

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MESTRADO

**JEFFERSON GABRIEL MOREIRA DA SILVA**

**POR UMA ESTÉTICA DA ANCESTRALIDADE: a relação  
entre categorias da estética iorubá e o grupo de dança afro Abanjá.**

São Luís, 2024

GAEL MOREIRA

**POR UMA ESTÉTICA DA ANCESTRALIDADE: a relação  
entre categorias da estética iorubá e o grupo de dança afro Abanjá.**

Dissertação de mestrado apresentada à  
Universidade Federal do Maranhão  
como parte das exigências de  
qualificação do Curso de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas para obtenção do  
título de mestre.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr: Abimaelson  
Santos.

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Julianna Rosa  
de Souza.

Linha de Pesquisa: Processos e Poéticas  
da Cena.

São Luís, 2024

GAEL MOREIRA

POR UMA ESTÉTICA DA ANCESTRALIDADE: a relação  
entre categorias da estética iorubá e o grupo de dança afro Abanjá.

Dissertação de mestrado apresentada à  
Universidade Federal do Maranhão  
como parte das exigências de  
qualificação do Curso de Pós-Graduação  
em Artes Cênicas para obtenção do  
título de mestre.

---

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Abimaelson Santos.  
Universidade Federal do Maranhão UFMA

---

Co-orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Julianna Rosa de Souza.

---

Banca examinadora: Prof<sup>o</sup> Dr. Gilberto Martins  
Universidade Federal do Maranhão- UFMA

---

Banca examinadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula.  
Universidade de Brasília - UnB

São Luís, 2024.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente gostaria de agradecer aos orixás que guiaram essa pesquisa até aqui. Aos meus orientadores na figura de Abimaelson Santos e Julianna da Rosa. A minha avó Teresa da Silva, a minha mãe Ana Maria Moreira da Silva, aos meus filhos Tales Jorge Moreira e Walquiria Jorge Moreira pelo apoio afetivo na caminhada da vida. Aos entrevistados Carlos Sérgio e Joana Carla, pela contribuição a esta pesquisa. Agradeço a Lúcia Gato de Jesus pelo auxílio na obtenção de imagens desta pesquisa. Agradeço pelo financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), e a Universidade Federal do Maranhão, mais especificamente ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGTAC-UFMA).

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Moreira, Gael.

POR UMA ESTÉTICA DA ANCESTRALIDADE : a relação entre categorias da estética iorubá e o grupo de dança afro Abanjá / Gael Moreira. - 2025.

102 p.

Coorientador(a) 1: Julianna da Rosa.

Orientador(a): Abimaelson Santos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Estética. 2. Ancestralidade. 3. Itanlogia. 4. Axé. 5. Dança Afro. I. da Rosa, Julianna. II. Santos, Abimaelson. III. Título.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo relacionar categorias estéticas da cultura iorubá ao processo de criação de espetáculo do grupo Abanjá denominado ORIXÁS NA ÁFRICA. Metodologicamente, a pesquisa se ampara nas encruzilhadas, nas oralitura e na itanlogia. Os resultados da pesquisa evidenciaram que no processo de construção do espetáculo o corpo adota o papel de produtor de epistemologias e estéticas. A conclusão é que um dos pontos de interseção entre ética, arte e política na produção de ORIXÁS NA ÁFRICA, (1996) é a produção de estéticas enraizadas na ancestralidade.

Palavras-chaves: estética - ancestralidade - itanlogia - axé - dança afro.

## ABSTRACT

Or this dissertation aims to relate aesthetic categories of Yoruba culture to the process of creating the performance ORIXÁS NA ÁFRICA by the group Abanjá. Methodologically, the research is based on crossroads, oral literature, and itanlogy. The research findings revealed that in the process of constructing the performance, the body adopts the role of producer of epistemologies and aesthetics. The conclusion is that one of the points of intersection between ethics, art, and politics in the production of ORIXÁS NA ÁFRICA (1996) is the creation of aesthetics rooted in ancestry.

Key-words: aesthetic - ancestrality - itanlogy - axé - afro dance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	11.
Figura 02.....	15.
Figura 03.....	30.
Figura 04.....	31.
Figura 05.....	47.
Figura 06.....	49.
Figura 07.....	50.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09.
CAPÍTULO I	
AXÉÒDÀRÀ: A PRODUÇÃO CULTURAL E INTELLECTUAL COMO EBÓ.....	22.
1.1 Celebração em protesto: a esteticidade do discurso do Centro de Cultura Negra do Maranhão expressa na performatividade do Abanjá em encruzilhada.....	22.
1.2 “Parido” e “criado” no território: o nascimento do Abanjá traz movimento em dança afro ao discurso do Centro de Cultura Negra do Maranhão.....	28.
1.3 O pesquisador na pesquisa: da encruzilhada ao território que resguarda os valores estéticos afro diaspóricos.....	38.
CAPÍTULO II	
O CONCEITO DE ESTÉTICA COMO ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA.....	40
2.1 O movimento em dança afro do Abanjá.....	40.
2.1.1 O movimento que fundamenta a dança: “Tia Silvia” é a cabeça do Abanjá.....	44.
2.2 <i>Ìwá l’ewá Abanjá</i> : perspectivas de uma estética iorubá na construção do espetáculo <i>ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)</i> .....	51.
2.3 A ética que se estabelece na circularidade do axé: a estética que o capitalismo não compra.....	58.
CAPÍTULO III	
OBATALÁ O ÒRÌSÁ DIDÁ AYÊ: A POÉTICA DOS ITANS REELABORADA NAS ESTÉTICAS DA ANCESTRALIDADE.....	67.
3.1 Tempo presente e estado de presença: o corpo como elo entre múltiplas temporalidades.....	67.
3.2 O papel dos itans no processo de elaboração artística e construção dramaturgica no espetáculo <i>ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)</i> .....	73.
3.2.1 <i>Òrìsà Didá Ayé: Obàtálá cria o corpo humano como obra de arte</i> .....	76.
3.3 A percepção da coexistência entre o visível e o não visível no âmbito relacional mediado pelo axé na concepção do espetáculo <i>ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)</i> .....	82.
CONCLUSÃO.....	86.
BIBLIOGRAFIA.....	87.
ANEXOS I.....	89.
ANEXOS II.....	96.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação compõe o início de um estudo sobre o campo da estética na área das artes cênicas. Este texto apresenta uma análise relacionando conceitos do campo da estética iorubá à criação de um espetáculo do ano de 1996 denominado ORIXÁS NA ÁFRICA, do grupo Abanjá do Centro de Cultura Negra do Maranhão. Este estudo, visando se distanciar de padrões coloniais, tratará os conceitos africanos aqui citados, ética e estética, assim como o próprio grupo Abanjá como bases de conhecimento, se afastando de objetivações e perspectivas reducionistas, deixando a cargo do objeto a estrutura e o processo do espetáculo em si.

A pesquisa e análise do projeto se dá a partir um território negro, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, território que preserva saberes africanos dos mais diversos, e onde o Abanjá transita, traduzindo uma África que nos habita contemporaneamente nas Américas, mais especificamente em São Luis do Maranhão. O município de São Luís- MA, foi fundado em 08 de setembro de 1612, segundo dados do IBGE, sua população em 2022 era de 1.037.775 de pessoas, com uma densidade demográfica de 779,87 hab/km<sup>2</sup>.

Em 1997, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), reconhecia a capital ludovicense como Patrimônio Cultural Mundial, pelo seu conjunto arquitetônico e a preservação de rica diversidade cultural, seu patrimônio imaterial. É sobre os aspectos estéticos advindos da imaterialidade da cultura afro-maranhense que trataremos nesta pesquisa, a partir da percepção dos entrevistados e do levantamento bibliográfico, que incluem o estudo dos itans e orikis.

Os conceitos africanos abordados nessa pesquisa são atualizados para o contexto brasileiro, onde na diáspora forçada pela escravidão, criando e recriando a partir das suas matrizes, e visto que “de nossa cultura material à nossa riqueza simbólica, nós, afrodescendentes, reintroduzimos a África perdida no solo brasileiro, seja através de uma recriação idílica, epistêmica, política, artística e até mesmo econômica”. (OLIVEIRA, 2012, p.39).

O grupo de dança afro Abanjá, é um coletivo de artistas, pertencentes a uma comunidade, o Centro de Cultura Negra do Maranhão - CCN-MA, que no âmbito da pesquisa será referido como território, o grupo de dança nasce com o objetivo de fortalecer a luta do

movimento negro através da dança afro, e expressando no corpo as pautas políticas do CCN-MA, tendo a sua primeira apresentação num outro território negro, o da religiosidade de matriz africana, assim sendo, os critérios, motivos e influências sobre seus discursos, ações e criações artísticas obedecem objetivos específicos, todos em prol da reivindicação de direitos e da valorização e cultura negra, atravessados pela conexão com sua ancestralidade.

O CCN-MA é instituição do movimento negro que como principal característica, herdada dos povos africanos, a construção das suas ações políticas pela via da coletividade. Essa coletividade atualmente é representada por uma gestão composta por Joana Carla Algarves, Robson Lopes e Airton Ferreira da Silva, ainda nesse organograma, temos a presença de secretária geral, e conselhos consultivo e fiscal, além da coordenação de cada segmento específico da entidade.

O levantamento bibliográfico da pesquisa suscitou uma série de questionamentos que ao longo do processo foram reformulando a pergunta central da pesquisa sem perder seu eixo central, a busca por aspectos estéticos do processo de construção do espetáculo de grupo em 1996. Partindo do conceito de oralitura de Martins, onde a autora nos aponta como o conhecimento se grafa no corpo, me questionei sobre o quanto daquele conhecimento sobre estética africana o Abanjá havia herdado pela prática das oralituras, mesmo que não utilizasse as denominadas categorias e conceituações que serão apresentadas.

Porém como uma pessoa que dançou com o grupo, era evidente que muito do que os autores africanos citados aqui, estavam falando, circulava na corporeidade e performatividade do grupo. O Abanjá é um grupo de dança e ao mesmo um segmento do Centro de Cultura Negra do Maranhão, o que lhe coloca num lugar de singularidade em relação às cias. de dança tradicionais, ele nasce como uma ação política de produção cultural, e no caso da estrutura do espetáculo analisado com a temática sobre o sagrado na religião dos orixás. Nesse sentido, apresento o problema de pesquisa: qual seria o ponto de intersecção entre estética, política e arte no espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*?



(Figura 01. Imagem que ilustra o território CCN-MA, inserido no contexto da conjuntura atual político-social do Brasil. Ilustração desenvolvida pelo autor.)

## JUSTIFICATIVA

A não difusão de conceitos estéticos afro referenciados, no âmbito acadêmico das artes cênicas, gera um problema epistemológico não só para os pesquisadores, mas para as pessoas que atuam nessa área no país, pois limita não somente o fomento de estudos sobre o tema, mas também produz equívocos ao percebermos em produções, seja teórica ou prática, ditas afro referenciadas, elementos fundantes do colonialismo, como o capitalismo exacerbado na acumulação, a modernização como sinônimo de embranquecimento da cultura negra e o eurocentrismo como único modelo relevante que nos considera, na maioria esmagadora das vezes, como objetos de pesquisa, e dependentes e subordinados ao conhecimento colonizador europeu. O eurocentrismo dos currículos acadêmicos, implica em desvantagens materiais, mas principalmente simbólicas, essas desvantagens são fruto da desigualdade na distribuição de poder advindas do colonialismo, é quando a universidade se torna um reflexo da sociedade. Moacir Gadotti (1984), professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) e diretor do Instituto Paulo Freire em São Paulo, confirma essa reflexão ao afirmar que:

Como postura inicial quero me declarar fiel à tradição filosófica, assumindo diante do tema proposto\*uma tese geral (...) Parto da tese de que toda universidade é essencialmente política (não necessariamente polarizada), isto é, toda universidade defende certos interesses, que numa sociedade de classes são os interesses da classe economicamente dominante. Em outras palavras: toda universidade é, no plano ideológico, o reflexo da política econômica de uma sociedade dada. (GADOTTI, 1984, p.112 ).

Precisamos urgentemente reverter a lógica do plano ideológico desta ordem hegemônica vigente, nesse sentido, a necessidade de construir nossas afrografias (MARTINS, 1997) e a imprescindibilidade de afirmar a produção de artistas negros como *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, do grupo Abanjá como epistemes negras, reelaborações estéticas dos *itans* iorubás, realocados no Brasil da atualidade, recontadas pela via das corporeidades e performatividades do movimento em dança.

No âmbito da reelaboração das danças de matriz africana, pela prática das oralituras, a experiencição, a experimentação, as corporeidades, as performatividades, as teatralidades, inseridas numa proposição metodológica que as contemplem, se constituem epistemologias da criação afro referenciadas, e no seus resultados, mesmo preliminarmente, fica evidente os desdobramentos estéticos contra-hegemônicos e em prol da valorização da cultura negro africana e afro brasileira, como no caso do grupo de dança Abanjá onde as reivindicações políticas do Centro de Cultura Negra do Maranhão são expressas culturalmente pelo livre trânsito entre as linguagens artísticas.

A apresentação do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA*, por um grupo de dança afro, pertencente a uma instituição do movimento negro, em 1996, na cidade de São Luís, produz uma situação que está na contra-mão, seja na estética, na poética ou na retórica, dos motivos, influências e circunstâncias, no que tange o incentivo a produção cultural de origem africana num estado racista, isso por si só, destaca a potencialidade de gerar tensões, transformações e recriações dentro das estruturas hegemônicas, conjuntura ao qual o grupo estava submetida ao longo de sua história.

Compreender o território como base de conhecimento e não de forma objetificada, foi elemento central na elaboração do objetivo geral da pesquisa, que visa relacionar o processo do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, às categorias de estudo sobre estética iorubá. Especificamente apontar o Abanjá como um segmento artístico cultural na seara dos movimentos sociais, produtor de conhecimento; destacar o papel do estudo dos *itans* como base dramaturgica e como aporte metodológico; compreender de forma teórica, aspectos da dança afro do Abanjá; relacionar criticamente o conceito de ética iorubá ao contexto atual do Brasil; analisar a estrutura do espetáculo aliado a conceitos afro referenciados. Com isso, a

dissertação pretende ampliar o campo epistemológico afro referenciado na pesquisa em artes cênicas.

### **METODOLOGIA:**

Um estudo sobre estética negra que tenha o Abanjá como base de pesquisa, aliado a conceitos africanos iorubás, como a *ìwà* (ABIODUN, 2022) por exemplo, deve eleger um sistema metodológico compatível com essas bases de conhecimento. A metodologia adotada nesse projeto é a encruzilhada associada às oralituras, onde busquei fazer um cruzamento do material bibliográfico, aliada a entrevistas para obtenção de dados, ou seja, a utilização de fontes textuais e também registros orais, onde as afrografias pela prática das oralituras (Martins, 2003) serviram como suporte metodológico.

Antes de apontar alguns aspectos das oralituras como aporte metodológico, é necessário sobretudo, sublinhar seu aspecto subjetivo que a caracteriza como um método qualitativo, levando em consideração o estudo da pessoa humana no âmbito relacional, onde se inclui, nesse caso específico, um universo habitado pela ancestralidade, que terá sua materialidade expressa pelas corporeidades e pela performatividade dos entrevistados, além de considerar todos sentidos dos envolvidos no processo de pesquisa.

Martins (2003), afirma que a inscrição dos saberes não se dá exclusivamente pela escrita convencional, ou registro da escrita alfabética, sendo essa somente um dos modos de inscrição do conhecimento. A autora nos aponta outro caminho e evidencia o corpo como lugar da memória, ou seja, processos de memória são corpóreos, e essas imagens corporificam uma perspectiva temporal, cultural e histórica, tornando relevante o levantamento de dados de um espetáculo, a exemplo desta pesquisa, que teve sua temporada encerrada há quase três décadas (1996). Nesse estudo as oralituras se mostraram uma boa prática metodológica, pois como método apontou a forma de identificar como se expressa as grafias do corpo, denominada por Martins como afrografias, além de levar em consideração e ser compatível com o método de amostragem apresentado nesta introdução, onde através de entrevistas pode-se perceber como as afrografias se expressam como inscrições do conhecimento pela prática das oralituras.

Levando em conta que se trata de um método qualitativo estritamente ligada à memória, derivada da percepção humana e ligada a possibilidade de lembrar e esquecer determinados fatos, é importante destacar que desde a metodologia a perspectiva adotada é a africana subsaariana, portanto considerar um universo onde habita o ancestral é um

pressuposto indispensável, e o que é lembrado e dito, e o que é esquecido e não dito, em determinados momentos também é um dado relevante nesse contexto. Ter a consciência de que no Brasil, somos herdeiros de uma cultura (dentre outras) que concebe formas de experienciar o tempo diferente, da experiência de temporalidade linear ocidental no qual estamos inseridos, os nagôs na África subsaariana, a exemplo, também se torna um pressuposto necessário para o diálogo com esse trabalho.

A prática das oralituras nas performances da voz e do corpo dos entrevistados, trouxe muitas descobertas para o processo de pesquisa. O nome do espetáculo, foi um deles, até a data da qualificação (incluindo a escrita do relatório), eu denominava o espetáculo de “dança dos orixás”, nome que me foi apresentado quando conheci o grupo em 2005 e que nunca foi corrigido por nenhum dos meus veteranos, creio que fosse uma força mais simples e afetuosa de se referir ao espetáculo que tem originalmente um nome mais extenso *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*.

Outro dado importante que chegou foi o fato do título do espetáculo ter sido tema do bloco Akomabu (principal segmento cultural do CCN-MA) no carnaval do mesmo ano, 1996, antes de ser montado para os palcos dos teatros, além do ano de 1996 ter sido um marco na história do Centro de Cultura Negra do Maranhão. Sobre as dificuldades encontradas, o que posso destacar é somente a dificuldade de alinhar agendas e localizar para acessar as imagens referentes ao espetáculo. Não houve quebra na cadeia de referência da amostragem, ou seja, nenhuma fonte deixou de aceitar dar continuidade ao processo, se colocando disponível para novas conversas caso houvesse necessidade.

Dados como elenco completo, chegaram posteriores às entrevistas. As dificuldades de alinhamento de agendas citadas acima não comprometeram a viabilidade da pesquisa, e o método de amostragem não necessitou ser revisto. O processo metodológico se mostrou eficaz, e evidenciou que mesmo lembranças confinadas ao silêncio durante muito tempo, permanecem vivas em nossas memórias, nas nossas oralituras, se mostrando fontes relevantes de pesquisa científica no âmbito das artes cênicas, fica evidente que ao performar a memória, se ativa também a performatividade da voz, que é corpo. Nas afrografias, oralituras às quais tivemos acesso, o que se revelou foi uma direta ligação com o passado vivido e revivido na narração dos fatos, ou seja, imagens sendo corporificadas numa perspectiva temporal, e o que antes eram memórias individuais, subjetividades de acontecimentos vividos, tornaram-se no processo de pesquisa, memória coletiva, que na perspectiva da pesquisa essas memórias adquirem também caráter político pedagógico.

Os entrevistados foram Joana Carla Algarves e Carlos Sérgio. Joana Carla é professora formada na área de Ed. Física, atriz, coreógrafa e atualmente compõe a coordenação geral do Centro de Cultura Negra, Carlos Sérgio é assistente social, dançarino militante do movimento negro.

A imagem abaixo apresenta o elenco completo do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996),:

<b>FICHA TÉCNICA</b>	
<b><u>CORPO DE BAILE</u></b>	
<b>BAILARINOS</b>	<b>ORIXÁ</b>
<i>C. Sérgio</i>	<i>Exu</i>
<i>Gilmar</i>	<i>Ogum</i>
<i>Nonato</i>	<i>Ossôe</i>
<i>Ivaldo</i>	<i>Oxossi</i>
<i>Hemersom</i>	<i>Obaluaiê</i>
<i>Alexandre</i>	<i>Xangô</i>
<i>Siáney</i>	<i>Oxumaré</i>
<i>Lina</i>	<i>Oxumaré</i>
<i>Sônia</i>	<i>Nanã</i>
<i>Célia</i>	<i>Iansã</i>
<i>Carla</i>	<i>Oxum</i>
<i>Joaima</i>	<i>Iemanjá</i>
<i>Márcia</i>	<i>Obá</i>
<i>Henrique</i>	<i>Oxalá</i>
<b><u>PERCURSÃO</u></b>	
<i>Atabaque</i>	<i>Nonato, Pedro, Paulo</i>
<i>Cabaça</i>	<i>Axé</i>
<i>Agogô</i>	<i>Biné</i>
<b><u>GUERREIROS:</u></b>	<i>Odilom, Edinho e Erismar</i>
<b><u>FIGURANTES:</u></b>	<i>Rosana e Josanira</i>
<b><u>FIGURINO, CENÁRIO E</u></b>	
<b><u>COREOGRAFIA:</u></b>	<i>Carlos Sérgio</i>
<b><u>DIREÇÃO:</u></b>	<i>Carlos Sérgio e Zezé de Xangô.</i>
<b><u>RELATORA:</u></b>	<i>Zezé de Xangô</i>

(Figura 02. Imagem do arquivo pessoal de Joana Carla Algarves)

Concluo sobre as metodologias adotadas, encruzilhada e oralituras, que as mesmas se mostraram um bom caminho, no fortalecimento da valorização das narrativas orais como dados de pesquisa acadêmica nas artes cênicas, colocando as oralituras no patamar de patrimônio de experiências e vivências temporais compartilhadas pela via da oralidade e

fonte de estudos científicos, pois ambas, em si mesmas no âmbito da performance, são produtoras de sentido e geradoras de dados de pesquisa.

Eleger as encruzilhadas e as afrografias pela prática das oralituras como método de pesquisa é confrontar o registro escrito pela história eurocêntrica, colonial e colonialista.

O tipo de amostragem será o denominado como “bola de neve”, uma forma de amostra não probabilística que utiliza cadeias de referência, e apesar de suas limitações, a amostragem em bola de neve pode ser útil para pesquisar grupos difíceis de serem acessados ou estudados, bem como quando não há precisão sobre sua quantidade. É importante destacar que ao longo de quarenta décadas de existência o Abanjá teve diversas formações, nesse sentido a amostragem por bola de neve se mostra exequível para o projeto de pesquisa. Segundo a pesquisadora Juliana Vinuto:

Em suma, a amostragem em bola de neve mostra-se como um processo de permanente coleta de informações, que procura tirar proveito das redes sociais dos entrevistados identificados para fornecer ao pesquisador com um conjunto cada vez maior de contatos potenciais, sendo que o processo pode ser finalizado a partir do critério de ponto de saturação. Porém, é importante lembrar que para definir o ponto de saturação deve-se estar atento às sutilezas da pesquisa de campo, já que muitas vezes o pesquisador tem dificuldades para compreender as informações novas narradas por seus informantes e, por isso, acaba por finalizar a pesquisa mais cedo do que poderia. (VINUTO, 2014, p. 204-205).

Ainda sobre o método de amostragem por bola de neve segundo Vinuto:

A amostragem de bola de neve é utilizada principalmente para fins exploratórios, usualmente com três objetivos: desejo de melhor compreensão sobre um tema, testar a viabilidade de realização de um estudo mais amplo, e desenvolver os métodos a serem empregados em todos os estudos ou fases subsequentes. É importante ressaltar que a amostragem em bola de neve não é um método autônomo, no qual a partir do momento em que as sementes indicam nomes, a rede de entrevistados aumenta por si mesma. Isso não ocorre pelos mais variados motivos, sendo um deles o fato de os entrevistados não serem procurados ao acaso, mas a partir de características específicas que devem ser verificadas a cada momento. Além disso, as pessoas indicadas não necessariamente aceitarão fazer parte da pesquisa, o que também pode prejudicar o aumento da rede de contatos para a pesquisa. (VINUTO, 2014, p.205).

Os três objetivos citados acima por Vinuto, estão contemplados nas expectativas futuras desta pesquisa: o desejo de melhor compreensão sobre um tema, testar a viabilidade de realização de um estudo mais amplo, e desenvolver os métodos a serem empregados em todos os estudos ou fases subsequentes.

O critério para eleger uma ‘fonte-chave’, que originalmente são denominados “sementes” será a participação no grupo desde a sua fundação, para que a partir da cadeia de referência, onde as pessoas indicadas pela ‘fonte-chave’, indicam novas fontes, possamos chegar no espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*. A pesquisa apresentou um caráter

exploratório quando se propõe a uma análise estética e nesse sentido, a amostragem por bola de neve, foi ferramenta importante na compreensão de temas específicos, além de possibilitar a ampliação e continuidade do estudo, viabilizando a chance de outros métodos virem a ser aplicados neste nas fases subsequentes.

Os instrumentos de pesquisa são questionários elaborados pelo pesquisador mestrando, podendo sofrer ajustes e sugestões do orientador e da co-orientadora, onde buscou-se explorar dados relevantes sobre o grupo que objetivaram compreender o grau de pertencimento das pessoas de uma (sua) comunidade, Centro de Cultura Negra do Maranhão, o que faz com muitas vezes a produção artística não se submeta a lógicas do capital colonialista de mercantilização das artes, sobre o espetáculo onde as questões foram relacionadas aos conceitos de estética nas proposições de Abimbola e Abiodun, e de ancestralidade e axé na perspectiva iorubá e afrodiaspórica e sobre o espetáculo OS ORIXÁS NA ÁFRICA, onde a busca de dados se concentrou na participação dos entrevistados na produção artística.

Esses instrumentos, serviram para delimitar o Centro de Cultura Negra como espaço, território, não onde o Abanjá está confinado, mas ao contrário, lugar de onde ele nasce, se amplia e expressa esteticamente seus ideais políticos. Sobre as dificuldades encontradas, no campo real das possibilidades, são variáveis com a amostragem, quebra na cadeia de referência da amostragem, quando uma nova fonte não aceita dar continuidade ao processo, ou estará indisponível a tempo hábil para pesquisa.

Nessa pesquisa os dois conceitos centrais, estética e ancestralidade, são conceitos demasiados complexos para elaborar definições absolutas, essas práticas são da ordem do colonialismo e não interessam ao estudo em questão que tem como objetivo central a relação entre epistemes africanas e produção cultural no Brasil, nesse sentido considero importante levantar dois pressupostos importantes leitura dessa dissertação de mestrado: a perspectiva decolonial e o exercício da alteridade, conceitos fundamentais para estabelecer diálogo com o conteúdo desse estudo. Dessa maneira, proponho uma breve reflexão introdutória sobre os temas citados.

Abordar uma pesquisa em artes cênicas por uma ótica decolonial, é ampliar o prisma sobre os impactos do colonialismo na área, mesmo numa pesquisa stricto sensu. Ao analisar algumas bibliografias<sup>1</sup> sobre colonialismo e decolonialidade (ou descolonização) percebo

---

<sup>1</sup> Ler COSTA-BERNARDINO, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFUGUEL, R. (Orgs.). Decolonialidade Negra e Pensamento Afro-Diaspórico. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2023.

alguns elementos de manutenção desse sistema não somente como projeto de poder, mas como uma ideia enraizada no pensamento de uma sociedade colonizada.

O capitalismo, a modernidade e o eurocentrismo podem ser apontados como as principais unidades de manutenção da colonialidade e essas unidades ainda tiveram seus impactos ampliados pelos púlpitos das igrejas católicas e culturalmente estão fora desse contexto. Ao circunscrever e polarizar o conceito de beleza na brancura do eurocentrismo e da modernidade ocidental, o preto se torna: o feio, o atrasado e o não moderno; e os símbolos das culturas não europeias são apropriados, corrompidos e demonizados numa perspectiva homogeneizadora e civilizatória.

Maldonado-Torres, em *Análítica da colonialidade e decolonialidade: algumas dimensões básicas* (2023, p. 29), ao “oferecer uma visão da decolonialidade que considere o significado da colonização e a agência do colonizado” criticamente aborda a teoria decolonial explorando fenômenos sociais na intersecção de temporalidades, vendo na decolonialidade uma forma de experienciar o tempo e o espaço no campo relacional das subjetividades: a teoria decolonial, como abordarei aqui, criticamente reflete sobre nosso senso comum e sobre pressuposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo em que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização. (MALDONADO-TORRES, 2023, p. 29).

Nessa perspectiva, uma teoria importante na produção e difusão das artes da cena. Para análise estética de um espetáculo, proposta do projeto de pesquisa, o conceito pode oferecer dentre outras coisas, a possibilidade de observar se uma obra reverbera os códigos de manutenção do colonialismo ou foi produzida numa perspectiva mais libertária em relação a um sistema opressor.

O Colonialismo se apresenta como um projeto de civilização opressor, bélico, autoritário e cristianizante, em que a Europa se impõe como modelo sócio-político-cultural nos territórios colonizados, e tem no corpo (voz, pensamento), o suporte sobre o qual a ordem colonizadora é fundada, moldada e engessada a serviço de sua própria manutenção, justificada pela modernidade como unidade do pensamento e de estrutura colonial. Maldonado-Torres entende a “civilização moderna ocidental como modernidade/colonialidade” (MALDONADO TORRES, 2023, p. 30), para o filósofo porto riquenho, é importante porém não suficiente, a ação de rejeitar as proposições que coloquem

uma cultura em detrimento da outra numa perspectiva hierarquizante de superioridade da modernidade ocidental.

O autor entende que: Nelson Maldonado-Torres é um filósofo porto-riquenho e professor de Filosofia na Universidade de Connecticut-Storrs. Seu trabalho tem sido relevante na contribuição para ideias sobre a teoria da decolonialidade, na descolonização da epistemologia, e na crítica ao liberalismo ocidental e ao eurocentrismo. Seus estudos nessa área dialogam com obras de autores como Frantz Fanon, Enrique Dussel e Emmanuel Levinas.

O termo está relacionado à obra *Os condenados da terra*, de Fanon (2004). Fanon é dos autores com quem Maldonado-Torres dialoga em “Analítica da colonialidade e decolonialidade: algumas dimensões básicas” (2023). 14 a razão para isso é o significado e a estrutura de instituições, práticas e representações simbólicas ocidentais modernas já pressupõe conceitos de progresso, soberania, sociedade, subjetividade, gênero e razão, entre muitas outras ideias-chave que têm sido definidas como pressuposto de uma distinção fundamental entre o moderno e o selvagem ou primitivo, hierarquicamente entendidas ou não. (MALDONADO TORRES, 2023, p 30).

A citação acima denota uma proposição de caráter atitudinal, de ações práticas da ordem do cotidiano, e uma de mudança de compreensão sobre o colonialismo que se estabelece em detrimento da modernidade, é razoável que se observe de que forma “ a modernidade por si só, como uma grande revolução imbricada com o paradigma da ‘descoberta’, tornou-se colonial desde seu nascedouro”(MALDONADO-TORRES, 2023, p. 30). Numa postura narcísica modernizante, ao se apropriar e corromper símbolos ancestrais, o colonialismo nega a alteridade à cultura africana e afro diaspórica, em não reconhecer sua beleza por ela mesma, e ao não reconhecer sua existência em relação a suas próprias matrizes culturais, desde a invasão ao continente africano no período das grandes navegações à formação das colônias nas américas.

Esse breve raciocínio sobre colonialismo e decolonialidade é importante para evidenciar, além da negação a alteridade do indivíduo africano, e de sua descendência na diáspora forçado pela escravidão nas américas, mas especificamente no Brasil para nosso contexto, no âmbito das artes cênicas, serve também para sublinhar a resistência de movimentos sociais, entidades civis, artistas e grupos de artistas, que na contramão de uma demanda cultural de modernização e mercantilização das artes, produzem nas suas elaborações estéticas, suas obras a partir de critérios, motivos e influências que advêm de um certo compromisso ético, e do sentimento de pertencimento a uma comunidade.

Reconhecer o outro e desenvolver as habilidades para abertura à fruição da diversidade cultural. Desde sua concepção Platônica em resposta a Parmênides, o termo alteridade, está relacionado a reconhecer o outro, uma experiência que envolve processos cognitivos e afetos. A negação da alteridade de um indivíduo é um processo de violência, que pode se dar em diversas camadas, gerando impactos diretos, tanto no corpo indivíduo, quanto no corpo coletivo.

Ricardo Timm de Souza, em *Três teses sobre a violência Violência e Alteridade no contexto contemporâneo Algumas considerações filosóficas*, na sua afirmação que “as bases da cultura ocidental encontram-se corroídas há muito tempo” (SOUZA, 2001, p. 10), dimensiona a extensão da violência, denominada pelo autor de negação da alteridade:

Primeira tese sobre “Violência versus Alteridade”: Tudo aquilo que entendemos por violência, em todos os níveis, do mais brutal e explícito à violência coercitiva e socialmente sancionada do direito positivo, e, inclusive, a violência auto-infligida, repousa no fato exercido de negação de uma alteridade. (SOUZA, 2001, p. 08).

O racismo, uma das violências geradas pelo colonialismo, abrange todas as camadas interpretativas da primeira tese do filósofo. Assim como o *modus operandi* da sua manutenção pelo pacto da branquitude, aliado ao mito da democracia racial nos levam a refletir segunda tese de Souza sobre velar as violências:

Segunda tese sobre “Violência versus Alteridade”: “Não é possível compreender as infinitas manifestações da violência a não ser superando a fragmentação intelectual emocional a que essas induzem por seu próprio acontecer. Assim, a maior das violências consiste em velar os vínculos profundos que qualquer ato violento tem com qualquer outro ato violento. (SOUZA, 2001, p. 09).

Para Souza, desarticular a racionalidade violenta demanda um exercício de auto-análise sobre as racionalidades, isso se evidencia na sua terceira tese sobre “Violência versus Alteridade”:

Terceira tese sobre “Violência versus Alteridade”: É possível pensar que a desarticulação da racionalidade violenta passe pelo questionamento radical de certos postulados da razão tidos como intocáveis pelo esclarecimento moderno e que, pregando a unidade racional da razão, na verdade acobertam a violência exercida contra outras racionalidades possíveis e reais. (SOUZA, 2001, p. 09).

A revisão profunda em termos de situação sócio-histórica, proposta por Souza, no âmbito da alteridade, nos leva a refletir sobre a gênese da negação da alteridade, no contexto colonial, e como essas violências impactam no âmbito epistemológico e cultural manifestações artísticas negromatizadas.

Para o autor é propositivo, no sentido atitudinal, ao considerar que, “é esse o tempo que vivemos, e por isso ele é tão difícil e exigente: ele exige a sua reconsideração na sua

totalidade de sentido”. (SOUZA, 2001, p. 10). Em *La Conquista de América: el problema del otro*, Tzvetan Todorov, ao discutir a invasão das américas pelos espanhóis a partir do séc. XVI, pela via da alteridade, o autor levanta relevantes proposições sobre o tema, o que contribui para estreitar as relações que estamos estabelecendo aqui, dado contexto histórico, podemos analisar aspectos da Violência versus Alteridade proposta por Souza(2001). Para Todorov a relação com o outro se dá em várias dimensões, e para se aprofundar na questão o autor estabelece três eixos para situar essa problemática:

Primeiro, um juízo de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se prefere dizer nessa época, me é igual ou me é inferior (pois, geralmente, isto é óbvio, eu sou bom e tenho auto-estima...). Em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, me identifico com ele; então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores. (TODOROV, 2007, p.195. Tradução minha).

A análise crítica dos três eixos classificados por Todorov, na atualidade, em relação à produção cultural nas artes cênicas afromatizadas, pode contribuir não somente na compreensão dos mecanismos sutis de resistência a culturas afrobrasileiras, gerados pelo colonialismo, mas também como exercício de desenvolvimento da própria alteridade em si como componente da educação estética do corpo indivíduo e do corpo coletivo.

## **CAPÍTULO I - AXÉ ÒDÀRÀ: A ÉTICA DA PRODUÇÃO CULTURAL E INTELECTUAL COMO EBÓ.**

Esse primeiro capítulo objetiva basicamente circunscrever o CCN-MA como um território afro referenciado, mantenedor e produtor de saberes afrodiaspóricos, apresentar o grupo Abanjá como segmento artístico desse território e compartilhar a experiência do pesquisador como integrante do grupo. Além de propor, pela via da reflexão filosófica, a associar a produção cultural e intelectual como *ebó*, no caso do Abanjá essa relação se dá no sentido de uma produção artística que mantém coletivo e indivíduos conectados com a sua ancestralidade, tendo como consequências a formação individual e coletiva da pessoa negra, além da longevidade do grupo dentro de sua constante atuação, sem contar o pelo fato de ter na sua produção discursiva e cultural, objetivos que visam fortalecer saberes assentados na mencionada base ancestral.

Também neste capítulo, procurei apontar a esteticidade presente no discurso do Centro de Cultura Negra do Maranhão, e o quanto esse elemento (o estético) é reelaborado pela via do movimento em dança pelo grupo Abanjá em *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, enraizado em matrizes africanas constituintes do nosso país, dando a esse discurso ético função político pedagógica.

### **1.1 Celebração em protesto: a esteticidade no discurso do território, expresso na corporeidade e na performatividade do Abanjá em encruzilhada.**

Neste tópico, busquei num *itan* da criação a relação com a história do surgimento Abanjá, o circunscrevendo no seu território de origem, o Centro de Cultura Negra, como um espaço de circulação de saberes e ações políticas visando o bem estar, em todos aspectos, da população negra. No âmbito da pesquisa consideramos o CCN-MA (e denominamos) um território negro na seara dos movimentos sociais, onde nas palavras da própria instituição:

celebramos a ancestralidade como a força vital que conecta nossas raízes ao presente e ao futuro. Acreditamos que a luta e a resistência de nossos antepassados moldam nossa identidade e nos inspiram a enfrentar os desafios do cotidiano. É através da reverência aos ensinamentos de nossos ancestrais que cultivamos a consciência política, a valorização da cultura e a promoção dos direitos da população negra. Com cada passo dado em direção à justiça social, reafirmamos nosso compromisso em preservar e fortalecer a memória ancestral, transformando dor em coragem e luta em conquistas. Juntos, somos a voz de um legado imortal que ecoa nos corações e mentes de todos aqueles que anseiam por igualdade, dignidade e liberdade. (<<https://ccnma.org.br/quem-somos/>>).

É possível compreender, a partir da citação acima, como a percepção de mundo ligada à ancestralidade fundamenta as diretrizes da instituição e está conectada ao cotidiano das pessoas, o processo de pesquisa evidenciou que esse comportamento ocorre desde a chegada das pessoas ao espaço físico que hoje a instituição ocupa até os dias atuais. Levando em consideração o caráter estético retórico, artisticamente falando, podemos observar a manifestação poético discursiva de forma verbal e não verbal.

Para os iorubás, as narrativas poéticas denominada de *itans*, assim como sua produção cultural, e toda a estrutura estética que estas abarcam, trazendo conceitos como arte, beleza e movimento, são consideradas categorias que transmitem saberes e orientam o cotidiano das pessoas, estabelecendo conexão com o sagrado, repassando valores éticos e tradições que caracterizam esses povos pelo seu tronco linguístico. Nesse sentido, narrativas poéticas e elaborações estéticas adquirem caráter pedagógico. Essa forma de se movimentar no mundo, chega ao Brasil pela via da diáspora forçada pela escravidão.

Na itanlogia da criação iorubá, a figura de *Èṣù Òdàrà* no *itan* de *Òsètùrà*, dentre muitas coisas, nos ajuda a entender o papel dos *ebós* desde a criação do mundo para a iorubalândia. Em outros *itans*, como veremos adiante, observamos também o papel do axé em todos os processos relacionais, no cotidiano dos iorubás, incluindo o artístico criativo, pois para a iorubalândia<sup>2</sup> a arte está na forma de se relacionar com o mundo.

Nesse sentido, metodologicamente, a partir da figura de *Èṣù Òdàrà*, aliada a dados da entrevista, observamos o aspecto da ancestralidade desde a organização do espaço físico a estética comportamental do território, que desde a sua fundação está assentada numa ética ancestral, para o desenvolvimento do que os iorubás chamam de *ìwà rere* e *ìwà pele*, expressões nas quais nos aprofundaremos mais adiante neste mesmo capítulo, em relação aos vínculos ancestrais.

Na diáspora, *Èṣù Òdàrà*, se populariza como uma expressão baiana reconhecida em diversas partes do território nacional. Ser “odara”, ou estar “odara”, significa bonito, alegre, ou “estar bem”, “tudo de bom”. Na canção de Caetano Veloso, lançada no LP Bicho de 1977, podemos entender o significado da popularização da figura *Èṣù Òdàrà*, onde canto, dança são caminhos para a “cuca” (*orí*) ficar “bem”, para concretização de sonhos que gera a alegria e felicidade. Um caminho que para os povos iorubás deve ser traçado com ética no exercício da alteridade, ou seja, o caminho da beleza está atrelado ao comportamento das pessoas e da comunidade onde está inserida. A poética do cantor e compositor baiano diz o seguinte:

<sup>2</sup> O termo iorubalândia, é utilizado pelos pesquisadores da área de estética africana no Brasil, adotado por influência dos próprios autores nigerianos.

Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara  
 Minha cara minha cuca ficar odara  
 Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara  
 Pra ficar tudo jóia rara  
 Qualquer coisa que se sonhara  
 Canto e dança que dará (CAETANO VELOSO, ODARA, 1977)

Na narrativa poética da cosmovisão iorubá, a interpretação é bem mais complexa, e ajuda a entender o caminho que a palavra percorreu até se tornar popular no Brasil sem perder a sua essência. Na iorubalândia:

Presume-se que este Èsù Òdàrà seja o lado esquerdo de Deus e Èsù é o representante de Èsù Òdàrà na Terra. Orunmilá determinou que qualquer trabalho relativo aos Odù e aos Òrìsà deverá antes ser feita uma oferenda para Oseturá. Desde então nenhum Odù ou Òrìsà aceitaria oferenda alguma sem que antes tivesse sido agradado, lembrado e respeitado o “transportador”, o “portador” do Ebó Oseturá. Consequentemente, Oseturá passou a dividir tudo que recebia com Èsù Òdàrà, seu pai, seu criador, ou seja, o lado esquerdo de Deus. A forma de Èsù no òrun é Èsù Òdàrà, enquanto que aqui na terra Oseturá é o próprio Èsù, assim como Elégbára, Elegbira também são formas de Èsù na terra. Ele se converte em portador e carregador de oferendas para o Òrun, recebendo o título de “ojisé-ebó”. Também podemos chamá-lo de Esu-Elebó, o proprietário, o que controla e regula o ebó. (AJISAFE, Oluwo Ifagboun. [oluwoifagboun.com](http://oluwoifagboun.com), 2018, <[Osetura e o ser humano – Oluwo Ifagboun Ajisafe](#)>).

Em outras interpretações deste mesmo *itan Èsù Òdàrà*, permanece sendo um exú primordial, mas não há referência sobre ele ser a face esquerda de *Orunmilá*, em outras ainda, consideram *Oseturá* como um exú representante de *Orunmilá* no ayiê, enquanto *Òdàrà* representaria *Orunmilá* no orun. Porém em todas as variações da narrativa poética iorubá, é com *Èsù Òdàrà* que o décimo sétimo *odu* divide seus *ebós*, trazendo equilíbrio e paz para a terra que estava em total desordem pelo fato dos *odus* terem negligenciado o sagrado feminino nas suas celebrações. Percebemos em um dos *itans* que contam sobre a criação do mundo, o de *Oseturá* (o décimo sétimo *odu*), a importância dos *ebós* e a necessidade de se reverenciar o sagrado feminino na cosmovisão iorubá.

Na construção do território onde se insere o Abanjá não foi diferente, a conexão com a ancestralidade foi sinônimo de bons caminhos para a instituição. Segundo Carlos Sérgio em entrevista a essa pesquisa:

Quando os negros chegaram ali, (no espaço onde é o CCN-MA, ainda no período escravagista) eles já levaram o *Odé* (Oxossi). Ai o que aconteceu, o CCN tinha muita briga, então pedimos pra ele (Babalorisa Euclides, Talabyan Lissanon) jogar o búzio, e ele falou que aquela casa é de Oxossi. Eu não posso entrar na tua casa sem pedir licença pra entrar. Então o que aconteceu...Ele jogou o búzio e quando ele fez “tudo aquilo ali”(os *ebós*), o CCN começou a caminhar pra frente, os projetos começaram a se fortalecer. (CARLOS SÉRGIO, ANEXO I, p. 93).

Os projetos incluem também o nascimento do abanjá em 1985 como segmento cultural da instituição. No âmbito das artes cênicas, conceito de *ebó*, observado nas criações de Ayrson Heráclito<sup>3</sup>, onde “o artista define suas criações como *ebó*-arte, referindo-se aos *ebós*, oferendas de rito específico para cada deidade e realizadas por motivos variados”<sup>4</sup>, contribui na compreensão de como a força vital e a ancestralidade se enquadram no âmbito das artes cênicas-performáticas, considerando a corporeidade e a performatividade, caminho semelhante é percorrido pelo grupo Abanjá não somente em *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, mas em todas as suas ações estéticas.

Percebo o espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, nessa mesma seara dos trabalhos de Heraclito, mesmo sem a denominação específica, pois os *ebós* são artisticamente preparados, então se relacionar com a ancestralidade nesse sentido exige o componente estético. Importante sublinhar que o grupo não denomina seus espetáculos de *ebós*, essa relação é fruto da elaboração intelectual dessa dissertação.

Em *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, cada integrante do grupo representou um orixá (ver Figura 02, p.15), e pela via do movimento em dança afro, executam movimentos que contam, nos *orikis* e *itans*, a própria história das divindades iorubás, “Como nós estávamos representando os orixás<sup>5</sup>, a gente estilizou o movimento...tivemos que estudar pra que nós conseguíssemos inculir esses movimentos, tanto o movimento do orixá como o toque específico”. (CARLOS SÉRGIO, ANEXO I, p. 90). Os movimentos e toques citados por Carlos Sérgio, se referem a movimentos específicos de cada orixá, que trazem na corporeidade e na performatividade conhecimentos que são compartilhados pelos corpos dos integrantes. O trio de atabaques, denominados de rumpi, lé e gã, são tocados originalmente pelos ogãs nas casas de candomblé e outros cultos afro-brasileiros.

Atualmente inseridos no Programa de Cultura e Identidade Afro Brasileira, estão o bloco Akomabu, criado em 3 de março de 1984 como um segmento de luta do CCN-MA no combate à discriminação racial por meio da preservação e valorização cultura do povo negro.

---

<sup>3</sup> Ayrson Heráclito Novato Ferreira (Macaúbas, Bahia, 1968). Artista visual, performer, professor e curador. Trabalha o corpo com elementos de referência ritualística, principalmente do candomblé, como dendê, carne, açúcar e sangue, buscando relacioná-los ao patrimônio histórico e arquitetônico ligado ao comércio escravista. Outras grafias do nome: Ayrson Heráclito N. Ferreira; Ayrson Heráclito Novato Ferreira. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa267193/ayrson-heraclito>. Último acesso em 01/12/2024.

<sup>4</sup> Acervo digital do Itaú Cultural. <https://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/a-ebó-arte-de-ayrson-heraclito>. Último acesso em 23/02/2024.

<sup>5</sup> Os orixás são divindades originárias da região atual Nigéria e do Benim, representam as forças da natureza sendo podendo ser divididos em os aborós, que são os orixás masculinos, e as aiabás, que são as orixás femininas, mas também pelo espaços sagrados onde habitam, os orixás ibôs, por exemplo são regentes das florestas.

O bloco estreou nas ruas de São Luís pela primeira vez com 60 pessoas, entre militantes da organização e frequentadores de terreiros de mina<sup>6</sup>, cantando músicas do Bloco Afro Ilê Aiyê, da Bahia.

A Banda é integrada por cantores e percussionistas componentes do bloco Afro Akomabu, também se destaca pelo ritmo do afoxé<sup>7</sup> e da mina<sup>8</sup>. Também conta com ações pedagógicas como no caso do *Projeto Akô Erê*, que se utiliza da comunicação, da arte e da cultura africana e brasileira como ação pedagógica, relacionando questões étnicas-raciais à educação formal com crianças e adolescentes do entorno da sede da entidade.

Desenvolve oficinas de dança afro e popular, percussão afro, informática básica, cidadania, contação de histórias africanas, combate ao racismo e rodas de leitura, além do Ponto de Cultura e Identidade Afro Brasileira surgido da necessidade de uma intervenção junto aos adolescentes e jovens na busca por alternativas de inserção no mundo do trabalho e da necessidade de interagir na construção de projetos de vida, refletindo sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente, a identidade cultural e étnica, a autoestima, solidariedade e fortalecimento da luta contra o racismo.

Os exemplos no campo da produção cultural citados, tratam de criações artísticas que expressam aspectos do sagrado fora do ambiente religioso, mas muitas vezes reforçando o vínculo com a ancestralidade sem cair em contradições, pois não se caracterizam pelos binarismos da cultura branca ocidental e sim pela presença e circulação do axé. Se para os iorubás, o mundo à nossa volta está impregnado de axé, não é possível falar de estética iorubá, sem abordar o assunto.

Descrito por Abiodun como “um fenômeno afetivo enigmático na arte e cultura iorubás, e elaborará seu papel crítico como um poder criativo e eficaz nas artes verbais e visuais” (ABIODUN, 1994, p. 1), o axé é um conceito complexo pela sua simplicidade também pela possibilidade de habitar tudo que existe na cosmovisão iorubá, visão de mundo que se expandiu na diáspora forçada pela escravidão. Na perspectiva de Abiodun:

O conceito de axé intrigou muitos estudiosos da cultura iorubá na África e no Novo Mundo. A palavra axé é geralmente traduzida e entendida como “poder”, “autoridade”, “comando”, “cetro”, “força vital” em todas as coisas vivas e não vivas e como “a realização de um enunciado” no cosmos iorubá. No entanto, para os devotos dos orixás (divindades iorubás), o conceito de axé é prático e mais

<sup>6</sup> Os terreiros de mina são casas de culto afro-brasileiros que praticam o tambor de mina, uma tradição religiosa estruturada em duas casas matrizes: a Casa das Minas Jeje (consagrada ao vodum Zomadonu) e a Casa de Nagô (consagrada a Xangô).

<sup>7</sup> Afoxé é o ritmo produzido pelo conjunto instrumental e vocal do mesmo nome quando desfila no Carnaval pelas ruas da Bahia e Pernambuco, em forma de rancho ou cordão. Tanto o bloco como o ritmo estão intimamente ligados aos praticantes de candomblé, com raízes afro-brasileiras.

<sup>8</sup>Mina é o ritmo produzido pelo conjunto instrumental e vocal dos praticantes do Tambor de Mina.

imediatamente. Inclui a noção de que o axé habita e energiza o espaço admirável do orixá, seus altares (ojú ibò), juntamente com todos os seus objetos, utensílios, oferendas e incluindo o ar ao seu redor. Assim, não é incomum encontrar artefatos religiosos sendo guardados nos altares dos vários orixás quando não são usados em cerimônias públicas ou festivais. A expressão ojú-ibò muitas vezes se aplica a esse espaço arquitetônico sagrado onde sacerdotes e devotos podem ser energizados ou reabastecidos com axé antes de empreenderem qualquer tarefa importante. (ABIODUN, 1994, p. 2).

Mesmo se tratando da seara dos movimentos sociais, a estrutura do espetáculo do Abanjá, *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, está toda inserida num universo de temática de candomblé ketu-nagô, nesse sentido estabelecer a relação com conceitos tão primordiais se tratando de cultura iorubá se faz necessário para compreender que o axé pode habitar todas as coisas, inclusive um espetáculo de dança, e que também “se refere à identificação, ativação e utilização da energia inata, poder e leis naturais que se acredita residir em todos os animais, plantas, colinas, rios, fenômenos naturais, seres humanos e orixás”. (ABIODUN, 1994, p. 2). Se construído fora do seu contexto de origem, sem uma preocupação com uma ética estabelecida pela ligação ancestral, a obra perderia seu poder de comunicação e de circulação de axé, não desenvolvendo seu ilutí:

Ìlutí, literalmente “boa audição”, refere-se idiomáticamente a qualidades como “obediência”, “ensinabilidade” e “compreensão”. Ìlutí é o que determina se uma obra de arte está ou não “viva” e “respondendo”, isto é, jẹ ou dáhùn. Ìlutí trata do cumprimento da intenção artística bem como da precisão no processo artístico. Em termos gerais, ilutí é um fenômeno de “chamado-resposta” que reforça a crença iorubá na existência e poder de nomes primordiais para todas as coisas vivas e não vivas. (ABIODUN, 1994, p. 3).

Ou ainda na perspectiva iorubá, onde os seres humanos foram criados como obra de arte, e:

orí inú designa cabeça interna ou destino, a saber, após *Òrìsànlá* ter modelado os seres humanos (incluindo ori-cabeça), ele passa os modelos sem vida para *Olódùmarè*, que, ao dar-lhes o *èmi*, dá-lhes também sua força de vida vital. Os seres humanos, assim criados, movem-se para a casa de *Ajàlá*, que lhes dá um *orí* (destino). (ABIMBOLA, 1981, p. 9).

Nesse sentido, o movimento em dança afro, foco do nosso estudo, seria a arte do próprio *Òrìsànlá* dando continuidade sua obra, animado pelo *èmi de Olódùmarè*, que no âmbito relacional se traduz em corporeidade e performatividade dos corpos negros. Trataremos desses temas adiante no próximo capítulo de forma mais aprofundada. Mas podemos adiantar que uma das formas de se perceber se a obra de arte tem axé, é observar se ela possui ilutí.

No âmbito das artes cênicas, mas especificamente no movimento em dança afro, enquanto matéria, é no cuidado com o corpo que destaca a fruição do axé. Como nos

batizados que antecedem as saídas do período carnavalesco do Bloco Akomabu, que acontecem na Casa das Minas e Casa de Nagô alternadamente a cada ano. Na síntese do autor nigeriano:

Resumindo, axé é aquela essência divina em que física, metafísica e arte se misturam para formar a energia ou força vital que ativa e direciona processos e experiências sociopolíticas, religiosas e artísticas. O axé é parte integrante da estética iorubá. É considerado eficaz e desencadeia uma resposta no público, iniciado ou não iniciado, mesmo quando não pode ser totalmente e imediatamente compreendido. Expressado externamente através das artes verbais, visuais ou performáticas, isolada ou conjuntamente, o axé imbui som, espaço e matéria de energia para reestruturar a existência, transformar o mundo físico e também controlá-lo. (ABIODUN, 1994, p. 13).

A importância do axé para os iorubás, como fortalecimento do vínculo com a ancestralidade, pode ser traduzida na produção cultural e intelectual como *ebó*, que busca fortalecer esse mesmo vínculo na desconstrução de estereótipos criados pelo colonizador europeu. Esse comportamento, fortalece o caráter de construção coletivo e senso de objetivo comum do território, além de colocar o território e seus segmentos como produtor de epistemologias.

## **1.2 “Parido” e “criado” no território: o nascimento do Abanjá traz movimento em dança afro ao discurso do Centro de Cultura Negra do Maranhão.**

No final do século XX no Brasil, o movimento negro, organizado política e culturalmente funda vários grupos que expressavam as lutas e reivindicações da população negra através do canto e da dança. Na Bahia podemos citar o Ilê Ayê<sup>9</sup>, organização não governamental, e o primeiro bloco afro do Brasil, nascido no bairro do Curuzu em Salvador, e o Olodum<sup>10</sup>, fundado como bloco afro carnavalesco em Salvador no ano de 1979, a Banda Olodum é atualmente um grupo cultural, considerado uma organização não governamental reconhecida como de utilidade pública pelo governo do estado da Bahia, porém há outros.

No Maranhão, em 19 de Setembro de 1979, como já vimos, foi fundado o Centro de Cultura Negra, primeira entidade do movimento negro no estado, que objetiva, através da luta contra o racismo, produzir conhecimento de base para que a população negra se organize, política e culturalmente.

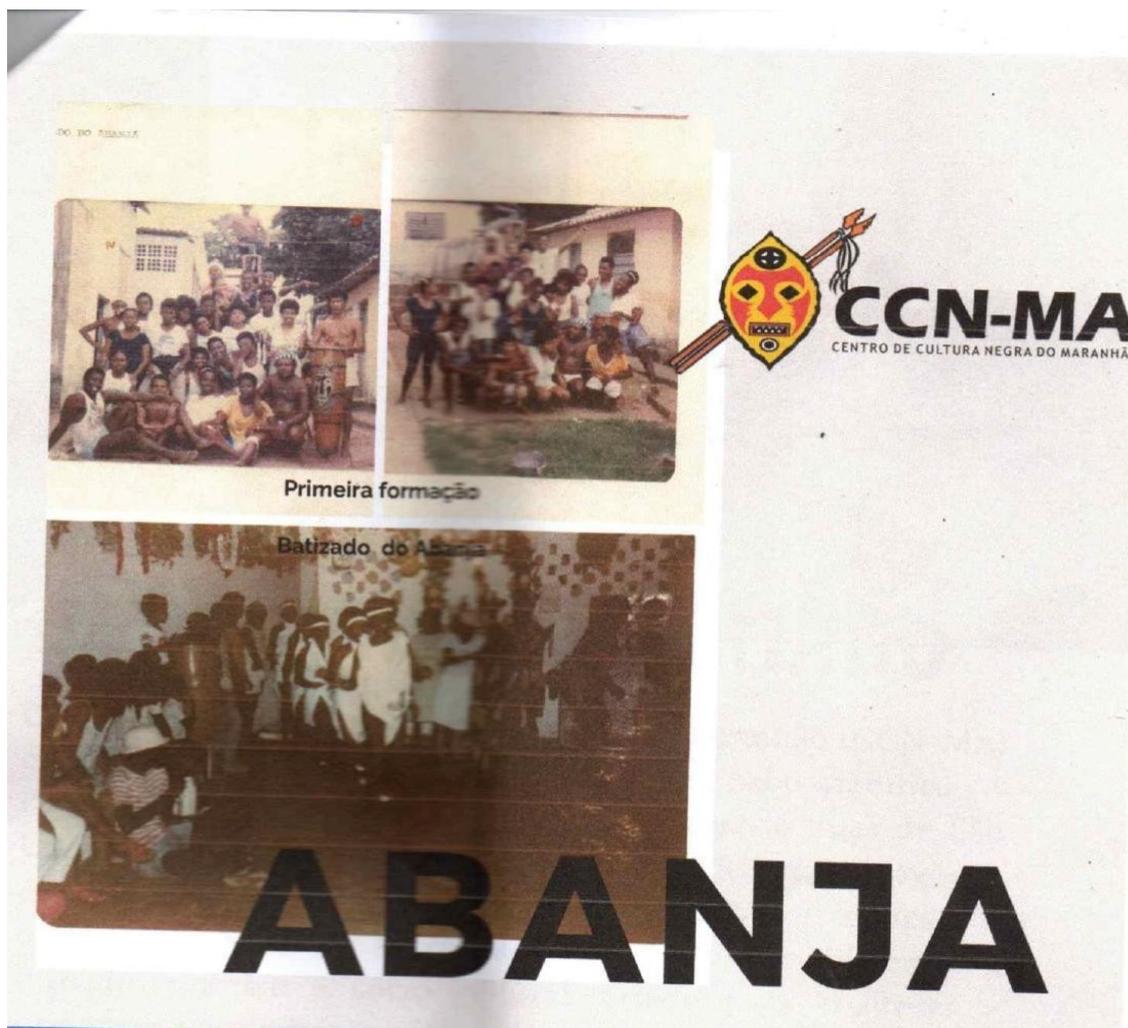
No CCN-MA sob a coordenação de Mundinha Araújo, 1984 surgiu o bloco Afro Akomabu, uma de suas especificidades, é que “o Akomabu não é um bloco no modelo

<sup>9</sup> <https://www.ileaiye.org.br/>.

<sup>10</sup> <https://olodum.com.br/>.

convencional, assim, não disputa prêmio nenhum, pois tem o objetivo de levar uma mensagem de valorização da auto-estima dos afrodescendentes e tem se tornado uma expressão cultural da população negra maranhense” (REVISTA AKOMABU, 2013, p. 03), o bloco afro Akomabu, ao longo dos anos mobiliza a produção cultural na cidade de São Luís com composições musicais, coreografias de dança realizadas pelo Abanjá e o cortejo que acompanha, em apresentações públicas partindo da premissa da citação acima.

Conforme entrevista, o “Abanjá” é um grupo que foi parido dentro do CCN. Ele é um grupo do Centro de Cultura Negra, foi parido e criado lá” (JOANA CARLA, ANEXO II, p. 97), em 16 de Abril de 1985, “a partir do desejo de algumas pessoas que já faziam parte do Bloco Afro Akomabu de fortalecer a luta do movimento negro através da dança Afro” (REVISTA AKOMABU, 2013, p. 09). Abanjá na língua iorubá quer dizer “na luta agora, já”. Além da preservação da cultura africana e afro maranhense “o grupo desenvolve oficinas, seminários, debates, e diversas apresentações artístico culturais com o objetivo de levar cada vez mais longe a missão do Centro de Cultura Negra do Maranhão” (REVISTA AKOMABU, 2013, p. 09).



(Figura 03. Primeira formação do Abanjá e Batizado no Terreiro de Dona Mariazinha. Imagem do arquivo pessoal de Joana Carla Algares)

O grupo foi apadrinhado pela saudosa dançarina e militante do movimento negro Silvia Cantanhede e pelo professor, cantor, dramaturgo, compositor, ator, poeta e militante do movimento negro Edson Catendê. O grupo tem sua primeira apresentação no terreiro de umbanda Tenda de Luz e Vida de Dona Mariazinha, no bairro do Monte Castelo, estabelecendo desde sua gênese seu vínculo com a ancestralidade, o que reforça seu compromisso ético com ideais antirracistas, numa perspectiva histórica pela trajetória, mítica no dançar os *orikis* dos orixás do candomblé (1996) e mística adjetivando sua relação com o sagrado, o não visível. Essa reflexão se sintetiza na fala de Joana Carla em entrevista a essa dissertação:

Quando depois do Carnaval (de 84) a gente formou esse grupo, passou o carnaval 84, aí ficamos nesse negócio de apresentações, o pessoal chamava. Então nós sempre estávamos chamando as pessoas para darem oficina, sendo que uma das primeiras pessoas que chamamos para dar oficina foi Edson Katendê, quando Edson Katendê veio dar essa oficina, foi nesse ano, ele deu a oficina e é o padrinho do Abanjá, ele que sugeriu esse nome. Abanjá significa “na luta agora já!”, e aí ficou.

O batizado deste grupo foi na casa de dona Mariinha, na Paulo Fontim. Eu tenho até foto...O nosso batizado foi lá, que é justamente na casa da parenta de Escrete<sup>11</sup>. (JOANA CARLA, ANEXO II, p. 97).



---

<sup>11</sup> Escrete cantor e compositor José Henrique Pinheiro Silva, o Escrete, Autor de dezenas de sambas-enredos e durante muitos anos compositor da Favela do Samba, Escrete ganhou fama ao fazer um dos primeiros registros da música afro-maranhense, com o LP “Malungos”, cujas músicas foram levadas às ruas de São Luís pelo Bloco Afro Akomabu. Depois disso, Escrete gravou a música “Gaiola não é prisão para negro”, em parceria com Joãozinho Ribeiro, e compôs “Sereia”, juntamente com Carlos Gomes e Nicéias Dumont, que se transformou num hino do carnaval maranhense.

<https://joeljacintho.com.br/ha-16-anos-morreu-escrete-o-poeta-que-cantou-a-sereia-do-maranhao/>. Último acesso em 08/12/2024.

(Figura 04. Edson Catendê em São Luís para dar oficina de dança que batizaria o grupo recém criado de Abanjá ao lado Silvia Cantanhede. Arquivo pessoal de Conceição de Maria Cantanhede).

Metodologicamente, se cruzarmos os aspectos estéticos aos políticos sociais (importante sublinhar que assim como os iorubás, as pessoas no Abanjá não fazem essa dissociação), fica evidente como um aspecto político retórico, se transforma em obra de arte pela via do movimento em dança. A coordenadora do Centro de Cultura Negra do Maranhão, Joana Carla destaca o caráter político pedagógico do Abanjá na seguinte fala:

o Abanjá é uma das pontas que trabalha a questão do povo preto através dança, da música, da poesia, a gente leva a mensagem. Ele é uma das pontas, assim como o PVN, assim como Ató Irê que trabalhou a questão da religião, o Sonho dos Erês que trabalhou com crianças e adolescentes. Então eu sempre coloco que nós somos uma das pontas que trabalha a formação do povo preto. Então quando eu canto “gaiola não é prisão pra negro...” não é a música pela música. (JOANA CARLA, ANEXO II, p. 98).

Além do aspecto crítico filosófico de refletir a conjuntura política atual, e de como estamos, enquanto população negra, inseridos em tal contexto a coordenadora do CCN-MA questiona:

“Então não é a música pela música, quando eu trabalho e a gente canta a música de Paulinho *Deixa de tanto passar talco, entregar o palco pro poder essa história de submissão, história de enganação, já chega*, o que o cara tá dizendo?” (JOANA CARLA, ANEXO II, p. 98). Pensando em termos estéticos, relacionados ao belo propriamente dito, para o Abanjá a cultura negra é a própria tradução da beleza, onde lutar contra padrões coloniais que às oprimem ou contra processos que visam modernizar (embranquecer) manifestações afro culturais, tem sido uma das várias lutas do grupo ao longo de quase quatro décadas, e “que trabalha através da música, da dança, o movimento como resistência”(JOANA CARLA, ANEXO II, p.99).

No processo de pesquisa, se evidenciou que a beleza nas produções estéticas do grupo, advém do que, segundo Abiodun (2022), a cultura iorubá denomina de *ìwà*, nos aprofundaremos nesse conceito adiante. Abiodun nos diz que “um aforismo iorubá afirma: *ìwà l'ewà*, ou seja, *ìwà* constitui beleza” (ABIODUN, 2022, p. 186). Nesse texto (2022), como veremos no próximo capítulo, o autor categoriza esteticamente duas noções de *ìwá*: a ordem microestética e a ordem macroestética do universo, além de identificar os aspectos que caracterizam a presença de *ìwá*. 2022, p. 200).

Como vimos, o grupo Abanjá (1985) se caracteriza pela resistência à estrutura racista da sociedade brasileira, em 1996 ao apresentar *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*., reforça essa

marca ao protagonizar nos palcos ludovicenses a base de sua cultura que tantas vezes é marginalizada. A proposta surge de Carlos Sérgio no período pós carnavalesco:

No 96, eu propus o tema, em relação a religião, pra gente fortalecer a religião de matriz africana. E meu tema foi “Orixás e os deuses africanos no Brasil”. E como no Centro de Cultura Negra a gente trabalha o tema o ano todo, eu tive a ideia e a proposta foi lançada para coordenação de nos levarmos esse espetáculo para o teatro. Então o carnaval foi em fevereiro..., eu não me recordo qual foi o mês que nós levamos esse espetáculo para o Artur Azevedo. (CARLOS SÉRGIO, ANEXO I, p. 89)

Ao propor esse tema Carlos Sergio, militante do movimento negro, dançarino e assistente social, interfere na lógica colonialista e destaca em primeiro plano a cultura negra maranhense, os orixás do candomblé, pois lembrando as palavras de Martins:

Tudo que escapa, pois, a apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-óptico, ou seja, fora do nosso campo de percepção distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação de nossos saberes. (Martins, ANO, pg. 64).

*ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, afirma a continuidade do universo africano em solo maranhense pela via da estética e da ancestralidade no movimento em dança afro. Grafando e compartilhando traduções de saberes africanos pela prática das oralituras. O aspecto político pedagógico do grupo e sua característica de resistência, marcam alguns episódios na história do grupo. Recontar a história contrariando a perspectiva do colonizador sempre vai gerar tensionamentos, ainda mais quando a temática é reverter a lógica demonizada da cultura africana. Sobre uma apresentação do Bumba Crioulo no pátio de uma igreja católica em São Luís, um episódio relatado, em entrevista, por Carla sintetiza a reflexão:

Até mesmo porque colocar a Mina dentro do Bumba não foi uma coisa desde o início, já foi colocado como uma manifestação mesmo da nossa religião. A gente traz também a questão artística, que tem peso. Tanto tem peso, que teve uma vez que a gente foi apresentar numa igreja e o padre disse que nós não íamos apresentar e eu disse: “Pois a gente vai apresentar!”...só sei que quando chegou na hora, peguei o microfone e disse “A igreja nos deve, se vocês não sabem a igreja contribuiu com a escravidão, ela marcava o negro como se marca boi!!!”, falei mesmo, o padre ficou com ódio de mim (risos). (JOANA CARLA, ANEXO II. p. 101).

Seja pela corporeidade e performatividade verbal ou não verbal, o Abanjá reforça o caráter de luta, tendo como ferramenta metodológica o corpo. Martins sintetiza essa proposição na sua hipótese hoje já constatada:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (Martins, 2012, pg. 66).

No campo do território podemos dizer que em 1996 o Abanjá destaca o discurso contra o racismo religioso. Em *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, (1996), esse caráter político pedagógico se expressa pela sua base dramatúrgica, pois numa perspectiva poética, os *orikis* e *itans*, exemplificam, a potência do seu conteúdo estético, vejamos as considerações de Carlos Sérgio citadas durante a entrevista:

Eu acho que a dança dos orixás é definida de acordo com os movimentos que ele faz, de onde ele reina...como é que eu posso te dizer...De onde ele rege. Nanã ela rege na lama. Qual é o movimento dela nè? Como quem tá pisando, mexendo na lama com os pés. Oxossi, é quando ele pega o *ofá* (símbolo de *odé* orixá, orixás caçadores), quando ele vai com arco e flecha, Iansã é quando ela vai com vento, ou então quando ela está espanado os eguns, Ogun é na guerra, Obaluaê, quando ele sente as contrações da dor. Então eu me baseei muito nisso. (CARLOS SERGIO, ANEXO I, p, 90).

Narrativas míticas e místicas, (*orikis* de orixás e *baba egun*), e que muitas vezes trazem também aspectos históricos (*orikis* de obás governantes, ou de pessoas que efetuaram grandes feitos na comunidade), se traduzem nos corpos em movimento ritmados aos som dos atabaques, gonguês e agogôs. No campo da *techné*-arte, no âmbito das cênicas e em relação a pesquisa, mais especificamente na performatividade e corporeidade do Abanjá, é nas oralituras do movimento em dança, que a pesquisa aborda e reflete sobre como se dá, em relação entre a transmissão do conhecimento que era movimento corpo verbal para o movimento corpo não verbal, onde como os integrantes do Abanjá tiverem que fazer “uma pesquisa, teve estudos na época de cada orixá, e que cada pessoa que estava representando seu orixá, teve que fazer um estudo” (JOANA CARLA, ANEXO II, p. 96).

Todo esse processo pode ser analisado pelas categorias estéticas sob a perspectiva iorubá. Nesse sentido, o espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, do grupo de dança afro Abanjá, pode contribuir para ampliar de forma teórico-metodológica o uso de conceitos afro referenciados sobre estética, e aplicá-los a pesquisas científicas em artes cênicas.

Para Luz, nos diz Martins, a transmissão de axé funda o *éthos* e a *arkhé* dos povos iorubás.

A *arkhé*, todavia, não se restringe a um princípio inaugural histórico-social e cultural, mas engloba a energia mística constituinte da ancestralidade e das forças cósmicas que regem o universo na interação dinâmica de restituição de axé do aiyé e do orun, deste mundo e do além e vice-versa ao contrário...Se o ritual caracteriza um *éthos*, isto é, o aspecto da linguagem, estilo ou forma de comunicação e expressão de valores estéticos e éticos e conteúdos de saber ou de não saber, porém o que ele realiza e dinamiza sobretudo é a restituição e transmissão do axé. (LUZ, 2008, p. 90 Apud MARTINS, 2023, p. 61).

Consideremos valores éticos comportamentais, elementos fundantes de um território. Nesse sentido o *éthos* e a *arkhé*, transmitido, restituído pela força vital, pelo axé, também

estabelecem vínculo com a presença da ancestralidade, trazendo beleza e equilíbrio em tudo que existe no mundo no âmbito relacional. O Abanjá produziu o espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, uma obra em que podemos observar elementos estéticos da ancestralidade, sob uma lógica político pedagógica não mercantilista, e na sua proposição temática esse espetáculo amplia, pelo movimento em dança afro, a forma de reverberar as pautas do Centro de Cultura Negra do Maranhão através da expressão artística.

Quando pensamos sobre o *éthos* e a *arkhé* na construção do território, e falamos de produção cultural e intelectual como *ebó*, é imprescindível abordar o significado de axé na para os povos iorubás.

Em *Àṣẹ: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. Journal of Religion in Africa*, v. 24, n. 4, nov. 1994 (Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Em colaboração com pesquisa coordenada por Naiara Paula Eugenio em Estética e Filosofia da Arte Africana), Rowland Abiodun, ao abordar o entendimento de axé inicia sua reflexão da seguinte forma:

Um aspecto importante das artes verbais e visuais na África, em contextos rituais, é a maneira como elas afetam seus públicos, iniciados e não iniciados. Muitas vezes alcançados por meio de uma cuidadosa escolha e disposição de uma gama de esculturas, objetos, cores, sons, frases e encantamentos, esses dispositivos artísticos, quer existam em conjunto ou isoladamente em ambientes sagrados, confrontam o pesquisador em campo com uma experiência religioso-estética bastante complexa. Esse cenário não se presta facilmente à descrição, tradução e análise etnográficas diretas, especialmente se nos basearmos apenas em terminologias e/ou construções teóricas derivadas das disciplinas acadêmicas tradicionalmente relevantes de história da arte, psicologia, filosofia e antropologia, como definidas e praticadas no Ocidente. No entanto, os desafios metodológicos decorrentes dessa situação criam uma oportunidade para explorar novos sistemas conceituais e retóricos africanos para alternativas teóricas novas e contextualmente relevantes. É mais provável que este exercício faça avançar o estudo da arte em geral, pois promete adicionar a tão necessária dimensão da “alma” a uma abordagem ainda essencialmente formalista, autorreferencial e ocidental-modernista da arte e estética africanas. (ABIODUN, 1994, p. 1).

Nesse texto, Abiodun propõe repensarmos as bases metodológicas do ocidente e objetiva “lançar alguma luz sobre a presença estética convincente, que resulta invariavelmente da combinação lógica de componentes artísticos propositadamente selecionados e desenhados para transmitir e acentuar o axé de uma coisa ou sujeito” (ABIODUN, 1994, p. 1-2). O autor nigeriano “abordará o tema do axé, um fenômeno afetivo enigmático na arte e cultura iorubás, e elaborará seu papel crítico como um poder criativo e eficaz nas artes verbais e visuais”(ABIODUN, 1994, p. 1), presente não somente em África mas popularmente difundido no Brasil.

Para Abiodun o termo axé se refere “força vital” contida em todas as coisas vivas e não vivas e como “a realização de um enunciado” e “geralmente traduzida e entendida como “poder”, “autoridade”, “comando”, “cetro”(ABIODUN, 1994, p. 2).

As palavras numa cerimônia religiosa ou um discurso de emancipação, contém uma elaboração estética, que visa “operar nos níveis físico e espiritual da existência” (ABIODUN, 1994, p. 05). Ainda sobre axé: “Essa vocalização do axé é, no entanto, parte de um dispositivo artístico maior destinado a provocar a natureza essencial e o destino pessoal (*orí-inú*) de alguém, a fim de influenciar ou mudar seu estado de ser, com certeza instantânea” (ABIODUN, 1994, p. 04). Os povos iorubás consideram outras classificações, onde “há também uma categoria de axé conhecida como *ohun-àfòs* e cuja tradução literal é ‘pronunciar o axé e fazê-lo acontecer’ e aparece em encantamentos”. (ABIODUN, 1994, p. 04).

É da noção de coletividade dos povos iorubás herdada pelo território, que dá a circulação de axé pois este segundo autor não pode conferido a si próprio, pois mesmo “presente em todas as pessoas e coisas, o axé não é algo que possa ser inventado ou conferido unilateralmente para si próprios”. (ABIODUN, 1994, p. 03).

A concepção de que discursos podem estar carregados de axé, fortalecendo a ideia filosófica da produção cultural e intelectual como *ebó*, no âmbito dos movimentos sociais, pode ser fortalecida a partir das palavras de Abiodun quando o autor nigeriano afirma sobre celebrações de posse que:

Nessas ocasiões, acredita-se que o ar e o espaço entre aquele que vocaliza o axé e o receptor do axé estejam tão fortemente carregados que se considere inseguro obstruí-lo. Isso é compreensível porque o complexo vocal do axé é constituído por uma potente oratória sagrada que faz uso intenso e esotérico de metáforas em padrões de linguagem e estruturas poéticas distintas. A linguagem iorubá é bastante encantada de conversação cotidiana, e *ofo*, *ògèdè*, *àyájó*, *èpè*, *ès à* e *odù-ifá6*, em todas as quais aparecem o axé, usa palavras e termos arcaicos em frases curtas, diretas, repletas de autoridade. (ABIODUN, 1994, p. 04).

A título de comparação, no que se refere ao âmbito sagrado religioso, segundo o autor:

Os procedimentos e requisitos físicos para a recitação do axé variam de acordo com seu tipo e finalidade. Em alguns, a pronúncia do axé deve ser acompanhada pela mastigação de certas ervas, raízes ou pimentas. *Ataare* (pimenta da costa) é o mais comumente usado. Outro tipo de axé é *lamber sal*, mel ou remédios especialmente preparados introduzidos em chifre de animal (geralmente o de carneiro ou antílope) quando um encantamento está em andamento. Também não é incomum encontrar um axé que exija que o emissor mantenha uma postura prescrita, como ficar de pé sobre uma perna, ajoelhar-se e segurar os seios para as mulheres e/ou permanecer nu durante a recitação do axé. Outras condições podem incluir enfrentar uma direção específica, ou seja, leste ou oeste, uma colina, rio ou um altar/santuário designado em uma hora específica do dia ou da noite. (ABIODUN, 1994, p. 04).

Para além de sua utilização, em rituais e cerimônias, o autor fala sobre a origem do axé:

Há também uma categoria de axé conhecida como ohun-àfòs e cuja tradução literal é “pronunciar o axé e fazê-lo acontecer” e aparece em encantamentos. Como o objetivo principal do axé é o controle abrangente, uma maneira de entender o conteúdo desses encantamentos é considerá-los como invocações destinadas a operar nos níveis físico e espiritual da existência. É difícil determinar a(s) origem(ns) exata(s) do axé na cultura iorubá. Na retórica ritual, no entanto, abundam referências úteis quanto ao seu lugar tão importante na vida religiosa e política iorubá. Um mito antigo contém um relato de como, a pedido de Olorum (Criador Supremo), Ogbón (a Sabedoria) apresentou o obi-axé (literalmente, “a noz de cola da autoridade”) para todos os quatrocentos e um orixás que disputavam sobre quem seria o líder entre eles no alvorecer da criação. Quem conseguisse dividir o obi-axé seria declarado líder e passaria a controlar os destinos dos demais orixás. Todos eles tentaram, mas apenas Ori conseguiu realizar essa difícil tarefa. Assim, Ori tornou-se o governante ocupando a mais alta posição de autoridade e possuindo o axé preeminente entre todos os orixás. (ABIODUN, 1994, p. 5).

Ainda sobre a origem do axé:

Com seu axé, *Ori* foi capaz de lidar com todas as ameaças de oposição de seus companheiros orixás que com ele disputaram a invejável posição de autoridade, mas fracassaram. No texto divinatório de *Ifá* que narra esta história, o uso de dois verbos iorubás, *pa* e *dá*, fornece pistas úteis para o significado e operação do axé, especialmente no que diz respeito ao seu aspecto criativo. Na frase *pa obi-axé*, que significa “partir ou separar a noz de cola em seus gomos”, o mesmo verbo *pa* (dividir) também pode significar “criar ou fabricar” como em *pa-itàn*, como “contar ou criar uma história”. Da mesma forma, o verbo *dá* usado no texto divinatório de *Ifá* sobre *Ori* tem dois significados, a saber, “cair, dominar, derrotar” e “criar, instalar”...O axé está localizado no topo ou extremidade pontiaguda do objeto cônico, *iborí*, que representa simbolicamente *orí*, a autoridade, poder ou força necessária para realizar todas as coisas. Da mesma forma, toda criatura usa sua cabeça (geralmente a cabeça ou algum outro lugar onde o axé esteja localizado) para resolver problemas e superar obstáculos. (ABIODUN, 1994, p. 5-6)

Como uma força que pode habitar todas as coisas, a noção de axé é bem ampla e complexa, no âmbito da pesquisa, ela se demonstra na concretização e longevidade do Abanjá e de seu território de origem. Abiodun o sintetiza da seguinte forma:

Resumindo, axé é aquela essência divina em que física, metafísica e arte se misturam para formar a energia ou força vital que ativa e direciona processos e experiências sociopolíticas, religiosas e artísticas. O axé é parte integrante da estética iorubá. É considerado eficaz e desencadeia uma resposta no público, iniciado ou não iniciado, mesmo quando não pode ser totalmente e imediatamente compreendido. Expressado externamente através das artes verbais, visuais ou performáticas, isolada ou conjuntamente, o axé imbuí som, espaço e matéria de energia para reestruturar a existência, transformar o mundo físico e também controlá-lo. (ABIODUN, 1994, p. 5-6).

O Abanjá por meio das linguagens artísticas, na sua performatividade e corporeidade, tem se construído, ao longo de quase quatro décadas, enquanto segmento do território

CCN-MA, uma importante ferramenta artístico-tecnológica e político-pedagógica em prol do povo negro, além de ser desde sua fundação como uma ação política do Centro de Cultura Negra do Maranhão, uma referência para dança de forma geral e ponto nevrálgico para se compreender o que podemos chamar de dança afro-maranhense a partir do final do séc. XX.

### **1.3 O pesquisador na pesquisa em trânsito: da encruzilhada ao território que resguarda os valores estéticos afro-diaspóricos.**

No final da graduação, (2022.2) decidi fazer meu TCC, orientado por Zilá Muniz e Julianna Rosa, com pesquisa e criação, aliando o movimento do corpo em dança, a epistemologia banto na performance, *Ntangu, O Ser que Dança o Tempo*, questionava teoricamente a ausência de categorizações e classificações que abarcasse as manifestações negras. Porém conceitos importantes como corporeidade e performatividade estavam sempre presentes nos ensaios e na escrita. Já na apresentação do TCC, de forma breve falo sobre minha passagem pelo grupo Abanjá. Atualmente em novo ciclo acadêmico, no mestrado, refletindo sobre meu levantamento bibliográfico, relembrei que minha corporeidade e performatividade (assim como a teatralidade), muita está relacionada com o corpo do Abanjá, forjado nos ensaios e apresentações com o grupo, em escolas, pelas, ruas, sedes irmãs e no território do CCN-MA, na região do barés do bairro do João Paulo em São Luís do Maranhão, subindo para quem vem da Av. dos Africanos e descendo para quem vem pela feira do João Paulo.

Localizada no Centro Histórico da cidade, a rua 28 de Julho, também é conhecida como Rua do Giz e foi eleita pela revista Casa Vogue como uma das seis ruas mais bonitas do Brasil, nesse endereço em uma encruzilhada, estava localizado no início dos anos 2000, uma loja do Centro de Cultura Negra do Maranhão, onde era possível adquirir, cds, livros e peças confeccionadas nos projetos do CCN, como vestuário, instrumentos musicais e telas de grafitadas. Uma das integrantes do elenco de *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, Marcia Serra, trabalhava como atendente no local.

No dia em que conheci a chamada “lojinha do CCN-MA”, estava tendo uma exposição fotográfica de *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, o que leva a crer que estas imagens ainda estão em algum arquivo, pessoal ou institucional, que me chamou atenção. Marcia me explicou não somente sobre a exposição em si, mas o objetivo da loja em si. Importante sublinhar que até a data da entrega desta dissertação, as imagens citadas ainda não foram localizadas, para devida solicitação e inclusão na pesquisa.

Percebendo meu interesse em conhecer mais, fui convidado por Serra para visitar a sede em dia de ensaio do Abanjá, que era às quartas e sábados. Como se tratava de quinta-feira, me prontifiquei a ir no próximo sábado. Quando cheguei a sede próximo das 13:00 hrs, ao ser recebido, soube que não haveria ensaio pois estava tendo uma formação para os militantes da casa, porém fui convidado a participar, sem ter ideia que estava diante de muitos dos fundadores daquela casa, coordenadores de diversos segmentos da casa, incluindo os do Abanjá.

Esse foi o início do caminho que forjou meu corpo de artista, minhas corporeidades e performatividade, estão enraizadas em território afro referenciado, essa trajetória me traz para o lugar de um duplo pertencimento, o artístico no Abanjá e o acadêmico do pesquisador, onde o artista antecede o acadêmico, destaco esse ponto, pois o tanto o CCN, quanto o Abanjá não me surgem como objeto de estudo, mas lugar de formação de homem negro, esse fato me traz a ciência de que o Centro de Cultura Negra do Maranhão, em todos os seus segmentos e projetos sempre produziu saberes afro diasporicos dos mais diversos e, nesse sentido, essa pesquisa é mais sobre agradecimento, e não da necessidade da instituição em ter um pesquisador produzindo conhecimento acadêmico a partir da história do Abanjá, pois o Abanjá desde 1985 partilha seus saberes apesar de academia e da pesquisa científica em artes cênicas. Busquei destacar como pesquisador, que o conhecimento produzido pelo Abanjá especificamente, pode e deve ser reverberados dentro das universidades.

## **CAPÍTULO II - O CONCEITO DE ESTÉTICA COMO ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA.**

Neste capítulo tratei de relacionar, a partir do levantamento bibliográfico sobre estética iorubá, quais elementos destacados pelos autores africanos, Abiodun e Abimbola, são perceptíveis na obtenção de dados na pesquisa relacionada a dança afro, ou seja, busquei utilizar conceitos africanos como parâmetro analítico de um espetáculo que tem como tema central os deuses cultuados na iorubalândia. A relação com a encruzilhada se dá pelo fato do conceito de estética abordar diversos aspectos em si próprio como campo de estudo.

A encruzilhada, representada simbolicamente por Exu no panteão iorubá, é um lugar de encontro, decisão e potencialidade. Ela carrega o princípio da comunicação entre mundos, na coexistência entre o visível e o não visível, e simboliza os dilemas éticos que permeiam a vida humana. A encruzilhada é, portanto, um espaço de reflexão ética, onde decisões individuais são tomadas com impacto no todo, e elementos como dança, ética e axé convergem como espaços e linguagens que articulam escolhas, movimento e valores, promovendo reflexões sobre liberdade, ancestralidade e responsabilidade comunitária. Na encruzilhada, somos chamados a decidir com consciência, considerando as implicações de nossos atos. Na dança afro, manifestamos essa consciência no corpo, celebrando o movimento como linguagem ética e estética. Na ética, traduzimos essas escolhas em comportamentos que fortalecem os vínculos com o outro e com o mundo espiritual. E foi na encruzilhada que se estabeleceu a relação entre o processo do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, e as categorias de estudo sobre estética iorubá.

### **2.1 O movimento em dança afro do Abanjá.**

O corpo é o meio através do qual experimentamos o mundo e nos relacionamos com ele. A corporeidade é um conceito que transcende a ideia do corpo como uma estrutura meramente biológica, enfatizando sua dimensão subjetiva, cultural, social e existencial, ou seja, refere-se à vivência do corpo enquanto elemento central de existência e interação com o mundo.

Trata-se da compreensão de que o corpo não é apenas um objeto físico, mas também um elemento essencial na constituição do ser humano enquanto sujeito, inserido em contextos históricos e culturais que influenciam sua experiência e percepção, transitando num território de experiências subjetivas, sociais e culturais.

A corporeidade na dança afro é uma expressão profunda e rica de identidade, cultura e ancestralidade. Trata-se de uma experiência integrada entre corpo, mente e espírito, e ancestrais, que reflete a conexão histórica e social das comunidades africanas e afrodescendentes com o mundo ao seu redor. Na dança afro, o corpo não é apenas um instrumento de movimento, mas um veículo de memória e resistência, portador de narrativas que remontam às tradições dos povos africanos.

A corporeidade na dança afro refere-se à forma como o corpo é compreendido, experimentado e expressado, especialmente no contexto das tradições africanas e afrodescendentes. É um conceito que vai além do movimento físico, englobando dimensões culturais, espirituais, históricas e identitárias que estão profundamente enraizadas na experiência do corpo em movimento.

Na dança afro, a corporeidade é marcada por características específicas, como a própria conexão com a ancestralidade. O corpo na dança afro carrega a memória cultural de um povo, sendo um veículo de transmissão de histórias, saberes e espiritualidade. Cada movimento muitas vezes tem um significado simbólico, evocando a relação com os ancestrais e os orixás, a integralidade do corpo, mente, espírito e ancestral. Diferentemente de uma visão fragmentada do corpo, a dança afro entende o corpo como uma unidade que integra aspectos emocionais, espirituais e racionais.

Dançar é se expressar plenamente, conectando-se consigo mesmo, com o coletivo e com o sagrado, ritmicidade e musicalidade também são aspectos importantes da corporeidade na dança afro, e é profundamente conectada ao ritmo e à música. O corpo responde aos tambores e outros instrumentos percussivos, expressando as nuances das sonoridades por meio de movimentos precisos e intensos, os movimentos, fluidos e pulsantes, representando a ligação com a natureza e os ciclos da vida.

Gestos e posturas podem simbolizar elementos da natureza, como a força da terra, a fluidez das águas ou a energia do fogo. O elemento da força coletiva também é característico, pois a corporeidade se dá na relação entre os corpos em experiência, isso reforça o senso de pertencimento e união.

A interação entre os dançarinos e os músicos cria um diálogo rítmico e corporal que reforça a importância do coletivo. O aspecto político da dança afro é também uma forma de resistência, preservação e afirmação da identidade cultural frente à opressão histórica. A corporeidade, nesse contexto, torna-se um ato político de existência e celebração da cultura afro.

Portanto, a corporeidade na dança afro transcende a técnica e o desempenho estético; ela é uma vivência que expressa o modo de ser, estar e se relacionar no mundo, profundamente enraizada nas tradições e experiências da diáspora africana. Na diáspora africana, a dança afro tornou-se uma ferramenta de resistência cultural e afirmação identitária.

Durante a escravidão, essas manifestações corporais foram reprimidas, mas persistiram como formas de resiliência e adaptação. O corpo na dança afro, portanto, é um espaço político, onde a memória ancestral é preservada e reivindicada frente às tentativas de apagamento cultural. A dança afro é inseparável da música. Os ritmos, geralmente marcados por tambores e instrumentos percussivos, guiam os movimentos do corpo.

A interação entre som e movimento é visceral, promovendo uma sintonia orgânica com os ciclos da natureza e as dinâmicas da vida. O aspecto pessoal da corporeidade é importante pois esta está intrinsecamente ligada à subjetividade. O corpo não é apenas uma “coisa” que possuímos, mas uma parte central de como nos percebemos e nos relacionamos com o mundo. Compreender a corporeidade é essencial para reconhecer o corpo como um elemento integrador da existência humana. Ele é, simultaneamente, biológico, simbólico e relacional, permitindo-nos vivenciar e transformar o mundo. Portanto, discutir corporeidade é refletir sobre como nos constituímos enquanto seres humanos em constante diálogo com nosso próprio corpo e com os contextos nos quais estamos inseridos. A corporeidade na dança afro é uma celebração do corpo como memória, resistência e expressão criativa. Ela revela uma visão de mundo integradora, que valoriza as interconexões entre o humano e o cosmos. Essa dança nos ensina a ouvir o corpo, a honrar nossas raízes e a reconhecer a dança como um ato de existência e transformação.

A performatividade na dança afro é uma dimensão rica e multifacetada que envolve não apenas a execução de movimentos, mas também a expressão de identidades, histórias e culturas específicas. Este conceito pode ser analisado a partir de várias perspectivas, incluindo os estudos culturais, a antropologia, a estética e as práticas corporais. Na dança afro, a performatividade está profundamente enraizada na herança cultural e espiritual das comunidades africanas e afrodescendentes.

Os movimentos, gestos e ritmos muitas vezes carregam significados simbólicos que conectam o corpo ao sagrado, à ancestralidade e às dinâmicas coletivas. Por exemplo, em tradições como as danças dos orixás no Candomblé ou a capoeira, os movimentos performativos não apenas comunicam, mas reconstroem histórias e tradições, criando um espaço de continuidade cultural.

A dança afro é um espaço de construção e afirmação de identidades, especialmente em contextos de diáspora. Os corpos que dançam carregam marcas de resistência histórica contra a opressão, a escravidão e o racismo. Assim, a performatividade nesse contexto transcende o movimento técnico, incorporando narrativas de resiliência e empoderamento. É uma forma de reivindicar pertencimento e orgulho na cultura afrodescendente.

Um aspecto central da dança afro é seu caráter coletivo. Muitas vezes, a dança não é apenas para ser observada, mas para ser vivenciada em comunidade. A interação entre dançarinos, músicos e espectadores cria um ciclo dinâmico de troca energética, onde cada participante contribui para a performatividade geral do evento. Isso reflete os valores comunitários fundamentais das culturas africanas, onde a individualidade é fortalecida pelo grupo. A performatividade na dança afro também se manifesta na estética corporal única que desafia os paradigmas eurocêntricos de dança. Movimentos como ondulações, isolamentos, e a ênfase na conexão com o chão expressam uma relação orgânica entre o corpo e a terra.

Esses movimentos não apenas celebram a fisicalidade do corpo, mas também ressignificam padrões de beleza e expressividade. No contexto contemporâneo, a dança afro é um veículo de resistência política e social. Performances em espaços públicos ou em plataformas artísticas são frequentemente usadas para desafiar estereótipos, denunciar injustiças e reafirmar a importância das vidas negras.

A performatividade, nesse sentido, torna-se uma ferramenta de transformação social, dando visibilidade a vozes historicamente marginalizadas, pois as ações e palavras no território não somente expressam mas constroem outras realidades. A performatividade na dança afro vai além da técnica, ela é um ato político, cultural e espiritual. É um espaço onde história, identidade e coletividade se entrelaçam, criando uma experiência única e profunda tanto para quem dança quanto para quem assiste.

Como prática viva, a dança afro continua a evoluir, preservando suas raízes enquanto dialoga com o presente e o futuro. Os dois conceitos convergem ao tratar o corpo como um espaço tanto de vivência quanto de construção. A corporeidade dá ao corpo uma dimensão existencial, enquanto a performatividade o insere em um contexto político e cultural.

A interação entre os dois conceitos evidencia como o corpo é um local de resistência e contestação: mesmo que as normas sociais tentem inscrevê-lo dentro de determinadas molduras, a experiência subjetiva do corpo pode oferecer espaços para desconstruções, questionamentos e novas performances. Por exemplo, nas artes cênicas, mas especificamente na dança afro, o corpo do artista torna-se ao mesmo tempo objeto e sujeito de transformação, explorando os limites entre o natural e o cultural, o individual e o coletivo.

No movimento em dança, por exemplo, o corpo não apenas expressa emoções, mas também desafia normas de gênero, raça e identidade. Corporeidade e performatividade são conceitos que desvelam a complexidade do corpo humano como espaço de vivência, construção e contestação. Eles nos convidam a refletir sobre como nossos corpos são simultaneamente moldados por normas culturais e veículos de resistência criativa e política. Assim, esses conceitos permanecem centrais para entender as dinâmicas de poder, identidade e subjetividade nas sociedades contemporâneas.

### *2.1.1 O movimento que fundamenta a dança: “Tia Silvia” é a cabeça do Abanjá.*

O Abanjá se define como um grupo de dança afro. O termo dança afro por si só se torna muito amplo, no Brasil, por exemplo, a dança afro é reconhecida como parte fundamental da identidade cultural, sendo estudada e praticada em projetos educacionais, culturais e terapêuticos. Para Megale, as danças afro-brasileiras, são aquelas de origem africana divulgadas, criadas ou influenciadas pelos africanos e que chegaram em territórios afrodescendentes no Brasil (MEGALE, 1999).

Em suma, a dança afro é mais do que um estilo ou técnica, é um legado vivo que continua a inspirar, ensinar e conectar pessoas às suas raízes e à força transformadora da arte. Segundo Silva, Mercedes Baptista e Eros Volúcia, são as referências ao tratarmos de dança afro no Brasil, a autora nos diz que:

Eros Volúcia e Mercedes Baptista são referências ao se tratar de dança afrobrasileira. Isso porque, na estilização das suas danças, ambas trouxeram a figura do orixá como um dos principais elementos que constituíram as suas pesquisas. Em 1927, é criada a primeira escola de dança oficial do país, nomeada de Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina e coreógrafa russa Maria Olenewa e o crítico teatral Mário Nunes. (SILVA 2018, p.41)

No Brasil suas origens estão ligadas a chegada dos negros escravizados. As danças afro têm origem nos diversos povos e etnias africanas, cada qual com seus ritmos, gestos e significados. No continente africano, essas danças estão ligadas a rituais religiosos, celebrações sociais, guerras, colheitas e cerimônias de passagem, como casamentos e funerais. Ao longo do processo histórico da diáspora africana, especialmente durante o período de escravidão, essas práticas culturais foram preservadas, recriadas e ressignificadas, principalmente na América Latina e no Caribe. A dança afro desempenha um papel vital na preservação da identidade e na valorização da cultura afrodescendente.

A dança afro, com seus movimentos baseados em ritmos ancestrais e no vínculo com a terra, é uma manifestação corporal que traduz narrativas e energias espirituais. Assim como na encruzilhada, a dança é um espaço de troca e transformação, onde o corpo se torna veículo de expressão cultural, ética e espiritual. A pessoa, ao movimentar-se, revive mitos e histórias, conectando-se com a ancestralidade enquanto interpreta os desafios do presente. Além disso, a dança afro ensina sobre equilíbrio, ritmo e a importância de cada gesto como parte de um fluxo maior. Esses princípios estão alinhados a valores éticos como harmonia, coletividade e respeito pelo legado ancestral.

Em contextos de opressão, como durante a escravidão, ela serviu como forma de resistência e fortalecimento comunitário. Hoje, é um símbolo de luta contra o racismo e a discriminação, além de um veículo para educar sobre a história e os valores das culturas africanas. Atualmente, a dança afro ganhou espaço em academias, teatros e palcos internacionais. Grupos artísticos e mestres têm trabalhado para resgatar e modernizar essas tradições, incorporando elementos de outras linguagens artísticas.

Como vimos acima, Mercedes Baptista foi uma figura icônica na história da dança afro-brasileira, destacando-se como a primeira bailarina negra a integrar o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948. Sua trajetória é marcada por conquistas artísticas e pela valorização da cultura afro-brasileira, sendo uma referência no desenvolvimento da dança afro como linguagem estética e cultural. Entre suas obras mais notáveis, destacam-se montagens coreográficas que exploravam temas ligados ao candomblé, à vida dos negros no Brasil e às tradições populares. Mercedes também influenciou outros campos, como o teatro e a música, colaborando com artistas de renome e ajudando a moldar uma estética afro-brasileira nas artes performáticas. Mercedes Baptista faleceu em 2014, mas seu legado permanece vivo, sendo lembrada como uma pioneira na luta pela igualdade racial e pela preservação e valorização da cultura afro-brasileira no Brasil e no mundo.

No Maranhão podemos destacar a figura de “Silvia Cantanhede”, ou “Tia Silvia” como é chamada pelos veteranos do Abanjá. Ana Silvia Cantanhede foi uma destacada ativista maranhense, reconhecida por sua luta em defesa dos direitos das mulheres negras. Sua trajetória de trabalho inspirou a criação do Dia Municipal da Mulher Negra em São Luís, celebrado anualmente em 25 de julho. Em sua homenagem, o Governo do Maranhão inaugurou o Centro Estadual de Referência da Mulher Negra Ana Silvia Cantanhede, localizado na Rua dos Pretos, no Centro Histórico de São Luís. Este espaço é dedicado à

elaboração de políticas públicas voltadas para as mulheres negras, oferecendo serviços de acolhimento, orientação e apoio. Ana Silvia Cantanhede faleceu no ano 2000, mas sua memória continua viva através das diversas ações político-culturais, como o grupo Abanjá e o Centro de Referência da Mulher Negra, a exemplo. Ana Silvia Cantanhede foi co-fundadora, madrinha e primeira coreógrafa do Abanjá.

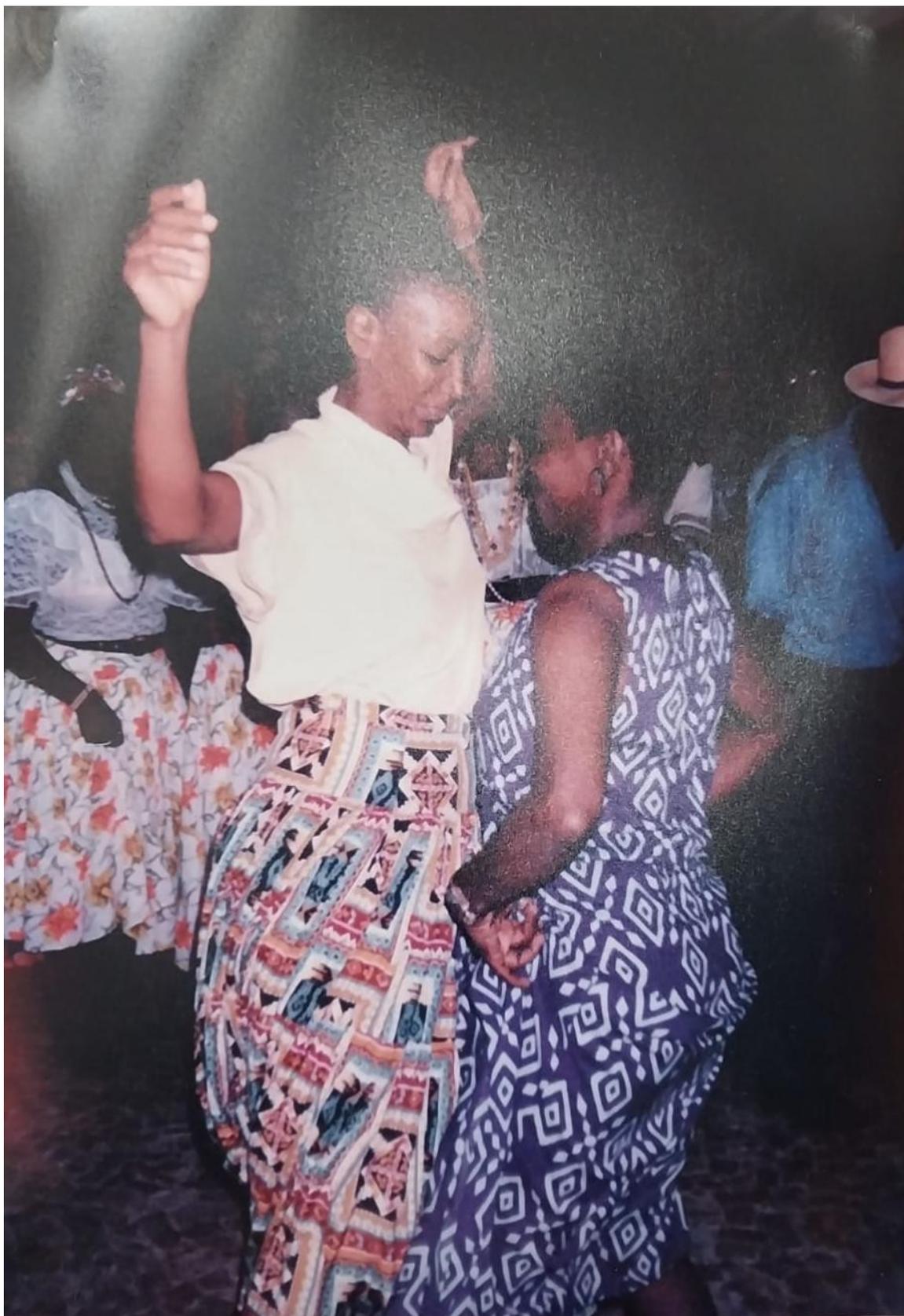


(Figura 05. Imagem de Ana Silvia Cantanhede. Arquivo pessoal de Conceição de Maria Cantanhede)

Nascida na cidade de São Luís-Maranhão, em 14/03/1958, Ana Silvia Cantanhede, mulher negra, militante, cursou o magistério, exerceu a profissão técnica em estética corporal,

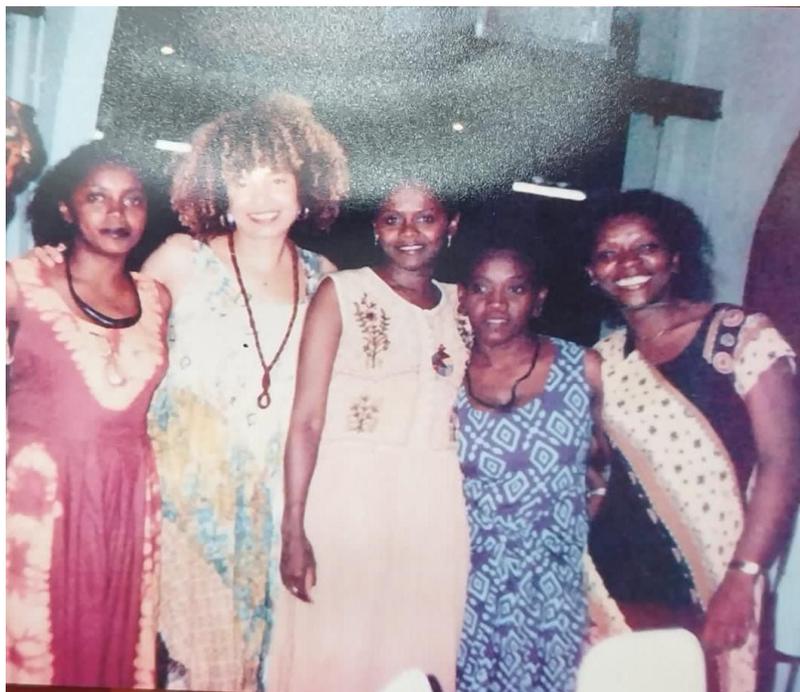
filha mais nova da quituteira Cerise Teixeira Cantanhêde e Esterlito Reis Cantanhêde, um pequeno comerciante no bairro da Coréia, ambos originários da baixada maranhense e falecidos atualmente. Como articuladora, Sílvia vivenciou experiências avançadas do cenário nacional do movimento negro/mulheres negras, que desenvolveu para o reconhecimento do trabalho político-cultural do GMNMA e também do CCN-MA. Em sua jornada de dupla militância foi membro da delegação da Pré-Conferência Mundial contra o Racismo, Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância, realizada em Santiago-Chile, com lideranças de organizações de mulheres negras e movimento negro, em dezembro do ano 2000. Essa seria sua última participação como ativista e representante do movimento de mulheres negras, pois Silvia Cantanhede faleceu em 26 de dezembro de 2001, vítima de câncer de mama contra o qual atrasou durante um ano. Sua imagem e suas palavras serão sempre de esperança para as reflexões de nossas lutas e conquistas até hoje.

Algumas referências importantes e que de alguma forma se conectam ao Abanjá por intermédio de Silvia Cantanhede são: Zenaide Cecília Pereira da Silva, que nasceu em Campinas, no interior de São Paulo, no dia 19 de janeiro de 1956. Zenaide foi atriz, cantora, poetisa, bailarina e modelo, também foi conhecida, em alguns trabalhos, por Zenaide Zen. Zenaide Silva faleceu em 17 de setembro de 2011, em Itaguaí, no Rio de Janeiro, vítima de um AVC, aos 55 anos de idade.



(Figura 06. Foto com Sílvia Cantanhede com Zenaide Zen. Arquivo pessoal de Conceição de Maria Cantanhede)

Podemos destacar também Angela Davis.



(Figura 07. da esquerda para direita: Dulcilene Melo, Angela Davis, Lucia Dutra, Ana Silvia Cantanhede e Luzia Martins. Arquivo pessoal de Conceição de Maria Cantanhede).

## **2.2 *Ìwá l'ewá Abanjá: perspectivas de uma estética iorubá na construção do espetáculo ORIXÁS NA ÁFRICA (1996).***

Se entendermos o “prazer o belo” e a sensação agradável que ele nos traz como uma qualidade inerente ao ser humano, seja pela via da arte (techne), da filosofia, ou da estética como um campo autônomo, aceitamos o fato de querer estar em contato com pessoas, lugares, obras e ambientes considerados belos e agradáveis.

Compreender e aceitar os padrões greco-romanos como único padrão de beleza, faz com que pessoas, lugares, obras e ambientes fora desse padrão sejam considerados feios e indesejados, o que gera um alijamento social de determinados grupos étnicos, além do espaço geográfico onde habitam e frequentam.

O professor titular aposentado da Universidade de São Paulo (USP), Kabengele Munanga, nos dá a dimensão da importância do conceito de belo para o espírito humano:

O belo parece constituir um dos universais do espírito humano em todas as sociedades. Entre os gregos, o belo se aparentava ao verdadeiro e ao bem, sentido encontrado também na maioria das sociedades negro- africanas, onde o belo associa-se ao bom, ao verdadeiro e ao útil. Mas a dificuldade é definir o belo em si. Kant pensava que o julgamento estético devia se efetuar sem conceito por causa de sua subjetividade, pois exprime o que eu "sinto". No entanto, para não correr o risco de arruinar as noções de belo e de arte, não se pode dizer que tudo é belo, que qualquer coisa é bela pelo simples fato de alguém declará-la bela. O que levou Kant a pensar que entre todos os homens as condições subjetivas da faculdade de julgar são as mesmas, e que é belo o que agrada universalmente, sem conceito; o que sem conceito é reconhecido como objeto de uma satisfação necessária. Aqui reencontramos o universal e o necessário, que parecem corresponder às exigências do espírito humano.

No Brasil, até o final do séc. XX, quando analisamos as artes em geral, percebemos a predominância dos padrões de beleza e simetria que são correspondes aos fenótipos físicos dos povos greco-romanos da antiguidade helenística, desconsiderando o belo em outras civilizações anteriores e posteriores a essas e fora desse eixo geográfico. Dessa forma fixou-se um modelo único, onde um “cânone”, o “clássico”, é a referência de universalização do belo, o que no Brasil, gerou uma sociedade, sem generalizações, que entende o belo como um conjunto de características caucasianas-ocidentais, delegando a “feiura” a tudo que está fora desse pequeno e seletivo grupo, ou seja, nessa perspectiva, a eurocêntrica, buscar a beleza,

deveria ser seguir o padrão branco ocidental. Esses elementos são importantes pois evidenciam o aspecto social do estudo da estética.<sup>12</sup>

Como veremos um provérbio iorubá que diz que o bom caráter é a essência da beleza. Isso significa que boa conduta, gentileza e integridade são características que mais contribuem para tornar uma pessoa admirável ou cheia de verdadeira beleza. Isso nos ensina que a verdadeira beleza não é apenas algo relacionado à aparência física, mas também ao nosso caráter e nossas ações em relação aos outros.

O professor e autor nigeriano-americano mais conhecido por suas contribuições ao campo dos estudos de arte africana, especialmente a arte iorubá, Roland Abiodun é atualmente professor John C. Newton de Arte, História da Arte e Estudos Negros no Amherst College, Amherst, Massachusetts. Em seu texto *O conceito de iwá na estética iorubá (2022)*, traduzido por Kim Camargo e Wanderson Flor do Nascimento, relaciona *iwà*, caráter/existência e *ewá*, beleza. Neste texto ainda, o autor categoriza esteticamente duas noções de *iwá*: a ordem microestética e a ordem macroestética, além de identificar seis aspectos importantes da sua presença.

Abiodun justifica essa relação a partir do aforismo “*iwà l’ewà*”, para o autor, se *iwà* constitui beleza, “um lugar óbvio para começar um estudo significativo da estética iorubá é *iwà*” (ABIODUN, 2022, p. 186). Para autor ao ignorar esse conceito:

Pois ignorar ou subestimar este importante pré-requisito para a beleza e, na contramão, favorecer critérios ou explicações externas, que não apenas nos afastará ainda mais do universo estético iorubá, mas também nos afastará do pleno prazer e compreensão da arte iorubá. (ABIODUN, 2022, p. 186).

Com esse conceito, *iwà*, aliado a outras proposições epistemológicas, buscarei estreitar as relações entre noções estéticas iorubás, e a estrutura de montagem do espetáculo do Abanjá, *Orixás os Deuses Africanos no Brasil* (panteão nagô), aliado as ferramentas teórico-metodológicas desse estudo, refletindo e traçando parâmetros que contribuam na continuidade do desenvolvimento da pesquisa científica em artes cênicas numa perspectiva decolonial, contra hegemônica e antirracista.

Segundo Abiodun (2022), na língua iorubá, a palavra *iwà* (caráter) possui um homófono, *iwà* (existência). Abiodun, reverbera a afirmação de Wande Abimbola de, “que

---

<sup>12</sup> Ler Arte afro-brasileira: o que é afinal?/ Afro-brazilian-art: What is it, after all?.(MUNANGA,2019) e Selvagens, Exóticos, Demoníacos: Ideias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta (SANTOS, 2002).

*ìwà* (caráter) deriva de *ìwà* (existência)...e o significado original de *ìwà*... pode ser interpretado como o fato de ser, viver ou existir, cujo atributo supremo, ideal ou forma perfeita é a imortalidade” (ABIMBOLA, 1975, p. 393 Apud ABIODUN, 2022, pg. 186), estabelecendo assim a relação entre as palavras.

Em diálogo com Abimbola, Abiodun, diz que no Corpus Literário de *Ifá*, *Ìwà* (caráter) é a representação da esposa de *Orunmila*, extremamente bonita, mas que é expulsa de casa por seu marido, por ter um comportamento considerado pelo mesmo como inadequado, logo após esse evento, *Orunmilá*, percebendo que sua “prosperidade, honra e popularidade eram atribuídas à presença de *Ìwà*” (ABIODUN, 2022, p. 187), estava disposto a abrir mão de tudo que tinha para ter de volta sua esposa *Ìwà*. “Quando eles finalmente se reencontraram, *Ìwà* não foi responsabilizada por nada; foi *Orunmilá* quem fora culpado por não ter paciência suficiente para lidar com sua esposa” (ABIMBOLA, 1975, p. 415-416 Apud ABIODUN, 2022, p. 187). Sobre a aparente contradição moral na resolução desse conflito, Abiodun tem a seguinte opinião:

Mas isso é, na minha opinião, um aviso para que aprendamos, desde o início, a distinguir entre o humano e o divino, entre especulações enraizadas no pensamento humano comum e os fatos de *Ìwà*, expressos através do Corpus Literário de *Ifá*...É significativo que o significado original de *ìwà* não denote moralidade, e é sob essa luz que podemos apreciar a beleza de *Ìwà*, uma expressão de sua existência ou ser. No entanto, o caso de *Orunmilá* é diferente. Ele não tinha solidez em seu ser, e/ou viver, e ele perdeu sua esposa; como *Ìwà*, ele precisava de firmeza de caráter, mesmo que certamente requeresse esforço e sacrifício adicionais (ABIODUN, 2022, p. 187).

Para melhor compreendermos os aspectos do juízo moral de que fala Abiodun na citação acima, o autor narra um mito fundador da cultura iorubá. *Ìwà* é filha de *Sùúrù* (Paciência), que por sua vez é o filho primogênito de *Olodumare*. Auxiliado por *Babá Ìwà*, *Olodumare* controla toda criação, que segundo Abiodun, também são representadas pelo personagem de *Ìwà*, pois para o autor, “cada criação, seja ela divindade, pessoa ou coisa, possui sua própria beleza como consequência necessária de *ìwà*”. (ABIODUN, 2022, p. 187). A presença de *ìwà* em um mito fundador demonstra sua importância, que aliada a postulação de Abimbola citada no texto, dimensiona o quanto “a busca por *Ìwà*, como fez *Orunmilá*, é um símbolo de sua importância contínua na tradição iorubá” (ABIODUN, 2022, 19 p. 190).

Nesse sentido os *itans* que narram os mitos das divindades iorubás, naturalmente “têm suas características individuais e imperecíveis *ewà* (beleza), e nosso julgamento delas (como o da esposa de *Orunmilá*, *Ìwà*) não é limitado ou determinado por códigos éticos ou morais humanamente definidos”. Seguindo essa direção de compreensão de *ìwà*, Abiodun apresenta

a microestética como uma categoria que comporta tanto a noção de Abimbola como a noção de *ewá*, como esposa de *Orunmila*, nas palavras do autor: Simplificando, essa ordem trata do pleno reconhecimento e da apreciação adequada de um determinado objeto, elemento ou fenômeno, como totalmente distinto e diferente de um tipo generalizado que pode modificar ou mesmo desconsiderar as considerações ou fatos da individualidade. (ABIODUN, 2022, p. 187), ou seja, para a iorubalandia, *Ìwà* representa o caráter, à essência e à conduta ética de uma pessoa.

Porém mesmo sendo traduzida como como "caráter" ou "existência", seu significado se estende para além da literalidade das palavras, abrangendo tanto a integridade moral quanto a forma como alguém vive sua vida em alinhamento com princípios espirituais e sociais. Isso nos faz compreender que a estética para os iorubás está para além da noção de estética difundida no Brasil, onde o termo é associado muitas vezes a frivolidades.

O que é belo, ou de bom gosto para uma pessoa, pode não ser para outra, seja no âmbito da na coletividade de uma outra cultura, seja na subjetividade do indivíduo. Existe um ditado iorubá que ilustra essa reflexão, e que denota uma postura de alteridade em relação ao outro: De grande relevância aqui é o ditado iorubá: “*mọ iwà fún oníwà*”, literalmente, “reconhecer a existência em relação ao existente”, idiomáticamente, “conceder a cada pessoa sua própria natureza de existência” ou “conceder a cada pessoa seu próprio caráter particular”, o que, é claro, pode não parecer contigo, nem agradável a você. (ABIODUN, 2022, p. 187).

A segunda noção de *iwà*, é simbolizada por *Orunmilá*, cujo significado é *Ìwàpẹ̀ lẹ̀* (caráter gentil ou bom), Abiodun a denomina de ordem macroestética. “Esta ordem não se opõe à ordem microestética, mas representa um complexo muito maior e variado, incluindo universos estéticos que abrigam todas as noções da ordem microestética” (ABIODUN, 2022, p. 189). Acolher e respeitar todos os aspectos de *iwà*, segundo Abiodun, demanda operar num nível de consciência mais alto como nos ensina o mito de *Ìwà* e *Orunmilá*. *Sùúrù* (Paciência) representa a fonte desse novo nível de consciência, que cansado de estar só, buscou na descendência o reflexo de seus atributos, os quais, segundo o autor, eventualmente constituíram a sua beleza”.

Vale destacar que, ao adentrar no tema sobre os artistas e críticos na arte iorubá, Abiodun traga para ilustrar seus conceitos, exclusivamente imagens de esculturas (embora algumas esculturas surgiram movimentos e dança). Outro ponto importante de se mencionar é que os termos de origem africana empregados no trabalho, possuem um caráter ético-estético e que vão para além de simples traduções ou jogos de palavras, ou seja, todos os termos

citados na dissertação vão de encontro a afirmação de saberes amparados por uma nomenclatura inclusiva de suas matrizes de origem.

Para justificar a análise estéticas associando o conceito de *ìwà* a aspectos corporais, como no grupo de dança afro Abanjá, busquei uma narrativa da cosmovisão iorubá sobre corpo humano e estética, citada no texto de Abiodun: *Ọlófìn-Òtèté* (o Criador) alcança seu objetivo de auto-expressão e realização através de *èniyàn* (humano) que, por sua vez, deriva sua aprovação estética de *Ọlófìn-Òtèté*. Assim *ìwà rere*, bom caráter, torna-se a manifestação de *Sùúrù*, a primeira e mais importante descendência do Criador, *Ọlófìn-Òtèté* ou *Olodumare*.

Isso está implícito no ditado, *ìwà rere L'ésó Èniyàn, Èhin Funfun l'ésó'èrín*, “Caráter apropriado (não apenas “bom”) é o adorno de uma pessoa, como os dentes brancos são o adorno de um sorriso (AJIBOLA, 1971, p. 22; 82 Apud ABIODUN, 2022, p. 189). Contexto semelhante relacionando arte e corpo humano, aparece como o *itan*, que narra a origem da arte iorubá, quando *Olodumare* encarregou *Obatalá* da criação humana, *Obatalá* por sua vez cria a pessoa humana com o barro, e para modelar os detalhes da obra, *Obatalá* convida *Ogum*, o orixá do ferro, das ferramentas e das tecnologias, para ao final devolver a obra a *Olodumare* que soprou e deu vida à *èniyàn* (humano), ou seja, na cosmovisão iorubá, a criação humana nasce como obra de arte.

A relevância de *ìwà*, se mostra tanto na perspectiva de Abimbola como na proposição de Abiodun. Nos aprofundaremos neste tema no capítulo sobre ancestralidade. Em *O conceito de ìwà na estética iorubá* (2022), ao tecer suas considerações sobre a noção da macroestética, (ABIODUN, 2022, p. 194), o autor nigeriano, identifica alguns aspectos de *ìwà* (caráter), destacando sua relevância para a crítica iorubá da arte.

Um tipo de sensibilidade, segundo Abiodun, é extremamente importante para que a pessoa artista apreenda com precisão a identidade, o caráter e as funções essenciais de seu tema. Tal percepção, para o autor, pode ser comunicada através de fontes tradicionalmente aprovadas como cantos, canções, *oriki*, literatura de divinação de *Ifá*, assim como se presentifica nas linguagens artísticas. “*Ojú-iní*, literalmente significa “olho interior”. Refere-se à intuição, um tipo especial de compreensão de uma pessoa, coisa ou situação, e não deve ser derivado de uma fonte óbvia” (ABIODUN, 2022, p. 194). Sua expressão bem-sucedida, segundo o autor, “resulta no cumprimento dos critérios microestéticos, sem os quais os demais atributos estéticos, a serem considerados daqui em diante, não podem se tornar significativos e relevantes.” (ABIODUN, 2022, p. 194), nessa perspectiva compreendemos porque Abiodun o elege como primeiro aspecto de *ìwà*.

*Ojú-inú* é elemento vital a ser desenvolvido na pessoa humana para fruição da arte na cultura iorubá, na África e na diáspora forçada pela escravidão nas américas. Atrelado a inovação e a originalidade, a consciência de melhorar o projeto, por Abiodun é denominado, *Ojú-ọ̀nà*, podendo ser transmitido por alguém que saiba, ou adquirido por experiência, o autor adverte que “A inovação no projeto resultante do *ojú-ọ̀nà* deve ser adequada ao significado e função da obra de arte, e não ser introduzida simplesmente por si mesma” e ainda “Todos podem satisfazer o primeiro critério discutido acima, *ojú-inú*. No entanto, a atenção será focada na demonstração de *ojú-ọ̀nà*”. (ABIODUN, 2022, pg. 195).

Na perspectiva apresentada por Abiodun, *Oju-onà* é um exercício de subjetividade do artista, do espectador e/ou do crítico de arte, para que possa ter sensatez no juízo da concepção, fruição e análise de uma obra. Da mesma forma, o crítico usa seu senso estético para identificar as características e completude de uma obra de arte. Também, nesse processo, examina o *ọ̀nà* em todas as suas ramificações, o *ojú-ọ̀nà* do artista, bem como seus níveis de *làákàyè*, “pensamento nítido”, *òye* “compreensão” e *ọ̀gbon*, “sabedoria”, todas manifestações da ordem macroestética (ABIODUN, 2022, p. 195).

*I`farabalè*, segundo Abiodun, literalmente significa “acalmar ou controlar o corpo”, “deixar a razão em vez da emoção controlar o homem”, ou “não perder a compostura”. (ABIODUN, 2022, p. 195-196), está relacionada aos elementos técnicos e boa execução de uma produção artística. *I`lutí*, segundo Abiodun, significa, literalmente, “boa audição”. Cotidianamente, pode ser aplicado na compreensão de qualidades como “ensinabilidade”, “obediência” e “compreensão”, todas muito estimadas, não somente nos sistemas tradicionais de educação e aprendizagem dos iorubá, como destaca o autor, mas para o exercício da alteridade e da estesia como propõe o projeto de pesquisa.

Para Abiodun, “A tradição Iorubá ordena a obediência aos procedimentos e regras estabelecidas, para que a eficácia possa dar resultado” (ABIODUN, 2022, p. 197).

*I*

*òmojú-mọ̀ra*, está relacionado a medida, segundo o autor, também pode ser traduzido como, “boa percepção” e “adequação”, característica ligada a inovação e reelaboração de manifestações culturais diversas, sem lhe negar a alteridade devida.

Enquanto muitos estudiosos sustentam a noção errônea de que a arte e os estilos tradicionais são estáticos, imutáveis, repetitivos e até anônimos, o *ìmojú-mọ̀ra* contraria tais pressupostos, pois traz em si os germes da mudança, da iniciativa e da criatividade, que dão vida, dinamismo e identidade à arte iorubá. (ABIODUN, 2022, p. 199). Abiodun trata do *Ìmojú-mọ̀ra*, afirmando que as formas e motivos, tanto na tradição quanto na contemporaneidade, exigem dos críticos e do público uma postura, nas palavras do autor,

“mais desafiadora”, e essas exigências de uma maior sensibilidade podem ser sintetizadas no conceito de *Ìmojú-mọra* (ABIODUN, 2022, pg. 199).

Ao se referir especificamente ao aspecto da temporalidade, Abiodun apresenta o conceito de *Titó*, segundo o autor, refere-se a “duradouro”, “permanente”, “imperecível”, o termo advém do principal aspecto de *ìwà*, que é a imortalidade, *àikú* (IDOWU, 1962, p. 162 Apud ABIODUN, 2022, p. 199). Esse aspecto de *ìwà* para o autor é o que além de conferir beleza, confere à obra sua durabilidade sem se corromper por modismos efêmeros.

Nesse sentido percebemos que Abiodun ao identificar alguns aspectos de *ìwà* (caráter), destacando sua relevância para a crítica iorubá da arte nos apresenta os aspectos da macroestética de *ìwà* em uma sequência de pré requisitos, onde o desenvolvimento de determinado aspecto abre precedente para apreensão e desenvolvimento de outro, reforçando a meu ver, a proposição de exercícios de subjetividade do artista, do espectador e/ou do crítico de arte, além do compromisso ético na sua produção e difusão das artes cênicas e ferramentas adequadas para o ajuizamento da obra.

Essas seis considerações estéticas gerais: *ojú-inú*, *ojú-onà*, *ìfarabalẹ̀*, *ìlutí*, *ìmojú mọra* e *tító* estão todas enraizadas em *ìwà* e abrem o caminho para que o artista, crítico e apreciador participe plenamente da fruição da arte. De fato, é a essência de *ìwà* que torna todas as coisas belas. Portanto, sua ausência pode ser responsável pelo contrário (ABIODUN, 2022, p. 200).

A experiência estética na cultura iorubá, a partir da perspectiva de Abiodun pode ser entendida como um exercício de alteridade e estasia, as noções de *ìwà*, não comportam o eurocentrismo, o capitalismo e modernidade colonizante, a própria noção de *Ìmojú-mọra* a exemplo do ditado que diz: “*Kì í şẹ pé ẹtí kì í gùn, Kì í şẹ pé ẹtí kì í fẹ, Şùgbón ẹyí tó bá şèèşì rékojá orí, Ó ti di ti ẹhoró*” (ŞOBANDE, 1967, pg. 29 Apud ABIODUN, 2022, p. 198). “Não é que as orelhas não possam ser compridas, “Não é que não possam ser largas, mas quando as orelhas por acaso passarem da cabeça, então elas pertencem ao coelho”, não comporta mudanças sem motivo ou circunstância relevante ou previamente solicitada.

Para aprender e expressar, no âmbito da estética, verbal ou visualmente, a essência dos *itans*, o Abanjá, mesmo sem utilizar essa conceituação, precisou trabalhar o aspecto de *Ojú-inú*. *Titó* relacionado ao duradouro, se expressa na própria trajetória do Abanjá de quase quatro décadas e no desenvolvimento deste estudo tendo como fonte de conhecimento o espetáculo de 1996.

A beleza está em como a pessoa humana explora as potencialidades herdadas de *Iwá* e *Obatalá* no ato da criação. No Abanjá isso está expresso pelo trânsito estético que encorpa, pois passa pelo corpo, saberes das diversas culturas africanas vinda para o Maranhão pelo

tráfico de escravizados, saberes esses que são parte de nossa herança ancestral africana e que reside em nossos corpos, afrografias, que circula e entrecruzam-se nas corporeidades e performatividades da memória e do conhecimento, numa experiência de tempo, denominada por Martins, espiralar. A partir da narrativa mítica o Abanjá aproximava a corporeidade e a performatividade ao encontro do gesto que caracteriza determinado orixá, capaz de oportunizar uma experiência estética de cunho artístico, mas também político-pedagógico, entendendo a necessidade de abordar todo um universo simbólico emergente do universo nagô.

### **2.3 A ética que se estabelece na circularidade das trocas: a estética que o capitalismo não pode comprar.**

Busquei nesse momento da dissertação estabelecer, dentro do âmbito das artes cênicas, as relações entre ética e mercado capital proposta por Nascimento em *Olojá: Entre encontros - Exu, o senhor do mercado* (2016), aliada ao conceito da noção de ética postulada por Abimbola, citado na tese de Naiara Eugenio, *Yálewà: Sobre a Origem da Obra de Arte Iorubá* (2021). Também procurei tecer considerações sobre como o tensionamento dessas relações, abrange questões como a apropriação cultural, a exemplo. Por outro lado, evidenciar como a perspectiva iorubá, de que se a coletividade se fortalece, as pessoas que a compõem se fortalecem junto, aparecem no contexto do território. Metodologicamente falando, no âmbito da pesquisa, observar como essas reflexões estão relacionadas a elaboração estética de *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, reforçando o caráter de resistência do grupo Abanjá e sua atuação no mercado-*ojá*. Sobre o que representa o mercado, Nascimento nos diz que:

A figura do mercado, ao menos para as culturas iorubás, tem um lugar bem interessante para pensar essa questão. É no mercado, o Ojã ou, como chamarei doravante, mercado-*ojá*, onde circulamos o que temos/produzimos, para receber outras coisas em troca, já que o trabalho para produzir qualquer coisa, não pode ser restituído, mas compensado com aquilo que eu não tenho, onde o que se produz adquire valor para troca. (NASCIMENTO, 2016, p. 29-30).

Nascimento buscou estabelecer distinções entre como os povos iorubás pensam o mercado e a própria figura de Exú como seu regente, e como o mercado capitalista se estabeleceu em outro contexto. Sobre Exú e dinâmica do axé, Nascimento nos diz que:

Olojá, título dado em muitos candomblés ao Exu senhor do mercado, é a divindade responsável pela circulação desses elementos, que além de compensar um trabalho pelo outro, pode também fazer com que esse movimento de compensação crie laços de sociabilidade...A existência da dinâmica do axé, faz com que entendamos a função de Exu como esta figura que promove tal movimentação. Se o axé é força

dinâmica, Exu é o motor que provoca esse movimento. Ele é o eterno movimentador, sendo ele mesmo movimento e movimentando-se. Ele é um orixá de caminhos, mas também do movimento de caminhar. Ele não é apenas o mensageiro, mas também o movimento de comunicar a mensagem. (NASCIMENTO, 2016, p. 30).

Em relação a esta bibliografia, o autor tem como base de pesquisa os terreiros de candomblé, aqui na dissertação o território negro, embora tenha direta ligação com os terreiros do Maranhão, é um outro espaço político, a seara é a dos movimentos sociais produtores de cultura, tendo em semelhança entre os dois exemplos, é que ambos os lugares, o terreiro e o Centro de Cultura Negra do Maranhão, as pessoas sacralizam suas experiências, além de se movimentar, disponibilizar seu tempo, que também é sagrado, para transitar entre o mercado-*ojá* e seus outros espaços de trocas familiares, o consanguíneo a exemplo, afluxos comuns, esses universos estarem atravessados uns pelos outros, além do próprio trânsito no mercado capital. No contexto da pesquisa, o fato do Abanjá pertencer a um território, o Centro de Cultura Negra do Maranhão, que tem como característica ser um espaço de circulação de conhecimento entre si e com a comunidade externa, se assemelha dado as devidas proporções transcontinentais e temporais (diáspora negra), aos povos iorubás, que para Nascimento:

Estes povos, como vários outros povos tradicionais africanos, tendem a pensar que o mundo é organizado de forma a expressar sua estrutura na coletividade. As forças que compõem o mundo manifestam-se de modo articulado, interdependente e inter-relacional, complementar e recíproco. É possível falar, nesse contexto, em uma ontologia relacional. (NASCIMENTO, 2016, p. 30).

E no âmbito relacional do território, esse primeiro aspecto, já evidencia um ponto de tensão entre a lógica colonial mercantilista que visa o bem estar na individualidade, e a noção de coletividade que o território herdou dos povos iorubás (não somente, no território CCN-MA se fala de muitas áfricas). Como no caso do Abanjá que não produz conhecimento para ganho capital, suas trocas se estabelecem em outro plano, o emancipatório, o (re)elaborador de conhecimentos ancestrais das pessoas negras na diáspora forçada pela escravidão, esse é um dentre outros aspectos. Por óbvio, sem tendências “polianas”, o grupo participa de editais de fomento e faz suas apresentações artísticas, mas o foco da produção artística e intelectual evoca outro princípio, o da sociabilidade na produção do conhecimento pela via do movimento em dança. Outro aspecto em destaque, é que as trocas epistemológicas e culturais que se estabelecem, não necessitam do extermínio de um grupo em detrimento do individualismo para se fortalecer, o fortalecimento se dá pela circulação do axé promovida na troca de conhecimento pela via das ações culturais. Um terceiro aspecto a ser sublinhado é

a troca sem exploração, ou acumulação (essência do capitalismo). Um dos aspectos do colonialismo, é o livre comércio baseado no sistema de oferta e demanda, gerando exploração de pessoas na obtenção de maximizar lucros individuais e onde a concorrência é inserida como elemento chave, em perspectiva com a visão de mundo iorubá, o mercado-*ojá* postulado por Nascimento não comporta esse sistema:

Para as cosmologias iorubás, a riqueza não pode ser pensada em termos de acúmulo de axé, uma vez que este é dinâmico e expansivo, não podendo, sob pena de danos à estrutura da comunidade e de tudo que dela faz parte, ficar estagnado, o que implicaria em uma ruptura com o movimento, com o devir, definidor do axé. (NASCIMENTO, 2016, p. 32).

Na relação entre o mercado-*ojá* e o território do Abanjá, percebemos no grupo de dança um espaço que não nasce com promessa de remuneração, nasce de uma demanda social, a luta contra o racismo, porém onde as pessoas necessitam suprir suas necessidades a partir de suas respectivas profissões, daí por diante podemos concluir que nas vivências cotidianas do território as pessoas são atravessadas por no mínimo duas experiências, a do labor cultural da entidade e seu próprio familiar, mas onde tudo é trabalho, tudo é *trampo*, compreendido na esteira que “o trabalho é antes um esforço para movimentar as forças do mundo que habitam em nós para produzir a continuidade da existência, ao mesmo tempo coletiva e individual”(NASCIMENTO, 2016, p. 31). Trabalho que movimenta axé, estabelece trocas e fortalece vínculos ancestrais que vão além dos comerciais, onde as práticas do CCN-MA, num contexto de produção cultural (Abanjá, Bloco Akomabu e Banda Akomabu), podem ser observadas como elaborações estéticas, que fortalecidas com seus vínculos ancestrais, estabelecem nessa relação em si: ética, sociabilidade e um sentimento de pertencimento a um território, todas as qualidades encontrada nas encruzilhadas, “dito de outro modo, o mercado-*ojá* é um local de troca e circulação do axé, de modo a fortalecer o caráter recíproco e complementar da dinâmica do próprio axé”(NASCIMENTO, 2016, p. 32).

O conceito de mercado-*ojá* de Nascimento (2016), abrange duas epistemes centrais nessa pesquisa, a ética e a ancestralidade, nesse sentido, no âmbito relacional, a ancestralidade já constitui uma ética em si, trazendo o elemento estético para estrutura de reflexão:

O mercado-*ojá*, este lugar regido por Exú é constituído por experiências de relações comunitárias cuidadosas. São modos de circulação do axé, do fortalecimento das inter-relações de modo que se procure intensificar, inclusive os encontros entre quem produz e quem precisa adquirir o que é produzido (CARVALHO, 2011, p. 52 Apud NASCIMENTO, 2016, p. 31-32).

Quando Joana Carla fala sobre como em conjunto com Gisele Padilha, Antonio Henrique e Gilmar resolvem “segurar o Abanjá”(coordenar), estamos traduzindo o sentimento de pertencimento e responsabilidade com o que se construiu na coletividade, sendo sentido:

Deste modo, estabelece-se uma obrigação ontológica e moral por parte de quem experimenta o axé a mais tempo (quem tem mais axé) que o faça circular até chegar a quem experimenta o axé a menos tempo (tendo menos axé). Uma vez que, quem tem mais transfere o axé a quem tem menos (seja por meio da palavra, do gesto, da comida, das trocas econômicas etc.), o axé performa/atinge sua característica mais fundamental: o movimento de expansão. (NASCIMENTO, 2016, p. 36).

Quando falamos sobre apropriação cultural e mercantilização das artes no Brasil, por exemplo, percebemos muitas vezes somente as relações econômicas de acumulação envolvidas, fomentadas pelo grupo hegemônico, porém existem grupos e artistas negros comprometidos, ética e artisticamente, em seus processos de produção, pois arte também é um ofício, e muitos, de suas produções culturais tiram seu sustento. Nascimento traz um contexto onde podemos refletir sobre isso:

o caráter olojá de Exu pode trazer imagens interessantes para que possamos pensar em modos de entender as relações humanas quando atravessadas por trocas econômicas e que não necessitem simplesmente ser expropriadas e violentas, sobretudo quando pensamos no contexto dos povos e comunidades tradicionais de matrizes africanas que, em nosso país, vivem a fronteira entre dois mundos: o legado pelas tradições africanas e o lançado pelo encontro com o mundo ocidental que se moderniza e estabelece outras relações com o trabalho e a economia (NASCIMENTO, 2016, p. 31).

A ideia de apropriação cultural pode ser um exemplo para pensarmos o componente ético nas artes cênicas em relação ao racismo no Brasil. O racismo pode se caracterizar pela convicção de que existe uma relação entre as características físicas hereditárias, como a cor da pele, e determinados traços de caráter e inteligência ou manifestações culturais que distinguem umas pessoas das outras que não têm esses traços. Ou seja, racismo assim pode ser conceituado como ato de colocar uma pessoa em situação de inferioridade, subjugada, por causa de sua cor de pele ou etnia, em detrimento de outra que, por causa de sua situação racial e social, se autodenomina de “raça superior”.

Já a apropriação cultural é um fenômeno sociocultural que ocorre quando elementos de uma cultura, especialmente de uma cultura marginalizada ou minoritária, são adotados, usados ou explorados por membros de outra cultura, frequentemente dominante. Esse tema é amplamente debatido em estudos culturais, antropologia e sociologia, pois envolve questões de poder, respeito e representação.

A apropriação cultural geralmente está enraizada em contextos históricos de desigualdade, onde culturas dominantes frequentemente se apropriam de práticas, símbolos ou estilos de culturas historicamente oprimidas sem reconhecer ou respeitar o significado original desses elementos. Isso perpetua desigualdades e explora o patrimônio cultural de grupos marginalizados, os deslocando do seu contexto original.

Um elemento cultural, como roupas, músicas, rituais ou expressões artísticas, é frequentemente retirado de seu contexto original e transformado em mercadoria ou modismo, muitas vezes perdendo seu significado simbólico ou espiritual, a comercialização muitas vezes de itens ou práticas culturais apropriadas são monetizadas por indivíduos ou empresas externas à cultura de origem. Isso pode causar ressentimento, pois os lucros não são compartilhados com as comunidades que criaram esses elementos, assim como invisibilização do grupo de origem, pois quando elementos culturais são apropriados, há o risco de ofuscar ou silenciar as vozes das comunidades originais. A prática ou símbolo apropriado pode ser reembalado de uma forma que ignora ou distorce seu significado para aqueles que o criaram. É importante diferenciar apropriação de apreciação cultural.

A apreciação ocorre quando elementos de uma cultura são reproduzidos com respeito, consentimento e uma compreensão genuína de seu contexto e significado. Por exemplo, estudar uma dança tradicional para aprender sobre a cultura que a criou, participando de um intercâmbio cultural, é diferente de usar essa dança fora de contexto para entretenimento ou lucro, que por vezes geram perda de significado cultural e espiritual dos elementos apropriados, além de fortalecer de estereótipos e exotificação. Por outro lado, o debate sobre apropriação cultural também traz à tona questões importantes sobre globalização, intercâmbio cultural e os limites entre influências culturais naturais e exploração. É crucial que as pessoas que participam desses intercâmbios culturais estejam conscientes das dinâmicas de poder e respeitem as origens e os significados das práticas que escolhem adotar.

Lembrando que para os iorubás tudo tem axé, tanto o que se produz, como o que é adquirido, tem axé, e na sociabilidade pautada numa ética orientada pelo sagrado, pela ancestralidade, “tudo é trocável e circulável de modo a intensificar o axé, desde que não haja exploração, pois aí o que se instala é um bloqueio na circulação do axé e, portanto, das relações comunitárias que se fortalecem através das trocas.” (NASCIMENTO, 2016, p. 34-35), ou seja, essa é a estética que o capitalismo não pode comprar, pois quando a o produto (apropriação cultural) e/ou a troca em si, é baseada pela lógica colonial se “instala um bloqueio na circulação do axé”, a ética não é um princípio, ou seja, o componente estético e a ligação com a ancestralidade, por consequência, estão comprometidas.

Ao pensar as obras de arte, no âmbito das artes cênicas no Brasil, com temáticas da religiosidade iorubá (e de outras culturas africanas), especificamente a exemplo, no contexto do encontro forçado pela modernização colonialista do mundo ocidental, sem generalizações, não percebemos o caráter *olojá* de Exu, mas apropriação cultural colonial que remete mais a “despojos de guerra”, e acumulação, onde não há reciprocidade, e sim o ganho financeiro pela manutenção do colonialismo, e onde por muitas vezes as pessoas negras estão em perceptível minoria no contexto das apresentações, quando não ausentes, e se há uma manifestação negra, onde somos minoria ou não estamos presentes, estamos diante, penso eu, de um problema grave.

Na ideia do mercado-ojá, encontramos a função de aquisição e distribuição recíprocas, sem uma necessária função de exploração. É um espaço de intercâmbio em que o excedente de um é trocado pelo excedente de outro, mesmo que alguns desses excedentes não sejam necessariamente da ordem material. (NASCIMENTO, 2016, p. 32).

Naiara Eugenio em sua tese *Yálewà: Sobre a Origem da Obra de Arte Iorubá* (2021), reserva um tópico para refletir a intrínseca conexão entre ética e estética, evidenciando assim a importância do comportamento humano na produção, difusão e fruição de uma obra de arte. Segundo Abimbola, “na cultura iorubá (tradicional e contemporânea), a ética é uma relação de três vias entre: (i) seres naturais e outros seres naturais; (ii) seres naturais e seres espirituais; e (iii) seres espirituais e outros seres espirituais.” (ABIMBOLA, 2006, p. 87 Apud EUGENIO, p. 102). Se tomarmos as relações estabelecidas por Abimbola podemos sugerir que o uso de *ìwà rere* e *ìwà pele*, bom caráter e caráter gentil respectivamente, podem ser uma medida para se perceber a presença de *ìwà l’ewà*, quando o caráter constitui a própria beleza. O sonho de muitos artistas de viver do seu ofício, muitas vezes pode nos levar ao equívoco de colocar corpos negros à serviço da manutenção do colonialismo, podendo levar a corrupção temática, produção em massa de obras que desqualificam as culturas não eurocentricas e o desequilíbrio entre a arte como forma de expressão e como mercadoria. Nesse sentido as noções de microestética e macroestética proposta por Abiodun (2022), e relações éticas propostas por Abimbola, podem ser importantes ferramentas na busca de equilíbrio no processo de produção da obra em si, tendo no *modus operandi* de um território a sua própria manifestação de *ìwà*. Eugenio reflete sobre a questão:

Quando nós perguntamos o que é beleza para os povos iorubá, uma das respostas pode ser que a beleza é uma ética aplicável sobre as coisas que representam a cultura, baseada na transmissão de ensinamentos que fortalecem os laços comunitários e o caráter coletivo (EUGENIO, 2021, p. 98).

Fortalecer o caráter coletivo da cultura afro diaspórica numa sociedade racista é um trabalho árduo e complexo, pois se Estado é racista, logo seu fomento a arte virá na mesma perspectiva, ou seja, trabalhar com temas africanos e afrobrasileiros exige uma atenção extra para não cedermos às reduções culturais a que são expostas essas culturas.

Na cultura iorubá existem pessoas específicas para avaliar esteticamente e garantir se uma obra contempla os aspectos citados acima por Eugenio:

Para garantir que cada coisa esteja em perfeito equilíbrio social existe um indivíduo chamado *Amewa*, o conhecedor de beleza, o estudioso da beleza, aquele que procura a beleza nas coisas. O “*amewa*, literalmente ‘conhecedor de beleza’” (THOMPSON, 2011, p. 24), é um esteta um filósofo das artes e do comportamento humano, ele especula sobre o belo e procura por ele nas manifestações culturais, sejam elas em produção de objetos ou em comportamentos humanos. (THOMPSON, 2011, p. 24 Apud EUGENIO, 2021, p. 97).

Novamente percebemos a ênfase no comportamento, o que nos leva a uma pergunta interessante, uma pessoa sem *ìwà l'ewà*, pode produzir uma obra com a presença de *ìwà*? Entendendo que "questões éticas são levantadas sobre condutas humanas que afetam outros seres naturais" (ABIMBOLA, 2006, p. 88 Apud Eugenio, p. 103), é pouco provável que isso seja possível de ser executado, pois o próprio indivíduo perdeu a essência que lhe foi conferida por Orunmilá, e assim não teria como transmiti-la a uma obra de arte, pois cada pessoa só pode compartilhar e transmitir aquilo que tem. Nesse sentido o conceito de *ìwà* se amplia para o nível ontológico. A citação abaixo evidencia que por negligência a presença de *ìwà* pode ser perdida:

Por outro lado, *ìwà*, no nível ontológico, denota "presença" ou o fato de ser que, por si só, é belo ou feio, dependendo de características herdadas ou imprudentes. Como resultado, os Iorubás valorizam mais o aspecto ético do *ìwà* porque têm o potencial de refinar uma criatura (*èdá*) e sua "natureza essencial" (*àbùdá*). É neste último sentido que o *ìwà* pode contribuir para o *ewà*, o valor físico e moral de uma pessoa e para, *àsìwàdà*, o bem-estar e a união de uma comunidade. É certo que, embora a frase *ìwà l'ewà* seja frequentemente traduzida como "O caráter é beleza", significa, em última análise, "O caráter determina beleza". (LAWAL, 1996, p. 29 Apud EUGENIO, p. 104).

Essas reflexões deixam explícito que ao comunicar com arte, temos que levar em consideração as questões éticas, e que enquanto artistas e público temos responsabilidade sobre nossas produções, fruição (e na reverberação da obra) e seus impactos sociais, associando ética à estética:

Na pessoa humana essa beleza que é física e moral é percebida na união de elementos materiais que ornem seu corpo e também nos que ornem a comunidade e celebram a ancestralidade; nos objetos de arte, com representações de um corpo sereno, com sinais que demonstram espiritualidade e respeito às tradições. Se estes contêm tais características são considerados belos. (EUGENIO, 2021, p. 98).

Esse debate nos leva a questões como: uma pessoa não negra pode produzir obras de arte com temática afro diaspórica? A liberdade de expressão permite distorções de símbolos ancestrais para que a obra de arte possa se enquadrar em um determinado edital, ou seja considerado moderno e não “primitivo”, por exemplo? Acredito que a resposta nos leva a outras questões como representatividade e apropriação cultural. No Brasil, obras de arte que evidenciam estereótipos racistas, reforçando preconceitos e discriminação étnico racial (blackface é exemplo, porém há outros), eticamente não podem se apoiar na “liberdade de expressão”, pois estão cometendo crimes previstos por lei. A própria manifestação artística nesse contexto denota ignorância ou intenção racista deliberada sem permissão e reconhecimento das fontes de inspiração, gerando apropriação, desinvestindo símbolos de seus significados sagrados, e conferindo-lhes muitas vezes atributos de puro entretenimento (distorções estéticas), promovendo assim, o esvaziamento de tais símbolos, a redução a uma determinada cultura, e conseqüentemente malefícios ao grupo produtor de tal cultura.

A apropriação cultural se manifesta quando um grupo cultural hegemônico se beneficia ao utilizar elementos da cultura subalternizada, na manutenção do colonialismo, que utiliza a cultura do subalternizado fora do seu contexto de origem. Essa corrupção pode se manifestar no âmbito do comportamento da linguagem, da técnica, de epistemologias, assim como das manifestações cênicas. Quando discorro sobre a ideia de apropriação cultural, não a percebo no campo da individualidade, e sim como uma questão sistemática de racismo estrutural, onde determinados símbolos são colocados fora de contexto de forma desrespeitosa, caricata e pejorativa para com um grupo étnico específico. A questão que se coloca é que o uso de determinados elementos culturais fora de seu contexto pode ser desrespeitoso com aquele grupo social, ou a imitação pode soar pejorativa e caricata, isso se dá quando a indústria cultural transforma cultura em mercadoria. Porém na construção de uma identidade afro-brasileira, determinadas práticas e artefatos remetem a uma conexão profunda com a ancestralidade, produzindo significados para uma África que nos presentifica no Brasil da atualidade. Assim, produções como *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, do grupo Abanjá, por exemplo, se tornam referência ao fazer circular saberes dos povos africanos ou de antepassados escravizados no Brasil, ressignificando-os para o enfrentamento ao racismo em suas manifestações contemporâneas e protagonizando todo esse processo.

Num Estado racista, considerar o caráter ético no ofício de artistas negros no Brasil, é trabalhar na contramão das proposições coloniais. Para os artistas de forma geral, assim como para o público de forma geral, é desenvolver a consciência de sua responsabilidade social, dessa forma toda a classe artística, seja no âmbito das artes cênicas ou de outras linguagens,

pode contribuir para uma sociedade mais inclusiva e eticamente responsável, nessa perspectiva não se trata de purismo, mas de ética.

Creio que metodologicamente falando, o elemento estético ético estabelecida por *Olojá*, na dimensão de Abimbola, possa nos dar ferramentas para quando tenhamos que lidar, no âmbito relacional, com o mercado capital, que também nos atravessa cotidianamente, pois é a estrutura onde estamos inseridos economicamente na sociedade. Em resumo, podemos observar que a ética, nas tradições africanas, mais especificamente iorubá, é profundamente relacional e comunitária, expressando cuidado com os outros, respeito às energias espirituais e responsabilidade pelas escolhas feitas na encruzilhada. Assim como na dança, onde cada passo deve estar em sintonia com o ritmo e com os outros corpos em movimento, as decisões éticas devem considerar o impacto sobre o coletivo e a continuidade das tradições.

### 3. CAP. III - *OBATALÁ O ÒRISÁ DIDÁ AYÊ*: A POÉTICA DOS *ITANS* REELABORADA NAS ESTÉTICAS DA ANCESTRALIDADE.

Os valores éticos encontrados nos *itans*, narrativas míticas e sagradas das tradições iorubás, ocupam um lugar central na construção e manutenção das estéticas da ancestralidade.

Essas histórias, que transmitem ensinamentos éticos, cosmogônicos e espirituais, são reelaboradas em diferentes linguagens artísticas e culturais, mantendo vivas as conexões entre passado, presente e futuro. Este capítulo irá abordar as intrínsecas relações entre estética e ancestralidade a partir do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, do grupo de dança Abanjá.

Essa relação, entre estética e ancestralidade, é atravessada por noções de temporalidade, dentro e fora da cena, que contrariam a experiência do tempo colonial, pois essas narrativas, embora ancoradas em tempos míticos e ancestrais, são atualizadas constantemente nas práticas culturais e espirituais. Essa dinâmica evidencia como o tempo nos *itans* não é linear, mas cíclico e fluido, permitindo que passado, presente e futuro coexistem de maneira interdependente. A crença em um plano não visível, mas em constante relação com um plano visível também é abordada neste capítulo.

#### 3.1. Tempo presente e estado de presença: o corpo como elo/ponte entre múltiplas temporalidades.

Neste tópico buscaremos compreender os múltiplos aspectos que o corpo adota nas reelaborações estéticas do Abanjá ao criar o espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, aliada a uma reflexão sobre a desconstrução da ideia equivocada de que a ancestralidade é algo estático preso a um passado longínquo e de como a força vital, o axé, se torna o elo entre a ancestralidade e o mundo manifestado, visível e não visível.

O corpo humano é o resultado de milhões de anos de evolução e adaptações genéticas, refletindo não apenas características herdadas dos nossos ancestrais, mas também memórias biológicas que moldam nossa saúde, aparência e potencialidades, registrando nossas memórias e experiências, nossas afrografias da memória (Martins, 2021). Mas esse “corpo no tempo presente” é também co-criador do futuro como instrumento de ação, pois é por meio do corpo que agimos no mundo. Nossas escolhas hoje, como cuidamos da saúde, como nos expressamos e interagimos definem as bases para o futuro que queremos construir, individual e coletivamente.

Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela*, ao falar de ancestralidade (p. 55), contextualiza seu pensamento a partir da cultura banto, afirmando a sacralidade de tudo que há no mundo manifestado, visível e não visível. Segue citando Bunseki Fu-Kiau, ao reiterar que “nós somos ‘sagrados’ porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado” (FU-KIAU, p. 01 Apud, MARTINS, 2023, p.55).

Segundo Martins, na diáspora forçada pela escravidão, herdamos essa mesma cosmopercepção, que também faz parte da cultura de outros povos africanos:

Os povos das diásporas africanas herdam essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé. A tradição Nagô-Iorubá também professa um pensamento similar, como cosmopercepção; (MARTINS, 2023, p. 56).

Na perspectiva iorubá, essa sacralidade está presente fundamentalmente na religiosidade mas também na vida cotidiana de forma indissociável. Pois a força do axé está em tudo que vibra no âmbito relacional, como nas de três vias éticas propostas por Abimbola, onde seres naturais se relacionam com outros seres naturais, seres naturais se relacionam com seres espirituais, e seres espirituais se relacionam com outros seres espirituais. (ABIMBOLA, 2006, p. 87 Apud EUGENIO, p. 102). Fazendo parte desse sistema relacional mediado pelo axé, se encontra o elo com a ancestralidade. Para Martins a ancestralidade é um princípio ordenador:

Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependência entre todos os entes e seres e dos seres no cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre vida e morte, a distribuição da energia vital; tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral, fundante dos frisos civilizatórios. (MARTINS, 2023, p. 58).

Por isso, a autora enfatiza a importância de se compreender noções africanas de, indivíduo, comunidade, mundo, natureza, cosmos e seus aspectos relacionais, (MARTINS, 2023, p. 56), e que vai de encontro à noção de ancestralidade tratada aqui, que no âmbito relacional está constantemente presente, em relação com o passado e o por vir, essas relações são mediadas ou não pela força vital, o axé. Nessa acepção do termo, a ancestralidade se expande para além das relações familiares consanguíneas. Na concepção espiralada de tempo, Martins Presentifica a ancestralidade:

A concepção espiralada de tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento... Agência da sophya, a ancestralidade funda a cinese, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais. (MARTINS, 2023, p. 58).

O corpo indivíduo e corpo coletivo, no tempo presente, é a prevalência da materialidade de uma ancestralidade ‘espiralada’, dinâmica, mediada pelo axé, onde passado e a possibilidade de um futuro se desenvolvem num complexo sistema ontológico e também estético.

O tempo africano é impregnado de Força Vital. É um tempo sagrado (zamani) que envolve o tempo vivido (sasa). O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. O passado, no entanto, não é fossilizado. Ele é potencialmente transformador, tal como a tradição-acumulo de tempo transcorrido. O tempo africano, tal como universo africano, está prenhe de ancestralidade. Assim como o visível não se separa do não visível[...] assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos. (OLIVEIRA, 2006, p. 52 Apud MARTINS, 2023, p. 63) .

É importante sublinhar que a percepção de tempo na cultura iorubá é oposta à noção de tempo capitalista ocidental, onde ‘tempo é dinheiro’, e lucro advém da exploração da força do trabalho dos grupos não hegemônicos. No tempo do colonialismo, por sua própria lógica, não coincide com transmissão, restituição de axé.

Para Martins, o corpo é lugar da memória (2003), assentamento de oralituras nos Congados mineiros e na diversidade da cultura afrodiaspórica: A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção desse termo a singular inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda que no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e das suas representações simbólica (MARTINS, 2003 , p. 77). Nesse aspecto o corpo não se reduz à sua dimensão fisiológica, mas à própria presentificação da ancestralidade, anelada ao instante do ato performático, no tempo presente e em estado de presença, o corpo/voz reitera seu lugar de memória.

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade[...] A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora, uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. (MARTINS, 2003 , p. 77).

O corpo revela um aspecto de elo temporal, algo não estático, como tudo no mundo ele está em constante mudança, sempre absorvendo influências do passado e moldando possibilidades para o futuro. Ele vive o presente, mas é através dele que nossas memórias encontram espaço no agora. O corpo físico, portanto, pode ser visto como um arquivo vivo, onde o passado está registrado e o futuro é esboçado a cada momento, e esse conhecimento é recriado e transmitido pelas práticas das oralituras (Martins, 2003).

O corpo na dança afro, ou mais especificamente no espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), que tem a itanlogia como base metodológica e dramaturgica, é carregado de significados, onde cada orixá possui sua própria personalidade, energia e relação com elementos da natureza, e essas características se refletem nos movimentos corporais se movendo como extensão da própria natureza: fluindo como água, girando como ventos, ou vibrando com a força de um trovão. Assim, o movimento em dança afro reafirma a existência da conexão entre o indivíduo e o cosmos, celebrando a ancestralidade e a sacralidade da existência.

As oralituras, como inscrição da memória, inscrito na grafia do corpo em performance, como potenciais transmissoras de axé, podem ser associados a ancestralidade como princípio ordenador, também do pensamento. Ao considerar essa cosmopercepção. Vejamos a perspectiva de Martins da ancestralidade como princípio filosófico:

o princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do corpus cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda plumagem ética e estética, de toda produção de conhecimentos, em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros. (MARTINS, 2023, p. 59).

A conjuntura atual em que vivemos incide diretamente sobre nossos corpos, esse contexto coloca nossos corpos, com todos os aspectos abordados acima, numa esfera política social anti racista, porém experienciada numa perspectiva de tempo ocidental, que evoca a noção grega (clássica) de tempo “chronos”, ou seja, a noção de temporalidade se expressa de forma linear, que condiciona diretamente, nossos cotidianos. Para os iorubás outra noção de tempo rege o dia a dia. Para os iorubás a noção de temporalidades é marcador da experiência do indivíduo que associa a noção de ancestralidade, essa noção retira o corpo do lugar de objeto colonizado e transforma num modus de produção cultural protagonista da experiência numa prática emancipadora. Essa quebra da lógica do tempo linear, do tempo como capital, do tempo colonizador está presente na produção estética do Abanjá, desde sua fundação.

Essa crítica à hegemonia do tempo linear, que frequentemente subordina outras formas de pensar e viver a temporalidade é abordada pela pesquisadora, escritora e

dramaturga brasileira Leda Maria Martins, a autora ao postular o conceito de tempo espiralar, afirma uma perspectiva decolonial, onde as culturas africanas e afro-diaspóricas oferecem modos alternativos de existência e de relação com o mundo, desafiando as estruturas da ordem social e econômica vigente.

O conceito de tempo espiralar, além de refletir sobre a temporalidade nas culturas afro-brasileiras, tensiona a noção de linearidade típica do tempo ocidental, e propõe uma forma cíclica e contínua de pensar e experienciar o tempo, que incorpora passado, presente e futuro como dimensões interligadas e coexistentes, em práticas que não seguem necessariamente uma cronologia rígida, mas sim uma dinâmica em que eventos passados são constantemente atualizados no presente e projetados para o futuro, como na reelaboração dos *itans* e *orikis* encenados pelo Abanjá em *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996). Leda Maria Martins aplica o conceito de tempo espiralar ao estudar expressões como o congado, tradição afro-religiosa enraizada na cultura banto, porém o conceito é amplo e experienciado em outras partes do continente africano como os povos iorubás.

Na perspectiva do tempo espiralar, Martins valoriza a memória ancestral como fonte de resistência e de renovação, destacando a riqueza das temporalidades presentes nas culturas afro-diaspóricas. Podemos destacar alguns elementos fundamentais no tempo espiralar para expressar a noção de tempo presente estado de presença como a circularidade e a repetição onde diferente do tempo linear, que avança de forma contínua, o tempo espiralar se adequa a ideia de ciclos, em que acontecimentos se repetem, mas com novas reelaborações, destacando nuances e significados que caracterizam outras subjetividades. Isso é evidente, por exemplo, no espetáculo do Abanjá, *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), onde o passado é recriado de forma viva e contemporânea no instante do acontecimento performático. Outro elemento em destaque são as conexões entre temporalidades, ou seja, no tempo espiralar, o passado não está atrás, mas se manifesta no presente e influencia o futuro.

Essa interação se reflete em narrativas orais, performances e expressões culturais que carregam a ancestralidade como um elemento ativo, em *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), isso se evidencia, como veremos, na própria estrutura do espetáculo. Corpo-voz e o gesto performativo tornam-se formas de reinscrição histórica, que se tornam mais efetivas quando executados numa perspectiva de “tempo presente e estado de presença”.

Sobre a estrutura do espetáculo, a partir das entrevistas e de conversas posteriores na obtenção de dados, podemos fazer a seguinte descrição:

“O exú abria o espetáculo e fechava” (CARLOS SÉRGIO, ANEXO I, p. 90). A partir da abertura do espéculo onde a narradora, Zezé de Xangô, narra em *off* o itan de determinado

orixá, na sequência os dançarinos entram em cena performando os *itans* e *orikis*. a sequência de entradas em cena está disposta na Figura 02. dessa dissertação.

Na área da nossa pesquisa, na esteira de Leda Maria Martins, penso o “tempo presente” como a temporalidade que conecta passado e futuro simultaneamente no instante do acontecimento artístico, onde o corpo físico pode ser entendido como um elo entre passado e futuro porque ele carrega em si as marcas de nossa história e, ao mesmo tempo, serve como um instrumento para moldar aquilo que virá. Outro aspecto fundamental é o tempo presente é a conexão direta com a realidade, onde a pessoa está conectada ao que está acontecendo aqui e agora, sem a tentar controlar a mente tentando interpretar, julgar ou planejar. Tecnicamente, trazer atenção à sua respiração é uma das formas mais simples de retornar ao momento presente é uma forma de alcançar o estado de presença no ato da apresentação. Perceber o ar entrando e saindo ajuda a ancorar a mente no agora. A observação dos sentidos, onde a pessoa vai se ater ao que você está vendo, ouvindo, tocando ou sentindo no instante presente. Estar presente é, em essência, um retorno à vida como ela é, momento a momento. É o coração de muitas práticas espirituais e filosóficas, sendo valorizado como um caminho para a paz e a liberdade interior. Já o tempo presente é o momento que está acontecendo agora, o único instante em que realmente vivemos. Diferentemente do passado, que já foi, e do futuro, que ainda não chegou, o presente é o único tempo que podemos experimentar diretamente. É no presente que o “eu” se manifesta, que sentimos, agimos e tomamos decisões. o “agora”: O instante atual, este momento em que se lê ou respira, onde a pessoa ou coletivo pode atuar tornando o presente inescapável, não importa o quanto pensamos no passado ou no futuro, só podemos viver no presente, que está em constante movimento e onde cada segundo vivido já se torna passado, e o futuro se torna presente. e onde pensar demais no passado ou no futuro pode nos desconectar da realidade. O presente é um ponto entre o passado (que influencia, não determina quem somos) e o futuro (que é gerado por nossas ações agora). É uma ponte entre o que já foi e o que está por vir. Para alguns filósofos, o tempo presente é o único “real”. O passado é uma memória e o futuro é uma projeção. Viver no presente significa experimentar a realidade sem os filtros de “ontem” ou “amanhã”. É o único momento que existe realmente, ou seja, o passado está na memória, e o futuro é uma ideia. Agora é onde a vida acontece. Estar no “tempo presente” nos ajuda a perceber a vida com mais clareza, sem distrações. Pensar na respiração como uma âncora natural para o presente. Observar o ar entrando e saindo pode ser um exercício simples. O tempo presente é a vida em sua forma mais pura. Quanto mais nos conectamos com ele, mais plenamente vivemos.

Já o estado de presença, está relacionado com estar completamente consciente e imerso no momento presente, sem se deixar levar por pensamentos sobre o passado ou preocupações com o futuro. Significa um estado de atenção plena, de prontidão absoluta, em que você está conectado consigo e com o entorno no ato do acontecimento, com suas sensações, e com tudo o que está acontecendo no “agora”. Esse estado pode ser caracterizado pela prontidão, onde sua atenção está focada no momento atual, sem distrações. No caso do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, essa característica foi vital, pois os dançarinos acompanham a narração que ocorria ao vivo em *off*, ou seja, a narradora estava somente com sua voz em cena. A ausência de reatividade emocional, ou seja, não há excesso de identificação com pensamentos ou emoções externas ao ato performático em si é outra característica importante, este aspecto está ligado à *I`farabalè*, que como vimos nas palavras de Abiodun, significa “acalmar ou controlar o corpo”, “deixar a razão em vez da emoção controlar o homem”, ou “não perder a compostura”, preocupações ou raiva podem surgir, ainda mais porque podem “disparar gatilhos de racismo religioso, mas a pessoa não se perde nisso. É como se você fosse um espectador consciente das suas próprias experiências no momento da ação.

Em *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, o corpo no tempo presente e em estado de presença, adota o aspecto de elo entre as narrativas poéticas dos povos iorubás e as criações artísticas afro maranhenses no final do séc. XX, todo esse universo é reelaborado pelas estéticas da ancestralidade e traduzidos pelas práticas das oralituras. As estéticas da ancestralidade nesse sentido, expressam na corporeidade e na performatividade todo um plano de existência não visível, ou já vivido pelos ancestrais, e que no caso do espetáculo do Abanjá, pela prática das oralituras, presentificado no movimento em dança, narrado pelos itans e orikis, evidencia aspectos poéticos, técnicos e retóricos, e todo um universo simbólico-pedagógico protagonizadas pelo elemento estético.

### **3.2 O papel estético dos *itans* no processo de elaboração artística e construção dramaturgica no espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, Abanjá e como metodologia de pesquisa.**

O estudo dos *itans* e *orikis* iorubás é essencial para compreender a tradição cultural do povo iorubá. Ambos os elementos são partes fundamentais da herança deste povo, contribuindo para a preservação de suas histórias, valores, filosofia e práticas religiosas e sua natureza narrativa, simbólica e profundamente enraizada na oralidade e no imaginário

coletivo dão aos *itans* e *orikis*, características para servir de base dramática e metodológica, como no caso desta pesquisa. Esses relatos oferecem material para criar histórias dramáticas que exploram temas universais como o conflito, o destino, a moralidade e a conexão entre o mundo físico e espiritual.

Os *itans* são narrativas que contam histórias mitológicas, históricas e filosóficas relacionadas aos orixás (divindades iorubás), ancestrais, e aos ensinamentos morais da cultura iorubá. Esses relatos possuem múltiplas funções, passando pela religiosa, onde os *itans* são centrais para os rituais e práticas do sistema religioso iorubá e suas vertentes, como o *candomblé* no Brasil, por exemplo. Nesse caso essas narrativas podem explicar a origem do mundo, dos orixás, e a relação dos humanos com o sagrado, a função histórica, pois preservam a história do povo iorubá, incluindo reis, heróis e eventos importantes, função educativa, onde transmitem lições éticas e morais, além de ensinamentos sobre condutas adequadas na vida cotidiana e função ético filosófica contendo metáforas e simbologias profundas que refletem conceitos como destino, equilíbrio e justiça. Na iorubalândia, os *itans* são tradicionalmente transmitidos por meio de *griôs*, sacerdotes ou líderes espirituais como os *babalorixás* e *ialorixás*. Eles muitas vezes integram os versos do sistema de adivinhação *Ifá*, recitados por *babalaôs*.

Como base dramática, os *itans* contêm histórias que lidam com arquétipos universais (heróis, sábios, protetores), como as sagas de orixás como *xangô*, *oxum*, *ogum* e *oxóssi*. Esses arquétipos podem ser adaptados a diferentes contextos culturais e narrativos. No caso do *Abanjá* (1996), os *orikis* serviram, não somente como base dramática, pois eram narrados por *Zezé de Xangô* e traduzidos em movimento pelos dançarinos do *Abanjá*, mas também como metodologia no sentido do gesto a ser executado pelo dançarinos. Em *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), os *itans* narrados em contexto artístico, reforçam o elemento estético performático. A integração entre toques e movimento em dança cria uma experiência cênica pedagógica e emancipadora a partir de imagens poéticas. Os *itans* oferecem oportunidades para o uso de metáforas visuais e linguísticas na dramaturgia, pois elementos como a água *oxum*, o fogo *xangô*, e o ferro *ogum*, são carregados de simbolismos que podem ser traduzidos em cenografia, e figurino. Esse recurso foi utilizado pela direção do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), ao associar os movimentos do espetáculo ao universo do orixá, por exemplo, “*Nanã* ela rege na lama, qual é o movimento dela? Como quem tá pisando, mexendo na lama com os pés. *Iansã* é quando ela vai com vento, ou então

quando ela está espantando os eguns. Então eu me baseei muito nisso” (CARLOS SÉRGIO, 2024, p. 93). As adaptações dos *itans* respeitaram sua essência original, criando uma obra que celebra diretamente a cultura iorubá, reforçando pautas contra racismo religioso advindas do território de origem do Abanjá.

Como base metodológica, os *itans*, formam um corpus de narrativas que combinam mitologia, filosofia e valores culturais, oferecendo um método de organização, interpretação e transmissão de saberes que pode ser adaptado para criar metodologias ricas e interculturais. Os *itans* são transmitidos oralmente, o que permite uma abordagem metodológica baseada no uso da narrativa e da escuta ativa como formas de ensino e aprendizado, na realidade o Abanjá (1996), com seu espetáculo, aborda os elementos simbólicos dos *itans* para promover o pensamento crítico e reflexivo, através de exemplos que transmitem valores éticos, culturais e históricos, no intuito de valorizar narrativas africanas e desconstruir modelos eurocêntricos na produção de conhecimento. Como ferramenta metodológica, essa abordagem não apenas preserva a herança cultural iorubá, mas também oferece uma maneira criativa e intercultural de engajar pessoas em processos de aprendizado e criação.

Os *orikis* são expressões poéticas de louvor que exaltam divindades, pessoas, cidades ou ancestrais. Eles são compostos por versos que destacam as características, feitos e atributos de quem ou o que está sendo celebrado. Os *Orikis* podem ser vistos como uma forma de “identidade poética” e estão profundamente enraizados na cultura iorubá. Podemos perceber a importância dos *orikis* para os povos iorubás nas palavras de Oyeronke Olajubu:

A identidade do indivíduo em todas as suas ramificações está codificada nas tradições orais. A história e os mitos da família e/ou linhagens devem ser localizados neles, tanto que uma família pode perder tudo, exceto seu oriki, um gênero da literatura oral. (OLAJUBU, 2003. p. 35 Apud (EUGENIO, CAMARGO, 2022, p. 224).

Na sua estrutura poética, podemos observar que os *orikis* geralmente utilizam metáforas, repetições e imagens poéticas para transmitir a mensagem, também tem seu aspecto espiritual onde muitos *orikis* são usados em rituais e cultos aos orixás para atrair bênçãos ou estabelecer uma conexão espiritual. Também servem para honrar não apenas os orixás, mas homenagear indivíduos importantes ou localidades, além de servir como memória cultural auxiliando a preservar a história e as tradições locais.

Em *A estética iorubá nos itans e orikis de Èsù e sua relação de coexistência entre ser humano e divino*(2022), Naiara Eugenio e Kim Camargo, buscam analisar e entender alguns

*itans* e *orikis* de *Èṣù*, esse artigo nos ajuda a entender como a itanlogia pode ser uma importante ferramenta dramatúrgica e metodológica, se utilizado na área das artes cênicas e também auxilia na compreensão do estudo sobre as estéticas da ancestralidade proposta nesta dissertação.

Para introduzirmos alguns conceitos e significados quanto as oralidades abordadas neste artigo, é importante saber que Itan é uma palavra iorubá que pode ser traduzida como “história” (BENISTE, 2011) e Oriki é o poema ou a declamação que narra as realizações individuais ou coletivas, as virtudes, características e fraquezas sobre as divindades e dos seres humanos ali homenageados (SÀLÁMÌ, 2011). Acrescentando as funcionalidades dos Oriki, são os poemas de elogios, como nos introduz Oyeronke Olajubu (2003), Professora Sênior de Religião Comparada na Universidade de Ilorin...O saber sobre as técnicas ancestrais de conhecimento e reconhecimento, ou o mistério intrínsecos nelas e delas, fazem a manutenção e preservação das histórias milenares preservadas na memória, no cabeça interna chamada de ori inú6 (BENISTE, 2011). Assim, esse conhecimento se dissemina através do poder da fala (axé) daqueles que entendem a importância dessas histórias para os seus descendentes, que absorvem os conhecimentos e os replicam, preservando suas tradições. (EUGENIO, CAMARGO, 2022, p. 224).

Essas histórias e poemas representam a aspectos fundamentais de todo universo iorubá:

Em forma de poemas, evocações, contos, mitos e memórias, os relatos traduzidos pela oralidade contextualizam e, de certa forma, materializam as histórias culturais sociais de uma população e suas crenças nas divindades. Essas oralidades constroem dinâmicas que influenciam o comportamento das pessoas em relação às suas divindades. Os elementos representativos da cultura iorubá não funcionam apenas como um simples registro de eventos, mas como ferramenta que possibilita o entendimento do dinamismo dos acontecimentos do mundo e de tudo que nele reside. Assim, como decodificam comportamentos, revelam conhecimentos sobre a origem das coisas, inclusive o próprio mundo, reorganizam as memórias ao longo do tempo removendo as barreiras do imaginário, e assim, possibilitando mais que um entretenimento cultural ou manifestação religiosa. Essa voz ancestral gera a manutenção das estruturas sociais, a dignidade das subjetividades dos seres humanos, e sobretudo, a longevidade da cultura iorubá. (EUGENIO, CAMARGO, 2022, p. 224).

O estudo dos *itans* e *orikis* é essencial para preservar a cultura iorubá no contexto global. No Brasil, o impacto dos *itans* e *orikis* é notável nas práticas religiosas afro-brasileiras, como o Candomblé e a Umbanda, onde eles são reinterpretados e preservados como parte da herança africana.

### 3.2.1 *Òrìsà Didá Ayé: Obàtálá cria o corpo humano como obra de arte.*

É importante sublinhar o papel dos *itans* neste estudo, pois toda base dramatúrgica de movimento corporal do espetáculo “ORIXÁS NA ÁFRICA (1996),” vem da narrativa dos orixás encontrada nesses *itans*. Esse corpus literário é base fundante da civilização iorubá.

Os ensaios de Abiodun (1994; 2022), utilizados como fonte de pesquisa nessa dissertação, abordam a partir das esculturas, os conceitos de *iwà*, *axé* e ancestralidade, . Porém os mesmos conceitos foram tratados aqui teórico-metodologicamente, no campo das artes cênicas, se mostrando relevantes para estudos estéticos de um espetáculo de dança em questão, ampliando as possibilidades de elaboração e análises estéticas no âmbito das artes cênicas.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Naiara Eugenio, em seu artigo intitulada *Apresentação: filosofia estética como modo de existência* (2022), articula a ideia de existência Estética com a própria existência humana, uma vez que para os iorubás o ser humano é criado como obra de arte dotado de beleza e capaz de criar e recriar tal ato.

Em um dos *itans* da criação iorubá, podemos compreender a constatação da proposição filosófica de Eugenio (2022), quando o orixá *Obàtálá*, é determinado para ser o criador da terra. Em um estudo sobre o poema *Òrìsà Didá Ayé* (MARINS, 2012), onde o pesquisador independente da religião dos Orixás e da afro-brasileira, iniciado no rito do Batuque do Rio Grande do Sul em 1979, Luiz Marins descreve como *Obàtálá*, a partir de uma consulta a *Ifá* e após cumprir devidos rituais, recebe o *àse* de *Olódùmarè* e se torna o criador do mundo e dos seres humanos, nos traz a dimensão do destaque de *Obatalá* como um orixá, criador, artesão, mas de igual importância é o papel desempenhado por *Iwá* como nos traz Abiodun, ou seja, o protagonismo na criação do mundo não é genericado como no ocidente, para os povos iorubás na criação da mundo está baseada no equilíbrio entre elemento masculino e feminino. Outro destaque é podemos acreditar que estamos diante de um dos narrativas da criação mais antigas da África subsaariana, e que os outros *itans* se originam a partir desta narrativa primeva, que no contexto da nossa pesquisa (os *itans*) é parte do material poético dramático onde o Abanjá fundamenta a criação do seu espetáculo “Orixás os deuses africanos no Brasil”. Na mesma direção, a professora Naiara Eugenio nas suas pesquisas sobre estética iorubá, traz a seguinte questão: qual a origem da obra de arte para os povos iorubás?

No itan da criação humana, onde *Obàtálá* o deus artista, a partir da argila cria a obra de arte que a é pessoa humana, em seguida chama ogun para esculpir os detalhes, para na sequência terem o *èmi* e o *èémí* sobrado pelo próprio *Olódùmarè*, ou seja, para os povos iorubás, nós enquanto pessoa humana fomos e ainda somos criados e animados, por *Obàtálá* e *Olódùmarè* respectivamente. Marins acrescenta que “*Ode Orèlúéré* foi encarregado de trazer e chefiar os primeiros habitantes do *orún* para o *ayé*.” (Marins, 2012, pg. 114)

Esse *itan* nos leva a refletir sobre a origem de conceitos como corporeidade e performatividade, que a partir do sopro de *Olódùmarè*, seu *èémí*, no corpo da pessoa humana, pela via do movimento em dança, esteticamente expressam saberes dos mais diversos para diversas funções. Além de nos mostrar pela ótica da ancestralidade comum a todos, na perspectiva iorubá, o princípio da criação como uma obra coletiva, onde *Obatalá* cria e molda os seres humanos, *Ogun* se encarrega dos detalhes e *Odé Orèlùéré* transporta e orienta os primeiros habitantes já animados no *ayé*.

A performatividade na construção estética do Abanjá ganha lugar funcional de continuidade da obra do artista primevo. É a obra de arte criada por *Obatalá*, que carregada de *asé*, compartilha seus saberes de matriz africana e afro diaspórica enquanto politicamente reivindica seu espaço de direito na sociedade.

Uma prática racista da branquitude no âmbito da pesquisa acadêmica é eleger a escrita formal como cânone e única fonte fidedigna de pesquisa, pois é uma forma de registro que o eurocentrismo adota e domina, e daí advém parte de seu controle em distorcer acontecimentos de forma que os favoreçam e protagonizar o registro da história ao longo dos séculos. O receio das oralituras para a branquitude pode estar relacionado, penso eu, com o fato de não terem controle sobre as afrografias, as narrativas pretas, com seus códigos próprios, ou seja, se não compreendem, não controlam, talvez por isso a insistência e o rigor ao cânone da escrita convencional. O fundamento estético da ancestralidade se dá na ética que terá seus padrões estabelecidos pelos *itans*, e que se desdobra numa proposição poético-metodológica na criação do espetáculo em si. Com *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, (1996), o Abanjá se torna um guardião da tradição oral, garantindo sua preservação e renovação.

Apresento trechos da compilação de Marins, para que através da itanlogia, possamos compreender o corpo na dimensão artística da pesquisa em artes cênicas através da perspectiva iorubá:

Ejiogbè

### **ÒRÌSÀ DÍDÁ AYÉ**

- 1 Ìtàn àtowódówó, ìtàn atenuḁnu
- 2 História de mão-para-mão, história de boca-para-boca
- 3 Onîwáádí àtúndá Ìtàn Isédálè
- 4 Onîwáádí recriou a história da criação da terra .
- 5 Jogo para Obátálá
- 6 Òrisà-Nlá Ìgbà Àkókó
- 7 “O Grande Òrisà do início dos tempos”
- 8 Àkóbí Olórun “O primeiro filho de Olórun”

10 Ìbikèjì Olódùmarè  
 11 “A segunda pessoa de Olódùmarè”  
 12 No dia que ele estava vindo para criar o ayé  
 13 No tempo que a existência começou  
 14 Olódùmarè era, uma massa infinita de ar  
 15 Começou a mover-se lentamente, a respirar.  
 16 O ar transformou-se em massa de água  
 17 Dessa água nasceu Òrìsà-nlá  
 18 O grande Òrìsà-Funfun, o Òrìsà da cor branca.  
 19 O que é agora a nossa terra  
 20 Era um pântano desolado  
 21 Em cima estava o òrun  
 22 Onde também moravam os Òrìsà  
 23 Tudo que eles precisavam estava no òrun  
 24 Nos pés da árvore baobá  
 25 Todos os òrìsà estavam contentes ali  
 26 Menos Obàtálá,  
 27 Ele queria usar seu poder de criação  
 28 Ele olhava para baixo  
 29 Onde estavam as águas de Olókun  
 30 Ele pensava: “nesse lugar só existe água”.  
 31 Ele pensava: “eu poderia criar algo ali”.  
 32 Ele ficava assim muito tempo, pensando,  
 33 Ele foi para Olódùmarè,  
 34 Ele disse: aqui no òrun  
 35 Ele disse: nós temos tudo o que precisamos  
 36 Ele disse: nós temos poderes  
 37 Ele disse: mas nunca usamos estes poderes  
 38 Ele disse: embaixo há somente água  
 39 Ele disse: se existisse algo firme sobre as águas  
 40 Ele disse: poderíamos criar um mundo  
 41 Ele disse: com seres humanos para viverem nele  
 42 Ele disse: se eles precisarem de ajuda  
 43 Ele disse: usaremos nossos poderes  
 44 Olódùmarè disse: Está bem!  
 45 Ele disse: Prepare-se.  
 46 Obàtálá foi ver Òrúnmilà  
 47 Ele foi consultar Ifá  
 48 Òrúnmilà concordou,  
 49 Ele jogou Ifá para Obàtálá  
 50 Ejiogbè foi o odù que apareceu naquele dia  
 51 Ifá disse que se ele Obàtálá desejasse ter sucesso  
 52 Ifá disse que ele ia precisar:  
 53 Uma èwòn (corrente)  
 54 Um Ìgbín (caracol)  
 55 Uma Kóró òpéfá (semente da palmeira)  
 56 Ilè òrun (terra do òrun)  
 57 Gbogbo kóró òrun (todas as sementes do òrun)  
 58 Ele ouviu, ele fez ebo.  
 59 Olódùmarè mandou chamá-lo,  
 60 Obàtálá disse que já estava pronto  
 61 Obàtálá foi para o portão do òrun  
 62 Lá ele encontrou Èsù Ògún trouxe a corrente  
 63 Quando eles chegaram do lado de fora,  
 64 Ògún a amarrou bem  
 65 Obàtálá começou a descer pela corrente  
 66 Ele desceu, desceu, desceu.  
 67 Obàtálá desceu através da palmeira  
 68 Ele foi o primeiro Òrìsà a pisar na terra  
 69 No lugar em que ele pisou,

158 Ele disse: ilè nfè (a terra está larga)  
 159 Obàtalá viu que a terra já havia se espalhado  
 160 Ele pegou as sementes no àpò-dídá  
 161 Ele começou caminhar sobre a terra  
 162 Ele ia caminhando e espalhando as sementes  
 163 Obàtalá plantou todas as plantas que existem no mundo  
 164 Quando as árvores e as plantas cresceram  
 165 Elas formaram Igbó (mato, floresta).  
 166 Ifè Oòyèlàgbò veio a ser o nome desse lugar  
 167 É por isso que Obàtalá é chamado Bàbá Igbó  
 168 Ele parou para descansar debaixo da palmeira  
 169 Olódumarè enviou Ode Orèlúéré, o caçador  
 170 O chefe das pessoas preparadas antes  
 171 Ele trouxe-as para baixo, para o ayé  
 172 Estas pessoas foram os primeiros habitantes do mundo  
 173 Ode Orèlúéré foi enviado para chefiar estas pessoas  
 174 Ele era aquele que todos respeitavam  
 175 No tempo que a existência começou,  
 176 Era com obì que eles recebiam as benções de Òrisà  
 177 Naquele tempo òrun e ayé eram muito perto um do outro  
 178 Obàtalá era o òrisà que eles cultuavam,  
 179 Obàtalá fincou-o òpásóró no chão  
 180 Olódumarè mandou òjò (chuva)  
 181 Quando a chuva parou  
 182 Obàtalá começou a criar os corpos  
 183 Ele procurou uma lagoa  
 184 Ele escolheu vários tipos de amò (barro)  
 185 De todos os tipos, de várias cores.  
 186 É por isso que ele é chamado alá mòrere  
 187 Ele começou a modelar ara (corpo)  
 188 Ele fez ara okùnrin (corpo do homem)  
 189 Ele fez ara obinrin (corpo da mulher)  
 190 Ele fez orí (cabeça)  
 191 Ele fez apá (braços)  
 192 Ele fez esè (pernas)  
 193 Ele juntava tudo para formar um corpo  
 194 Quando ele fazia dezesseis corpos  
 195 Ele dizia: mérindińlógún  
 196 Ele os colocava para secar debaixo do òòrun  
 197 Ooru e imónlè desciam para secar os corpos  
 198 Depois que eles secavam,  
 199 Ele os colocava num lugar escuro e fechado  
 200 De dezesseis em dezesseis  
 201 Era assim que ele fazia  
 202 Para cada ser humano que ele criava  
 203 Ele criava também uma árvore  
 204 Ele trabalhou, trabalhou, trabalhou  
 205 Até que ele ficou cansado  
 206 As sementes que ele plantou já haviam nascido  
 207 Todas as árvores já haviam crescido  
 208 As palmeiras também haviam crescido  
 209 Obàtalá estava com sede  
 210 Ele pegou o òpásóró  
 211 Ele furou o tronco da palmeira  
 212 A seiva da palmeira começou a escorrer  
 213 Logo ela transformou-se em uva (vinho de palma)  
 214 Quando Obàtalá viu isso  
 215 Ele começou a beber,  
 216 Ele bebeu, bebeu, bebeu,  
 217 Até ficar completamente embriagado

218 Quando ele estava saciado,  
219 Ele voltou para fazer mais corpos  
220 Agora ele não sabia mais o que estava fazendo  
221 Ele fez abuké (corcunda)  
222 Ele fez àfin (albino)  
223 Ele fez corpos deficientes  
224 É por isso que até hoje,  
225 Quando uma mulher está grávida,  
226 As pessoas costumam dizer:  
227 “Ki Òrisà ya’ nà’ re ko ni o”  
228 (que Òrisà faça um bom trabalho de arte)  
229 Olódumarè mandou agemo novamente  
230 Ele reencontrou Obàtálá  
231 Obàtálá disse: “Os corpos estão prontos”  
232 Ele disse: “Mas eles não têm vida”  
233 Ele disse: “Falta alguma coisa neles”  
234 Agemo voltou, ele contou tudo o que ouvira  
235 Ele havia instruído Obàtálá  
236 Para que colocasse os corpos  
237 Em um lugar fechado  
238 E quando estivesse pronto,  
239 Ele deveria sair desse lugar  
240 Mas Obàtálá quis saber  
241 Como Olódumarè daria a eles um èmí  
242 Ele ficou escondido em um canto  
243 Olódumarè veio, Ele viu Obàtálá escondido,  
244 Ele fez Obàtálá dormir profundamente  
245 Enquanto Obàtálá dormia  
246 Olódumarè deu èmí para os corpos  
247 É por isso que Ele é chamado de Elèémí  
248 E insuflou neles o Seu èémí  
249 E é por isso que Ele é chamado de Elèèémí  
250 Quando Obàtálá acordou,  
251 Ele viu que os corpos agora tinham vida.  
252 Quando ele viu os seres humanos andando  
253 Ele pode ver o que fez quando bebeu emu  
254 Ele viu que fez muitos corpos deficientes  
255 Ele ficou arrependido  
256 Ele disse que sempre protegeria estas pessoas  
257 E que nunca mais beberia emu  
258 Que isso para sempre seria um tabu para ele  
259 É por isso que até hoje,  
260 Aqueles que cultuam Obàtálá  
388 No dia em que ele estava vindo para criar o ayé  
389 Ifá disse que ele deveria ouvir suas orientações  
390 Para que ele pudesse ter sucesso  
391 Ele ouviu, cumpriu as prescrições de Ifá.  
392 Obàtálá recebeu de Olódumarè  
393 O àse para criar o ayé  
394 Ele veio, ele criou o ayé.  
395 Ele criou os corpos,  
396 Olódumarè deu a eles o èmí,  
397 E insuflou-lhes o Seu èémí  
398 Eles estavam felizes, eles estavam dançando,  
399 Eles estavam louvando Òrisà  
400 Ifá diz assim.  
401 Ejiogbè é isso

A ideia africana iorubá de entender o ser humano como obra de arte, está intimamente ligada à cosmovisão iorubá, que valoriza profundamente a estética, a criatividade e a espiritualidade como partes essenciais da experiência humana, ou seja, a criação do corpo humano é vista como um ato artístico e espiritual. Para os iorubás, o corpo é uma manifestação da obra divina no plano manifestado. Nesse sentido o conceito de *ìwà* (caráter), central na cultura iorubá, se relaciona com a própria noção de beleza do ser humano, sabendo que esta está longe do aspecto pejorativo das frivolidades, e que também não reside apenas na aparência física, mas também na sua moralidade, caráter e comportamento. Assim, o corpo é visto como uma “escultura viva”, enquanto o modo como a pessoa vive a sua vida é parte da obra de arte contínua, a pessoa se torna um artista ativo em sua vida, moldando continuamente seu caráter e suas ações como parte de uma expressão estética e espiritual.

### **3.3 A percepção da coexistência entre o visível e o não visível no âmbito relacional mediado pelo axé na concepção do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA (1996)*, (1996) do grupo Abanjá.**

Buscar compreender a noção de ancestralidade, implica em uma visão integrada da realidade, onde o tangível e o intangível, o material e o espiritual, se influenciam mutuamente, formando uma teia relacional dinâmica e sagrada, para os iorubás essa cosmo percepção norteia o seu cotidiano.

Muitos feitos cantados nos *orikis*, como vimos, podem ter como temática as vivências de ancestrais que foram divinizados, ou seja, seus grandes feitos no *ayé*, mas muitas histórias se passam no *órun*, um plano não visível mas em constante relação com plano manifestado, residência dos orixás e dos ancestrais, lugar onde, segundo a compilação de Marins(2012), os primeiros humanos foram criados como obra de arte antes de serem trazidos à terra, “*Olódùmarè* enviou *Ode Orèlúéré*, o caçador. O chefe das pessoas preparadas antes. Ele trouxe-as para baixo, para o *ayé*. Estas pessoas foram os primeiros habitantes do mundo.” (MARINS, 2012, p. 114-115). No Brasil, essa percepção iorubá do mundo pode ser vista nos terreiros de candomblé.

A coexistência entre o visível e o não visível no âmbito relacional mediado pelo axé reflete uma cosmovisão holística e profundamente interligada. Essa percepção desafia as dicotomias ocidentais entre matéria e espírito, razão e intuição, corpo e alma. Sob essa perspectiva, o axé é a força que sustenta a unidade dessas dimensões, permitindo que o

humano, o natural e o divino convivam em harmonia. Se considerarmos um espetáculo de dança em exaltação aos orixás, no contexto de um país racista, podemos afirmar que o Abanjá (1966) reforça a existência dessa conexão com a ancestralidade ao reconhecer e cultivar essa coexistência, entre visível e não visível.

Como uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro, a ancestralidade está, de certa forma, no centro do espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), pois a sua base dramática e metodológica, esteticamente está assentada nessa tradução cultural da experiência humana. Para Olivera:

Aqui, Ancestralidade é, então, mais que um conceito ou categoria do pensamento. Ela se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram de seu útero cósmico até tornarem-se criaturas nascidas no ventre-terra deste continente metafórico que produziu sua experiência histórica, e desse continente histórico que produziu suas metonímias em territórios de além-mar, sem duplicar, mas mantendo uma relação trans-histórica e trans-simbólica com os territórios para onde a sorte espalhou seus filhos. Para além do conceito da ancestralidade, ela tornou-se uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro. (OLIVEIRA, 2012, pg. 39-40).

Nesse sentido, por ser uma ética em si, e aliada às proposições estéticas de Abimbola, podemos entender que a relação com a ancestralidade no espetáculo do Abanjá denominado *ORIXÁS NA ÁFRICA* (1996), propõe uma elaboração estética enraizada nas noções de *ìwa rere* e *ìwà pele*.

A relação entre o visível e o não visível, no contexto da criação artística, atravessa dimensões múltiplas da percepção humana, envolvendo não apenas o olhar físico, mas também a capacidade intuitiva, espiritual e energética de apreensão do mundo. Quando esse diálogo ocorre em um campo mediado pelo axé, um conceito central nas religiões afro-brasileiras, como o Candomblé, a coexistência entre o visível e o não visível se intensifica, adquirindo uma dimensão simbólica e ontológica que reverbera na prática artística.

Em muitas tradições afro-brasileiras, o axé é entendido como uma força vital, como vimos anteriormente, é um poder espiritual que permeia tudo e todos, conectando o divino e o humano, o mundo material e o espiritual. É uma energia que não se limita ao visível, mas que se manifesta também nos planos sutis, nos gestos, nas palavras, nas danças e nas expressões

artísticas. O axé não pode ser visto de forma direta, mas pode ser sentido, percebido e acionado de diversas maneiras, tanto no plano do simbólico quanto no do concreto.

Numa estética da ancestralidade, o visível e o não visível são entendidos como dimensões complementares, sendo que o visível pode se referir à forma, à matéria, ao espaço físico em que a obra se apresenta, enquanto o não visível diz respeito ao que transcende esse plano sensorial, acessando outras camadas de realidade, como o espiritual, o inconsciente e o simbólico. Isso fica evidente na construção do Abanjá (1996), onde as corporeidades e as performatividades pela prática das oralituras, corporifica e presentifica *itans* e *orikis*. A criação artística, portanto, pode ser vista como um espaço de mediação entre essas duas dimensões.

O campo artístico mediado pelo axé também pode ser visto como um canal de comunicação entre o visível e o não visível. Nesse sentido, a criação artística não é apenas uma representação do mundo visível, mas uma forma de dialogar com as forças espirituais, um veículo de comunicação com entidades divinas ou ancestrais. Artistas que se reconhecem em tradições afro-brasileiras, por exemplo, muitas vezes utilizam a arte como uma forma de canalizar o axé e, ao mesmo tempo, criar um espaço de troca energética entre o mundo humano e o mundo espiritual. Nesse sentido, o movimento em dança afro se torna uma linguagem poderosa que transcende as fronteiras da percepção sensorial comum e abre canais para o entendimento de dimensões espirituais. Nesse processo, o artista, ao se entregar ao rito criativo, também se coloca em uma posição de intermediário entre o visível e o não visível, tornando-se o veículo através do qual o axé se manifesta. Cada gesto, cada movimento, cada nota musical, cada cor ou forma na pintura, são impregnados de significados que falam diretamente ao inconsciente coletivo, à alma dos que participam do processo artístico.

A partir do exposto, podemos afirmar que, no espetáculo *ORIXÁS NA ÁFRICA*, do grupo Abanjá, as imagens criadas a partir das corporeidades, das performatividades, no tempo presente e em estado de presença, não são apenas “representações” ou “símbolos”, mas sim manifestações de uma realidade espiritual que, embora invisível ao olho humano, se faz presente através da forma material. Assim, o ato artístico, quando mediado pelo axé, é muitas vezes uma busca pela representação ou pelo transbordamento de forças invisíveis. Isso pode ser observado nas pinturas, onde o artista tenta capturar a essência de algo espiritual, ou na música, que visa tocar as emoções mais profundas, conectando o ouvinte a uma realidade que não se pode tocar fisicamente, mas que se sente de maneira visceral.

A coexistência entre o visível e o não visível na criação artística mediada pelo axé não é uma simples oposição entre duas dimensões. Trata-se de uma interdependência entre estas, onde o visível não é apenas um reflexo do não visível, mas um meio pelo qual este se expressa e se torna acessível à percepção humana. O artista, ao criar, estabelece uma relação energética com o invisível e, ao mesmo tempo, traduz essa energia para o mundo material. Essa relação cria uma espécie de “campo de força” que transcende a simples materialidade da obra de arte. A arte, portanto, não é apenas uma representação estética, mas também um campo vibratório, que ao ser contemplado, executado ou experimentado, pode ativar aspectos espirituais, energéticos ou emocionais nas pessoas que se relacionam com ela. O axé, nesse sentido, age como uma ponte que conecta a obra de arte com os planos mais sutis da existência.

A criação artística, quando mediada pelo axé, transcende as fronteiras do visível e do não visível, criando um espaço onde essas dimensões coexistem, se comunicam e se entrelaçam. O artista, nesse processo, torna-se um intermediário que não apenas representa o mundo, mas também ativa e transmite forças espirituais invisíveis, tornando o não visível acessível aos sentidos e à percepção. A arte, portanto, se configura como um campo onde o visível e o não visível não se opõem, mas se complementam, dando origem a novas formas de compreensão do mundo e da experiência humana.

## CONCLUSÃO

A dança afro e a estética da ancestralidade representam muito mais do que expressões artísticas, elas são manifestações culturais que conectam o presente às raízes históricas e espirituais de um povo. Por meio dos movimentos corporais, ritmos e símbolos, a dança afro resgata histórias, valores e saberes que foram transmitidos de geração em geração, muitas vezes desafiando contextos de opressão e invisibilidade cultural.

A estética da ancestralidade, presente nas danças afro, vai além do visual e celebra a identidade, a resistência e o legado de comunidades africanas e afrodescendentes. Ela valoriza a conexão com a terra, os orixás, os elementos naturais e a coletividade, reforçando o papel fundamental da cultura na formação da identidade e no fortalecimento de laços sociais.

Portanto, a dança afro e a estética da ancestralidade não apenas mantêm vivas tradições importantes, mas também atuam como instrumentos de empoderamento, celebração e renovação cultural. Elas lembram a todos sobre a força e a beleza de uma herança que continua a inspirar, educar e transformar indivíduos e comunidades em todo o mundo.

Grupos como o Abanjá, “parido e criado” dentro de um território afroreferenciado como CCN-MA, e que utilizam a dança para contar histórias, resgatar memórias e promover a diversidade cultural, são vitais num processo de democratização de um país. Pois desempenham um papel fundamental na educação cultural, no fortalecimento da identidade negra e na conscientização sobre a importância das raízes africanas na formação da sociedade brasileira.

**BIBLIOGRAFIA:**

ABIMBOLA, Wande. **A concepção iorubá da personalidade humana**. Trabalho apresentado no Colóquio Internacional para A Noção de Pessoa na África Negra Paris, 1971. Publicado pelo Centre National de la Recherche Scientifique Edição N° 544 Paris, 1981. Tradução, notas e comentários : Luiz L. Marins 2011.

ABIODUN, Rowland. **Àṣẹ**: Verbalizing and Visualizing Creative Power through Art. *Journal of Religion in Africa*, v. 24, n. 4, p. 309-322. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, em colaboração com pesquisa coordenada por Naiara Paula Eugenio em Estética e Filosofia da Arte Africana. Nov. 1994.

\_\_\_\_\_. **O conceito de Ìwá na estética ioruba**. *Revista Problemata. Revista Internacional de Filosofia*. v. 13. n. 1. p. 185-203. Periódicos UFPB, 2022.

\_\_\_\_\_. **Artes sagradas do Atlântico Negro**. Universidade de Vermont, Burlington, Vermont. <https://www.youtube.com/watch?v=fyDbMAOrFFE&t=1136s>. Palestra, 2017.

BENISTE, J. **Dicionário yorubá-português**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

\_\_\_\_\_. **Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos. O sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COSTA, Antonio Henrique. **Projeto Íponrí: a dança como instrumento educativo e pedagógico**. EDUFMA. São Luís, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In. COSTA-BERNARDINO, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. (Orgs.). *Decolonialidade Negra e Pensamento Afro-Diaspórico*. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2023.

MARINS, L. L. **Òrìsà didá ayé: òbátálá e a criação do mundo iorubá**. *África*, São Paulo. v. 31-32, p. 105-134, 2011/2012.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. Ed Perspectiva. SP, 1995.

\_\_\_\_\_. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. UFMG. In: *Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, n. 26. PPGL - UFSM, 2003.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Belo Horizonte. Ed. Cobogó, 2023.

MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira: o que é afinal?/ Afro-brazilian-art: What is it, after all?**. *Revista Parallaxe. USP*. V. 6 N.1, 2019.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. **Olojá: Entre encontros - Exú, o senhor do mercado**. *Revista Das Questões*. v. 4 n. 1. Sobre EXU. Periódicos UnB, 2016.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Ideias e Imagens sobre uma Gente de Cor Preta. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, no 2, p. 275-289, 2002.

SILVA, MARILZA O. **Danças Indígenas e Afrobrasileiras**. Escola de Dança; Superintendência de Educação a Distância, Salvador: UFBA, 2018.

SOUZA, Ricardo Tim. **Três teses sobre a violência Violência e Alteridade no contexto contemporâneo Algumas considerações filosóficas**. Revista de Ciências Sociais - Civitas, v. 1, n. 2, pp. 7-10, PUC/RS. 2001.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p.28-47.  
<https://doi.org/10.26512/resafe.v0i18.4456>.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92, por wanderson flor do nascimento.

TODOROV, Tzvetan. **La conquista de América: el problema del otro**. Espanha. Siglo XXI editores. Traducción de Flora Botton. 2007.

VINUTO, Juliana. **A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate aberto**. Temáticas, 203-220, Campinas, 2014.

**ANEXO I****DIA: 01/07/2023****LOCAL: São Luís - MA**

**ENTREVISTADOR** - Primeiro eu queria que tu falasse teu nome, e qual sua relação com Abanjá desde a fundação do grupo?

**CARLOS SÉRGIO** - “Rapaz”. Quando eu comecei no Abanjá, já tinha o quê? Eu não me recordo muito... Mas, quando eu comecei no Abanjá, meus filhos... Já tá gravando já?

**ENTREVISTADOR** - Hãã, mas não tem problema por puxar a memória.

**CARLOS SÉRGIO** - Ah tá. Meu nome é Carlos Sérgio, sou assistente social, mas também sou militante do movimento negro a mais de trinta de anos, e a minha relação com a dança, especificamente a dança afro, tem essa mesma idade, desde quando começou minha militância. No começo foi só por afeição e depois eu comecei a dançar no Abanjá. Que em dialeto iorubá significa “Na luta agora já!” É o primeiro grupo de dança afro do Maranhão. E com o passar dos tempos, nós tínhamos o grupo de dança afro e tínhamos o grupo de dança popular que é o “Bumba Crioulo”, que é o espetáculo que o Abanjá apresenta no período Junino. Não me falhe.. (a memória) no ano de 86, ou 96, eu propus o tema, em relação a religião, pra gente fortalecer a religião de matriz africana. E meu tema foi “Orixás e os Deuses africanos no Brasil”. E como no Centro de Cultura Negra a gente trabalha o tema o ano todo, eu tive a ideia e a proposta foi lançada pra coordenação de nos levarmos esse espetáculo para o teatro. Então p carnaval foi em fevereiro...né, eu não me recordo qual foi o mês que nós levamos esse espetáculo para o Artur Azevedo. Foi “Orixás e os Deuses africanos no Brasil”...

**ENTREVISTADOR** - Então esse é o nome? “Orixás e os Deuses africanos no Brasil”.

**CARLOS SÉRGIO** - É. É o mesmo nome do tema. Então para que isso acontecesse, nós nos aprofundamos mais, nós já tínhamos nos aprofundado um pouco no carnaval (sobre o tema proposto), e para esse espetáculo, era uma coisa muito mais específica né, que nós não

íamos dançar uma coreografia marcada. Nós tínhamos que saber a teoria e também a prática, que é uma “coisa que bato muito”

**ENTREVISTADOR** - Essa era uma pergunta que quero te fazer. Por exemplo. Vocês pegaram os movimentos idênticos dos orixás de dentro do terreiro e transportavam para o palco ou teve algum tipo de estilização? modificaram alguma coisa?

**CARLOS SÉRGIO** - Não. O que acontece. Como nós estávamos representando o orixá, a gente estiliza o movimento. Nós começamos a ver vídeos, teve estudar né, pra que nós conseguíssemos inculcar esses movimentos, e mostrar né, tanto o movimento do orixá como o toque específico.

**ENTREVISTADOR** - Estudaram alguma coisa dentro do terreiro?

**CARLOS SÉRGIO** - Não, não, nós não achamos necessário não. E também nós já tínhamos uma base nisso aí né. Porque quando nós levamos pro carnaval né, já tinha isso. Então foi um espetáculo que teve um cenário muito legal. Primeiro os orixás dançavam individuais, depois pra fechar dançava o coletivo. O exú abria o espetáculo e fechava. E na minha visão, o que é a dança dos orixás? Eu acho que a dança dos orixás é definida de acordo com os movimentos que ele faz, de onde ele rein... da onde ele é... como é que eu posso te dizer... De onde ele rege. Nanã ela rege na lama. Qual é o movimento dela né? Como quem tá pisando, mexendo na lama com os pés. Oxossi, é quando ele pega o *ofá* (símbolo de *odé* orixá, orixás caçadores), quando ele vai com arco e flecha, Iansã é quando ela vai com vento, ou então quando ela está espanado os eguns, Ogun é na guerra, Obaluaê, quando ele sente as contrações da dor. Então eu me baseei muito nisso né. Primeiro a gente procurou ler, nós lemos aquele livro de Verger, eu tive o trabalho de resumir, que nós pudéssemos levar esse trabalho para o teatro né.

**ENTREVISTADOR** - Então tu que estava na direção do espetáculo?

**CARLOS SÉRGIO** - É, eu dirigi o espetáculo. Mas nós tivemos alguns apoios. De Zezé de Xangô<sup>13</sup>, nós tivemos também o apoio do pessoal da... O Abdomail com a Ilma deram uma força pra gente.

**ENTREVISTADOR** - Ilma? Mãe Ilma?

**CARLOS SÉRGIO** - Não. A Ilma, esposa de Abdomail, . Foram pessoas que assim que chegaram, nos deram apoio. E foi teatro Arthur Azevedo. Recebemos críticas? Sim, mas geralmente quem critica “são o pessoal” do movimento negro. Porque o “branco”, ele não odeia o negro, ele se encomoda. Mas eu aprendi uma coisa com Mundinha: “capaz de odiar o negro, só outro negro”. E é isso aí, eu não sou muito de ir em terreiro...

**ENTREVISTADOR** - Apesar que é tu que cuida das coisas do Exu lá no CCN?

**CARLOS SÉRGIO** - Não, não cuido mais.

**ENTREVISTADOR** - Mas na época que eu cheguei ali durante muitos anos era tu né?

**CARLOS SÉRGIO** - É, durante muito tempo fui eu.

**ENTREVISTADOR** - E como é que tu entende a relação do Abanjá com o CCN?

**CARLOS SÉRGIO** - Olha. A gente não pode desligar uma coisa da outra, porque o Abanjá é um instrumento político cultural, e o Abanjá passa a mensagem política do CCN através da dança. Então você vê, cada tema vai ter uma dança específica. Assim como você não pode trabalhar a banda Akomabu, ou a bateria Akomabu sem falar em CCN. O CCN tem aquele leque: Abanjá, Banda, a Bateria, entendeu?

**ENTREVISTADOR** - Carla falou, uma coisa interessante: “O Abanjá é um braço do CCN, ele tem sua autonomia, mas é um braço do CCN”

---

<sup>13</sup> Ekeki da Casa Fanti, no espetáculo atuou como narradora.

**CARLOS SÉRGIO** - É porque é assim, às vezes a gente fica dependendo de coordenação, e chega num ponto de definir uma coisa e não dá, porque não tem um coordenador na casa, é complicado.

**ENTREVISTADOR** - As outras perguntas perguntas que ia fazer tu meio que já falou. Por exemplo. Se houve alguma manifestação de crítica nas apresentações. Por exemplo na época que eu dançava no Abanjá, quando a gente fazia o “Bumba Crioulo”, o pessoal assistia, mas quando chegava na Mina, algumas pessoas saiam da praça. Teve algum tipo de manifestação hostil nesse sentido?

**CARLOS SÉRGIO** - Não, teve a questão assim. Tudo que o CCN faz, em tudo que o CCN inova incomoda né. E assim nós somos o primeiro bloco afro a levar esse tema pras ruas. Tem coisas que eu dizer “ eu bato no meu peito e digo Eu fui pioneiro”. Tanto é que quando eu lancei esse tema, Magno, ficou muito incomodado, porque ele não era muito da religião de matriz africana, mas assim politicamente (sinal de positivo), mas depois ele deu o suor dele pra defender que o tema fosse pra frente entendeu? Aí uma vez teve um seminário na Casa Fanti né...aí tem um... eu não me lembro o nome dele, hoje em dia ele é assim comigo (movimento de aproximação), mas eu sou assim com ele (movimento de distanciamento). Aí ele falou assim” que atualmente os blocos afros andavam levando os nomes dos orixás aleatoriamente nas ruas”. Assim é como se ele tivesse metido o dedo no meu cú, ai eu levantei o braço, deixei ele terminar de falar e disse “Olha! se essa colocação é diretamente ao CCN, eu quero lhe afirmar que toda e qualquer atividade que leva o nome dos orixás ou de qualquer setor das religiões de matriz africana, a primeira pessoa que eu consulto é o Pai Euclides. Se eu tiver mentindo ele pode se pronunciar”. Tanto é que ele avaliou: letra de música, avaliou as fantasias, inclusive ele tava lá, quando o bloco tava preparado pra sair. Que o que foi que errei? Parece um traço de Nanã aqui (aponta para o rosto), que fiz assim, e assim, eu não sei se era pra cima ou se era pra baixo, mas o resto não. Todo mundo aplaudiu.

**ENTREVISTADOR** - Ah, então, de certa forma o Pai Euclides ele supervisionou de certa forma?

**CARLOS SÉRGIO** - Sim, inclusive, eu fui lá uma vez e ele falou assim: “ Rapaz, só pode andar com os orixás na tua cabeça”. Eu disse assim: “É porque eu gosto de fazer as coisas bem, feitas”. Ele disse:”Olha eu vou te dizer uma coisa, veio uma pessoa do CCN aqui e

falou tanto mal de ti”. Eu disse: “Quem foi?” Ele disse: “Não, não te preocupa não, que quem foi, se tiver vergonha nunca mais volta porque o que ele ouviu...”

**ENTREVISTADOR** - Interessante saber que ele (Pai Euclides) fez parte dessa supervisão.

**CARLOS SÉRGIO** - Claro, ele foi quem fez o assentamento, olha. foi ele quem jogou os búzios. Então, a história do CCN com os orixás, não foi, não tu que inventaste, aquilo ali tem toda uma história.

**ENTREVISTADOR** - Bom, tem um Exú e um Oxossi assentados ali dentro.

**CARLOS SÉRGIO** - Mas porque? Porque quando os negros chegaram ali, eles já levaram o Odé (Oxossi). Ai o que acontece, o CCN tinha muita briga, então pedimos pra ele (Pai Euclides) jogar o búzio, e ele falou que aquela casa é de Oxossi. Eu não vou entrar na tua casa sem pedir licença pra mim entrar. Então o que aconteceu...Ele jogou o búzio e quando ele fez “tudo aquilo ali”, o CCN começou a caminhar pra frente, os projetos começaram a fortalecer.

**ENTREVISTADOR** - E o fato de o Abanjá ser regido por Exu e Iansã vem dessa mesma necessidade?

**CARLOS SÉRGIO** - Eu creio que sim, eu creio que sim. Porque o Abanjá desde quando nasceu, só assim, agora que pensaram em saber quem são os orixás regentes, mas se ele (o Abanjá), é dali de dentro né, ele tem um pouco do Oxossi.

**ENTREVISTADOR** - É porque a estreia foi no terreiro de Dona Mariazinha no Monte Castelo, assim Carla estava relembrando, com a ajuda de Edson Katendê e Tia Silvia Cantanhede que apadrinharam.

**CARLOS SÉRGIO** - Eu não sei, não estava.

**ENTREVISTADOR** - Mas essas informações que tu me trazes me ajudam muito. Mas tu tens alguma coisa de imagens? fotos?

**CARLOS SÉRGIO** - Rapaz, tinha DVD, uma fita eu emprestei nunca mais me trouxeram. Talvez tu encontre...Eu não sei se ainda tem os álbuns no CCN.

**ENTREVISTADOR** - Na sede?

**CARLOS SÉRGIO** - lá na sede. ou com Jorrimar;

**ENTREVISTADOR** - E tu lembra quantos orixás que fizeram?

**CARLOS SÉRGIO** - Sonia de Nanã, eu era Exu, Carla Oxum, Célia Iansã...(procura por imagens em seus arquivos pessoais), Esses (mostra as fotos) são do carnaval. Do espetáculo eu não tenho nenhuma.

**ENTREVISTADOR** - Sabe porque eu sei que tem? Porque quando eu chego em São Luís em 2004, lembra que tinha a lojinha do CCN ali no centro, aí Márcia trabalhava naquela lojinha. Eu chego no CCN por conta desse espetáculo. Eu vi os manequins com as roupas e tinha uma exposição pequena, então vi Carla dançando (nas fotos em exposição), então eu me interessei e entro e pergunto, então Márcia me conta a história da sede, e assim que eu vou parar lá no CCN, então em algum lugar deve estar essas fotos.

**CARLOS SÉRGIO** - Sei.

**ENTREVISTADOR** - Nossa obrigado, essas informações me ajudarão bastante. Ah!..E os lugares onde vocês se apresentaram?

**CARLOS SÉRGIO** - Nós só nos apresentamos no Arthur Azevedo....

**ENTREVISTADOR** - Na UFMA? A Carla...

**CARLOS SÉRGIO** - Não. E no... João do Vale. Inclusive no Arthur Azevedo chegaram a dizer que não tinha mais ingresso pra vender, quando tinham. Assim eu escutei o comentário na época.

**ENTREVISTADOR** - Mas deu casa cheia?

**CARLOS SÉRGIO** - Não deu casa cheia, mas tinha bastante gente.

**ANEXO II****DIA: 19/06/2023****LOCAL: São Luís - MA**

**JOANA CARLA** - Então ele foi dirigido, por...A gente fez uma pesquisa, teve estudos na época né, de cada orixá, e que cada pessoa que estava representando seu orixá, teve que fazer um estudo. E aí na época ele foi dirigido por Zezé e por Carlos Sérgio, e aí a gente apresentou inclusive no teatro Arthur Azevedo.

**ENTREVISTADOR** - Teve rua também, ou não?

**JOANA CARLA** - Não, a gente apresentou...aí nessa época... não, a gente apresentou ali no Arthur Azevedo, a gente apresentou no João do Vale, nos apresentamos na Universidade, eu me lembro que na UFMA a gente apresentou, a gente fez várias apresentações da dança dos orixás. Mas ele foi dirigido por Zezé e Carlos Sérgio, se não me engano foi em 2006

**ENTREVISTADOR** - Tu estás desde a fundação?

**JOANA CARLA** - É, eu estou desde 85.

**ENTREVISTADOR** - Desde 85 que é que é o ano da fundação?

**JOANA CARLA** - Sim, 16 de Abril.

**ENTREVISTADOR** - E as funções que exerceu dentro do Abanjá?

**JOANA CARLA** - Tá. Eu sempre fui dançarina.... Na verdade eu sempre fui dançarina do Abanjá, né. Ai o Abanjá passou pela coordenação de Sônia, de Heloísa, de Raimundinho?

**ENTREVISTADOR** - Raimundinho, Mundiquinho?

**JOANA CARLA** - Tia Silvia primeiro, que ela que era a cabeça do Abanjá.

**ENTREVISTADOR** - Ela era dança né?

**JOANA CARLA** - Tia Silvia, era ela quem montava as coreografias, então a primeira pessoa que foi, que estava na frente do Abanjá, assim, que montava as coreografias era tia Silvia. Silvia Cantanhede. Aí depois que a tia Silvia saiu, que eu sei que foi Heloísa, foi Raimundinho, foi Sônia. Passou a ser, na verdade eu nunca fui coordenadora só. Então o que foi que a gente fez: se juntou eu, Gisele, Henrique e Gilmar...e bora segurar aqui o Abanjá. Aí a gente formou esse grupo para coordenar o Abanjá, sendo que cada um ficava responsável por uma coisa. Eu era responsável só pela coreografia, Henrique pelos projetos do Abanjá, meu “cumpadi” Gilmar pela percussão e Gisele era as apresentações. As apresentações, figurinos, produções, essa parte aí era dela. Entendeu? Porque mesmo a gente pensando, por exemplo, hoje o Abanjá, não dá pra ti trabalhar a coreografia. Apesar de a gente fazer isso! Trabalhar coreografia, trabalhar produção, correr atrás de figurino, sei quê, sei quê, sei o quê. Se torna muito cansativo.

**ENTREVISTADOR** - Pra uma pessoa só deve ser mesmo.

**JOANA CARLA** - Entendeu. Então a gente vem trabalhando muitos anos assim.

**ENTREVISTADOR** - E a relação do Abanjá com o CCN? Como você vê essa relação?

**JOANA CARLA** - Na verdade o Abanjá é um grupo que foi parido dentro do Centro de Cultura Negra. Ele é um grupo do Centro de Cultura Negra, foi parido e criado lá. O Abanjá surgiu a partir de uma...Tá! Quando depois do Carnaval a gente ainda ficou né... formamos esse grupo, passou o carnaval 84, aí ficamos nesse negócio de apresentações, o pessoal chamava. E aí, nós sempre estávamos chamando as pessoas para darem oficina, sendo que uma das primeiras pessoas que chamamos para dar oficina foi Edson Katendê, quando Edson Katendê veio dar essa oficina, foi nesse ano, ele deu a oficina e isso gerou tanto que ele é o padrinho do Abanjá, ele que sugeriu esse nome. Abanjá significa “na luta agora já!”, e aí ficou. O batizado deste grupo foi lá na casa de dona Mariinha, lá na Raimundo Corrêa, como é na Paulo Fontim. Eu tenho até foto.

**ENTREVISTADOR** - Ahhh! Que importante.

**JOANA CARLA** - O nosso batizado foi lá. Que é justamente lá na casa da parenta de Escrete.

**ENTREVISTADOR** - É o que eu ia te perguntar agora. A relação do Abanjá com as religiões de matriz africana, o batizado já foi ali né. Eu costumo pensar que o Abanjá, é como se colocasse de uma forma artística as pautas do CCN defende no discurso. Não sei se você concorda com isso.

**JOANA CARLA** - É tipo assim, o Abanjá é uma das pontas que trabalha a questão do povo preto através dança, da música, da poesia, a gente leva a mensagem. Ele é uma das pontas, assim como o PVN, assim como Ató Irê que trabalhou a questão da religião, o Sonho dos Erês que trabalhou com crianças e adolescentes. Então eu sempre coloco que nós somos uma das pontas que trabalha a formação do povo preto. Então quando eu canto “gaiola não é prissão pra negro...” não é a música pela música. A música, ela vem dizendo, quando eu trabalho com meus alunos, “gaiola não é prissão pra negro...” o que a música ta dizendo? Então não é a música pela música, quando eu trabalho e a gente canta a música de Paulinho “Deixa de tanto passar talco, entregar o palco pro poder essa história de submissão, história de enganação, já chega”, o que o cara tá dizendo?

**ENTREVISTADOR** - Vamos tomar o protagonismo.

**JOANA CARLA** - Tu não tá conseguindo entender o que o cara tá dizendo?

**ENTREVISTADOR** - Extremamente política (a letra) né?

**JOANA CARLA** - Então...eu posso ir mais além com meus alunos, pra eles poderem entender, e olha lá, porque não posso subestimar eles né.

**ENTREVISTADOR** - Sim, nunca se pode subestimar aluno.

**JOANA CARLA** - Mas eu pergunto se eles estão entendendo, muitos não entenderam então eu vou explicando o passo-a-passo. Tu entendeu? Então, esse é o nosso papel aqui como centro cultural.

**ENTREVISTADOR** - Ele (o Abanjá) é um braço do CCN?

**JOANA CARLA** - Ele é um braço, entendeu? Que trabalha através da música, da dança, entendeu? Dessa dança, entendeu? O movimento, essa dança como resistência

**ENTREVISTADOR** - E no espetáculo "A dança dos Orixás" como é que foi a tua participação? Tu coreografou também? Nessa época, como é que era?

**JOANA CARLA** - Não. não. Quem dirigiu o espetáculo foi Zezé e Carlos Sérgio

**ENTREVISTADOR** - Zezé de Xangô?

**JOANA CARLA** - Zezé de Xangô e Carlos Sérgio. Então eles vinham, a gente passava os movimentos, por exemplo, eu sempre de Oxum.

**ENTREVISTADOR** - Eu lembro da foto.

**JOANA CARLA** - De todas as pessoas, eu nunca troquei, eu sempre dancei de Oxum. Mas na primeira formação, eu dancei de Oxum, Célia, lá da Liberdade dançou de Iansã, Joáima dançou de...de Iemanjá, Sonia de Nanã, é... Flavia de Oxumaré.

**ENTREVISTADOR** - Flávia Jorgiliana?

**JOANA CARLA** - Flávia (aceno positivo com a cabeça) e Márcia de Obá, Henrique de Oxalá, é...Carlos Sergio de Exú, de Xangô?...deixa eu ver...Pig foi de Oxumarê, eu tenho esse papel com todos, tô só me lembrando aqui, entendeu? E aí depois... né...

**ENTREVISTADOR** - A formação do grupo foi mudando?

**JOANA CARLA** - Sim, a formação foi mudando, mas eu sempre dancei de Oxum.

**ENTREVISTADOR** - E me diz uma coisa. Os movimentos? Os mesmos movimentos que os orixás fazem dentro do terreiro, são os movimentos do Abanjá?

**JOANA CARLA** - Tá. nós dançamos com as roupas que “eles” consideram da mata, não teve aquela paramentação toda.

**ENTREVISTADOR** - Não foi a paramenta de orixá? E os movimentos eram idênticos aos que os orixás faziam, ou estilizou-se?

**JOANA CARLA** - Um pouco, mas mostrando a proposta, eram por exemplo, amarrados... Omolu que era até Pig, então ela (Zezé de Xangô), trouxe mesmo a raiz.

**ENTREVISTADOR** - Porque eu me lembro da época que eu era do Abanjá, que tu falava muito assim: “Olha a gente faz as coisas estilizadas, ninguém vai copiar idêntico ao orixá”

**JOANA CARLA** - Sim, embora eu lembro muito bem, que uma vez a gente apresentamos aqui no João do Vale, e Cubila...

**ENTREVISTADOR** - Ex-marido de Gisele, pai de João?

**JOANA CARLA** - Ele achava que todos nós estamos “incorporados”, tu entendeu? Ai eu digo “cara imagina se eles olhar o pessoal lá de Salvador como eles fazem.

**ENTREVISTADOR** - Ah, o Balé Folclórico veio pra cá, eles davam até o ilá né. Teve gente que gritou e tudo dizendo “Eles não deviam dar o ilá”.

**JOANA CARLA** - Pois é. Então imagine, mas a gente nunca incorporamos. Porque também vem da seriedade com que você vai passar né, a coisa.

**ENTREVISTADOR** - É como você se coloca né?

**JOANA CARLA** - Isso.

**ENTREVISTADOR** - Eu me lembro que quando eu era do Abanjá, quando a gente dançava o Bumba-Crioulo, houve algumas situações assim, não foram muitas, mas eu lembro que a gente apresentou mas quando chegava na hora da Mina algumas pessoas saiam da praça. Com a Dança dos Orixás tem algum registro que te lembra de alguma coisa semelhante?

**JOANA CARLA** - Não, não. Até mesmo porque colocar a Mina dentro do Bumba não foi uma coisa desde o início, já foi colocado como uma manifestação mesmo da nossa religião. A gente traz também a questão artística, que tem peso. Tanto tem peso, que teve uma vez que a gente foi apresentar numa igreja e o padre disse que nós não íamos apresentar e eu disse: “Pois a gente vai apresentar!”. Eu não sei...parece que foi no Bequimão...só sei que quando chegou na hora, peguei o microfone e disse “A igreja nos deve, se vocês não sabem a igreja contribuiu com a escravidão, ela marcava o negro como se marca boi!!!”, falei mesmo, o padre ficou com ódio de mim (risos).

**ENTREVISTADOR** - (risos) Tá bom. Obrigado.

