.com.br/carnaval-2022-grande-rio-vence-no-rio-de-janeiro-com-desfile-sobre-exu>. Acesso em 10/08/2023.

O trecho trata de quando, nas giras de Exus, entendido como catiços ou Povo de Rua nos rituais de Umbanda, os praticantes ao receber essas entidades em seus corpos riscam o chão com a *pemba*<sup>42</sup>, fazendo símbolos considerados de grande força energética e chamados de pontos riscados. Esses símbolos afirmam a presença encantada dessas entidades no aqui-agora. Assim, os Exus, lidos às lentes do cristianismo Ocidental como representação do mau, ao afirmarem sua presença na poética do samba da escola caxiense, remontam à história de resistência do Quilombo dos Palmares capitaneada por Zumbi, símbolo até os dias de hoje da luta contra a escravidão. O samba, então, cria uma sobreposição espacial para evidenciar e relacionar duas figuras representativas da resistência ao modelo colonial, como se a presença dos Exus no aqui agora fizessem reviver Zumbi dos Palmares.

Já o título do capítulo faz referência ao *oríkì* iorubano, já citado nesta dissertação e que pela importância que ganhou na pesquisa merece uma reflexão mais aprofundada. “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje*” vem nos ensinar sobre o poder desse Orixá em transitar entre os tempos, uma vez que para essas religiosidades o tempo não se constitui em uma linha reta, como para o cristianismo ocidental, mas em uma linha espiralar, onde passado, presente e futuro se sobrepõe. Pretendo trazer essa relação espaço-temporal para uma investigação corporal no intuito de experimentar e refletir os caminhos que se criam quando jogamos, feito a pedra de Exu, o corpo na espiral do tempo, nesse caso, através da dança. Assim, é *Exu* o responsável pela comunicação entre os tempos, ligando os vivos de hoje à sua ancestralidade e aos que ainda virão. Nesse sentido, o Senhor da Comunicação ao se manifestar como aquele que matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje cria uma dinâmica que reinventa a relação tempo/espaço, tornando possível reparações de memória e reinscrição da história. *Exu* é a transformação do acontecimento, mesmo quando este já pareça um fato consumado. A dobra no tempo feita pela pedra lançada é onde *Exu* se mostra como energia presente para além da linearidade da ordem temporal ocidental.

O tempo para a cultura ocidental é marcado pelos limites entre passado, presente e futuro, onde respectivamente um precede o outro em uma lógica de causa e efeito. Esse tipo de pensamento de certa forma acaba por banir a existência real do presente, sendo ele elemento dependente do que passou, ou do que virá. Assim, o presente em si deixa de existir, e as pessoas passam a viver seu momento do aqui/agora como uma reflexão do passado, ou uma expectativa

---

<sup>42</sup> Bastão grosso, cônico, de giz colorido misturado com cola, com que se riscam os pontos ('conjunto de sinais mágicos') que identificam cada entidade, segundo um código de cores.

do futuro (SODRÉ, 2017, p. 186). Nessa lógica de construção do entendimento do tempo, o instante efêmero do presente deixa de ser vivido, uma vez que a atenção está sempre voltada ao que passou ou ao que virá. Já o tempo entendido pela possibilidade expressa no *oríkì* de Exu vai nos mostrar um outro caminho para entender a experiência de viver o momento presente, uma vez que assenta-se a origem no aqui e agora, ou seja, no momento em que a ação acontece. É o momento presente que define a linha do tempo da circunstância do texto do *oríkì*. A pedra lançada hoje pode não ser lida como início do acontecimento, uma vez que o pássaro será morto “no passado”, mas ela é a origem deste acontecimento (SODRÉ, 2017, p. 187). É a pedra lançada hoje que dá origem à ação de morte do passado que acontecerá ontem, logo, a pedra lançada é a origem da transformação deste acontecimento, e assim também é revelado que a linha do tempo criada não é reta, mas espiral. Dessa forma, o presente tem o poder de dinamizar passado e futuro. Ao criar essa dobra/sobreposição no tempo, a ação de Exu também age na dinâmica do espaço, que também é alterado na dinamização do tempo. A relação entre tempo e espaço se dá uma vez que a mesma ação que *temporaliza* o acontecimento, *desterritorializa* o instante para dinamizar o espaço. Então, “a ação de Exu não está dentro do tempo, ela o inventa” (SODRÉ, 2017, p. 188) como possibilidade encantada, ou seja, como abertura de caminho. Eis aqui a grande beleza da operação de Exu no fazer do artista criador, pois, o efêmero do aqui/agora que é ocupado pelo corpo do performer, em estado de jogo, é quem tem o poder de dinamizar o tempo/espaço com sua ação/movimento. Logo, artisticamente falando, a performance de Exu inaugura uma nova possibilidade de tempo, reivindica a história e a memória buscando apontar caminhos que fujam do dismantelo. O corpo que ocupa a performance de Exu também é insubordinado à linha do tempo ocidental e por isso sua ação/movimento desvia da linearidade, um corpo que ginga. “A ginga é uma movimentação permanente em busca de um equilíbrio dinâmico” (TAVARES, 2013, p. 98-99) conhecida como base do jogo de capoeira. No entanto, não é só da capoeira que a ginga está na base.

A ginga está presente em tudo, ela é a expressão do corpo. É a conexão do corpo com a musicalidade, com o tempo da música. Pode ser na dança afro, pode ser no samba, pode ser no maculelê, pode ser na puxada de rede, ela está presente em tudo. (KATENDÊ, apoud, NASCIMENTO, 2019, p. 48).

A dinâmica proposta pela ginga, ou seja, a ação de gingar é marcada pela não-linearidade e pela malemolência, que acabam por constituir um contraponto à construção corporal cotidiana do Ocidente, onde as marcas são a retidão e o foco à frente. A ginga, então, inaugura uma forma distinta do padrão e ritmada de mover-se e conseqüentemente se relacionar com o tempo e com o espaço. A malemolência presente na ginga também é uma estratégia de

sobrevivência de corpos que desobedecem a norma, uma vez que se permitem desviar desses mesmos padrões (SANTOS,2020).

Logo, *Exu* com seu poder de dinamizar e alterar a relação do tempo e do espaço, através da dinâmica dos movimentos que regem o Universo, consegue transitar no tempo espiral sobrepondo temporalidades, e, assim, evidenciando possibilidades presentes somente no desvio da retidão temporal da cultura ocidental colonialista (SODRÉ, 2017). Ao dinamizar a relação tempo/espaço, *Exu* apresenta um novo mundo de novos caminhos que transcendem as limitações cotidianas, e, assim, constrói uma narrativa que bagunça a linha do tempo ocidental. No caso brasileiro, por exemplo, a história recontada, sob a possibilidade da reversibilidade trazida por *Exu*, pode apresentar uma versão sob uma perspectiva cultural diferente que cultive a diversidade e não aniquile a diferença. Ora, o pássaro que é morto ontem pode ser lido como os cristianismos que escravizaram corpos, ressignificado com a pedra lançada hoje e que anuncia a possibilidade de empoderamento de corpos marginalizados que se encantam pelas operações de *Exu*. Da mesma forma, as mãos que hoje “*riscam pomba no terreiro*”, como diz o samba que trouxe na epígrafe deste capítulo, inauguram a possibilidade de reinvenção do Quilombo de Palmares e a figura de Zumbi, símbolos da negra luta.

Retomo a reflexão sobre a dinâmica do movimento lida através do que nos ensina *Exu*, tão potente que chega a dinamizar o próprio tempo e o espaço, para tecer uma relação com o *pião de Òkòtò*. O *Òkòtò* é a qualidade/axé de *Exu* que nos permite enxergar a existência como uma experiência expandida que transcende em tempo e espaço o aqui e agora, uma temporalidade que gira como um pião. É *Exu* que dança criando uma linha espiral e desvia dos discursos autocentrados e únicos que criam lógicas de causa e efeito, criando linhas de fuga que apontam para a reflexão e para a criação colocando em contato o diferente (FERNANDES, 2017). O traçado espiral do *Òkòtò* apesar de transitar na ancestralidade não é marcado pela repetição, uma vez que a cada volta dada na espiral do tempo essa energia se deixa permear pelos atravessamentos de cada travessia. Assim, ao voltar a um mesmo ponto na linha espiral já não é o mesmo que transita, pois já está afetado pelo que viveu no caminho.

*Òkòtò* é uma espécie de caracol que aparece nas oferendas para *Exu* e se assemelha a um pião, com uma de suas bases bem fina e a outra aberta. Exerce um trajeto espiralado firmando o formato do caracol, aumentando sua circunferência ao infinito. Ele representa a regra do crescimento para os iorubás: um crescimento constante e proporcional, uma continuidade evolutiva de ritmo regular (SANTOS, 2021, p. 143). É essa circularidade

evolutiva característica de *Òkòtó* que permite que no processo de evolução sempre haja uma visita ao que veio antes, que não é visto como passado, mas como parte da evolução e, por isso, como parte do presente. Assim, é possível matar um pássaro ontem com uma pedra lançada hoje a partir de uma nova ideia de reversibilidade do acontecimento, ideia essa impossível no pensamento linear, calcado na causa e efeito, como se constrói o pensamento ocidental (SODRÉ, 2017, p. 188). É essa capacidade evolutiva presente no princípio de Exu, que também permite que essa energia seja ancestral ao mesmo tempo que é descendente. Ou seja, em Exu o presente é a origem que se cria enquanto esquina entre o passado e o futuro, entendidos não só como medidas de tempo, mas como acontecimentos de tempo e espaço. Assim, a performance de Exu tem origem no presente, no aqui/agora em que ela é concebida, tendo o jogo como um dos princípios para sua corporeidade (ou seu corpo), mas é formada pelo passado e aponta caminhos para o futuro. Já o corpo que habita a performance de Exu na operação da imagem de *Òkòtó*, também se expande no trabalho acompanhando a dinâmica espiral e, assim, cria a partir da absorção de suas dimensões físicas, subjetivas, ancestrais e afetivas. Este corpo é formado pelo cruzamento dessas referências criando uma corporeidade com características ancestrais que se transforma constantemente no aqui/agora.



Imagem 7 – O Caracol, Ókòtò com seu trajeto espiral ao infinito, como símbolo do crescimento.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Imagem reproduzida de <https://ileaxeoxolufaniwin.wordpress.com/2016/05/02/okoto/>. Acesso em 15/08/2022.



Por isso, é possível tecer essa reflexão sobre *Exu Ókótó* e suas operações em relação à tríade tempo/espaço/corpo enquanto princípios no estudo da performance no âmbito das artes do corpo, para além das performances religiosas de matriz africana. Com isso, posso refletir então, a performance, seja ela ritual, festiva, religiosa e/ou artística, como uma operação de *Exu*. Ora, toda lógica de *Exu* “que está centrada na quebra da crença da linearidade absoluta do tempo” (SODRÉ, 2017, p. 190) vai ao encontro e cria uma relação potente com o que o antropólogo e pesquisador na área da performance Victor Turner chama de *liminaridade*, ou seja, a capacidade de não se situar nem aqui nem lá, estar no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p. 117). Turner se embasou para definir seus conceitos nos estudos de Arnold Van Gennep (1960) sobre “Ritos de Passagem” para analisar ritos de povos específicos, nesse caso o povo Ndembu, na Zâmbia, que marcavam importantes passagens da vida, como a puberdade. Nesse estudo, Turner se baseou nas três fases rituais indicadas por van Gennep: separação, margem e agregação (TURNER, 1974, p. 117). A fase da margem seria o momento entre a fase anterior e a fase posterior à passagem. É esse estado liminar, que abre e prepara o corpo/sujeito ritual para o novo, como campo de possibilidade. Assim, o entre, a fresta, segundo Turner, é o tempo/espaço de potência criativa e inventiva, o agora que materializa o que passou e o que virá, no instante presente. Já para o corpo é o estado criativo em prontidão, aberto à escuta e às possibilidades de criação do aqui/agora, e com isso se lança na espiral do tempo, revivendo, transformando e criando suas narrativas através do movimento.

A *liminaridade* permite transcender para além das convenções de tempo e espaço, das fronteiras das convenções que poderiam determinar efetivamente o que ela é, se formando de múltiplas referências, mas não se fechando em nenhuma forma. Essa indefinição é um fundamento que caracteriza a energia de *Exu*, que representa inacabamento e destruição de formas fixas. Para além disso, representa para o corpo do performer um espaço e chão de liberdades, um terreiro apropriado de outros sentidos que não dialogam com uma *monovisão* e sim um espaço plural de possibilidades. A destruição das formas consagradas é a oportunidade de criação do novo. Nesse mesmo sentido, o *oriki Atúka-màsesàá*, aquele que rompe em pedaços que ninguém pode reunir (SÁLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 141), vai falar da potência de criação de novos e diversos mundos/vida a partir da própria destruição. Um corpo liminar é um corpo em estado de prontidão para transicionar entre as circunstâncias e estar disponível para experimentar o novo, como na construção de partituras corporais ou roteiros performáticos, em

que o ritual e a Festa são princípios para a criação de nuances, formas e texturas que um corpo colonizado não alcança.

Ao pensar a *liminaridade* a partir do meu corpo em estado de criação e em dinâmicas levadas para a sala de aula, esse território limiar pode ser percebido tanto quando levo para a cena quanto quando experimentamos na sala de aula símbolos de força das culturas afrodiaspóricas, como fios de contas, uma saia ou folhas de banhos. A presença desses materiais em relação com o meu corpo, ou do performer que estiver trabalhando com o objeto, formam um terceiro corpo com capacidade de mover-se e comunicar-se em estado de prontidão para a cena. É um terceiro corpo encantado, uma vez que surge da criação de possibilidade entre outros dois territórios, bem como na encruzilhada de Três Caminhos de *Obá Oritá Metá*.

Contemporâneo de Turner, o diretor teatral e pesquisador americano Richard Schechner (1934), também interessado pelas relações possíveis entre os estudos do teatro e da antropologia<sup>44</sup>, publicou em 1985 “*Between theater and anthropology*”, onde tece em seu primeiro capítulo<sup>45</sup> “*Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral*” para caracterizar a performance. Desta reflexão de Schechner traço outra relação com as saBenças<sup>46</sup> vindas da energia de Exu para corroborar com minha reflexão sobre a performance como acontecimento assentado nessa energia.

O diretor nos fala sobre a importância da *transformação do ser e/ou da consciência*, neste ponto ressalto o caráter espiral da linha da ação no *oríkì* que nomeia este capítulo e no qual a performance de Exu estaria assentada. Esse *oríkì* reafirma o crescimento e a evolução para os iorubás como uma evolução gradual, constante e proporcional, como a forma do caracol. É a transformação que acontece na ação do presente que busca na ancestralidade o caminho para apontar adiante. Por isso, performar/ritualizar em uma visão de vida que parte do que nos ensina Exu é uma necessidade para evoluir.

Sobre a *interação com o público*, é a etapa que trata da troca entre artista e público, e vice-versa, dentro da *liminaridade* dos papéis permitida pela performance desde o espaço liminar criado entre o artista/personagem e o indivíduo “que interpreta”, até o liminar criado na cena propriamente dita entre os papéis de elenco e plateia (SCHECHNER, 2006, p. 39). Exu é

---

<sup>44</sup> Nos anos 70 o encontro entre Turner e Schechner daria início a um novo campo de estudos entre o teatro e antropologia (DAWSEY, 2011, p. 01)

<sup>45</sup> SCHECHNER, Richard. 1985. “Points of contact between anthropological and theatrical thought”. In: **Between theater and anthropology**. Philadelphia: The University of Philadelphia Press. p. 3-34

<sup>46</sup> Termo que me foi ensinado pelo Prof. Lau Santos, para referir aos saberes abençoados.

a unidade multiplicada ao infinito, na sua qualidade de *Yanguí*, e é o Senhor da Comunicação, das Trocas e da encruzilhada, logo é território propício para o encontro, para a criação e para o acontecimento performativo. Exu é um princípio que fala sobre a necessidade de haver trocas para que haja aprendizado e crescimento, como o espiral do caracol, e é sobre essa potência que versam seus domínios que são as encruzilhadas, como já foi trazido aqui nas palavras de Leda Maria Martins (2021). Exu também é a representação da diversidade na unidade, do corpo plural performático. A performance lida a partir das sabedorias de Exu é vista como uma partícula do todo que enfatiza a importância da convivência entre a representatividade e a diversidade. Assim, a performance cumpre seu caráter estético, poético, ético e político (RUFINO, 2021, p. 46) em uma visão decolonial, uma vez que vai em contraponto ao caráter universal e padronizado da sociedade que ainda é estruturalmente colonial. A performance de Exu, então, não é apenas para ser vista ou apreciada, mas para ser vivida, experimentada e refletida como as performances das culturas negras em que o espectador é agente ativo e participativo do acontecimento performático. Os corpos dos performers agem de forma atenta e afetiva para potencializar a troca com o público, nessa esquina, que marca o encontro participativo entre “quem assiste” e “quem apresenta”, como nas rodas de samba e no Carnaval. No Carnaval, mesmo nos desfiles oficiais das escolas de samba onde há uma nítida separação entre público e cortejo, os espectadores são elementos ativos no acontecimento performático, uma vez que há uma retroalimentação energética entre a plateia e os performers, de maneira que sem tal troca não seria possível o acontecimento performativo.

A resistência das performances que matizam a cultura negra diaspórica nas Américas são fontes vivas da potência da transmissão do conhecimento cultural/ancestral por meio das artes. Em uma fala no evento *Corpo Negro*, uma parceria do SESC-RIO com a UNIRIO<sup>47</sup>, em maio de 2022, Leda Maria Martins fala sobre a noção africana da arte como algo ordinário e cotidiano, e não extraordinário como sistematicamente é caracterizado pela cultura europeia. Nas culturas negras as performances/ritos estão inseridas no cotidiano, de forma a criar uma forma de viver, um limiar arte/vida que forma uma esquina que os torna inseparáveis. A performance para essas culturas é a transmissão de conhecimento e com isso muitas delas são compostas por movimentos restaurados (SCHECHNER, 2006, p. 35), resgatados na ancestralidade, na vivência e na resistência daqueles que vieram sequestrados. Quando pensamos na performance enquanto pedra lançada na espiral do tempo, estamos falando de uma

---

<sup>47</sup> Palestra apresentada no evento *ENTREDANÇA – O Corpo Negro*, realizado pelo Sesc-Rio. Rio de Janeiro, maio, 2022.

criação que busca na quebra da opressão do passado apontar caminhos para o que virá. Ritualizar permitia aos corpos sequestrados de suas terras reterritorializar o novo espaço para onde foram trazidos. Para os povos pretos, ritualizar a tradição é uma forma de reivindicar memória e história.

No movimento, nosso tempo-tambor gira para trás e simultaneamente para frente, na cadência das espirais que enovelam e fecundam o presente. Volver o olhar para o antes e virá-lo também para o depois, matizando os agoras. Assim cantamos, assim saravamos, assim dançamos e batucamos. (MARTINS, 2021, p. 217)

Então, a performance de Exu, reflexão que eu trago para esse trabalho, se firma nas ferramentas que permitem desvios dos padrões hegemônicos que são a *liminaridade*, *reversibilidade*, *a dinamização de tempo/espaço* e *a diversidade* que transitam entre ritual festivo, religioso e brincante. Tais ferramentas permitem reversibilidade do desmantelo e criam assim um ambiente que desvia dos padrões institucionais dos espaços de criação artística, para enunciar uma criação não padronizada, que livre de criar lógicas lineares de causa e efeito, consegue se debruçar sobre a criação evolutiva, que visa abranger a diversidade presente no todo. A performance de Exu é também composta por *corporeidades* que são formadas a partir dos atravessamentos que compõem a trajetória dos performers e, por isso, representam a forma como certas culturas se expressam para o mundo. Essas *corporeidades* são formadas por corpos que se encontram no movimento que os identifica e caracteriza a partir da memória ancestral e da própria necessidade de existir. Esse corpo que se encanta e se transforma em potência criativa ao movimentar-se e relacionar-se com o outro é um corpo que aceita a diversidade, não consegue permanecer domesticado e assim insurge para reivindicar sua potência. É um corpo aberto aos atravessamentos que recebe dos elementos que o constituem com o outro, como o tempo e o território.

O corpo entendido como suporte de saberes adquiridos nas vivências será também o assentamento de saberes que transcendem o que foi vivenciado para alcançar a ancestralidade. Sob as operações de *Exu Ókòtò*, o corpo em estado de criação instaura uma nova ordem tempo/espaço recriando o aqui e agora. Assim, o corpo enquanto território criativo que se move transmuta-se em vários para comunicar e ser suporte de caminhos em uma experiência estética, ética e política. Que corpo é esse que se encanta e se transforma em tantos outros em estado de jogo/criação/invenção em uma performance de Exu? Este corpo em atento aos seus atravessamentos é um *Corpo Encruzilhada*.

### 3.1 O Corpo é Encruzilhada

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela. Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela. (Trecho da canção Morena de Angola, 1980.)<sup>48</sup>

Retomo a questão sobre a performance artística enquanto operação de *Exu* para refletir sobre o corpo que compõe essa performance. A encruzilhada é território de *Exu* e sua concepção se confunde com a própria energia dessa divindade, levando inclusive a ser possível afirmar que a encruzilhada é *Exu*, e vice-versa. encruzilhada é espaço de encontro, trocas e criação de possibilidades. O corpo que compõe a performance assentada em *Exu* é um *Corpo-Encruzilhada*, ou seja, território de trânsito, encontros, interseção e inclusão de experiências e conhecimentos, um corpo que aponta para caminhos e possibilidades que desviam os padrões lineares.

Então, no trabalho artístico no campo das artes performativas um corpo em estado de criação converte-se em *Encruzilhada* quando se entende como um todo composto de diversas referências, desde os que compõem a vivência material, como as experiências adquiridas, até os simbólicos, muitas vezes advindos da ancestralidade. Essa noção de *Corpo-Encruzilhada* já vem sendo elaborada por estudiosos das artes e da performance dentro do ambiente acadêmico, como o pesquisador Jarbas Siqueira Ramos, diretor do Instituto de Artes da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Um dos aspectos enfatizados por Ramos é justamente sobre a importância das relações que o corpo em estado de *Encruzilhada* estabelece com o espaço. Segundo o pesquisador, o corpo pode estabelecer dois tipos de relações: físicas e espirituais (RAMOS, 2020, p. 10).

Essas duas formas de relacionar-se com o espaço estão diretamente ligadas ao entendimento que a filosofia africana ou de povos originários têm da relação que o corpo estabelece com o território, em que todas as coisas, como pessoas, animais, plantas, pedras, se cruzam diante da mesma importância para compor o meio que também é afetado pelas forças simbólicas e ancestrais. Do equilíbrio dessas variáveis depende o equilíbrio do todo (LOPES e SIMAS, 2020, p. 22).

Para avançar na reflexão sobre o aspecto da relação física que esse corpo *Corpo-Encruzilhada* estabelece com o espaço e todas as outras coisas para transformar o tempo, retomo o trecho do samba composto por Chico Buarque de Hollanda que traz uma situação por

---

<sup>48</sup> Canção composta pelo compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda (1944) em 1980, e interpretada originalmente pela cantora Clara Nunes (1942 – 1983), disponível para ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=eBVpMd0eMZU>. Acesso em 11/08/2023.

meio da qual é possível representar a operação do corpo em estado de *Encruzilhada*. O samba narra que *uma morena de Angola veste um chocalho amarrado na canela* e através do movimento o corpo da morena se cruza ao chocalho, de forma que os limites do corpo se confundem como uma amálgama, criando uma *Encruzilhada* em uma relação de *intercorporeidade*, ou seja, corpos em ação que se relacionam, sejam eles humanos ou não, uma vez que todo corpo é sujeito. (MERLEAU-PONTY apud SANTOS, 2022, pág. 179). Esta é uma das possibilidades de entendimento do *Corpo-Encruzilhada* que fomenta o trabalho criativo para a performance, ou seja, um corpo atento ao seu momento presente, para através da ação se relacionar de forma igual e fluída com tudo que compõe o espaço. Dessas relações físicas que o *Corpo-Encruzilhada* cria com o espaço faz parte a correlação e interdependência estabelecida por/com o corpo em estado criativo que torna possível acessar quatro tipos de saberes advindos do *Corpo-Encruzilhada*: o saber da experiência, o saber sensível, o saber incorporado e o saber da ancestralidade (RAMOS, 2017). Outro samba bastante popular nas rodas de samba e que também evoca uma relação que entrecruza o corpo e espaço é o samba “*Seu balancê*” (1998)<sup>49</sup>, composta e interpretada por Toninho Geraes, também muito conhecida na voz do sambista Zeca Pagodinho. A letra do samba diz “*eu só sei que som do batuque é um truque do seu balancê*”. Ora, podemos observar a relação cruzada entre corpo e espaço e sua interdependência no ponto em que é sugerido que o bailado é responsável pelo batuque na música, ou seja, cria-se um espaço liminar entre “*balancê*” e “*batuque*” a ponto de não se saber o que influencia o que. Nessa relação de troca há uma dissolução das fronteiras do corpo com o espaço e/ou com os elementos que o compõem.

Para além disso, o corpo é composto objetivamente por várias encruzilhadas físicas e anatômicas, ou seja, as articulações, os vértices que compõe a estrutura corporal formam encruzilhadas capazes de criar formas e imagens corporais que desviam dos padrões hegemônicos e, com isso, trazem potência para a experimentação artística. Nesse sentido, pode-se reafirmar o *Corpo-Encruzilhada* como operação de Exu, especificamente no que diz respeito à característica de ser a unidade levada ao infinito em sentido espiral e construtivo (DOS SANTOS, 2012, p. 144). O corpo que entende suas junções como *Encruzilhadas*, ou seja, pontos de encontro com a potência de apontar a novos caminhos, estará disponível para experimentar novas possibilidades de ser/estar no tempo/espaço que habita. Nas frestas das articulações que formam o corpo, nas esquinas dos nossos ossos (DA ROSA, 2019, p. 68) escondem-se novas perspectivas corporais que talvez não fossem acessadas em um corpo

---

<sup>49</sup> Ouvir em [https://www.youtube.com/watch?v=TfWCNj\\_jJGM](https://www.youtube.com/watch?v=TfWCNj_jJGM). Acesso em 11/08/2023.

hegemônico, linear. O *Corpo-Encruzilhada* opera no sentido de transmutar um corpo em vários outros corpos, criativos e potentes que nascem de um processo experimental, nutrindo-se do fluxo do movimento e nascendo um a partir do outro, em um processo espiral como uma operação de *Exu Òkòtò*.

Nesse mesmo sentido, a percepção do *Corpo-Encruzilhada* também permite entrar em contato com outras potências que formam esse corpo, e merecem ser observadas. Dessa vez potências que formam encruzilhadas que podem ser físicas e simbólicas. As encruzilhadas físicas estão ligadas à pulsação que dá vida biológica à estrutura anatômica do corpo como a respiração, batimentos cardíacos e o fluxo sanguíneo. Esses fluxos dão um ritmo próprio ao nosso corpo capaz de se deixar afetar aos ritmos do espaço que habita. Observar o fluxo desses elementos no corpo, mesmo aqueles que parecem ser imperceptíveis, mas que podem ser compreendidos pela relação com os outros fluxos, ajuda a compreender o estado de origem da relação que esse corpo tece com o tempo e com o espaço. Outra canção brasileira chamada “*Principia*”<sup>50</sup> (2019) de autoria e interpretação de Emicida (1985), com participação do Pastor Henrique Vieira (1987), Fabiana Cozza (1976) e Pastoras do Rosário, me serviu de referência para a reflexão sobre as *Encruzilhadas* dos fluxos do meu corpo para a construção do meu ritmo. A letra da música diz *tudo que bate é tambor. Todo o tambor vem de lá. Se o coração é o senhor, tudo é África*”, o que me remete a imaginar o corpo como um tambor que, pela sua pulsação tece relações com o todo. Assim, as *Encruzilhadas* internas formadas pelo fluxo das pulsações do corpo criam um ritmo próprio do movimento que lançará o *Corpo-Encruzilhada* no tempo/espaço para, a partir daí, afetar e ser afetado, permitindo uma conexão entre o mundo/espaço físico e simbólico/ancestral.

O ritmo, pelo viés de repetição, descortina o embaço e sustenta uma viga que assegura a reintegração do tempo humano no interior do tempo primordial, conjumina, formando um elo entre o tempo cósmico e os tempos internos das veias e órgãos do corpo. (DA ROSA, 2019, p. 51).

Sendo assim, ao considerar essas possíveis variações de leitura do corpo enquanto *Encruzilhada*, como o corpo em relação com o espaço e com os elementos que o compõe, e também o corpo enquanto conjunto de entrecruzamentos formados pelas articulações e os fluxos rítmicos do corpo que também se cruzam, pode-se afirmar, com Jarbas Siqueira Ramos, que o Corpo nesse estado cria *Encruzilhadas* ao mesmo tempo que é *Encruzilhada* (RAMOS, 2020, p. 12). Ou seja, o mesmo corpo que cria uma inter-relação com o espaço e com todos os

<sup>50</sup> Ouvir em <https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q>. acesso em 12/08/2023.

seus elementos é composto por *Encruzilhadas* físicas e simbólicas que se materializam no movimento do momento presente para apontar caminhos e possibilidades.

O trabalho de experimentação corporal fundamentado no corpo como uma *encruzilhada* oferece outra possibilidade poética e criativa: a voz, as sonoridades, a palavra dita e o canto. A musicalidade é um elemento fundamental no corpo que dança, batuca e canta. A voz forma uma *encruzilhada* complementar com o corpo na criação do performer e tem a capacidade de esculpir com suas intensidades imagens no tempo/espaço, como “uma grafia, uma linguagem, desenhada nas ondulações performáticas das sonoridades e nas giras do corpo” (MARTINS, 2021, p. 128). Assim, a construção da *Encruzilhada* movimento/som, corpo/voz caracteriza o próprio *Corpo-Encruzilhada* em estado de criação. O gesto cantado e/ou a palavra dançada formam as performances matizadas na negrura e, assim, restauram um novo tempo espaço de louvação e resgate da cultura diaspórica. A voz exalada pelo corpo cumpre a mesma função dos sons emitidos pelos tambores nos rituais da diáspora africana, criando ritmos que dinamizam e colore o tempo e o espaço que o corpo ocupa. Então, o *Corpo-Encruzilhada* se converte em um corpo-tambor que se movimenta e dança no tempo/espaço onde cria um território para criação/invenção de temporalidades não lineares, espirais.

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo o movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. (...) Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem ... (MARTINS, 2021, p. 90)

Durante o período de estudos no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO houve três momentos chaves para que eu pudesse produzir esta reflexão. O primeiro, no curso de “Performance e Antropologia da Dança: Dança, Festa e Ritual”, ministrado pelas professoras Denise Zenícola e Juliana Manhães, hoje minha orientadora. Nesse primeiro momento criei uma vídeo-performance chamada “*Quando a Senzala virar Terreiro*” e identifiquei a operação de Exu no meu trabalho, então comecei a relacionar meu corpo com as *encruzilhadas da rua*, bem como com a *Encruzilhada* conceitual no processo de me entender como potência. Abordo esse primeiro momento mais detidamente no capítulo em que me debruço sobre a performance, um experimento operado por Exu. O segundo momento chave foi a criação de um grupo de pesquisa em parceria com o colega João Linhares, discente da graduação em atuação da UNIRIO. Nosso grupo foi nomeado de “*Encruzilhadas Pedagógicas*” e nele pude dividir minhas reflexões sobre as potências criativas presentes nas imagens trazidas pelas energias de Exu, e os fluxos do corpo enquanto *Encruzilhada*. O grupo de pesquisa faz parte do NEPA (Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias) e do LABAM



(Laboratório Artes do Movimento), na UNIRIO. As atividades iniciais ocorreram em formato remoto, em função da pandemia de COVID-19. Já o terceiro momento chave marcou minha primeira experiência no universo discente, quando ministrei algumas aulas na disciplina/matéria de Teatro, Dança e Multimídia, na graduação do curso Bacharelado em Atuação Cênica, na Escola de Teatro da mesma universidade. Foi um momento muito especial, pois pude sugerir o experimento de reflexões que vinha tecendo sobre meu trabalho e meu corpo com outros colegas artistas pesquisadores, e, assim, pude ouvir outras impressões, criar outras *Encruzilhadas* e outras possibilidades.

Quando começamos o grupo de pesquisa “*Encruzilhadas Pedagógicas*” minha pesquisa estava em um momento de descoberta e reflexão do que me despertava. Passei a tecer relações entre o que estudava na literatura sobre Exu e a pesquisa prática pessoal enquanto performer, que havia experimentado na criação da vídeo-performance “*Quando a Senzala virar Terreiro*”. Quando tive a oportunidade de estar no ambiente de sala de aula, no papel de docente, pude dividir essas reflexões/práticas com outros artistas pesquisadores. Uma importante reflexão surgiu a partir do estudo da qualidade do Exu Ancestral *Yangí*, a pedra primordial, matéria que precedeu o todo. Essa energia nos ensina sobre a força que precede a criação e me fez procurar perceber o que precede a minha criação, uma vez que antes mesmo do movimento ser materializado pelo corpo existe uma energia que pulsa e cria um ritmo interno e pessoal pelas *Encruzilhadas* dos fluxos. Assim, penso que a qualidade de *Yangí* pode ser experimentada no momento anterior ao movimento, na respiração que precede a intenção a ser alçada em movimento. No trabalho do ator/performer/bailarino *Yangí* pode ser lido como a fagulha que intenciona o corpo a dançar, o impulso que traz a intenção, que vai gerar a ação. Assim, nos ensina a observar e explorar a energia que precede o movimento/ação, a respiração que gera a intenção e que por sua vez gerará o movimento.

Para isso, na prática do meu trabalho pessoal e na sala de aula comecei a priorizar um espaço de escuta individual com o intuito de perceber o ritmo que faz o corpo pulsar e a dinâmica dos fluxos que o formam. Os fluxos físicos que fazem o corpo se dinamizar e as *encruzilhadas* internas acabam por saltar para a superfície chegando à tona do corpo, como um complexo de *Encruzilhadas* como potências criativas. Assim, os ritmos e fluxos do corpo criam movimentos e sonoridades que se materializam no espaço. O espaço em que esse *Corpo-Encruzilhada* habita e afeta também afeta esse corpo formando uma outra *encruzilhada*.

O *Corpo-Encruzilhada* também é um corpo-tambor que pulsa a partir da relação das suas *encruzilhadas* internas. No artigo “*Dialéticas da ginga: performances dos corpos*

*subalternos em movimento*”<sup>51</sup>, de Ricardo César Carvalho Nascimento, professor doutor na Universidade da Integração Internacional e da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab), o autor traz um depoimento da capoeirista e historiadora Mestre Janja Araújo (1959), que corrobora com a analogia do corpo e do tambor. Janja fala das analogias que faz entre o fazer da capoeira no ritual, à qual se refere como pequena roda, e a vivência cotidiana do capoeirista, a grande roda.

Eu tenho tentado construir uma interpretação da ginga como uma metalinguagem. Estou querendo me aproximar dessa interpretação da leitura que ela articula em relação às nossas vivências entre a pequena roda e a grande roda. A roda do fazer capoeira, e de estar nela enquanto jogadora de capoeira, e a roda da vida, que a gente chama de a grande roda, é onde de fato a gente, a meu ver, se faz capoeirista. (Depoimento da Mestre Janja Araújo, setembro de 2018)

A partir dessa metáfora, diretamente atravessado pelo ritmo dos tambores que acompanham meu processo criativo e minha trajetória pessoal, me debrucei para meu trabalho criativo compreendendo o corpo como um “*pequeno tambor*”, e seu ritmo pode ser entendido como uma pulsação única, que a partir de variados fluxos formam uma unidade rítmica pessoal, a partir do qual cria-se uma primeira relação tempo espacial. Como em uma operação da qualidade de Exu Ancestral, *Yanguí*, a primeira matéria da criação, a energia do todo condensado em uma pedra, o ritmo do *corpo-tambor-pequeno* observado nas encruzilhadas dos fluxos internos dinamiza o corpo, ainda enquanto território primeiro. Ao movimentar-se, o corpo permite-se cruzar com outros territórios e com o que neles habita, dinamizando nesse operação também o tempo e o espaço.

Outro encontro importante para a construção dessa reflexão foi com o capoeirista e macumbeiro, Lau Santos, professor colaborador na Escola de Dança da UFBA e autor de uma pesquisa intitulada *Elinga*<sup>52</sup>. Nela, Santos tece uma metodologia de trabalho para refletir a presença cênica baseada em três fundamentos do Candomblé iorubano: o *è mí*, que é o sopro vital e está diretamente ligado à respiração; o *ofó*, que é o encantamento e está diretamente ligado à intencionalidade; e o *asè*, que é a energia vital e está diretamente ligada à corporificação/materialização. Assim, tecendo uma relação entre a reflexão que trago sobre o corpo-pequeno-tambor e a pesquisa de Santos, entendo que o corpo *pequeno tambor* estaria posicionado entre o *è mí* e o *ofó* iorubano, sendo a primeira relação que dinamiza e encanta o corpo para entrar no estado de criação e que me alça enquanto performer para o trabalho sobre as encruzilhadas físicas, diretamente ligadas à corporificação dos movimentos, ou seja, o *asè*.

<sup>51</sup> Artigo publicado na revista **Sociedade e Cultura.**, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019.

<sup>52</sup> A palavra “elinga” significa ação, em yourubá.

Assim, o ritmo enunciado por esse *corpo-tambor-pequeno* é como um impulso que existe antes mesmo do movimento, um movimento anterior. Desse ritmo, que *pulsa do corpo-pequeno-tambor* emerge os movimentos que criam dobras, curvas e vértices na estrutura corporal, criando também verdadeiras encruzilhadas de carne, osso e músculos que se distanciam da retidão postural do cotidiano. Dessa forma, o corpo que se encontra em estado de *encruzilhada* inventa um interminável repertório de formas para se expressar, ser/estar, marcado pela diversidade e pela novidade, que são também meio de fuga ao dismantelo dos modelos hegemônicos lineares.

O universo que o *Corpo-Encruzilhada* integra é o “*grande tambor*”, na metáfora de Mestre Janja. O *grande tambor* também é um território ritmado que pulsa e se molda continuamente na relação que tece com os elementos que o integram. O *corpo-pequeno-tambor*, ou o *Corpo-Encruzilhada*, é um desses elementos. Dessa relação ritmada de territórios que pulsam nasce um novo espaço/tempo encantado e que encanta, como o espaço da performance.

A partir desse entendimento, duas encruzilhadas específicas presentificadas no corpo ganharam maior atenção tanto no meu trabalho pessoal quanto nas aulas que tive a oportunidade de ministrar. A primeira, relacionada diretamente à constituição do *Corpo-Encruzilhada*, é o quadril, centro motor do corpo, de onde se originam os movimentos e espaço de onde a pedra é lançada hoje para matar o pássaro ontem. A segunda é formada pelo encontro do pé com o chão, encontro que tem a potência de dinamizar o tempo e o espaço através da velocidade e do peso da passada. Esse encontro representa o encontro do corpo com o espaço e funciona como uma espécie de negociação desses dois territórios ritmados a fim de equalizar seus compassos para dançarem juntos.

O *Corpo-Encruzilhada* é composto também pelas *Encruzilhadas* simbólicas e afetivas, ou seja, os cruzamentos que formam a trajetória da vivência de cada pessoa e são estímulo potencializador da criação. As *Encruzilhadas* simbólicas e afetivas emergem na criação carregadas dos saberes trazidos pelo professor Jarbas Siqueira na sua pesquisa sobre o *Corpo-Encruzilhada*, o saber da experiência, o saber sensível, o saber incorporado e o saber da ancestralidade. A pesquisa de Siqueira foi importante no meu trabalho pessoal de colegas que experimentaram sua orientação de retomar performances, celebrações, rituais que formam a nossa construção enquanto corpo no mundo. Por isso, retomo o Samba e a Umbanda são reafirmados como elementos fundamentais presentes no meu processo criativo, principalmente pela musicalidade marcada pela percussão forte.

O tambor enlaça o silêncio e lhe dá vez, nutre a necessidade de feitura do espaço, que vem soberana quando o corpo faz lugar. Descobre gesto e instiga o corpo a criar

formas, contrariando posturas que o cotidiano produtivista, ansioso por dessacralizar e acumular bens, busca ratificar. O tambor abre a água para a boca que profere a poesia, monta a casa que o verbo vai pintar nomeando e mantendo vivos, ardidos ou serenos os conhecimentos e referências antigas. Arquiteta a alegria e o gozo (DA ROSA, 2019, p. 83).

Nessa perspectiva, entendo que o *Corpo-Encruzilhada*, como Exu, cria *Encruzilhadas* com o tempo e com o espaço. Na performance, o *Corpo-Encruzilhada* é espaço de conhecimento curvilíneo tecido por dobras múltiplas (MARTINS, 2021, p. 196) que comunica dançando. Em quicongo, idioma de parte dos povos bantos, a mesma palavra é utilizada para os verbos “escrever” e “dançar”<sup>53</sup>, ou seja, o idioma africano identifica a dança como uma escrita no espaço. Também tal como Exu o *Corpo-Encruzilhada* é um do qual emergem vários, através das novas *Encruzilhadas* que cria. Bem como a pedra de laterita de *Yangui* é o infinito compactado na unidade (DOS SANTOS, 2012, p. 144), ou seja, é possível acessar diversos corpos a partir de uma pesquisa sobre o *Corpo-Encruzilhada*. Em minha pesquisa, a percepção do surgimento de estados criativos foi de grande relevância ao que vou chamar de *Corpo Terreiro* e *Corpo Festa*. A partir do que experimentei, entendo que eles coexistem no mesmo território, se cruzam, se inter-relacionam e, por vezes, até se confundem.

### 3.1.1. Um encontro com o *Corpo Terreiro*

Eu, Rufino e Caetano, no linho e no pano, pescoço ocupado. Vencemos, mesmo marginalizados. No bailar de uma Porta-Bandeira, a nobreza desfila humildade. (Samba da G.R.E.S. Portela para o carnaval 2023.)<sup>54</sup>

A escola de samba mais antiga do Rio de Janeiro, a G.R.E.S. Portela, completou 100 anos no mês de abril do ano de 2023 e escolheu como enredo para o seu desfile na avenida Marquês de Sapucaí a história do seu centenário. uma história construída com muita resistência pelos portelenses, pois as atividades do Samba e do Carnaval poderia ser tanto exaltadas quanto reprimidas no início do século passado, a depender das circunstâncias e dos interesses sociais em jogo (SODRÉ, 1998, p. 37), como ilustra a epígrafe que abre este subcapítulo. O sambanredo da Portela mostra como os fundadores da agremiação venceram a marginalização usando suas tradicionais vestimentas: o terno de linho e os lenços do pescoço, indumentárias que até hoje são vistas nas rodas, ensaios e encontros de samba em Madureira, bairro da Zona Norte carioca onde está situada a sede da escola de samba. O trecho na epígrafe também se

<sup>53</sup> Fala trazida por Leda Maria Martins, em uma aula-magna ministrada na UNIRIO, em parceria com o SESC, evento Corpo Negro, em 2022.

<sup>54</sup> Composição de Wanderley Monteiro, Vinicius Ferreira, Rafael Gigante, Edmar Jr, Bira e Marcelão., disponível para ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=gTjnf-p7rSY>. Acesso em 25/08/2023.

refere à Porta-Bandeira, importante personagem que tem a missão de carregar o pavilhão da escola, protegendo seu símbolo maior com seu bailado ancestral que sobrevive geração após geração na família comunitária do Samba.

Os corpos dos sambistas, que portam roupas que remetem as que vestiam aqueles que vieram antes deles, e os corpos das porta-bandeiras, que aprendem e preservam o bailado que protege o pavilhão, são *Corpos Terreiros*, territórios pulsantes onde ensinamentos passados por antecessores são vividos em forma de saber. O *Corpo Terreiro* se constituiu então enquanto espaço/território de resistência social, estética, simbólica e epistemológica diante da história de desmantelo das epistemologias dos povos em diáspora. Todos os corpos sentem, de alguma forma, a opressão causada pela colonização que se apresenta enquanto *colonialismo*. Me referencio principalmente no conceito de *Terreiro*, trazido pelos pesquisadores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, em seu livro *“Fogo no Mato – a ciência encantada das macumbas”* (2018), no qual *Terreiros* são compreendidos como *“tempo/espaço onde o saber é praticado”*, para além da acepção religiosa, ou seja, do espaço físico onde as cerimônias das religiões de matriz africana acontecem, (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42). Sendo assim, o *Terreiro* transcende sua dimensão religiosa para atuar na vida cotidiana, sendo possível a prática de *Terreiros* em todos os tempos/espaços como esquinas, bares e universidades.

O saber ao qual esses autores se referem não é o saber acadêmico hegemônico, ensinado nas instituições formais de ensino, mas um “saber cotidiano”, ou seja, um saber acumulado na vivência e nas trocas do dia a dia. Para as culturas que sobreviveram ao aniquilamento colonizatório, culturas não europeias como a dos povos africanos, a manifestação, ou seja, a prática desses saberes significa a legitimidade da existência. Assim, praticar *Terreiro* se apresenta como possibilidade de recriação de narrativas protagonizadas por corpos que trazem em si seus saberes, antes colocados à margem. Com isso, buscam a descolonização das características racistas presentes no cotidiano. Assim, “a invenção de terreiros/mundo se faz necessária na medida em que o projeto de mundo concebido pela lógica ocidental moderna pratica, ao invés da diversidade, a escassez de possibilidades”. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 46)

Assim, performances características de populações descendentes dos escravizados, como o Samba e a Umbanda, criam terreiros conceituais para além das relações religiosas, uma vez que são territórios em que o saber é praticado a partir da diversidade cultural, das práticas que desviam as limitações dos modelos hegemônicos. Essas performances são operações de Exu, Senhor do Movimento, da Comunicação e do Corpo. Por isso, o corpo que habita essa

performance também estará entregue à prática de Terreiro uma vez que empresta sua presença enquanto território no tempo, como depósito de ensinamentos para permanência e distribuição de sabedoria em uma operação constante e necessária para que a cultura resista. Dessa forma, posso dizer que o *Corpo Encruzilha* se encontra e se converte em *Corpo Terreiro* quando os suas referências revelam os símbolos dos saberes que constroem e constituem esse território pulsante que permite ler, criar e inventar o mundo a partir de uma lógica encantada (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42). Sobre isso, evoco Leda Maria Martins.

No âmbito dos Reinados e das manifestações culturais negras, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos – e em sua cosmo percepção filosófica e religiosa, reorganizando-os os repertórios textuais, históricos, sensoriais orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o corpus, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes da diáspora. (MARTINS, 2021, p. 131)

Logo, o corpo encantado pela performance operada por Exu encontra seu *Terreiro* no instante que cruza com sua ancestralidade, que o constituiu enquanto ser social e subjetivo, e a materializa no presente criando uma dobra do tempo e convertendo-se, ele corpo, propriamente em *Terreiro*. O *Corpo Terreiro* é então morada do saber da ancestralidade que na prática artística se entrelaça aos demais saberes que constituem o *Corpo Encruzilhada*. Dessa forma, *Corpo Terreiro* está presente na vestimenta do sambista portelense, na ginga da capoeira e nos turbantes das mulheres negras. Muniz Sodré nos lembra que para a cultura Nagô a ancestralidade deve ser compreendida como um princípio filosófico, uma vez que não é meramente uma crença religiosa, mas sobretudo um pensamento cosmológico e ético (2017, p. 89). Sodré também nos lembra que “no interior da configuração histórica dos nagôs, o corpo humano é permeável a um mundo histórico e cosmo mítico, exibindo ritualisticamente esta sua singularidade” (2017, p. 121). Assim, meu encontro com o *Corpo Terreiro* tem origem na tentativa de inserir elementos das performances e rituais que constituíam minha vivência, como argumentei no capítulo anterior. Para isso, levei os movimentos do samba, a musicalidade da Umbanda e alguns passos das Danças dos Orixás<sup>55</sup> para minha rotina de trabalho criativo e de ensaios. Dentro dessa experimentação, minha primeira percepção sobre o que estou chamando neste trabalho de *Corpo Terreiro* foi a dos encontros do meu ritmo com a musicalidade do espaço. O encontro entre meu ritmo e o ritmo do espaço marcado pela pulsação do tambor me

---

<sup>55</sup> Ainda em Pelotas, na minha adolescência, em pratiquei por alguns meses aulas de Dança Afro. No grupo Nós do Morro também tivemos um semestre de aulas de Dança Afro. Atualmente, costumo fazer aulas pontais, e no terreiro também aprendemos passos que os Orixás dançam.

causaram a sensação de preenchimento das frestas presentes nas dobras do meu corpo, que assim é levado ao movimento formado por encruzilhadas físicas, que agora estão encantadas.

No terreiro parece mais livre dançar. Em um território onde há pertencimento e valorização dos nossos saberes os movimentos se desenvolvem de forma mais fluída, não por acaso, em espaços como terreiros religiosos, quadras de escolas de samba, praças públicas e botequins de esquina, a comunicação ocorre sem melindres, parece mais direta e espontânea. A fluidez da dinâmica que gere esses tempos/espaços é cruzada e não linear, por isso não permitem hegemonia, mas atravessamentos que transformam quem é afetado. Daí a importância do meu encontro com o *Corpo Terreiro* durante a pesquisa, no sentido do encantamento tanto do corpo como matéria de estudo quanto da própria pesquisa enquanto registro acadêmico negro.

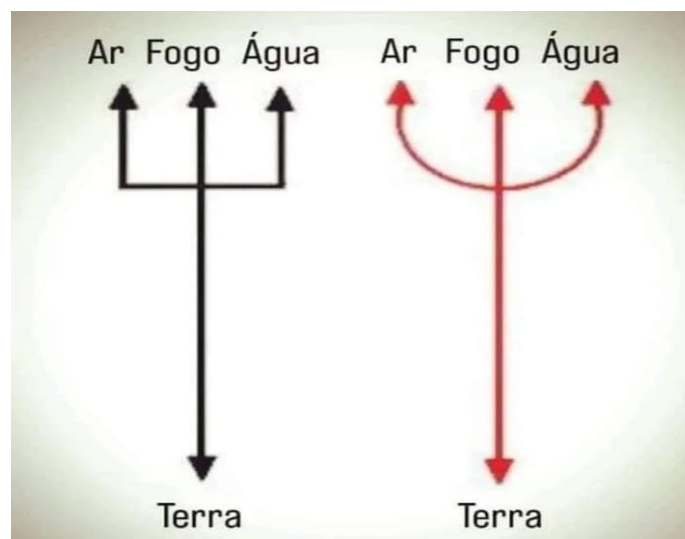
Sendo assim, a partir dessa primeira percepção do *Terreiro* em meu corpo, e de meu corpo sendo *Terreiro*, desse contato com o espaço que é toque com a terra, surgiram ideias de caminhos criativos. O samba, o toque do atabaque, a pesquisa epistemológica que realizava, tudo funcionando em confluência para reflexão de estímulos para pensar meu trabalho corporal pessoal, que depois tive a oportunidade de dividir com outros colegas artistas, no estágio de docência realizado no Programa de Graduação em Atuação da UNIRIO. Apesar de, como já mencionei, a prática de *Terreiros* não estar circunscrita à religiosidade, eu não posso negligenciar a importância que essa relação tem na minha construção, sobretudo na minha relação com a Umbanda. Sendo assim, o meu encontro com o meu *Corpo Terreiro* no trabalho artístico acontece quando entendo as práticas rituais como ensinamento vivo, a ser praticado e transmitido, e assim encantar o corpo para a criação sem ignorar a história da qual esse território/corpo faz parte. Isso me levou a uma reflexão sobre os elementos da natureza como estímulo criativo, sobre isso destaco dois aspectos.

Para a cultura iorubá, os elementos que compõem nosso corpo físico são a água e a terra. Esses dois elementos juntos formam a lama, matéria fecunda associada a Orixás femininos (DOS SANTOS, 2012, p. 62). A lama é elemento constitutivo do corpo elemento essencial de *Exu Yangi*, a pedra de laterita, primeira matéria dotada de forma, a lama dotada de forma e despreendida da Terra detentora da existência individual. É a matéria-prima de onde *Ikú*<sup>56</sup> pegou uma porção para moldar o ser humano (DOS SANTOS, 2012, p. 145). A partir dessas referências eu trouxe para meu trabalho pessoal sobre o *Corpo Encruzilhada* impulsos

---

<sup>56</sup> *Ikú* é o Orixá e/ou energia da Morte, um dos Orixás responsáveis pela passagem dos seres humanos em ter o *Ayé* e o *Orum*. Pode ser lido como a própria terra onde os mortos são enterrados, e assim os leva até Nanã.

imagéticos advindos dos elementos que compõe a lama: água e terra. Trouxe sua intensidade, fluidez, cor e textura, todas as variações transportadas para o corpo em forma de movimento. Em uma imagem mais concreta, trata-se de um trabalho de imaginação que desafia a mover/dançar como se fosse formado pelo elemento em questão, logo as encruzilhadas do corpo se articulam a partir da energia do elemento. É um trabalho que permite a experimentação das dinâmicas e fluxos do corpo com a variação das dinâmicas do elemento. Nessa experimentação pude brincar também com a presença de diferentes dinâmicas em diferentes partes/encruzilhadas do corpo, como por exemplo, uma água branda e límpida nos membros superiores com uma água agitada e suja nos membros inferiores. Outra possibilidade é experimentar diferentes elementos, como por exemplo, água nas encruzilhadas superiores e terra nas encruzilhadas inferiores, ou ainda a mistura dos elementos, e assim experimentar as variações da lama. Abaixo, coloco uma imagem que também serviu de referência para a construção desse trabalho experimental. A imagem trás os tridentes símbolos dos Exus catiços nas Umbanda, que trazem em cada uma das suas pontas a representação de um elemento da natureza<sup>57</sup>. Água e terra apontam respectivamente para cima e para baixo. O tridente representa o corpo com a terra apontando para as *encruzilhadas* inferiores, e a água para as *encruzilhadas* superiores. Importante também observar a presença dos outros elementos, ar e fogo, que embora não tenham sido inseridos nesse momento do desenvolvimento da pesquisa, podem ser usados como estímulos criativos.



Imagem

<sup>57</sup> Imagem com texto publicada na rede social @caminhoumbandista. Ver mais em [www.instagram.com/caminhoumbandista](http://www.instagram.com/caminhoumbandista). Acesso em 15/12/2022



Outro importante elemento da natureza muito presente nos ritos e nos ensinamentos de *Terreiro* e que foi absorvido nessa reflexão para o meu trabalho corporal enquanto performer, está relacionado às folhas. As folhas são parte integrante das plantas e são essenciais dentro da cosmovisão negra que enxerga a natureza em uma dimensão ecológica, onde a importância não está no domínio desses elementos, mas sim, em uma relação de proximidade e troca recíproca para o alcance do axé, ou seja, da força vital. As plantas de onde nascem as folhas crescem do chão e daí também retiram seus nutrientes presentes na água que é sugada pelas raízes (DA ROSA, 2019, p. 77). Acredita-se que as plantas guardam variados axés que fortalecem o corpo e a mente de quem usufruiu de suas propriedades, seja em forma de chás ou de banhos. Em outras palavras, as folhas têm o poder do encantamento daqueles que se permitem ser atravessados por elas e por suas qualidades. Foi por esse viés que as inseri na pesquisa. Meu objetivo ao levar folhas para a sala de ensaio foi ativar um estado de presença para o início do trabalho. Para isso levei duas folhas diferentes: arruda e alecrim. Segundo os ensinamentos que me foram passados dentro de casa, bem como dentro do *Terreiro*, essas folhas têm respectivamente a função de limpeza e descarrego do corpo, além de alegrar e dar disposição para o mesmo. Não pretendi realizar um banho de folhas, somente macerá-las para entrar em contato com o cheiro e com a textura, o que foi suficiente para mudar o espaço de criação e minha presença nele. O odor exalado pelas plantas chega recheado de memórias que acalmam e, ao mesmo tempo, criam um estado de atenção e prontidão essenciais para o trabalho criativo, numa vivência dos saberes praticados indicados por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino.

(...) O cruze como a arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; aqueles que se constituem através das mobilidades, e das potências presentes nas zonas de contato – encruzilhadas – formadas por múltiplos saberes.” (SIMAS; RUFINO, 2018. Pág. 34)

A relação de troca com as folhas aciona um contato com a ancestralidade que ocorre na dimensão subjetiva, difícil de explicar em palavras, mas possível de ser compartilhada com outros colegas em diversas formas expressivas na aula de Teatro, Dança e Multimídia, do Programa de Graduação em Artes Cênicas, da UNIRIO. Os discentes, quando chamados para refletir a aula, trouxeram essa impressão de mudança da atmosfera no espaço, bem como a percepção de uma maior presença psicofísica pessoal e uma maior unidade de todos os corpos que formam o grupo.



Imagem 09 - Aula de Teatro, Dança e Multimídia, no curso de Atuação Cênica, da Escola de Teatro – UNIRIO. Atividades de estágio docência do Programa de Pós-graduação da UNIRIO, ano 1/2022. Prática em grupos com as folhas.

Os compositores Gerônimo e Ildásio Tavares dizem na canção “*Salve as Folhas*”<sup>58</sup> que “*sem folha não tem vida, sem folha não tem nada, sem folha não tem orixá*”. Repetindo a sabedoria presente nessa poesia que me foi passada desde o terreiro da Vó Dica em Pedro Osório, digo que sem folha não há encanto e sem encanto não há reinvenção de vida. Obviamente nunca poderemos dizer que sem folha não há criação artística, no entanto, sob a perspectiva da performance de Exu, sem o encantamento, também trazido pelas folhas não há pedra lançada hoje capaz de matar o pássaro ontem, não há possibilidade de reversibilidade diante do dismantelo *colonialista*. Em última instância, sem os ensinamentos e qualidades das folhas entendidas como representações de outros saberes desviantes, nossos corpos/mentes estariam fadados às limitações dos saberes hegemônicos, dentro e fora da arte.

O encontro com o *Corpo Terreiro* se faz essencial para artistas e corpos em geral marginalizados por um sistema castrador da diversidade. O encontro com o *Corpo Terreiro* pode ser a oportunidade que estes corpos têm, para que se entendam como potência na arte e na vida, para que se vejam como possibilidade e como um contragolpe às sequelas da colonização. O *Corpo Terreiro* pode ser considerado então uma *estética de confronto* (ZENÍCOLA, 2020, p. 59) que ajuda no processo de *decolonização* do corpo que dança, performa e é território de luta, disputa, confronto e resistência, inconformado e desobediente aos padrões consagrados ao reclamar seu protagonismo nos processos criativos.

<sup>58</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PoHXiJlu7cw>. Acesso em 14/08/2023.

Por fim, reitero que o trabalho sob a perspectiva do *Corpo Terreiro* transcende as religiosidades para abraçar as identidades. Para isso, trago uma memória de um dos nossos encontros no já mencionado grupo de pesquisa “Encruzilhadas Pedagógicas”, no ano de 2021. No encontro em que falávamos sobre o conceito de *Terreiro*, surgiu uma lembrança de um colega que chamou nossa atenção: o espetáculo “*O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*”, estrelado pela atriz e ativista Renata Carvalho, mulher trans. No monólogo, a personagem interpretada por Renata representa Jesus Cristo, que teria voltado no corpo de uma travesti. Apesar do pano de fundo religioso com a referência a Jesus e passagens bíblicas, o foco não é esse. Renata se utiliza da religiosidade para questionar a relação de nossa sociedade com travestis e demais pessoas LGBTQIA+. Assim, a atriz desvela todo o preconceito e desrespeito sofrido por essa população, fazendo de seu corpo *Terreiro* da sua causa. Assim, mais uma pedra é lançada hoje contra o aniquilamento da diversidade de ontem e apontando para caminhos mais pacíficos para o amanhã. Sendo assim, o *Corpo Terreiro* segue a *liminaridade* de Turner, presente na performance de Exu, uma vez que habita o tempo presente, buscando suas referências em um passado para transformar o que virá, e para além disso é um corpo que empodera e *reterritorializa* os excluídos pelos modelos consagrados.



Imagem 10 - Espetáculo “*O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*”, estrelado pela atriz e ativista Renata Carvalho.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup>Imagem reproduzida de <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espetaculo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html>. Acesso em 14/08/2023.

### 3.1.2 Um convite ao *Corpo Festa*

Ô abram alas ao cordão dos excluídos, que vão à luta e matam seus dragões. Além dos carnavais, o samba é que me faz subversivo Beija-flor das multidões. (Samba enredo do G.R.E.S. Beija-flor de Nilópolis para o carnaval de 2023.)<sup>60</sup>

Em 1789, um grupo de escravizados do Engenho de Santana, localizado no município de Ilhéus, no sul do estado da Bahia, matou o mestre de açúcar responsável por supervisionar o processo de refino e transformação do açúcar em melaço. Depois do ocorrido os escravizados apresentaram um documento ao Senhor de Engenho onde apresentavam uma série de exigências para pacificar a relação entre eles. No documento, redigido mesmo diante das dificuldades de alfabetização da época, principalmente para escravizados, constavam exigências como ter livre sextas-feiras e sábados, para que pudessem cultivar as próprias roças, e eleições para a escolha dos feitores (supervisor geral de toda a operação). O documento terminava com a seguinte requisição “*Poderemos brincar, folgar e cantar todos os tempos que quisermos, e sem precisar pedir licença.*”. Esse documento ficou conhecido como o Tratado do Engenho de Santana e há quem o aponte como o primeiro tratado entre patrão e empregado.<sup>61</sup>

Esse fato enseja importantes reflexões sobre a relação dos povos negros escravizados com seus corpos e os efeitos da colonização sobre eles. Primeiramente, a importância vital dada à expressão do corpo pelas performances marcadas pelo canto, pela dança e pelo batuque, onde reside e resiste os saberes da memória (MARTINS, 2021, p. 48). Para além disso, as exigências presentes no Tratado deixam nítida a estratégia do *colonialismo* de cercear esses corpos, os submetendo tão somente ao trabalho. A necessidade de pedir licença para praticar a festa é o mesmo que pedir licença para existir, pois é na festa, no cantar, dançar e batucar de Fu Kiau, que residem fundamentos praticados na vida cotidiana. O dismantelo do corpo que brinca, dança e canta ainda hoje age sobre corpos pretos e marginalizados. O Carnaval, por exemplo, é um tempo/espço onde esses corpos são aceitos e aplaudidos, como se fosse aberta uma fresta na linha do tempo linear do Ocidente, onde essas pessoas podem festejar sua existência, como uma licença pontual que remonta a história da opressão colonial.

Diante disso, o corpo que enseja a festa acaba por transformar-se em um corpo que desobedece, ou seja, que não aceita as limitações que o modelo colonial produtivista quer impor. Nessa pesquisa, o encontro com o que aqui será chamado de *Corpo Festa*, assim como o encontro com o *Corpo Terreiro*, aconteceu no resgate daquilo que faz parte da minha

<sup>60</sup> Compositores: Léo do Piso, Beto Nega, Manolo, Diego Oliveira, Julio Assis e Diogo Rosa. Disponível para ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=m6uXwdtiyew>. Acesso em 14/08/2023.

<sup>61</sup> Projeto Querino – A cor dos faraós. Locução de Tiago Rogero. Local: Rádio Novelo, 24/01/2023. Podcast. Disponível em <https://projetoquerino.com.br/podcast-item/a-cor-dos-faraos/>. Acesso em 14/08/2023.

experiência, mas ficou à margem dos regimes de verdade que marcam minha formação artística. Ainda na infância, quando eu dançava Samba era muitas vezes constrangido pelo fato de estar movimentando o corpo demasiadamente “para um menino”. Essas situações constrangedoras acabam por violentar a subjetividade de uma pessoa durante sua construção como indivíduo e são verdadeiras táticas sociais operadas pelos padrões consagrados no intuito de limitar a experiência de vida daqueles que não se encaixam. Em uma operação espiral, o Samba que tentavam impedir que eu dançasse era também o meu espaço de liberdade e, agora, vem a ser estímulo criativo para minha pesquisa. Quando penso no meu corpo no estado de festa, ou seja, ocupado por uma energia pulsante que celebra a vida, minhas memórias são imediatamente levadas para minhas vivências nas rodas de Samba e nas escolas de samba, no Carnaval. Foram nesses espaços que desde muito pequeno tive a sensação física de poder experimentar a liberdade do meu corpo escutando e externando seus anseios através da dança e, com isso, conhecendo possibilidades para além do que o cotidiano me apresentava. Apesar dos olhares preconceituosos, meu corpo sempre sambou e assim se encantou. No entanto, ainda não entendia essa prática construtiva da minha experiência de vida como potência criativa para meu trabalho de performer.

O Samba sambado nas rodas, bem como nas escolas de samba, se configura em um diálogo corporal entre aqueles que sambam juntos e até mesmo entre aqueles que dançam separados. Essa relação é perceptível. A cadência de um corpo corresponde à do outro e cada gestualidade é composta de símbolos, como os maneios e rebolados. Esse jogo de pergunta e resposta acaba por gerar uma corporeidade coletiva, composta por jogos em duplas, grupos e até mesmo individuais, que começam em um microcosmo e se expandem com o todo. A própria música tocada pela percussão e demais instrumentos dita o ritmo da cadência e é marcada pelo canto de toda roda, e pela síncope. De forma técnica, Sodré conceitua a síncope como “uma alteração rítmica que consiste no prolongamento de um tempo fraco em um tempo forte”. Ele ainda lembra:

Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A síncope brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo - não podendo manter integralmente a música africana - infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão... (SODRÉ, 1998, p. 25)

A síncope rítmica se materializa no corpo. No corpo, o ritmo expresso em síncope reverbera como um inegável convite a dançar de forma nunca linear, como se o corpo precisasse ocupar frestas deixadas pelo som, ou ainda, como se o prolongamento o qual se refere Sodré fora criador de esquinas rítmicas que obrigam o corpo a curvar-se para alcançá-las. Assim, a

síncope se inscreve como uma alteração, um descompasso na continuidade do tempo sonoro, sem abandonar a sonoridade. No corpo essa alteração acontece na sua linearidade, ou seja, o corpo sincopado extrapola as limitações da sua construção social para o cotidiano sem abandonar a consciência e seu equilíbrio que lhe permite o domínio necessário para sambar e/ou gingar, ou seja, o controle do seu movimento. No trabalho, na sala de ensaio, passei a utilizar samba dos variados estilos (sambas-enredo, sambas de roda, samba-canção) com o objetivo de soltar o corpo, experimentar formas novas e brincar, me divertir para entrar na atmosfera de criação. Esse recurso também se mostrou eficaz para conscientização do quadril, uma das *encruzilhadas* do corpo a ser observada como geradora de outras *Encruzilhadas*. O Samba, sincopado de origem, dinamiza o corpo a partir do rebolado do quadril. É dessa região que o/a sambista potencializa a energia que será emanada para todo o corpo e para o espaço, ou seja, o diálogo corporal proposto pelo samba nasce da região pélvica, bem como ocorre nas demais danças de umbigada, como o jongo e o côco<sup>62</sup>.

A movimentação e o consequente fluxo energético resultante dela gera alegria no corpo, opera como “um regime de sentimentos (...) é auto potenciadora, coincidindo com a realização do real, quer dizer com o fluxo transformador das coisas no tempo-espaço.” (SODRÉ, 2017, p. 255). O corpo encantado pela energia criada pela síncope tem a alegria como fundamento, pois é um corpo forjado na negritude. A alegria é fundamento para os povos iorubás, tal como o amor é o que move a prática cristã ocidental, mas não entendida como um sentimento, e sim como a regência, algo que possibilita experiências e sujeitos (SODRÉ, 2017, p. 151).

A vivência álaire não é uma “experiência”, no sentido tradicional de um contato espontâneo com a surpresa ou o inesperado (esta mesma experiência que, como assinalou Walter Benjamin, falta à Modernidade), mas é certamente o que possibilita, qualquer que seja seu nível – na tragédia, no ritual, na narrativa etc. – por ser um evento da espontaneidade que, num nível primal, é análoga à liberdade política, aqui entendida em termos positivos, isto é, não libertar-se algo que aprisiona, mas estar positivamente aberto a todas as suas condições de ser e realizar. (SODRÉ, 2017, p. 150-151)

Nós artistas das artes do corpo apoiamos nossa pesquisa sobre o corpo no entendimento do quadril como o centro motor de todo o movimento. Um movimento orgânico parte do quadril em direção às extremidades, desenhando o espaço. Assim, como supracitado no início deste texto, trabalhamos muito sobre a percepção dessa região do corpo. Eugenio Barba (1983), encenador italiano, no seu Dicionário de Antropologia Teatral identifica em diversas culturas a

---

<sup>62</sup> Ler mais em MANHÃES, Juliana. **Um convite para à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique**. CLA/Unirio, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11221>

importância do quadril na movimentação como os samurais no Japão, o teatro Kabuki, o Balé de Bali. Sendo assim, a reflexão trazida aqui não aponta para uma novidade no estudo das artes do corpo, mas reafirma a necessidade da busca de referências negras nas mais diversas áreas do saber. Assim, a importância de perceber a centralidade do quadril não se restringe ao entendimento mecânico do mesmo como centro motor do movimento. O quadril, diante da síncope provocada pelo Samba e pelas demais manifestações de matriz africana, vai além de ser um centro motor dos movimentos e passa a ser o centro energético do corpo todo. Assim, é a *Encruzilhada* que origina os caminhos que levam às demais *Encruzilhadas* que formam a estrutura corporal, possibilitando quebras em seu movimento e trazendo liberdade para a criação de uma partitura corporal própria (MANHÃES, 2014, p. 33). O quadril emana a energia libertária de um corpo carregado de limitações impostas por uma estrutura que opera na destruição das subjetividades, e com essa energia o corpo se move e cria, desviando da linearidade característica dos carregos coloniais, e tão presente nas movimentações clássicas e retilíneas. Hoje com a evolução da comunicação e das redes sociais é possível acompanhar aulas de samba no pé com passistas consagrados do carnaval carioca. Nessas aulas é sempre destacada a importância do quadril na movimentação do restante do corpo no samba.<sup>63</sup>

Além da utilização do Samba como exercício para percepção e expressão corporal, durante o processo de sala de aula pode trazer também a dinâmica da roda de samba. Nesse jogo, alunos/performers foram estimulados a integrar uma roda ao som de sambas variados e performar dentro dessa roda, em um jogo de pergunta e resposta corporal com outro colega, de forma livre. Desse modo, através do samba o performer se permite vivenciar no jogo sua construção performática em relação com a do outro. Um improviso ritmado, que por algumas vezes contou com estímulos representativos para a criação, como, por exemplo, a criação de imagens que representam o sagrado e o profano, onde cada jogador assume uma imagem e na roda representam o encontro delas. O improviso é uma estratégia característica nas rodas de samba tradicionais, inclusive na própria construção da letra do samba, que tem sua primeira parte criada pelos compositores e a segunda parte reservada para o improviso, como uma espécie de resposta social ao que fora criado pelo primeiro autor (SODRÉ, 1998, p. 58).

Na construção da performance “*Quando a Senzala virar Terreiro*” o *Corpo Festa* foi experimentado a partir da dança de umbigada do Jongo, muito popular no sudeste do Brasil. O Jongo é uma das manifestações ritualísticas de cunho festivo de origem banto, composta por

---

<sup>63</sup> Deixo aqui alguns perfis de passista para quem interessar conhecer: @evelynbastosoficial @jrilmah @cassiodiascdias



canto, dança e batuque. Os tambores são os *tambus* e os pontos cantados são cantos metafóricos que serviam para comunicação dos escravizados. Nas rodas de Jongo os presentes cantam os pontos que contam histórias do cotidiano na época das Senzalas ou cultuam os ancestrais e divindades. Dançam em roda se dirigindo ao centro ao som de tambores de percussão. Os passos buscam transmitir energia entre os dançantes, bem como cultivar a terra e a ancestralidade. Contam os jongueiros que antigamente era possível fazer brotar bananeiras do chão com o som dos tambores<sup>64</sup>. O Jongo se usou da letra de suas músicas para que os escravizados pudessem se comunicar sem que os senhores compreendessem, possibilitando fugas e emboscadas (MANHÃES, 2014, p. 101), o que comprova que a festa, e o *Corpo Festa*, se convertem em ações políticas e insurgentes.

Ainda no âmbito das performances negras, outra entidade ensina sobre a potência do *Corpo Festa*, as Pombagiras da Umbanda. As Pombagiras são entidades que carregam consigo a energia feminina dos Exus catiços. Segundo a crença umbandista, elas são espíritos de mulheres que ocuparam as mais diversas camadas sociais, desde rainhas até cortesãs, que tiveram suas vidas marcadas por opressões e/ou decepções amorosas e que desafiaram a estrutura patriarcal para viver sua liberdade (SIMAS, 2020, p. 22). Dessa forma, são entidades muito atacadas pelo sistema racista e machista pois representam seu contrário, ou seja, a liberdade do corpo e a diversidade. As Pombagiras dançam e gargalham frente às limitações impostas a elas (SIMAS, 2020, p. 24), assim, sacralizam o profano e profanam o sagrado. A gargalhada é um ponto marcante na presença dessas entidades, que riem desde o momento que incorporam nos médiuns durante as giras. Em meu processo criativo, a gargalhada das Pombagiras se transmutou em verbo de ação para trabalhar sobre os movimentos. Assim, trabalhei o verbo “gargalhar” sobre os movimentos que criava em diferentes ritmos, podendo com isso observar novos caminhos para mover o corpo, explorando sua liberdade e potência como uma Pombagira. A libertação do corpo para a liberdade do ser é uma característica essencial dessas entidades femininas que atravessam o machismo e o racismo estrutural, o julgamento da norma estrutural patriarcal para ser sacralizada no rito, na dança e na Festa. Assim, o *Corpo Festa* lido a partir das Pombagiras é um contragolpe nos resquícios do *colonialismo*, quando rasgam a fresta deixada, para existir em uma vivência que desafia as normas que lhes foram impostas. Apontadas como amorais e pecadoras, elas encantam os defeitos que lhes são conferidos e bagunçam o raciocínio linear de quem deseja lhes aniquilar,

---

<sup>64</sup> A tradição do Jongo da Serrinha. TV Brasil, 2016. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=XC\\_FSs56DU&t=730s](https://www.youtube.com/watch?v=XC_FSs56DU&t=730s). Acesso em 20/01/2021.



transformando a narrativa da destruição em vida pulsante. Assim, o *Corpo Festa* festeja, ironiza e brinca com a suposta limitação, fazendo dela impulso para a evolução da jornada criativa.

Arrisco então afirmar, baseado neste estudo teórico-prático, que o Samba caracterizado pela síncope é uma operação de Exu, uma vez que dinamiza, movimenta, gera comunicação e desvia da linearidade do corpo e do movimento. Assim, limitar a experiência cultural afrodiáspórica onde se canta, dança e batuca ao lugar das manifestações puramente festivas, excluindo seu caráter formativo e criativo, é estratégia colonial para a limitação das potências de corpos que se libertam ao afirmar e praticar o *Corpo Festa* como estratégia de resistência. O *Corpo Festa* também é um corpo que desobedece, uma vez que expande a experiência de liberdade para além da experiência festiva.



Imagem 11 - Registro do artista visual brasileiro negro Luang Senegambia (@segambia81), que creio ilustrar toda reflexão trazida nesse capítulo da dissertação. [www.instagram.com/segambia81](https://www.instagram.com/segambia81). Acesso em 11/03/2023.

### 3.1.3 Carnaval: Corpos Encruzilhada na Performance de Exu

Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês. (Samba-enredo Estação Primeira de Mangueira, 2019).<sup>65</sup>

O Carnaval é a festa da cultura popular brasileira mais conhecida, tanto dentro do país como ao redor do mundo. Na cidade do Rio de Janeiro, acontece um dos principais acontecimentos dos festejos carnavalescos: o desfile das escolas de samba. As escolas de samba são tradicionais agremiações que realizam desfiles temáticos baseados em enredos definidos a cada ano. Na história dos desfiles das escolas de samba cariocas alguns enredos são particularmente marcantes. Destaco aqui os desfiles da Acadêmicos do Salgueiro nos anos de 1960 e 1963<sup>66</sup>, quando a escola levou para a avenida, respectivamente os enredos “*Quilombo dos Palmares*” e “*Xica da Silva*”, exaltando essas importantes referências da história dos povos pretos no Brasil, tendo sido os primeiros desfiles com essa temática. Além do icônico desfile da Unidos de Vila Isabel, no ano de 1988<sup>67</sup>, que, com o enredo “*Kizomba, festa das raças*” festejou o centenário da assinatura da Lei Aurea (1888) em uma bela homenagem à cultura dos povos trazidos da África na diáspora e um potente questionamento à abolição da escravidão e às suas sequelas na contemporaneidade. Todos esses desfiles trouxeram enredos que colocaram o Carnaval no território político como voz de populações que historicamente são vitimizadas pelas desigualdades de oportunidades.

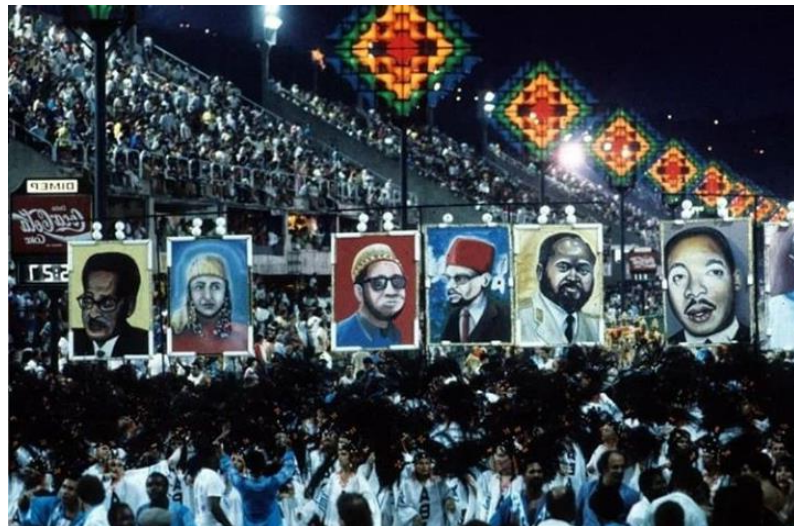


Imagem 12 - Imagem do Desfile da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel em 1988.

<sup>65</sup> Composição de Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino. Disponível para ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE>. Acesso em 15/08/2023.

<sup>66</sup> Enredos criados e desenvolvidos pelo carnavalesco Fernando Pamplona (1926-2013).

<sup>67</sup> Enredo criado por Martinho da Vila, e desenvolvido pelos carnavalescos Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães.

Mais recentemente, o ano de 2018 foi marcado pelo desfile da escola de samba Paraíso de Tuiuti, com o enredo “Meu Deus, Meu Deus está extinta a escravidão?”. A exemplo da Vila Isabel, em 1988, a escola de São Cristóvão também cantou e questionou o fim da escravidão. No entanto, dessa vez a agremiação trouxe uma esquina no tempo e fez uma comparação do trabalho dos escravizados no tempo colonial com as condições impostas aos trabalhadores atualmente, para questionar se realmente teria sido extinta a escravidão. Neste ano de 2018, a Paraíso do Tuiuti surpreendeu recebendo o vice-campeonato e sendo considerada a “Campeã do Povo”. Já no ano seguinte, em 2019, a Estação Primeira de Mangueira, sob direção do carnavalesco Leandro Vieira (1983), defendeu na avenida Marquês de Sapucaí o enredo “*História para Ninar Gente Grande*”, e consagrou-se campeã do Carnaval daquele ano em um desfile histórico e memorável, que poderia tranquilamente ser usado como documento de ensino de história nas escolas formais do nosso país, Brasil.

No desfile, a tradicional escola de samba da Zona Norte do Rio de Janeiro apresentou a história do Brasil a partir da visão de personagens que não ganharam protagonismo na historiografia oficial, como os indígenas, pretos e pobres. A Mangueira não tratou a chegada portuguesa a este território como uma descoberta, mas sim como uma invasão. O protagonismo e o ponto de vista foram entregues aos povos originários, apresentados na avenida com peles douradas, em referência a todas as suas riquezas. Dessa forma, a agremiação pretendia denunciar o fato de que a história do Brasil é ensinada sob um ponto de vista limitado que fomenta desigualdades e contribui para silenciamentos históricos, ocultando personagens e passagens históricas importantes, negando uma representatividade diversa na construção da nossa sociedade. Contudo, apesar do desfile ser impactante e importante do início ao fim, vou destacar dois momentos específicos do desfile:

A denúncia vinha lançada já na Comissão de Frente, representada no trecho do samba-enredo “*tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado*”. O conjunto de quatorze performers era dividido em dois grupos: um deles representava negros escravizados e indígenas, enquanto o outro era formado por personagens canônicas da história brasileira (Pedro Alvarez Cabral, Princesa Isabel, Pe. Anchieta etc.). Na apresentação para os jurados, os dois grupos disputam o protagonismo da história, que aparece representada por molduras colocadas em uma parede para trazer a ilusão de um museu. Na performance, o grupo que representava os “descobridores” aparecia pequeno, com os bailarinos ajoelhados, representando sua pequenez na história. Já o imponente grupo dos “dominados” sai vencedor, ocupando o lugar nas molduras e, por conseguinte, na história. Aqui na apresentação da Comissão de Frente há uma

evidente operação de *Exu Òkòtó*, que serpenteia a espiral do tempo ressignificando a história em um tempo/espço liminar inventado pelos corpos que performam. Também é possível observar na performance da Comissão de Frente a operação do axé de *Enegubarijó*, a Boca do Mundo que se alimenta da história de dismantelo contada sob o olhar do colonizador, para devolver ao mundo emantada de axé, encantada.

No seu carro Abre-alas, a Mangueira trouxe uma ressignificação do mito de origem do descobrimento do Brasil, sacramentando os povos originários como verdadeiros donos da terra e os portugueses como invasores. Ao longo do desfile, outras referências históricas são trazidas para serem refletidas, como os Bandeirantes sempre referenciados nas escolas regulares como heróis que colaboraram no desenvolvimento do país. No desfile aparecem como assassinos e saqueadores responsáveis pela aniquilação de povos indígenas e prisão de escravizados que fugiam da violência das fazendas.



Imagem 13 - Comissão de Frente da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2019.

Ao fim do cortejo, um grande arrastão protagonizado por referências às personagens populares de importante legado histórico e cultural que não ganharam relevância para o ensino formal hegemônico, como Jamelão, Carolina Maria de Jesus, Mussum e Marielle Franco. Neste fim de desfile, aponto a operação de *Exu Odara*, que mesmo diante da dor festeja a existência dos seus. Ao que o carnavalesco Leandro Viera assim refere:

Esses nomes não serviram para eles. Para nós, eles servem. Para nós, sentinelas dos “ais” do Brasil, heróis de lutas sem glórias ainda deixados “de tanga” ou presos aos “grilhões”, eles são as ideias que usaremos para “gestar” o que virá. “Engravidados” de novas ideias, jorrará leite novo para “amamentar” os guris que virão. (VIEIRA, 2019)<sup>68</sup>

A imagem do encerramento do desfile da escola do Morro da Mangueira com a bandeira do Brasil nas cores verde e rosa da escola e com a frase “*Índios, Negros e Pobres*” ilustra a reivindicação do reconhecimento de outros protagonistas para a construção da história brasileira. Destaco o inesquecível desfile da Estação Primeira de Mangueira por entender a performance apresentada na Marquês de Sapucaí como uma referência de pedra lançada na espiral do tempo, logo operação de Exu, tendo sua origem no hoje que reivindica a história e enaltece a memória para apontar para novos caminhos. A performance de Exu se materializa neste desfile que brinca com a *liminaridade* ao trazer de volta a história, revisitada e transformada. Também se materializa pela evocação de Dandara de Palmares, Luiza Mahin e Teresa de Benguela, importantes lideranças da luta negra invisibilizadas pela história hegemônica.

Nesse desfile, *O Senhor da Ordem do Universo* (SÀLÁMI; RIBEIRO, 2015, p. 141) desordena a história institucional, bagunçando a lógica ensinada nos saberes hegemônicos para reivindicar a reordenação das lógicas baseadas na diversidade, na festa e na vida. Os corpos que formam o cortejo, essa performance de Exu, são constituídos dos saberes que caracterizam o *Corpo Encruzilhada* (o saber da experiência, o saber sensível, o saber incorporado e o saber da ancestralidade) desde o ponto de vista físico, como pelo samba enquanto saber ancestral incorporado, até o ponto de vista simbólico e sensível, no sentido da valorização à luta da resistência dos corpos oprimidos e violentados na construção dessa sociedade que vivemos. Os corpos que compõe esse desfile são *Encruzilhadas, Terreiros e Festa*, pois praticam o saber oculto na “*história que a história não conta*” e festejam o encantamento daqueles que superaram a morte para tornar-se imortais na memória dos seus.

---

<sup>68</sup> Sinopse Enredo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.





Imagem 14 - Encerramento do desfile da Estação Primeira de Mangueira no carnaval de 2019.

#### 4 “OS PONTOS DANÇADOS E A PRIMEIRA PEDRA LANÇADA

Por um novo nascimento, um levante, um compromisso, retirando o pensamento da entrada de serviço. (Samba enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de 2022)<sup>69</sup>

Antes de me debruçar sobre a perspectiva do corpo enquanto *Terreiro*, escrevi em um artigo para uma disciplina do mestrado sobre a “*Cena Terreiro*”, ou seja, a cena enquanto território de práticas de sabedorias paridas fora dos ambientes institucionais. No decorrer da prática, sempre atravessada pelo estudo teórico, percebi que, na performance, corpo e cena são fatores que se fundem e se confundem, e dessa forma a *Cena Terreiro* também seria um *Corpo Terreiro*, ou na verdade, o *Corpo Terreiro* é a origem da *Cena Terreiro*. Então, atravessado pelos conceitos e fundamentos desta pesquisa e suas características poético-visual-sonoras, reflito sobre a performance como uma inscrição corporal que risca, como um *Ponto Riscado*, as lógicas lineares de tempo/espço e, como um *Ponto Cantado*, rasura as narrativas hegemônicas e consagradas. Assim, sugiro *Pontos Dançados* como o tempo/espço artístico de prática experimental ética e estética de saberes que resistem, e se constituem nos desvios das estruturas dominantes.

Os *Pontos Cantados* são as canções entoadas pelos praticantes/participantes das festas e ritos específicos como Candomblés, Umbanda e Jongo. Essas canções são acompanhadas por instrumentos, normalmente de percussão, além do canto e das palmas dos integrantes. Tal fato evidencia uma característica sempre observada nas manifestações das culturas africanas que tem na musicalidade uma forma de conexão pluridimensional. Cada manifestação tem pontos com características específicas, como no caso do Jongo, os *Pontos Cantados* se dividem em 3 categorias: visaria, desafio e amarração. Os pontos de visaria são aqueles cantados para divertir os integrantes do ritual. Já os de desafio são usados quando um jongueiro desafia o outro para ver quem tem mais sabedoria no ritual. E, por fim, tem-se os pontos de amarração que estão relacionados aos atos de magia (PENTEADO Jr, 2006, p. 1). Já na Umbanda, os *Pontos Cantados* nas giras de Pretos Velhos contam passagens de sofrimentos advindos da escravidão, além da resistência dos escravizados que são sacralizados nessa religião, podendo servir como importantes registros históricos da cultura popular.

Os *Pontos Riscados*, por sua vez, são gráficos sagrados característicos das cerimônias e rituais afrodiáspóricos, assim chamados porque são formados por traços, riscos em formas retas e espiraladas, além de outros símbolos que se atravessam formando inscrições

---

<sup>69</sup>Compositores: Jorge Velloso, Léo do Piso, Beto Nega, Júlio Assis, Manolo e Diego Rosa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T4pLVX1Jnf4>. Acesso em 16/08/2023.

mágicas/energéticas e sagradas que carregam a força dos Orixás, ancestrais ou entidades. Eles são encontrados nas várias manifestações culturais-religiosas presentes nas Américas dos povos afrodescendentes, como as *firmas* em Cuba, os *vèvè* no Haiti, os *desenhos de chão* em Trinidad e Tobago e os *signos de terra* nos Estados Unidos (NOBRE, 2019, p. 67). Lígia Velloso Nobre, arquiteta, artista e pesquisadora, traz em sua tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP) um estudo detalhado sobre os *Pontos Riscados* no qual mostra uma relação estreita dos traçados em superfícies presentes nas manifestações afrodiaspóricas nas Américas com os cosmogramas dos povos do Kongo e Angola. Nessa pesquisa, a autora coloca que no caso do Brasil os *Pontos Riscados* mais populares e estudados são os presentes na Umbanda. Neles, podemos encontrar além das referências com os povos do Kongo, símbolos das outras culturas que compõem a diversidade umbandista, como o Oriente, o espiritualismo, o catolicismo popular, e símbolos indígenas (2019, p. 81). Sendo assim, os *Pontos Riscados* são centros de força que ligam o momento presente em que são riscados com a ancestralidade que representam. Eles tornam visíveis as complexas simbologias que representam essas divindades que também se materializam no corpo dos seus médiuns.

Os *Pontos Cantados* e *Riscados* podem ser também vetores criativos, impulsos imagéticos, para o trabalho do ator/performer, bem como para a concepção dos próprios *Pontos Dançados*. O potencial poético-visual-sonoro desses fundamentos podem e devem estar presentes no processo criativo do artista que pretende trabalhar sob a perspectiva aqui proposta, na criação de uma rede cruzada que traz para a representação da possibilidade de encantamento do desmantelo cotidiano. Como uma resposta artística performativa e encantada ao *colonialismo*, os *Pontos Dançados* se configuram enquanto *Terreiros* assentados nas potências de Exu, onde *encruzilhadas* se encontram e se potencializam na construção de uma arte/vida capaz de encantar e assim reinventar o tempo/espço. Os *Pontos Dançados*, assim como a oralitura que nos ensina Leda Maria Martins (2001), são então um convite performático a lançar-se no tempo espiralado para celebrar a memória e reivindicar a história na intenção de abrir novos e outros caminhos.



#### 4.1. “Quando a Senzala Virar Terreiro” – A primeira pedra lançada

Cada Corpo um Orixá, Cada Pele um Atabaque, Arte Negra em  
Contra-ataque”<sup>70</sup>

A vídeo performance/Ponto Dançado “*Quando a Senzala virar Terreiro*”<sup>71</sup> foi concebida e criada no primeiro semestre do ano de 2021 para o curso de Performance e Antropologia da Dança, orientado pelas professoras Denise Zenícola e Juliana Manhães, do PPGAC - UNIRIO. Como trabalho de conclusão da disciplina fomos provocados a criar uma vídeo-performance, dado o contexto de pandemia da Covid-19, com elementos do conteúdo estudado. Nessa ocasião pude praticar as primeiras reflexões que tecia sobre o *Corpo Encruzilhada* e as operações de Exu na construção da performance. Foi na ocasião da criação de “*Quando a Senzala virar Terreiro*” que tive as primeiras percepções sobre corpos que pude aprofundar no decorrer do mestrado: o *Corpo Terreiro* e o *Corpo Festa*. Por isso, pretendo trago um relato sobre o processo criativo que envolveu esta performance.

Denomino esse primeiro trabalho de “*primeira pedra lançada*” por se tratar da minha primeira criação sob a perspectiva da *liminaridade* que nos ensina Exu, a potência da reversibilidade presente nessa energia que nos permite gingar na espiral do tempo, reinventando e encantando os acontecimentos. Essa pedra lançada em forma de criação artística, que também é poética e política, mira acertar o apagamento simbólico o qual são submetidos os corpos descendentes dos escravizados da diáspora africana. “*Quando a Senzala virar Terreiro*” parte de um espaço ocupado por escravizados no tempo colonial para reivindicar que a nossa história seja lida, ensinada e aprendida para além da dor do sequestro e da violência, mas também pela potência da resistência, que mantém corpos e culturas vivos, mas diante de sucessivas estratégias de destruição.

Esse Ponto Dançado convida a refletir sobre os espaços que marcam a trajetória negra nesses lados de cá do oceano Atlântico - senzalas, quilombos, ruas, favelas - como espaços/tempo de memória ancestral a ser cultivada e respeitada. Essa reflexão é importante para que nossa história não seja lida e aprendida somente a partir de nossa dor, porque isso normaliza e permite a continuidade. Nossas senzalas não devem mais se reverter em territórios sem direitos como as favelas, guetos e quartos de empregado, pois havia ali e resistia toda uma

---

<sup>70</sup> Samba enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis para o carnaval de 2022. Compositores: Léo do Piso, Beto Nega, Manolo, Diego Oliveira, Julio Assis e Diogo Rosa. Disponível para ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=m6uXwdtiyew>. Acesso em 14/08/2023.

<sup>71</sup> Vídeo-performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LGyRyzzbY08&t=4s>

cosmovisão rica e preservada. Precisamos festejar nossos saberes, precisamos criar e ser *Terreiros*.

#### 4.2. Sobre o processo criativo

No prédio do endereço da rua das Laranjeiras, número 90, na esquina com a rua Gago Coutinho, atualmente está localizado um prédio abandonado, mas onde por muitos anos funcionou o Mercado São José das Artes. Trata-se de um ponto cultural muito procurado do bairro de Laranjeiras onde é possível aproveitar a vida boêmia do bairro, como também ter contato com manifestações culturais, tais como grupos de capoeira e o bloco de Carnaval “*Imprensa que eu Gamo*”. Reformado por Getúlio Vargas na década de 40 para servir de mercado popular com alimentos a preços mais baratos para a população na época da Segunda Guerra Mundial, durante o Império no Brasil serviu como senzala da Chácara de Carvalho de Sá, que mais tarde vendeu suas terras para o bancário Eduardo Guinle, que por sua vez construiu o Parque Guinle, cujo acesso principal se dá nas proximidades do mercado. O prédio do mercado foi tombado em 1994 pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade e hoje pertence ao INSS<sup>72</sup>. A escolha desse prédio que já abrigou uma senzala como pano de fundo para essa performance tem por objetivo acioná-lo como representante de tantos outros espaços que formaram a trajetória de dor e resistência dos povos escravizados e hoje são considerados pontos turísticos, sem dar o protagonismo à história e memória ali presentes.

Um espaço de trocas, comunicação, um território de Exu, Senhor dos Mercados, energia que cria o movimento que possibilita o processo de vento em um espaço arquitetonicamente formado por *Encruzilhadas*. *Laroye*, popular saudação a Exu, é uma das formas de evocar a função de comunicador dessa divindade (SÀLÂMÌ; RIBEIRO, 2015, p. 143). Em algumas cidades, como Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, e Pelotas, os mercados municipais têm um assentamento<sup>73</sup> dedicado a Exu, onde as pessoas deixam moedas oferecidas em troca de prosperidade nos seus negócios e/ou negociações/disputas que envolvam a comunicação.

Realizar a pesquisa levando em consideração as relações temporais possíveis na concepção da cena permite realizar uma verdadeira dobra na história, um giro na espiral do tempo, sobrepondo o passado no presente e assim inaugurando a possibilidade de matar um

<sup>72</sup> Saber mais em <https://www.bairrodaslaranjeiras.com.br/principal/mercadinho.shtml> Acesso em 23/01/2021.

<sup>73</sup> Assentamentos para os praticantes das religiosidades de origem africana são pontos de energia preparados e dedicados para entidades e divindades. Neles são colocados símbolos sagrados que representam a divindade/entidade.

pássaro ontem com a pedra lançada hoje, como a dinâmica espiralar que nos segure Exu *Òkòtó*. Para além disso, sugere uma reflexão sobre as formas como é lida e ensinada a história da construção da nossa sociedade, onde o olhar do colonizador é consagrado e repassado em forma de verdade oficial. Todo esse esquema exalta os feitos do colonizador e reduz a trajetória da população negra à dor e ao trabalho em um jogo que traz falsa conscientização, perpetuando visões racistas sobre a função e o lugar dessas pessoas não brancas. Assim, o axé da operação de *Òkòtó* preenche a performance de caráter artístico, poético, ético e político.

No trabalho prático corporal comecei intuitivamente trabalhando com sambas e algumas canções de Jongo apenas com objetivo de soltar o corpo para iniciar meu trabalho, que estava bastante travado devido ao tempo sem atividades durante a pandemia de COVID-19. Quando digo que comecei intuitivamente, digo por que não estava apoiado em nenhum tipo de metodologia sistematizada conscientemente para este trabalho, somente minha relação pessoal com o Samba, o qual escolhi por achar que era uma forma divertida de despertar meu corpo para a criação. No decorrer da pesquisa teórico-prática acolhi que o divertimento fazia com que meu corpo se percebesse mais presente ao encontrar-se com o Samba e que esse processo era o encantamento, conceito que vinha estudando para minha pesquisa, condição ligada à obtenção de axé, fundamento de Exu. Assim, dentro da concepção da performance ficou nítida a relevância da figura e dos símbolos de Exu na construção da performance. O Senhor do Mercado, que também é o Senhor do Corpo e do Axé, apontou nessa criação um caminho para seguir minha pesquisa.

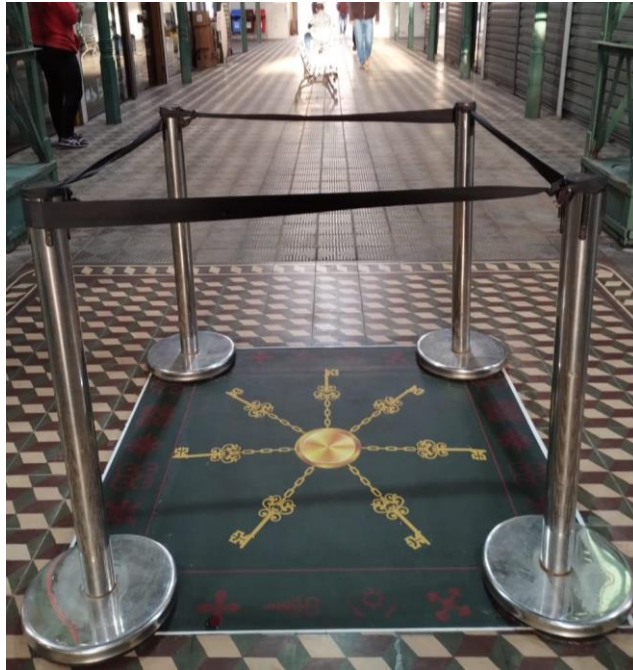


Imagem 15 - As 7 Chaves de Bara. No Mercado Público de Pelotas (RS), um assentamento para Exu Bara.

Na criação da partitura que deu origem ao material artístico registrado na vídeo-performance, os movimentos se desenvolveram a partir da relação do meu corpo com o Samba e com Pontos Cantados da Umbanda, em sua maioria os que reverenciam os Exus e Pombagiras. Foram as primeiras experimentações que me levaram a refletir o corpo enquanto *Encruzilhada*, *Festa e Terreiro*. Posteriormente acrescentei alguns movimentos do Orixá Exu e outros característicos da dança dos catiços, que trouxe da minha vivência em terreiros para o trabalho artístico. Sobre os elementos, foram pensados de acordo a comunicar símbolos que remetesse aos cultos das tradições negras, como folhas, cachaça e velas, e sua relação com a capacidade de livramentos, como as folhas. A música escolhida foi uma canção de Jongo, a canção “*Vapor da Paraíba*”<sup>74</sup>, composta com Vovó Teresa dada sua importante relação com a vida nas senzalas, bem como pela sua localização geográfica, uma vez que é uma tradição que nasce e resiste no sudeste brasileiro, principalmente no estado do Rio de Janeiro. O objetivo é que essa performance seja também um *ebó*<sup>75</sup> artístico e epistemológico, uma oferenda que festeja minha presença e meu início de caminho na academia, ao mesmo tempo que não esquece dos que vieram antes de mim e merecem ser trazidos à luz da história.

Os momentos das descobertas das *Encruzilhadas* foram incorporados à partitura dessa primeira performance. Então o processo que tenho levado para sala de trabalho e que nesta

<sup>74</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vf4BflrZtko>. Acesso em 17/08/2023.

<sup>75</sup> Nome dado as oferendas arriadas para os orixás, e entidades.

dissertação foi objeto de reflexão, passa por etapas que podem ser observadas na construção da vídeo-performance. O silêncio, a escuta dos fluxos internos e a percepção do ritmo próprio marcam o primeiro momento da criação, enquanto em um segundo momento, agora já no primeiro contato com as encruzilhadas físicas, foi possível experimentar um corpo partido, e assim construir o corpo violentado pela escravidão colonial. O pé marcou o encontro com o espaço, e a partir desse encontro foi ele que marcou também a evolução e a variação rítmica da performance. Para o terceiro momento, representativo da boa herança das senzalas, entrou o trabalho sobre o *Corpo Festa*, sincopado e alegre, movendo-se, gingando e brincando com movimentos da Dança de Exu, e dos catiços nas giras de Umbanda, a fim de anunciar a abertura de caminho para uma nova narrativa, que protagonize a base social que construiu o país.

### 4.3. Memorial Descritivo

Ecoou um canto forte na Senzala. Negro canta, negro dança. Liberdade fez valer (Ponto de Preto Velho)<sup>76</sup>

Uma performance, uma festa, um manifesto, um *padê*.

Do prédio atualmente conhecido como Mercadinho São José das Artes, localizado no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, Brasil, que no século XIX abrigou a senzala da Chácara de Carvalho de Sá, hoje, o Parque Guinle, da encruzilhada que abriga o Mercado, Exu lança sua pedra.

A mesma pedra encantada pelos ancestrais para trazer o axé na diáspora forma esse prédio, são as mesmas pedras que construíram esse país sobre o sangue retinto. Pedrinhas miudinhas que são toda essa gente que formam o povo (SIMAS, 2021. Págs. 13,14.). A pedra que gira na espiral do tempo saúda e louva a ancestralidade ali presente com suas danças, cantos e batuques. Com base nos movimentos do Jongo - entre as danças de umbigada, é o Jongo a mais presente na região Sudeste (MANHÃES, 2014. Pág. 22), sem esquecer a dor da vivência diaspórica causada pelas violências físicas, simbólicas e epistemológicas, buscamos representar o cotidiano também festivo da Senzala.

---

<sup>76</sup> Composto por Edvander de Oliveira. Disponível para ser escutado em <https://www.youtube.com/watch?v=-8Rkq5hZ7s8>. Acesso em 17/08/2023.



Imagem 16 - Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021), com Matheus Foster

Saravá o Jongo!

Exu, entidade cultuada nos ritos de origem africana, Orixá da Comunicação, do movimento, do corpo e detentor do axé do mundo, junto aos catiços da Umbanda, guardiões das ruas e das porteiras, lança hoje a pedra que vai matar o pássaro de ontem. Nossa história não mais vai ser lida pelas nossas dores. As senzalas, lidas pela história como lugar de dor e sofrimento, também eram espaços de troca de saberes e fazeres, festa e rito, alegria e fé. Lugar de aprendizagem, logo, *Terreiros*. Nas senzalas residiu a resistência de um povo sequestrado da sua terra, escravizado, e impossibilitado de viver sua cultura. O ponto está traçado, a pedra foi lançada: *As Senzalas vão virar Terreiros*, espaços que respeitem a história de um povo que ali resistiu para existir, e ainda hoje luta contra uma invisibilidade estrutural. Chegou a hora de mostrar a nossa vida.



Imagem 17: Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021), com Matheus Foster

## O Padê

Essa performance também é uma oferenda, um *ebó*, um *padê*.

Oferenda ofertada a Exu no início de qualquer ritual para garantir a boa realização dos trabalhos. O *padê* é ofertado para Exu como para que este não atrapalhe o andamento dos xirês e giras. Assim, essa performance é um *padê*, uma oferenda estética, poética e política por ter uma finalidade de reverenciar a divindade Exu, e anunciar que ele é a potência anticolonial capaz, a partir de suas operações, de encantamento e magia, de ser contragolpe na *colonialidade*.

Na encruzilhada onde se encontra o Mercadinho São José das Artes, na dobra de história da senzala que virou mercado, através da dança, do canto e do batuque, eu louvo a Exu, com seus movimentos apreendidos na Dança dos Orixás, aliados à movimentação dessa falange na Umbanda. Busco na energia de Exu, a abertura do caminho que leve à ressignificação da história, reivindicando nossos lugares de memória.

Essa performance marca o início dos meus caminhos de pesquisa que trilhei no mestrado. Converte-se um *padê* estético para o Senhor do Artes. Saravá Exu pela oportunidade de pesquisar meu corpo, de lhe pesquisar.

Laroyê!





Imagem 18 - Performance “*Quando a Senzala Virar Terreiro*” (2021), com Matheus Foster



## 5 FECHANDO A GIRA: para que outras sejam abertas!

Galo cantou, na madrugada. Uma banda sem Exu não se pode fazer nada. (Trecho de um ponto cantado para Exu na Umbanda, um dos mais bonitos, a meu ver)<sup>77</sup>

A hora de finalizar e concluir chegou, no entanto não me parece que seja possível diante da potência de uma pesquisa em andamento e com tantas possibilidades recém-descobertas. Finalizo esta dissertação com reflexões ainda em processo e que fazem parte de algo maior que transcende a própria pesquisa, se entrelaçando com a vida. A primeira reflexão é que Exu é o princípio que dinamiza e possibilita a criação artística para corpos não catequizados, e/ou insubordinados às formas preestabelecidas como norma. Exu é o princípio epistemológico, inclusive, para esses corpos desobedientes. Assim como aprendemos sobre Dionísio, deus grego, Baco, para os romanos, precisamos saber sobre o Senhor do movimento e da comunicação, para os iorubás. Para mim, nessa investigação, onde houver um corpo e troca há Exu.

Reflito sobre essa importância, pois pude vivenciar a carência de outros corpos que não vêm suas epistemologias sendo pesquisadas e aplicadas dentro do ambiente acadêmico, uma carência que pude compartilhar e talvez movimentar de um jeito que influencie na multiplicação de pesquisas. Sou fruto da Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, e durante toda minha formação não tive aula com nenhum professor ou professora negro ou negra, assim como não fui apresentado a autores, encenadores, atores/atrizes referenciais não brancos. A cultura que está nos mercados públicos de cidades do mesmo estado não está nas universidades. Isso não deveria acontecer dessa forma.

No que diz respeito ao meu trabalho artístico/corporal pessoal, creio que posso dizer que as possibilidades do corpo são muitas, no entanto é preciso generosidade para acioná-las e potencializá-las. O cuidado de não se limitar a formas hegemônicas e absolutas é cuidado para não tolher essas inúmeras potências do corpo. A pesquisa sobre o corpo atento aos atravessamentos que lhe compõe, ou seja as *Encruzilhadas*, pontos de encontro, troca, comunicação e por isso potência viva e criativa é sobretudo uma forma de generosidade com esse território que nos acompanha durante toda nossa trajetória de vida física, e que se converte em matéria de criação. Ouvir o nosso ritmo enquanto indivíduos, nos ajuda a nos entender e integrar ao mundo, já enquanto artistas nos permite a conhecer e investir em processos mais afetivos e generosos.

---

<sup>77</sup> Composição de Sandro Luiz e Braguinha Lembomoxi. Disponível para ser escutado em [https://www.youtube.com/watch?v=IMg4xihC\\_54](https://www.youtube.com/watch?v=IMg4xihC_54). Acesso em 17/08/2023.

Já quando reflito sobre a relação entre o meu trabalho corporal enquanto artista das artes do corpo com a minha trajetória, sobretudo quando estamos falando de um corpo desviado da norma hegemônica, creio que se destaca o que reafirmei algumas vezes nesta dissertação, o caráter político da criação. O fato de estar em cena já pode ser considerado um ato político diante de todas as tentativas de destruição física e simbólica dos nossos corpos e subjetividades, mas há uma potência que pode ser explorada e permite ser além do que somos dentro da perspectiva linear ocidental. Existe uma potência ancestral, que também é artística-estética-rítmica que merece ser trazida, experimentada, transmitida e perpetuada através de nossas criações. Contudo, não creio que isso seja uma obrigação de qualquer artista não branco, que se entenda atravessado pela desobediência ao moralismo na estrutura hegemônica e que nutrir seus trabalhos de estética e de fazeres ancestralizados nas práticas das tradições negras. Essa lógica de obrigatoriedade muitas vezes é usada pela própria estrutura racista para limitar os espaços de criação desses corpos. Minhas reflexões são articuladas a partir de um trabalho artístico pessoal compartilhado com outros corpos que se identificaram com a proposta. Esse trabalho inviabiliza-se quando lido como um caminho único.

O quadril é importante no processo de trabalho de artistas das artes do corpo. Existem muitas pesquisas que afirmam essa importância do quadril do estudo do corpo, no entanto creio que a percepção da operação da síncope no quadril cria esquinas que obrigam o corpo a se dobrar para manter a fluência do movimento e com isso o corpo abre-se para mais possibilidades. O quadril sincopado surpreende o restante do corpo com suas alterações nos movimentos, criando dessa surpresas formas e possibilidade que desafiam as posturas cotidianas. Minha experiência dentro da sala de ensaio sempre foi bastante abastecida de trabalho de conscientização do quadril, mas na imensa maioria das vezes os exercícios trazidos vinham de técnicas orientais como os samurais e o yoga. Sobretudo no caso de exercícios de samurais, os movimentos, apesar de eficazes para conscientização do quadril, eram sempre muito pontudos e duros, necessitando de um segundo trabalho para refinar a capacidade de fluência nos movimentos. A síncope me parece uma forma mais natural para o trabalho que visa conscientizar o quadril para o movimento, trazendo a ginga, esse balancear natural para o corpo negro, como base.

Há de se ter alegria para criar! Alegria é fundamento importante para a criação, porque a alegria é um estado de prontidão que expande a experiência corporal e simbólica para além da formalidade cotidiana. Ela é uma ponte de disposição pulsante que energiza o corpo e o põe

em movimento. A alegria é uma satisfação inacabada, que leva o corpo a buscar o próximo estágio. Assim, o corpo alegre desafia-se de forma mais fluida, mais orgânica.

Meu palco é a rua. Todo esse processo potencializou minha percepção de que é preciso reconhecer e valorizar a produção cultural e artística feita fora dos espaços institucionalizados. Em um contexto de desigualdade de acessos, são esses espaços que formam a educação cultural de muitos corpos marginalizados e permitem que se lancem na experiência artística desviando o futuro de dismantelo. Pesquisar a Umbanda, o Samba e o Carnaval como práticas criativas e como bases metodológicas dentro de uma instituição mostra que a reversibilidade é potência evolutiva. As ruas, as margens de hoje, merecem ser observadas pois são potência para apontar caminhos futuros. Exu revela a rua como potência de encruzilhada.

Por fim, entendo que a performance de Exu é composta por *Corpos Encruzilhadas* que sob a operação do encantamento transmutam-se em *Corpos Terreiros e/ou Corpos Festas*, formados em *Encruzilhadas* físicas e simbólicas. As primeiras estão mais ligadas aos saberes incorporados e aos saberes da experiência, enquanto as segundas também estarão ligadas aos saberes da experiência, aos saberes da ancestralidade e aos saberes sensíveis, no entanto, essa relação não é precisa e cartesiana. Abaixo, um fluxograma que criei para ilustrar essa operação.

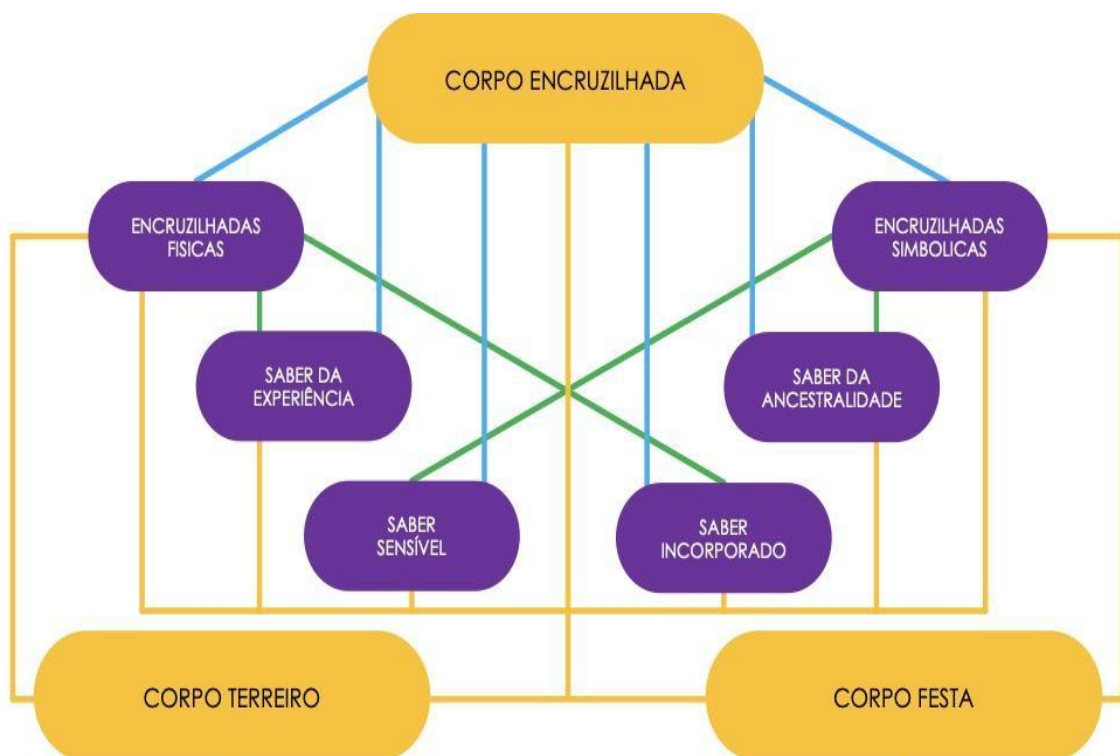


Imagem 19- Fluxograma criado por mim para ilustrar os atravessamentos das reflexões trazidas nessa pesquisa.

E assim, encerro esse texto, mas não essa pesquisa. Exu nos ensina que os caminhos são compostos por inacabamentos. Então, que novos e outros caminhos se abram, pois para Exu o tempo espiral, e ao fechamos um ciclo já estamos abrindo outro. Exu não lhes deixe faltar axé!

## REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine. Afrikanischer Tanz. African Dance.** Weingarten. Deutschland: Kunsterverlag Weingarten GmbH, New edition, 1994, p. 9-25.
- ATHAYDE, Renato. **Orunmilá.** Rio de Janeiro. Editora Pallas, 2022.
- COSSARD, Gisele. **Omindarewá. Awó: O mistério do Orixás.** Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006, p. 9-23 e p. 115-132.
- DA SILVA, Fábio Alex. **Fundamentos da Capoeira Angola o aprendizado performático de uma linguagem corporal.** USP. Disponível em [https://www.academia.edu/18773331/Fundamentos da Capoeira Angola o aprendizado per form%C3%A1tico de uma linguagem corporal](https://www.academia.edu/18773331/Fundamentos_da_Capoeira_Angola_o_aprendizado_perform%C3%A1tico_de_uma_linguagem_corporal)
- DA ROSA, Allan. **Pedagogia, Autonomia e Mocambagem.** Editora Pólen. 1 edição. São Paulo, 2019.
- DAWSEY, John Cowart. **Schechner, teatro e antropologia.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, 2011, p. 1-360.
- DOS SANTOS, Juana Elbin. **Os Nagôs e a Morte.** Editora Vozes. 14 Edição. Petrópolis, 2021.
- GILL, Lorena Almeida; LONNER, Beatriz Ana. **Clubes carnavalescos negros na cidade de Pelotas.** In Estudos Ibero americanos. v. 35 n. 1, 2009.
- GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- LIGIÉRO, Zeca. **Batucar – Cantar – Dançar: Desenho das performances africanas no Brasil.** In: Revista Aletria. N. 1 v. 1. Rio de Janeiro, 2011, p. 133-146.
- LIGIÉRO, Zeca; DANDARA. **Iniciação à Umbanda.** Pallas Editora. 1 edição. Rio de Janeiro, 2018.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas – uma introdução.** Ed. Civilização Brasileira. 1 edição. Rio de Janeiro, 2020.
- MANHÃES, Juliana. **Um convite para à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique.** CLA/Unirio, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11221>
- \_\_\_\_\_. **Corporeidades em Cruz: Encontro entre matrizes, motrizes e encantamento.** v. 21 (2021): XI Congresso da ABRACE. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5308>.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá.** Ed. Perspectiva. 2 edição. São Paulo, 2021a.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela.** Editora Cobogó, 1 edição. Rio de Janeiro, 2021b.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI.** Inn Art Research Journal – Revista de Pesquisa em Arte Abrace, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN e apoio da Udesc. Brasil, 2016.

- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro no Brasil**. Ed. Perspectiva. 1 Edição. São Paulo, 2016.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo – documentos de uma militância Pan-africanista**. Ed Perspectiva. 3 edição. São Paulo, 2020.
- NASCIMENTO, Ricardo César Carvalho. **Dialéticas da ginga: performances dos corpos subalternos em movimento**. In. Sociedade e Cultura, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 45-59, ago./dez. 2019.
- NOBRE, Lígia Velloso. **Terra-chão em movimento. Ponto riscado, arte, ritual**. PGEHA-USP. São Paulo, 2019.
- PAES, Carla Regina Santos; CORRADI, Analaura; ASSUMPÇÃO, Douglas Junio Fernandes. **As Narrativas nos Pontos Cantados de Exus**. RIF Ponto Grossa. Volume 18, número 40. Pág 64 – 79. Ponta Grossa, PR, 2020.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Companhia das Letras. São Paulo, 2001a.
- PRANDI, Reginaldo. **Exu: de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do Orixá Exu**. In Revista USP n. 50. São Paulo, 2001b.
- PRANDI, Reginaldo. **Pombagira e as faces inconfessas do Brasil**. In *Herdeiras do Axé*, Huritec. São Paulo, 1996.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y Modernidad-racionalidad**. In H. Bonillo (Org.), *Los conquistados* (pp. 437-449). Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. **Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção**. Anais da Abrace. v. 20, n.1. 2020. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4470>
- RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo-encruzilhada como saber da experiência**. Anais da Abrace. v. 18, n.1. 2017. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1082>
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Editora Mórula. 1 edição. Rio de Janeiro, 2019.
- SÀLÁMÌ, Síkírù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu – e a ordem do Universo**. Ed. Oduduwa. 2 Edição. São Paulo, 2015.
- SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse”**. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(3), 01–26. 2020. Recuperado de
- SANTOS, Laudemir Pereira. **A FILOSOFIA DO MALANDRO: ESTÉTICAS DE UM CORPO ENCANTADO PELA DESOBEDIÊNCIA**. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)*, [S. l.], v. 12, n. 31, 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/834>. Acesso em: 21 nov. 2023.
- SANTOS, Laudemir Pereira. **Improvisações com objetos-arquivo: dançamosarmengue & vestimos parangolés ancestrais**. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, ano 01, n. 01, p. 176-199, 2022.
- SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Exu – o guardião da casa do futuro**. Pallas Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Encantamento – sobre política e vida**. Editora Mórula. Rio de Janeiro, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio; **O Corpo Encantado das Ruas**. Ed. Civilização Brasileira. 5 Edição. Rio de Janeiro, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; **Umbandas: uma história do Brasil**. Ed. Civilização Brasileira. 1 edição. Rio de Janeiro, 2021.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Editora Mauad. 2 edição. Rio de Janeiro, RJ, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 2017.

TAVARES, Júlio Cesar. **Dança de Guerra: Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira**. Editora Nandyala. Minas Gerais, 2013.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual – Estrutura e Ante estrutura**. Editora Vozes. Petrópolis, RJ, 1974.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. **Máscaras Decoloniais – Dança e Performance**. Mauad X. Rio de Janeiro, RJ, 2020.

## DOCUMENTÁRIO

**A tradição do Jongo da Serrinha**. TV Brasil, 2016. Youtube.  
[.https://www.youtube.com/watch?v=XC\\_FSs56DU](https://www.youtube.com/watch?v=XC_FSs56DU)

## PODCAST

**Projeto Querino – A cor dos faraós**. Locução de Tiago Rogero. Local: Rádio Novelo, 24/01/2023. Podcast.

**ANEXOS**





PPGAC



# CORPO EM UNO



AS SABENÇAS DE EXÚ  
PARA O TRABALHO DX  
PERFORMER

QUINTA- FEIRA  
21/10  
DE 18H ÀS 20H



MATHEUS FOSTER  
MESTRANDO  
PPGAC - UNIRIO

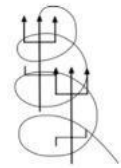
MAIS INFORMAÇÕES: [MATHEUSFD@EDU.UNIRIO.BR](mailto:MATHEUSFD@EDU.UNIRIO.BR)



PPGAC



Laboratório  
Artes do Movimento



GRUPO  
DE ESTUDOS

# ENCRUZILHADAS PEDAGÓGICAS

30/09 A 11/10  
QUINTAS

DE 19H ÀS 21H  
CARGA HORÁRIA 20H

MÓDULO 1  
AS SABENÇAS DE EXÚ  
NAS METODOLOGIAS DE  
CORPOS EM CRUZO

ORGANIZAÇÃO:



MATHEUS FOSTER  
MESTRANDO  
PPGAC - UNIRIO



JOÃO LIÑARES  
ARTISTA GRUANDO UNIRIO  
(COLETIVO POMBAGIRA)



JULIANA MANHÃES  
ARTISTA BRINCANTE E  
DOCENTE UNIRIO

MAIS INFORMAÇÕES: [COLETIVOPOMBAGIRA@GMAIL.COM](mailto:COLETIVOPOMBAGIRA@GMAIL.COM)

## **Encruzilhadas Pedagógicas**

**Quintas das 19hs às 21hs - De 31/08 a 18/11**

**Organização: Matheus Foster; João Linhares e Juliana Manhães**

- Todos os encontros contam com uma atividade prática corporal e em seguida a reflexão textual.

- Daremos declaração de participação das 16hs horas de grupo de estudos.

**30/09**

### **Encontro 1**

#### **Apresentação – Por uma Metodologia de Encruzilhada**

Encontro para apresentação do curso;

O conceito Encruzilhada partilhado por Leda Maria Martins, Luiz Simas e Luiz Rufino. Encruzilhada como espaço de possibilidade, de reinvenção. Encruzilhada enquanto espaço de morte, de não retorno, a Encruzilhada enquanto espaço de disputa;

A diáspora como Grande Encruzilhada e Exu como o Senhor da Encruzilhada;

Texto:

MARTINS, Leda Maria.

**07/10**

### **Encontro 2**

#### **Exu – quem tem medo de Exu?**

Apresentação de Exu como o contraponto ao colonialismo; por que interessa relacionar Exu ao Diabo? Exu como energia primordial. Exu, o incontrolável, o inacabamento; Senhor dos Caminhos. Onã, Obá Oritá Metá.

Texto:

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas.** Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018. Págs. 113 – 119

**14/10**

**Encontro 3**

**A arte/vida enquanto mandinga**

Enuguibarijó, Elegbara e Bara; A mandinga de encantamento de Exu; Comer, regorjizar, para devolver encantado; A boca do mundo, o Senhor do Axé de Olorum, o Corpo que tudo dá; Entender a cena e arte enquanto mandinga.

Texto:

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Editora Mórula. 1 edição. Rio de Janeiro, 2019. Págs. 33 – 49.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018. Págs. 25 - 32.

**21/10**

**Encontro 4 – Metodologias em Cruzo – Pesquisa Elinga - do Prof. Dr. Lau Santos (UFBA)**

**Fundamentos do Candomblé aplicados no Estado Cênico**

Uma reflexão sobre a pesquisa do Prof. Dr. Lau Santos e as aplicações dos fundamentos do Candomblé no trabalho sobre a presença cênica; Criar pontes sobre as possibilidades de aplicação dos axés de Exu.

Texto:

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofô, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse”**. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(3), 01–26. 2020. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/92149>

**28/10**

**Encontro 5 – Os Catiços**

**Exus e Pombagiras e a Malandragem**

Um estudo reflexivo sobre os Catiços da Umbanda, falando sobre a origem de algumas figuras como Zé Pelintra, Maria Padilha e Seu Tranca Rua; A representação dessas entidades

com as personagens que estão à margem no cotidiano; O poder de sacralizar o profano, e profanar o sagrado; O corpo que se gargalha e com isso ri do pecado que lhe deram; A Pombagira como o corpo interseccional de corpos marginalizados.

Texto:

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018. Págs. 89-96

A Danças dos Corpos Encantados (Simas): <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/>

**4/11**

**Encontro 6 – Metodologias em Cruzeiro – Convidado Mestrando e artista: Ricardo Nolasco**

**O Povo de Rua e o Cabaret**

Vamos receber Ricardo Nolasco da Selvática Produções Artística, para dialogar sobre a cena do Cabaret e sua relação com o Povo de Rua, sobretudo a figura das Pombagiras; A cena-festa-cabaret e sua relação com a estrutura social hegemônica.

**11/11**

**Encontro 7 - Metodologias em Cruzeiro – A síncope – Convidada Profa.Dra. Juliana Manhães**

**O corpo em síncope no trabalho do performer**

Contaremos com a presença da Profa. do PPGAC Juliana Manhães, artista brincante, coordenadora do NEPAA (Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias), para falar da relação do corpo sincopado, das umbigadas enquanto metodologias e pedagogias entre matrizes, motrizes e corpos em cruzeiro. As culturas de síncope; trazer a relação com Exu Senhor das Encruzilhadas de Três Caminhos.

Texto:

MANHÃES, Juliana. **Corporeidades em Cruzeiro: Encontro entre matrizes, motrizes e encantamento**. Rio de Janeiro, 2021.

**18/11**

**Encontro 8 – Dobrando a primeira Esquina**

**Reflexões sobre as sabenças de Exu em corpo em cruzo**

Dar continuidade as reflexões nos encontros, buscando abrir uma roda que gire no sentido em que todes possam contribuir com reflexões sobre a potencialidades da prática de Exu na arte/vida.

Texto:

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas.** Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018. Págs. 41 – 48.

Live:

Dança como vetor de alegria – Prof. Dr. Muniz Sodré (UFRJ)

<https://www.youtube.com/watch?v=Vmr-VLhT5t4&t=650s>. Acesso em 25/08/2021.

**Planejamento para a aula de Dança, Teatro e Multimídia da Aula de Teatro, Dança e Multimídia, no curso de Atuação Cênica, da Escola de Teatro – UNIRIO. Atividades de estágio docência do Programa de Pós-graduação da UNIRIO, ano 1/2022. Prática em grupos com as folhas – 2022.2.**

1. Alongamento

15 minutos para um trabalho de alongamento pessoal.

2. Ritual

Ritual com folhas (arruda, alecrim e manjerição), onde em roda todos maceramos juntas as ervas abrindo nossos sentidos para as texturas e odores liberados pelas ervas, que também trazem consigo potência energética. Do banho que ficou das ervas, passar a água nas extremidades do corpo e no patuá que foi usado na construção das partituras com o objetivo de sentir no corpo a energia das ervas. Depois, de forma sincronizada o grupo se distancia, e cada um busca um local na sala para seguir o trabalho.

3. Exu Yangui – o movimento antes do movimento.

Encontrado o lugar na sala, cada um deita e começa um mapeamento do corpo deitado no chão, buscando fazer uma cartografia do corpo no chão: que desenho ele forma, que partes encostam no chão e quais não encostam, identificando tensões. Aproveitar o silêncio para escutar o ritmo próprio do corpo, ritmo presente na pulsação, na respiração, nos fluxos. Observação das *Encruzilhadas* internas que formam o ritmo do corpo.

Até que é inserida a música. Observação do encontro do ritmo próprio do corpo com o ritmo do espaço representado pela música. Uma negociação que se materializa nos primeiros movimentos do corpo. A partir dos movimentos observar as *Encruzilhadas* físicas do corpo e suas potencialidades de invenção de formas e movimentos novos e interessantes para a criação artística. Identificar e guardar movimentos para inserir na partitura.

4. O corpo água + terra

Uma segunda parte do trabalho as *Encruzilhadas* físicas que formam o corpo que respaldam em Exu Yangui, a pedra de laterita. A junção de água e terra como elementos elementares

para formação do corpo, massa de lama para os iorubás. Nesse sentido trabalhamos sobre a imaginação da sensação da terra e da água no corpo, começando pelos membros inferiores tomados por terra, e os superiores por água. No decorrer do jogo mesclar essas sensações tanto nas partes do corpo, como nas qualidades de água e terra, e também no encontro dos dois elementos. Identificar e guardar movimentos para inserir na partitura.

#### 5. Trabalho sobre a partitura

Tempo para retomar os movimentos criados e guardados nos exercícios anteriores e experimentá-los nas partituras.

#### 6. Intervalo

#### 7. Roda de Samba

Começamos abrindo a roda de samba para festejar o corpo, o trabalho e voltar a atenção para a sala de aula após o intervalo. Primeiro cada um individualmente entra na roda e mostra seu samba próprio, em um segundo momento evoluímos para cada um mostrando na roda sua performance pessoal mais incrível (independente do ritmo), e em um terceiro momento dançamos em duplas na roda. Neste terceiro momento os movimentos dançados na roda se cruzam, criando possibilidades novas para ambos das duplas. neste terceiro momento também é potente trabalhar o encontro de tipos antagônicos na roda, em forma de dança, como por exemplo a sagrado que dança com o profano.

#### 8. Roda de conversa sobre a aula

Ao fim, exercitar a escuta sobre tudo que foi trabalhado. Impressões pessoais e coletivas sobre o que funciona e o que não funciona e de que forma esse trabalho atravessa cada um.



