

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JESSE DA CRUZ

**BORIGRAFIA: UM PROCEDIMENTO CONTRACOLONIAL EM ARTE E
EDUCAÇÃO**

Curitiba/PR

2023

JESSE DA CRUZ

**BORIGRAFIA: UM PROCEDIMENTO CONTRACOLONIAL EM ARTE E
EDUCAÇÃO**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES).

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Madruga Cunha.

Curitiba/PR

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Cruz, Jesse da.

Borigrafia : um procedimento contracolonial em arte e educação /
Jesse da Cruz. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de
Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.

Orientadora: Profª Drª Cláudia Madruga Cunha

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Religiões africanas. 3. Exu
(Orixá). 4. Negros – Ritos e cerimônias. 5. Religião e cultura. I.
Cunha, Cláudia Madruga. II. Universidade Federal do Paraná.
Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EDUCAÇÃO -
40001016001P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JESSE DA CRUZ** intitulada: **BORIGRAFIA: PROCEDIMENTOS CONTRACOLONIAL EM ARTE E EDUCAÇÃO**, sob orientação da Profa. Dra. CLAUDIA MADRUGA CUNHA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 16 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 17:33:24.0

CLAUDIA MADRUGA CUNHA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 17:05:58.0

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS)

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 15:51:57.0

EDUARDO GUEDES PACHECO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

25/03/2023 06:47:39.0

JORGE LUIZ ROCHA DE VASCONCELLOS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

Assinatura Eletrônica

24/03/2023 16:47:55.0

CAROLINA DOS ANJOS DE BORBA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Rockefeller nº 57 ? Rebouças - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80230-130 - Tel: (41) 3535-6255 - E-mail: ppge.academico@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 267803

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 267803

Dedico este despacho em forma de padê de Exu, tese, a toda ancestralidade e orixalidade africana, que nos oportunizou um legado imensurável de saberes e fazeres; aos intelectuais/artivistas da educação e dos movimentos negros, que mantêm viva a luta e o sonho de um espaço formativo comprometido com a ruptura das estruturas coloniais, eurocêntricas, racistas e elitistas, que limitam a autonomia política, socioeconômica e cultural da sociedade brasileira. Mas principalmente, a todos/todas os/as pesquisadores/as que ocupam os lugares que legitimamente não foram criados para eles/as, a universidade. E finalmente, meu principal BORI à minha mãe, Maria Rosa Bueno de Camargo Cruz, a Valdecir Francisco da Cruz, meu pai, e aos meus filhos Gustavo Henrique Soares e Fernando Fanon da Cruz.

AGRADECIMENTOS

Laroyê!

Motumbá!

Ubuntu!

Enquanto seres interdependentes de outros seres, não criamos nada sozinhos, nem a nós mesmos. Todas as obras são resultantes da colaboração, conectividade e relação entre seres humanos e inumanos os quais, juntos cocriam a realidade. Para a composição cênica desta tese que defino como um despacho, não foi diferente: preparei ebós epistemológicos, reunindo em conjunto aprendizados e saberes advindos de professores, familiares, amigos, Orixás e encantados, aos quais sou imensamente grato.

Gratidão pelo enorme e afetuoso acolhimento por parte da minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Claudia Madruga Cunha, por receber na universidade pública federal um corpo negro, periférico, homoafetivo, pai, macumbeiro, ativista e sensível. Que com toda a sensibilidade do universo, soube me ouvir e auxiliar em um processo metamorfoseado. Pesquisadora que defende a pesquisa riizoma e seus atravessamentos e desdobramentos (cf.CUNHA, 2019, 2021, 2022).

Aos colegas do grupo Rizoma que durante este período de estudo, escrita e debates me abraçaram e aquilombaram comigo neste percurso intenso e desafiador, principalmente por estarmos durante o doutorado vivendo em um desgoverno que tinha a Educação como inimiga. Agradeço a este coletivo pelos diálogos e passagens pela Escrileitura, pelas Encruzilhadas de saberes e do sensível que conseguimos promover neste ninho, com seus filhotes prestes a voar.

É sobre B/ORI/grafar e produzir algo que pudesse ser a voz do meu pensar artístico, que promova significados a inúmeros corpos negros, que também sonham e almejam mais. Foi uma espécie de Encruzilhada de possibilidades, que lançou-me para além de mim, esse corpo expandido, inquietado por aqueles que vieram antes e pelos que virão depois, que possibilitou o início desta pesquisa. Encruzilhada enquanto procedimento contracolonial. Uma forma rizomática de pesquisar.

Minha saudação aos membros da banca de qualificação, Pro^a Dr^a. Carolina dos Anjos de Borba (UFPR) - pós-colonialista, ativista de movimentos quilombola, povos da terra e macumbeira; Prof^o Dr^o Eduardo Guedes Pacheco (UERGS) -

homem preto, deleuziano, músico e macumbeiro; Profº Drº Jorge Vasconcellos (UFF) - negro-indígena, filósofo negro e contrapedagógico; e Profº Drº Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL) - das artes da Dança, da Cultura Popular e do Axé, por abraçarem carinhosamente esse projeto de pesquisa e auxiliarem com todo amor a criação final deste despacho intitulado: **“BORIGRAFIA: UM PROCEDIMENTO CONTRACOLONIAL EM ARTE E EDUCAÇÃO”**.

Em nome da Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES), parablenizo a todos e a todas, professores e professoras do PPGE/UFPR, pelos trabalhos com seus/suas orientandos/as e por suas lutas, principalmente por acreditarem na ciência como meio de fissura.

Falo de rachadura, de lugares onde a estrutura não aguenta mais o peso que um corpo negro solidificou. Meu corpo negro passa por rachadura, e a rompe. Que possamos ter mais rachaduras, pois é por meio delas que o feixe de luz entra. Uma luz que colore, empretece e dilata a ciência em Arte-Educação.

Aos meus pais, Maria Rosa Bueno de Camargo Cruz - ajudante geral e Valdecir Francisco da Cruz - pedreiro, que sempre acreditaram em mim enquanto sujeito Deles tive amor, afeto, luta e sua manifesta negritude, mesmo quando não tínhamos condições de ter o acesso. Sua luta e resistência foram mais do que necessárias para que eu pudesse estar aqui, neste momento, nesta universidade, com esta pesquisa.

Ao meu filho de todo amor, Gustavo Henrique Soares - universitário federal cursando Medicina Veterinária (UFSC), o qual os Orixás me presentearam, para que pudesse desenvolver toda a potencialidade da paternidade decolonial, em meio à qual se cultivou o afeto, a resiliência, o desapego e principalmente, a desconstrução do corpo, do espaço e a legitimação de que arte e educação são os verdadeiros canais de transformação social, política e cultural.

Ao meu filho Fernando Fanon da Cruz, que no meio do caos, dos surgimentos das Encruzilhadas, da construção da pesquisa, me chega como uma pedra que Exu jogou hoje. Um caos composto pelo mais lindo (que surge) das Encruzilhadas - o encontro. Um corpo criança que me deu significado ao devir-negro pai, como linha de fuga.

Não posso deixar de mencionar meus agradecimentos a Ya Jeruse Romão, que acreditou em mim e em todos os pretos e pretas do estado de Santa Catarina.

A professora Doutora Julianna Rosa de Souza pelo seu trabalho na dramaturgia negra que potencializa a discussão no Sul no Brasil. Aos ativistas culturais e científicos, que todos os dias lutam incessantemente pela sensibilidade e pela humanização do nosso país.

Finalizo agradecendo a todas as Yalorixás e Babalorixás, que representam aqui todos os adeptos ou simpatizantes das religiões de matriz africana, a quem peço a benção e a proteção.

Modupé!

“Ẹni bá ẹe oun tí ẹ̀nìkan ò ẹe rí á rí ohun tí ẹ̀nìkan ò rí rí”

(Quem faz o que ninguém fez, vai experimentar aquilo que ninguém experimentou) - Provérbio da Cultura Yoruba

RESUMO

Este trabalho, em forma de despacho, tem como objetivo compreender a relação do corpo preto em seus diferentes territórios a partir do Ori, aqui denominados de cruzos, encruzos, na criação do conceito expandido de BORIGRAFIA. Um corpo preto dançante, docente, pesquisador, artista, ator, macumbeiro, LGBTQIA+. E a partir destes caminhos, ou seja, suas cruzografias, como a BORIGRAFIA pode se tornar um procedimento artístico-pedagógico para processos criativos, com fundamento afro-diaspórico, difundindo saberes contracoloniais. Esta tese faz parte da Linha de Pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES).

Palavras-chave: BORIGRAFIA; Corpo Preto; Dança; Educação; Exu.

ABSTRACT

This study, configured as an offering to a deity, aims to understand the relationship of the black body in its different territories from the Ori, here called crosses, crossroads, in the creation of the expanded concept of BORIGRAFIA. A dancing black body, teacher, researcher, artist, actor, macumbeiro, LGBTQIA+. And from these paths, that is, their cross-graphs, how BORIGRAFIA can become an artistic-pedagogical procedure for creative processes, with an Afro-diasporic foundation, spreading counter-colonial knowledge. This thesis is part of the Research Line Language, Body and Aesthetics in Education (LICORES).

Keywords: Borigraphy; Black Body; Dance; Education; Exu.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: BORIGRAFIA Inicial	12
Figura 2: Padê	13
Figura 3: Encruzo do Percurso 1 - Minha Borigrafia	21
Figura 4: Minha Borigrafia	30
Figura 5: Jurado Festival de Dança de Joinville 2022	34
Figura 6: Berço África – 2014	36
Figura 7: Laroyê, exu Mojuba – 2016	38
Figura 8: Ora Ye Ye – 2017	40
Figura 9: Afoxé Omilodê – Carnaval 2023 – Joinville/SC	43
Figura 10: Yemanjá	44
Figura 11: Oxhum - Afoxé Omilodê 2019 - Joinville/SC	46
Figura 12: Axé ocupa o Museu dos Imigrantes 2022	48
Figura 13: Axé ocupa o Teatro	48
Figura 14: Dissertação de Mestrado 2019	20
Figura 15: Encruzo do Percurso 2 - Exu e Filosofia	21
Figura 16: Exu nas Escolas	48
Figura 17: Encruzo do Percurso 3	69
Figura 18: A Boca que Tudo Come	80
Figura 19: Valores Afro-Civilizatórios	104
Figura 20: BORIGRAFIA	120
Figura 21: Encruzo do Percurso 4	146
Figura 22: Metamorfose	164
Figura 23: Performance In-Corpo(r)-Ação	166
Figura 24: Apresentação "Orixalidade In-Corpo(r)-Ação"	168
Figura 25: Zeco Zeco	171
Figura 26: Começou a gira	172
Figura 27: Padê Farinha	173
Figura 28: Padê Água	174
Figura 29: Foram me Chamar	175
Figura 30: Banho de Folhas	177
Figura 31: Balanço da Canoa	178
Figura 32: Despacho	179
Figura 33: FORA	180
Figura 34: Quando os Êres brincam na cena	181
Figura 35: Não há o fim	183
Figura 36: Despacho	184

SIGLAS

CAENA - Criança Agora, Vitalidade Para Um Novo Amanhã

FCC – Fundação Crescer Criança

FESPORTE - Federação Catarinense de Esportes

PROUNI - Programa Universidade Para Todos

UFPR – Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

PADE.....	14
ENCRUZO DO PERCURSO 1.....	22
MINHA-BORIGRAFIA.....	22
ENCRUZO DO PERCURSO 2.....	22
EXU E FILOSOFIA.....	22
2.1 EXU E A MITOLOGIA IORUBANA.....	23
2.2 POR UM ENCRUZO EXUSÍACO PARA QUESTIONAR A COLONIALIDADE.....	39
2.3 A BORIGRAFIA COMO EPISTEMOLOGIA DAS MACUMBAS.....	52
2.4 DA MACUMBA AS DANÇAS POPULARES.....	58
2.5 PRETAGONIZAR NOVOS SENTIDOS E MEMÓRIAS.....	63
ENCRUZO DO PERCURSO 3.....	70
A BORIGRAFIA DE UM CORPO DANÇANTE EM SEUS CRUZOS CONTRACOLONIAIS COM A ARTE-EDUCAÇÃO.....	70
3.1 A BOCA QUE TUDO COME.....	81
3.2 NOTAS SOBRE A COLONIALIDADE.....	85
3.2.1 Atitude e pensamento decolonial	85
3.2.2. Colonialidade e colonialismo	88
3.2.3 Colonialidade e modernidade	90
3.2.4 Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que sintam	94
3.3 VALORES AFRO-CIVILIZATÓRIOS: APRESENTANDO AS BASES DA BORIGRAFIA	99
3.3.1 VALORES AFRO-CIVILIZATÓRIOS	99
3.4 BORIGRAFIA.....	121
3.5 DANÇAS AFRODIASPÓRICAS E A ARTE-EDUCAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE DECOLONIALIDADE.....	123
3.5.1 Debatendo A Cultura Afro Diaspórica	128
3.5.2 Africanidades: Um Discurso Na Educação	131
3.5.3 Colonialidade e Decolonialidade	135
ENCRUZO DO PERCURSO 4.....	147
ATO DE CRIAÇÃO: ORIXALIDADE E IN-CORPO(R)-AÇÃO.....	147
4.1 SOU FEITO DE AXÉ: REFLEXÕES SOBRE AS ORIXALIDADES QUE ME ATRAVESSAM.....	151
4.2 ESTÉTICA E CRIAÇÃO – POR UMA VISÃO PLURAL EDUCACIONAL.....	154
4.2.1 ESTÉTICA NA DANÇA.....	155

4.2 2 LUGAR DA MEMÓRIA	156
4.3 ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: ENCRUZILHADA DE CRIAÇÃO E ANÁLISE DO ESPETÁCULO.....	159
4.3.1 Do processo e suas etapas	163
4.4 ATO CÊNICO.....	166
4.4.1 PRIMEIRO ATO: Barracão! Vamos macumbar o ser si?	166
4.4.1.1 Roteiro de ações	169
4.4.1.2 Sobre os elementos do espetáculo: Da análise conceitual.....	170
4.4.2 SEGUNDO ATO: Ipadê de Exu	173
4.4.3 TERCEIRO ATO: Boca que tudo come!!!	174
4.4.4 QUARTO ATO: Cheiro e Aromas	176
4.4.5 QUINTO ATO: Despacho pós-colonial.....	178
DESPACHO.....	185
REFERÊNCIAS.....	190

Figura 1: BORIGRAFIA Inicial
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.

BORIGRAFIA

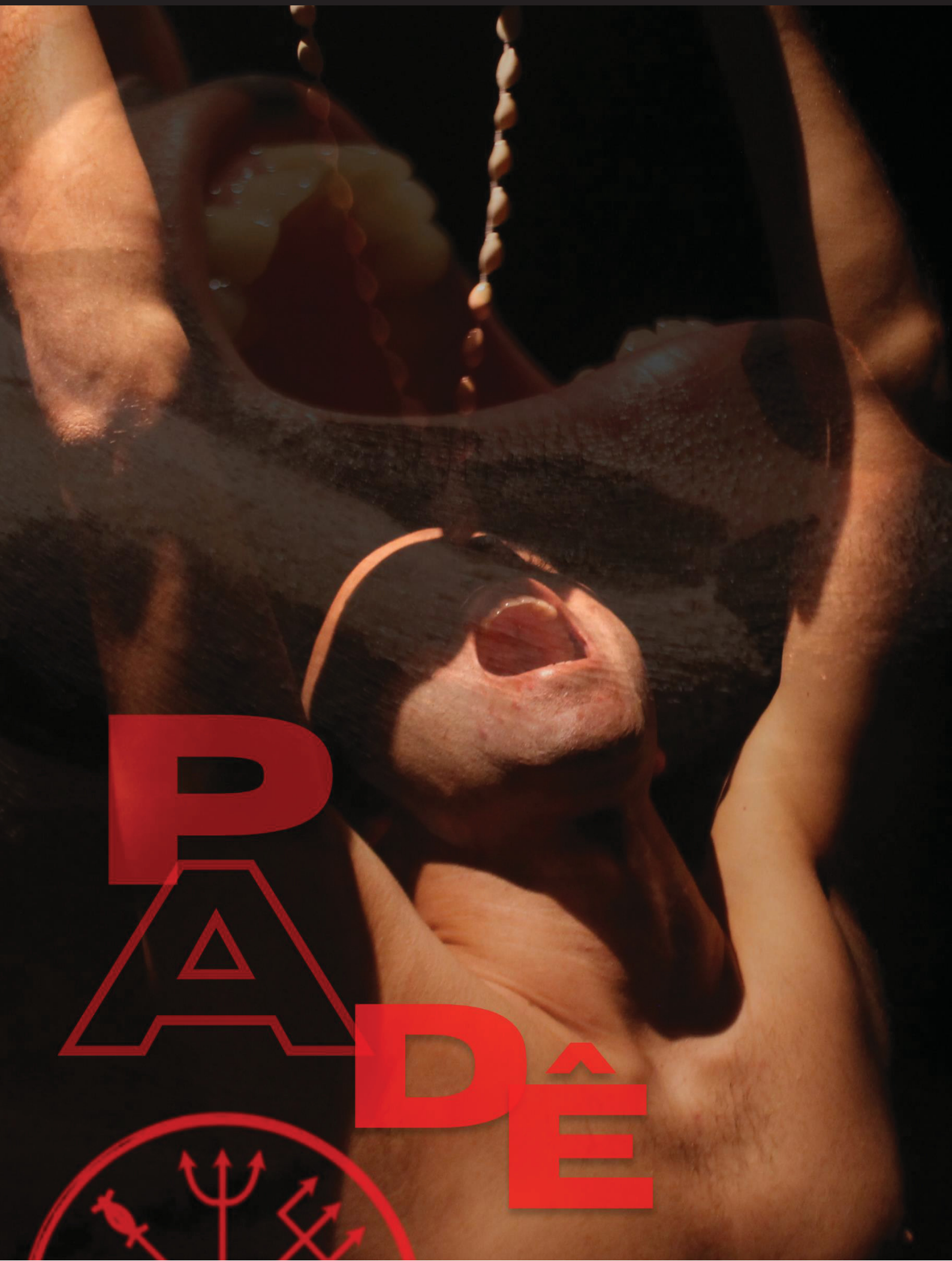


GRAFIA



Acesse o QR code para prestigiar a defesa em seu estado performativo, realizado no dia 16 de Março de 2023 na sede da UFPR campus Rebouças as 9:30hs.

Figura 2: Padê
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.



PADE¹

Para que se voe são necessárias muitas coisas. Da parte da física é um entendimento complexo que depende de pressão e velocidade. Difícil. Resumidamente o segredo está nas asas, nas encruzilhadas que essas asas são potencializadas, que permitem que o ar passe sobre elas em uma velocidade maior, como sonhos de cochilos vespertinos. Mais difícil que para aviões, para pássaros o voo é tão parte de si quanto o destino.

Para voar é preciso muitas, muitas coisas. Sob o aspecto da biologia, envolve ossos porosos, alguns capazes de receber ar diretamente do pulmão, tão leves quanto um coração inocente. Em contrapartida, são necessários músculos fortes, capazes de levantar em direção ao céu um corpo preso ao chão. A gravidade é como uma mãe que teme. Não se pode esquecer de penas adequadas, largas e rígidas. Existe algo mais dicotômico que uma pena? Frágil como uma pena. Resistente como uma pena.

Para voar é preciso muitas, muitas, muitas coisas. É preciso treino e coragem, é se jogar do ninho e tentar de novo. É ter espaço, é ter um céu disponível. Porém, o mais difícil acerca do voo é achar alguém que abra a gaiola, que abra os caminhos. Que despache os mapas e a conectividade do viver, dos saberes, fazeres e de si. Há muito de si nestes voos.

Cabe dizer por aqui que este voar não se identifica com a abstração racional tão elogiada do pensamento europeu. Os pensadores europeus com os quais dialogo nesta pesquisa fundam um pensar sobre o chão e chamam de território as demarcações materiais e imateriais, que se fazem na relação entre pensamento e vida.

O filósofo Gilles Deleuze (1994, 2001, 2004) e o psicanalista Felix Guattari (1995, 2018), propõem maneiras de ler o mundo que observam a realidade por meio de um olhar ramificado, como um plano sobreposto de linhas em movimento: a cartografia. Este procedimento de pesquisa inspira o pesquisador a tecer relações entre o pensamento, seu e dos que vieram antes (FANON, 2008, 2012, 2018;

¹ Padê tem a sua origem no iorubá com a palavra Ìpàdé que significa “encontro”. Utiliza-se nesta abertura tal palavra também como simbologia ao culto, do candomblé, chamado de Padê de Exu - cerimônia feita antes de todas as outras em respeito ao Orixá Exu para cultuá-lo e alimentá-lo. Exu, Orixá da comunicação, àquele que se cultua antes de todos os outros.

CÉSAIRE, 1971, 2012); com os que estão vivos (MBEMBE, 2018; SIMAS, 2019, 2021) com o que é premente de ser problematizado no momento do presente. Na tentativa de escapar aos subterfúgios da tradição ocidental cristã, cuja ideia de razão é fundadora do bom senso e dos bons costumes e, nessa perspectiva, têm colonizado os modos de se entender o que é conhecimento desde a modernidade, pretendendo com esse entendimento decolonizar e romper com algumas estruturas enquanto poder colonial.

Nesta pesquisa, a cartografia deleuziana-guattariana (1997) com suas linhas, sobreposições, espaços lisos e estriados, vira uma “Encruzilhada” de conhecimentos, saberes, experiências, experimentos e criações. Tomando a perspectiva de um procedimento contracolonial que ousa movimentar saberes e conhecimentos que se diferenciam da tradição ocidental européia, trago destes autores a ética e a estética de um procedimento metodológico - a cartografia, e através da cartografia e da Pesquisa Rizoma (Cunha, 2019, 2021, 2022), ressignifico a forma desta produção de conhecimento. Adaptando a cartografia e a Pesquisa Rizoma em um procedimento iniciático na ação de BORI ou BORIGRÁFICA coloco para dialogar esta filosofia francesa com os estudos de Franz Fanon (2008); Aimé Césaire (2012); Achille Mbembe (2018) com Luiz Antônio Simas (2019); Luiz Rufino Rodrigues Júnior (2019). Construo com esse coletivo um cruzamento de ideias e de procedimentos metodológicos, sendo que todas estas orientações são sobre agrupadas e sobre orientadas pela potência de Exu. Enquanto entidade não é apenas a boca que tudo come, como é também o entendimento subentendido de tudo que se expressa aqui. As prescrições Exusíacas que vem dos terreiros de candomblé governam essa escrita e a conecta com a leitura que Gilles Deleuze faz da Ética de Baruch Espinosa (2008).

Abro os caminhos com o que chamo de percursos do encruzo, para (re)significar que parte desta tese traz os percursos de uma vida que se encruzam com estudos e conceitos, pensamentos e ideias elaboradas, principalmente pelo conjunto de autores citados acima. Formo com eles encruzos, traçados por linhas que evocam a pretitude que habita minha pele e toda a ancestralidade que nela vibra. Traço, sob as ordens de Exu, as linhas de sentido, as que se tramam no meu BORI e tratam da africanidade, das danças populares, das Encruzilhadas e

conectividades, que ramificam um corpo preto² artista em diversos territórios. Trago também nesses encruzos, os muitos corpos que perpassam a multiplicidade do meu Ebó³.

Este “padê” vem anunciar o “ebó” que estamos ritualizando nos encruzos desta de tese. Como se verá nos procedimentos que desenvolvo abaixo, padê significa encontro em iorubá. Inicio esse padê para Exu, e para a dimensão sem início e sem fim que expande essa entidade, oferto água, farofa e cachaça. Água é o que dá vida, a nutre. Farofa é a sustância, derivada do plantar, do colher e do saber. Cachaça, destilada da cana-de-açúcar é um fazer manual e ancestral, que potencializa na embriaguez outras afecções com o real.

Neste padê Exusíaco ofereço a conexão simbólica da água para com a educação; a farofa para com a aprendizagem; e a cachaça associa a dança, a embriaguez do movimento ritmado, a entrega da matéria ao comando da sonoridade de uma cultura. Com essa tríade estabeleço modos de ensinar, aprender, mediar uma cultura vinda da África e que passa a ser ressignificada na criação de coreografias, expressão e linguagem corporal com as quais realizo uma sensibilização estética e ética, específicas no ensino da dança.

Com este “padê” problematizo: **como esta BORIGRAFIA pode movimentar um processo de contracolonização em arte-educação, entendendo-a como a junção dos percursos de encruzos, com os quais trago a percepção das potências e das possibilidades criativas e disruptivas que perpassam um corpo preto, artista e professor de dança? Em outras palavras o que meu corpo preto, artista e professor dança é capaz de expressar e de certo modo (re)significar para fins de afetar outros corpos, quando cria coreografias, traçados e ritmos que remetem a cultura afrodiaspórica?**

Não é possível saber com que grau, modo, força ou intensidade se consegue interferir e afetar um outro corpo. Entretanto, é possível afirmar junto a Espinosa (2008) e ao Espinosa citado por Deleuze (2003), que há nos corpos uma potência de afetar e ser afetado. O quanto fui sendo afetado por outros corpos e vivências arte educadoras, diz também de percursos de afetos, de trocas e de interferências,

² Utiliza-se a palavra ‘PRETO’ para se referir a diversidade de coloração da população afro-brasileira, dessa forma demarcamos o amplo território que nos compõem.

³ Ebó, dentro do rito das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras, são oferendas voltadas para Orixás com os objetivos diversos, como curar enfermidades, fazer limpeza energética, alinhar o Ori e etc.

que se atualizam no meu presente, e de percursos que formam encruzos. Chego a esta questão retomando minha trajetória profissional, pois compreendo que fui dispondo em minhas práticas do ensino da dança, procedimentos contra-coloniais que se deram naturalmente sob a forma de um encantamento vindo da ancestralidade.

Busco nesta narrativa expressar como vou sendo cada vez mais atravessado pela materialidade dos códigos de terreiro, onde o meu corpo preto e artista se oferece à uma perspectiva conectada e alimentada pelo meu Orí, congregando num procedimento criativo uma prática docente africanizada, isto é, interferida por uma grafia conduzida por elementos que, vindos de Exu e dos ancestrais, alimentam meu Orí.

Sendo assim, o tema e o objetivo deste percurso é apresentar as motivações que desenham o sentido que se adere atualmente à minha prática artística. Prática com a qual realizo o ensino da dança e nos elementos com os quais crio cenários no movimento e ritmos escolhidos e nos modos de expressão que apresento, articulo uma conjunção evocada por Exu. Essa trama, conceito expandido, chamo de BORIGRAFIA, procedimento decolonial a partir do qual um corpo preto artístico inscreve a própria história quando cria modos e linguagens de propor uma arte dança menos preocupada com a técnica e mais ocupada da expressão de um sentido extracorporal, extracultural, algo que invade o trabalho pedagógico que realizo no campo da arte-educação.

A BORIGRAFIA tendo por base e inspiração a cartografia, busca ainda neste relato que retoma os percursos vividos para construção de um texto acadêmico, identificar na revisão literária, conceitos já desenvolvidos por intelectuais pretos e pretas na educação, como as diferenças entre colonialismo, colonialidade, decolonial. Nego Bispo ainda defende uma compreensão contracolonial de analisar o espetáculo “orixalidade In-Corpo(r)-Ação”, para apresentar os elementos afro-diaspóricos como procedimentos de criação cênica.

Almejo tratar, também nesta escrita, de um processo de “percepção”, “afectos” e “criação”, ligados à construção de um estilo “BORIGRÁFICO” na dança, que se associa ao desenvolvimento de uma carreira profissional, de um corpo preto que ousou experimentar nas artes, na pesquisa e na docência.

Essa audácia de tornar experimental as potências desse corpo, inclui ações que são parte de um processo de luta para ocupar espaço de resistência à padrões

convencionais de comportamento, de reconhecimento das questões que a pele negra traduz e sensibiliza; trata-se de movimentos ativos, formas de agir e de se expressar às vezes espontâneos que reagem a tradições colonizadoras e suas forças reativas presentes no processo educacional como um todo (NIETZSCHE apud DELEUZE, 2018b).

Posso dizer que desde a escola básica, passando pela formação em dança na universidade e na minha participação em escolas de dança e em outros lugares que facilitaram e ainda facilitam o acesso à cultura popular e à arte quando criança, o corpo preto que habito foi apreendendo e exalando suas poéticas da negritude.

Espaços nos quais os deslocamentos físicos e culturais realizados afetaram e foram afetados pelo corpo preto em questão, presença que esteve atuando em outros espaços educacionais pertencentes a essa urbanidade, cuja estrutura sociocultural e política manifesta e afirma fortes vínculos com a colonização branca Europeia. Nesse sentido, a presença que afirmamos por aqui tem contribuído para diminuição de uma margem que delineia um lugar de exclusão, que subtrai os cadáveres pretos, que produz e retira da visibilidade as materialidades da cultura africana, e minimiza o pertencimento das suas subjetividades culturais desse grupo, quando não reconhece seus objetos genealógicos, seu pertencimento cosmológico, condenando-os a periferia da cidade-estado (FANON, 2008).

Como (de)subjetivar ou como (re)significar a subjetividade do corpo artista preto, bailarino e professor, cuja projeção de uma estética de si é deformada pela submissão imposta pela colonização, pelo imperialismo e por toda uma pretensão europeia de um domínio universal sociocultural, político e econômico? Como se apropriar das fraturas que historicamente se impõem à rigidez do metal que marcou as memórias e as ancestralidades, que pré-protagonizam a dança deste corpo, como disse Mbembe (2018) citando Fanon (2008)? Como não permitir que esse corpo preto crie sua dança, exale suas Encruzilhadas e macumbarias (RUFINO, 2021) reabsorvendo, atualizando e ativando forças exauridas por um sistema de dominação? Como operar de forma afirmativa com esse corpo preto que dança sua negrura, possibilitando outras formas de existir e se expressar nesse mundo, sem se tornar um montante, uma mercadoria valorada pelo sistema (MBEMBE, 2014)?

Não há uma interpelação de respostas às questões vigentes. O mesmo se faz para provocá-las, pensando em um corpo-cor e uma raça que não ignora a dor do corpo e sua história e nem invisibiliza suas memórias; mas também aposta na

dança como meio de desterritorializar (DELEUZE; GUATTARI, 2010) as estruturas do capital, de desestratificá-lo, de despojá-lo de seu passado colonial, de desbravar linhas de fuga, devires-negros e outros elementos que se dança nas tradições afrodiaspóricas.

Para fins de organizar esta narrativa BORIGRÁFICA, trago abaixo quatro encruzos que referem a percursos que vão se sobrepondo nesta narrativa: no primeiro apresento os conceitos de Encruzilhada, bem como as bases teóricas afro-diaspóricas, linhas que se atravessam e propiciam os cruzos entre a filosofia francesa contemporânea, especialmente Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, 2018) e os autores decoloniais junto com Mignolo (2003, 2008, 2013, 2017, 2018); HALL, (2003); QUIJANO, (2000, 2005, 2014). Desenvolvo no primeiro **encruzo do percurso** minha história pessoal e profissional; no segundo **encruzo do percurso** as definições de cruzografia, Encruzilhada, corpo e ainda um debate sobre as epistemologias da macumba e as danças populares. No terceiro **encruzo do percurso**, traço os fundamentos da proposta teórico metodológica que intitulo de BORIGRAFIA, defendo-a como procedimento artístico integrado com as interfaces da prática docente, ou melhor, na interseccionalidade de um corpo preto artista e macumbeiro e no quarto e último **encruzo do percurso** apresento possibilidades de criação a partir da análise do espetáculo “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação” de autoria própria deste pesquisador.

Me entendo como sujeito múltiplo e como dizem Deleuze e Guattari (1995), somos “multiplicidades não numéricas, pela qual se define a duração ou a subjetividade, mergulhada em outra dimensão puramente temporal e não mais espacial: ela vai do virtual à sua atualização, ela se atualiza, criando linhas de diferenciação que correspondem a suas diferenças de natureza. Uma tal multiplicidade goza, essencialmente, de três propriedades: da continuidade, da heterogeneidade e da simplicidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 32) e que ainda é pesquisador, coreógrafo, professor e LGBTQIA+.

É nesse momento que defendo a BORIGRAFIA como procedimento contracolonial para práticas docentes e artísticas. Por isso que no quarto e último percurso, apresento o material empírico, ou seja, a análise do espetáculo “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação”, empiria com a qual demonstro a possibilidade de estar criando procedimentos contra-coloniais, isto é, trato de um ponto de partida e de chegada, um percurso artístico que recebe Exu, para uma estética e ética do

presente, expressando-o ao modo de uma BORIGRAFIA. É no meu corpo campo poroso, fluído, afetivo, criativo, receptivo que os ensinamentos ancestrais expressam um modo de ser e de estar vivo na atualidade e a entidade se apresenta ao presente, processo que considero criativo e também formativo, uma vez que permeia as ações que educativas e formativas que proponho à estudantes e na formação continuada de professores e professoras.

Abro esta pesquisa com este "padê" para Exu a fim de desobrigá-lo para que possamos nos aprofundar nas Encruzilhadas.

Quem é Exu???

Exu é uma acessibilidade filosófica necessária para pensar o corpo e seus atravessamentos, o conhecimento e a ética. A Encruzilhada, como conceito criado por Exu, é uma emergência para pensar uma estrutura criada e dizimada pela desolação colonial e pelo furor militarizado, escravista e catequético de “homens de bem” desprovidos do principal atributo de quem a atravessa: ser responsável.

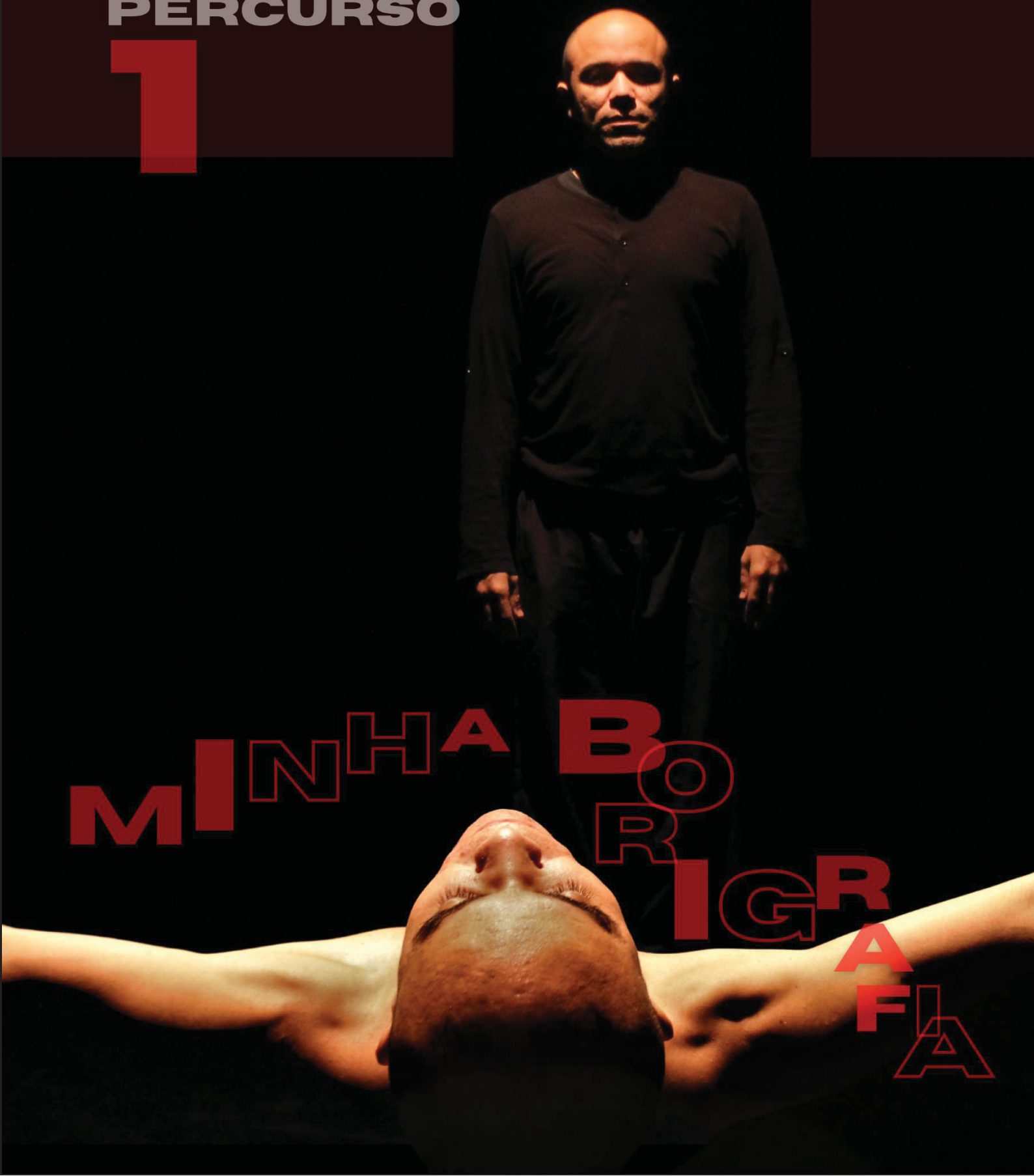
Recorro a minha BORIGRAFIA com um olhar para as ancestralidades. Em uma Encruzilhada com os Orixás, princípio explicativo do mundo e de suas coisas, que nos lança na condição imperativa de responder ao outro com a própria vida, seremos diálogo, relação e imanência.

Como composição estética de uma pesquisa que gera um despacho, construo em folhas pretas com letras brancas em metáfora ao livro “Peles Negras, Máscaras Brancas” de Frantz Fanon (2008), a diagramação desta tese em construção. Folha preta em diálogo com o percentual de população brasileira, de 54% conforme IBGE (2020) de pessoas pretas, que em grande porcentagem não tem acesso à educação de qualidade ou não chegam a universidade. Letras brancas alusivo a este espaço que caminho e cruzo denominado "academia" cuja perspectiva ainda se compõem majoritariamente de pessoas brancas, com pensamentos brancos.

Este despacho político a ser construído é um ato de denúncia e invocação aos saberes da terra, da ancestralidade, das orixalidades, enquanto potência de ser e estar. Faz parte de um conjunto de pesquisadores pretos e pretas, indígenas e de outros grupos colocados à vulnerabilidade, para tirar as vendas dos epistemicídios que somos.

Figura 3: Encruzo do Percurso 1 – Minha Borigrafia
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.

EN CRUZO DO PERCURSO 1



ENCRUZO DO PERCURSO 1

MINHA-BORIGRAFIA

relato sobre a trajetória

Diante deste despacho inicio esta narrativa com uma espécie de minha-BORIGRAFIA, um relato sobre minha trajetória, pois é desta história que guardo memórias do tempo, um tempo que Exu precede a cada evento.

Exu existe antes mesmo da vontade de criar, sua fome não para e ele tira sarro de tudo virando os cantos da existência para chamar a vida para se impor, ocupar e produzir atravessamentos. Exu não só atravessou o Atlântico, como também nos revelou o quanto somos fortes e gargalhou da fragilidade da nossa situação.

Entre suas intermináveis ações, conta ele aos mais velhos, parou o tempo para expor a injustiça humana, aprisionou o mentiroso em suas mentiras, decapitou o rei que pensava ser o único com poder e continuou a viver naqueles que nutrem a encruzilhada. Na verdade, este é o último ponto riscado, que irei atravessar e ser atravessado. Encruzilhada como política, território, cultura, identidade, sempre atravessada pelo corpo e no corpo.

Encruzilhada criança, infância, é a abertura do meu corpo para atravessar esta potência de vida, mesmo que esta vida já venha carregada das memórias ancestrais que adentram a minha encruzilhada. Ao contrário do que dizem, a encruzilhada é o tempo/espaco onde a política cotidiana é realizada. Porque é uma ação, uma relação, um diálogo, uma falta, um conflito, uma ambivalência, uma contradição, uma possibilidade, um estado de imanência e sobretudo, um signo. A encruzilhada não é o único habitat para Exu, mas também mais do que isso, é seu próprio corpo, que está relacionado com todos os animais, pessoas, devires, palavras ou movimentos.

Nasci em São Paulo. Um menino periférico do interior do estado.

Quero com este texto, apresentar a minha própria BORIGRAFIA, a escrita que alimenta meu Orí, como a criação de si para pensar o alimento da cabeça das trajetórias individuais e no meu caso, enquanto um menino preto criado no âmbito popular, um corpo poético popular.

Para isso é necessário olhar para a trajetória com os fundamentos

transmitidos pelos estudos pós-coloniais e assim afirmar a conexão que atravessa sobre/entre o meu corpo com a ancestralidade, [re]conectada no ato do meu dançar, não limitado ao corpo cênico, mas um corpo-encarnado na criação, que dispõem sobre e entre as fronteiras corporais a sua própria história, suas identidades, as relações com o contexto cultural e com a vida, dentre as Encruzilhadas que sobrepõem, desconstroem e reconstroem cotidianamente.

Ao escrever uma trajetória a partir de um processo com base na cartografia (Deleuze, Guattari, 1995), deslocado para uma BORIGRAFIA, este brincante escritor torna-se também um (c)artógrafo e pesquisador que defende, através dessa criação artística-pedagógica, uma liberdade criativa, para tecer uma imagem de si mesmo, do contexto que deseja.

Um início que parte da Encruzilhada olhando para o rizoma enquanto processo de pesquisa. Rizoma como dimensão, cuja “questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é essa produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 27). Desta relação que trago a pensar a Encruzilhada enquanto percurso de uma BORIGRAFIA. Pode-se dizer que é uma tradução da tradição rizomática, uma feitura na encruzilhada que gera a macumba epistêmica.

Proponho procedimentos ou percursos de encruzo para a criação da narrativa e construção da expressão do corpo preto, no meu caso, também bailarino-professor,e assim revelar as intersecções das trajetórias pessoal e profissional deste artista preto que sou, plural, que dança, pesquisa e ensina e que neste momento tece a escrita de sua tese de doutorado. Por meio do encantamento, da ancestralidade, da materialidade dos códigos de terreiro, do corpo do artista preto, ofereço uma perspectiva contracolonial. Corpo preto que conforme MBEMBE (2014), está sujeito a um sistema de necropolítica que constitui-se como uma política de morte, de extinção e de apagamento de tudo aquilo/aqueles aos quais não se considera o direito à vida plena, em que se mata o corpo e toda a possibilidade de existência (Mbembe, 2014), podemos pensar que a educação se estabelece como um dos seus braços principais. A educação exerce a mesma gerência sobre matar e deixar morrer, sobre fazer viver e fazer morrer, em seus sentidos físicos e simbólicos.

É a partir do Orí que iniciamos este movimento da BORIGRAFIA, como um procedimento contracolonial que parte do princípio de considerar os traços

subjetivos que compõem o corpo preto, sua gestualidade enquanto arte dançante, o "pensamento" e "expressão" da cultura e um sentimento de pertencimento que fala de um território feito de "linhas", "cruzos". Outra perspectiva interessante que Deleuze e Guattari (2012), trazem e adoto por aqui, é que nós, como indivíduos, somos constituídos por múltiplas linhas. Há uma linha molar mais rígida que remete ao que somos, do qual não necessariamente temos um papel ativo na construção desse modo de ser. Os fios moleculares são criados em grupos, que nos atravessam, pertencem.

Por fim, descreve-se a seguir o processo de construção do estilo de pesquisar, onde se dança para pensar os procedimentos presentes no próprio corpo. Isso significa um corpo dançarino preto que se torna sujeito de si, cruzando o artista e professor atuante, que passa por escolas de danças e atualmente leciona no ensino superior em universidades públicas e privadas. É uma trajetória atravessada. No entanto, a criação de um estilo "BORIGRÁFICO", a potência de um corpo preto que dança sua origem, sua orixalidade, implica questões ético-estéticas de um corpo racializado como corpo preto, que por sua vez abraça diretamente sua própria trajetória.

Para lidar com o meu corpo preto de bailarino e professor, uma figura negra derivada da estética da diáspora africana, volto a Mbembe (2018, p. 80) que questiona o que devemos entender por corpo preto e responde que o preto é antes de tudo um corpo – gigantesco e fantástico – um membro, um órgão, uma cor, um cheiro, um músculo e uma carne sem precedente a soma dos sentimentos. Ele argumenta que o vocábulo "Afro" foi destinado aos africanos antes de serem tomados pelas redes capitalistas. Afirma ainda que "os africanos passaram por um processo de se tornar "negros", um seletivo grupo ou entidade racial" (MBEMBE, 2018, p. 80).

Diante deste questionamento me proponho a entender que quando um corpo preto se move ritmicamente e faz bailar diversos elementos baseados pela cosmologia africana, pode estar produzindo no presente uma imagem, na qual se desenrola o período da memória, passado e futuro. A figura negra dançante criou um processo energético que incluiu vários rituais da África Central (SIMAS, 2021) juntos, e também, pode trazer todo o poder da subjetividade moderna a um ritmo que cria drama e enfraquece vidas em vez de criar situações de dilema.

A dança que trago para o debate nos percursos destes três entrecruzos diz

de um lugar especial para a movência de estética diaspórica. É uma imagem para compor uma narrativa autorreferencial, onde o corpo preto brincante e suas performances de dança, que ele/a mesmo criou e encenou, tornaram-se objeto de estudo. A dança enquanto prática cultural negra integrativa e complexa, onde se dança, canta e interpreta tudo ao mesmo tempo. Observo em minhas experiências dentro deste universo que em sua maioria, corpos dançarinos pretos e corpos criativos são expostos à racionalidade do professor que observa a coreografia e o espetáculo que cria sob uma perspectiva técnica, racional e instrumental.

Em um esforço para superar o dualismo racionalista e iluminista, essa análise autorreferencial não tenta comparar suas atividades com outras danças e coreografias brancas ocidentais, orientais e afro-americanas. Ao dar mais destaque à estética do preto, ligada à narrativa ancestral orgânica e à narrativa afro-diáspora, amplia a visibilidade da comunidade subjetiva e estende a atos criativos a todas as pessoas negras.

Mbembe (2018) ao meditar sobre substantivos negros que mobilizam ou importam ideias de raça, refere-se aos africanos que convertem ou produzem negros - aqui fotografados como corpos negros. Disse que no início do século XX, esses corpos eram significados "pelo movimento de vanguarda europeu e mais tarde por poetas africanos" (MBEMBE, 2018, p.82). Com a passagem dos séculos 19 e 20, houve uma mudança no discurso estético e político, que não pôde escapar da propaganda colonial que passou a chamar a África de terra de discriminação. Essa diferença enfatiza o caráter do território africano como um lugar de segredos, um reino de catarse, um lugar de mistério mágico.

A estética do corpo preto que potencializo, diz de uma estética das culturas afro-brasileiras, que também revela a novidade de uma cultura diferente da cultura europeia. Perspectivas relacionadas ao materialismo político, à ciência e a positividade da filosofia que dominou no início do século XX, após os processos de independência das colônias em paralelo a luta das pessoas africanas escravizadas para a libertação, é possível perceber que na história mundial houve uma tomada moderna, na qual, a remuneração à humanidade deste povo se estabeleceu no reencontro no e protagonismo estético diverso dos corpos, das culturas e do pertencimento.

Ainda conforme Mbembe (2018) essa consideração garantiu certo vitalismo na cultura africana, quando o surrealismo se afeiçoou às pessoas de cor, favoreceu

a remoção de barreiras, assim como a arte africana despertou e reinventou mitos e rituais e começou a explorar o "espírito africano" e a essência do homem preto. Para o autor (MBEMBE, 2018) esse contexto também propiciou a difusão da arte africana especialmente no período pós-guerra, o que tornou possível criticar a estética do colonialismo. No entanto, tal análise não rompeu com o mito da existência de povos superiores do ponto de vista do poder material e intelectual. Essa superioridade atravessa e condiciona o nome "negro" para uma condição conceitual, é hora de os afrodescendentes se afirmarem para o mundo (cf. MBEMBE, 2018). Nesse processo de afirmação, uma ética e uma estética do homem preto no mundo, se deve muito a Cesáire (1971), assim como se relaciona ao que trouxe o filósofo e psicanalista Fanon (2008), intelectual que nos anos 1960 denunciou que não se entendia como um ser negro, mas como um corpo existente que requisita para si as formas humanas. Essa denúncia não impediu a ruptura que ainda se expressa no conceito de humanidade, uma vez que as formas que implicam a concepção deste conceito o limitam a corresponder a parcelas de população existentes no planeta terra, camuflam o alcance de seu significado em uma pretensa universalidade branca como se a noção de humanidade se referisse a tudo ou ao todo. Fanon (2008) chama atenção para o fato de que desde a constituição do capitalismo moderno ela tem se tornado cada vez mais sujeita a uma parte.

Cesáire (1971) acusa a colonização de ser um processo que ocorreu em conjunto com o capitalismo, um processo que desumaniza e retifica, adaptando a teorização de Mbembe (2018) onde o preto era corpo-metal, corpo-mercadoria e corpo-dinheiro. Segundo o autor, "grupos que não reivindicavam mesmas origens ou a mesma língua, muito menos a mesma religião, foram levados a coabitar em entidades territoriais forjadas em ferro" (2018, p.107-108). As consequências dos acontecimentos que se iniciaram entre os séculos XV e XIX, determinam a consciência histórica e social e outros modos de viver e ocupar um lugar na terra e na sociedade.

É importante entender que o que estou trazendo aqui como BORIGRAFIA aponta para a intersecção de um corpo preto vibrante (ROLNIK 2016), que desconstrói características de imagens da história colonial e memórias inventadas pelo poder dominante. Esta pesquisa rizoma (CUNHA, 2019, 2021, 2022) e seus traços cartográficos aqui adaptados em percursos de encruzos BORIGRÁFICOS,

vem compondo a história do meu corpo preto, artista, bailarino e professor, corpo múltiplo atravessado por outros corpos múltiplos, que começa ainda criança, vagueando livremente pelas ruas de uma pequena cidade do interior paulista, chamada Boituva, os traçados e encruzos de sua arte decolonial. As estradas criadas, universos paralelos dando voz a personagens artísticos da época tremeram, atraídos por brincadeiras e travessuras folclóricas. Nesta Encruzilhada da infância onde o imaginário se fez presente, assim também se fez o ato de criar.

Meu corpo preto desde pequeno foi sensibilizado pela proximidade do núcleo familiar com a religiosidade de matriz africana e com o catolicismo popular misto, assim como os credos oriundos da cultura popular e das benzedeadas. Pela oralidade de meu pai e minha mãe, nasci com problemas de saúde que medicina humana alguma conseguia encontrar uma solução. Foi nas benzedeadas que este movimento ancestral para a cura se estabeleceu.

Atoto Baluaê!

Espiritualidade, dinâmica sociocultural e medicina tradicional popular se unem para expressar as aptidões destes encantamentos, que mantêm a esperança de preservar as alianças entre corpo e alma. Orações e ritualidades vão redimensionando modos de existir a partir da oralidade. Estive conectado com todo tipo de folhas e ervas dos biomas da região com imagens de santos, rosários, oratórios e palavras ditas através das orações proferidas a Deusas e santos. Ato que derivam do conhecimento espiritual e tradicional, familiar ou sócio-cultural.

Esta Encruzilhada que forma minha infância também a informa com trilhas vividas. As escolas de samba denominadas “Consciência Negra” e “Águia de Ouro”, além de outros espaços culturais e artísticos, foram em sua diversidade compondo minha genealogia. Outras ramificações da minha Encruzilhada genealógica vêm do trânsito nas ruas e da circulação em espaços culturais afrocentrados. Estas idas e vindas dentro deste universo artístico se conectam na necessidade de minha irmã mais velha em cuidar de mim, o mais novo de quatro irmãos. Alessandro, Kelly, Rodnei e Jessé, somos quatro, respectivamente, aqui listados pela ordem de nascimento.

A ida aos ensaios, a vivência com os figurinos e todo o processo de interpretação foram alicerces da minha conexão artística. De família carente, para moradores da “Favela do Portinho”, o acesso e a compreensão do que poderia vir a ser uma oportunidade, estava muito longe das nossas expectativas. Diante do

estado de vulnerabilidade, os movimentos e projetos assistenciais foram de suma importância para o acesso a diversas áreas, sendo educacional, cultural e profissionalizante. São reflexões comuns também a outras pesquisadoras, professoras, como Alexandra Alencar, que corrobora a visão de que o papel desempenhado pelos projetos sociais oferece estímulos diferenciais para autoestima e empoderamento de jovens.

Ao mesmo tempo em que vivenciava com minha irmã esses movimentos culturais, aos seis anos de idade, ingressei no primeiro programa social, Criança Agora, Vitalidade Para Um Novo Amanhã, o “CAENA”⁴ oferecido pela Prefeitura Municipal de Boituva/SP. Neste programa meus irmãos também se fizeram presentes. Nisso percebo que as políticas públicas estavam sempre atravessando meu contexto histórico, além do programa social, havia o vale leite, a cesta básica e o acesso a inúmeras ações culturais e educacionais.

Já se aproximando dos 10 anos de idade, me desloco para o segundo projeto social, na época chamado de “Associação Crescer Criança” e atualmente como “Fundação Crescer Criança”⁵ – um programa social beneficente, no qual me tornei professor anos depois. Foi nesse espaço que me conectei ao teatro em minha primeira peça oficial, “O Bosque Encantado”. Os encantados sempre estiveram à minha volta, os inumanos que circulam o meu Orí.

Paralelamente, na Escola Municipal Professora Branca Selas Agostinho, no bairro da Vila Aparecida, território periférico e criminalizado, no 6º ano do ensino fundamental, e com 11 anos de idade, lembro-me de participar do projeto intitulado “Arte na escola”, o qual abordava atividades como: “dança de rua”, “canto coral” e “teatro”, dentro de um ambiente de educação formal. Neste território educacional, além da participação no projeto, há ainda um deslocamento nas propostas de atividades de ensino, onde passo a frequentar o ambiente do teatro e da dança como parte da formação de contraturno, que para além do trabalho escrito, envolvia diversas matérias. Ação possível pela sensibilidade de professoras que compreendiam uma nova forma de ensino na periferia, cujo corpo já se faz latente e expandido para com as artes.

Na Fundação Crescer Criança (FCC), aos 16 anos criei o grupo “Arte em

⁴ <https://legislacaodigital.com.br/Boituva-SP/LeisOrdinarias/2869-2021>

⁵ <https://www.crescercrianca.org/>

Movimento”, e nesta instituição, passo a ministrar aulas de teatro, dança de rua, jazz e danças populares. É quando começo a participar mais ativamente do que passará a ser nomeado e certificado como Ponto de Cultura, no ano de 2010, conforme a institui por meio da Resolução nº 31 de 15 de maio de 2009 a Rede de Pontos de Cultura do Estado de São Paulo, projeto implementado pela Secretaria de Cultura em conjunto com o Ministério da Cultura do Governo Federal, pelo presidente então presidente em exercício, Luiz Inácio Lula da Silva.

Aqui também pude trabalhar durante a minha formação universitária, no curso de Licenciatura em Artes, no qual ingressei pelo Programa Universidade para Todos - PROUNI, na Faculdade Uirapuru - Sorocaba/SP. Após 7 anos nesta instituição, FCC, desenvolvendo trabalhos artísticos. Nesse período, passo indiretamente a construir uma experiência profunda com o meio sociocultural em que me instalo e me coloco nesse lugar transformador quando penso em outros projetos associados culturalmente a região do norte de Santa Catarina. Estabeleci cruzos de carne, de destino, desloquei linhas e percursos, quando cruzei o Estado de São Paulo e do Paraná e desafiando as minhas condições socioculturais, econômicas e o meu próprio corpo, me mudo para a cidade de Joinville.



Antes desta mudança, ministrei aulas de street dance na Oficina Municipal de Artes - Boituva/SP. Também idealizei o projeto “Arte em Ação” no município de Iperó/SP, onde atuei com teatro e dança, coreografei a “Banda Marcial Municipal de Cesário Lange” do Estado de São Paulo e atuei no projeto “Educação Integral” com Dança, também na cidade de Boituva, SP. Estas ações envolviam educação, cultura, movimentos sociais e sempre estiveram ligadas e conectadas nas minhas Encruzilhadas. Neste fio condutor de minha trajetória, me deparo com um caminho duplo, algo que trespasa por um fio poético e político o que chamo de meu “Ebó”. É nele que meu corpo preto, artista, dançante, professor e ativista⁶ evoca o mundo dos mortos e dos vivos, animais e plantas, material e imaterial, o humano e o inumano, mostrando que na dança, como na arte e em outras formas de conhecimento, não existe uma cultura, mas as culturas. E em 2011, após meu desligamento da FCC, termino minha formação na graduação e inicio uma especialização em “Dança e Conscientização Corporal” pela Universidade Gama Filho também em São Paulo. É quando decido, em conjunto com alguns membros da minha família, trazer quatro estudantes para seletiva da Escola do Teatro Bolshoi⁷ em Joinville, no Brasil.

Conto esta história com orgulho, pois pude ver e acompanhar a transformação de quatro meninos que vieram para a seleção, que atrai inúmeros candidatos de todo território nacional e de países da América Latina. O início de uma nova vida, que começa com a seleção de três, dos quatros estudantes que trouxe comigo. Meninos provindos de um ambiente em vulnerabilidade social, que passaram por uma seleção e ingressaram no Bolshoi, instituição por tradição branca, eurocêntrica⁸.

⁶ *Artivismo* aqui segue a concepção organizada por Paulo Raposo: “Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]” (Raposo, 2015, p. 5).

⁷ <https://www.escolabolshoi.com.br/>

⁸ <https://www.nsctotal.com.br/noticias/primeiro-dia-de-aula-no-bolshoi-em-joinville-reune-representantes-de-variados-estados>



Acesse o QR Code para assistir a reportagem realizada pela ND TV de Santa Catarina.

A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB) está localizada em Joinville, no Estado de Santa Catarina, desde o ano 2000. E é a única escola de balé russo fora da Rússia. A entrada para este Bolshoi abriu outros caminhos para esses corpos coloridos e para o meu próprio corpo. Provindo das danças da rua e dos movimentos populares antes descritos, me vi em um outro universo, cuja estética, movimentações e organização possuíam sistemas de aculturação e higienização muito particulares. Lembro-me dos primeiros dias dentro deste espaço e do impacto sobre meu corpo, dos desafios de compreender as regras e o jogo proposto por este mecanismo de ensinar dança.

Acompanhei de perto meu filho Gustavo Henrique Soares e meu afilhado Roni Campos da Silva, pois o terceiro menino aprovado já havia desistido por circunstâncias diversas. Essa mudança geográfica e sociocultural ocorreu em 2013, quando tive a oportunidade montar, à convite da Escola do Teatro Bolshoi, uma turma de dança contemporânea. Nesse grupo, no qual Roni era um dos integrantes, passaram a demonstrar um interesse em criarem uma coreografia de dança dança afro. Dessa forma fui convidado e desenvolvi um trabalho coreográfico, me incentivando a colocar em movimento um corpo preto, que se abria de modo ainda incipiente aos movimentos diáspóricos.

Propus, então, uma coreografia que foi aclamada pelos professores da instituição e pela direção artística. Diante deste percurso começo a ocupar nessa estrutura, um envolvimento mais próximo, vou me afastando da figura do pai esforçado que trouxe os filhos para participarem das oportunidades ofertadas por esta aclamada instituição, a ETBB, e aos poucos, vou me permitindo experimentar elementos que envolvem a minha ancestralidade. Estas forças presentes no corpo de Jessé Cruz, alguém que foi se constituindo de um corpo preto, artista e periférico, a um corpo coreógrafo, criador e professor que traça as formas estéticas e poéticas da própria dança.

Paralelo a este movimento da ETBB, passo a integrar a equipe da Secretaria Estadual de Santa Catarina, o SESC Escola de Joinville, onde participo por quatro anos consecutivos do desenvolvimento, fomento e ampliação do projeto do Governo do Estado de Santa Catarina - “Dança Catarina”, realizado pela Federação Catarinense de Esportes (FESPORTE). Esse projeto de dança escolar tinha como objetivo a inclusão da dança no ensino básico a partir da oficialização da lei 13.278/2016.

Depois de três anos, fui convidado, em 2016⁹, para ser o coreógrafo e professor convidado da ETBB¹⁰, na disciplina de danças populares brasileiras. Inicia-se assim um percurso de formação, aprendizagem e investigação acadêmica, na Encruzilhada da arte e da educação, tanto que regresso à cena artística como dançarino e coreógrafo. Esse estímulo e abertura ao processo criativo em dança aumenta o retorno à criação e assim, desperto novamente em mim a necessidade de ocupar espaços não legitimados ou não construídos para nossos corpos pretos e periféricos.

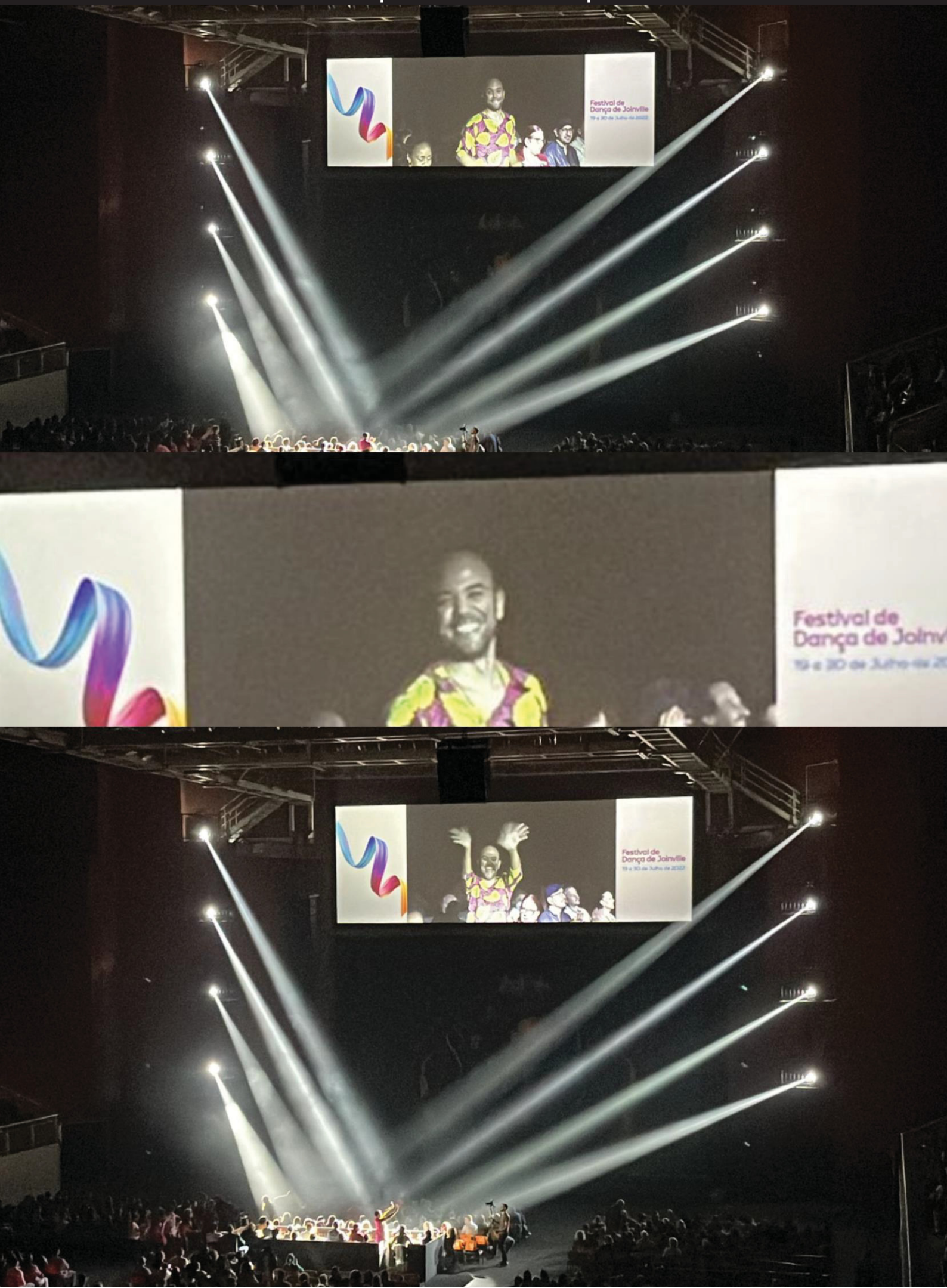
Esta busca é foco de encruziilhar outros espaços, territórios e elevar a potência da cultura popular para o território da minha intelectualidade. Abrir o “Orí”, que por muito tempo vem sendo instigado a alimentar e nutrir outros Orí/s, e dessa forma, encruziilhar Orís para fins de possibilitar ocupar diferentes espaços artísticos como o palco do maior festival de dança do mundo - Festival de Dança de Joinville (2014, 2016 e 2017). Ora como bailarino e ora como coreógrafo frequento este evento, e em 2022¹¹ compus a banca de jurados na categoria danças populares brasileiras, banca composta por apenas três profissionais na área, de todo o Brasil.

⁹ <https://www.escolabolshoi.com.br/noticia/bolshoi-para-joinville-traz-estreias-no-mes-de-setembro>

¹⁰ https://www.jornalevolucao.com.br/textos/22320/1/greicy-escolhida-no-the-voice-brasil-#.Y2OicnbMJP_Y

¹¹ <https://omunicipiojoinville.com/39o-festival-de-danca-de-joinville-divulga-lista-de-jurados-saiba-quem- sao/>

Figura 5: Jurado Festival de Dança de Joinville 2022
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Apesar de não ter ainda esse nome, acredito que foi neste contexto que nasceu o processo artístico de que hoje defendo como um procedimento chamado “BORIGRAFIA”. Quando os trabalhos coreográficos, a montagem e a estruturação de um movimento popular parte do próprio Orí como cerne da arte, cultura e educação a ser trabalhada, é aí que posso dizer que não só nascem ou se expressam os movimentos de uma pele, que se faz em um desdobrar de signos, símbolos, significados, que precisam ser resgatados, revividos, reativados e desdobrados em sua potência subjetiva, aquela que abraça as manifestações populares.

Foi neste percurso de minhas primeiras montagens coreográficas, realizadas em solo, que a complexidade das manifestações a partir dos elementos das danças populares brasileiras com ênfase nas matrizes africanas, foram pensadas, ressignificadas e projetadas. Esta investigação que cruza as orixalidades e a cena começa a revelar uma maleabilidade rítmica potencializando as expressões e emoções, trazendo outras ilustrações que atualizam a memória e as potencialidades do meu corpo dançante, acadêmico e professor preto no palco e em outros territórios.

As coreografias intituladas “Berço África” (2014), “Laroyê, Exu Mojubá” (2016) e “Ora Yê Yê” (2017) são criações estéticas baseadas em elementos relacionados a macumbaria e portanto, aos Orixás. Na cena que enfrenta uma platéia e uma perspectiva de palco “italiano”, evoco outros afetos, advindos de uma percepção das manifestações dos terreiros de matriz africana que esta cena promove, posso dizer intuitivamente que há uma Encruzilhada entre o modelo operário europeu de desenvolvimento estético da arte e a desconexão da estética envolvente, e a proximidade da cultura afrocêntrica nas estruturas do Brasil. Vale destacar que compreendo as implicações do termo afrocentrismo e suas divergências com a noção de Encruzilhada. Esta reflexão, apresentada por Alencar, membro da qualificação desta tese realizada em dezembro de 2022, me fez aprofundar a compreensão contraditória implícita na disputa de um centro e logo a permanência de um setor periférico. Necessário então recorrer, uma vez mais, à Encruzilhada. Este território de trânsito, seu fluxo dinâmico.

Estes três trabalhos acima citados foram as primeiras coreografias que ocuparam o palco do Festival de Dança de Joinville. Danças solo na categoria de danças populares.

Figura 6: Berço África – 2014
Fonte: Festival de Dança de Joinville 2014





Figura 7: Laroyê, exu Mojuba – 2016
Fonte: Festival de Dança de Joinville 2016





Figura 8: Ora Ye Ye – 2017
Fonte: Festival de Dança de Joinville 2017





O processo e a montagem coreográfica atuaram como experimento ocupando um território que não era "rua", enquanto espaço de manifestação. Esta ocupação e projeção deslocam a estrutura da branquitude¹², que de forma óbvia tenta romper com certas imagens e representações da cultura negra. O processo criativo que direciona essas obras de arte tem sido e continua sendo nas linhas diaspóricas dos pensadores pós-coloniais (CESAIRE, 2012, 1971; FANON, 2008; MBEMBE, 2018; RUFINO, 2019) e Macumbaria (SIMAS, 2021).

Os ecos dessas linhas quebraram a lógica tradicional da composição coreográfica. Isso possibilita criar um cruzo, uma cosmologia africana brasileira, com seus símbolos, signos, códigos, sua subjetividade, sua estética associada à natureza e aos animais, como um produto que emerge de todos os animais vivos.

Na figuras (6,7 e 8) abaixo , a beleza do torso levantado é estruturada em longas linhas. A projeção e a elegância cercadas e atravessadas por linhas naturais chocantes, demonstram o poder que vem de outras vibrações, liberado de pés descalços. É isso que convida o público a permanecer no palco, pois mobiliza forças em uma formação coletiva, em um trabalho artístico que ocasiona esteticamente, ao trazer para o palco, o poder indizível, inefável e inexprimível da Macumbaria (SIMAS e RUFINO, 2018), pois macumbaria

seria, então, a terra dos poetas do feitiço, os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (2018, p.7)

¹² Utilizo o conceito conforme a definição de Cida Bento: “uma boa maneira de se compreender melhor a branquitude é entender a projeção do branco sobre o negro, nascida do medo e cercada de silêncio, fiel guardião dos privilégios. O que se vê comprometido nesse processo é a própria capacidade de identificação com o próximo, criando-se, desse modo, as bases de uma intolerância generalizada contra tudo o que possa representar a diferença” (Bento, 2002, p. 44).

Figura 9: Afoxé Omilodê – Carnaval 2023 – Joinville/SC
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Figura 10: Yemanjá
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador





Figura 11: Oxhum - Afoxé Omilodê 2019 - Joinville/SC
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



E mais:

A macumba em um primeiro momento, seria aquilo que apresentaria as marcas da diversidade de expressões subalternas codificadas no mundo colonial, investidas de tentativas de controle por meio da produção do estereótipo. Encruzada a esta perspectiva, está a macumba como uma potência híbrida que escorre para um não lugar, transita como um "corpo estranho" no processo civilizatório, não se ajustando à política colonial e ao mesmo tempo o reinventando. Como signo ambivalente que é, desliza e encontra as frestas nos limites do poder, como potência do corpo que carrega em si parte possível de coexistência e de interpenetração. (SIMAS E RUFINO, 2018, p.15)

Meu corpo preto em sua tonalidade diaspórica traduz, em performatividades cênicas, elementos dos terreiros e das ruas, que são símbolos, trajes, músicas, sonoridades que coloco em movimento. O traje consiste em uma tradução de tradições, deslocada do terreiro, mas não da energia do terreiro que existe, da indumentária artística e cenográfica. É preciso reconhecer que toda trajetória profissional envolve ciclos, e que esses atravessam múltiplas experiências pessoais e coletivas.

Nos anos de percurso que envolvem a Encruzilhada que se faz entre o Festival de Dança de Joinville e a ETBB, começo a expor meu trabalho em publicações tais como: jornais como NDmais (2017)¹³, Gshow (2016)¹⁴ e sites diversos que se atraem pelo contexto histórico de vida e pela provocação de deslocar danças populares da rua para o palco "italiano". Reconheço que há uma sátira neste pensar, na medida em que o percurso narrado por mim, evidencia a multiplicidade do estilo BORIGRÁFICO, algo que associado a esse automatismo, por exemplo, cria espetáculos de dança que lembram a estética de terreiros, macumbarias, espaços e práticas culturais muitas vezes invisíveis.

Não ignoro que proporciono uma musicalidade exótica a certos ouvidos, quando exibido meu corpo ao timbre da percussão e de outros elementos que, com o bater das mãos criam sonoridades e que, como um presente, quebram a lógica do erudito, em um corpo que anda, gira, pula e exclama, rompe a barreira do corpo ereto, vidente e projetado.

É sobre a circularidade, o coletivo, o aquilobamento. Ocupar espaços e

¹³ <https://ndmais.com.br/danca/grupos-localis-classificados-se-preparam-para-o-festival-de-danca-de-joinville/>

¹⁴ <https://globoplay.globo.com/v/5184546/>

legitimar como área de ensino aprendizagem.

Figura 12: Axé ocupa o Museu dos Imigrantes 2022

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Figura 13: Axé ocupa o Teatro
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Este percurso estético BORIGRÁFICO, no qual se localizam as diferenças entre os movimentos dionisiacos e Exusíacos, mesmo reconhecendo que ambos tenham uma representação mítica-arquetípica-religiosa-poética, traça algo de diaspórico e de Exusíaco. A coreografia Exusíaca/dionisiaca é entendida como aquela que executa o seu próprio "eu" como indivíduo, único, pomposo e sem diálogos. O corpo coreográfico Exusíaco, por outro lado, é aquele que não morre em si mesmo, que entende a força da linhagem e que não fala sozinho. Ele fala só, mas não sozinho, pois seu corpo, enquanto uma ação poética e suas palavras, na conectividade orixalizada, são poderes da criação ancestral.

Finalizando este relato, destaco a presença da Ya Jeruse Romão com a Escola Afro Popular de Formação Política Leonor de Barros. Movimento que promove formação acadêmica com base na educação étnica e racial para comunidades, membros de movimentos diversos e corpos que tiveram apagamento enquanto reconhecimento de si. Escola que nos apresentava caminhos possíveis nesta Encruzilhada de conhecimento acadêmico. Neste movimento de estudo na escola popular iniciou-se oficialmente a Encruzilhada acadêmica. Foram corpos pretos da ETBB que movimentaram um olhar para percursos artísticos pretos na cena.

Em 2018, passo a frequentar o Programa de Mestrado em Educação na linha "Linguagens, Arte e Educação" no Pós-graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Tinha como proposta de pesquisa um estudo ligado à Escola Afro Popular, cujo objetivo e estratégia era propor Encruzilhadas de acesso à universidade e ocupação de território científico. Nesse programa, pesquiso corpos pretos em formação na ETBB, a partir de suas experiências dentro da estrutura. Essa pesquisa foi denominada "A/r/tografando Corpos Negros no Ballet Clássico na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil"¹⁵.

Esta dissertação dialoga sua pesquisa dentro de uma das maiores escolas de formação artística em dança do mundo, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (ETBB), única filial da renomada instituição russa fora de seus territórios. Desde o ano 2000, completando 19 anos no Brasil, ocorrem processos seletivos para admissão de crianças e adolescentes em todo território brasileiro e em outros países da América do Sul, abrangendo as múltiplas culturas, entre elas a cultura estética afro-brasileira. Diante desse contexto, surgiram como questões problemas que possibilitaram a pesquisa algumas provocações estéticas a cerca de: como estudantes negros e negras percebem seus corpos no contexto do ballet clássico? Perspectivas de

¹⁵ https://bu.furb.br/docs/DS/2019/366684_1_1.pdf

experiências estéticas são possíveis nesse contexto por meio da educação em dança? Para responder às perguntas tem-se como objetivo geral: discutir como os estudantes negros e negras percebem seus corpos no contexto do ballet clássico na ETBB e experiências estéticas nesse contexto. Os objetivos específicos estão definidos como: a) compreender as sensações na relação dos percursos de montagem; b) reconhecer, no contexto do ETBB, experiências estéticas do corpo negro na dança. Bailamos na abordagem qualitativa (FLICK, 2009) e na A/R/Tografia (DIAS; IRWIN, 2013), que por meio da arte nos provoca a pensar numa metodologia que propõe outros olhares como possibilidades para a estética do corpo étnico afro-brasileiro. A geração de dados é conduzida a partir de um grupo de interlocução (GATTI, 2005; GAMBOA, 2007) composto por bailarinos(as) negros e negras, durante a montagem do espetáculo de aniversário da instituição, utilizando fotografias de seus corpos dançantes e áudios com relatos das vivências. Pensando nestes corpos dançantes cuja estrutura cultural, estética e anatômica diferem dos modelos padronizados europeizados, amplia-se a discussão diante de algumas palavras-chave, como a bailante estética, decorrente da teoria decolonial, com base em Mignolo (2003; 2014), em Gomes (2009) e em Santos (2000); identidade cultural, nos battement das perspectivas de Hall (2005) e Candau (2002); nas experiências a partir das piruetas dos estudos de Larrosa (2002), A/R/Tografando pelos pliés e jetés a partir de Oliveira (2013) e Dias (2013). Na proposta, o desafio é reorganizar e possibilitar visões da estética corporal e cultural do corpo negro no Ballet Clássico, construindo caminhos que façam refletir sobre formas de encaminhar questões multiculturais inseridas na atual sociedade globalizada que é, por excelência, uma sociedade permeada de antagonismos, tensões e conflitos, mas também de possibilidades. Tendo em vista que o processo de representatividade e o fato destes corpos estarem em cena, atuando nas performances dançantes, proporciona e interliga discussões que nos permeia diante das falas e das imagens a identificar a amplitude do Corpo Negro e questionar quais viés entre corpo, cor e estética podem decodificar a dança do Ballet. (CRUZ, 2019, p.9)

Figura 14: Dissertação de Mestrado 2019
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Os percursos e encruzos anteriores me atravessaram e provocaram a pensar que é preciso desestratificar as camadas coloniais, que ainda povoam as terras culturais onde as figuras e identidades negras podem viabilizar sua arte. As camadas que povoam estes corpos pretos requerem uma mudança nas técnicas aprendidas com as tradições do balé clássico¹⁶. Esse "repensar", na minha percepção, vem direcionando a dinâmica dessa dança clássica, atualizando outras representações e significações simbólicas, derivadas de milênios de dança negra africana, especialmente do Candomblé e de seus cruzos com outras diversidades multiplicadas no Brasil como Batuque, Umbanda, Tambor de Mina, entre outras; ao mesmo tempo em que remetem às origens no exílio¹⁷.

E, nos movimentos da vida, meu percurso foi derivando em outro encruzo quando em, em 2019, antes mesmo da defesa da Dissertação de Mestrado que se compôs em uma defesa performatizada no estilo BORIGRÁFICO, fui aprovado no doutorado em educação no PPGE-UFPR, na linha de pesquisa Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LICORES). E neste espaço dou conta dos processos que produzo, das dinâmicas e ações pedagógicas que desenvolvo, me provocando a abraçar Exu e pensar práticas de criação, deslocamentos e quebras epistemológicas.

É a partir da essência de Exu ou Esù que está a orixalidade da cultura de matriz africana, que representa meio-humano e meio-Deus. Exu surge na cultura iorubá e em suas muitas inscrições na diáspora africana como princípio explicativo do mundo. Que meu corpo possa ser acontecimentos, comunicação, linguagem, invenção, fisicalidade e ética.

¹⁶ <http://www.nacaoz.com.br/2015/exposicao-de-fotografia-a-r-tografando-corpos-negros/>

¹⁷ <http://www.nacaoz.com.br/2015/exposicao-de-fotografia-a-r-tografando-corpos-negros>

EN CRUZO DO PERCURSO 2



&
EXÚ **FILO
SOFIA**

ENCRUZO DO PERCURSO 2

EXU E FILOSOFIA

LAROYÊ, Èsù

Neste encruzo trago as referências teóricas da tese, apresentando os principais conceitos e desenvolvo, também, uma reflexão sobre a definição de danças populares. De forma crítica, apresento em minha própria trajetória os cruzamentos do vocabulário corporal de uma dança afro, lida como popular, e do balé, lida como dança clássica. Ao refletir sobre a educação, trago perspectivas teóricas decoloniais baseadas na cultura afro-diaspórica, e este debate chamo de epistemologias das macumbas. Antecipo que minha fundamentação, neste caso, estará alinhada com a ideia *contracolonial*, proposta por Nego Bispo.

2.1 EXU E A MITOLOGIA IORUBANA

Exu lonan, Modilê lodê e legbara, Lebara mirê Exu
 tala kewa
 ô Orixá pata Ago nilé Ago nilé mó forí gbále Gba
 rá
 Lò jí ki Esú Lò bi wa Ara e
 e A moju legbara sekete A dí kí ba rà bò e
 mojúbà
 Àwa kó
 jé A dí kí ba rà bò e mojúbà Egba rà bó ago
 mojuba rà Egba Kose Egba rà bó ago mojuba rà
 Legbara lê baré Xu bò Xé Egba rà um be be
 Tiriri
 Lona Ògó Rum Gò Rum gò
 Laaròyé

Exu¹⁸ Cânticos do Xirê para Exu

Na crença dos Orixás:

Exu é louvado primeiro no xirê¹⁹ é cumprimentado e depois é enviado ao Orun para convocar os demais Orixás. Exu também é chamado de *assiwaju* (o que vem na frente); é o primeiro a receber as oferendas, a ser convidado, para que se colabore e não permita que forças externas e perturbadoras venham desestabilizar, bem como comprometer a harmonia e o equilíbrio. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015, p. 228)

Segundo Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2015), Exu, na crença do candomblé, é o Orixá da comunicação entre os Deuses e os humanos, que representa a mobilidade de Olorum. Uma das funções de Exu é intercomunicar, mediar o Olorum com os Orixás e com os humanos, bem como eles entre si.

Se valendo de uma epistemologia da macumba para refletirmos nesta tese, podemos dizer, metaforicamente, que Exu pode ser aquele que faz a interlocução entre a Arte e a Educação. Visto que, sem ar(te) morremos, sufocamos diante das

¹⁸ Orixá que nos acode, mas pode nos matar. A humanidade em suas casas pede auxílio. Livre a humanidade do que é ruim, varra. Com minha fé lhe cumprimento. Exu venha até nós. Faça-se presente. Nós tornamos a lhe cumprimentar pela ajuda que recebemos. Nós somos aprendizes. Nós tornamos a lhe cumprimentar pela ajuda que recebemos. Tenho fé e peço licença para louvá-lo em minha casa. Tenho fé, assim seja. Tenho fé e peço licença para louvá-lo em minha casa. Minha fé me alimenta, peço, peço. Tiriri Lona – Valoroso / Lona – no caminho = Exu que nos dá coisas no caminho. Louvamos-te com o tambor para que não se confunda. O tambor é inconfundível. Dê-nos compreensão.

¹⁹ Palavra de origem ioruba, que significa roda; designa a dança utilizada para evocar os Orixás conforme cada nação de candomblé.

nossas estruturas históricas, culturais e de identidades. A perda da Arte nos limita a crise de identidade e a ceder os processos de colonização dos corpos, das mentes e da história. Aqui, fazemos uma crítica a “arte gourmet” e a “criação apostilada”, palavra e termo criado nesta tese para denunciar ações de apropriação cultural na contemporaneidade.

Entendo por “arte-gourmet” um termo utilizado no contexto sociocultural local, termo que participa de uma disposição para um consumo equivocado das artes pretas no Brasil. Algo próximo ao uso pelo viés da “afro-conveniência”, onde se estabelece um consumo capitalista das obras artísticas, mas não há uma responsabilidade social envolta no conteúdo absolvido e criado para ela. Obras artísticas que se tornam reféns de uma cultura hegemônica, portanto, são criminalizadas, conectadas diretamente à pobreza, vagabundagem, entre outras ações pejorativas. Aqui cito a definição de apropriação cultural organizada por Rodney William (2019), que alerta para a posição de dominação social do grupo racial hegemônico. Nas palavras de William (2019, p.25) “[a]s estratégias de dominação são inerentes à apropriação cultural e visam apagar a potência desses grupos, esvaziando de significados todas as suas produções, como forma de promover seu aniquilamento”. O exemplo mais evidente é que a considerada elite consome o “funk”, mas não se sente responsável pelos movimentos sociais das comunidades, periferias e favelas. Há um consumo do produto, redesenhado e deslocado do território.

Nesta criação solidifico termo “criação-apostilada” onde o destaque para chamar atenção de um contexto percebido pelo movimento preto como privatização do conhecimento. Refere-se a modelo de apostilamento dos saberes, das técnicas e tradições vindos da cultura negra que são promovidos sob um olhar precário ou quase nulo baseados nas relações múltiplas e diversas que estes conteúdos podem agregar a educação, a arte e aos processos de criação de novos formatos artístico culturais, pois o legado de nossos ancestrais é convertido na mercadoria como denúncia Mbembe (2018) em prol a projetos neoliberais, onde as apostilas exercem controle sobre os processos de pensar, ensinar e criar.

Ambos os termos podem ser utilizados para referir a dominação e a opressão que, desde a sociedade colonial, se perpetua no horizonte artístico e cultural local, seus resquícios permeiam símbolos, signos, modos de ser, pensar e agir que vigoram na contemporaneidade. Tempo em que as vertentes do racismo

socioculturalmente e economicamente imposto, ainda é inculcado na proposição e implementação da cultura e da arte por meio de um processo epistêmico cultural e ideológico. Nesse cenário, a educação e as artes ao invés de serem meios de superação das opressões abrigadas na subjetividade dos indivíduos, se tornam modos sutis de estabelecer e sustentar a (des)subjetivação dos sujeitos, tornando cada vez mais obliterada sua capacidade de criação, na imposição do modelo neoliberal de produção. Uma das estratégias utilizadas é a normatização e o controle do programa, limitando à natureza crítica dos conteúdos, colocando-os de forma fragmentada e descontextualizada, de modo a gerar apenas informação e não conhecimento, como processo de construção.

Resgato por aqui um fato ocorrido há treze anos, para evidenciar que de lá para cá o cenário não mudou muito. A professora da rede pública municipal da cidade do Rio de Janeiro, que leciona ao Ensino Fundamental, Professora Maria Cristina Marques²⁰, no dia 27 de outubro de 2009, foi proibida de dar aulas na rede municipal, sendo o motivo ter trabalhado com o livro “Lendas de Exu” em suas aulas. Acusada por mães de estudantes de fazer “apologia ao diabo”, a professora foi suspensa de suas atividades e o caso virou página de um jornal carioca, alimentando o debate sobre o assunto. Com esse exemplo apresentado, Stela Caputo (2012) questiona a recepção nas escolas públicas brasileiras de outras religiosidades, que se descolam do ensino religioso confessional, e sobre este tema se debruça em uma das suas pesquisas. Uma das questões da autora é “Por que Jesus pode entrar na escola e Exu não pode?”.

Ressalto aqui a belíssima canção da Deusa “Elza Soares” que nos convida a trazer “Exu nas Escolas”²¹. A resposta de Caputo à Elza, resposta que pode não ter agradado muita gente, indica algo presumível, se considerando que a escola pós-constituente de 1988, que no Brasil assegura a educação para todos os tipos de brasileiros, indivíduos vindos de diferentes matizes socioculturais, já possui mais de três décadas. Segundo Caputo: “Exu não entra na escola porque, este país é racista e, por isso, o racismo está presente na escola” (2012, p. 246).

As considerações de Caputo nos sensibilizam, pois tratam de dados que

²⁰ Disponível em:
<https://www.terra.com.br/noticias/educacao/livro-sobre-lendas-da-umbanda-gera-polemica-em-escola-no-rio,891937dabd9ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw>

podem ser naturalmente atualizados para o presente e se adequam a outras situações, como recentemente o relato por Eliane Cavalleiro (2001) que uma diretora de escola pública proibiu um livro e o trabalho com o mesmo, porque este traz em seu conteúdo lendas africanas. Ora, intrinsecamente, este segundo fato remete ao apagamento da diversidade, da multiculturalidade existente na escola e na sociedade brasileira, quando propõe novas formas raciais de silenciamento, que ainda resultam da imposição das culturas europeias às tradições não-hegemônicas. Para Cavalleiro (2001), o silêncio das/os professoras/es perante as situações de discriminação impostas pelo espaço escolar, bem como pelos próprios livros escolares, acaba por vitimar as/os estudantes negras/os.

Uma das explicações possíveis para o silenciamento da cultura negra na escola pode ser encontrada no percurso histórico da sociedade e da escola brasileira. Segundo Vagner Gonçalves da Silva (2005), a Constituição, promulgada em 1934, teve total influência da igreja católica; o autor indica que, no texto do documento constituinte, a Constituição se apresentou promulgada em nome de Deus. Após a queda da monarquia, tivemos a Proclamação da República, sendo formulada uma nova constituição. Ainda conforme o autor, a Constituição de 1891, conhecida como constituição leiga, defendia a separação da Igreja do Estado. Em outras palavras, trazia a laicidade, o que implicou numa visão do ensino religioso de forma facultativa, apesar de na prática, a religião católica ser mantida e instaurada enquanto conteúdo e dogmas nas escolas primárias e secundárias (SILVA, 2005).

Sendo assim, a presença de Exu na escola seria totalmente descartada uma vez que, como aponta Caputo (2012), Exu é preto e é um poderoso e imenso Orixá, sendo ele o mais próximo dos seres humanos, que representa vontade, desejo, sexualidade, dúvida. Com essas qualidades, torna-se possível compreender os motivos pelos quais a igreja católica associou Exu ao mal e ao diabo (ao seu diabo), incorporando nestes contextos, uma lógica conservadora, moralista, hipócrita e racista.

Para Jaques D'Adesky (1997), a Educação no Brasil é marcada pela hegemonia cultural euro-brasileira e pela exclusão das heranças culturais afro-indígenas dos currículos escolares, que subtraem das classes populares, importantes instrumentos de etnicidade, autonomia social e cidadania, impondo-lhes a branquitude. Segundo D'Adesky (1997), os que são desprovidos economicamente, mas que, de alguma forma, mesmo sem poder, têm acesso à

educação, se veem confrontados com um sistema que difunde formas de pensamento e modos de vida baseados nos valores sociais das classes mais favorecidas, assegurando assim, a transmissão da ideologia da classe dominante. Este processo é uma manutenção da colonialidade e uma tentativa de projetar uma dose de esperança e desejo de ascensão de classe, onde o ensino promove um ideal a ser almejado e alcançado.

Em concordância, os autores Vagner Gonçalves da Silva (2005), Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2015) apresentam a origem do candomblé como uma religião brasileira, com herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelas/os africanas/os escravizadas/os, sendo aqui, reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições de compreender Exu e a criação em dança como meio de Encruzilhada, desterritorializando a estética dançante e poética.

Para Kileuy e Oxaguiã (2015), as/os indígenas logo se identificaram com a nação "banto" e a ela se uniram em uma parceria, na tentativa de se resguardar dos opressores tentando assim manter seus interesses sociais, bem como suas necessidades religiosas. Nessa união, é possível acreditar que se deu certa junção de costumes, crenças, conhecimentos sobre a natureza, que fundamentaria os primórdios das religiosidades no Brasil. Momento ou percurso ponto de partida para um cruzo que tem como figuras de referências, os caboclos, os ancestrais indígenas e os pretos velhos, amalgamando saberes africanos e indígenas com o saber europeu e ainda sobreposto por meio um sincretismo entre a religião católica colonizadora e posteriormente, com o espiritismo de Allan Kardec (KILEUY e OXAGUIÃ, 2015) igualmente sobrevivendo das terras europeias.

Importante compreendermos que estas conexões fomentam saberes, fazeres e o modo de ser e de se expressar aos corpos brasileiros, criando uma estética específica. Apesar da legislação vigente, sabemos também da dificuldade em fiscalizar e implementar nas escolas os saberes afro-brasileiros. Dessa maneira, continuo a questionar por que determinados saberes ainda não atravessam os cruzos da escola; porque os colegas profissionais do ensino básico ainda são pouco estimulados a fazerem conexões entre saberes afro-brasileiros e indígenas, permitindo a ruptura com os modelos estéticos, pedagógicos e estruturais europeus.

Para Silva (2005), os sudaneses²² englobam os grupos originários da África

²² Os sudaneses são povos naturais da região do Sudão do Continente Africano. Tem a cultura árabe, principalmente o islamismo, como característica majoritária no país. Vagner Gonçalves da Silva

Ocidental, que viviam nos territórios hoje denominados como Nigéria, Benin e Togo. Já os bantos²³, em concordância com Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã (2015), vieram de regiões atualmente conhecidas como Angola, Congo, Guiné, Moçambique e Zaire. Os fons (jejes) são provenientes do Benin, antigo Daomé e do Togo, de onde foram trazidos os ewes, assim como os iorubás ou nagôs, de cidades da atual Nigéria, em Ilexá, Oyó, Ketu, Abeokutá, Ekiti, Ondô, Ijexá, Egbá, Egbado, etc. Da região de Gana, vieram os ashantis, os minas, bem como os sudaneses, que surgiram de algumas nações islamizadas como os haussas, tapas, peuls, fulas e mandingas. Todas trazem milênios de diferentes culturas e de religiosidades, que aqui se (re)organizaram, (re)criaram e (re)significaram o candomblé.

Parafraseando os argumentos de Silva (2005), trago que todo o batuque realizado no Brasil, no século XVIII, teria o nome de calundu, termo de origem banto, que ao lado de outros como batuque ou batucajé, designavam e abrangiam imprecisamente toda sorte de danças coletivas, cantos e músicas acompanhadas por instrumentos de percussão; os calundus foram até o século XVIII, a forma urbana de culto africano, antecedendo as casas de candomblé do século XIX e os atuais terreiros de candomblé.

Já segundo Kileuy e Oxaguiã (2015), a palavra candomblé parece ter se originado do termo banto, candombe, traduzido também como dança e batuque, como se torna uma manifestação também afro-uruguaia. Tal palavra se referia, assim como o calundu, apresentado anteriormente, às brincadeiras, festas, reuniões, festividades profanas e também divinas das/os negras/os escravizadas/os nas senzalas, em seus momentos de folga, popularizando-se. Para o autor e autora, cabem outras explicações etimológicas sobre o termo.

Para contextualizar o excruzo do percurso que traço por aqui como Encruzilhadas de conhecimentos, saberes e criações, tomo Exu como linha de tensão. É necessário entender que a multiplicidade que se encruza, envolve linhas que se entrecruzam e formam um todo disforme, um rizoma como disseram

[2005], cita a definição de sudaneses incluindo outros territórios, como a Nigéria e o Reino Daomé, diferenciando da determinação geográfica atual do Sudão. Na Diáspora Africana, processo de deslocamento forçado da população africana para as chamadas Novas Terras, os sudaneses se dividiram em três grupos: jejes, iorubás e ashantis.

²³ Os bantos seriam um tronco linguístico, ou seja, idioma falado pelos grupos situado na região sul do Deserto do Saara, mas que na Diáspora Africana, principalmente no Brasil, ficam conhecidos como um grupo ou etnia, formado principalmente pela população retirada forçosamente da Angola e Congo. Sobre isso consultar o livro *"Bantos, malês e identidade negra"* de Nei Lopes, publicado pela Editora Autêntica em 2011.

Deleuze e Guattari (1995). Junção disforme que na sobreposição dos percursos e encruzos se efetiva também na forma como as diferentes nações africanas (yorubá, fon, efan...), que produziram o candomblé e a umbanda no Brasil, compreende suas divindades e entidades, o que chamo de Ebó. É dessa reunião de diferentes matrizes culturais que se agrupam em modo de afecção próprio, que me aproprio para me expressar como artista e professor de dança.

Segundo Reginaldo Prandi (2001), cada Orixá pode ser cultuado segundo diferentes invocações, que no Brasil, são chamados de qualidades; já em Cuba, as qualidades são chamadas de caminhos. Tratar “Exu” como potência ausente, invisibilizada na escola, como o fiz no início deste texto, conduz a pensar que sua força se relaciona a força de cada Orixá que se ausenta no espaço escolar e como cada Orixá se multiplica em vários, criando uma diversidade de devoções, cada qual com seu repertório específico de ritos, cantos, danças, paramentos, cores, preferências alimentares, cujos sentidos podem ser encontrados nos mitos. Chego à conclusão que é todo um encruzo com a força de um Ebó, que não é sensibilizado na educação brasileira.

Por este motivo insisto em trazer que, para o povo yorubá (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015), Orixá é o senhor da nossa cabeça, é a força poderosa da natureza, que nos oferece suporte físico e espiritual; o que na nação fon aparece como divindades que são chamadas de voduns e na nação banto, recebem o nome de inquices. É por meio dessas divindades que o mundo se revitaliza, se regenera e alcança o seu equilíbrio e harmonia. É preciso, nesse sentido, nos comunicarmos com os Orixás, o que se consegue por meio de rituais, rezas, oráculos, oferendas e danças.

Potencialmente, qualquer sujeito pode se tornar um receptáculo da sua divindade, pode evocar formas de interagir com ele, com essa força divina e, desse jeito, permitir que as energias, espera-se que mais ativas do que reativas, possam influir na sua vida diária.

Como veremos no segundo **encruzo do percurso** desta narrativa BORIGRÁFICA, passo a relacionar esta compreensão ou lugar de oferenda, como a alimentação que entra pela cabeça, que passa pelo corpo e se materializa como estratégia de criação artística de um corpo preto que traz a dança como meio de comunicação integrado com outras linguagens. Defendo a BORIGRAFIA como um procedimento contracolonial, valendo-se dos encruzos das identidades e também

das próprias intersecções de áreas, como a arte e a educação.

As divindades se encontram reunidas em grupos que possuem semelhanças entre si (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015). Algumas são responsáveis pelos quatro elementos da natureza: água, ar, fogo e terra. Outras, pelos três reinos: animal, mineral e vegetal. Em outra divisão, temos regentes da produção de ferramentas, metalurgia, agricultura, pesca e caça. Ainda possuem características em suas personalidades, que os identificam como aguerridos, impetuosos e agressivos no gestual. São voluptuosos, excelentes dançarinos, sensuais e pertencem ao grupo dos Orixás conhecidos como “dinâmicos, vibrantes”, que se utilizam de roupas coloridas, paramentações e trazem os códigos em suas ações simbólicas dançantes.

Nos mostra Reginaldo Prandi (2001), que os iorubás acreditam que os homens e mulheres descendem dos Orixás, não tendo pois, uma origem única e comum. Os mitos dos Orixás, originalmente fazem parte dos poemas oraculares dos babalaôs. Uma vez que, na sociedade tradicional iorubá, a sociedade não é histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo; é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Já que os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido de maneira oral, através dos tempos, como outros povos (PRANDI, 2001).

Diante desse contexto, Exu é apresentado pelas diferentes nações como um Orixá, de forma que suas qualidades podem influenciar os comportamentos das pessoas. No iorubá, a palavra Exu significa esfera, ou seja, algo infinito, sem início nem fim, o que é possível perceber ao conhecer os mitos (orikis) atrelados ao Orixá, pois como exemplos do poder de Exu, podemos ver alguns aforismos que anunciam sua potência:

“Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que jogou hoje”
 “Exu carrega o azeite na peneira sem derrubar”
 “Exu é àquele que nasceu antes da própria mãe”
 “Exu fuma o cachimbo e toca flauta ao mesmo tempo”
 (frases de cunho popular, sem autoria conhecida)

Enfatizo uma vez mais, Exu é o Orixá mensageiro entre os homens e os Deuses; representa a mobilidade de Olorum, tornando-se assim o seu contraponto e o princípio ativo de todas as coisas criadas por ele. Por isso, ressaltamos que uma das funções de Exu é intercomunicar Olorum com os homens e com os Orixás, bem

como eles entre si. Exu “tem a permissão para fazer a ligação do Orun com o Aiyê, ele chega aos pés de Olorun, sempre intercedendo em nome dos Orixás e dos homens” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015, p. 221).

Uma das explicações possíveis para as atribuições do culto a Exu ser considerado como demoníaco pela igreja, na África e no Brasil colonial, deve-se ao fato também de que, desde sua origem, essa entidade está associada à sensualidade, à fertilização e à força transformadora das coisas. Há uma potência da "pelve" neste lugar. Tal associação é feita pela igreja, na Idade Média, associando a divindade com orgias sexuais invocadas pelas bruxas; segundo a igreja, o diabo se apresentava com rabo, chifre e patas de bode no lugar das mãos.

Para o candomblé iorubá, Exu é exemplo masculino, independente do Orixá do iniciado. Ao ser assentado, é único, não forma par. Até mesmo seus símbolos demonstram isso, pois têm representação de elementos fálicos, como pênis ereto, lâminas apontadas para o alto, bastões com formato peniano etc. Exu é um Orixá olodê, “aquele que mora do lado de fora”, como Ogum, Ossâim, alguns tipos de Odé etc. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015, p. 222).

Retomando os estudos de Silva (2005), mais uma vez digo que no rito jeje, o Deus mensageiro é Elebará; já no rito de Angola, o Aluviá será a entidade masculina e a Pomba gira a feminina. Já para os Fons, a divindade, que se assemelha a Exu, é Légba, que assim como Exu, também é um transmissor de mensagens dos voduns, o senhor dos caminhos e das Encruzilhadas. Para a nação banto, os inquices que mais se parecem com Exu são Aluvaiá (masculino) e Bombogira (feminino) - do quimbundo pambu-a-njila - ambos com as mesmas prerrogativas e domínios de Exu dos yorubás (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015).

Já no culto da umbanda, os Exus Tranca-rua, Tiriri, Ventania, Veludo, Morcego e vários outros, assim como as diversas Pomba gira: Maria Padilha, Sete-saias, Cigana da estrada, são considerados eguns e são chamados de entidades, estando ligados às ruas, às Encruzilhadas dos caminhos, à ordem e à desordem, estando em todo lugar, a toda hora. É a força de ligação entre os homens e as divindades que determina o bom como sendo aquilo que nos é útil, ou seja, o que aumenta nossa potência de agir (ESPINOSA, 2008, p. 343). Não são diabos, nem demônios; não possuem nem rabo e nem chifre, tão pouco se utilizam efetivamente de tridentes. As Pomba gira não usam biquínis ou minissaias, uma vez que em seu tempo, essas vestimentas nem existiam.

As pessoas trazem em seus caminhos divindades e entidades que precisam ser cuidadas e também louvadas, mas cada uma dentro de suas origens e especificidades. Importa saber para fins deste estudo, que tais entidades estão entre nós e podem ser invocadas para contribuir para uma reformulação da ideia de humanidade (KRENAK, 2020). Assim como, podem potencializar outros modos de se viver e de se estar entre as coisas, como produções culturais, artes, símbolos, linguagem, signos, objetos materiais e imateriais que nunca são produzidos por uma única fonte cultural. O que se chama de cultura brasileira é um composto, uma Encruzilhada de diferentes correntes místicas e religiosas, que atualizadas em uma estética da expressão da diferença pode nos ensinar a viver melhor com nossos abismos e a caminhar com segurança, nos fios que estendemos sobre ele. (Nietzsche, 2017).

Como disse Rufino inspirado por Simas:

Todas essas sabenças encantadas, terras dos velhos poetas do feitiço, elaboram modos de relacionamento com o real fundamentado na crença em energias vitais que residem em cada um, na coletividade, em objetos, alimentos, elementos de natureza, nos diálogos entre corpos e música. (RUFINO, 2021, p.23).

Tratar destas entidades e, especialmente de Exu, sua potência e força vital disponibilizada pelo encantamento, diz de uma diluição entre o sagrado e o profano, diz de um corpo que abriga e acolhe as entidades para se revitalizar com elas. Na tradição yorubá, Exu tem várias funções e denominações; no contexto desta pesquisa, destacamos:

- Exu Lonan – senhor de todos os caminhos;
- Exu Alè – senhor das ruas, dos grandes movimentos, das catástrofes (nação Efon);
- Exu Larin-otá – senhor da fala, que concede ao homem o poder da comunicação. “Amigo de quem é seu amigo”;
- Exu Ojixebó – o mensageiro encarregado de levar os sacrifícios e rituais, nossos pedidos diretamente para o Orun.

Vale destacar que existe uma distinção no que é explicado como “bem” e “mal” nas religiões de matrizes africanas, sendo extremamente essencial saber distinguir o que é Exu (Orixá) e o que é Ecurum. Ecurum, icurum ou acurum são palavras que têm o significado semelhante a “mortos astrais” ou “mortos sagrados”. São pertencentes à umbanda; essas entidades servem apenas como suporte no

candomblé, ajudando as divindades.

Portanto, Exu é o senhor dos percursos, dos caminhos, acompanha sempre o movimento subjetivo do humano, a ida de um lugar ao outro e permite que este consiga alcançar seu ponto ou objetivo por estar sempre cruzando os caminhos do mundo. Gosta de ser homenageado nas ruas, nos encontros e nas divisões das Encruzilhadas, uma vez que esses são os locais de grande confluência de forças e poderes em que se encontram energia e agitação.

No intuito de compreender mais sobre Exu, transpondo a característica de Orixá, associado apenas aos aspectos de religiosidade, se buscou algumas possibilidades de compreender Exu a partir de seus mitos, aforismos, orikis, como um pensamento baseado no contexto apresentado das africanidades. O mito a seguir, além de corroborar com a construção de nossa linha de raciocínio, também ilustra como Exu se tornou o dono das Encruzilhadas; conta-se que:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda não tinha rio, não tinha profissão, nem artes, nem missão. Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro. Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá. Ia à casa de Oxalá todos os dias. Na casa de Oxalá, Exu se distraía, vendo o velho fabricando os seres humanos. Muitos e muitos também iam visitar Oxalá, mas ali ficavam pouco, quatro dias, oito dias, e nada aprendiam. Traziam oferendas, viam o velho Orixá, apreciavam sua obra e partiam. Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos. Exu prestava muita atenção na modelagem e aprendeu como Oxalá fabricava as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens, as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres. Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho Orixá. Exu não perguntava. Exu observava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo. Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na Encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá. Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer. Oxalá não queria perder tempo recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam. Oxalá nem tinha tempo para visitas. Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá. Exu coletava os ebós para Oxalá. Exu recebia as oferendas e entregava a Oxalá. Exu fazia bem seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo. Assim, quem viesse à casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu. Exu se mantinha sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali sua casa, ali na Encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso. Ninguém pode mais passar pela Encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu (PRANDI, 2001, p. 40-41)²⁴.

²⁴ Essa ideia de que Exu ganha o poder sobre as Encruzilhadas tem muitas variações, colhidas nos terreiros de candomblé. Os *itãs* são as mitologias dos Orixás. Sobre isso, pode-se consultar as pesquisas de Reginaldo Prandi, de título homônimo. A partir desta citação, onde transcrevo o *itã* do Orixá Exu, compreendo, a partir da minha prática e vivência de terreiro que esse mito ensina uma das mais fundamentais lições do candomblé: o aprendizado, de modo geral, é lento e baseado na observação.

Este “*itã*”²⁵ permite compreender o significado das encruzas. As Encruzilhadas, no yoruba, arê, têm o seu simbolismo na cruz, presentes em muitas outras religiões. Além dos seus quatro “braços”, ela aponta também para os pontos cardeais, símbolos de orientação espacial, direcionando os caminhos para que a jornada humana não seja perdida. Sendo assim, a Encruzilhada é um lugar de pausa, um momento parado no tempo, que leva à mudança de um estágio a outro ou, simplesmente, de uma situação a outra.

A Encruzilhada que aqui adapto para encruzo, também é o local do preparo espiritual, no qual se realizam rituais, cuja finalidade é despachar, no sentido de expulsar, as energias negativas, que o sagrado consegue transmutar em energias positivas. As Encruzilhadas são lugares e momentos de reflexão para a escolha do caminho a seguir.

As oferendas (ebós) são depositadas nas Encruzilhadas; está se pedindo inspiração para o novo caminho que se deseja trilhar: para quem se pede? Quem é o dono das Encruzilhadas? Exu. Na crença nos Orixás, é a divindade orientadora dos caminhos, responsável por mostrar a direção a ser considerada, tendo em vista que as dúvidas e incertezas podem descansar em Exu; a bússola, porém, como no mito contado acima, espera ser presenteada com algo para ajudar a seguir o ebó.

A palavra ebó para o iorubá, e adrá para o povo fon, tem o significado de presentear, sacrificar, designando então, todas as formas onde as pessoas podem se devotar (KILEUY; OXAGUIÃ, 2015). O ebó tem como premissa ser o “princípio do axé”, pois é por meio dele que o axé se fortalece e se distribui. O sentido de “fazer ebó” tem uma grande amplitude, porque ele faz parte dos rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual, como também faz parte dos rituais que ajudam a afastar forças negativas, que trazem a instabilidade. São elementos que podem ser ofertados para Exu, Eguns e Odus; também, para os Orixás e demais divindades, sempre com variadas finalidades.

Diante de todo o contexto apresentado, não busco compreender as proposições associadas a uma perspectiva pautada em saberes relacionados a Exu como novidade, uma vez que os saberes anunciados pelo povo iorubá, já existem há muitas gerações e que a ancestralidade associada às sociedades africanas ou afrocentradas presentes na forma de educar o povo, são acompanhadas dessas

²⁵ Como referido, na nota anterior, os *itãs* são as mitologias dos Orixás

histórias contadas originalmente de forma oral, ainda como mitos, aforismos, itans ou orikis, como anunciado anteriormente. Por que não fazer com que esses saberes sejam resgatados e transmitidos no espaço escolar?

Para Luiz Rufino (2019), a presença de Exu na escola é a força motriz de ignição de princípios e saberes, que visam ao inacabamento e à imprevisibilidade. Dessa forma, contribuiu ao anunciar os saberes direcionados pela pedagogia das Encruzilhadas, ao apresentá-la como um projeto político, poético e ético, encarnado na figura de Exu. Foi adentrando essa Encruzilhada que fui pensando o caminho desta pesquisa.

Diante disso, faz-se necessário melhor compreender sobre Exu não apenas a partir de pressupostos que fundamentam as religiões de matrizes africanas, mas para se orientar com base nos pressupostos filosóficos presentes na potência de Exu. Isso efetivamente contribui para que não incorremos no erro das igrejas e de um senso comum, que equivocadamente, atribui a figura de Exu ao diabo das religiões de matrizes judaico- cristãs.

Anunciado muitas vezes de maneira racista e pejorativa, a figura do Orixá Exu passou a ser estigmatizada como “Diabo”, personagem indigno de valor e bondade. Podemos compreender esta nomeação pejorativa como um mecanismo de demonização e fortalecimento das condições coloniais, impostas para a perda das práticas libertadoras das múltiplas identidades étnicas africanas. Promover a demonização e/ou a colonização do saber, é uma condição perfeita para a escravização do ser.

Para Luiz Rufino (2019), ao produzir uma proposta baseada na pedagogia das Encruzilhadas, anunciam-se possibilidades a partir da tecnologia do ebó e no rolê epistemológico, nos limites do que chamo ou adapto por aqui como encruzo, noções distintas que se atravessam, interligam e fundamentam o que o autor denomina de *corpus* conceitual da pedagogia das Encruzilhadas. Segundo o autor, o ebó epistêmico compreende todas as operações teórico-práticas que podem produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber. O ebó epistemológico conta com a presença de Exu encruzado no debate educativo, fundamentando uma pedagogia que lhe é própria, na qual emergem transformações que desmantelam completamente a organização das estruturas dominantes.

Ao enfatizar questões de problemáticas étnico-raciais, o efeito de encantamento, praticado pelos ebós epistêmicos, a emergência, a credibilização e o

uso afirmativo de noções historicamente relegadas pelo projeto de ocidentalização do mundo, emergem de saberes que possibilitam descolonizar saberes ou, como anunciado anteriormente, promovem a desobediência epistêmica.

Sobre a definição de rolê epistemológico, Luiz Rufino (2019) baseia-se na gestualidade da capoeira, na qual, ao nascer das gingas, da produção dos saberes dos corpos e no suporte para um infinito repertório gestual de esquivas, negaças, golpes e rolês, a marcação binária, que entoa a rítmica do mundo colonial, emerge no vazio ressaltado no intervalo entre os dois tons. É a síncope que se efetiva no vazio, no campo do imprevisível, das possibilidades, preenchida pelos poderes do corpo. O conceito de rolê epistemológico, em perspectiva, inspira-se nas sabedorias da capoeira para propor ações de desvio e avanço, concretizando-se nas frestas²⁶.

A pedagogia das Encruzilhadas apresenta-se como uma pedagogia de fresta, a qual se efetiva nos espaços que se mostram vazios, ou não ocupados; nas palavras dos autores: “o axé e Exu, conceitos fundamentais, que possibilitam a prática de um rolê epistemológico, uma vez que a energia viva, porém não estática é a potência que fundamenta o acontecer, o Devir” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.67).

Desta forma, esse modo de compreender e fundar as temáticas da decolonialidade imprime a lógica do jogo. Os rolês caçam tempos/espacos para a prática das virações, rola-se de um lado para o outro, finge que vai, mas não vai e aí se dá o bote: eis que o cruzo acontece. Os cruzos são as zonas cruzadas, fronteiriças, os lugares vazios que serão preenchidos por corpos, sons, palavras, bem como atravessam e demarcam as zonas de fronteira. São uma outra versão da cartografia deleuziana-guattariana, ou sua forma atualizada pela questão decolonial, contracolonial.

Compreendemos que o encruzo é a potência da Encruzilhada, é o movimento, o próprio Exu, é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado, inapreensível, no qual versam os atravessamentos, rasuras, cissuras, contaminações.

Ífá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças. Uma com o bem e a outra com o mal. Uma era remédio, a outra veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca seria dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Deste dia, remédio pode ser veneno e veneno pode

²⁶ Segundo o autor, a sabedoria de fresta invoca a palavra que constrói mundos; a encarnação do ser em outras esferas; a ginga que vadia ocupando os espaços vazios e fazendo do pouco muito.

curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode não dizer e o não dito pode fazer discursos vigorosos. (SIMAS; RUFINO, 2019, p.114).

Segundo Luiz Rufino (2019), a Encruzilhada e seus encruzos são a própria potência de Exu. Nesse contexto, Luiz Rufino (2019) apresenta ainda a Encruzilhada, como um domínio e potência de Exu, caracterizando-a de forma ambivalente, por ser a dúvida e possibilidade, chamando atenção para as reflexões, mas também apontando caminhos possíveis. Uma das possibilidades que defendo aqui é a inspiração para a elaboração de um projeto contra-hegemônico, comprometido com a pluralidade de experiências existentes no mundo, com as culturas subalternas e seus saberes.

A pedagogia das Encruzilhadas é um exercício político/epistemológico/educativo, que se atém aos combates às injustiças cognitivas/sociais e ao compromisso por uma educação antirracista. Segundo Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2019), a Encruzilhada ensina que não há somente um caminho; ela é um campo de possibilidades; é o tempo e espaço onde Exu faz a sua morada e se mantém a postos, possibilitando invenções que emergem das fronteiras, das nossas astúcias, mandingas e desobediências operadas no cruzar.

Orientar-se nas potências de Exu, potência articulada com afeto, da desobediência como princípio, produtor de linguagem, tendo a Encruzilhada como símbolo de caminhos possíveis, ao qual adentramos. É o entrecruzamento que pensamos a partir das africanidades no currículo em arte e educação. “Em toda sociedade, mostrará Espinosa, trata-se de obedecer e nada mais: é por isso que as noções de culpa, de mérito e demérito, de bem e de mal são exclusivamente sociais e estão vinculadas à obediência e desobediência” (DELEUZE, 2003 [1981]: 10).

O poder de existir é uma potência. Discutir a partir da potência, é propor o corpo como um novo modelo, criticando o tradicional foco sobre a consciência. O corpo afeta e é afetado por outros corpos (latitude), tem um poder de afetar e um poder de ser afetado. Neste processo, há afecções ativas e afecções passivas, uma potência de agir e uma potência de sofrer (DELEUZE, 2004: 110).

Como apresento no **encruzo do percurso 2** desta BORIGRAFIA, cruzografia e BORIGRAFIA são conceitos fundamentais para esta análise rizomática. Sendo a BORIGRAFIA, uma proposta processual que se relaciona a

partir da alimentação da cabeça, e conseqüentemente que passa pelo corpo e se materializa como estratégia de criação artística de um corpo preto que traz a dança como meio de comunicação integrado com outras linguagens.

2.2 POR UM ENCRUZO EXUSÍACO PARA QUESTIONAR A COLONIALIDADE

Esse encruzo é dedicado aos saberes de Exu. Como vimos, aquele que é o primeiro a comer, o primeiro a receber oração, oferta e saudação. É o caminho que promove a Encruzilhada, um movimento em rizoma²⁷. Opto por não usar os conceitos dionisíacos, eurocêtricos, para falar de impulsos fundamentais, ordem e caos, inversão e controle, unidade e multiplicidade. Escolho para o lugar da ênfase dionisíaca, a expressão “Exusíaco” para sacralizar o profano e profanar o sagrado, em um giro de traquinagem. Envio o Dionísio para o banco de reservas e coloco no jogo Exu: da potência de sua entidade exala a gira educacional que perpassa essa BORIGRAFIA, a tensão Exusíaca vira coreografia e de suas demandas fluem saberes e afetos ancestrais.

A energia de Exu se manifesta na Encruzilhada e a partir desse jogo rizomático do entre (Cf. DELEUZE;GUATTARI,1995) percursos, caminhos, danças coreografadas, ensino da dança, são elementos que entre outros, aderem aos fundamentos ramificados propostos por aqui em uma ideia de encruzo. Elementos do vivido assumem uma sobreposição em rede que remete a uma estética do encruzo, junto a uma ética vinda de uma abordagem da cosmologia afro-brasileira. Ambas, ética e estética, dialogam com os estudos e pensamento da diferença, com a decolonialidade e as composições teóricas dos pesadores/as diaspóricos/as. A linha cruzada. Exu é feito de muitas linhas, é a boca do mundo, a boca que tudo come. É uma energia sempre no estado de experimentação, como este movimento de escrita de doutoramento, um experimento inacabado, em uma cruzografia rizomática, múltipla e criadora. Deleuze e Guattari (1995) apresentam o conceito de Rizoma, cujo foco mensura que em qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Já esta encruzografia trabalha para além do real, do virtual e do atual, nela traço uma prática artística e uma escrita que fazem conexão com os liames da poética Exusíaca, uma vez que lido com um corpo artístico. Proponho conexões e deslocamentos do Rizoma para ao encruzo, fortalecendo a linguagem afro-brasileira e compreendendo que o encruzo é especificamente ações e tensões dentro da Encruzilhada.

²⁷ Como apresentarei, adiante, o rizoma, apresentado em Mil Platôs (DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Editora 34, 2000.), conecta-se com a estrutura da falante deste corpo Exusíaco.

Como venho aprendendo, sem Exu não há festa, é necessário desobrigá-lo para que outros Orixás sejam conectados. É uma energia que implica uma tensão entre uma coisa e outra, opera nas frestas do aparentemente organizado, orgânico. Compreendo que esse desobrigar Exu é promover a liberdade da comunicação, não é sem razão que as religiões afro-brasileiras desenvolveram um enorme senso ritual presidido por inigualável senso estético, capaz de transbordar os limites do sagrado para se impregnar nas expressões mais profanas que modelam a identidade nacional, ao desobrigar Exu. Desobrigar é abrir a porta e ir a rua, abrir a janela e sentir o vento. Desobrigar nas Artes é abrir-se para uma singularidade da criação com uma perspectiva afro-diaspórica

Nestas “frestas”, compreendemos que podem perpassar outras narrativas de mundo, circular saberes com os quais existências podem ser respeitadas e reconhecidas, não só a partir da materialidade ou da concretude do mundo visível, mas também nas pessoas que já não estão mais entre nós e nas coisas que vagueiam o invisível. Essas, sejam coisa ou gente, fazem-se vivas na medida em que são invocadas. Na comunicação entre a materialidade e a espiritualidade há um processo de encantamento.

Exu se faz como força que entremeia as conexões, é a entidade da matéria onde tudo se liga. É um falante que desterritorializa e reterritorializa as cruzadas, os territórios (escola-corpo-rua) e os terreiros. Não há neste movimento um deslocamento forçado, como a colonialidade opera, mas sim intenções de deslocamentos cruzados. Remete a um corpo não-corpo que representa um corpo outro, que não diz da carne, da matéria física, que vive na casca da lima, quebrando os padrões, gingando capoeira no fio da navalha, subvertendo no arrepiado do tempo. É o próprio fuzuê das ruas.

Chamo para participar deste Padê orientado por Exu, o poeta e pesquisador Luiz Simas²⁸ (2019) que menciona como ato necessário

[...] escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo é a chave da desamarração do ponto [...] residual: é a miudeza que revela e desvela a aldeia, as suas ruas e as nossas gentes (SIMAS, 2019, p. 6).

Escovar a história a contrapelo, dentro da perspectiva da Encruzilhada, é

²⁸ SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Editora José Olympio, 2019.

estar com os sentidos despertados para perceber os ensinamentos ancestrais, pois é no caos das ruas, ou melhor, nos cruzos que se formam os fragmentos Exusíacos, é ali que se pode encontrar a “poesia enfeitada, dobra na linguagem, festa escondida no manto de São Benedito, cura do corpo, a invocação e o encarne do invisível” (RUFINO, 2017, p. 211). É um processo de cosmo-percepção, pois permite incluir e descrever diferentes percepções de mundo por diferentes grupos culturais (OYĚWÙMÍ, 1997)²⁹.

Tendo como referência o “tempo espiralar” sensibilizado por Leda Maria Martins, também me aproximo de uma percepção cosmo-filosófica de entrelaçamento entre o tempo, a ancestralidade e a morte. Entendo com a autora que a temporalidade não corresponde a uma cronologia linear, mas está baseada em uma concepção espiralada, na qual os eventos estão em ininterrupto processo de imanência. Sob esse modo de percepção, “nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. (MARTINS, 2001, p. 84).

É um espaço-tempo de imanência, onde a presença dos não vivos não remete a transcender, mas sim a afirmar o presente através da “presença” de quem vem do passado. Não é uma questão de transcender, mas sim de reconhecimento da entidade tempo, mais uma vez para citar Simas:

As ruas de Èsù foram também à casa de Mestre Pastinha, o grande nome do jogo da capoeira de estilo Angola, e os gramados em que Mané Garrincha driblou e foi driblado pela dor do mundo. O Mestre falava sobre a luta bailado que ela é “mandinga de escravo em ânsia de liberdade; seu princípio não tem método, e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. Mané Garrincha dizia que driblava porque o corpo mandava e a cabeça obedecia. O capoeirista e o jogador de futebol falam de sabedorias corporais (SIMAS, 2019, p. 7).

O corpo como é proposto na citação acima, comunica saberes. Há na cultura negra um saber corporal, como afirma Simas e Júlio Tavares (2013, 2020). Optei por denominar estes saberes de Saberes Exusíacos. Exu está para além das dimensões políticas e de diálogo, ele é a própria Encruzilhada, que provoca o

²⁹ OYĚWÙMÍ, Oyèrónké . Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P. J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento

encruzo que se torna fundamento aos modos de vida e das relações entre sujeitos que experienciam este mundo, subvertendo a lógica colonial, um estado devir.

Em seu sentido literal, devir nos indica um estado que está por vir, aquilo que ainda será, ou seja, tornar-se. Para Achille Mbembe (2018), o devir-negro³⁰ é toda a construção histórica e social da negritude, o que implica desde o significado racial biológico determinado pelo colonizador até os processos de ressignificação dos movimentos pretos. Antes de Mbembe, tivemos no Brasil, Neusa Santos com seu livro emblemático, “Tornar-se Negro” (2021). Então, ao afirmar a necessidade de subversão da lógica colonial, estou evocando um devir Exusíaco, ou seja, **um tornar-se, que se dá a partir de um cruço político, criativo, educativo e experimental.**

O cruço está na avenida, nas ruas, nos caminhos, e se desloca para além da estética do *xis* (x) - americanizado - ou da cruz (+) - cristianismo, é múltiplo (BERGSON, 2019).

O que verdadeiramente importa à filosofia é saber qual unidade, qual multiplicidade, qual realidade superior ao uno e ao múltiplo abstratos é a unidade múltipla da pessoa [...] Os conceitos ocorrem ordinariamente aos pares e representam os dois contrários. Não há realidade concreta em relação à qual não se possa ter ao mesmo tempo duas visões opostas e que, por conseguinte, não se subsuma aos dois conceitos antagonistas. Onde uma tese e uma antítese que se procuraria conciliar logicamente, mas em vão, pela razão muito simples de que jamais se fará uma coisa com conceitos, com pontos de vista [...]. Se procuro analisar a duração, isto é, resolve-la em conceitos já prontos, sou obrigado, pela própria natureza do conceito e da análise, a ter sobre a duração em geral duas visões opostas, com as quais, em seguida, procurarei recompô-la. Esta combinação não poderá apresentar nem uma diversidade de grau e nem uma variedade de formas: ela é ou não é. Direi, por exemplo, que há, de um lado, multiplicidade de estados [40] de consciência sucessivos e, por outro lado, uma unidade que os liga. A duração será a síntese dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa, da qual não se vê, repito, como comportaria nuanças ou graus (Bergson, 2019, p. 197, Apud Deleuze, p. 34).

É o encontro e o desencontro, podendo ser a relação entre a Boca e o Cu, que promove as conexões necessárias para a alimentação corporal e a alimentação dos desejos, como nos apresenta no Anti-Édipo (DELEUZE; GUATTARI, 2010). É um processo de agenciamento da subjetividade do vivenciador da linha cruzada. Estaria aqui a potencialidade da decolonização³¹ rizomática.

³⁰ Utilizamos “devir-negro” com ‘-’ com hífen, pois o símbolo nos provoca uma conexão, um cruço entre as palavras ‘DEVIR’ e ‘NEGRO’. Se faz necessário criar esta ponte para afirmar a representatividade da ação do devir da conjuntura negra.

³¹ Se compreende de(CU)lonial neste movimento uma lógica Exusíaca da boca que tudo come, para

Porque o cu aqui é convocado por Exu, para pensarmos as criações antropofágicas anais, que discutiremos no processo de criação e corpo. Tanto a boca quanto o cu foram reprimidos pelo colonialismo. Ambos, potências corporais e lugares simbólicos de poder. Exu evoca a sExualidade, através do falo, isto é, retira da camada repressora os desejos sExuais, indo na contramão do pensamento cristão de que sexo ou desejo é pecado ou imoral.

A Encruzilhada além de fortalecer a relação cartográfica, que chamo de BORIGRAFIA, cujo foco é mapear o processo criativo invocando a ancestralidade presente no ato de criação, pode ser a abertura e o fechamento, uma ambiguidade aos pensamentos afro-brasileiros. Dos Anjos (2006) nos provoca a compreender o mesmo como “abertura de um caminho”, essa espécie de orientação filosófica que guia os empreendimentos de vida, indica o início de um território existencial:

Os caminhos podem ser obstruídos diante dos pedidos feitos em Encruzilhadas fechadas (T). Neste caso, as energias negativas – que diferem das energias nômades – percorrem um fluxo circunscrito, o mal proferido contra a vida da pessoa endereçada volta para quem o solicitou, fechando o círculo. Neste pensamento, bem e mal não são instâncias substancializadas, mas “formas de significação de abertura e fechamento de relações sociais” (ANJOS, 2006, p. 20).

Enfatizando a ideia de Encruzilhada como o grau zero do processo de subjetivação, uma constante abertura de caminhos e fluxos de energia, proponho relacionar ao Exu o que disseram Deleuze e Guattari (1995), em suas contribuições ao pós-estruturalismo (WILLIAMS, 2013, p. 88). Não se trata do que pode ser mostrado ou do que pode ser imaginado, mas é sobre o que não pode deixar de ser expressado por outras linguagens e formas de pensamento. Nesse sentido, trata-se de ir para além de uma busca de forjar as condições estruturais para o real e para a imaginação, impondo limites ao pensamento. A proposta é libertar o pensamento das referências a uma ilusória realidade e a uma limitada imaginação humana. Nas palavras de Deleuze: “[...] o símbolo não tem a unidade da coisa “real” percebida (não é uma representação bem-definida) [...]” (DELEUZE, 1980, p.22).

Exu não tem cabeça para carregar problemas, no lugar da cabeça tem um facão que divide os problemas ao meio e estes caem no chão. Assim, olha os

além de uma discussão de gênero. Cu como potência criadora conforme nos apresenta o pesquisador Daniel dos Santos Colin na tese - **"O sul do corpo é o nosso norte": práticas deCULonias em corpos de artistas brasileir*s**. 2019 265 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2019

problemas divididos e dá a sua gargalhada, um estado antropofágico performativo; ou seja, ato antropofágico que envia a uma espécie de devoração da carne alheia e performativo, porque faz do ato de devorar uma ação que rompe com o *status quo* estabelecido. O poder implícito em Exu se mostra como a linha criativa da trilha externa, que está atrás do firmamento das estrelas, é o primeiro a se mover.

Mais uma vez destaco, no lugar da cabeça, Exu tem um facão afiado, onde a valorização das pequenas conquistas, fronteiras, e quando diante de um problema, busca a solução e o agir. Deixar que o facão-cabeça de Exu corte os problemas, e liberte no corte, na rachadura, uma potencialidade rizomática, visto que o processo de criação com o rizoma se dá através da conexão de pontas, de linhas, caminhos, entremeios e possibilita "nós" sem ponto. Para compreender a noção de rizoma, destaco abaixo o escrito de Deleuze e Guattari:

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 31).

Como comentei acima, a concepção de rizoma trazida por Deleuze e Guattari (1980) pode ser compreendida como algo processual, complexo e plural. Esse conceito quando adaptado a uma proposta de Pesquisa Rizoma, noção explorada por Cunha (2019; 2021, 2022), remete ao processo contínuo e não linear de análise. Assim como a Encruzilhada, morada de Exu, o rizoma tem seu caráter de multiplicidade, apresenta direções que não remetem para um ponto único. Exu é o Orixá da comunicação, então é possível compreendê-lo como pai da linguagem, Orixá da linguagem. Há uma língua em seu sistema.

Exu pega um desafio e faz uma festa com ele. É o Orixá da transmutação, da metamorfose, da imanência e do impossível. Não há transmutação sem interferência/atravessamento sobre/no corpo, mas não qualquer tipo de interferência, pois é esperado que ele se modifique para fins de adequação às necessidades. É nos cruzos que este processo ocorre. Há uma relação do Ipadê e o Patuá³².

³² Neste percurso trago a relação entre as diversas formas do fazer na ritualidade, assim como o

Sendo um mensageiro, Exu é capaz de transformar o impossível em possível, tristeza em alegria, morte em vida, desafio em festa. Senhor da certeza e da solução, não teme e desconhece a incerteza. Trazer os saberes Exusíacos³³ para esta tese é descolonizar nossos saberes em arte e a partir destes princípios construir possíveis caminhos da (des)educação.

Exu é multiplicidade, cuja definição se faz como um “duplo deslocamento”, pois multiplicidade é de:

“origem bergsoniana, esse conceito opera um duplo deslocamento: de um lado, a oposição do um e do múltiplo cessa de ser pertinente; de outro, o problema torna-se o da distinção de dois tipos de multiplicidade (atual-extensiva, que se divide em *partes* exteriores umas às outras, como a matéria ou a extensão; e virtual-intensiva, que não se divide senão em *dimensões* englobadas umas nas outras, como a memória ou a duração). Mais ainda, a antiga oposição aparece em relação com um dos dois tipos - o tipo atual-extensivo, que deriva por “atualização” do tipo virtual intensivo. Eis por que a invocação de uma ou diversas multiplicidades sem outra forma de precisão remete sempre em Deleuze ao tipo virtual-intensivo, que é o único a realizar a unidade imediata do múltiplo, a imanência recíproca do múltiplo e do um.” (ZOURABICHVILI e GOLDSTEIN, 2004, p. 37, grifos dos autores)

Nesta multiplicidade³⁴, tão desconcertante para o olhar estrangeiro, seria possível encontrar uma recusa da imagem nomotética da vida como caminho: a religiosidade da Encruzilhada faz da vida um território. Sodré (2017) nos provoca a refletir a imanência que ronda o pensar dançante. Espécie de

[...] multiplicidade [que] não deve designar uma combinação de múltiplo e de um, mas, ao contrário, uma organização própria do múltiplo enquanto tal, que não tem necessidade alguma da unidade para formar um sistema³⁵ (DELEUZE, 1988, p. 236).

Esta multiplicidade Exusíaca é uma propriedade axial de uma arte filosófica sincrética da fusão, o pequeno Deus que percorre o mundo. *Logos Spermaticos* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 2) que liga a experiência lógica à consciência crítica. Exu também, neste percurso de macumbar a Educação se transforma na Pedra Filosofal. É a própria gargalhada e deboche. É a potência do espiral. Símbolo da continuidade, do movimento ascendente e progressivo, normalmente positivo,

desfecho que cada movimento adquire. Patuá que sacraliza o corpo humano e Ipadê que alimenta o corpo inumano da Oralidade.

³³ Saberes Exusíacos não é um conceito, mas uma forma de evidenciar que existem saberes que se fundamentam em Exu ou que vêm de Exu, portanto, saberes Exusíacos.

³⁴ ZOURABICHVILI, François; GOLDSTEIN, Víctor. **O vocabulário de Deleuze**. Cidade: Editora, 2004.

³⁵ DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

auspicioso e construtivo, sobretudo por conta da sua forma.

A forma espiral segue uma sequência numérica chamada de Proporção Áurea³⁶ ou Sequência de Fibonacci. Basicamente, tudo na natureza segue, precisamente, essa sequência em seu desenvolvimento – é por isso que ela é conhecida como a "assinatura da força criadora". Não é sobre a sequência matemática ou qualquer outra forma de pesquisa calculista que iremos desenhar, mas sim sobre os símbolos. Iremos na direção proposta por Martins (1997) ao apresentar a definição de tempo espiralado, que considera como

concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, [traz] a Encruzilhada [como] [...] um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. (MARTINS, 1997, p. 28.)

O formato espiralar é comum em embriões, galáxias, plantas, furacões, redemoinhos e até chifres de animais. Ela é a marca de um crescimento harmônico, que acolhe convergências e divergências, que mantém equilíbrio. Esta espiral dialoga muito no simbolismo de Exu, pois a transmutação que o conecta e desconecta provoca uma harmoniosidade, fortalece e desperta uma relação mítica rumo à individuação em sua multiplicidade. Se faz necessário olhar a educação e o corpo neste território como um mover-se espiral, pois é preciso movimentar-se e negar todas as ideias fixas e formas de aprisionamento que impedem o redemoinho da espiral (MARTINS, 1997).

Exu é, literalmente, palavra, pensamento e ação. Exu é um provocador, ele nos avisa, nos move, nos provoca e quando não ouvido, ele grita. É um cruzamento de forças. Desse modo, defende-se o cruzo (RUFINO, 2019) enquanto operação teórico-prática da Encruzilhada, não como uma metáfora ou fetiche, mas como conceito-chave para o processo de compreensão do corpo, da educação e do território de criação. A partir do cruzo de saberes, ritos, tradições religiosas, corpos

³⁶ Segundo Huntley (1985, p. 37) – “Sugeriu-se, no início do século atual (XX), que a letra grega ϕ a letra inicial do nome de Fídias fosse adotada para designar a razão áurea. A ubiquidade do ϕ (fi) na matemática despertou o interesse de muitos matemáticos na Idade Média e durante a Renascença. Em 1509, foi publicado um tratado de Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, ilustrado por Leonardo da Vinci.” - Conforme Lívio (2008 apud OLIVEIRA; FERREIRA, 2010, p. 65) – “A fascinação pela Razão Áurea não se restringe aos matemáticos. Biólogos, artistas, músicos, historiadores, arquitetos, psicólogos e até místicos têm examinado e debatido as bases de sua ubiquidade e seu apelo. De fato, provavelmente, é correto dizer que a Razão Áurea tem inspirado pensadores de todas as disciplinas mais do que qualquer outro número na história da matemática.”

dançantes e da experiência do encantamento ocorrido na diversidade da rua, nasce a partir do cruzo, a multiplicidade, a fluidez, os devires. São lugares de encontro onde moro o cruzo. O cruzo é

[...] a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades das reinvenções e transformações. O cruzo, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom do caráter dinâmico, inventivo e inacabado de Exu. A Encruzilhada, símbolo pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. Os saberes das mais diferentes formas, ao se cruzarem, ressaltam as zonas fronteiriças, tempos/espacos de encontros e atravessamentos interculturais que destacam saberes múltiplos e tão vastos e inacabados quanto as experiências humanas (RUFINO, 2019, p. 86).

As encruzilhadas são frequentemente associadas a lugares onde você não sabe como sair e se mostra às vezes como um encruzo labiríntico, formando por linhas e percursos que confundem caminhos e direções. Porém, no entendimento que elabora por aqui, Exu orienta um encruzo que é ao mesmo tempo lugar de encontro, conflito, incompletude, do diálogo e das possibilidades outras. Nesta estética do encruzo todo tipo de conhecimento pode ser exibido e articulado, pois aponta para território onde as coisas acontecem e as vidas são reformuladas/desterritorializadas para constantemente se reterritorializarem (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

O desenvolvimento conceitual é baseado em vibrações na filosofia popular, do ponto de vista epistemológico, espalhadas pelos redemoinhos e consagradas na fumaça da cigarrilha. Assim, busca-se romper dicotomias e dialogar com ambivalência, mais no movimento das perguntas do que na rigidez das respostas.

Evocamos para este padê a canção de Elza Soares, anunciada anteriormente e que agora compõe nesta roda Exusíaca um grito para enegrecer as escolas. Ao entrar nesta roda Exusíaca, já declarava ou gritava, o *Exu Elza Soares (1930-2022)*

Exu nas
escolas Exu
nas escolas
Exu nas
escolas Exu
nas escolas

Exu no
recreio Não é Xou
da Xuxa
Exu

Figura 16: Exu nas Escolas

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



(Exu-ê-ê-ê, Exu-ê-ê-ê)

brasileiro Exu
nas escolas Exu
nigeriano Exu
nas escolas E a
prova do ano É
tomar de volta
A alcunha
roubada De um
Deus iorubano

Exu nas
escolas Exu
nas escolas
Exu nas
escolas

Exu nas
escolas (Exu-ê-ê-ê,
Exu-ê-ê-ê)

Estou vivendo como um mero mortal
profissional Percebendo que às vezes não dá
pra ser didático

Tendo que quebrar o tabu e os
costumes frágeis das crenças limitantes

Mesmo pisando firme em chão de
giz De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma
ótica Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas

E contadas só por quem
vence Pois acredito que até o próprio

Cristo era
Um pouco mais crítico em relação a tudo
isso E o que as crianças estão
pensando?

Quais são
os recados que as baleias têm para dar a nós Seres
humanos, antes que o mar vire uma gosma?

Cuide bem do seu

Tcheru Na aula de hoje
veremos Exu

Voando em

tsuru Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o
tsunu

As escolas se transformaram em centros
ecumênicos Exu te ama e ele também está
com fome

Porque as merendas
foram desviadas novamente

Num país

laico Temos a
imagem de

César

na cédula e

um "Deus seja louvado"

As bancadas e os lacaios do
Estado

Se Jesus Cristo tivesse morrido nos
dias de hoje com ética
Em toda casa, ao invés

de uma cruz, teria uma cadeira elétrica

Exu nas
escolas Exu
nas escolas
Exu nas
escolas Exu
nas escolas

Exu no
recreio Não é Xou
da Xuxa
Exu
brasileiro Exu
nas escolas Exu
nigeriano Exu
nas escolas E a
prova do ano É
tomar de volta
A alcunha
roubada De um
Deus iorubano Exu
nas escolas
Exu nas escolas
Exu nas escolas
(Exu-ê-ê-ê, Exu-ê-ê-ê)
Exu nas
escolas (Exu-ê-ê-ê,
Exu-ê-ê-ê)

Fonte:
Musixmatch Compositores: Edgar Pereira da Silva /
Kiko Dinucci
Intérprete: Elza Soares
2018

Exu³⁷ nas escolas. E mais uma vez enfatizamos, falar em devir é falar em Exu, pois como afirma Emanoel Luís Roque Soares:

Este método de escuta usado pelo Orixá não deixa de ser fenomenológico, pois, o Senhor dos Caminhos pesquisa levando em conta tudo e todos, despido de preconceitos, envolvendo-se com seu objeto de pesquisa na busca de uma sabedoria oracular [...] a face pedagógica de Exu que aprende através da escuta e depois transmite o conhecimento aos homens e aos Orixás de maneira que numa só entidade estão contidas a docência e a discência que, junto à pesquisa e à escuta, são características primordiais do verdadeiro educador. (SOARES³⁸, 2008, p. 87).

³⁷ “O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá em palavra e como palavra” (BONDÍA, 2002, p. 21).

³⁸ SOARES, Emanoel Luís Roque. **As vintes e uma faces de Exu na filosofia afrodescendentes da educação**: imagens, discursos e narrativas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará,

Ao relacionar a amplitude da linguagem musical, ressalto o cruzo de duas potencialidades: as relações do ser professor/a e a compreensão de educação. Uma Educação, como menciona Elza Soares em sua interpretação e canto de resistência, “presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas” (SILVA; DINUCCI, 2018), diz de um contexto que invisibiliza uma história que a própria “história não conta”, como nos provoca a escola de samba Mangueira em seu desfile campeão no ano de 2019, intitulado “História para Ninar Gente Grande”.

Este existir está no corpo preto deste artista professor que na sua ação pedagógica, artística e crítica, promove a circularidade, podendo provocar o movimento ou o apagamento histórico-cultural. Esta existência corpo, remete a busca de novos sentidos para ocupar os espaços de ser no mundo; é, “*Exu-ê-ê-ê, Exu-ê-ê-ê*”, que em sua multiplicidade provocadora remete a experiência individual aos atravessamentos coletivos que participam do corpo preto.

Como disse Jorge Larrosa Bondía em sua análise fenomenológica sobre a experiência:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre (BONDÍA³⁹, 2002, p. 25).

Do expus até aqui compreendo que, ao ser atravessado por Exu, tenho sido fragmentado por intencionalidades outras que interferem na criação de minha dança e do ensino da dança como encruzo. A experiência que vivencio agora é sempre desdobrada, ramificada por outras experiências vividas em outros espaços tempo da memória, por outras sensações Encruzilhadas nas memórias da carne, tramas que se deslocam para compor um arranjo cênico, artístico, poético e educacional. Tal encruzo é trama que vira drama e diz de um corpo que se encontra num determinado tempo, território e espaço, recebe, despacha, reproduz uma realidade e a ruptura desde um ponto que escolha para se relacionar com as coisas; pois

Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza-CE, 2008.

³⁹ BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan-abr, 2002.

esse ponto sem Exu por perto pode apenas vir a se tornar um acontecimento que não só o corpo presencia; mas, também a experiência, e nesse lugar de receber o acontecimento que se passa já se encontra inserido numa máquina social técnica, na qual o corpo pleno é subjetivado e ordenado.

“A máquina é, em primeiro lugar, uma máquina social constituída por um corpo pleno como instância maquinizante, e pelos homens e utensílios que são maquinizados na medida em que estão distribuídos sobre esse corpo”. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 419.)

Exu é fundamental neste Padê, funciona como uma máquina do desejo de criar. Manobra conexões entre rizoma e cruzo, cartografia e BORIGRAFIA. Nesse encruzo há uma ligação entre o corpo e o acontecimento, corpo que registra em sua materialidade energias e forças e ao consumi-las é provocada por desejos, que cruzados em outros produtos como a arte, geram novos acontecimentos e experiências. Exu provoca ruptura com as filosofias do ser e se alia com as filosofias de diferença e do devir, com outras cosmologias e cosmogonias, em um processo de criação no qual uma BORIGRAFIA se faz ação, encruza filosofias e as emanações de Exu, numa outra forma de linguagem, por vir. Me valendo dos conceitos apresentados até aqui, na próxima seção defendo uma epistemologia da macumba.

2.3 A BORIGRAFIA COMO EPISTEMOLOGIA DAS MACUMBAS

Dando continuidade ao **encruzo do percurso 2** trago a “macumba” por entendê-la como um sopro de encantamento, uma palavra que se faz princípio construtor e ao mesmo tempo princípio de produção de encantamento de um mundo. O termo “cumba” é muito comum na cultura do jongo. Na cultura das macumbas brasileiras, nas próprias umbandas e nos *‘omolokôs’*, é um termo que indica a noção do poeta feitiço, o poeta encantador de palavras. Sugiro pensar, então, o ‘cumba’ como um filósofo da linguagem, um inventor de mundo e a ‘macumba’ seria essa capacidade de constituir o mundo de encantamento. A seguir, compartilho com Simas e Rufino uma noção de encantamento, na qual os autores revelam que:

“Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida armada em princípios cósmicos e cosmopolitas.” (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 7).

Este ‘xirê’ de encantamentos da ‘macumba’ pode ser feito em uma perspectiva imanente como questão ligada ao rito simbólico e religioso, assim como a ideia do terreiro como um território em devir, em movimento de metamorfose, uma vez que envolve uma materialidade vinda do espaço desta ritualística. Faz-se compreender que o terreiro e a ‘macumba’ estão vinculados a um conjunto de práticas em que se aprende fazendo, ações processuais que movimentam constantemente novos sentidos, que abordam ou desbordam o indivíduo que esteja praticando aquele tipo de rito. A macumba, nesse sentido, conduz a possibilidade de encantamento.

Nesse sentido é possível pensar por exemplo, que a ‘macumba’ traz um manancial para elaboração conceitual e uma série de conceitos vinculados às práticas das ações ritualísticas e macumbísticas, para que se pense o Brasil, a história, a pedagogia, a antropologia. Desta forma é possível trabalhar com uma série de objetos de estudos que vão do samba ao carnaval, passando pela prática escolar e do cotidiano de uma sala de aula.

Assim como a figura de 'Exu' foi demonizada, existe também a depreciação da palavra 'macumba'. A desqualificação que a palavra sofreu atinge frequentadores de religiosidades de matrizes africanas. Dessa maneira, muitas vezes encontramos pessoas que não querem vincular esta palavra à sua história, assim como, à sua prática de fé. Nesses casos é comum a utilização de outras nomenclaturas, como espírita, afastando-se da etimologia da palavra e logo operando numa estrutura colonizadora e cristã imposta por séculos.

Portanto, disputar este termo, mostrar como houve uma desqualificação no campo simbólico destes e das práticas, que a rigor referem a desqualificação de saberes potencialmente capazes de produzir beleza e olhar original sobre o mundo.

Diante desta desqualificação, sugiro flertar com o posicionamento de Fanon (2008), que levanta a questão de a vítima do racismo acabar de certa maneira incorporando a noção da inferioridade de sua própria cultura, que é a tarefa medonha da educação. Por isso se faz necessário dialogar sobre uma (des)educação da educação. Estamos de acordo com Pacheco (2011) ao definir a noção de (des)educação da seguinte maneira:

A palavra que motiva meu ato ilícito pode ser, por alguns, considerada ofensiva, pois coloca em questão outra, esta ícone do mundo contemporâneo: (Des)educação. Ainda existe a possibilidade de que estudiosos, através de argumentos pinçados da gramática da língua portuguesa, digam que isto não é uma palavra. Confesso que gosto dessa possibilidade. Por outro lado, ao trazê-la para a cena não busco criar um lugar de certeza ou de substituição para verdades. Estou mais interessado em encontrar formas de fugirmos desses. Tenho alegrias com a desordem e não com certezas sem suspeitas. Tenho desconfianças dos métodos, compêndios acabados, guias definidos que escolhem caminhos fixos para buscar lugares, que na grande maioria das vezes é conhecido. (PACHECO, 2011, p.31)

Entendo então como tarefa urgente, que desenvolver um compromisso com a educação pode ser entendido como deseducar para que vivamos a experiência política e a experiência poética da liberdade. Este é o movimento da liberdade, da espiral em processo de transmutação, pois “pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações”, como nos dizem Deleuze e Guattari (1992, p.216).

Chamo atenção que nós herdamos do projeto colonial uma compreensão que remete ao estado de vida que se apresenta muitas vezes

como a aniquilação de existências e a precarização dos modos de existir. De modo que é fundamental que se produza outras formas e possibilidades estéticas e éticas de se expressar e de viver, modos que, perpassando por uma educação antirracista, anticolonialista, possam revisar a distribuição de oportunidades que incluem a todos, determinados campos do saber e do poder, campos epistemológicos e empíricos. O encruzo que aspiro desenha um processo de descolonização:

A descolonização se propõe a mudar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta [...] é um processo histórico: isto é, ela só pode ser compreendida, só tem inteligibilidade, só se torna translúcida para si mesma na exata medida em que discerne o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de substancialização que a situação colonial excreta e alimenta. [...] a descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a 'coisa' colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta" (FANON, 2008, pp.. 52-53).

Torna-se paradoxal porque o Brasil é um país estruturalmente racista, e "é este racista que cria o inferiorizado" (Fanon 2008, p. 90). A operação colonizadora se realiza na completa espoliação do estatuto de sujeito das gentes colonizadas e na devastação do seu universo material e simbólico. Conforme Fanon,

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

Como gesto de descolonização epistêmica e insurgência ético-política, incremento que se faz necessário efetivar uma epistemologia das macumbas, a fim de redistribuir a violência colonial como autocuidado, tal como evoca Mombaça (2016). Já para dar conta dos efeitos psíquicos do colonialismo, sugiro uma revisão dos escritos de Fanon (2008); sobre o racismo cotidiano como trauma colonial, aponto o apoio em Grada Kilomba (2010); para tratar das práticas de mediação e resistência ao capitalismo e à morte, faço uso das ideias de Mbembe (2018); por fim, remeto a desidentificação como subversão cultural e

política e tomo as reflexões de Muñoz (1999). Com esse conjunto em encruzo, em conexão, recebo e me ponho a pensar e a agir, a criar com as orixalidades presentes.

A ideia da “macumba” como uma instância de subversão de um Brasil colonial, território político e econômico em que as senzalas se transformam em quartos de empregada da classe média; país do elevador de serviço, do forjado no genocídio dos povos indígenas, da desqualificação simbólica dos saberes que vêm das matas, que vêm do outro lado do Atlântico e que costumam ser entendidos como saberes rasurados em um projeto cuja proposta de democracia social que até agora deu certo.

Por isso, minha tarefa artística e pedagógica é propor uma arte do devir, do ser em movimento, ser de axé, que faz parte da cultura ‘macumbista’, provocadora de novos pontos de vista no que refere a reflexão epistemológica, ontológica, poética e estética; enfim, no que refere a outras formas de expressão e de arte educação.

Praticar a ‘macumba’ como campo de subversão das experiências de mundo, em nome de uma pluralidade, em nome do rei-encanto, em nome da política, em nome da ação na rua, em nome da ação intelectual, enfim, é provocar da macumba para trazer uma proposta de plenitude subversiva e possibilidade de libertação do pensar o corpo educacional. É preciso raspar o fundo do tacho. Enquanto não provocarmos rupturas epistemológicas não conseguiremos raspar o fundo do tacho e pensar com e pela ‘macumba’ como um caminho. Laroyê, para este feito.

Digo como Simas (2019) que fomos criados na visão ocidentalizada colonial a pensar ‘macumba’ como estado pejorativo de ação e prática afro-brasileira. Porém pensar ‘macumba’ inicialmente é algo que transcende simplesmente o campo do rito religioso, é reforçar as ‘macumbas’, neste movimento plural deste conceito, em vista da diversidade, pluralidade e multiculturalidade ritualísticas, epistemológicas e criadoras.

‘Macumbar’ está no sentido mais complexo de procedimentos de encantamento da vida, e faz-se no reconhecer de saberes que circulam em torno dos complexos das ‘macumbas’ que são muito eficazes para que possamos interpretar o Brasil, para interpretar a colonização do Brasil e para interpretar os nossos dilemas sociais, culturais, educacionais e políticos, além de deslocar

para os campos epistêmicos e filosóficos.

Provocar uma abertura epistemológica do ‘macumbar’, do ‘Exusíaco’, é um desafio de pensar uma epistemologia a partir dos saberes oriundos dos terreiros das ‘macumbas’, visto que a ideia de ‘macumba’ ficou bastante fechada por muito tempo, sem que pudéssemos enxergar os caminhos, as encruzilhadas, as possibilidades de exploração conceitual, por conta do racismo estrutural na sociedade brasileira (ALMEIDA, 2018).

Afirmo com isso que é necessário reconhecer, problematizar e errar com ‘macumba’. Não um errar como conceito, mas como prática de uma desorganização colonial, que dentro da pesquisa-científica é olhar para as frestas e faíscas do fogaréu, rompendo com o racismo epistêmico, com o racismo na ordem do conhecimento (SIMAS, 2019). É de certa forma, pensar ‘macumba’ como um lugar de produção de encantamento, de credibilidade de outras formas de conhecimento. Como um grande complexo com disponibilidade conceitual para problematizações e deslocamentos no campo filosófico, histórico, educacional e epistêmico.

Este movimento ora epistêmico, ora contra epistêmico está em diálogo com a noção da linha de fuga com o pensar fora da curva. Como disse Gilles Deleuze em entrevista a Parnet (1997). Algumas pessoas

acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia (DELEUZE; PARNET, 1997, p. 47).

No entendimento deleuziano e deleuziano-guattarino, o pensar fora da curva pode incluir narrativas que venham de outras ordens de saberes, as que estão presentes nos diferentes espaços de criação, culto, brincadeiras e espiral como no catimbó, na jurema, nas danças afro-brasileiras, nas umbandas, nos candomblés, nos botequins, nas rodas de capoeira, nas rodas de jongo, nas giras de malandros, entre outras diversidades de território. Portanto, são campos em que saberes são elaborados, visões de mundo são codificadas, a maneira de se comportar diante do precário a partir do que chamamos de “culturas de fresta”. São nessas frestas que se rompe com uma ideia de que só o ocidente

judaico-cristão ou de recorte iluminista foi capaz de elaborar a reflexão sobre o mundo.

Quando adentro o desenho destas encruzilhadas e proponho a BORIGRAFIA e os encruzos dos percursos, mostro estar me envolvendo com outros saberes, gramáticas, conhecimentos; com uma pluralidade que abarca uma construção incessante de divisões de mundo, que fornece códigos variados para que se possa refletir sobre a realidade.

O colonialismo tem como mirada, em seu primeiro lugar de ataque, os corpos (FANON, 2008). As 'macumbas' são expressões destes corpos, dançantes, brincantes, modos de ocupar espaços de produção de encantamentos. Podem ser entendidas como formas de produção de uma crítica política acerca do genocídio, acerca da precarização da vida, da subalternidade. Principalmente, quando se pensa o Brasil enquanto terreiro, como território ocupado por uma miscigenação de corpos e de culturas, se faz fundamental, em face aos resquícios ainda presentes do Estado colonial, agir de modo a romper com certas maneiras de representação que forma o conjunto do povo e da cultura brasileira. Passo, então, para as reflexões sobre o lugar do corpo preto artista, bailarino e professor neste debate.

2.4 DA MACUMBA AS DANÇAS POPULARES

O corpo dentro das culturas afro-diaspóricas carrega grande importância e é signo central para compreensão das noções de memória e pertencimento. Quando me aproximo das chamadas "danças populares brasileiras", percebo também o saber corporal como ponto de destaque. Em alguns momentos neste tópico, irei citar o corpo como este elemento fundante, mas o objetivo aqui será realizar um debate crítico acerca da noção de dança popular.

A necessidade de uma revisão epistemológica para o estudo da cultura na América Latina tem sido amplamente defendida por diversos autores, como Boaventura de Souza Santos (2002), Serge Gruzinski⁴⁰ (2003), Jesús Martín-Barbero⁴¹ (2004), Nestór García Canclini⁴² (1997), entre outros. Souza Santos (2002) confirma que o pensamento hegemônico resulta na perda da experiência. Segundo o autor, a dificuldade de descolonizar o gosto causou epistemicídios, dentre eles o epistemicídio dos corpos nas culturas populares. O pensamento hegemônico introduzido pelas danças europeias tem condenado as danças populares à inexistência. A superação desse status exige uma posição contra a hegemonia.

Outras teóricas/os dos estudos pós-coloniais como Gayatri Spivak⁴³ (2010), Silvia Rivera Cusicanqui⁴⁴ (2015), Sueli Carneiro⁴⁵ (2005), Eduardo David de Oliveira⁴⁶ (2005) e o já citado Frantz Fanon (2008), permitem olhar o corpo ao tratar das temáticas como subalternidade, racismo epistêmico, corpo preto, epistemicídio e ancestralidade.

Se o corpo é a expressão chave para as danças populares brasileiras, a

⁴⁰ GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a "história cultural" no novo milênio. **Estudos Avançados**, v. 17, p. 321-342, 2003.

⁴¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Edições Loyola, 2004.

⁴² CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. **São Paulo: EDUSP**, p. 283-350, 1997.

⁴³ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar**. UFMG, 2010.

⁴⁴ RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la Imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

⁴⁵ CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005.

⁴⁶ OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira**. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza (CE), 2005.

educação popular e a filosofia africana podem se aliançar e com isso, obviamente, afastar os impedimentos das formas de manifestação e de expressão que perpassam pela corporeidade. O corpo evoca certa impermanência das imposições. Assim, entender o seu silenciamento é perceber a atuação de extermínio não somente no sentido físico, mas sobretudo epistêmico, através da deslegitimação das potencialidades de produção de conhecimento de corpos pretos.

Grada Kilomba (2010) ilustra como certas interpelações são comuns quando pesquisadoras/es negras/os apresentam a suas pesquisas. Sobre a afirmação dos pontos de vista associados à consciência, ao sentimento de exclusão, expressos pela comunidade negra como crítica à base epistemológica colonial, a autora disse que costuma colocar em dúvida a posição dos sujeitos racializados. Conforme expressou “você tem uma perspectiva muito subjetiva; muito pessoal; muito emocional; muito específica; onde estão os fatos objetivos?” (KILOMBA, 2010, p.34). O caráter dessas frases exhibe reproduções de um racismo epistêmico, considerando que o científico é apenas e somente racional e que qualquer emoção ou intensidade está relacionada à irracionalidade.

A subjetividade é o cerne da cultura popular, que tem como epistemologia a oralidade entre os saberes, fazeres e o ser. É uma conjuntura negra. Este racismo epistêmico, ratifica Kilomba (2010), de que a academia ocidental com sua perspectiva colonial

historicamente, é um espaço onde nós somos silenciadas e onde acadêmicos brancos desenvolveram discursos teóricos que formalmente constroem-nos como ‘Outro’ inferior, colocando os africanos em absoluta subordinação aos sujeitos brancos (KILOMBA, 2010, p. 27).

Portanto a criação de epistemologias, procedimentos e pesquisas que protagonizem⁴⁷ uma intelectualidade não hegemônica, podem provocar a ‘não compreensão’ do que se atravessa nas linguagens que dão forma às escritas negras, narrativas atravessadas por processos de vida que precisam ser

⁴⁷ Utilizaremos protagonismo no lugar legitimado de protagonismo, fortalecido pelas Dramaturgias Negras, pela linguagem do poder. Com base em uma diversidade de escrita como - FRANÇA, Rodrigo. **Pretagonismos**. Agir, 2022.- que ocupa a linguagem do pretuguês como afirma Lélia Gonzalez - GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs. p.223-244. 1984.

legitimadas.

Há um racismo velado sob o qual os corpos pretos são construídos como corpos impróprios, como corpos fora do lugar; e, portanto, corpos que não pertencem aos espaços e ambientes institucionais onde ronda a matriz da modernidade e da colonialidade. Já com os corpos brancos, ao contrário, estes estão são percebidos como em lugar próprio; eles são corpos ‘do lugar’, ‘em casa’, corpos que sempre pertencem. (KILOMBA, 2019).

Entretanto, o que se compreende junto a autora, é que os corpos dos quais trato por aqui, podem pertencer a qualquer lugar: Europa; África; Norte; Sul; Oriente; Ocidente; vindos do centro ou da periferia, são corpos potencialmente dançantes, rítmicos. Por meio de comentários excludentes e violentos, acadêmicos pretos são persistentemente convidados a retornar ao ‘seu lugar’, o ‘lado de fora’ da academia, nas margens, onde os seus corpos são vistos como ‘apropriados’ e em ‘casa’. Kilomba provoca que tais comentários se façam sob um solo da tradição monárquica e medieval no qual a sociedade ocidental se organiza numa espécie de casta. A autora diz que, pode-se com a figura da rainha,

[...] uma interessante metáfora [...] de que determinados corpos pertencem a lugares determinados: uma rainha pertence a um palácio (do conhecimento), diferente de plebeus que são encarcerados em seus corpos. Como uma hierarquia introduz a dinâmica em que Negritude significa “estar fora do lugar” enquanto branquitude significa “estar no lugar”. [...]. Em meio ao racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, fora do lugar, além de corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como adequados, eles são corpos familiarizados, “no lugar”, corpos que sempre pertencem (KILOMBA, 2010, p.30-31).

Estes movimentos são composições do racismo territorial, intelectual, artístico. O que provoca no dia a dia da juventude negra o espectro da negação.

O termo “cotidiano” refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento discreto”, mas sim uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém, no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família (KILOMBA, 2019, p. 77).

O Racismo Estrutural, tão mencionado e discutido em diversas frente, é o racismo que costuma se revelar

[...] em um nível estrutural, quando pessoas negras e pessoas de cor estão excluídas da maioria das estruturas sociais e políticas. Estruturas oficiais operam de uma maneira que privilegia manifestadamente seus sujeitos brancos, colocando membros de outros grupos racializados em uma desvantagem visível, fora das estruturas dominantes. Isso é chamado de racismo estrutural (KILOMBA, 2019, p. 77).

Já o racismo institucional, conforme Kilomba despacha, aponta para

[c]omo o termo “instituição” implica, o racismo institucional enfatiza que o racismo não é apenas um fenômeno ideológico, mas também institucionalizado. O termo se refere a um padrão de tratamento desigual nas operações cotidianas tais como em sistemas e agendas educativas, mercados de trabalho, justiça criminal, etc. O racismo institucional opera de tal forma que coloca os sujeitos brancos em clara vantagem em relação a outros grupos racializados (KILOMBA, 2019, p. 77).

Diante deste não pertencimento, as “Danças Populares” enquanto expressões artísticas culturais podem ser entendidas como aquelas:

“que persistem ao tempo e continuam preservando os mesmos elementos, dentro de uma mesma estrutura apesar de estarem sendo constantemente recriadas por iniciativa dos seus praticantes ou por necessidade de adaptação a novos contextos. Danças populares ou folclóricas são as danças típicas de cada região”. (Oliveira, 1993, p.30)

Neste pertencimento da tradição, as danças populares ocupam um lugar do menos apreciado para com a comunidade dançante, pois diferente do que costuma se apresentar nas danças acadêmicas e classicistas, a popular absorve o comum a um grupo ou comunidade, oportunizando que todos os corpos possam dançar, sem sistematização de coreografia, sem passos marcados e mecanismos outros de ensino. Logo, o ensinar das danças populares permite um vivenciar, saborear, tramar o brincar de um corpo autônomo e dançante.

As danças populares tendem a ressignificar as danças tidas como vernáculas, revisam ideias de passos e coreografias, ressignificam linguagens artísticas, nas manifestações que se desenvolvem de forma natural no cotidiano da comunidade e do terreiro. Mesmo que a comunidade desenvolva o ensino desta manifestação, a mesma não tem como prioridade a performance ou desenvolvimento coreográfico, e sim a vivência. Compreender a metáfora em sua correlação com a dinâmica corporal observada no corpo dançante pode ser uma chave de estudo, uma abordagem capaz de destacar relações importantes

em sua epistemologia local, um olhar Exusíaco para pensar a epistemologia do corpo.

O conhecimento das metáforas relacionadas à organização do movimento pode trazer importantes “tramas” para o corpo dançante, bem como novos pressupostos para ampliar pedagogicamente o ensino, a fomentação e a salvaguarda da dança. Noto com Ligiéro (2011), por exemplo, que a rede de metáforas produzida coletivamente pelas chamadas manifestações populares tem grande potencial de replicação. Na perspectiva Exusíaca são relações penetrantes cujas origens envolvem experiências corporais compartilhadas, um saber de si para muitos.

Talvez o que seja veiculado não seja um movimento “pronto”, mas sim as conexões que levam a esse movimento. Isso está explícito pelo processo e encruzilhadas do movimento que vão criando códigos, gerando símbolos e provocando significados. Essa constatação me aproxima mais uma vez da necessidade de investigar, não as configurações em si, mas os processos que as sustentam e dos quais essas configurações surgem como símbolos e linguagem de um grupo ou comunidade. A configuração observada é, de fato, uma forma transitória dos processos cognitivos, comunicacionais e evolutivos que ocorrem no corpo; trata-se, portanto, de um objeto mutável em constante (co)evolução com o ambiente.

Retomando a ideia inicial deste encruzo posso dizer que há uma (co)evolução onde a encruzilhada se faz presente, onde dois ou mais movimentos se fazem presentes, afetam e decodificam certa atualização na arte, cultura e expressão popular, gerando uma movimentação outra em devir que sobrevém do encruzo destas conexões. Logo, produzir encruzos BORIGRÁFICOS pode ser uma alternativa que cria pontes entre a cultura popular e as culturas hegemônicas, abre caminhos para uma revisão dos movimentos de representação dos grupos e das comunidades que costumam ser marginalizadas, sem a preocupação de manter vivo apenas um aspecto de movimento dito original.

Envolvido com os estudos descolonias, decoloniais e contra-coloniais, traço por aqui encruzos com a filosofia da diferença, reavivando o interesse por este tema, na medida em que um corpo pretos, artista e criador de coreografias se envolve com a dança popular para fins de buscar novas matérias-primas e

profissionais, buscar saberes de uma já nomeada (des)educação, proposta como decolonização do ensino da dança, daquilo que nela, na dança, costuma-se padronizar e associar à ciência e valores europeus. Dentre estas possibilidades reafirmo com os autores/as antes citados que as culturas locais têm a mesma importância que as culturas estrangeiras.

Assim, o que chamo junto a Jesus⁴⁸ (2018) e Souza⁴⁹ (2020) e outros de “dança popular”, refere na verdade, a uma extensa rede de movimentos e metáforas produzidas pelo exercício coletivo de sentido de um jogo, um brincar criado em um território. Esse território é em seguida deslocado em encruzilhada, uma estratificação de um campo que o desterritorializa e o reterritorializa para gerar um novo território que atualiza a tradição. Uma linguagem da tradução da tradição conforme nos apresenta Cortês⁵⁰ (2013) em sua tese de doutorado.

O traduzir como estratégia evolutiva que nasce da adaptação do brincar, democratizando o acesso, mas ainda não promovendo uma tradução simbólica materializada das tradições em específico. Um brincar de sobrevivência que compõem as peculiaridades da vida humana na encruzilhada popular.

Consequentemente, o potencial de estudar o corpo de um brincante da cultura popular, do Orixá, do Eu, é diferente. Os resultados mais férteis são obtidos quando os parâmetros de pesquisa não são mais passos e coreografias, mas aspectos como estados corporais e metáforas, configurações de dança não coreográficas e dramaturgias emergentes do corpo.

2.5 PRETAGONIZAR NOVOS SENTIDOS E MEMÓRIAS

Ofereço-te Exu
O ebó das minhas
palavras

⁴⁸ DE AMORIM JESUS, Thiago Silva. Carnaval brasileiro: expressão da cultura popular adaptando-se aos efeitos das tecnologias contemporâneas. **ARJ—Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 5, n. 2, 2018

⁴⁹ DA CRUZ SOUZA, Marco Aurélio. Proposta metodológica para o ensino das danças populares na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. **Educação**, v. 45, p. 1-27, 2020

⁵⁰ CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **A Tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte. 2013. 213 f.** 2013. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Artes da cena)—Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, Campinas.

Neste padê que te
consagra

(Nascimento, Sortilege II: Zumbi Returns
(peça dramática). In.: BRANCH, William B.
Crosswinds – an Anthology of African
Diaspora Drama.
Bloomington: Indiana University Press, 1991.)

Lélia Gonçalves (1994), intelectual negra, que legou inúmeros pensares, criou o conceito de pretuguês, o que pode referir a um “corpo protagonista”⁵¹ no processo de autoconhecimento e produção de conhecimento; corpo em conexão com um ambiente propício ao diálogo corporal, vivência e reflexão, corpo que pode se tornar um ‘padê’ de Exu, na área da Arte-Educação. Resgato Lélia para aprofundar a epistemologia da macumba, mas antes considero interessante explicar o que vem a ser um padê.

O ‘padê’ é um alimento ritual nas tradições religiosas afro-brasileiras de matriz africana, despachado a Exu antes de cerimônias públicas e celebrações, na tradição dos Candomblés, religiões afro-brasileiras. Como já dei por saber desde o início desta escrita, Exu está orientando os pensares e saberes que rondam esse relatório dos percursos das vivências de estudo e das experimentações artísticas que se tornaram tema desta tese, por isso, proponho o exercício imaginativo de transferir o foco do pensamento de uma perspectiva hegemônica para uma visão pessoal, na cosmovisão Exusíaca, onde o pessoal não é estar sozinho, onde se faz ao mesmo tempo ao coletivo.

Busco estar alinhado com a argumentação elaborada por Leda Martins, sobre o corpo. Para a autora

o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento (MARTINS, 2003, p. 65).

Nesse primeiro aspecto, o corpo preto, artista e dançante é imbuído de conhecimento, revelado em seus movimentos e gestos, ou seja, ao se

⁵¹ Esta ideia ainda está em desenvolvimento, o objetivo é trazer para a própria palavra o destaque do corpo preto como protagonista, assim protagonizar seria a junção das palavras PRETO + PROTAGONISTA. Transformada em verbo para convocar a AÇÃO.

expressar, expressa também as potências e atributos que lhe pertencem, entre outras materialidades deslocadas em relação à multiplicidade que constitui na substância e não apenas uma em relação ao outro.

Estou diante de saberes vividos a partir da cosmovisão africana e afro-brasileira, onde a imanência da natureza é também, expressão de seus deuses e deusas, no caso iorubano, dos Orixás. Trata-se da vida humana, mas também da energia vital que reconfigura a própria vida, a própria compreensão de humanidade.

Tomo por referência o entendimento de Muniz Sodré (2017, p. 16-20), quando ele diz que “‘Afro’ não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias. [...] afro, por comportar processos inteligíveis apenas à luz da Arkhé africana”.

As danças africanas, afro-brasileiras e de matriz africana são as raízes deste grande baobá para pensarmos epistemologias de um corpo popular. Coloco certa ênfase na busca de uma dança de 'afro-perspectiva', cujo termo refere-se, segundo Noguera (2015, p.15), a “uma forma de abordar o conhecimento, uma maneira de se construir o conhecimento, uma possibilidade de se pensar a partir de um território epistêmico que não seja ocidental, mas dialogando com esses territórios”. Esta forma entendo que informa diferentes possibilidades de movimento a partir da relação com a ancestralidade, a comunidade e o autoconhecimento.

Diz também de uma ancestralidade, que segundo Oliveira (2009, p. 4), “é uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos”. Uma ancestralidade não do passado, mas sim do presente.

Neste sentido, esse encruzo diz de um percurso ancestral, de uma potência de corpo que spinozista (Espinosa 2008, p. 101) e, também, nos provoca a pensar sobre, pois “o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza [...] – pode e o que não pode fazer”. Assim como, um olhar a partir de uma filosofia afro-perspectivista,

segundo Noguera (2015, p.15) é o “movimento de ideias corporificadas, porque só é possível pensar através do corpo. Este, por sua vez, usa drible e coreografia como elementos que produzem conceitos e argumentam”.

Um corpo-pensante-dançante que produz a partir/e com os movimentos dançantes, uma comunicação quando traduz na expressão, linguagens que atravessam e ampliam sua corporeidade.

As leis da natureza para o olhar de uma epistemologia do corpo via cosmovisão afro-brasileira, especificamente em Exu, operam por uma natureza inumana e humana. O movimento na perspectiva afro sugere uma relação mais fluida e generosa com o corpo que se expressa, pelas inúmeras possibilidades de partes do corpo, a (in)dissociabilidade do interno e do externo. Ativa a participação de órgãos, fluidos, músculos, ossos, pele, pensamentos, memórias e a espiritualidade, que não é uma questão hierárquica.

Dessa forma, bailando pensamentos e valores cristalizados, tento expressar formas de uma existência em devir corporal, quando busco caminhos para reconfigurar profundamente as relações hierárquicas e polarizadas do pensamento oferecendo fugas ao logocentrismo. As muitas investigações do corpo oferecem uma visão caleidoscópica dele, que incendiou a imaginação de tantos pensadores. Mas ouvir o personagem principal dessa trama ainda parece estar sem espaço, sem esgotar toda a sua complexidade.

No corpo-pensamento, o movimento interage com o espaço-tempo, determinado pela corrente e força. Encarno a memória renovada no corpo e estou nele. Tudo no corpo fala. O silêncio requer quietude, criando uma ação invisível, mas bastante intensa, quando se percebe os próprios movimentos.

Ao sentir o corpo batendo, entende-se o crescimento e a rotação da energia que reside em si. São forças (in)permanentes, agudas, limitadas, envolventes, soltas, suaves, avassaladoras e outras forças sem nome, que saem e seguem meu continente corpóreo. A dança em que me encontro e com a qual exploro as possibilidades de escuta de saberes antigos, é uma dança que dialoga com a terra e o ar, expressa na comunidade do entre e dos elementos externos. Corpo.

Como tenho defendido neste capítulo, percorrer este caminho das encruzilhadas é provocar-se a encontrar vestígios de conhecimento corporal nas muitas superfícies que aparecem em uma única aula ou em muitos aspectos da

dança popular afro-brasileira. É como conectar uma antena gigante, capturar, decodificar e entre outras coisas, diante de tremores que só predizem o que é visível.

O esforço se assenta, sobretudo, no entendimento de que a implementação de uma prática pedagógica se dá num terreno em constante mudança, num jogo em que as personagens são entendidas como proponentes das regras em vigor, em que a subversão é acolhida e até incentivada e onde o corpo-pensamento também se manifesta nas interseções, nos espaços dos "erros", no bloco, na recusa de se mover.

Há uma nova função epistemológica a surgir, onde não há receita, há fuxico⁵². Fuxico da troca, da conectividade, do 'nós'.

Essa abertura a oportunidade é muito semelhante ao que Simas e Rufino (2018.p. 18) introduzem como "pedagogia das encruzilhadas": Dizem os autores que "a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos" (SIMAS; RUFINO, 2018, p.18).

Trago nesta narrativa a sensação de uma conversa aberta, que entende que o corpo é feito de poros permeáveis, corpo que afeta e é afetado pelo meio humano e inumano que o ronda, o corpo, nesse sentido, é o meio do meio, o rizoma e é nele que acontece o encruzo. Percebo olhando para os encruzos que formam meus percursos que começo a inventar minha própria encruzilhada, que caminho cada vez para um modo próprio de fazer minhas coreografias, espetáculos e ensino da dança.

Meu encruzo aponta para uma encruzilhada Exusíaca que come e bebe, mas também defeca e vomita. São caminhos de um corpo-pensamento, dançante, vibrante, brincalhão que aos poucos vai promovendo seus modos de devir, seus traçados do entre, selecionando para este encruzo aquilo que fica e aquilo que sai. São aspectos da diferença.

⁵² Neste caso, utilizo no sentido da artesanaria, para promover conexão, coletividade, metaforizando o ato de costurar. É importante ressaltar que: "A palavra fuxico possui origem africana que significa remendo. Sua história se inicia nas famílias de baixa renda que praticavam a técnica artesanal reaproveitando tecidos e retalhos. Com isso, os artesãos recortavam os tecidos em forma de círculos, alinhando suas extremidades até formar uma "trouxinha" de tecidos". Disponível em: <https://www.xnpinturas.com.br/post/fuxico-de-tecidos-curiosidades-e-como-fazer> acesso dia 08 de fevereiro de 2023.

No próximo **encruzo do percurso 3**, apresento o conceito de BORIGRAFIA enquanto procedimento artístico-pedagógico para refletir o próprio ato de escrever e desenvolver esta pesquisa.

Figura 17: Encruzo do Percurso 3
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.

EN CRUZO DO PERCURSO 3

A
**BORIGRAFIA DE UM
CORPO DANÇANTE
EM SEUS CRUZOS
CONTRACOLONIAIS
COM A
ARTE-EDUCAÇÃO**



ENCRUZO DO PERCURSO 3

A BORIGRAFIA DE UM CORPO DANÇANTE EM SEUS CRUZOS CONTRACOLONIAIS COM A ARTE-EDUCAÇÃO

O que habita um corpo dançante? Neste capítulo, encontram-se os conceitos de BORIGRAFIA que defendo nesta tese para a criação de um procedimento artístico contracolonial para os campos da arte e educação. Corpo que dança. Corpo em movimento. Um corpo com suas transformações, variantes e conexões. Corpo como indivíduo, corpo como texto, corpo como cultura, corpo de pesquisa. Aqui, mais uma vez, o corpo é narrador, um encarnado, um corpo que desliza e despacha movimentos de ir e vir, provocando criações em um devir preto. Corpo como potência do cruzo.

Venho tentando explicitar elementos teóricos, culturais, fatos que ocorreram em nossa história recente, que se transversaliza com a entidade que me carrega, Exu; senhor dos caminhos me ajuda a selecionar os conceitos que evocam bordas, encaminham encruzos em cada percurso. Os encruzos se referem a trama que em cada caminho desenha o drama da análise contracolonial. Resquícios do passado colonial ainda atravessam meu corpo e compõem na minha expressão uma estética trágica, dionisiaca e Exusíaca, o bem e o mal enquanto tensão estéticas, éticas e políticas habitam meu corpo dançante.

Trago neste encruzo os conceitos de BORIGRAFIA, que defendo nesta tese para a criação de um procedimento artístico contracolonial para os campos da arte e educação. Traço por aqui os caminhos recentes de um corpo que dança, trazendo para cena sua ancestralidade e nesse movimento, sua carne é ritmo disruptivo que quer cortar com as imposições subjetivas que o passado escravagista e colonialista impõe ao povo preto. Pergunto o que cada menino, menina, homem, mulher, trans, lésbica, gay, qualquer sujeito preto LGBTQIA+ sendo brasileiro e vivendo em pleno século XXI, vê ou enxerga de si quando se olha no espelho?

Não ignoro o devir-negro problematizado por Mbembe (2018), mas desejo e quero que minha arte em sua força e forma de expressão, possa de alguma forma preencher os vazios, colar o cacos, as imagens estilhaçadas e esvaziadas de sentido potencialmente positivo e que possam permear essa imagem. Meu corpo, sendo um corpo com suas transformações, variantes e conexões, quer ritmar a beleza da minha pele e do meu povo, da cultura ancestral que permeia esse corpo, cor, pele, povo. Corpo como indivíduo, corpo como texto, corpo como cultura, corpo como objeto pesquisa. Aqui, mais uma vez, o corpo é narrador, um encarnado, um corpo que desliza e despacha movimentos de ir e vir, provocando criações em um devir preto. Corpo como potência do cruzo.

O corpo é um dos pontos-chave desta pesquisa mostrando que o ato de dançar não se limita ao corpo cênico, mas um corpo-encarnado, que é atravessado e dispõe sobre e entre as fronteiras corporais de sua própria história, identidade, cultura e vida. É entre as encruzilhadas que percebemos a sobreposição, desconstrução e reconstrução quotidiana. Viver em estado de devir, um devir-negro (Mbembe, 2018) que se reconhece e se encontra em processo de criação.

O pensamento colonial apresenta o destino do corpo direcionado à biologia, uma imposição legitimada no ocidente, que gera uma dicotomia entre corpo e mente, mantendo uma perspectiva cartesiana e dualista, ou ainda, reforça um binarismo. Destaco a necessidade de poder refletir sobre a questão do descarte de nossos corpos pretos, diante de um sistema colonial e hoje capitalista que privilegia a existência de corpos brancos. Assim, sublinho uma vez mais que nos resquícios da colonialidade que atravessa nossos dias, quais são os corpos descartáveis, marginalizáveis? Quem é a carne mais barata do mercado como cantou a nossa imortal e já citada Elza Soares em sua música intitulada “A Carne” (2002)? Quem é visto enquanto objeto-coisa-descartável e quem opera o manuseio do descartável?

E outra vez aqui, sinto a necessidade de saudar Exu, Laroyê Esú, senhor ativo, que se investe do verbo ‘poder’, como potência e não como disputa, para pensar formas e estruturas de empoderamentos possíveis de serem incorporados ao movimento do ‘auto’ – si, ‘etno’ – identidade, ‘grafia’ – território, para que o lugar de pertencimento seja a ponta da corda, cuja narrativa se enrola e desdobra pelo corpo encarnado, desabrochando o estar, o ser e o fazer.

*Eu posso, tu podes, ela pode, ele
pode, ele pode, nós podemos, vós
podeis, eles podem, elas podem, eles
podem.*

‘Poder’, substantivo que decide as coisas, inclusive quem pode ou quem não pode. Uma alternância entre o jogo de poderes, como Mbembe (2018) em sua escrita sobre necropolítica, nos provoca a olhar o sistema estrutural de opressão do Estado. Pois neste movimento de jogo há uma tecnologia de ‘poder’ que transforma determinados espaços políticos em campos de morte, produzindo a “instrumentalização da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11), transpondo corpos-pretos em ‘devir-objeto’. Operando o direito a morte sobre o poder, pois

o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra nas colônias. Lá, o soberano pode matar a qualquer momento ou de qualquer maneira. A guerra colonial não está sujeita a normas legais e

institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente. Em vez disso, o terror colonial se entrelaça constantemente com um imaginário colonialista, caracterizado por terras selvagens, morte e ficções que criam o efeito de verdade (MBEMBE, 2018, p.36)

O ‘poder’ substantivo decide o poder verbo; o ‘poder’ substantivo decide quem vive e quem morre, quem é feliz e quem é triste. E entre esses jogos gramaticais do ‘poder’, entre o substantivo e o verbo, defendemos a alternância de ‘poder’.

A BORIGRAFIA é um procedimento contracolonial, criativo e pedagógico a partir do Orí de um corpo preto. Trato de alguma maneira sobre as identidades, mas nesta tese irei me fundamentar na epistemologia da macumba, utilizando **Orí** ao invés de identidade, visto que este último conceito nos remete ainda à uma noção limitante de sujeito.

Nesse sentido é importante apresentar a definição de Orí, que exponho por aqui organizada por Rodrigo Reis (2020) a partir das acepções antes postas por Beatriz Nascimento⁵³ (1942-1995) em suas escritas. Reis escreve que o

“Ôrí” tem sua origem na língua Yorubá, que significa “cabeça” ou “centro” e que é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo transcendental. Contudo, a autora [Beatriz Nascimento] propõe “Ôrí” como uma forma de produção identitária para os negros em diáspora, uma relação entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra. Para a autora, essa construção será capaz de retornar ao negro a dignidade e a humanidade roubadas e dilaceradas no processo de colonização, escravização e, posteriormente, desubalternização advinda do racismo (REIS, 2020, p. 15)

Quero destacar com estes autores que Orí para além de ocupar essa posição de produção de identidades dos corpos pretos em diáspora, evoca também neste estudo a noção complexa, territorial, plural e contraditória presentes no corpo preto; ou seja, suas diferenças, idiossincrasias, indeterminações e aposto mais no que está por vir do que nas imagens do passado que o presente insiste em nos enquadrar.

Retomo o questionamento sobre o que devemos entender por corpo preto e a partir de Mbembe (2018, p.80) encontro a seguinte compreensão que o

⁵³ Nas palavras de Beatriz. “Ori é uma recriação da identidade nacional através do movimento negro nos anos 1970”. Momento em que os negros passam a “falar sociologicamente”, fala gestada durante o século XX desde a imprensa negra paulista na década de 1910 até a fundação do Movimento Negro Unificado em 1978, e que xtrapola tais datações.

“negro é antes de tudo um corpo – gigantesco e fantástico -, um membro, órgãos, uma cor, um odor, músculo e carne, uma soma inaudita de sensações”. Diz que o termo negro recobriu as pessoas africanas, antes de serem capturadas pelas redes do capitalismo. Diz ainda, “que as pessoas de origem africana sofreram um processo de transformação ‘em negros’, isto é, em corpos de extração e em sujeitos raciais” (MBEMBE, 2018, p.80).

É pelos caminhos vivenciados, saboreados e dançados que também posso reconhecer os procedimentos contracoloniais como processo científico, instituído de uma autorreflexão profícua, em novas Encruzilhadas para uma pesquisa em educação, Arte-Educação, que seja capaz de destapar estruturas pouco tocadas. São os toques que revisitam as memórias, as ancestralidades, afetando uma pesquisa cujo corpo em movimento se faz presente no esboçar da escrita.

Apresento estes encruzos de percurso como tramas e caminhos da BORIGRAFIA, procedimento criativo e pedagógico que requer também o reconhecimento de um caráter multidisciplinar e interdisciplinar na qual a problemática e tema são desenvolvidas a partir de questões individuais. A BORIGRAFIA próxima da cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e da pesquisa rizoma (CUNHA, 2019, 2020, 2022), possui um linha mais forte revelada pelo Orí. É a partir dela, da sua força como Orí, que o encruzo se faz e nele se inter-relacionam, para além de estudos, vivências, fatos apresentados e conceitos, estruturas históricas, coletivas e sociais. Dessa forma, as inquietudes acerca do tempo e do espaço, as (an)danças, os cruzos ou na visão deleuziana-guattariana dos rizomas, vão constituindo as tensões de uma compreensão deste sujeito diaspórico.

A ideia de BORIGRAFIA é tanto cartografar, no sentido de cartografia deleuziana e guattariana, experiências iniciadas a partir dos conceitos criados com base nas linguagens de terreiro de matriz africana, quanto estender pensaderes e narrativas na forma das Encruzilhadas, em seu processo de cruzo – atravessamento – que se constituem nas relações das orixalidades com o corpo preto, no meu caso, um corpo artista, corpo professor, corpo pesquisador, corpo ativista, corpo LGBT, corpo periférico e preto.

Na BORIGRAFIA não há uma terceirização do processo, mas terceiros –

atores sociais – se compõem dentro da escrita. Neste dançar que é o próprio ato de escrever, encontro uma forma cinética de narrar e tensionar estes movimentos iniciais, marcados por criações artísticas já vividas em meu corpo. E me colocando no entre de cada encruzo aqui proposto, quero partilhar as tensões identitárias para iniciar o jogo da tradução gramatical a partir da memória ativa no Orí. Com o Orí problematizo minha identidade brasileira ou abasileirada, múltipla, multifacetada, reconhecendo que este meu corpo é como marco histórico, político e social, pois não há caminho para pensar identidade sem considerar os processos pelos quais estes corpos, que são muitos e me perpassam e compõem, formam a violenta construção estrutural de Estado-Nação.

Corpo cis masculino;

Corpo cis masculino que dança;

Corpo cis masculino que dança de pele preta;

Corpo cis masculino que dança de pele preta periférica;

Corpo cis masculino que dança de pele preta periférica gay;

Corpo cis masculino que dança de pele preta periférica gay do asê (axé);

Corpo [...].

Os encruzos dos percursos remetem a partes concomitantes de um processo que se faz numa unidade múltipla, como disse Gilles Deleuze (1999) citando Bergson (2020), A “BORIGRAFIA” é essa unidade múltipla, na qual os encruzos de percurso se reúnem como um procedimento criativo, pedagógico, mas também como um ato de investigação em arte-educação; como um procedimento baseado na epistemologia das macumbas, na produção criativa de ebós artísticos e na expressão corpórea para traduzir os valores afro-civilizatórios. O ebó artístico se forma ou se produz em seu entremeio e se apresenta no sentido de rascunhar o pensamento e projetar a ação em uma dimensão plural. Nisso pode ser apreciado como um mapa, como um trabalho artístico – palavras que dançam, como um diagrama, como uma narrativa visual que promove perspectivas reflexivas dialógicas, construindo, como apresenta Deleuze e Guattari, um “território do pensamento”, ou seja,

“aberto, e conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível,

suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptado-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.22)

Estes elementares de pensar, acima descritos, contribuem para desenvolver o percurso BORIGRÁFICO, o que tende a provocar as tramar performativas contracolônias, com relações poéticas e visuais entrecruzadas na experiência e vivência do ser preto e preta. Assim, gosto de refletir sobre a própria ortografia da palavra BORIGRAFIA, onde "B" pode nos sugerir uma relação com Exu: a Boca que tudo come; já Orí enquanto constituição de si, um corpo preto diaspórico que evoca um lugar – (para des e res)territorializar – e "GRAFIA" - ato de traduzir poética e pedagogicamente aquilo que o Orí revela através da memória.

É uma criação e construção de uma pesquisa interdisciplinar que rizomatiza elementos de narrativas visuais e poéticas, em um percurso onde o protagonismo é o corpo em provocações, que possibilitará a partir de processo BORIGRÁFICO uma compreensão do ser, saber e fazer do seu eu. É um ensaio coreográfico de potencialidades criativas para um corpo existencial, que propõe desabrochar o interior, corajosamente, deixando em outro espaço este corpo idealista, para conectar-se com a realidade despida do mundo que se faz parte, um deslocamento para a criação.

É desestratificar a Encruzilhada construída a partir de um corpo que se molda por estruturas coloniais. Que se torna uma “(...) ótima maneira de colonizar, isto é, ensinar colonizadas/os a falar e escrever a partir da perspectiva do colonizador” (KILOMBA, 2019).

Pensar e propor um procedimento BORIGRÁFICO é provocar uma escrita e uma pesquisa menos alienadora, onde o “ser” não necessita eliminar, afastar ou anular a subjetividade, e não vai contra a objetividade dos demais procedimentos de pesquisa, visto que se compreende como um ato – ação – defronte ao texto, pois se faz necessário “refletir nas consequências do [seu] trabalho, não só para os outros, mas para [si] mesmo também, e onde todas as partes – emocional, espiritual, intelectual, corporal, e moral – podem ter voz e serem integradas” (JONES; ADAMS; ELLIS, 2013. p. 53).

Vozes não neutralizadas, já que “não existe neutralidade quando

escrevemos algo, assim como quando lemos nós trazemos todas as nossas relações para as páginas” (JONES; ADMAS; ELLIS, 2013. p. 229). É uma escrita como um diário, um baú, que vamos acessando e transbordando de informações, tensões e problematizações, que nos auxiliam a pensar, experimentar e criar como a (im)possibilidade, o que chamo de cruzo. Os encruzos são também um modo de desestruturar questões subjetivas inerentes a partir da oralidade, tendo em vista a história de vida do/a pesquisador/a, despachando a caminhada paralelamente com questões de cunho social, cultural, artístico e educacional.

O corpo que dança e que traz essa BORIGRAFIA necessita compreender o fora e o dentro, para vivenciar o “entre”, corpo fluido, que, conforme as águas que tocam sua matéria, age e reage e, que sem essa umidade se enrijece em corpo colonizado, cujos poros perdem força. É reconhecer que este BORI se faz na interculturalidade e transculturalidade, que afetam e que afeto pelo corpo durante o percurso de vida.

O BORI é um movimento de instalação e territorialidade de um corpo, que se faz na matéria e na subjetividade, que também se encontra em sua diversidade – mangue, argila, caulim, louça, refratária, grés, bentonito, vermelha, entre outras – e que é por dimensões diversas. É o BORI em sua pluralidade, que potencializa um corpo aberto a interferências e experiências sensíveis, a partir de articulações e invasões distintas.

Faz-se em uma abordagem transcodificada, em que o BORI cruza o pensamento e a ação em um corpo que se opera para uma decolonização. Vale reforçar que para a construção da minha BORIGRAFIA, três caminhos foram essenciais, mas antes vale salientar que não há um consenso, uma definição rígida sobre isto. Sendo assim, estou propondo este procedimento, a partir de minhas experiências como corpo preto, artista e professor de dança, educador.

A longo prazo, talvez, seja possível considerar este procedimento como um modo de desenvolver a própria pesquisa em arte-educação a fim de descrever e analisar as experiências pessoais, para entender experiências culturais mais amplas, reconhecendo nestas que algo se acomoda enquanto subjetividade e se expressa ora como emocionalidade ora na influência do momento pessoal do pesquisar, no processo de análise. O Orí se faz conceito que opera na intersecção entre pares dicotômicos como "auto" e "BORI", na tentativa de criar relações entre os dois de concomitância e não de oposição.

Defendo um procedimento contracolonial em arte-educação que provoca descascar múltiplas camadas de memórias, visto que a pessoa que pesquisa e aquela que é pesquisada, são a mesma, e frequentemente expõem fenômenos culturais que as pessoas vivem, mas não costumam falar, advogando contra determinadas invisibilidades e silenciamentos. Neste caminho podem haver muitos silenciamentos a serem rompidos e muitas camadas a serem abertas, rompendo um ciclo de apagamento da memória.

Ao desafiar as novas fronteiras representacionais, experimentando com as formas, estruturas e conteúdo, apresentando como autores pessoas encarnadas, como este encarnado incorporado que provoca o pensar-escrito, inventa a expressão das emoções como forma de abordagem cultural. Podem ser abordagens de caráter performativo, crítico, evocativo, colaborativo, além de serem mais ou menos experimentais, confessionais, realistas, descritivas, entre movimentos outros que podem surgir conforme a necessidade de quem pesquisa e é pesquisado. Mas o fato que cruza este encontro é reconhecer o alimento da cabeça e suas desterritorialidades.

Neste movimento BORIGRÁFICO, me torno sujeito e protagonista do processo, entrelaçado com o ambiente, com as pessoas, com os objetos e com a Encruzilhada a ser percorrida. Faz-se pertinente compreender que as visibilidades são oportunizadas conforme a rua, trilha, caminho, navegação que quem opera está disposto a ceder. Apresentar marcas, cicatrizes e tensões pessoais provoca um corpo preto em estado de vulnerabilidade científica, e é sobre este movimento que os devires, as linhas de fuga e as fissuras corporais podem ser desabrochadas.

Atotoó Baluaê!!!

Este corpo vulnerável e cheio de feridas é como Obaluaê, o Orixá das enfermidades, Orixá machucado, doente, que busca durante toda a vida propostas de CURA. **Poderia este procedimento contracolonial ser um caminho de CURA?**

Não é a CURA na visão ocidental de se redimir, de tomar remédio, é uma cura do interior, do próprio corpo, um corpo preto que se faz presente e se dilata, desabrochando como a pipoca. A pipoca, símbolo de Obaluê, provoca-nos a refletir e conceitualizar o CORPO PIPOCA, o milho que deu errado, que não servia para nada, mas na pressão, no fogo, na energia, desabrocha como uma flor, transgredindo o próprio território, um deslocamento de desterritorialidade e

afirmando uma reterritorialidade.

Pensar a BORIGRAFIA é, metaforicamente, ser milho de pipoca, que transcende na necessidade de ser o próprio meio, para entender e comunicar uma visão crítica da realidade, que pode rejeitar conclusões, visto que são concebidas como relacionais, processuais e mutáveis, e que tratam de experiências e não de dados.

Sendo um procedimento altamente corporificada, reflexiva, emotiva e política, utilizar o procedimento é propor um cruzo vivencial que atravessa a existência da própria pessoa que pesquisa. Diante deste pressuposto, primeiro se faz necessário escolher um assunto que mobilize o corpo preto – um repertório, algo que viva e que considere uma questão relevante de pesquisa – a partir das memórias, imagens e afins.

A coleta de referências vai além da biográfica, incluem os relatos, depoimentos e as experiências de outras pessoas, além da própria experiência de quem escreve e provoca um compartilhamento social, um registro pessoal materializado por diversos meios. Sair do narcisista e cruzar com o Exusíaco.

O mapa a ser trilhado perpassa as escritas do processo, os registros, as informações e as experiências para criação em arte-educação. Ao final, as próprias experiências pessoais no âmbito acadêmico também fazem parte de uma exposição na qual revelo minhas narrativas entrelaçadas com os saberes afro-diaspóricos.

Faz-se necessário provocar uma trilha compreensiva, mesmo que deleuziana e guattariana, cujas trilhas se deslocam no próprio caminhar. É uma posição entre o estranhamento do que é próximo e o conhecimento do que em um primeiro momento é distante. O estranho é o desafio.

Figura 18: A Boca que Tudo Come
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.



3.1 A BOCA QUE TUDO COME

Aqui, a “boca” é aquilo que a visualidade não define, não determina e não categoriza, pois é móvel, instável, contrapõe este sistema ocidental, cujas explicações biológicas se colocam como privilegiadas em comparação e cruzamento a outras diversas formas de explicar diferenças. Uma boca não estrutural. A boca em seu sentido Exusíaco, que se alimenta, vomita e/ou defeca/descome. Este descomer que não presta e não nos alimenta suficientemente e são eliminados ou o descomer que aduba o território, sendo aqui o território artístico.

Descomer é uma Encruzilhada da "BORIGRAFIA", que costura o alimentar com o descomer do percurso da cena, da educação e das Encruzilhadas vivenciadas com o tempo. A boca, foco deste momento, é um marco da liberdade e da alimentação. Órgão que nos possibilita beber, comer, beijar e ter sensações outras e diversas.

Ao falar sobre alimentação, reflito sobre o meu próprio corpo encarnado, que ora é um griot e ora é um incorporado, um corpo “iyawó”, preparado para receber a energia do Orixá. O alimento é algo primordial nas práticas de axé e pode ser lido também enquanto aquilo que é adquirido durante o percurso da vida, que se modifica a cada caminhada, inicialmente alimentado por meios e depois pelas próprias conectividades em desterritorialidade.

No livro *Memórias da Plantação* (2019), no capítulo *Máscara de Silenciamento*, Grada Kilomba nos alerta sobre o poder contido na boca. Não por acaso, o sistema colonial desenvolveu meios de tortura para silenciar. Um silêncio da voz, da manifestação e do alimentar, projetando uma alimentação psíquica de inferioridade, demonização e desestratificação.

Grada Kilomba contra argumenta essa base de pensamento apresentando a noção da imagem do Outro(a) imposta ao preto(a) escravizado. Baseando-se na ideia da memória colonial como tomada por esse diálogo constante com a psicanálise do eu, do trauma e da perda identitária quando se pensa no sujeito histórico (KILOMBA, 2019, p. 34), ela incorpora à sua abordagem os elementos do discurso de desmantelamento da identidade atribuída ao preto, propondo a análise da imagem do Eu/Outro traumático que se operou a partir da negação do racismo.

O Outro é o antagonismo do Eu. Uma tentativa da branquitude, Eu, transferir para o preto, Outro, suas mazelas estruturais, sendo assim

Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos - branquitude como a parte “boa” do ego - enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como objetos externos e “ruins”. (KILOMBA, 2019, p. 37)

Nesse sentido, a Boca como poder de anunciação se calava. As máscaras que faziam parte das sociedades africanas como elemento estrutural de suas divindades tornam-se objetos de tortura, uma estrutura de privar o outro, pois como é uma negação sistemática do outro, uma decisão furiosa de privar o outro de qualquer atributo de humanidade,, o colonialismo leva o povo dominado a perguntar-se constantemente: “Quem sou eu na realidade?”. (FANON, 1961, p.263)

Neste movimento compreendemos a “Boca” como um canal de entrada e saída de comer e descomer. Articulando na reflexão da boca como um lugar de silenciamento, se faz necessário também pensar em outras possibilidades de boca atrelada ao nosso corpo. Uma boca da subjetividade e da linguagem.

Pensar a cabeça, Orí, como boca, se fez necessário para a compreensão das dinâmicas do racismo estrutural, para a recriação e reorganização cultural da África em diáspora.

“Ôrí (cabeça espiritual) e o de Ìwàpèlè (bom caráter, caminho da suavidade). Em diálogo, ambos ressaltam as potencialidades do ser/saber na cosmogonia iorubana, atravessando as problemáticas em torno das existências, das potencialidades e das possibilidades criativas. Todos esses conceitos estão presentes no corpo literário do Ifá, que, por meio de suas inúmeras narrativas, remonta a dimensão mítica que perspectiva os ritos, as condutas e as formas vividas nos cotidianos. (RUFINO, 2019, p. 87).

Orí como ordenador do tempo, se manifesta como mediador do passado, do presente e do futuro e possui a capacidade de dilacerar o presente e o passado, separando sujeito e objeto, bem como a própria História. Contudo, Orí também tem a competência de regenerar o tempo, fazendo com que futuro, presente e passado se conciliem diferentemente da História (REIS, 2020, p. 69). Orí se oferece como um resultado do futuro, produzindo uma imagem ainda por vir e tornando o futuro um local de reconciliação e não apenas de aprendizado por meio da punição. Na dimensão do Orí, o sujeito não aprende com o passado, ele se reconcilia com todas as dimensões do tempo, “Porque Ôrí é justamente a sua descoberta de que você é poder”. (REIS, 2020, p.69).

Ao deleitarmos na Boca e no Orí, neste momento adquirimos os saberes do terreiro, para reconectar o alimento que compõem estas orixalidades. Olhar os alimentos e saborear os significados e a mitologia composta nestes territórios nos fará saborear uma outra linguagem. Uma linguagem que envolve o aroma, a degustação e o simbólico.

No candomblé os deuses comem. Cada um tem sua comida particular, de seu agrado pessoal, de sua preferência pessoal. Comida ligada às suas histórias, aos seus odus, a seus mitos. Comida que muitas vezes é cantada e dançada numa integração harmoniosa de gesto, música e palavra (LIMA, 2010, p. 138)

Os terreiros de religiosidades de matriz africana são comunidades formadas em torno de um templo, cujo espaço geralmente inclui: a) um barracão para a dança pública das entidades, os Orixás, onde o líder religioso e os integrantes mais importantes possuem cadeiras e locais exclusivos; b) os quartos ou casas dessas divindades, onde são guardadas as formas materiais sacralizadas, chamadas de assentamentos; c) um mato, ou bosque sagrado, ou ainda quintal, onde são cultivadas árvores e ervas usadas ritualmente, além de áreas de moradia familiar e convivência comunitária. (LIMA JÚNIOR, 2018)

O alimento é uma ação que envolve diversas ritualidades. Cada alimento, preparo e manuseio é específico para cada orixalidade. Neste preparo se observa a organização da ritualidade da casa, como chamamos os terreiros. Dialogando com a mitologia e os significados do alimento nos territórios e terreiros de espiritualidade de matriz afro, compreendemos o amplo sentido dado à alimentação, pois este comer está entrecruzado com a crença do Axé.

Axé (LIMA JÚNIOR,, 2018) é uma força vital presente em todos os materiais do universo, que pode ser armazenada e transferida de um ser para outro. A alimentação teria, então, um papel importante na manutenção e manipulação desse axé, para fins comunitários e sociais. Nos terreiros, todos comem, desde os Orixás, as pessoas, as cabeças das pessoas, até as coisas, como os atabaques, os fios de contas e o próprio barracão ou salão, onde os Orixás se apresentam ao público e dançam incorporados nos seus filhos, na Encruzilhada do devir-cavalo.

Devir-cavalo para este movimento é a disponibilidade do corpo humanizado para receber a ancestralidade em movimento. Utiliza-se termo "cavalo", pois o Orixá monta no animal conduzindo a manifestação corporal, presente neste terreiro. Pode ser este também um alimento simbólico do Orixá, pois o cavalo que recebe a ancestralidade necessita estar alimentado e purificado.

3.2 NOTAS SOBRE A COLONIALIDADE

Neste sub-capítulo busco identificar três categorias importantes para o debate sobre colonialidade, a saber: a diferença entre colonialismo, colonialidade, modernidade, bem como as formas de colonialidade do poder, saber, ser e natureza, articulando o debate com a categoria raça e finalizando a discussão com as bases da proposta contracolonial de Nego Bispo.

Para isso, inicio as reflexões pela introdução de nomes marcantes, geralmente citados de forma ampla nos debates acadêmicos, por organizar as categorias socio-analíticas dentro dos estudos sobre a colonização. São eles, em sua maioria homens cis, localizados nos territórios latino-americanos, como o sociólogo peruano Anibal Quijano, o semiólogo argentino Walter Mignolo. Destaco ainda, a pedagoga da decolonialidade Catherine Walsh, a filósofa Nelson Maldonado-Torres e o pensamento quilombola de Nego Bispo, além dos clássicos do pensamento negro criados por Aimé Césaire e Frantz Fanon.

O significado de decolonialidade apresentado por Maldonado-Torres compreende a atitude decolonial como componente da decolonialidade. Visto que o sistema mundial é representado como uma categoria amplamente utilizada para entender a relação entre colônias e megacidades, para ser mais preciso centro/periferia, compreendo o mecanismo de pensar e agir dentro das terras colonizadas como forma de resposta e ação contracolonial que Nego Bispo despacha em seu ebó confluyente.

Gosto de pensar que nesta Encruzilhada trançada em seu contra egum, há um pensamento que não sente obrigação de passar pelo mecanismo hereditário que o colonialismo impõe às comunidades diversas. É na desobediência que reside a arte.

3.2.1 Atitude e pensamento decolonial

Decolonialidade é um termo que surge da necessidade de propor um estado de imanência cuja ideia de que a colonização foi um acontecimento finito, na medida em que é entendida como um processo que teve/tem continuidade, embora tenha assumido outras formas. Assim, pesquisadores e pesquisadoras entenderam a

necessidade de ampliar as categorias e conceitos na América Latina como uma iniciativa para desenvolver estudos acadêmicos dedicados a esse questionamento local, territorial e estrutural.

No entanto, a decolonialidade é antes de tudo um termo que significa "resistência e negação", como argumenta Katherine Walsh (2010). Ou seja, deve ser uma luta contínua contra o colonialismo imposto aos subgrupos, conforme demonstrado a seguir:

Decoloniality necessarily follows, derives from, and responds to coloniality and the on going colonial process and condition. It is a form of struggle and survival, an epistemic and existence-based response and practice—most especially by colonized and racialized subjects—Against the colonial matrix of power in all of its dimensions, and for the possibilities of another world. (WALSH, 2010, p. 30)

O entendimento da decolonialidade como forma de denúncia, de luta, mas também como conjectura, conceitos e categorias no desenvolvimento da experiência histórica que teve origem no final do século XX, quando após estudos vindo da Índia com Gayatri Chakravorty Spivak⁵⁴ no denominado “Os Subalternos”, estudiosos das Américas perceberam que estudar o colonialismo na América Latina e no Caribe, necessitavam de suas próprias conceituações e categorias, como mostramos, visando o pensar a partir do território.

Porque se entendeu que a forma de colonização se deu de várias maneiras em uma determinada região, mesmo com mecanismo próximos mas se articulou de maneiras diversas compreendendo o território a ser genocidado. A decolonialidade emerge da ruptura com o pensamento pós-colonial, que já havia desenvolvido trabalhos com conceitos e categorias centrados no processo de colonização na África e na Ásia entre os séculos XVIII e XX. Esses estudiosos também romperam com o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, pois criticaram que o grupo havia desenvolvido uma análise crítica do colonialismo na América Latina não a partir de fatos latino-americanos, mas de uma perspectiva ameríndia.

O argumento a favor de um pensamento descolonial do grupo latino-americano, conforme apontado por Bernadino-Costa (2018) e Grosfoguel⁵⁵ (2018), era que o colonialismo na América Latina só poder ser analisado corretamente a

⁵⁴ SPIVAK, Gayatri Chakravorty; RIACH, Graham. Can the subaltern speak?. 2020.

⁵⁵ BERNADINO-COSTA, Joase. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 1º. ed. Belo Horizonte: Autêntica, p. 9-30, 2018.

partir de suas próprias categorias e conceitos, bem como do entendimento de que foi o colonialismo na América Latina.

Na América foi diferente do que aconteceu com os indianos. Com tais diferenças teóricas houve uma divisão e o resultado foi a formação de um grupo (ou projeto de investigação) Modernidade/Colonialidade. Esse grupo, por sua vez, é outro desdobramento do pós-colonialismo. Assim, pensadores/as latino-americanos se reuniram para formar o grupo Modernidade/Colonialidade no final dos anos 1990.

Dadas suas origens de formação, vivência e relação, os estudiosos orientaram o pensamento pós-colonial e interagiram com trabalhos já produzidos por hispânicos, exemplos de tais autores são: entre outros, Anibal Quijano (2000) com o colonialismo do poder, Ernesto Dussel (2016) e a filosofia da libertação, Immanuel Wallerstein⁵⁶(2004) com a conjectura do sistema mundial.

Além de alguns autores já considerados clássicos do pensamento negro, citados anteriormente, tais como: Frantz Fanon e Aimé Césaire. Segundo Mignolo (2017), o pensamento decolonial encontra sua origem na Modernidade/Colonialidade, ou seja, no século XVI. Walsh (2017), em consonância com a asserção de Mignolo, entende que a decolonialidade como história e como prática existe há mais de 500 anos por meio de lutas, ações e resistências contra modelos de poder, já defendido pelos povos originários destas terras americanas.

Esse pensamento decolonial, por sua vez, é causado pelo “giro decolonial” que se refere ao ato de abertura do pensamento ou, como menciona Mignolo (2017), é o ato de “desvincular-se” de outras formas de vida fora da naturalização da ilusão do que é a modernidade e seu lado escravista, a colonialidade, seja do poder a matriz colonial, do poder que é capitalista, seja de seus derivados: do saber, do ser e da natureza.

Para Maldonado-Torres (2007), a virada, giro decolonial também está ligada à atitude decolonial. Para ele, o giro decolonial é, em linhas gerais, a consciência que o sujeito tem de sua realidade e de suas possibilidades diante do “projeto moderno de morte e desumanização”. É o reconhecimento da colonização como parte da modernização. Consequentemente, o giro decolonial é necessário para a descolonização, mas o autor adverte que a virada decolonial consiste na atitude descolonizadora. A atitude decolonial é o “brado de espanto” que se dá

⁵⁶ Wallerstein, Immanuel (2004). *World-systems analysis: an introduction*. Durham: Duke University Press

individualmente, ou seja, a própria atitude do sujeito diante do horror da colonialidade em busca de mudanças em torno das colonialidades do saber, do ser e do poder.

Maldonado-Torres (2007) afirma que “A passagem do ato natural racista ou individualista da modernidade aos atos coloniais da cooperação para romper com o mundo da morte colonial é o momento mais fundamental do giro decolonial”. Portanto, sem a atitude decolonial, assinala o autor, não há mudança no mundo por meio da decolonização, pois a primeira mudança é a do próprio sujeito com o “grito de espanto”.

3.2.2. Colonialidade e colonialismo

Entender a decolonialidade requer compreender o conceito de colonialidade, tal como a diferença entre o conceito de colonialidade e colonialismo, como nos adverte Mignolo (2003). Segundo Mignolo (2003), pensar o colonialismo é em si um derivado do pensamento decolonial, portanto, é o ato de questionar o colonialismo que caracteriza o pensamento decolonial. Esse colonialismo é a continuação de um amplo processo de colonização que se apresenta hoje dentro de um sistema mundial moderno.

Esse colonialismo se manifestou amplamente na pobreza e na opressão dos colonos. No entanto, segundo Bernadino-Costa e Grosfoguel (2019), o conceito de colonialismo foi abertamente estudado por Immanuel Wallerstein (1992) e reconsiderado por Anibal Quijano (2000), que o chama de “colonialismo do poder”. Wallerstein (1992), que também popularizou o conceito de sistema mundial, conceitua a colonialidade como parte do colonialismo, que, no entanto, a derrota. Ele ainda explica que o colonialidade é criado como uma hierarquia política e sociocultural e ainda está presente mesmo com a independência dos países colonizados como:

[...] el producto y la justificación de las desigualdades entre las zonas centrales y las zonas periféricas de la economía - mundo capitalista. Se manifiesta política, económica y culturalmente, en nuestra forma de pensar, hablar y proceder. La colonialidad se reproduce a sí mismo, pese a que las personas que se encuentra en los niveles más bajos de la jerarquía la tratan, obviamente, de luchar contra ella. (WALLERSTEIN, 1992, p.7)

Diante dessa conceituação de Wallerstein (1992), os estudiosos da decolonialidade a repensaram e acrescentaram novas categorias a partir dela. Nesse caso, temos Anibal Quijano que abraça esse conceito, mas o entende como “colonialidade do poder”. Segundo Quijano (2000), a colonialidade do poder é um dos “elementos constitutivos e específicos do modelo global de poder capitalista”. Consequentemente, isso é dominação econômica e política.

O colonialismo, por sua vez, refere-se ao próprio processo e sistema colonial, que foi utilizado para dominar e explorar o trabalho e a riqueza dos colonizados. Quando Mignolo e Walsh (2018) escreve sobre o colonialismo, ele usa o dicionário porque é difícil para ele imaginar o colonialismo confundido com o imperialismo.

No entanto, as diferenças na etimologia são evidentes nas notas apontadas por Mignolo (2017). Enquanto colonialismo vem de “*colonus*” que significa “camponês” em latim, imperialismo vem de “*imperium*” que significa “ordem”. Nessa perspectiva, segundo o verbete explorado por Mignolo, a primeira consiste em deslocar a população para um novo território mantendo uma relação de lealdade política; a segunda refere-se ao exercício do poder que determinado país exerce sobre outro, “seja por meio de colonização, soberania ou mecanismos de controle indireto”.

Diante dessa explanação, o autor considera que o colonialismo é a prática da dominação e, portanto, a opressão de uns pelos outros, é um sistema que complementa o imperialismo.

Os pesquisadores da decolonialidade estão voltando às ideias que já estão em circulação, incluindo o conceito clássico. Aimé Césaire (1971) redigiu um texto que se tornou um clássico do pensamento negro intitulado “Discurso sobre o Colonialismo”, no qual desenvolve o conceito de colonialismo. Césaire, autor que reflete e expressa sua rebeldia contra a realidade vista e sentida em sua própria pele, conclui que o colonialismo não muda apenas o colonizado quando este é dominado e explorado, mas também o colonizador. Para o autor essa alteração que ocorre no colonizador no ato de empreender a desolação por meio da exploração e do genocídio, é a “desavageação”, a descivilização do colonizador.

Um exemplo é, para Césaire (1971), Hitler, o “demônio” dos europeus, criado por eles mesmos. Mas Césaire também aponta que Hitler é assim para os europeus, porque seu crime foi contra os brancos por meio de um processo colonialista. No entanto, para Césaire, as duas pessoas envolvidas neste sistema de “objetificação”

dos povos colonizados eram os sujeitos da situação colonial, os chamados povos “primitivos”, que a Europa está indefesa em seu desejo de “civilizar”.

Em “Os Condenados da Terra” publicado em 1961, Frantz Fanon, no mesmo tom acusatório, argumentava que as práticas coloniais incluíam expor os colonizados por meio da polícia e dos militares, que perpassa a pura violência com violência repressiva. Fanon menciona que

A violência com que se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou de pensamento dos colonizados, fazem com que, por uma justa inversão das coisas, o colonizado os escarneça quando se evocam na sua presença esses valores. (FANON, 1961, p. 383)

Essa divisão também dá origem a um mundo caracterizado pela saciedade e outro mundo pela fome. O primeiro mundo é “iluminado” e o segundo de acordo com a lógica adotada pelo colonizador é composto por pessoas que “Tem má fama”. Fanon declara que a lógica do processo colonizador faz com que os colonizados tenham o desejo de ser colono. Ou seja, os colonatos violaram severamente as colônias, ocasionando “a destruição das formas sociais indígenas, africanas e de outros grupos, destroçando sem limitar a economia, aparência, roupas”.

3.2.3 Colonialidade e modernidade

Assim como é importante entender os conceitos de “colonialidade” e “colonialismo” para entender a decolonialidade, também é essencial assimilar a relação entre colonialidade e modernidade. Dussel (2016), que trata a modernidade como uma iniciativa de desconstrução da visão eurocêntrica da modernidade, destaca que ela compreende dois momentos, o primeiro entre os séculos XV e XVI, o segundo no século XVIII.

O início da modernidade é marcado pelo mercantilismo mundial no final do século XV e início do século XVI, enquanto o último é marcado pela revolução industrial e pelo Iluminismo no século XVIII. No entanto, este segundo passo foi indicado por Dussel (2016) como consequência. Não é um ponto de partida, como sugere a perspectiva eurocêntrica. Com essa perspectiva, o autor enumera que não precisamos, portanto, explicar a modernidade através do processo europeu mas

através do contexto do sistema global, por exemplo, afastando-se da conjectura central/periférica.

Nesta perspectiva podemos não mais adotar a proposta afro-centrada? Visto que dentro da circularidade da modernidade se há um centro haverá uma periferia, se há periferia ainda haverá uma colonialidade operando entre a periferia. Pensar no afro-centrado pode ser um dos perigos das armadilhas contemporâneas da colonialidade, já que aprendemos a ser colonos, também aprendemos a ter desejo de ocupar o lugar do opressor.

Porém, além dessa iniciativa decolonial de revisitar conceitos e categorias derivados da América Latina, não apenas da Europa, o pensamento da colonialidade para entender a decolonialidade também requer uma discussão sobre os tipos de modernidade e sua relação com a colonialidade.

Segundo autores como Quijano (2014) e Mignolo (2008), o conceito de modernidade não está separado do conceito de colonialidade. Dessa forma, Mignolo afirma que a colonialidade faz parte da mesma moeda da modernidade mas se apresenta como o lado obscuro, pois é por meio dela que a colonialidade surge como meio de manutenção do sistema mundial capitalista moderno/colonial implantado pelo sistema colonial. Por isso, há o uso específico da "/" (barra) entre modernidade e colonialidade, pois os dois termos se complementam, ou seja, o primeiro só ocorre com a existência do segundo, e o segundo com a existência do primeiro.

A modernidade é então apresentada como salvação, progresso, civilização, desenvolvimento, ou seja, a modernidade encobre o lado escravista do sistema-mundo capitalista moderno que introduzimos no tópico anterior. Mignolo atribui à modernidade a característica de um "monstro de três cabeças", mas dessas três cabeças apenas "a retórica da salvação e do progresso".

Uma dessas cabeças é a modernidade, as outras duas são a colonialidade e decolonialidade, que a modernidade esconde. Assim, a colonialidade, além de ser pobreza, opressão e escravização dos subalternos, é o discurso do Eurocentrismo (etnocentrismo e sociocentrismo, sendo o Eurocentrismo uma combinação destes e ambos levando à inferioridade de uma sociedade outra não européia), divisão onipresente do mundo por ideias raciais.

Essas "três cabeças" deram origem ao que Mignolo (2008) chamou de grupo modernidade/colonialidade/decolonialidade. A decolonização é a terceira cabeça oculta da modernidade ou seja, a continuidade da modernidade colonialidade, que

para Mignolo “é então a energia que já ninguém administra pela lógica da colonialidade, não acredita nas narrativas dos destinos retóricos da modernidade” Assim, para o autor assim como na perspectiva de Walsh (2010), a decolonialidade aparece na forma de movimentos e protestos sociais, ou seja, a luta contra a colonialidade, a modernidade e o sistema-mundo capitalista moderno.

Segundo Quijano (2000), a ideia de raça é inerente à colonialidade do poder, pois é a base do processo de colonização. O autor faz esta asserção recorrendo a colonialidade do poder e ao aparecimento da introdução de um padrão de poder à escala global, que se traduz num sistema mundial moderno sob uma economia mundial capitalista, que inicia o processo de subalternização e eliminação dos dominantes. Essa dominação impõe, portanto, a ideia de raça como forma de sujeição.

Em outras palavras, além da dominação do saber, do ser, da natureza e dos recursos naturais, a ideia de raça era uma forma de conferir legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. Porém, segundo Quijano, a ideia de raça, racialização ou racismo não estava apenas relacionada à ideia de cor da pele mas também em relação à capacidade mental, desenvolvimento cultural e histórico, determinado pelo colonialismo.

Dessa forma, as práticas que se desenvolveram com a constituição do modelo de poder capitalista corresponderam a um processo histórico, segundo os motes do autor “raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de categorização social para base da população”.

Segundo o autor, a ideia de raça foi retomada no século XVI e se aprofundou no século XIX com o desenvolvimento do capitalismo moderno. Assim, a constituição racial teórica foi desenvolvida com a entrada dos europeus nas Américas e por isso a ideia de raça foi assim naturalizada como forma de legitimar práticas antigas e colocar os Europeus acima dela. A esse respeito, diz Quijano:

Desde então, provou ser o instrumento mais eficaz e duradouro de dominação social universal, [...] sociedade . Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2000, p.30 - tradução nosso)

Conhecidas algumas das categorias e conceitos do grupo Modernidade/Colonialidade, trataremos em linhas gerais sobre a conceituação de

sistema-mundo moderno de Immanuel Wallerstein (1992). Este conceito já foi mencionado algumas vezes, e a sua ideia-chave de centro periferia permeia muitas das ideias dos estudiosos do Grupo Modernidade/Colonialidade.

Como já retratamos, a decolonialidade apresenta-se como luta e resistência contra os padrões de poder que existem há mais de 500 anos, de acordo com Walsh (2010). Assim, a existência/reexistência ocorre enquanto a colonialidade se afirma/confirma sua ocupação. Assim, os participantes do grupo Modernidade/Colonialidade, segundo Oliveira e Candau (2010), têm a iniciativa de realizar críticas ao pensamento produzido na América Latina, bem como com autores de outras partes do mundo sob a ótica da decolonialidade da existência do saber e do poder.

Nesse contexto, introduzimos o autor Boaventura (2007) a partir do seu *Pensamento Abissal*, para indicar, em linhas gerais, a proposta do autor em uma epistemologia que se refere criticamente ao pensamento eurocêntrico e à forma como podemos agir e pensar para romper as barreiras da colonialidade. Se faz necessário um processo amplo e profundo, presente hoje, ditando modos de pensar, ser e agir, e também reconfigurando-se para manter sua dominação.

O *Pensamento Abissal* que Boaventura (2007) conceitua, refere-se à diferença entre o visível (metropolitano) e o invisível (territórios coloniais) através de linhas estabelecidas, como o tratado de Tordesilhas que Boaventura entende como a primeira linha divisória. O autor aponta que vê o lado invisível como a parte visível inexistente, ou seja, como algo que não cria nada de substancial. Boaventura (2007), por exemplo, aceita o conhecimento como uma linha epistemológica global (sendo a outra linha global a linha jurídica).

Nesta perspectiva, o conhecimento torna-se invisível e apenas a parte visível do conhecimento é aceita. Por isso, segundo os autores, não aceitam informações em mais de uma forma. Assim, para o visível, “Do outro lado da linha não há conhecimento real; há crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que no melhor dos casos podem se tornar objetos ou matérias-primas para pesquisas científicas.”.

Confrontado com este pensamento abissal, Boaventura (2007) propõe um pensamento pós-abissal que só é possível admitindo a sua existência abissal, permitindo pensar e agir para além dele. No entanto, o pensamento profundo deve ser confrontado, o que significa “uma ruptura radical com os modernos, formas

ocidentais de pensamento e ação.”. Dessa forma, o autor evoca a emergência de epistemologias meridionais, epistemologias que são ecológicas, porque devem implicar saberes plurais e, conseqüentemente, uma relação mais próxima e contra-hegemônica entre saberes científicos e outros saberes.

Diante do exposto se faz necessário a perspectiva da epistemologia da macumba, um ebó epistemológico a partir da orixalidade, carregado de saberes diversos.

3.2.4 Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que sintam

Pensar a BORGRAFIA é olhar sobre a dimensão cosmopolita de práticas, de escritas corpóreas que alimentam a cabeça e sobre como certas disposições macumbísticas mobilizam ações de resistência contra a conquista de projetos de transformação de territórios e Orí, em seu estado de imanência. Para pensar sobre os tipos de envolvimento criativos nos quais quero me concentrar, tentei chamá-los de "epistemologia das macumbas" um fato de feitiços recorrentes. Compreender as possibilidades da orixalidade convergente que permite que pluriontologias e organismos não corruptos formem formas específicas de resistência, um organismo educacional, artístico e corporal.

Uma vez que a existência tem resistência inspirada no saber veiculado por Nego Bispo, discutir a integração e transmutação de conceitos em funcionamento no internacionalismo é olhar sobre práticas e pensamentos que as abordam como involuntárias, como uma fractalidade de atra[vessa]mentos, reforçando a ideia de fluxos, do corpo que dança, da cena que metamorfoseia. Essa perspectiva nos deixa pensar o conceito de terra apenas separado das questões fundiárias, que está relacionado com a restauração do estilo de vida. Também nos deixa acompanhar o pensamento de José Carlos dos Anjos (2006) - ao propor uma filosofia política da religiosidade afro-brasileira - pensar no deslocamento de um terreiro do "eu" para abordar as diferenças existentes na apreensão dos Orís, abordando-as na Encruzilhada.

Nesse sentido, mobilizo a capacitância de enfatizar o anúncio das formas de vida que existem e tomar as medidas necessárias para a continuidade da vida posicionando-se por meio da ação cosmopolita. Assim, reativamos as possibilidades

de outros agenciamentos e pontos de vista, que postulam alternativas possíveis, porque apontam para um futuro que já aconteceu e porque se comunicam com a concepção de que o futuro é Ancestral, como nos diz Ailton Krenak (2020).

Antonio Bispo dos Santos, mais conhecido como Nego Bispo (2015), é um ativista político residente no Quilombo Sacola Curtume, província de São Navegante do Piauí, que se destacou no movimento social quilombola e no movimento de luta pela terra. Criado pelos donos do ofício, o quilombola reivindica seu lugar de intelectual nas condições existenciais e biográficas e propõe uma nova epistemologia desde o colonialismo até os atuais modelos de desenvolvimento aceitos no Brasil.

Através da análise dos jeitos de vida das comunidades de Caldeirões/CE, Canudos/BA, Pau de Colher/BA, Quilombo dos Palmares/AL e das comunidades tradicionais atuais, o autor destaca a importância de compreender a "biointegração" e a valorização dessas comunidades tradicionais "heterogêneas". trajetória e plural por suas relações sociais, denominadas de Territórios de Confluência, "onde o matriarcado e/ou patriarcado se desenvolve de acordo com os contextos históricos" (SANTOS, 2015, p. 39).

Fogo!... Queimaram Palmares, Nasceu Canudos. Por Nego Bispo
Fogo!... Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.

Fogo!... Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.

Fogo!... Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.

Fogo!... Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nasceram tantas outras comunidades que os vão cansar se continuarem queimando.

Porque mesmo que queimam a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesque que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados.
Mesmo queimando o nosso povo
Não queimarão a ancestralidade.

Nego Bispo
Antônio Bispo dos Santos – Quilombo Saco-curtume em São João do Piauí/PI

Bispo (2015) em sua poesia ao mencionar o ato de queimar, nos provoca a concepção do colonialismo de promover a destruir, extinção e apagamento. Ao

pensarmos nesta tese a criação de um processo de criação contracolonial é declarar que “mesmo que queimaram epistemologia, não queimarão as “orixalidades”, dessa forma propõem-se uma alternativa civilizacional crítica e libertadora ao atual modelo desumano de desenvolvimento econômico.

A entrada de textos quilombolas e anticoloniais na galeria dos intelectuais brasileiros está garantida. Vinculados à perspectiva decolonial, os escritos de Bispo (2015) convidam à decolonização da linguagem e do pensamento ao questionar o projeto moderno, eurocêntrico e ocidentalizante dos últimos séculos. O autor diz que os modos de pensar dos povos tradicionais e dos intelectuais acadêmicos estão longínquos uns dos outros, pois são construídos e constituídos a partir de paradigmas diferentes.

Nesta perspectiva utiliza-se os conceitos de colonização e contra-colonização para se referir ao “processo de confronto entre povos, raças e etnias em choque direto na mesma área geográfica” (SANTOS, 2015, p. 15).

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra-colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra-colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (BISPO, 2015, p. 47).

Quando essa cidadania se forma em determinado espaço de origem, não apenas para viver, mas para a relação afetiva entre os sujeitos, o meio e o espaço em que edifica seus Orís, ela deve ser analisada a partir das estratégias de ação política em que foram desenvolvidos em resposta a demandas sociais específicas e ao reconhecimento da múltiplas relações de códigos, o que requer uma compreensão mais ampla do próprio conceito de cidadania.

Bispo incorpora em sua narrativa de quilombola a necessidade de compreender o processo colonial como fator libertador e liberal, necessário para a (re)existência da comunidade original. A imposição do silêncio por meio de diferentes ferramentas que permearam em diferentes períodos históricos não evitou que atores socialmente organizados, acionassem as ferramentas ou formassem redes de interseções, ao contrário dos modelos hegemônicos de desenvolvimento, como a BORIGRAFIA.

Ressalta-se também que o conhecimento produzido dentro dos muros da universidade não deve estar longe da prática cotidiana. Apenas a inserção de diferentes instituições no debate contracolonial não significa em si a desconstrução do pensamento nem a inserção de sujeitos subalternos no debate. O desenvolvimento de um pensamento no quadro deve provocar uma desobediência epistemológica, pois sem a desobediência retornaremos ao mesmo jogo de poder produzido por marcas construídas historicamente.

Será a BORIGRAFIA uma desobediência processual e a epistemologia da macumba uma desobediência epistêmica? Pode se valer de que esta trama processual percorre o território, a territorialidade e o Orí territorial.

No contexto brasileiro, espaços como quilombos, terreiros e outros que tenham demarcados ou não, acompanham a evolução colonial e imperial, que inviabilizam ou os enxergam como um risco para uma sociedade escravista. Os territórios afro-brasileiros entram no século XX ideologicamente caracterizados na forma de resistência cultural, mas no século XIX, a mística realizada em reação às formas de opressão sofridas por esses sujeitos, encontra-se no sonho de liberdade, de desenvolver-se em sua própria maneira de vida através das plantações, como outrora se praticava do outro lado do Atlântico.

Se antes esses espaços serviam como forma de reação ao colonialismo, de fato, a partir dos anos 1970, quando o movimento negro brasileiro foi reorganizado e revitalizado, eles passaram a reagir ao colonialismo cultural, redefinindo-se de uma instituição em si para um símbolo de resistência, Exu se torna resistência.

O registro histórico mostra a laicidade dessa população que é admitida na categoria da população original com realidades específicas para cada território. É realçado aqui a não homogeneidade que as torna diferentes tanto em termos de criação de saber como no processo pelo qual as organizações modernas são formadas tanto na estrutura simbólica herdada quanto na forma como se relaciona com o sistema de produção:

[...] a trajetória desses povos transpõe qualquer texto científico ou literário. Ela é visível e palpável materialmente e pode ser sentida imaterialmente, tanto quando olhamos para o passado e fazemos referência aos nossos ancestrais, como hoje quando visitamos as comunidades da atualidade e dialogamos com as suas organizações e manifestações culturais (SANTOS, 2015, p. 38).

Santos (2018) afirma que os detalhes do conceito de território são de natureza política, sem perder a importância dos símbolos e Orís existentes na dimensão cultural ou o processo de produção e giro de mercadorias na esfera econômica. Os autores acrescentam que a região é definida e delimitada por relações de poder que não são necessariamente impostas pelo Estado. É o que ocorre nas comunidades remanescentes de quilombolas, que manifestam suas relações de poder a partir do território sem ser uma instituição estatal.

Santos (2015) discute o território a partir das relações que estabelece com os fatores sociais, físicos, culturais e políticos, utilizando os conceitos de biointeração, confluência e transconfluência. Através do entrelaçamento do modo de vida de algumas comunidades tradicionais brasileiras, baseado na dependência recíproca de homens e mulheres da natureza (biointeração), temos uma proposta desfavorável ao atual modelo de desenvolvimento capitalista, que leva a uma redefinição social dos agentes mobilizados em torno dele, em uma reivindicação legal que consolida a posição social e política, possibilitando uma convivência mais harmônica de diferentes povos tradicionais (transconfluência).

BORIGRAFIA é atravessada por este território de confluência pois movimentase pelo Orí composto por uma territorialidade.

Os Territórios de Confluência é um encontro entre pessoas caracterizado pela experiência de interação simbiótica, territórios dispersos onde o enfrentamento se caracteriza por uma combinação de práticas de interdependência entre essas sociedades e seus territórios, e ativado como uma forma de (re)existência.

Povos e comunidades tradicionais - quilombolas, povos indígenas, seringueiros, etc. - têm suas próprias necessidades, marcado com distinção. Mas, segundo Bispo, todos os povos confluem e convergem com soberania para escolher sua forma, modo de vida, produção e reprodução no batalhando por território:

A surpresa para os colonialistas e a felicidade para nós é que, quando nós chegamos ao território dos indígenas, encontramos modos parecidos com os nossos. Encontramos relações com a natureza parecidas com as nossas. Houve uma grande confluência nos modos e nos pensamentos. E isso nos fortaleceu. E aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes. Pelos nossos modos, a gente se entendeu (SANTOS, 2018, p. s/d)

Os territórios são dinâmicos e emergem das relações neles mantidas, mas não restringido a esse território, mas também a relação com os agentes externos. Esses conceitos multidimensionais nos levam a uma compreensão do território e da produção territorial que sustenta o processo de empoderamento e manutenção dos territórios afro-brasileiros. Permitiu-lhe realçar a personalidade gerada a partir destas reuniões. As características que permeiam o território e as pessoas que ali vivem e seus territórios caracterizam as diferenças entre os grupos. Assim emerge um Orí que adquire no território o estatuto de Orí territorial necessária à compreensão da salvaguarda territorial do saber.

3.3 VALORES AFRO-CIVILIZATÓRIOS: APRESENTANDO AS BASES DA BORIGRAFIA

3.3.1 VALORES AFRO-CIVILIZATÓRIOS

Apesar da forte presença de afrodescendentes no Brasil e dos debates sobre as relações raciais nas últimas décadas, a África, como um mosaico da realidade em sua dimensão continental, foi pouco considerada ou mesmo invisível até a década de 1970. Zamparoni (2007) observa essa ideia que ainda hoje prevalece

é a de uma África exótica, terra selvagem, como selvagem seriam os animais e pessoas que nela habitam: miseráveis, desumanos, que se destroem em sucessivas guerras fratricidas, seres irracionais em meio aos quais assolam doenças devastadoras. Enfim, desumana. Em outra vertente o continente é reduzido a uma cidade, nem mesmo um país. O termo África passa, nesses discursos, a servir para referenciar um lugar qualquer exótico e homogêneo (ZAMPARONI, 2007, p. 46).

É contada como se a África fosse um só e, dependendo da perspectiva, como se aquele continente representasse a heresia e o paraíso destruídos e corrompidos pelo colonialismo. Sansone (2002) apontou que

a África tem sido um ícone contestado, tem sido usada e abusada, tanto pela intelectualidade, quanto pela cultura de massas; tanto pelo discurso da elite quanto pelo discurso popular sobre a nação e os povos que supostamente criaram e se misturaram no Novo Mundo; e, por último, tanto pela política conservadora como pela progressista (SANSONE, 2002, p. 249).

Em seguida, Zamparoni (2007) edifica no imaginário popular e, em alguns casos, acadêmico, um tipo de cultura africana que está se tornando representativa de todo o continente.

A criação de três centros de estudos africanos no Brasil (em 1959 o centro de Estudos Afro-Orientais - CEAO, na universidade Federal da Bahia; em 1961 o instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos - IBEEA, vinculado à Presidência da república e em 1963 o centro de Estudos e Civilização Africana da universidade de São Paulo vinculado à universidade de Filosofia) deu um grande impulso aos trabalhos científicos relacionados a esse tema (ZAMPARONI, 2007).

Até 30-40 anos atrás, muito pouco se falava sobre a África e pouco se pensava sobre seus valores civilizacionais. No campo da educação em 2003, com a promulgação da lei 10.639, a questão étnico-racial, o problema da discriminação racial e o potencial da diversidade cultural tornaram-se questões importantes a serem abordadas, sobretudo, na formação de professores.

Ciente desse imaginário idealizado do continente africano, pesquisa então a literatura e analisa a perspectiva dos valores culturais afro-brasileiros, sabendo que, em termos filosóficos, trata-se de uma questão de princípios, ou seja, da raiz dos elementos que irão trespassar a constituir uma cultura. Para Lâmpada (2000), na análise do processo histórico negro-africano, percebe-se uma linha de continuidade em certos princípios e valores capazes de estruturar códigos e relações sociais. Esses princípios, para ele,

regem a vida que eles garantem a expansão dos valores civilizatórios, mesmo quando ameaçados pelas conjunturas históricas mais desfavoráveis, como foi o caso da luta contra a escravidão e o colonialismo. (...) Na Afro-América, especialmente no Brasil, o legado africano se expandiu de tal forma que hoje vivemos da mesma maneira os princípios e os valores desta tradição civilizatória, apesar de algumas transformações que, todavia, não alteram em sua totalidade a dinâmica constituinte de um mesmo continuum (LUZ, 2000, p. 31).

O principal legado que a cultura africana deixou em território brasileiro, durante e após o período de escravização pode ser resumido nos valores civilizatórios afro-brasileiros. Esses valores apoiam a civilização africana no período pré-colonial e posteriormente ao mundo afrodescendente na readequação de sua

visão de mundo neste país. Sodré (2000), citando o pensamento de Huntington, entende que a civilização

é a forma mais elevada de agrupamento pela cultura e o fator de identidade cultural mais amplo de que dispõem os povos, independentemente daquilo que os distingue das outras espécies. Língua, história, religião, costumes, instituições e processo subjetivo de identificação são os elementos objetivos comuns que definem a civilização, permitindo aos sujeitos a tomada de consciência de sua identidade. Nessa abordagem, civilização distingue-se de cultura pela amplitude do nível de identificação do sujeito (HUNTINGTON apud SODRÉ, 2000, p. 18).

Muniz Sodré redige no prefácio do livro "Agadá: a dinâmica da civilização afro-brasileira" de Marco Aurélio Luz (2000) que, pela primeira vez, a presença do negro foi colocada em uma dinâmica civilizacional, "qualificando-a como uma dialética própria na questão do entrecruzamento das diversas "nações" (etnias) que aqui chegaram como grupos primários" (LUZ, 2000, p. 12).

Como nos alimenta Olorode (2007),

o arcabouço civilizatório negro-africano, de forma ressignificada (afro-descendente ou afro-brasileiro), resiste, insiste e persiste na sua manutenção no país como num continuum, a despeito da ideologia do racismo, que insiste em desqualificar a efetiva e consubstancial participação do Povo Negro em todos os níveis, mas, sobretudo, no tocante à economia fundadora do Brasil⁵². [s/p]

Os valores culturais afro-brasileiros são, portanto, um conjunto de princípios "tirados" de práticas, discursos, atitudes, jeitos de sentir e ver o mundo típico dos grupos sociais afrodescendentes. Não constituem um todo uniforme ou pactuado, pois depende da população analisada e do ponto de vista do analista.

Pensar o que iremos promover - MINHA BORIGRAFIA - é observar a territorialidade da vida pelo Orí, entrecruzando como nos alimenta Sodré, os atravessamentos afro civilizatórios.

Para Mattos (2003, p. 230), os valores civilizacionais figuram um encontro articulado de propostas éticas, relacionais e existenciais que refletem uma especificidade dentro da chamada civilização brasileira. A autora nesse sentido, interroga como caracterizar adequadamente os fundamentos e significados de determinadas práticas envolvendo afrodescendentes de modo a conferir-lhes o status de valores culturais. O caminho, segundo Mattos, é um esforço de identificação no complexo patrimônio cultural brasileiro, "uma recriação cosmológica

herdada das sociedades africanas pré-coloniais, ou mesmo semelhante às dimensões culturais mais profundas das sociedades africanas contemporâneas" (ibid., p. 230.). Entre os valores, inclui: a ancestralidade e as diferentes criações de morte; o significado cosmológico da vida humana e sua relação com a natureza oralidade como forma de comunicação e transmissão de conhecimento, bem como o valor da fala.

Sousa⁵⁷ (2005) cita Oliveira, quando destaca que durante a diáspora africana, o que ele conseguiu trazer para o Brasil foi relacionado a valores, ou seja, os "aspectos culturais que caracterizam a cultura negra, reconstruída no contexto do Brasil, mantendo, porém, seu ventre africano" [s/p].

Leite (1995/96), por exemplo, aponta os seguintes aspectos como valores civilizatórios das sociedades pretas africanas: a força vital, a palavra, o homem, a socialização, a morte, os ancestrais e a ancestralidade, a família, a produção e o poder. A equipe do projeto "A Cor da Cultura", promovido pelo canal Futura, editou uma série de três livros sob a coordenação de Brandão (2006) onde, entre vários temas, foi abordada a questão dos valores civilizatórios afro-brasileiros, identificados em as seguintes menções: circularidade, musicalidade, corporeidade, ludicidade, cooperativismo/comunitarismo, memória, ancestralidade, oralidade, energia vital (axé) e religiosidade, que foram representados através da figura 13. Proposta que apresenta uma imagem performativa do encarnado desta tese com a escritas dos 10 valores.

Acerca desses valores, é bom elucidar, que não são estanques ou fixos, mas relacionam-se, interpenetram-se, articulam-se, hibridizam-se, Encruzilhadam-se e seguem os fluxos e conexões que normalmente ocorrem na vida cotidiana. Percebemos que nos três aspectos (LEITE, 1995/96; MATTOS, 2003; BRANDÃO, 2006) há muitos aspectos comuns e alguns diferentes, como morte, família e poder, mais explícitos nas observações de Leite. No entanto, o eixo sublinhado por todos os autores é a formação do ser humano em todos os seus aspectos. Reagan (2005) lembra que a formação do caráter da criança de seus valores morais e espirituais, é responsabilidade da família mas também de toda a comunidade.

⁵⁷ OLIVEIRA, David de. Cosmovisão africana no Brasil – elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003. Cf. <http://www.redebrasil.tv.br/salto/boletins2005/vab/index.htm>

Em seguida, os valores serão abordados individualmente para sustentá-los, e esses referentes serão retomados na MINHA BORGRAFIA, enfatizando a trajetória desenhada pelo Orí e os atravessamentos propostos pelos 10 valores civilizatórios e as confluências de Bispo.

Figura 19: Valores Afro-Civilizatórios

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador –

Diagrama produzido à partir de (BRANDÃO, 2006c, p. 16). Elaborado por José Inacio Sperber.



3.3.1.1 Circularia

“Com um círculo, o ponto inicial e o ponto final se sobrepõem, hierarquias em algumas dimensões podem girar ou mudar de lugar. A energia é transmitida em círculos de energia e saber que não fecha e não cristaliza, mas gira, circula, transfere-se...” (BRANDÃO, 2006a, p. 98). Não há começo nem fim no círculo. Um círculo como uma roda simboliza a vida. Tião Rocha (2007b, s/p) observa que no clube “todo mundo se vê, não tem patrão, o clube tem uma ideia que é de todos, todo mundo é educador, e o clube não seleciona, mas cria um consenso”.

Oehrle e Emeka (2003) lembrar que, em África, as artes são utilizadas em rituais, durante o trabalho, religião, cerimônias, jogos e celebrações, e não desempenham um papel periférico e alegórico, mas estão profundamente integradas com o conhecimento da vida e com o acontecimento ele mesmo. O processo educacional é cíclico por natureza. Como referido anteriormente, a unidade de ensino e aprendizagem em tradição oral ensina e aprende em diferentes momentos do dia e da vida com adultos e crianças. A sala de aula é um dos poucos lugares onde ocorre o processo educativo. Por isso, durante décadas, outras áreas foram consideradas carentes de educação. Algum tempo depois, sua existência foi observada, mas é definido como "Invisível" e não faz muito tempo tornou-se objeto de estudo.

Reagan (2005) em seu estudo das tradições educacionais não ocidentais. Os seguintes objetivos são identificados nas Diretrizes Africanas de Educação. quando se referiu ao que Fanfunwa define como “os sete pontos cardinais da educação tradicional africana”:

- desenvolver as habilidades físicas potenciais da criança;
 - desenvolver o caráter;
 - inculcar o respeito para os mais velhos e aqueles em posição de autoridade;
 - desenvolver as habilidades intelectuais;
 - adquirir uma preparação vocacional específica e uma atitude sadia no que diz respeito ao trabalho honesto;
 - desenvolver o senso de pertencimento e participar ativamente das ocupações familiares e da comunidade; e,
 - compreender, apreciar e promover a herança cultural da comunidade como um todo.
- (REAGAN, 2005, p. 60).

O ponto principal é o cuidado com a formação do ser humano, entendida como a formação de uma pessoa "boa", uma boa pessoa, da qual derivam todos os

outros objetivos. Moumouni, citado por Reagan (2005), identifica quatro características da educação tradicional africana, a saber:

a grande importância atribuída à educação e sua natureza coletiva e social; sua ligação profunda com a vida, tanto em senso material como espiritual; seu caráter multivalente, tanto em termos de seus objetivos como dos meios utilizados; e, seus resultados graduais e progressivos em concordância com os estágios do desenvolvimento físico, emocional e mental da criança (MOUMOUNI apud REAGAN, 2005, p. 61-62).

É importante destacar que, dentro dessa concepção educacional, toda pessoa da comunidade mais velha que a criança torna-se, a princípio instrutor e orientador. Assim, como já foi referido, a responsabilidade pela educação dos filhos recai, em medida relevante, sobre a família e a sociedade.

A noção de tempo tem uma dimensão cíclica e circular nas manifestações da cultura popular. Para Mourão (1995/96), “o tempo para o africano é circular, tudo nasce e se destrói indefinidamente, tudo renasce sem interrupção; a evolução é mais uma modalidade dentro de um sistema de pensamento coerente e circular” (ESTACA, 1995/96, p. 14). Nos rituais os ancestrais são celebrados, trespassam a fazer parte do presente ou, como afirma Abib (2005),

O passado, então, instaura-se no presente, inaugurando um novo sentido para esse presente, reordenando papéis e relações sociais, atualizando os significados que o grupo social atribui à sua realidade, permitindo um projetar-se à frente, no tempo, abrindo perspectivas de se pensar – e viver – o futuro. Permite experienciar o futuro no próprio momento presente, que é o momento da celebração, do rito, da festa, e onde o passado se pronuncia (ABIB, 2005, p. 108-109).

Uma característica importante da circularidade é que, por sua própria essência, ela une, divide e cruza todos os outros valores, tecendo-os como um tear, dançando como os giros das orixalidades quando presentes em terra. A circularidade em rabisco, em uma infinidade circular.

3.3.1.2 Musicalidade

A música, que sempre foi entendida como parte das artes musicais, é sem dúvida um dos termos mais característicos da cultura afro-brasileira e costuma ser

associada a outras linguagens artísticas, como chegamos anteriormente. Segundo Oehrle e Emeka (2003), a música é a fonte de onde derivam outras locuções artísticas, sendo o timbre o ponto de partida. É tanto em princípio quanto na prática um fenômeno sonoro-visual, abarcando timbre organizado, dança, expressão gestual e artes visuais em um sistema coerente (p. 41). Para Kofi Agawau (2003), o vocábulo “música africana” refere-se

(...) numerosos repertórios de cantos e músicas instrumentais que foram originadas em comunidades africanas específicas, são executadas regularmente como parte de uma brincadeira, ritual, culto, e circulam principalmente oralmente/auralmente, entre e através língua, fronteiras étnicas e culturais (AGAWU, 2003, p. xiv).

Pinto (1999/2000/2001) confirma que a música não pode ser considerada apenas como timbre e lembra que samba, capoeira e maracatu e outras expressões culturais de origem africana são muito mais do que fenômenos acústicos, pois a dança está conectada. Partem da conectividade do movimento, linguagem, religião, e que são um modo de vida para muitos.

Este aspecto também é levantado por Small em seu livro "Music of the common language" (1987), ao tratar da música das culturas africanas, afirma que ela é parte integrante da vida cotidiana, um elemento essencial, e desempenha um papel muito importante em todos os aspectos da interação social, em todas as suas funções. “Música serve para tudo”, conclui Maria Bethânia no documentário “Música é Perfume”. Apesar desta visão, que encontra consenso geral, Nzewi (2007b) interroga se a razão para este consenso não foi adequadamente explorada e faz a pergunta "Por que os povos tradicionais africanos precisam da presença das artes musicais em suas vidas? e na sociedade?" (ibid., p. 91). Na opinião dele,

as artes musicais constituem um agente socializador, ainda mais em sociedades tradicionais, nas quais são vivenciadas tanto como experiência comunitária e como atividade criativa, de grupo. A participação ativa em uma expressão comunitária engendra a socialização e a união espiritual entre os indivíduos. A música, sendo penetrante por natureza, foi concebida e praticada como a estratégia mais eficaz de engenharia sóciopolítica nas sociedades locais que tinham necessidades e tecnologia de comunicação modestas, mas uma visão de mundo espiritual elaborada. (NZEWI, 2007b, p. 91).

Na música africana, para Pinto, o tempo é o lugar de todo evento musical. Por apresentar características diferentes do modelo ocidental, o autor identificou as seguintes estruturas sonoras, a partir da percepção que os próprios músicos têm de sua música:

- pulsação mínima (ou pulsação elementar) • marcação (beat) • linha rítmica ou ritmo guia (time-line-pattern) • flutuação de motivos rítmicos • melodias tímbricas • seqüências de movimentos organizados • cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmo) • rede flexível da trama musical • regras do conjunto • oralidade do ritmo • cor do som e sonoridades (ibidem, p. 91)

Entre esses aspectos estão o que Pinto (1999/2000/2001) chama de som melodia, ou seja, " composição de tons ", que muitos músicos chamam de " toada ", e o que Nzewi (2007c) chama de " meloritmo ", ou seja,

uma concepção melódica com uma forte inflexão rítmica. Define uma formulação melódica peculiarmente africana em instrumentos que podem ser afinados como membranofones, tambores de fenda, campanas (uma, duas ou quatro bocas), moringa, e reco-reco (NZEWI, 2007c, p. 136).

Diante o exposto o "meloritmo" e a "polirritmicidade" das manifestações afro Pinto traça dois pontos a musicalidade afro-diaspórica

1. A lógica clara do pensamento musical africano e afrobrasileiro tratado aqui, não implica no isolamento histórico temporal e geográfico-espacial do sistema. Existe um fluxo contínuo em diferentes direções e há inúmeros desdobramentos, já tratados em outras pesquisas ou que ainda carecem de estudos pormenorizados. 2. Ao serem sistematizados como aqui, os princípios práticos do fazer musical africano e afro-brasileiro não oferecem um "manual" fácil para qualquer compositor produzir músicas neste estilo. O fazer musical, quando executado por aqueles que o fazem pensando, e o pensam fazendo, difere essencialmente da prática de músicos que procuraram estudar os princípios de estruturas e forma descritos acima, para aplicá-los às próprias composições (PINTO, 1999/2000/2001, p. 107-108).

Blacking (1973) argumenta que todos são músicos. Small (1987) também aponta que todos são considerados músicos e podem participar do fazer musical, já que isso faz parte da interação social tanto quanto a fala. Ao contrário das culturas ocidentais, que incluem a dimensão contemplativa da música, na maioria das culturas a música está diretamente ligada a outras áreas da vida como nos lembra Araujo (2006),

Apenas um número relativamente pequeno de culturas do mundo comportam ou crêem comportar, como é o caso de sociedades industriais capitalistas,

domínios relativamente autônomos como política, religião e artes, ou subdomínios dos mesmos como artes visuais, cênicas e musicais. Daí o pesquisador depara-se, não com o que sua própria cultura de referência tenderia a classificar como âmbitos outros de práxis cultural. A compreensão destes mesmos laços, em tais casos é fundamental e indispensável não somente à construção de sentido pela “música”, mas até mesmo ao engendramento de suas estruturas sonoras em tempo real (ARAÚJO, 2006, p. 67).

A música, nesses contextos, tem um papel fundamental na transmissão de saberes e valores que caracterizam e identificam um determinado grupo social. Vale salientar que ao mencionar música como vimos anteriormente estamos a pensar para além da batida, da tecnicidade construída, vai para além da reprodução sistemática do som, esta musicalidade inclui o cantar, saberes, fazeres, em suas múltiplas diversidades afro cultural.

3.3.1.3 Ludicidade

O sistema educativo de muitas sociedades africanas tem como partida o ensino por jogos e brincadeiras, que servem também para aprender as regras da vida social. As crianças aprendem os papéis de meninos e meninas imitando os adultos em suas atividades diárias. Por outro lado, o conceito ocidental de absurdo começa a assumir implicações morais, onde discursos contra o brincar se faz presente legitimando sempre o papel da produção capitalista com frases como: “Vamos trabalhar”, “Aqui não é lugar de brincadeiras”, “Aqui não é brincadeira”, como apresenta Luckesi.

Segundo o autor, brincar significa agir de forma lúdica e criativa. Em outra passagem ele afirma que: “o ser humano, quando age ludicamente, vivencia uma experiência plena” e completa que “enquanto estamos participando verdadeiramente de uma atividade lúdica, não há lugar, na nossa experiência, para qualquer outra coisa além dessa própria atividade. Não há divisão. Estamos inteiros, plenos, flexíveis, alegres, saudáveis”.

“Brincadeira” é um termo usado pelos próprios membros (“brincantes”) para se referir às locuções da cultura popular com as quais brincam e atuam. António Nóbrega em entrevista a Coelho e Falcão apontou que na cultura popular, não há

distinção entre expressão artística, como na cultura ocidental. Nota-se que os membros da cultura popular

Não se autodenominam de atores, mas folgazões ou brincantes. Para um artista popular, sua função é a de um brincador, de um folgazão, de um divertidor cujo espetáculo em que participa é o Brinquedo. Eles, por herança da Idade Média - via península ibérica -, são intérpretes que ora utilizam o canto, ora improvisam uma toada, ora usam uma associação de passos para caracterizar um personagem, ora usam máscaras etc. Achei sempre isso maravilhoso e fiquei fascinado por tal universo multidisciplinar (COELHO & FALCÃO, 1995, p. 62).

Como a capoeira, danças dos Orixás, Manifestações outras estão enraizadas nas tradições da cultura afro-brasileira, conseqüentemente, estão intimamente relacionadas aos componentes do jogo e a continuidade da fala e da ação (CASTRO, 2003). Na capoeira, por exemplo, a roda é a situação do jogo. "Um jogo divertido ou mesmo uma dança com confronto entre os participantes" (BOMFIM, 2004). Segundo Silva (2008), "o jogo é lúdico, batalhando contra a essência dos jogos opostos e a dança que é produto da estética da arte da capoeiragem" (p. 13). Assim como as rodas de "break" do movimento Hip Hop, assim como as giras de religiosidades de matriz-africana.

3.3.1.4 Corporeidade

O corpo é o espaço-tempo dos territórios nômades de nossas lembranças ancestrais indígenas e africanas. (GAUTHIER, CASTRO e BATISTA, 2004, p. 141).

O corpo pode simbolizar diferentes formações sociais e compreender dimensões individuais e pessoais (GOMES, 2003). Segundo José Carlos Rodrigues (1986, p. 45), não há processos biológicos específicos do comportamento humano, pois o corpo sempre representa a sociedade. As transmutações que os homens impõem ao corpo além de mudar conforme a cultura também ocorrem dentro de um mesmo grupo conforme as características dos segmentos sociais (GOMES, 2003, p. 79).

A corporeidade pode ser vista como um corpo coletivo e como um corpo individual, sempre tendo em vista como eles foram edificados histórica e socialmente

(INOCÊNCIO, 2006). O corpo coletivo revelou-se o mantenedor dos valores herdados das sociedades africanas e está intrinsecamente ligado à coletividade e à comunidade. Os colonatos notavam o corpo individual apenas como força de trabalho, meio de produção.

No entanto, Muniz Sodré (1999) observou que o corpo africano recebia um “status especial” porque o sagrado estava associado ao corpo e, portanto, relacionado à herança ancestral. As experiências divinas são mais físicas do que intelectos. Mas é claro que a cabeça é um lugar sagrado, é a sede de deusas e deuses, protetores do Orí. “Na sabedoria nagô – destaca ele – cabeça (Orí) é propriamente uma divindade, a ser alimentada; o corpo é um templo” (SODRÉ, 2002, p. 30). A corporeidade, segundo o autor

não se define em termos exclusivamente individuais, mas grupais, ou melhor, ritualísticos. O corpo integra-se ao simbolismo coletivo na forma de gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais, que apontam para outras formas perceptivas. (...) A força (axé) torna possível a atividade, e o corpo, como a palavra, é um “objeto ativo” (SODRÉ, 1999, p. 179).

Sodré compreende que muitas culturas tradicionais são fundamentalmente simbólicas e corpóreas, pois se relacionam com o mundo por meio do corpo (idem, p. 16) um corpo que é atravessado primeiramente por ele mesmo em movimento.

No corpo para Soares (2001), inscreve-se a história da sociedade a que pertence, transformando-se num “texto a ser lido, em quadro vivo que revela regras e costumes engendrados por uma ordem social” (SOARES, 2001, p.109). A educação no seu sentido polissêmico e toda a realidade envolvente instruirá os corpos pois “dá-se não só por palavras, mas por olhares, gestos, coisas, pelo lugar onde vivem”, afirma a autora (ibid., p. 110). Por estas razões pessoas de ascendência africana estão condicionadas a sua corporeidade e oralidade como um codificador de memória (INOCÊNCIO, 2006, p. 57).

O movimento, segundo Nzewi (2007c, p. 141), implica que a relação simbiótica entre música, dança e teatro origina-se de uma mesma corrente, como também Ligiéro ao falar sobre as manifestações afro-brasileiras apresenta a triangulação da relação entre cantar-dançar-batucar, como veremos no último capítulo.

Estas relações incluem locuções artisticamente diferenciadas que cada um escolhe em função dos seus elementos / ferramentas criativos, meios de expressão e linguagem (verbal, física ou simbólica). Portanto, segundo a autora "assim, considerando que cada uma pode ter uma independência virtual como processo criativo de performance, a união simbiótica de duas ou mais formas de artes performáticas desde a concepção, a conformação e apresentação proporciona o ideal africano de experiências artística performática" (NZEWI 2007c, p. 141). Por conta disso, é bastante comum encontrar músicos que saibam dançar ou atuar, dançarinos competentes que sabem tocar e atuar, e atores que sabem dançar e tocar.

Movimento e música têm, portanto, uma relação orgânica, estrutural e energética. Mestre Pavão (SILVA, 2008) afirma que "na capoeira não se pensa com a mente. Pensa-se de corpo inteiro. A mente, o físico, a emoção são aspectos que se fundem no ato do jogo. Por isso o capoeirista leva consigo essa aprendizagem para o antes e depois do jogo" (SILVA, 2008, p. 16). Assim como as danças dos Orixás, a roda de break e outras variações estruturais afro-diaspóricas cuja cosmovisão caminha por outra estrutura.

3.3.1.5 Cooperativismo/Comunitarismo

Este valor diz respeito à vivência em comunidade, como regras de convivência e socialização e como formas de compartilhar a vida com os demais membros do grupo. Abib (2005) cita Tönnies para explicar a diferença entre os conceitos de sociedade e comunidade. A primeira é "concebida como um lugar de mobilidade e anonimato, a segunda como uma vida orgânica real" (TÖNNIES apud ABIB, 2005, p. 208). A comunidade torna-se então um elemento essencial no qual devem ser preservadas as tradições do mundo da cultura popular. O autor enfatiza isso.

Estas tradições só resistem às transformações impostas pela modernidade, justamente por preservarem, ainda que de forma ambígua (...) as formas e os modos pelos quais as relações sociais se estabelecem no seio daquilo que mais se aproxima da definição de comunidade utilizada por Tönnies. Portanto, os processos de transmissão presentes no universo da cultura popular, têm como base para sua efetivação, a vivência em comunidade, pois só essa característica permite que os princípios, aqui já discutidos, como a memória, a oralidade, a ancestralidade e a ritualidade, possam ser enfatizados de maneira a garantir que os processos de aprendizagem social dos sujeitos se

realizem com base na cultura e nas tradições daquele grupo social (ABIB, 2005, p. 211).

As culturas africanas são distintamente coletivas, e isso não significa rejeitar características individuais dos membros, do sujeito. O caráter comunitário da vida implica a definição de um processo de socialização em que se estabelecem normas de convivência (LEITE, 1995/96). A formação da personalidade é, portanto, responsabilidade de toda a comunidade, como diz o provérbio “é preciso uma comunidade para educar um filho”.

Segundo Leite, “esse humanismo revela que a sociedade propõe a superação, pela consciência da realidade existencial, das limitações materiais e instrumentais, harmonizando o homem com as práticas sociais suficientes” (LEITE, 1995/96, p. 108). Assim como o processo educacional recebe máxima importância, severas são as restrições para aqueles que não se submetem ao seu sistema, sendo assim excluídos em momentos de decisão por não possuírem direito de se expressar e votar.

O *Ylê Asè* é epítome da comunidade, mas não necessariamente uma comunidade geográfica. No entanto, o sentimento de representatividade e pertencimento a um grupo dá origem a características como solidariedade, cooperação e fraternidade (ABIB, 2005, p. 210).

Nzewi (2003, p. 21) observa sob a ótica da “educação musical, que o processo de ensino e aprendizagem favorece a amizade entre as comunidades bem como benefícios sociopolíticos a nível pessoal ou grupal”. Quando se trata de música, ele lembra os princípios comuns subjacentes ao bem-estar espiritual e material estruturados na arte da música no papel do coro” (NZEWI, 2005b, p. 207).

3.3.1.6 Oralidade

A oralidade, a palavra, a expressão oral, a tradição oral têm sido responsáveis pela transmissão e preservação da cultura escrita e não escrita. Nas sociedades orais africanas a palavra é tão importante que ressoa com a própria pessoa. “Onde não há escrita” - diz Hemptaté Bâ - “O homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (Ba, 1982, p. 182). Vansina acrescenta que “a oralidade é uma atitude perante a realidade e não a ausência de habilidade” (VANSINA, 1982, p. 157). Mas a

linguagem em uma sociedade oral vai além de sua função na comunicação cotidiana. É o que podemos chamar de um dito vital, um meio de preservar a sabedoria dos ancestrais, reverenciada nas tradições orais (VANSINA, 1982).

A palavra falada existe no momento da enunciação e costuma estar associada a gestos e locuções corporais. Martins (1997) acrescenta que “esse processo de alçamento da palavra alia o som ao ritmo do corpo, do gesto, conjuga a música e a dança, sinestesicamente produzindo a linguagem do grupo, sua fala” (MARTINS, 1997, p. 147). De modo geral, as tradições orais (como a história e a antropologia) podem ser vistas como sistemas coerentes e abertos de construção e comunicação do conhecimento e fazem parte da própria vida (CRUIKSHANK, 2002). No entanto, na sociedade moderna muitas culturas ainda retêm o “boca a boca”, inclusive utiliza a escrita e utiliza todos os recursos tecnológicos envolvidos nos meios de comunicação.

Tendo a tradição oral (de origem africana) no centro da concepção do ser humano, com o seu lugar e papel no cosmo torna-se mais explícita a sua componente educativa (MACHADOS, 1999). Nas oralidades em escrita de Hempaté Bâ

A tradição oral é a grande escola da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. (...) Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre permite à Unidade primordial. (BÂ, 1982, p. 183)

Por estar constantemente ligada ao comportamento cotidiano do ser humano e de sua comunidade, a cultura da palavra não é algo abstrato ou isolado da vida, a palavra tem em sua essência a força vital, a força criativa e está ligada às atividades humanas. É, sem dúvida, um “instrumento de conhecimento, mas sua condição vital garante o status de manifestação do poder criador como um todo, transmissor de vitalidade e revelador de interdependências” (LEITE, 1995/96, p. 106).

A tradição oral tem uma importância fundamental no processo educativo das crianças africanas, através de provérbios, trocadilhos, cantigas, mas também através de histórias, mitos e lendas. Como nos lembra Reagan (2005), além das histórias de

uma comunidade a tradição oral também serve para estabelecer regras de moralidade, rituais e sanções para quem as transgride.

A oralidade se torna estratégias de memorização ou memorização oral baseadas na repetição, e a ideia deve vir de um padrão rítmico profundo e equilibrado (LOPES, 1999, p. 72). Pinto (1999/2000/2001) acrescenta que para transmitir, aprender e comunicar oralmente, foram desenvolvidos padrões rítmicos, silábicos, onomatopeias, possivelmente em sequência, que ajudam a memorizá-los e ensiná-los. Para ilustrar isso, ele cita duas cantigas de capoeira: "Apanha a cor-de-laranja do tico-tico" e "Santa Maria, Mamãe de deusas foi à igreja me confessar", nas quais o timbre da gaita é baseado em falas ritmadas, demonstrando que "existe uma afinidade natural de estruturas musicais e linguísticas nas culturas musicais africanas, e essa afinidade persiste até certo ponto no Brasil" (ibid., p. 106).

Podemos perceber também nas rezas e cantigas para as orixalidades que possuem uma frequência equilibrada e harmoniosa, que Pinto define como "batidas orais" ou "bateria rítmica cantando" (NZEWI, 2007c, p. 136). Por meio de seu uso, as intenções rítmicas (ênfases, equilíbrio) podem ser comunicadas e ensinadas, bem como a estrutura e as partes do arranjo podem ser registradas, portanto, segundo Nettl (1998, 27.) funciona como uma partitura oral.

3.3.1.7 Memória

A memória, nas sociedades de tradição oral, representa o principal alimento para a manutenção e conservação da tradição e, portanto, é uma qualidade altamente desenvolvida, pois representa a principal fonte de informação e ligação com o passado. Hempaté Bâ (1982) lembra que a memória está fortemente ligada à palavra pois é por meio dela que a tradição se mantém.

Para Abib (2005), a memória é o legado do saber e do conhecimento

exerce função de amálgama do grupo, através do fortalecimento dos vínculos sociais, de afirmação da identidade coletiva e da definição de um ethos que é constituído em razão da importância que o passado em vigor e a ancestralidade assumem no imaginário do grupo (ABIB, 2005, p. 25).

Em muitas culturas africanas, a memória é capaz de reconstruir integralmente os fatos, trazendo-os para o presente por meio de uma narrativa da qual participam tanto o "griot" o narrador quanto seu público. É uma memória que capta toda a cena: seu cenário, seus personagens, suas falas, seus gestos, suas roupas, tudo nos mínimos detalhes. A autora aponta que a prática da síntese não é bem vista na tradição pois o "griot" ou conta a história em sua totalidade ou não conta.

Da mesma forma, a repetição é bem-vinda: ninguém se cansa da mesma história com as mesmas palavras. Segundo Bâ, é assim que "o passado se torna presente". A vida não se resume jamais" (B.E. 2525, p. 215). Assim, essas propriedades de memória são uma garantia de confiabilidade. Para Mourão (1995/96),

numa perspectiva de tempo, a memória vai da visual à familiar: do conhecimento dos atos familiares mais próximos chega-se à memória histórica. Neste processo aporta-se, finalmente, à memória mítica, que gira em torno da figura do antepassado comum, fundador do grupo social e familiar (MOURÃO, 1995/96, p. 15).

O treinamento da memória faz, portanto, parte do treinamento diário dos africanos e segue procedimentos pouco óbvios aos olhos ocidentais. Segundo Brasil/Mec/Secad (2006, p. 220), a memória individual ou coletiva é sempre uma memória social, portanto seletiva, composta de memórias e esquecimentos, e baseada em um elemento da vida de uma pessoa ou o(s) grupo(s) a que pertence.

As sociedades de tradição oral, nas quais a memória é de fundamental importância, são sempre regidas por uma personalidade fundamental, responsável pelos processos que envolvem a memória coletiva: a figura do mestre/mestra. Esse indivíduo tem papel fundamental dentro de uma cultura na qual a transmissão do conhecimento passa pela oralidade, e por isso depende desses defensores da memória coletiva para que ela seja preservada e oferecida às novas gerações (ABIB, 2005, p. 93).

A sonoridade desempenha um papel muito importante como ferramenta mnemônica, segundo Vansina (1985): a letra de uma música é lembrada por meio da melodia. "Em várias partes da África subsaariana" – aponta – "onde as línguas são tonais, utilizam-se ritmos percussivos para transmitir informações. (...) línguas tonais podem usar a melodia da frase como um mnemônico. Isso é mostrado, por exemplo, em enigmas tonais" (p. 46-47).

No que diz respeito aos processos pedagógicos, forma-se uma forma de comunicação e transmissão de conhecimento por meio da já citada “boca a boca”, em que as propriedades de interpretação são explicadas pela imitação dos timbres produzidos por instrumentos de percussão. Como lembra Nettl (1998), a relação “boca a boca” também serve como uma notação verbal, representando todo o discurso sonoro executado pelo grupo.

3.3.1.8 Ancestralidade

“Como pode existir o hoje, o agora, se você não conhece o seu passado, a sua origem, as suas características? É assim que a gente conhece nossa ancestralidade.”

(O Pequeno Príncipe Preto - Rodrigo França, 2020)⁵⁸

A população africana, trazida da África durante o tráfico negreiro, não veio sozinha, diz Martins (1997): com ela chegar suas divindades, suas cosmovisões, suas línguas, suas manifestações culturais, suas técnicas, suas formas de organização social e seu simbolismo (MARTINS, 1997, p. 26). Segundo Siqueira (2006), há uma continuidade sócio-político-cultural africana no Brasil, que se iniciou com a chegada compelida de pessoas de diversas regiões do continente africano, trazendo consigo conteúdos filosóficos, simbólicos, cuja origem remonta o tradições africanas (SIQUEIRA, 2006, p. 30).

O ancestral para os bantos, deixou um legado na terra e foi reverenciado. Por ter contribuído para o crescimento da sociedade ao longo de sua vida, Lopes (2006) redigiu:

ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas mas para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência suas responsabilidades. Por força de sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço (LOPES, 2006, p. 166).

Antepassados, portanto, referem-se ao falecido respeitado, seja família extensa, aldeia, quilombo, cidade, reino ou império, bem como o respeito às forças

⁵⁸ FRANÇA, Rodrigo. **O pequeno príncipe preto**. Nova Fronteira, 2020.

cósmicas que regem o universo a natureza (BRASIL/MEC/SECAD, 2006, p. 216). Está, portanto, principalmente ligada à memória e ao provérbio, mas também a outros valores civilizatórios. Na música, os tambores são um meio de parentesco. Nas manifestações culturais e religiosas de origem africana, percebemos a presença de três instrumentos, que podem ser três atabaques, como no caso do candomblé, ou três berimbaus, no caso da capoeira angola. Em ambos os casos são instrumentos de vital importância no ritual, encarregando-se de estabelecer um vínculo com o sagrado, com o ancestral (ABIB, 2005, p. 100).

3.3.1.9 Religiosidade

A religiosidade, no contexto dos valores civilizatórios afro-brasileiros, não foi pensada em termos de religião, adverte Brandão (2006c), mas como respeito à vida e ao outro. A vida como disse o autor "é um dom divino, é transcendência. Essa perspectiva nos remete ao respeito ao outro, à alteridade, ao louvor, à saudação, ao mimo, ao cuidado com o outro" (BRANDÃO, 2006c, pp. 31-32).

Na perspectiva afrodescendentes, conforme descrito por Mãe Stella de Oxóssi

religiosidade é mais do que religião: é um exercício permanente de respeito à vida e doação ao próximo. "A cada dia acontece uma lição de vida. Aprende-se de tudo, a comunicação com os mais velhos, com os mais novos, o trabalho em grupo fazendo o que se gosta e o que não gosta; e, sobretudo, aprende-se o gosto pela vida, numa estreita relação com o Orixá (MÃE STELLA).

No processo educacional, a religiosidade tem grande importância, pois ensina a maneira correta de se comportar na comunidade. Desta forma, está rigidamente ligada aos valores da memória e da civilização ancestral, com contornos que têm poucos limites.

Na capoeira essas normas remetem os ancestrais africanos por meio do mestre/mestra respeitados que os tomam como modelo de comportamento. A música possibilita essa dimensão através do canto do toque, da celebração da vida do ritual. Já na casa de Axé está interligado com a representatividade do Babalorixá e a Yalorixá que conduzem as ritualidades enquanto princípio de espiritualidade.

Assim podemos definir que espiritualidade está ligado a religiosidade, mas tem toda religiosidade está para com a espiritualidade no campo da crença e fé, mas sim no cosmo dos valores civilizatórios que estar religiosidade como a roda de break e as derivações afro populares se compõem.

3.3.1.10 Energia Vital (Axé)

Tudo que é vivo e existe, tem Axé, tem energia vital. Para Santos (1976), o axé, no sentido do candomblé, “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite a produção e o devir” (SANTOS, 1976, p. 39). É o princípio que torna possível o processo vital, mas como força não emerge espontaneamente: deve ser transmitido.

A música do candomblé, resultado de uma interação dinâmica, representa o meio que conduz ao eixo e aparece com todo o seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais e nos toques. Com essa responsabilidade, o autor enfatiza que a ferramenta deve ser “preparada”, ou seja, consagrada. As palavras também têm o poder de controlar e trazer a Energia. Segundo ela, “a invocação se apoia nesse poder dinâmico do som” (SANTOS, 1976, p. 49).

Para Nzevi (2007d), música é energia: energia psíquica, energia de ativação e energia emocional. Segundo a filosofia musical africana, “é uma ciência aplicada de energias imateriais; Explorar as escolhas de instrumentos, ambientes sonoros e conformações estruturais que projetam resultados tangíveis” (NZEVI, 2007d, p. 31).

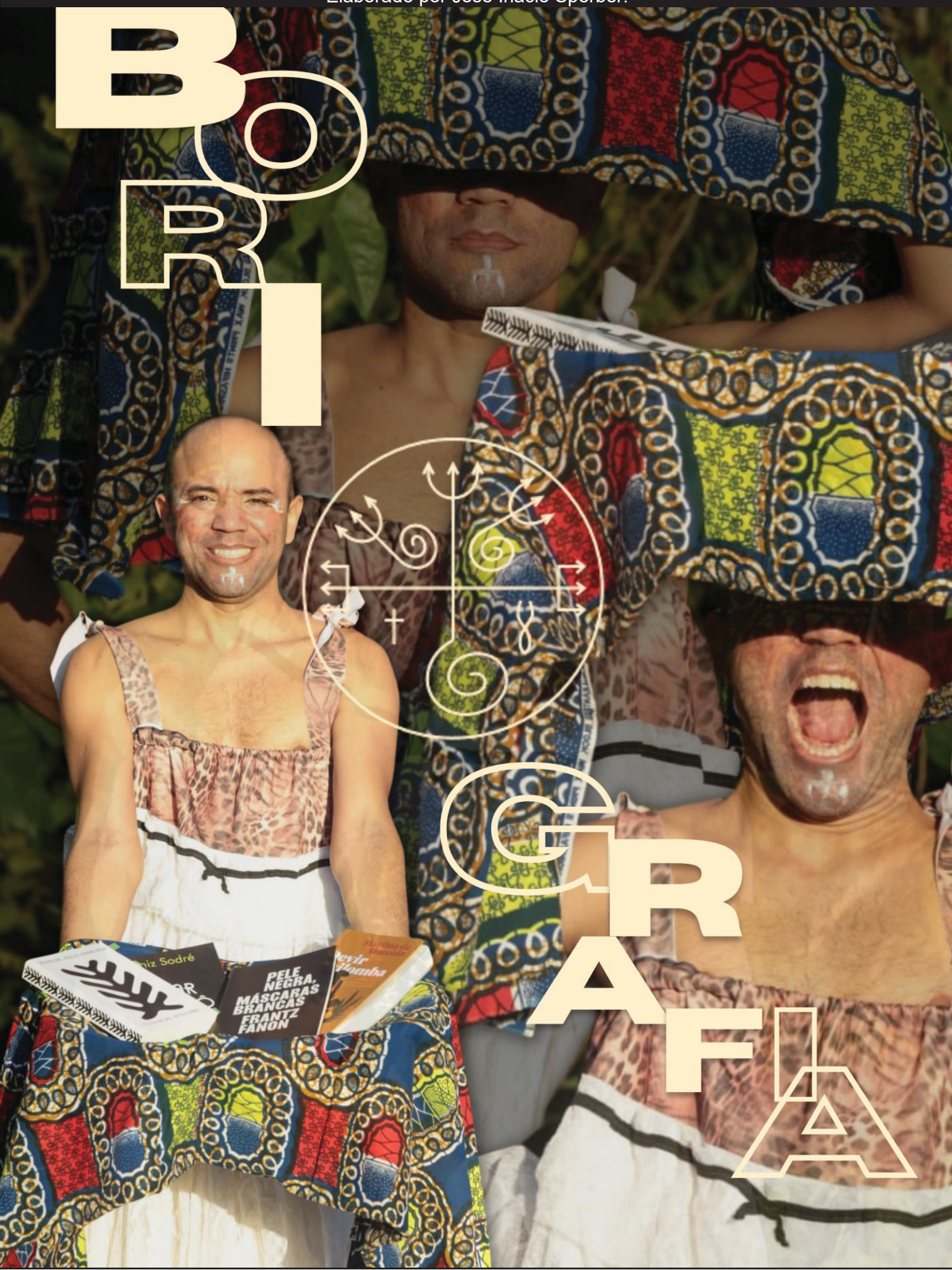
Pegando exemplo na capoeira a energia esta

no jogo que se manifesta uma energia imaterial, que emana da ancestralidade africana, com ligações profundas com o praticante; é uma força vital denominada de “Axé”. Neste sentido, a roda constitui se em um lugar do sagrado, onde o capoeirista está recebendo toda energia dos seus ancestrais que vieram nessa luta ímpar pela liberdade (CASTRO, 2003, p. 29).

Figura 20: BORIGRAFIA

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Elaborado por José Inácio Sperber.



3.4 BORIGRAFIA

A criação de um estilo “BORIGRÁFICO”, potência de um corpo preto que dança sua ancestralidade, sua orixalidade, envolve questões ético-estéticas de um corpo racializado como corpo preto, que, por sua vez, abrange diretamente uma minhaBORIGRAFIA.

Diante deste processo da minhaBORIGRAFIA (autoborigráfico), reviso questões, inspirado em Fratz Fanon, quando ele pergunta o que pode uma pessoa preta, ou em Júlio Tavares quando questiona o que pode um corpo preto, reflito a partir dos meus cruzos: O que pode um corpo preto bailarino e professor, que se abre ao enfrentamento e a transgressão do colonialismo, assumindo outras estéticas, poéticas e políticas na produção dos espetáculos que cria com a macumbaria e a ancestralidade de seu povo, e no ensino de técnicas e sensibilidades moventes em uma dança que estilizou ou se apropriou?

Oyěwùmí (2002) nos provoca a pensar, problematizando o corpo a partir da narrativa ocidental sobre as múltiplas estruturas, estéticas e composição de corpos, visto que, nas palavras da autora, “a noção de sociedade que emerge dessa concepção é que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres.” (Oyěwùmí, 2002, p. 392).

Quando me apresento nesta pesquisa como um corpo preto que dança seus ancestrais, sua orixalidade, traço por via de uma pesquisa, outros vetores que se cruzam com a dança que realizo. Observo e me sinto como conjunto em (des)estrutura, vivendo o processo do múltiplo (DELEUZE;GUATTARI, 1995) que se recria em mim, que adquire diversas formas e desformas, tempos e lugares, qualidades e desqualidades, atravessado por possibilidades de movimentos que levam a expressividade.

A dramaturgia que se expande no meu corpo preto, por vezes, treinado, com o intuito de chamar a atenção para a espetacularização e fisicalidade do corpo presente na cultura ocidental, e, por vezes, encarnado em uma transcodificação da espetacularidade, atravessa também uma dramaturgia do popular que não está preocupada com a projeção estética na cena, visto que a mesma compreende as particularidades de cada corpo que o dança. Esta diferença da performatividade técnica e uma apreciação estética de si é o que compõe a escrita desta

BORIGRAFIA.

Ao pensar a BORIGRAFIA, se faz importante destacar as diferenças com a noção de biografia. A biografia consiste em definições pré-estabelecidas sobre a dinâmica de corpo, já a BORIGRAFIA vai para além de uma metonímia da biologia tanto do corpo físico como das metáforas do corpo, um campo de imanência de um corpo micro resistente por uma identidade minoritária.

É necessário pontuar as diferenças que percebo entre as noções de biografia e BORIGRAFIA. A biografia caminha na lógica narcisista do pensamento ou do desenho do eu mesmo. Assim é, que quando não narrado pelo/a autor/a, ele opera em uma lógica antropológica do outro. Este olhar já nos trouxe inúmeros problemas para identificar indivíduos e povos, corpos e manifestações, pois não havia uma vivência nos territórios, havia apenas um registro com suas próprias convicções.

A BORIGRAFIA é o ato de tensionar e auto-provocar o lugar do corpo deste encarnado pesquisador, que cruza um procedimento processual em criação para pensar na arte-educação com um corpo afro-orientado, sem reduzir o próprio estado de criação e movimentação. É o ato do estar presente e arguir em si as relações dos alimentos que compõem a cabeça. Neste processo não há BORIGRAFIA feita pelo de fora para dentro, só se permite a construção sendo de dentro para dentro e dentro para fora.

Deleuze nos provoca que se o pensamento diz respeito a algo, é, precipuamente, à afirmação de um estilo criador/criação. Em *Lógica do Sentido*, (DELEUZE, 2007), encontramos:

Quando perguntamos "que é orientar-se no pensamento", aparece que o pensamento o pressupõe eixos e orientações segundo as quais se desenvolve, que tem uma geografia antes de ter uma história, que traça dimensões antes de construir sistemas. (DELEUZE, 2007, p. 130),

Reconhece-se que abordagens acadêmicas que trilham na superioridade da investigação teórica sobre a prática, mesmo quando observações empíricas são propostas seguidas de análise, dialogam muitas vezes por uma perspectiva distanciada. Este abismo de falar de criação sem se colocar nela, opera no risco de não captar o conhecimento proposto, assim como provoca um recorte que não contempla todo o movimento, nem na criação e nem no processo que vem dela.

Uma criação do de dentro.

Este conceito que defendo na tese, se distancia no quesito de ser um "pau de selfie" pesquisador, pois ao trazer a BORIGRAFIA como procedimento proponho uma criação conjunta entre texto, corpo-encarnado, dança e arte-educação, que se cruzam em suas singularidades de equidade potencial, no mesmo nível horizontal, permitindo compreender profundamente o processo da escrita, da criação, fortalecendo um corpo-encarnado com suas experiências a se reconhecer em sua própria identidade pesquisadora.

Estar em vivência é reconhecer sua própria Encruzilhada, solo, mas nunca sozinho, pois a Encruzilhada é centramento e descentramento, interseção e desvio, confluência e alterações, fusões e rupturas.

Para este movimento, precisamos compreender os princípios da BORIGRAFIA fundamentados nos valores afro-civilizatórios, pois a partir disso é possível compreender como meu corpo preto imerso no processo artístico-educativo desenvolve estratégias criativas partindo de uma proposta em que o "eu" se desloca para o "nós" e retorna do "nós" para o "eu", um movimento baseado numa cosmovisão do UBUNTU permeado por Exu.

E para abrir a possibilidade de cruzar, voltamos ao conceito de BORIGRAFIA. Cruzo de diferentes maneiras de se aproximar ou ser a fonte do objeto de estudo, reconhecendo no percurso as mudanças culturais e a necessidade, para esta pesquisa, de resguardar os princípios da oralidade corporal afro-brasileira.

Faz-se necessário ouvir, anotar, apropriar e ressignificar, mas, principalmente, experimentar para poder criar, sem adotar uma visão monocultural, mas perspectivas de cosmovisão Exusíaca que reconheça o corpo como uma cultura em movimento, em imanência, transbordando de potencialidade artística e científica.

3.5 DANÇAS AFRODIASPÓRICAS E A ARTE-EDUCAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE DECOLONIALIDADE

O que são as danças afro-diaspóricas brasileiras? Que Encruzilhadas se conectam estas manifestações corporais, sonoras, estéticas, estesia? Gilroy (2012) em sua obra “O Atlântico Negro”, provoca uma narrativa aplicada a moldes heurísticos relacionados a tópicos culturais criados, produzidos e vivenciados por pretos, mas não mais sendo exclusivo e específico destes.

O propósito do escritor é explanar as estruturas transnacionais que se evoluem e se articulam em um sistema de comunicação global, estabelecendo fluxos que transladam imagens, ideias e símbolos pretos através do Atlântico. Para isso, Gilroy (2012) usa a figura de linguagem dos barcos, navios, navegações que se movem entre o continente Europeu, as Américas, a África e o Caribe. O navio é uma imagem especialmente significativa, por razões históricas e teóricas, porque simboliza as trocas ocorridas dentro das estruturas circulatórias que percorreram as nações pretas do Atlântico.

Este movimento de navegações e ocupação territorial, coincide com a era do jugo, da escravidão, quando povos do continente África, pretos de diferentes etnicidades, pessoas de uma diversidade de gênero, passaram a ser reconhecidas, identificadas e marcadas genericamente como "africanos" e depois como "negros/as". Ato afirmativo onde povos perderam seu direito a uma identidade singular, de grupo, reconhecidos inicialmente pela cor. Assim como denominaram os diferentes povos originários brasileiros como "índio", anulando as relações de identidade e suas singularidades como povos.

Articulando esta perda de identidade, Fanon traça a sua Encruzilhada dentro da articulação seminal de como o colonialismo produziu e produz trauma, caos e perda. Este marco, negro, cicatrizado no corpo da negritude é mencionado por Fanon (1967, p.109) quando em sua vida na França mencionam “Olha, um negro!”. Esta afirmação cicatrizada opera para demarcar um território gigantesco como algo universal, uma operação colonial. “Somos a Universal”, é o argumento para o domínio entre todos e todas

A objetificação do homem, da cultura, a universalização de todo um continente, aqui africano, está no imaginário da branquitude. Fanon (1967), nesta compreensão, afirma um debate sobre como a negritude, como é experimentada e vivida pela maioria da população negra, é na verdade uma criação e reação à branquitude, que opera a história e cultura branca em imaginários raciais e coloniais brancos.

Nesse contexto, Gilroy (2012), alega que as práticas musicais, culturais e sociais de matrizes africanas na diáspora, são detentoras ao mesmo tempo da utopia do mundo e da crítica profunda ao capitalismo e ao modelo ocidental. Essa amplitude não é sustentada pelas implicações decorrentes desses novos protagonistas com as práticas culturais das manifestações afro-diaspóricas. Isso porque há linguagens e estéticas particulares das práticas culturais que se baseiam nas identidades étnicas locais, da circunstância urbana e seus discursos e narrativas de negros relacionados à política e cultura integradas. Dessa forma alega que existe uma especificidade cultural ou identidade de negros transnacionais. Uma nova criação para um novo espaço. Ou seja, despacha que não está explícito como os grupos, negros transnacionais, se referem às suas atividades, mas se reconhece que as manifestações das danças afro-brasileiras, criadas em diáspora, ocupam outro território. Foram criadas a partir da experiência do exílio.

Observando uma proliferação e transformação em uma cultura nacional, urbana e popular, percebo que não há um limite para os praticantes distinguirem esses traços culturais ou associá-los à população negra. Neste percurso desta diáspora, as identidades se cruzam, os apropriamentos se operam, e o branqueamento estético e das linguagens para estas manifestações se afirmam.

Muniz Sodré (2017) no seu “Pensar Nagô” nos provoca ao minuciosamente revelar o verniz religioso das religiões de matrizes africanas, que é envolvida pela filosofia existencial vivida. O autor citado diz que a filosofia não se limita ao conceito europeu ocidental, que limitou os pensamentos filosóficos às muralhas do mundo acadêmico por meio da organização, sistematização e encaixamento do pensamento teórico, da teoria do pensamento.

Este encaixamento provocou exclusões, homicídios e invisibilidades de filosofias outras, pensamentos outros que não atendiam e ainda por vezes não atendem uma necessidade específica ocidentalizada e europeizada nas Américas. O que talvez se possa chamar racismo filosófico.

Diante deste olhar, Sodré desloca “a voz ativa dos sujeitos de pensamento para a voz média dos sujeitos-objetos do ato de pensar - vivendo (e não viver pensando)” (p. 94), ampliando a possibilidade de compreender o pensamento filosófico no contexto da experiência litúrgica de outras religiosidades. Uma filosofia que dança.

São os ritmos, sons, timbres, batidas e a diversidade de signos das latências das memórias, sentados em corpos em movimento, dançantes, cantantes, que celebram o mítico, que reforçam o sentimento de pertencimento a um princípio fundamental, ancestral. Assim, o autor expõe a relevância do passado comum como forma de existência que resiste para os sujeitos da diáspora, onde “o terreiro de candomblé é a organização responsável por um tipo de visibilidade, portanto, aquilo que transforma em existente o suposto inexistente [...]” (SODRÉ, 2017, p. 100).

É um território reterritorializado, enquanto espiritualidade e ancestralidade, cujo corpo está concebido na Encruzilhada do sensível, pois “pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele” (SODRÉ, 2017, p. 106), e este “corpo humano é permeável a mundo histórico e cosmo mítico, exibindo ritualisticamente esta sua singularidade” (SODRÉ, 2017, p. 121). Compondo uma dança que se torna “liturgia do corpo”.

Podemos validar a liturgia do corpo como uma perspectiva que promove a BORIGRAFIA, pois reconhece seus caminhos dançantes, ou estruturas de vida que dançam a ancestralidade. Nos aproximamos de João Baptista Borges Pereira (1981) que afirma que a desconexão da cultura de seu grupo étnico ou racial coincide com um processo de folclorização dessa mesma cultura. Esse processo ocorre quando as locuções culturais deste grupo étnico se desadjetivam, mas são difundidas e vistas como parte integrante da cultura nacional.

Diante deste movimento de folclorização, o que seria a cultura afro diaspórica?

Seria tudo o que não for erudito e acadêmico? Seria a cultura anônima, coletiva e de fundo tradicional? Seria aquele conjunto de conhecimentos e práticas vivenciadas pelas classes populares, embora também passíveis de apropriação pelas elites? Seria o mesmo que folclore? (LOPES, 1988, p.14).

Já Thiago Silva de Amorim Jesus (2018) considera algumas características do folclore para distinguir a cultura popular do conceito de folclore, voluntariamente realizado pelo público mostra tradição. Onde a tradição “é o corpo, que é o principal meio de expressão das artes populares” (JESUS, 2018, p.2), onde a linguagem corporal é um elemento central para os movimentos diversos da cultura popular.

As manifestações da cultura no âmbito do folclore, na Carta Nacional de Folclore, escrita em 1951, e relida em 1995, traz:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. Ainda, segundo a Carta: Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências. Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas. (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, [1951] 1995).

Quando estudiosos da tradição popular adotaram a palavra folk-lore para nomear seu campo de estudo no século passado, imaginavam que a palavra cunhada artificialmente por William John Thom em 1846 era uma síntese de seus conceitos, livre de controvérsias. A palavra "folk" cujo significado é "povo", originalmente deriva de antigas raízes saxãs, onde "lore" significa "saberes". Estrutura que vai ao encontro de pessoas, grupos e seus conhecimentos a serem conhecidos. Assim, segundo seu criador, a nova palavra significaria "sabedoria do povo", "saberes do povo", "conhecimento do povo" (THOM, 1846).

Diante da questão do saber, debates e discussões começaram a questionar o significado do "saber" e os limites do "saber". Para alguns, a cultura material não estaria excluída - artesanato, técnicas folclóricas como culinária, arquitetura, fabricação de instrumentos musicais, dos conceitos e espaços dos estudos folclóricos. Para demais estudiosos, a cultura material integra-se ao folclore quando vinculada à cultura não material – o estudo da música folclórica inclui instrumentos musicais. O estudo dos feriados tradicionais incluirá sua alimentação, etc.

Outro tópico de discussão são as palavras "povo" e "popular", o que significa muito. Inicialmente, o significado de povo no conceito de folclore apontava para representantes das sociedades inferiores, das sociedades tradicionais camponesas. Não subsistia folclore urbano que hoje é admitido. A cultura dos povos primitivos - entre eles os povos originários e tradicionais dos demais continentes - também estavam fora desses estudos.

Neste percurso compreendemos que o conceito base de "folclore" pode ser uma sistematização e organização dos saberes coletados e imutáveis. Mas nesta Encruzilhada caminhamos para pensar a cultura afro-diaspórica como conhecimento e não como conceito de cultura popular legitimada pela branquitude. Pois se declaramos que há a cultura popular, determinamos uma outra cultura, permanecendo no duelo entre a massa e dos poucos.

3.5.1 Debatendo A Cultura Afro Diaspórica

É hora de examinar como Stuart Hall se colocou nessa polêmica e desenvolveu o conceito de "cultura popular negra". Mas antes disso, trago algumas pontuações sobre as biografias desse autor, nascido em Kingston, na Jamaica, no ano de 1932, em uma família negra de classe média. Hall migrou para a Inglaterra no início dos anos 1950 para continuar seus estudos. Por lá, se matriculou em um curso de literatura na universidade de Oxford e se juntou a grupos nacionalistas nos países coloniais e círculos marxistas de esquerda. Quanto ao marxismo, fez parte do grupo fundamental para formar a Nova Esquerda Britânica, entre eles E. P. Thompson, Raymond Williams, Raphael Samuel e Charles Taylor.

Em 1957 assumiu o cargo de professor em uma escola secundária em Brixton, no sul de Londres, onde desenvolveu projetos educacionais baseados em práticas culturais. Em 1961 começou a lecionar um curso de Mídia e Cinema no Chelsea College, Universidade de Londres. Três anos depois, escreveu seu primeiro livro, "Popular Art with" (1964) em parceria com Paddy Whannel, focado no jazz.

Em 1964, Richard Hoggart o convidou para se juntar a ele na fundação do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS), na Universidade de Birmingham. Considerado, portanto, um dos "pais" dos estudos culturais, Hall foi o primeiro diretor do CCCS, organizando importantes projetos sobre classe social, questões de gênero, televisão, música pop, cine, literatura e culturas juvenis (leia teds, mods, skinheads e rastas).

Em 1979 mudou-se para a Open University, onde continuou suas pesquisas no campo dos estudos culturais e se firmou como um dos principais intelectuais na discussão de temas como a pós-modernidade, o lugar da história no estudo da

cultura contemporânea, a desconstrução e os empréstimos teóricos, os media, o pós-colonialismo, a identidade e o multiculturalismo.

No Brasil, Hall editou a coleção "Da diáspora: identidades e mediações culturais" em 2003 e, três anos depois, "A identidade cultural na pós-modernidade". Tal como E.P. Thompson, o filósofo jamaicano, influenciado pelas tradições marxistas, fez uso das teorias e ideias inovadoras criadas por Richard Hoggart, Raymond Williams e Antonio Gracie, sem esquecer as condições sociais e objetos de uma classe particular na análise cultural. Sua preocupação central é compreender em que medida a cultura de um grupo, e no caso das classes trabalhadoras, pode servir como repto à ordem social ou, ao contrário, como forma de adesão às relações de poder.

Para Hall é preciso desconstruir a noção de cultura popular para superar uma noção ingênua do que ela consiste. A cultura popular tem um efeito tão positivo por causa do fascínio da palavra "popular". Em certo sentido, ele se baseia nas experiências, memórias e tradições das pessoas e cria uma conexão com vidas, expectativas, planos, esperanças e ambições das pessoas usuais. No entanto, isso não é tudo, a palavra "popular" é ambígua, ou seja, tem muitos significados, sentidos e significância.

Segundo seu significado recorrente, uma cultura é "popular" porque as massas, os "povos" a valorizam, compram, entendem, escutam e consomem. Esta seria a definição de comércio, ou "mercado", que muitas vezes é associado à venda, expropriação e desmoralização da cultura das pessoas. Por outro lado, alguns teóricos "radicais" a apoiam. "Civilização popular", uma alternativa idiossincrática e abrangente, independente de interesses comerciais e homogeneização cultural. (HALL, 1984, p.93-110).

Como podemos constatar na nota acima para Hall, ambas as propostas são insatisfatórias. O conceito de povo como "pouca mão de obra, passiva e indiferente" (2003, p.262) é inconsistente com a realidade. As pessoas usuais não são alienadas, pois são capazes de reconhecer como suas vidas são reorganizadas, refeitas e remodeladas pela indústria cultural. Isso não significa que não entendemos que a dominação cultural tem um efeito específico. Afirmar que a indústria cultural não afeta nossas vidas é dizer que a cultura do povo pode existir como uma ilha isolada fora do período em que se estabelece a relação entre poder cultural e poder social.

Não existe "Civilização Pop" que seja completa, autêntica e independente, que esteja fora do campo de força das relações de poder e dominação culturais.

Embora a cultura do “povo” esteja longe do poder. Mas eles também compartilham uma jurisdição mais ampla, incluindo peças sociais e culturais, não apenas conectando a reciprocidade com a sociedade em geral, mas também ligada a inúmeras tradições e práticas. Consequentemente, os pesquisadores devem deixar de abordar a cultura popular a partir desses dois pólos intercambiáveis: "encapsulamento" completo ou "autonomia" absoluta.

Diante destas perspectivas Hall problematiza e defende outro conceito para esta tal "cultura popular":

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a "cultura popular" em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p.255-258).

Para Hall, os termos "popular" e “classe trabalhadora” constituem conexões muito intrincadas, mas não devem ser julgados sinônimos, pois não existem culturas fixas, exclusivas e intrínsecas de uma determinada classe social. De qualquer forma, o vocábulo "popular" sugere a articulação dinâmica entre cultura e classes sociais, mais se refere à união de classes e forças que compõem "classe popular", "cultura da classe oprimida e excluída". Para o qual o pico oposto é "Civilização do poder", que é a fusão de classes e forças sociais que criam o que não é um "povo" ou uma "classe popular".

A principal contradição que polariza o campo da cultura não se encontra no embate e confronto de classe x classe, mas no povo versus coletivo do poder. Nesse sentido, a cultura popular é um terreno de batalha, um dos pontos de engajamento no combate a favor ou contra a "cultura dos poderosos" (HALL, 2003, p.262).

Um sinal de distinção na forma de cultura de massa é o símbolo da palavra "negro", da expressão "cultura popular negra". O que essa expressão realmente significa? Um ato de vivências e tradições negras que são apropriadas em seus temas artísticos, pedagógicos. O corpo, sua expressão, seu musical, sua língua

falada produz uma narrativa rica e controversa. Para o pensador jamaicano, a cultura popular negra nunca pode ser reduzida ou explicada pelas oposições binárias geralmente colocadas para caracterizá-la: alta ou baixa, resistência versus aquisição, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal. É um espaço ambivalente e paradoxal, um lugar de Encruzilhada, consentimento, rebelião e luta tática.

Há um abismo entre cultura e história. E as diferenças importam. Pois as experiências afro-diaspóricas são traduções. Uma existência traduzida, pois, nas palavras do autor, quando o significante "negro" é arrancado de seu "encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir" (HALL, 2003, p.345).

As danças afro-diaspóricas ou como Hall provoca "cultura popular negra", são circulares e não determinam quem é ou está como protagonista da cena, pois quem assiste também está envolto do ato, da ação e criação, Encruzilhada pela ritualidade presente na cena, no território e no corpo.

Há um envolvimento mesmo quando não ativo. Pois a manifestação se faz no reconhecimento de determinados símbolos, que iremos abordar quando fizermos o encontro da análise do espetáculo "Orixalidade In-Corpo(r)-Ação" no capítulo três, cujos símbolos nos ativam o território do pertencimento, pois, carregam consigo elementos que compõem a estrutura negra e o lugar.

Neste percurso compreende-se que ao mencionar "cultura popular negra", isso seja um símbolo do pertencimento. BORIGRAFIA está no perceber os elementos da orixalidade como alinhamento do seu Orí, onde a estética das ações artístico-pedagógicas fortalece os símbolos, provocando uma ruptura de uma compreensão pautada na explicação, e se fortalecendo em uma compreensão que vivencia o território.

É no alinhamento com o Orixá, mesmo que sua construção não seja de terreiro. Seu Orí faz interligações e Encruzilhadas com conhecimentos e produções diversas cujo a ancestralidade se faz presente.

3.5.2 Africanidades: Um Discurso Na Educação

Baseia-se essa seção, os escritos relacionados aos intelectuais negros e negros, que conquistaram seu espaço de direito na academia, algo que, no Brasil, só se efetivou mais recentemente, devido ao rompimento ainda em produção com a constituição eurocentrada, elitista e racista, a qual, historicamente, estabeleceu as Universidades. Isso possibilitou a concretização e a aproximação de conhecimentos de culturas oriundas de matrizes africanas ou afro-brasileiras, desvalorizadas, apagadas, por vezes, a partir de recorrentes narrativas preconceituosas.

Nas escolas, as africanidades passaram a ter seu espaço garantido por lei, após décadas de lutas, resistência e confrontos dos diferentes setores do Movimento Negro por reconhecimento, podendo ser considerado como marco, o que estabelece a lei 10639/03 que tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-brasileira na Escola Básica. Isso porque ações de inclusão social, como as diretrizes curriculares para as relações étnico-raciais, o estatuto da igualdade racial, a política de cotas, entre outras ações permitiram ampliar pesquisas, estudos e abordagens que se desenvolvem dentro da temática das africanidades.

Um dos primeiros a utilizar o termo africanidades foi Henrique Cunha Júnior (2001), que o sistematizou, em definitivo, a partir de 1993, quando lecionou na Universidade Federal de São Carlos, a disciplina "História, Filosofia e Sociologia da Educação", juntamente com a professora Petronilha Silva, e com os professores Álvaro Risoli e Valter Silvério.

Com o conceito de africanidades, ficou aberto um caminho teórico para reconhecimento da importância da herança africana no Brasil, assim como o pertencimento linguístico, estético, político e social para a apreciação da multiplicidade dos povos africanos chegados e suas derivações nos diversos campus de atuação. Sejam eles na ritualidade, temperos, contos, cantigas, entre outros aspectos de atuação em território brasileiro, para a criação de manifestações de cultura afro-brasileira, que traz em seus códigos elementos hibridados dos povos diversos africanos.

Henrique Cunha Júnior (2010) afirma que a percepção da sociedade é feita de forma sistêmica para algumas sociedades africanas, considerando sua complexidade de interações. Já na realidade brasileira, as africanidades podem se relacionar com algumas teorias na mesma direção das filosofias africanas, do pós-colonialismo e dos estudos decoloniais, que preenchem algumas lacunas no que se

refere à presença de conhecimentos das populações negras nos espaços acadêmicos.

Ao mencionar filosofias africanas promovemos, como menciona Séverine Kodjo-Grandvaux (2021), um processo de “trans-aculturação”, procedimento por meio do qual se testam conceitos da filosofia, para fins de examinar como eles podem se tornar desterritorializações e reterritorializações, deslizamentos e retomadas de um outro ângulo ou ponto de vista (DELEUZE;GUATTARI, 1992), movimentos de conhecimento, da cultura e dos saberes, pelos quais um sujeito passa quando se utiliza de um “pensar fora das línguas e das situações em que foram inicialmente formulados”.

Este processo de “trans”, está interligado a conectividade possível para o reencontro com motrizes⁵⁹ africanas que chegaram e sofreram apagamentos, apropriações e extermínio.

Para Henrique Cunha Júnior (2010), deve-se permanecer alerta às vozes dos excluídos, uma vez que essas devem se configurar a partir de um desejo de inclusão mais amplo, com as ideias, os conceitos de afrodescendência e, principalmente, nesse contexto, as africanidades, ambas estimuladas pelos movimentos negros. Isso tendo em vista que não faziam parte originalmente das correntes desses movimentos, mas guardavam, com relação a eles, certa autonomia intelectual, discursiva e prática.

As africanidades brasileiras devem estabelecer-se como um campo de luta contra o eurocentrismo e a dominação ocidental, cujas criações dos pensamentos foram traduzidas pelas construções de ideias impostas por estas perspectivas dominantes. Assim, visa-se compreender que não somos “o Outro” das histórias deles e nem eles “os Outros” das nossas histórias, finaliza o autor (CUNHA JÚNIOR, 2010).

As africanidades são manifestações sociais, nas quais, a partir da cultura, aspectos sociais incorporados aos costumes são identificados como modos de viver. Como exemplo, é possível citar as músicas, que remetem a costumes do continente africano, com base nas lutas e resistência da população negra, sobretudo, relacionados à diáspora, as quais são incorporadas à nossa cultura, assim como

⁵⁹ Parte a pensar Motrizes Africanas com Zaca Ligiero (2011), visto que “o adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore*, que faz mover, é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111)

religiosidades e as linguagens, o vocabulário. Nesse contexto, vale destacar os estudos de Lourdinha Siqueira (2006), Petronilha Silva (2009) e Kabenguele Munanga (2009).

Segundo Lourdinha Siqueira (2006), o conceito de africanidades, denominado pela autora como africanidades brasileiras, situa as raízes da cultura brasileira, que têm origem africana. A ela, atribui-se os modos de ser, viver e organizar as lutas das/os negras/os brasileiras/os, as marcas da cultura africana que, independentemente da origem étnica de cada brasileira/o, fazem parte do seu cotidiano.

Siqueira (2006) nos provoca a pensar que os valores que sobrevivem à opressão da escravidão, da colonização, do racismo, mesmo que tendo sido construídos nessas circunstâncias, tendem a se constituir como possibilidades de proteção, segurança – fundamento para viver, pensar, construir -, e recentralizar esforços que se fazem nos valores de refúgio, de somativa e de todo reconhecimento da luta representada pelo Movimento Negro. Dessa maneira, apontam caminhos para desestabilizar a estrutura que mantém a desigualdade brasileira, centrando na educação das relações étnico-raciais. A autora ainda destaca que as africanidades brasileiras podem nos direcionar para reflexões que permitam a identificação valorativa dos sujeitos pesquisadores enquanto parte da formulação histórico-social, enfatizando a produção acadêmica, que pode compor um dos instrumentos de luta contra as desigualdades e o racismo (SIQUEIRA, 2006).

Junto a Siqueira é possível ponderar que o conceito africanidades é fundante para a área de Educação das relações étnico-raciais no Brasil, e, em diálogos com pensadores, tais como Kabenguele Munanga (2009) e Petronilha Silva (2009), compreende que uma reformulação histórico-social, por meio de uma educação responsável e sensível, contribui para minimizar o processo de disputa por espaço no currículo escolar, mais efetivamente, a partir da primeira década do século XXI.

De acordo com Petronilha Silva (2009), existe neste campo a necessidade de combate aos próprios preconceitos, bem como os gestos de discriminação tão fortemente enraizados na personalidade das/os brasileiras/os, além da urgência em superar a ignorância em relação à história e à cultura das/os brasileiras/os descendentes de africanas/os.

No espaço escolar, os planos de trabalho e atividades com as culturas de origens africanas e afro-brasileiras só fazem sentido se forem apreendidos pela ação

das/dos estudantes, no ato de vivenciar, colocar a “mão na massa”; aprender realmente a partir do que se vive e muito pouco sobre o que se ouve falar (SILVA, 2009).

3.5.3 Colonialidade e Decolonialidade

Para identificar, conhecer e compreender africanidades há que conviver com pessoas negras que reconhecem o seu pertencimento étnico-racial, enraizado na África, há que frequentar territórios negros, há que buscar obras de seus autores (SILVA, 2009, p.46). Para a autora, o fortalecimento de uma proposta acadêmica que se valha do conhecimento, por muito tempo subalternizado por correntes teóricas eurocêntricas, as quais valorizam a utilização de definições e conceitos mais próximos da realidade brasileira e latino-americana, possibilitaria a produção de outros conhecimentos, propiciando outras aprendizagens, em que as “certezas se convertem em incertezas, as quais propiciam novas certezas” (SILVA, 2009, p. 170).

As africanidades brasileiras não tratam de uma nova área de conhecimento, mas apontam para estudos que podem auxiliar todas as áreas de conhecimento, abordadas nesse contexto, a partir de uma perspectiva da cultura e da história dos povos africanos ou deles descendentes. Não se trata efetivamente de substituir o conhecimento eurocêntrico por um conhecimento afrocentrado, mas sim possibilitar que esse conhecimento, que historicamente foi relegado a não fazer parte do espaço acadêmico, tenha seu espaço reconhecido.

Criar um procedimento metodológico para se auto pesquisar e ser um caminho para futuras pesquisas é um ato desta tese que só se torna possível pois compreendo os valores, saberes e fundamentos das africanidades em território de dentro, ou seja, dos quais sou parte. Africanidade, corpo, memória e Encruzilhada.

Esta Encruzilhada ocupa o processo de ensino-aprendizagem que conduz as ações para uma pedagogia antirracista, na qual: o respeito não é entendido como mera tolerância, mas como um diálogo estabelecido entre seres humanos diferentes, que se miram uns aos outros, sem sentimentos de superioridade ou de inferioridade; a reconstrução do discurso pedagógico, no sentido de que a escola venha a participar do processo de resistência dos grupos e classes postos à margem, bem como contribuir para a afirmação da sua identidade e da sua cidadania; um estudo

da recriação das diferentes raízes da cultura brasileira, que, nos encontros e desencontros de umas com as outras, se fizeram brasileiras de origem africana, europeia ou asiática como nos faz refletir a professora Petronilha Silva (2009),

O referencial teórico, apresentado por Petronilha Silva (2009), tem como base a ética da existência do outro, o respeito às diversidades e valorização das diferenças. Dessa forma, aproxima-se da noção de perspectiva afro, UBUNTU, adotada para tentar compreender o significado de uma visão de mundo africana, dentro da qual um indivíduo, uma comunidade ou uma sociedade direciona o olhar, percebe e sente o outro e o mundo, considerando suas experiências. Uma relação BORIGRÁFICA do "entre".

O "entre" no sentido de não "gourmetizar" a cultura ou manifestações afro-brasileiras como muito ocorre na educação. O exemplo de um processo gourmet da arte na educação se faz na presença do "funk" na escola, mas não a vinda de todos os seus fundamentos sociais, como a favela, a linguagem, os trajes. Esta forma de gourmetizar provoca apenas o uso e o apropriação da musicalidade e não provoca fissuras nas discussões, compreensões e articulações a respeito da arte, ações sociais na comunidade e nem no deslocamento destes territórios.

Sendo assim, quando se aborda sobre africanidades, é preciso compreender, entre outros conceitos, a educação na perspectiva africana, a corporeidade na perspectiva africana, as relações com o outro na perspectiva africana. De acordo com as influências africanas que se revelam no cotidiano de brasileiras/os, mais do que manifestações de africanidades, se "representam formas encontradas para sobreviver, para expressar um jeito de construir a vida, de senti-la, de vivê-la" (SILVA, 2003, p.26).

Portanto, para Petronilha Silva (2003), estudar as africanidades brasileiras significa observar um jeito de ver a vida, o mundo, o trabalho, de conviver e lutar por sua dignidade, próprio das/os descendentes de africanas/os que, ao participarem da construção da nação brasileira, vão deixando nos outros grupos étnicos com que convivem, suas influências, ao mesmo tempo em que recebem e incorporam influências dos outros.

O motivo pelo qual as africanidades na escola devem estar presentes, deve ir além do cumprimento de uma lei federal ou de uma exigência dos movimentos sociais. Tal prática deve se fazer presente com o objetivo de favorecer o estabelecimento de uma educação das relações étnico- raciais, verdadeiramente

antirracista, no que se refere à compreensão, valorização e respeito às culturas africanas e afro-brasileiras.

Estudar História e Cultura Afro-brasileira e Africana é também um gesto político, questionador de paradigmas eurocêntricos que costumeiramente marginalizam, desqualificam, negam as contribuições dos africanos para a humanidade. Estudar história e cultura dos povos africanos exige dos professores e estudantes, pretos e não pretos, aprender a identificar, criticar, desconstruir distorções, omissões, avaliações baseadas em preconceitos, construir novas significações (SILVA, 2010, p. 45).

Ainda sobre o tema das africanidades, Kabenguele Munanga (2009) destaca dois conceitos, os quais possuem a seguinte relevância: sociedade e cultura, com os quais busca transmitir legados históricos fundamentais para uma compreensão lógica de como a África é viva e interligada com a cultura brasileira, sobretudo, com a identidade negra (negritude) no Brasil. As africanidades brasileiras são estratégias definitivas de combate ao racismo, pois introduzem as afrodescendências no pensamento brasileiro, também representando a recriação da cultura africana, além de revelar o jeito de ser africana/o no Brasil, melhor dizendo, afro-brasileira/o.

Kabenguele Munanga (2009), ao definir a identidade a partir de fatores históricos, linguísticos e psicológicos, complementa com a ideia de que, às vezes, existem equívocos na definição da identidade objetiva (descrita pelas/os estudiosas/os), com a identidade subjetiva, ou seja, a maneira como o grupo se define ou é definido. Assim, a negritude, para o autor, embora se origine na cor da pele negra, não é de ordem biológica, visto que se refere às histórias em comum que, de alguma maneira, ligam os grupos em situação de opressão. Ademais, pelo reconhecimento da identidade negra, colocam-se sob o olhar do mundo ocidental branco, reunidos sob o nome de negras/os.

Aimé Césaire, em seu “Discours sur la négritude” (1987), anuncia a negritude como instrumento de combate para garantir a todas/os o mesmo direito fundamental de desenvolvimento e dignidade humana. Além do respeito pelas diversas culturas presentes em nossa sociedade global, o autor ainda indica a negritude como o melhor antídoto contra as duas maneiras de se perder: a segregação pelo particular e a diluição pelo global.

Negritude também batizou o movimento reivindicador, marcado por uma literatura específica que, muito mais do que um movimento literário, foi um ato

político, uma afirmação de independência, um clamor por reconhecimento. Segundo Kabenguele Munanga (2009), além de Aimée Césaire, o senegalês Léopold Sédar Senghor (1934) e outros estudantes imigrantes, em Paris, fundaram, em 1934, a revista “L'Etudiant Noir” (O Estudante Negro), cuja função resumida era combater a segregação ocorrida entre as/os estudantes no Quartier Latin, buscando a unificação para além de suas nacionalidades, mas que fossem reconhecidos em um só e mesmo “estudante negro”.

Além da revista “L'Etudiant Noir”, também se criaram revistas específicas, organizadas por intelectuais haitianos, senegaleses, antilhanos, como a “La Légitime Défense” (A Legítima Defesa) e “La Revue du Monde Noir” (A Revista do Mundo Negro). Mas, foi na revista “L'Etudiant Noir” que a palavra “negritude” foi empregada por Aimé Césaire pela primeira vez, designando, primordialmente, a rejeição da assimilação cultural e de uma certa imagem da/o negra/o pacífica/o, incapaz de construir uma civilização.

Kabenguele Munanga (2009) menciona que os escritores levantam três objetivos principais para a negritude: (1) buscar o desafio cultural do mundo negro; (2) protestar contra a ordem colonial; (3) lutar pela emancipação de seus povos oprimidos. Para o autor, “a negritude é o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura” (MUNANGA, 2009 p. 52), o que, mais tarde, Aimé Césaire redefiniu em três palavras: identidade, fidelidade e solidariedade. Identidade, assumindo plenamente e com orgulho a condição de ser negra/o; a fidelidade, que repousa numa ligação com a terra-mãe; e a solidariedade, sentimento que liga todas/os as/os irmãs/os negras/os do mundo, que ajuda a preservar uma identidade comum, rejeitando todas as máscaras brancas que as/os negras/os utilizavam.

O Movimento, criado com o objetivo de revalorizar a/o negra/o cultural, política e artisticamente, apesar de dominar a literatura durante décadas, foi acusado de veicular um essencialismo negro. Léopold S. Senghor (1934) defendia a ideia de que o termo fosse empregado, visando ao conceito em sua aceitação mais geral, além de englobar todos os movimentos culturais lançados por uma personalização negra ou por um grupo de negras/os em qualquer lugar do mundo, assim, admitindo a negritude como fato e cultura, bem como aceitação desse fato, sua projeção na história e na civilização negra.

Frantz Fanon (2008) atribui ao colonialismo a chamada inferioridade da/o colonizada/o que, derrotada/o, dominada/o, aceita e internaliza a ideia do colonizador. Essa ideia, sustentada no racismo, estrutura e justifica a intervenção, por meio de uma difusão ideológica de uma suposta superioridade em relação a/o colonizada/o. Tal ação é vista como benefício, não violência, mas sim resultado da alienação colonial, na construção mítica de que o colonizador tem a/o colonizada/o como herdeira/o legítima/o dos seus valores civilizatórios universalistas, superando o selvagem, primitivo e despossuído, das/os colonizadas/os.

Sobre os indígenas americanos, a obra do etnólogo holandês, Cornelius de Pauw (apud ALMEIDA, 2019), é emblemática. Para o escritor holandês do século XVIII, os indígenas americanos “não têm história”, são “infelizes”, “degenerados”, “animais irracionais” cujo temperamento é “tão úmido quanto o ar e a terra onde vegetam”. Já no século XIX, um juízo parecido com o de Pauw seria feito pelo filósofo Hegel (apud ALMEIDA, 2019, p. 28), disse acerca dos africanos, que esses seriam “sem história, bestiais e envoltos em ferocidade e superstição”

Para Achille Mbembe (2018), indo além do colonialismo, o projeto iluminista, baseado na liberdade e igualdade, encontrou pelo caminho a Revolução Haitiana, em que o povo negro, escravizado pelos colonizadores franceses, se opôs e resistiu devido às promessas apresentadas pela revolução francesa – as quais eram fundadas na tríade liberal da igualdade, liberdade e fraternidade –, estando, e muito, naquele momento, distantes da realidade nos países colonizados pela França. O iluminismo, nesse caso, se tornou o fundamento filosófico, à época das grandes revoluções liberais, que, a pretexto de instituir a liberdade e livrar o mundo das trevas e preconceitos da religião, iria travar guerras contra as instituições absolutistas e o poder tradicional da nobreza.

Segundo Homi Bhabha (2013), o discurso colonial acentua o papel de dominação, exploração, além do banimento das/os exploradas/os em qualquer possibilidade de construção de algum artefato cultural, o que inclui o conhecimento, a linguagem, a moral ou a atitude. Ao se questionar o discurso colonial, revela-se a história como um palimpsesto; no lugar de uma única narrativa, torna-se possível descrever diferentes realidades. Declara, ainda, a unidade do “sujeito colonial”, o que inclui tanto a/o colonizada/o quanto o colonizador; a ideia central de questionar o discurso colonial é o modo com o qual formulamos ou representamos o passado, que molda nossa compreensão do presente.

As implicações culturais, oriundas do colonialismo, conseqüentemente, as implicações da luta anticolonialista, podem ser apresentadas a partir de três fases: a primeira, quando o intelectual nativo assume a cultura do poder colonizador; na segunda, o intelectual nativo lembra sua identidade autêntica e reage contra as tentativas dos colonizadores de obrigá-lo a assimilar a cultura europeia; e, finalmente, na terceira fase, nacional, revolucionária, em que o intelectual nativo, após ter-se entranhado com o povo e no povo, começa a inflamar o povo (FANON, 2018).

Se, no colonialismo histórico, a rapina dos recursos naturais legitimava-se pela força e supremacia político-militar do Estado colonizador, no contexto atual, segundo Wendell Assis (2014), outros mecanismos de poder garantem a continuidade da expropriação. Nesse contexto, elabora-se a noção de colonialidade na apropriação da natureza, entendida como resultado da construção, no interior da modernidade, de formas econômico-instrumentais de se pensar e explorar o meio ambiente.

Para Walter Mignolo (2017), concebido e explorado como o pior da modernidade, o conceito “colonialidade” foi introduzido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), no final dos anos 1980, propiciando um novo sentido ao legado do termo. A colonialidade, em questão, nomeia uma lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascentismo, conceituado durante a Guerra Fria, junto à noção de “descolonização”, ambos relacionados às lutas pela libertação/independência de países da África e da Ásia.

A tese básica do colonialismo efetiva-se a partir de que a modernidade é uma narrativa complexa, tendo como origem a Europa, que se constitui como a chamada civilização ocidental. Sendo assim, para Walter Mignolo (2017), a colonialidade é constitutiva da modernidade, ou seja, não pode haver modernidade sem colonialidade, o que, para o autor, indica que, também no contexto atual, não pode haver modernidades globais, sem colonialidades globais.

Na formulação original do conceito de colonialidade, Anibal Quijano (2000) descreve a matriz colonial de poder em quatro domínios inter-relacionados: controle da economia; da autoridade; do gênero e da sExualidade; do conhecimento e da subjetividade. Desdobram-se em outras duas direções paralelas: a luta entre Estados imperiais europeus; e a luta entre esses Estados e os sujeitos coloniais africanos e indígenas, que foram escravizados e explorados.

Metafóricamente, Aníbal Quijano (2014) apresenta a colonialidade sustentada por “quatro cabeças” e “duas pernas”, sendo as quatro cabeças inter-relacionadas à administração e controle e as duas pernas aos fundamentos raciais e patriarcais do conhecimento. Apesar de uma disputa histórica, marcada teologicamente a partir do “sangue”, entre cristãos, mouros e judeus, apenas a partir de 1492, o “sangue”, como marcador de raça/racismo, foi transferido para a pele; a teologia foi deslocada pela filosofia secular e pelas ciências, por onde o racismo secular chega, baseado e incorporado na geopolítica do conhecimento, por agentes e instituições.

Luciana Ballestrin (2013) afirma ter sido o filósofo porto-riquenho, Nelson Maldonado-Torres, quem cunhou o termo “giro decolonial”, que, na ocasião, significou o início de um movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, isso considerando a lógica da modernidade/colonialidade, aquela que compatibilizou o progresso de poucos com graus indescritíveis de violência e miséria para muitos. O exercício epistemológico contido no “giro decolonial” implica familiaridade com tradições de pensamento, subestimadas ou mesmo abandonadas, capazes de produzir uma perspectiva alterada e introduzir outras cosmologias críticas ao discurso hegemônico.

Requer, ainda, o aguçamento da sensibilidade de quem deseja conhecer a experiência da empatia e um dedicado empenho de humildade intelectual, além de estratégias para o êxito das traduções tão necessárias a um renovado humanismo crítico, o que o autor indica como uma justiça cognitiva, na qual se sustenta a razão decolonial.

Ao insistir nas ligações entre o lugar da teorização (ser de, vir de e estar em) e o lócus de enunciação, estou insistindo em que os locais de enunciação não são dados, mas encenados. Não estou supondo que só pessoas originárias de tal ou qual lugar poderiam fazer isso ou aquilo.

Permitam-me insistir em que não estou vazando o argumento em termos deterministas, mas no campo aberto das possibilidades lógicas, das circunstâncias históricas e das sensibilidades individuais. Estou sugerindo que aqueles para quem as heranças coloniais são reais (ou seja, aqueles a quem elas prejudicam) são mais inclinados (lógica, histórica e emocionalmente) que outros a teorizar o passado em termos de colonialidade.

Também sugiro que a teorização pós-colonial (re)localiza as fronteiras entre o conhecimento, o conhecido e o sujeito conhecedor (razão pela qual enfatizei as cumplicidades das teorias pós-coloniais com as “minorias”) (MIGNOLO, 2003, p.165-166).

Para Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2019), o princípio constitutivo do racismo é crucial para estabelecer uma linha divisória entre aqueles que têm o direito de viver e os que não têm. Os autores, ao fazer referência aos conhecimentos científicos, considerados como legítimos, e aos que não podem ser conhecidos como tal, questionam quem define esse conhecimento como válido ou não válido.

Ressalta-se, aqui, a analogia apresentada pelos autores, uma vez que, segundo eles, ao se pensar sobre a lógica cartesiana do “penso, logo existo”, em suas entrelinhas, se reforçam os pressupostos da colonialidade/modernidade. Nesse contexto, os povos colonizados, como um povo que não pensa, não tem seus conhecimentos validados, logo, não existem.

Segundo Walter Mignolo (2013), ao elaborar um novo discurso colonial, propiciando voz a saberes que sempre existiram, mas que, ao longo de quinhentos anos de colonização, permaneceram ocultos pela epistemologia da modernidade, possibilita-se visibilidade a um projeto decolonial. O autor afirma que o ocidentalismo, e não o colonialismo, foi a principal preocupação da coroa espanhola, que definiu a América Latina em sua diferença com relação à Europa. A América, diferentemente da Ásia e da África, passou a ser “filha” e “herdeira” da Europa, não criando um novo paradigma, mas apenas ressoando o já existente.

A teoria decolonial concretiza-se como movimento anti-hegemônico, originado da colonialidade latino-americana, que envolve a compreensão de sua experiência histórica singular. Ao contrário das colônias do Oriente Médio, que foram assumidas como exterioridade dos impérios coloniais, as Américas foram, desde o início, tomadas como extensões da Europa, como parte do Ocidente.

Aníbal Quijano (2005) cita a experiência histórica latino-americana, operando como um espelho que distorce o que reflete, no caso, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento. O processo colonial, marcado fundamentalmente pelo eurocentrismo, conduziu à dominação de povos colonizados dentro de uma perspectiva de conhecimento (ciência), que justificava a submissão do colonizado, baseado em um

padrão mundial de poder capitalista e eurocentrado, características da modernidade no período.

O autor indica os dualismos como elementos fundamentais para a constituição do poder eurocentrado; ademais, a oposição entre razão e corpo, como preponderante para a colonização dos povos. Assim, entre outras intervenções dos europeus, os colonizados eram forçados a apreender as culturas do colonizador, objetivando a reprodução da dominação, além de haver uma imposição cultural nos campos tecnológico, simbólico e, especialmente, no campo religioso por meio da evangelização, destacamos abaixo que:

O projeto decolonial não é fundado no discurso acadêmico e não trata de uma inovação intelectual, mas, de maneira propositiva, faz emergir conhecimentos que “sempre” existiram. Isso, ao longo das gerações, por tradições eurocentradas, assim, incorpora “o pensamento dos povos originários (indígenas) e de diáspora forçada (negras/os) como epistemologias legítimas para a cultura dos povos colonizados” (DA COSTA NETO, 2016, p. 51).

Os estudos decoloniais têm, em seus pressupostos, a intenção de valorizar a voz das narrativas oriundas de experiências históricas, vivenciadas localmente por povos subalternizados na situação colonial. Como perspectiva educacional, podemos exemplificar os modelos de educação indígena, tomados como referências e alternativas pedagógicas, por contribuírem com cosmovisões diferentes, como a visão não exploratória da natureza ou a valorização dos interesses coletivos antes dos individuais. Isso fica evidente no trecho que segue:

O pensamento decolonial descobre as razões do pensamento hegemônico, bem como possibilita analisar a origem do dominador, representando a busca de um modelo capaz de explicar o mundo antes do pensamento europeu (DA COSTA NETO, 2016, p. 51).

Segundo Walter Mignolo e Catherine Walsh (2018), a modernidade, colonialidade e decolonialidade formam uma tríade. Sem a modernidade, não há colonialidade, a qual é constituída pela modernidade. A colonialidade representa as consequências das narrativas da modernidade; sendo assim, o desafio da decolonialidade é desvelar esses processos omitidos nas lógicas da colonialidade.

Mignolo (2013) ressalta que, do ponto de vista do processo limiar (fronteiriço), o continente latino-americano está em uma localização central em relação à produção dos conhecimentos mundiais, que existem independentemente da modernidade, sendo uma resposta a ela. Isso porque tenderiam a abrir um novo

horizonte cognitivo, vindo em resgate ao acúmulo de saberes invisibilizados que sustentam uma emergente e poderosa epistemologia.

A pós-colonialidade é tanto um discurso crítico que traz para o primeiro plano o lado colonial do sistema mundial moderno e a colonialidade do poder embutida na própria modernidade, quanto um discurso que altera a proporção entre locais geoistóricos (ou histórias locais) e a produção de conhecimentos. O reordenamento da geopolítica do conhecimento manifesta-se em duas direções diferentes mas complementares: 1. A crítica da subalternização na perspectiva dos estudos subalternos; 2. A emergência do pensamento liminar como uma nova modalidade epistemológica na interseção da tradição ocidental e a diversidade das categorias suprimidas sob o ocidentalismo; o orientalismo (como objetificação do lócus do enunciado enquanto "alteridade") e estudos de área (como objetificação do "Terceiro Mundo", enquanto produtor de culturas, mas não de saber) (MIGNOLO, 2003, p.136-137).

Segundo Walter Mignolo (2013), para entender o pensamento de fronteira, é necessário compreender, bem como reconhecer, a diferença colonial que as perspectivas subalternizadas exigem. Para o autor, a emergência e o potencial epistemológico do pensamento de fronteira estão ligados a um movimento duplo. Nessa questão, é preciso ressaltar a construção entre projetos globais e histórias locais, ou seja, nesse sentido, o pensamento de fronteira é uma enunciação híbrida, possibilitada pela diferença colonial. Pode-se compreender o pensamento de fronteira como uma epistemologia necessária para desvincular e descolonizar o conhecimento, construindo histórias locais decoloniais.

Diante disso, o pensamento de fronteira requer habitar na fronteira da modernidade/colonialidade, bem como engajar-se em projetos políticos epistemológicos e éticos ou, como sugere Walter Mignolo (2013), é necessário realizar um d"link da epistemologia hegemônica e da monocultura da mente, envolvendo-se em um pensar e fazer descolonial. A saída apontada pelo autor, no pensamento de fronteira, não tem como objetivo radicalizar a exclusão de todo e qualquer conhecimento produzido no Norte global, substituindo-o pelos conhecimentos produzidos no Sul, mas sim visa confrontar as categorias de pensamento do Ocidente na medida em que outras abordagens e análises são produzidas a partir do Sul.

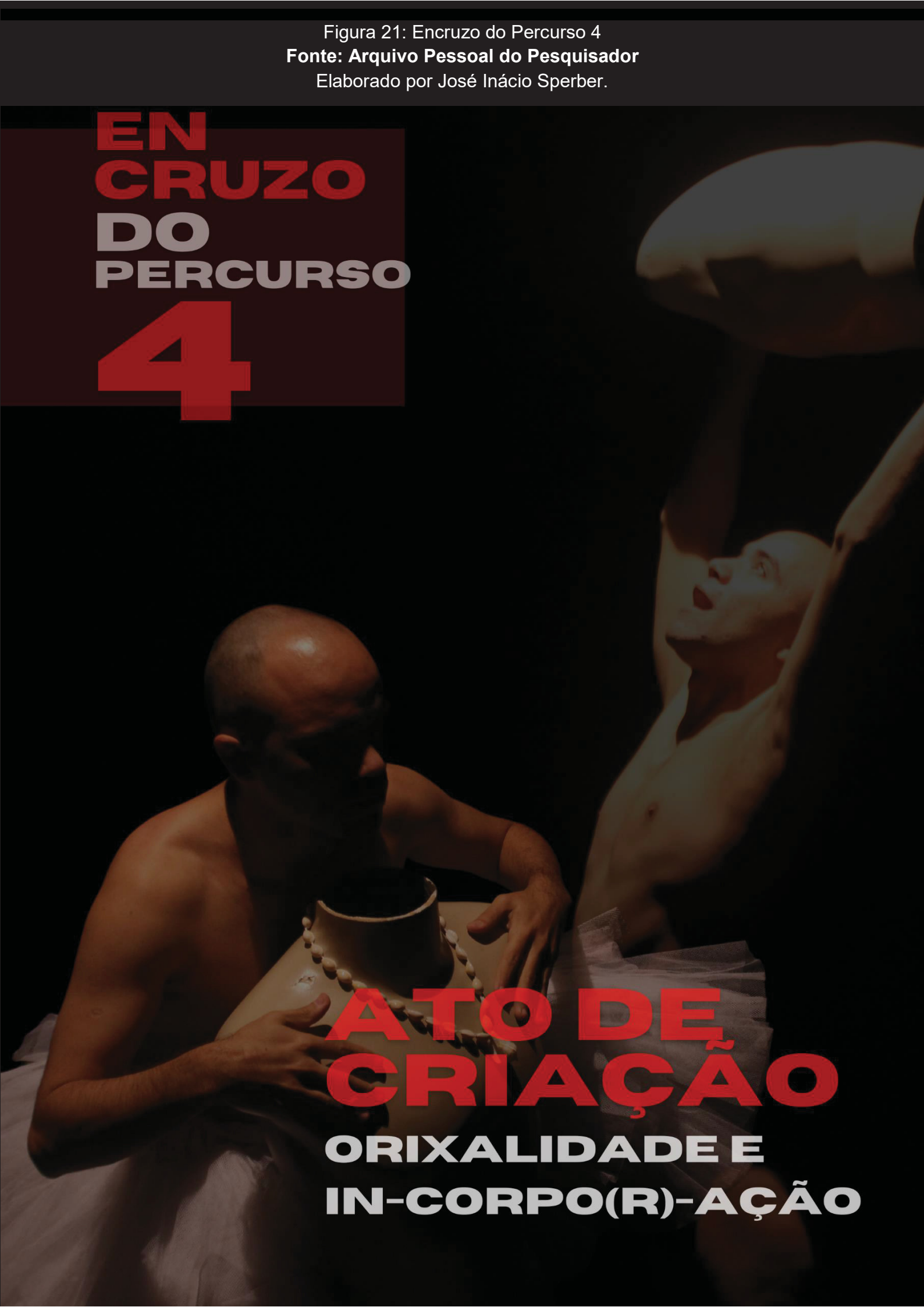
Nesse sentido, o Norte global, representado pelo eurocentrismo, é entendido não como apenas um lugar geográfico, mas como uma forma de pensamento hegemônica que deve ser encarada e enfrentada pelas resistências compreendidas como pensamentos subalternizados. Sendo assim, a teoria descolonial/decolonial

apresenta, na multiplicidade, a pluriversalidade, como forma de romper com o sujeito universal, o que demanda um aproximar-se de uma desobediência epistêmica.

Segundo Walter Mignolo (2008), a opção por uma perspectiva descolonial/decolonial é epistêmica, desvinculada de fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento; por desvincular-se epistemicamente, sugere uma desobediência ao cânone acadêmico sistematizado pelos sujeitos universais eurocentrados. Sendo assim, vale afirmar que não se trata do abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta, o que incorreria em fazer o mesmo que foi feito historicamente com os conhecimentos dos povos originários, africanos ou asiáticos. A opção decolonial reforça os processos de desobediência epistêmica, da qual emergem elementos que nos possibilitam pensar a partir desse campo teórico, no contexto de nossa pesquisa, orientados por conhecimentos de povos africanos no Brasil.

Figura 21: Encruzo do Percurso 4
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.

EN CRUZO DO PERCURSO 4



**ATO DE
CRIAÇÃO**
**ORIXALIDADE E
IN-CORPO(R)-AÇÃO**

ENCRUZO DO PERCURSO 4

ATO DE CRIAÇÃO: ORIXALIDADE E IN-CORPO(R)-AÇÃO

Neste capítulo o objetivo é apresentar o material empírico, ou seja, a análise do espetáculo “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação”, onde apresentarei como a BORIGRAFIA é utilizada enquanto procedimento contracolonial em meus processos enquanto artista e educador seja no processo criativo, seja no espaço formativo, nas ações integradas, por exemplo, de formação de professores e professoras.

“[...] Foram me
 chamar Eu estou aqui, que é
 que há?
 Foram me
 chamar Eu estou aqui, o que é
 que há?
 Eu vim de lá, eu vim de lá
 pequenininho Mas eu vim de
 lá pequenininho
 Alguém me
 avisou Pra pisar nesse chão
 devagarinho
 Alguém me
 avisou Pra pisar nesse chão
 devagarinho
 Eu vim de lá [...]”

Música: Alguém me
 Avisou Compositores:
 Yvonne Lara

Iniciamos este capítulo a partir da letra de samba intitulado "Alguém me Avisou", de composição da grande mestra Yvonne Lara, que nos chama para adentrar a este terreiro-tese deslocado, que promove a arte. Um terreiro que Exu é convidado para apresentar suas BOCAS, suas multiplicidades e principalmente composições artísticas e pedagógicas utilizadas na criação da obra a ser decomposta.

Neste último capítulo, quero registrar e refletir sobre o processo criativo de um espetáculo de dança onde utilizo um procedimento de criação que defendo nesta tese: a BORIGRAFIA. Intitulado “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação” a montagem foi desenvolvida no ano de 2022, reconhecida pelo Prêmio Elisabete Anderle de incentivo à cultura do Estado de Santa Catarina na modalidade pesquisa/formação do ano de 2021. A criação se concede a partir do estudo de corpo das multiplicidades Exusíacas nas danças afro, o que possibilitou que a composição coreográfica e o processo de espetacularização estética pudessem brincar com as diversas faces de Exu.

Buscando investigar os caminhos escolhidos, assim como os desafios criativos e pedagógicos encontrados durante a elaboração do trabalho artístico, foi que a utilização da BORIGRAFIA foi se constituindo na materialidade. Além disso, a composição coreográfica, estética e ética, foi trabalhada de modo integrado

juntamente com suas interfaces de uma criação política.

Ao pensarmos a educação, educação popular e educação no terreiro, encontramos a diferença no processo. Assim como na criação e nas relações dos corpos que os ocupam, o que quer dizer que não necessariamente o processo seja linear. Sendo assim é necessário se apropriar de conceitos que são importantes para entendermos o processo de diferenciação, de atualização, de produção, de uma invenção, de uma singularidade da diferença.

Para a produção artística, afro, pensar quais deslocamentos são trazidos para a cena, significa produzir diferença, inventar ou ter uma ideia. Mas neste processo há um pensar forçado que foi me deslocando dos territórios, pois me encontrava em espaços como o terreiro, o palco e o pátio. Se o processo se articula no pensar forçado, então não se trata de forma alguma de um processo consciente, ou seja, ficar parado para fazer nada. Dito de outro modo, ficar à espera da concepção cênica e de repente: Ah, Hoje eu vou ter uma ideia! Não é assim.

Por quê? Porque se há uma ação de ser afetado por um acaso, que é exatamente essa violência, ruptura do criar, que vai se relacionar, vai se encontrar com o território e vai promover um processo de desterritorialização para uma materialização cênica. Há um movimento do pensar para criar. Não há magia ou macumba suficiente para um estado espontâneo de criação, há processos de atravessamentos e estímulos que nos alimentam enquanto seres criativos.

Ao adentrar em um terreiro, deparamos cartograficamente com um fundamento de Exu, em seguida com todos os simbolismos espalhados pela casa. Ao adentrar na escola também nos deparamos com fundamentos necessários para o primeiro contato, a secretaria, o mural de informações.

Ao adentrar, somos afetados por um encontro que gera uma fissura estética que coloca em xeque os esquemas de reconhecimento do mundo e os esquemas de similaridade. Por assim dizer, no qual a percepção é afetada ali pelo entorno. E o mero reconhecimento é capaz de dar conta do encontro. Quando esta fissura do reconhecimento estético se faz a partir de um encontro violento, isso não acontece porque o encontro violento problematiza os esquemas de real cognição do mundo, isso se desloca forçando então a nos deparamos com um devir, um tornar se. É um cruzo da criação dançante.

É por isso que, quando nos deslocamentos se estabelece uma relação com o fora, isso é muito importante para entender o processo de criação entre Deleuze e

Guattari. O fora não está exatamente fora. É que na verdade, esse fora até então era indizível na relação com fora. Isso é, aquilo que é indizível, aquilo que é impensável e aquilo que é inaudível.

Este processo entre indizível, inaudível e impensável dialoga ao criar com sons, para quem cria com a filosofia e para quem cria com o literatura, todas estas passando e sendo atravessadas pelo corpo. Então, a criação tem muito isso de você dizer o indizível.

Vejamos alguns elementos que quero destacar, pois estão na composição cênica do espetáculo:

1. Sonoplastia – linguagem dos tambores no que concerne sua relação com a dança, a manifestação deste Orixá presente em seu devir-cavalo, corpo-dançante-pensante;
2. Filosofia – os saberes são intrínsecos à experiência e vivência humana, pois acumulamos experiências em nossas caminhadas e nas relações que resultam em filosofias com faces e fases das mais diferentes e diversas, o que despacha a filosofia em saber onipresente e pluriversal. A sabedoria ancestral se concebe na pluriversidade, na completude;
3. Literatura – presente nas cantigas e na oralidade;
4. Figurino - linguagem das paramentações e estruturas estéticas ancestrais que promovem uma conexão com o fazer dançar, cultuar e brincar. A um estudo estético e metafórico;
5. Adereços - objetos que compõem as cenas durante o espetáculo, cujos símbolos promovem significados territoriais.

É exatamente nessa relação com o fora que conseguimos pensar o impensado, ver o invisível. Visto que quando estamos dentro desses modelos de pré-cognição, tudo é previsível, em certa medida. Nesse sentido. Vemos aquilo que é visível de acordo com seu modelo de leitura de mundo. Então, o invisível, ou esse lado de fora ou virtual, é exatamente essas intensidades. Diferencia a questão da extensão como dentro dos modelos de cognição e de intensidade, que é essa relação com os fluxos descodificados.

Descodificado significa que estão fora dos códigos de recordes. O lado de fora, à deriva do encontro, que rompeu os seus esquemas de real cognição de

mundo, como lê Guattari (1992).

Mas, qual seria o problema de ter uma ideia? O problema de criar? Acredito que tem mais a ver com uma aliança, com o caos. O artista, o inventor, torna o caos sensível. O caos não é a agência. A ausência de uma determinação e, antes, o desencontro. A partir disso, o que é que o artista faz? Ele inventa? Sim, uma conexão entre termos até então desconexos e com determinações desconexas.

A invenção é um monstro do ponto de vista da cognição. Por isso se faz presente, são blocos de sensações, são monstruosidades. E, nessa relação com o caos, vamos inventar uma expressão para algo. E nesta interface adentra exatamente o papel dos intercessores, com quem se cria.

Este capítulo, portanto, será composto de uma análise, mas, principalmente de uma partilha desses cruzos que me atravessam. Busco apresentar aqui os elementos que fazem parte do espetáculo “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação”, para assim demonstrar como é possível na prática da cena utilizar este procedimento que defendo. A BORIGRAFIA, assim, é este caminho prático-artístico e quem sabe pedagógico em que o sujeito criador olha para si de modo ancestral e a partir de suas tensões identitárias afro-diaspóricas, constrói suas poéticas para compartilhar e produzir sentido com o público.

4.1 SOU FEITO DE AXÉ: REFLEXÕES SOBRE AS ORIXALIDADES QUE ME ATRAVESSAM

Crio do Orixá ou ele me atravessa? Há uma relação de tensão onde o vivenciar está dentro do espaço territorial do terreiro. Mas pensar a tradição como lugar que atravessa a criação é poder cruzar o eu, com o Orixá e deslocar a estética, ora projetando e ora provocando o devaneio cênico.

E os deveres que estabelecemos no processo de criação, nos cruza com o que se torna para o eu, aqui Orixá, corpo/devir-cavalo, artista-professor, sem problematizar, sem violar. Não se tornando um outro. Não entrando nessa relação com o fora. Mas deslocando esses intercessores, como aliados, que na filosofia, se chama dos personagens conceituais de quem o filósofo se apropria. E na arte são as figuras estéticas e beleza. E na macumba são ações de relações do corpo-

cavalo com Orixá. Na escola, atores e atrizes sociais.

Assim, metaforicamente, o filósofo anda com o saco que vai selecionando, colocando ali o que é que interessa e é necessário para criar naquele, e neste momento. Como o BORI, escolhe-se os elementos corretos para sua ação dentro do terreiro, observando qual a necessidade explícita no processo.

Diante deste movimento é muito importante ter em mente o que criar, porque a criação tem muito a ver com esse movimento de captura e torção, para se criar uma determinada monstruosidade. Mesmo que essa criação parta de um princípio estético e arquetípico.

Uma monstruosidade em relação aos modelos dominantes, que promove criar uma singularidade, algo menor, exatamente nesse sentido, que não se reduz aos modelos dominantes de cognição. Então, beleza. Há outras belezas. O conceito do espaço ideal de Beleza é um processo existente ideal, que ainda não é um espaço atualizado, materializado, é diferenciado. Esta relação, a diferença, e os caracteres escolhidos para o criar, passam pela simpatia entre os elementos e/ou então a relação melódica.

É uma tensão entre o encontro e o violentar o processo, que cria uma bruma de virtualidade estabelecendo relação de simpatia com determinados intercessores. Não é porque há o estar no virtual, não é por recitar no espaço das intensidades que tudo é igual. Não são intensidades com coeficientes diferentes, então ali estão se relacionando. Um bom encontro quando o corpo-cavalo promove a ascensão ao Orixá.

Neste espaço ideal é que se pode criar uma geopolítica das intensidades ou dos afetos. Não é um processo de atualização, mas o processo de gestação dos encontros. São nestas tensões que se dão os acordos discordantes. Por isso, a arte produz esses blocos de sensações que variam de um nível para o outro em sua mesma expressão. Porque gera paradoxos, a partir de elementos de territórios diferentes.

Então, beleza, violência, relação com fora, captura de intercessores com a existência. Desses elementos, que são capturados e torcidos, não é importante ir buscar uma semelhança, mas sim um simulacro daquilo que é torcido, para exatamente formarem essa simpatia, essa relação melódica. São elementos capturados e torcidos que geram esse acordo discordante. Acordo porque eles são conectados por essa simpatia, por essa melodia. Mas não é em busca de um

consenso, é a afirmação da singularidade e a conexão dos termos torcidos, retorcidos e colados.

Não é uma espécie de encaixe ou de quebra-cabeças, porque as peças não se encaixam, em uma ideia de ressonância, formando um todo, mas heterogêneo, e isso é muito importante, porque faz coexistir multiplicidade. Então distingue. A relação entre o aspecto, diferenciação.

A indiferente repetição do espaço ideal, é uma atualização, sobretudo, a partir de Bergson (2020) ou como chama de diferente a repetição, diferenciação, o processo de singularização é exatamente quando, para atender às demandas da violência sofrida e de acordo com as regras, sem melódicas e com os corpos que estão envolvidos no processo de criação. Essa ideia é atualizada, onde opera a potência da encruzilhada. Ganha uma expressão.

Uma linguagem gaga, pois a linguagem gagueja o que o corpo se torna o estrangeiro na sua própria terra. Porque diz o indizível, escuta o inaudível e pensa o impensável. É exatamente porque vamos produzindo essa expressão e essa expressão vacila diante dos modelos dominantes de criar. É dizer aquilo que até então não era dito. Se faz no produzir sons daquilo que até então era inaudito. Por isso que faz essa linguagem gaguejar, porque o modelo de cognição fissurado é substituído por essa gagueira.

Porque ninguém reconhece que vai sair, porque está falando outras línguas. O que interessa para Delors (1996) e para Deleuze-Guattari (1996) é exatamente isso, a singularização dos processos de singularidade. Os picos de desterritorialização e territorialização cênica e macumbística. Criações mutantes operadas por essas máquinas abstratas mutantes.

Pensar esse processo de atualização, como o processo de produção da gagueira ou produção de um estrangeiro na própria terra, é o que Deleuze-Guattari (2003) dizem. É fortalecer a arte contra os clichês que são esses modelos de resignação. É por isso que é preciso fazer a linguagem gaguejar. É preciso se tornar um estrangeiro na sua própria terra, ser afetado sem problematizar a desterritorialização. Então, é isso que significa essa luta que é antes contra um clichê do que contra o caos. O caos deve ser tornado sensível. Dá uma expressão ao caos.

Ver o invisível é ser sensível como o literato, que ao ver uma página em branco, vê memórias. Pois falar memórias é ter que falar de encontros, de

intensidades e de simulacros. Que nos leva a inventar um povo que ainda não existe. Inventar um povo significa dizer que ele está afirmando a singularidade de uma minoria que até então era invisível e que tem tudo a ver, ver o invisível, escutar o inaudível.

Mesmo com o apagamento histórico dos saberes africanos e seu processo de roubo e branqueamento, ações materiais e subjetivas dentro do terreiro sobreviveram ao caos da colonização. Se fez uma expressão, melhor dizendo, inventou uma expressão, porque não se trata aí de similaridade ou de representação, mas sim da invenção de uma expressão, de uma singularidade para um povo que não existia, o povo afro-brasileiro.

Neste percurso há uma relação direta com política. A arte existe, ela resiste. A macumba existe, ela resiste. Não só do ponto de vista estético, mas também ético e político, no sentido que vai dar expressão ou vai inventar expressões estéticas, produzindo então, um novo tipo de encontro ético, para potencializar uma determinada minoria política.

A relação entre ética, estética e política também é interessante de ser percebida. Inventar o povo significa isso. Dá expressão àqueles que até então eram invisíveis, àqueles que eram, que não tinham suas vozes escutadas, por assim dizer. Então, esse é um outro aspecto que é interessante perceber no processo de inversão.

4.2 ESTÉTICA E CRIAÇÃO – POR UMA VISÃO PLURAL EDUCACIONAL

O universo cultural negro-africano, vivenciado nos terreiros de religiões de matrizes africanas, alicerça a cultura brasileira. Foram nesses espaços que os descendentes de africanos deslocados para outro território de forma brutal, se organizaram para transmitir sua rica tradição, de forma dinâmica.

Ao longo de décadas, inspirados nesse contexto, temos proposto um caminho estético, aplicado à dança, à arte e à educação, intitulado BORIGRAFIA. O procedimento entrecruza a pesquisa, na dinâmica da criação em dança que adentra aos movimentos ancestrais afro-brasileiros (Nagô/Yorubá), de gestos, de ações do cotidiano, às histórias individuais dos sujeitos.

A composição caminha para os processos de criação cênica prevalecendo a

percepção corporal da materialização do simbólico, vivenciadas em emoções corpóreas, as dimensões e distribuições dos códigos na cena e a penetração do sentido. O ser humano contemporâneo, consciente, ao absorver pela prática imagens e matrizes de movimentos ancestrais, é envolvido pela interação dos aspectos do espaço e tempo, criados pelas ações experimentadas na prática.

A memória imaterial se torna responsável pela ramificação e encontro com a identidade, a partir da conectividade com a herança ancestral africana.

4.2.1 ESTÉTICA NA DANÇA

Neste movimento de escrita escolhemos utilizar a palavra "cosmo cultural" ao invés de "universo cultural", pois reconhecemos nesta perspectiva que não estamos escrevendo sobre um universo globalizado como narra às dinâmicas coloniais, o universal. Neste território o cosmo está entrecruzado com o olhar a partir da cosmovisão afro, Exusíaca, do terreiro. Esta possibilidade de escolha nos promove um aprofundamento das estéticas, dramaturgias e ebós artísticos.

Adentrar a universalidade com cosmovisão outra, trata de provocar tensões retumbantes, onde todas as perguntas, que geram ao escolher olhar, estruturas diversas por cosmovisões outras, sobrescritos se transcendem no protagonismo das questões raciais, que estão atrelados ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019), racismo epistêmico (RUFINO, 2019) e o racismo cultural (FANON, 2008), que afetam as estruturas, impossibilitando ou invisibilizando um lugar outro, de olhar e apreciar.

O cosmo, a arte e as tradições culturais negras africanas vivenciadas nos territórios das religiosidades de matriz africana é o cerne da cultura afro-brasileira. É nesses espaços que corpos pretos se estruturaram para difundir dinamicamente sua rica tradição.

Inspirado por essa circunstância, ao longo das décadas, proponho pensar e materializar um caminho estético denominado "BORIGRAFIA", visando fazer valer à dança, arte e educação. Neste movimento analisaremos o percurso BORIGRÁFICO da composição estética intitulada "Orixalidade In-Corpo(r)-Ação". Este ápice proverá continuidade à pesquisa sobre a dinâmica de mitificação sobre as danças afro-brasileiras a partir dos gestos, da composição estética e da história pessoal do

sujeito.

O despertar da identidade simbólica, a revelação na dimensão simbólica, realiza-se no estágio de ser despertado pelos sentidos e vivenciado pelas emoções físicas. Ao assimilar as imagens e motrizes do movimento ancestral através da prática dançante, geramos consciências que estão envolvidas na interação de aspectos espaciais e temporais criados por ações testadas na prática. A memória imaterial é responsável pela formação da identidade e é imanente nos processos contemporâneos de reflexão sobre a herança afro-brasileira.

Pensar a estética, as possibilidades de linguagens visuais e corporais para a criação e elaboração de uma obra corporal artística é potencializar que “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 2002, p. 89).

4.2 2 LUGAR DA MEMÓRIA

Apresentar-se como artista fracassadx me pareceu, nesse caso, não tanto uma forma de inscrição subalterna, mas, sobretudo, uma maneira de indicar a via do fracasso como linha de fuga dos “projetos de artista bem-sucedido” (identidades prontas-para-consumir que a rede de sistemas artísticos projeta e difunde), ou seja: como via de criação. Por uma postura metodológica indisciplinada. Em favor da própria indisciplinada que caracteriza o corpo, uma das principais linhas-de-força [...] (MOMBAÇA, 2016, p. 334-335)

Transporto grande parte da minha experiência na reminiscência, que só começa a constituir uma narrativa e se tornar experiência quando me proponho a refletir, narrar e tricotar, pelas palhas da costa, as singularidades do cosmo cultural preto em que vivi. Uma conectividade entre a rua, a comunidade e os deslocamentos de desterritorialização provocado pelas idas e vindas à Encruzilhada da vida.

A oralidade se faz muito presente nestes espaços culturais, de cunho popular, visto que promove o semear da tradição em grupo de identidades menores, transpassados de boca em boca e em diversas formas de expressão. Não são casuais, são intensas e cotidianamente repetidas em formas distintas. Canta, dança, rabisca, cozinha, cria, são formatos sempre inacabados, mas que mantêm o

legado, princípio do alicerce cultural ancestral brasileiro.

A maioria dos estudos que percorre sobre esse cosmo cultural afro foram decompostos sob o ângulo antropológico ou de transmissão oral. A linguagem corporal e o aspecto educacional têm sido pouco valorizados pelos pesquisadores da área em questão, ressaltando o trabalho como da pesquisadora Inacyra Falcão dos Santos que, a partir da sua tese de doutorado intitulado, "Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação", defendido 1996, pela Faculdade Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, aborda a questão da dança, do corpo e suas manifestações.

Nota-se que as conjecturas etnográficas e estereotipadas ainda estão profundamente enraizadas no sistema educacional, o que dificulta a formação de várias realidades artísticas e nacionais e a sua utilização ativa na criatividade artística e nos procedimentos e modelos de ensino. Diante disso, o prazer de oferecer uma estética que estabeleça um diálogo entre corpo, cultura e memória que possa potencializar os processos artísticos:

É na memória e no culto aos antepassados históricos e míticos que a diversidade étnica e sua comunalidade africana afirma-se, constituindo-se com variáveis um ethos que se estende por toda a população afro-brasileira, recompondo na continuidade e na descontinuidade o conhecimento, o pensamento e as subjacências emocionais dos princípios inaugurais reelaborados desde épocas remotas. (SANTOS, 2006, p.1)

Ao falar sobre corpo focaremos neste diálogo as múltiplas linguagens do corpo preto e seus variantes processos de disseminação e domínio artístico corporal em dança.

Ao pensarmos na cultura focaremos nas tradições de matriz africana, especificamente na cosmovisão Exusíaca, para pensar a composição estética da cena, onde a memória é o fato da narrativa de vida que compõe a Encruzilhada, o desmanchar e o despachar os "padês" de Exu. Este triangular é o que pensamos como "BORIGRAFIA", o que te alimenta, o que se alimenta, como alimenta e quais articulações dispõe para alimentar sua cena artística pedagógica.

Estudar essa memória e conversar com as linguagens de matriz africana nos fortalece como nação, como identidade e representatividade. Ajuda-nos a entender melhor nossa cultura e seus aspectos estéticos, físicos e estruturais pós-coloniais. Valorizamos nossa diversidade. Por outro lado, possibilita uma ampliação

das experiências que promovem a arte da dança como linguagem sensível, permitindo ter uma experiência rica em conteúdos que orientam o processo criativo, objeto do trabalho em relação à estética.

Uma apreciação e criação pelo sensível Exusíaco que transmuta e afirma os pontos de vista, referindo-se à cultura negra afro-brasileira. É importante mostrar que, embora tenham um contexto social com valores culturais, é fundamental, desde o início definir, na medida do possível, os territórios e as diferenças históricas que cada indivíduo caminha, dança.

“[...] A minha aspiração, com essa visão, é de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, pacientemente, para um novo espaço” (SANTOS, 2015, p.48). Deslocar Exu da rua e do terreiro sem tirá-lo de lá, mas reterritorializá-lo na cena da Arte de Dançar. Dançar na singularidade reconhecendo sua multiplicidade.

Compreende-se que há uma distinção enegrecida entre arte e religião. Então essas duas linguagens se alimentam neste percurso BORIGRÁFICO. Mas o conhecimento dos contextos de vida ajuda a definir as diferenças. Considerando que a mitologia presente nos eventos rituais pode influenciar a criação artística, essa diferença entre os contextos artístico e religioso permite ao artista criar uma obra de arte por meio da genealogia ritual, para compreender e explicitar o significado de seus gestos no processo analítico e criativo da criação.

Como animais humanos, no segundo momento exploramos momentos relacionados às narrativas mitológicas, o sentido da existência da tradição, a construção de imagens e consciência emocional, abrindo a porta para o corpo criativo e imaginário, articulando a matriz do corpo-memória e sua expressividade. Este é o momento em que a conexão entre tradição e modernidade em muitas culturas se dá através do trabalho. Não é a tradução da tradição, mas a materialização de um simbólico em estruturas semânticas e palpáveis.

O princípio é conectar corpo e a ancestralidade, a orixalidade. Começa com uma linguagem que conecta arte, educação e processo criativo. Promove uma Encruzilhada para além de uma visão unilateral e define uma ampla gama de ações. Trata-se da delimitação de espaços e da possibilidade de construção de outras configurações estéticas, traduzidas a partir de vivências que são importantes quando se trata da pluralidade cultural na dança popular brasileira. Assim, torna-se

possível considerar as narrativas corporais do terreiro como a razão de ser das tradições culturais.

É neste “novo ritual” que surge a estética da BORIGRAFIA, triangulação do corpo, ancestralidade e tradição. Os caminhos são relevantes e construtivos em relação às ações cotidianas, pois afasta-se dos procedimentos tradicionais que se concentram em copiar as formas de ritual praticadas no terreiro, e alimenta um novo procedimento para pensar a criação. Volta-se para a figura do ator/atriz – dançarino/a, a partir de fotos, memórias, memórias de ancestrais com ações corporais significativas trazem para o presente uma nova interpretação através da expressão artística do movimento criativo.

As memórias relacionadas à expressividade dos movimentos corporais incluem atenção aos aspectos da toada, ritmo, impulsão e o brincar expressos por outras histórias. Permite assim, uma ressignificação ancestral, no processo transformado em ações vinculadas à história individual, a uma dramaturgia pessoal, uma dramaturgia negra nesta perspectiva.

Eles provêm ampla gama de formas e organizações que permitem diferentes jeitos de exposição e estudo corporal. Neste conhecimento está a intenção de estimular a compreensão e dar tempo à abstração de significados simbólicos; oferecem uma relação com o ancestral que se desdobra em imagens, com o conteúdo de cada performer. Esta preparação corporal visa aprofundar conhecimentos, dominar movimentos e estimular o potencial criativo.

A BORIGRAFIA caminha na Encruzilhada do processo.

4.3 ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: ENCRUZILHADA DE CRIAÇÃO E ANÁLISE DO ESPETÁCULO

Em “Orixalidade In-Corpo(r)-Ação” foram feitos 5 ensaios experimentais e aberto a comunidade em geral, visando a possibilidade de construir o mesmo produzindo, sem criar divisões coloniais do processo em arte, mas sim ampliando o jogo corporal da cena com o de dentro e o de fora.

No primeiro momento do processo foi definido especificamente que o espetáculo seria parte desta tese de doutorado, para solidificar que o pensar a partir

da Borigrafia pudesse atravessar o corpo e gerar condições próprias de criar. Em seguida, após a aprovação no edital que auxiliou no custeio da montagem, foi necessário pensar nas interfaces de Exu. Exu na Umbanda, Candomblé, Exu Orixá, Exu palavra, uma relação direta com o Devir, mas um Devir Exusíaco.

O espetáculo em dança é uma produção autoral realizada com verba pública de lei de incentivo à cultura do Governo do Estado de Santa Catarina - Edital Elisabete Anderle 2021, com interpretação do encarnado desta escrita, acompanhado pelos percussionistas Leonardo Passos e Gabriel Barros, tomando como princípio de Encruzilhada em todos os níveis, da construção, pré-execução e pós-espetáculo, para reconhecer o lugar da Borigrafia como procedimento contracolonial artístico e pedagógico.

Ao tomar como eixo de análise contribuições de estudos pós-coloniais e decoloniais sobre a ciência em relação à violência epistemológica e seu racismo epistêmico, cheguei à noção já apresentada anteriormente de procedimentos contra-coloniais. Esta perspectiva faz com que o entendimento da inclusão e o reconhecimento de relações de poder em pesquisa sejam vistos como fundamentais para repensar epistemologias dentro da arte e educação.

Retornaremos a pensar a partir da deseducação estética (PACHECO, 2010) e suas traquinagens culturais, em referência a Exu, da tradição afro-diaspórica de matrizes africanas (SODRÉ, 2017). É um olhar sobre a sonoridade, a filosofia Africana, a Literatura das cantigas e da oralidade que metamorfoseia (CUNHA, 2011) a cena e os elementos cênicos que compõem a estética estrutural do espetáculo, figurino e adereços, no cruzo das dramaturgias negras (SOUZA, 2022)⁶⁰. Por fim, saborear o corpo que dança e as manifestações (LIGIÉRO, 2011) e gestuais intrínsecos à linguagem gestual (CUNHA, 2022)⁶¹ Exusíaca.

Ao pensar na metamorfose estrutural da criação de um espetáculo (CUNHA, 2011) apresentam-se três momentos que são concomitantes em um mesmo processo de pesquisar, as singularidades com as quais nos envolvemos e através das quais diferenciamos tudo.

O conceito de Matrizes culturais, sob olhar do pesquisador africano Fu-kiau⁶²,

⁶⁰ SOUZA, Julianna da Rosa. O teatro negro e as dinâmicas do racismo no campo teatral. São Paulo/SP. Hucitec; 1ª edição. 2022.

⁶¹ CUNHA, Marlene de Oliveira. Em busca de um espaço: a Linguagem Gestual do Candomblé de Angola. São Paulo/SP. Hucitec; 1ª edição. 2022.

⁶² FU-KIAU, Bunseki K.Kia. A Powerful Trio: Drumming, Singing and Dancing. To Have One's Eyes

será então usado para definir um conjunto de dinâmicas culturais colocadas na diáspora africana para criar comportamentos de ancestrais africanos. Chamamos essa performance e nos concerne à combinação de elementos como dança, canto, música, vestimenta, espaço, etc., que são agrupados nas celebrações religiosas nas diversas manifestações do mundo. Aqui examinamos as motrizes culturais do espetáculo em análise, buscando compreender a semelhança da dinâmica da cena e a inter-relação entre os diferentes elementos presentes no processo criativo que se revela de forma tão dinâmica: mantendo a tradição transformando-a.

Movimentos como o "sambar" e trocadilhos do corpo, são características de performances culturais africanas, afro-brasileiras e indígenas (envoltos em rituais, jogos e festas). Expandir o conceito de compreensão e criação a partir de corpo-performance no sentido estrito da tradição eurocêntrica, é necessário visto que o é mesmo mesclando cosmologia e ancestralidade através do uso de um quarteto inseparável de tambores / danças / canções / oralidade, conforme menciona o pesquisador Zeca Ligiéro⁶³.

O corpo é o centro de tudo.

O objetivo deste movimento é analisar as principais dinâmicas utilizadas na criação do espetáculo, a saber:

- 1) o uso de elementos performativos: canto, dança e música;
- 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo cênico e do ritual alusivo aos movimentos religiosos;
- 3) axé aos ancestrais por meio da interpretação cênica;
- 4) o uso do espaço em círculo, com o performer se deslocando no espaço enquanto o público olha ao redor.

O processo criativo, na perspectiva da BORIGRAFIA que dança parte do princípio de organização do pensamento do criador/a, iniciando pelo Orí e se potencializando enquanto estímulos corporais. No ato da criação, estávamos imersos em um estado de atenção denominado "vigilância constante" que nos obriga a observar o mundo ao nosso redor, uma conexão entre o vivenciar, atravessar e criar a partir do corpo.

Ao refletir esse processo criativo, observamos os fatores de diferentes etapas

Opened in Bulwa Meso , Master"s Voice of Africa, v. 1, inédito.

⁶³ LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.

ou fases, desde o desejo de pensar, nas Encruzilhadas escolhidas e experienciada, até o final da produção estética, chamada composição coreográfica. O pesquisador de Arte busca compreender os meios que levam à construção da obra, para isso esquadrinha as sutilezas do pensamento do corpo através da coleta de dados, objetos, anotações, apontamentos e desenhos, mapas, rascunhos de textos, bem como as menções elencadas pelo próprio artista-intérprete, professor-artista, intérprete-professor.

Um processo criativo engloba toda a complexidade dos elementos que irão compor o resultado final, ou obra artística. Tudo deve ser pensado em relação ao produto final, para que possamos escolher e criar melhores estratégias de preparação, organização e desenvolvimento da produção. Além disso, não podemos esquecer a relação entre a obra e seu público, ou seja, mesmo quando os resultados obtidos durante o processo criativo são concluídos, eles também dependem do olhar apreciação e fruição do público. Mesmo que a obra seja difícil de entender, ou que o público seja hipotético, quando o artista cria a obra, ele confia que alguém conseguirá entender sua obra sem dar um pulo de fé após uma observação cuidadosa, a obra não está consolidada, ela se permite a fruir e ser completada constantemente.

Foram ensaios experimentais que envolviam sonoridades da voz, dos tambores assim como de um corpo em rodante constante. **Como pensar Exu na cena artística e suas transições?** Pensar a proposta de caminhos diversos, despacho e a "boca que tudo come" em um espaço delimitado, mas que pudesse ocupar áreas múltiplas como sala de aula, pátio, teatro entre outros.

A ideia de que arte é conhecimento e trabalho está ligada à criatividade. A epistemologia, também chamada de conjectura do conhecimento, é um ramo da filosofia que lida com o exame da natureza fonte e validade do conhecimento, ajudando o estudo da arte especialmente da dança a validar o trabalho dos pesquisadores da dança.

Com isso é possível estudar os processos de criação, num esforço contínuo de produzir e pesquisar uma obra que consiga traduzir um pensamento, uma visão de mundo e uma forma de ver a realidade. Interpreta a essência inspiradora que nos faz querer entender os motivos que motivam a busca por novas experiências que atravessam o corpo.

Em Pesquisa que a Arte esteja como foco, Salles (2007) diz que para

examinar, discutir e refletir sobre os atos e procedimentos envolvidos no processo de criação são necessários mapear os documentos no próprio processo. Esses documentos são importantes. Porque do ponto de vista da criação das obras os documentos revelam o caminho que o criador percorreu nos bastidores da criação da arte e permitem vislumbrar suas origens e também representa uma visão geral do processo de criação.

São notas, manuscritos, rascunhos, cadernos, extratos das gravações, salva a imagem e salva os arquivos que mostram a forma organizada de cada artista produzir sua arte. O que importa para os pesquisadores da arte não é a interpretação daquilo que o artista considera uma obra acabada, mas o processo de sua construção. O autor viu que essa ênfase não teve um efeito negativo no trabalho, porque o que leva ao estudo do processo criativo é a existência da obra: “Se o objeto de interesse é o processo criativo, isso inclui necessariamente produtos que são entregues ao público (SALLES, 2007, p.13)”.

Foram a partir das movimentações, estratégias de logística cênica e cantigas que foi se dando o espetáculo. Após a sonoridade e experimentos corporais, a cada cena criada imaginava sua necessidade de material, acessório que contemplasse a narrativa corporal criada.

Objetos como cesto, papel, farinha, água, entre outros, foram sendo escolhidos pelo caminho de criação que articula o pensar pedagógico e o artístico. Pedagógico pois se conecta com as relações de uma educação étnico racial, que pudesse retirar a demonização colonial do Exu e ao mesmo tempo pudéssemos pensar o tempo-espço, as cantigas para gerar afetos e as cores da estética para conectar aos saberes educacionais.

Na composição artística foi se delimitando a partir da experimentação e de algumas conectividade estética social como o “zé pelintra” que tem sua estética já desenvolvida na sociedade e conectada com suas ações como o bar, a rua e a cachaça. Porém outras estéticas criadas foram utilizadas para promover estas interfaces múltiplas de Exu. A seguir apresento as etapas do processo.

4.3.1 Do processo e suas etapas

O começo se dá por uma (1) afecção, algo que acontece e nos perpassa, que

pede estudo, exige atenção; (2) essa atenção se amplia em percepção, no localizar-se ou localizar o objeto ou temática que pede enfrentamento. Esse segundo movimento localiza as conexões que dão partida a um terceiro, a (3) criação de algo próprio, singular, foco que agrega a realidade dada à algo que ainda não foi explorado.

Esses três elementos dizem de uma metamorfose do pensar (CUNHA, 2011), que se compõe junto a esse Ebó, permitindo a construção de um olhar singular, de um novo arranjo epistemológico e metodológico, para pensar a criação. Se fossemos traduzir isto em um esquema visual, teríamos algo como a figura abaixo:

Figura 22: Metamorfose

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Ao mencionar a traquinagem em Exu, reconhecemos que o processo de criação inicia-se com os atravessamentos do percurso de vida e suas reverberações. São estas fissuras reverberadas que promovem o que já discutimos, a linha de fuga.

A linha de fuga é aquela que se compõe apontando para os sujeitos múltiplos que somos. Tende a arrastar toda a subjetividade para um campo novo e a transfigurar o processo do qual se sobressai. Por isso, é possível dizer que a linha de fuga não é uma fuga, é muito mais uma linha de subjetivação que faz uma imagem de mundo fugir, ruir, fragmentar, porque leva o conjunto, as singularidades que compõem um indivíduo para um lugar novo (ZOURABICHVILI, 2004).

E aqui iniciamos o olhar ao espetáculo, apreciando o movimento circular, deseducando a estética e a dramaturgia. Dramaturgia Negra que a compõem. Não estamos no terreiro, mas o terreiro está em nós. Há uma distância longe e uma distância perto para pensarmos na criação a partir de estruturas de orixalidades, feitiçarias, bênçãos, rezas.

Longe, pois não produzimos na cena o fazer de uma ritualidade ancestral, adaptamos dentro de uma estética outra, um diálogo midiático para conectar o público com a atmosfera do território de espiritualidade de matriz africana. Não apresentamos a mentira ou ocultamos alguma coisa, simplesmente como artísticas-interpretes-criadores (re)desenhamos o percurso desta estética, desta feitura cênica.

Redesenhar o percurso da Encruzilhada é um dos fazeres mais significativos que Exu nos proporciona para esta montagem e análise. A seguir, apresentamos a estrutura do espetáculo/performance, e cada momento/ação que o compõe.

4.4 ATO CÊNICO

4.4.1 PRIMEIRO ATO: Barracão! Vamos macumbar o ser si?

Iniciamos esta montagem da seguinte maneira:

Figura 23: Performance In-Corpo(r)-Ação

Fonte: Rony Costa



Realizada no dia 29 de julho de 2022 na cidade de Joinville, em frente ao Centreventos CauHansen, durante o 39º Festival de Dança de Joinville. - Figura: In-Corpo(r)-Ação. Crédito: Rony Costa. Patrocínio: Edital Elisabete Anderle 2021.

Na cena encontramos elementos que estão dentro dos terreiros e também dentro de diversas casas de santo, como cotinha, esteira de palha, cheiro de alfazema, atabaques, conectando o espaço de locação para a encenação com a composição estética diretamente ligada a espaços de feitura e ritualizações afro.

A cena é composta dentro de uma estética de uma rua, onde a calçada é ocupada pelo público-brincante. É uma reta, onde em cada ponta da reta fica um conjunto de instrumentos que irão compor a cena sonora. Em uma ponta há um percussionista e na outra um Ogan. Entre eles a o símbolo da rua, onde as ações acontecem.

Na esquinas dos quatro cantos desta rua estão elementos, objetos e figurinos que formam um cruzo de saberes. Ao lado direito do Ogan há um tecido africano, com um cesto de madeira onde há livros decoloniais, pretos e artísticos, com papéis sulfites branco soltos e canetas. Na sua esquerda, há uma esteira de palha com duas cumbucas de barra, uma cotinha com água, um ramo de folha e um alguidar. Na esquerda do percussionista encontramos um figurino branco com detalhes em tecido estampado e no seu lado direito um figurino preto com vermelho e uma cabeça com detalhes com riscados de Exu.

Iniciando o processo de BORIGRAFIA, inicia quando Exu pelintra convida o público a adentrar a este espaço cênico. Puxada com o samba “Alguém me avisou” de composição de Dona Yvonne Lara. Neste movimento há um significado da oralidade popular muito presente, há uma transmissão cultural que compõem esta cantiga, este dançar. Para compreensão do todo do espetáculo, apresentamos a seguir o roteiro de ações que são desenvolvidas.

Figura 24: Apresentação "Orixalidade In-Corpo(r)-Ação"

Fonte: Fulvio Pacheco



Desenho feito durante a apresentação no dia 13/19/2022 no espaço Guido Viário em Curitiba/PR pelos estudantes em desenho mediador pelo professor Fulvio Pacheco, utilizando da técnica Desenho no papel com pintura em Nanquim, 2022.

4.4.1.1 Roteiro de ações

Ação 1 - Caracterizado com calça e camisa social branca, com colete e gravata vermelha, pés descalços e um chapéu estilo panamá, entro em cena abrindo as portas do espaço cênico para recepcionar a plateia, trazendo movimentos corporais que promover expressão de conquistador, observador e cordial referentes ao Exu Pelintra, promovendo a cantiga “Alguém me avisou” de Dona Yvonne Lara.

Ação 2 - Durante a entrada da plateia, os atabaques e a bateria puxam o toque da música "Alguém me avisou" e começo a cantar sobre o arranjo. Conduzindo a entrada da plateia. Em seguida tocamos a música “Sonho meu” para ambientarmos para a próxima construção cênica.

Ação 3 - Retirando o traje do Exu Pilintra, proponho pegar os elementos cênicos para criar o IPADE de Exu e começo assim o **SEGUNDO ATO** que envolve farinha de mandioca e água. Pego a cumbuca com farinha e a cotinha com água. Em seguida trago o alguidar. Sobre a mudança de cantiga para um ponto de Exu, pego o alguidar e coloco a farinha e em seguida a água, dessa forma simbolicamente produzo o Padê. Ao final levo o alguidar e a cotinha para a ponta de entrada no sinal de despacho, ofertando e alimento o Exu.

Ação 4 - Deixo ao chão e de uma ponta a outro cruzo o espaço cênico performatizando ao som do violão que cria uma paisagem sonora. Na outra ponta coloco a roupa preta que cobre o corpo do pescoço para baixo e a cabeça com os riscados de Exu. Entoando o ponto de Exu “ALUVAIA 01-5 - CABULA” o corpo vai girando, girando. Finalizo ao chão e retiro a cabeça.

Ação 5 - Vou em direção ao figurino branco e troco de figurino. Iniciando aqui o **TERCEIRO ATO**. Pego o tapete de palha, uma cumbuca com pedaço de papéis picados (verde e branco), um pedaço de folha e uma água de cheiro. Convida-se alguém do público, para simbolicamente dar banho de folhas. Após este movimento distribuo pequenos instrumentos feitos de material sustentável para o público.

Enquanto o público toca com a percussão, água de cheiro é lançada sobre o mesmo.

Ação 6 - Finalizando a benção, e inicia-se o **QUARTO ATO**, enrolamos o tapete e entoamos a cantiga Ponto de Malandro (Zé Pilintra) - Balanço da Canoa. Após o movimento pego o tecido africano e coloco no centro do espaço cênico, trago o cesto com os livros, papéis e canetas.

Ação 7 - Menciono a seguinte palavra escrevendo no papel. ***“Eu despacho o RACISMO, e vocês despacham o que?”***. Neste movimento o público vem para o palco e também escreve o que lhe convém diante de atrocidades ruins do sistema. Em seguida vou projetando frases provocadoras e colocando os livros sobre as palavras e cubro com o tecido africano e coloco na cabeça.

Ação 8 - Com os instrumentos distribuídos ao público, utilizando calça branca e colocando o cesto na cabeça entoamos a música “Não deixe o samba morrer”. O público dança e canta. Neste movimento vou me afastando da cena em direção a porta. Em sintonia com a percussão, projeto o cantar “foram me chamar eu estava aqui o que há”. Fecho a porta e finalizamos o espetáculo.

4.4.1.2 Sobre os elementos do espetáculo: Da análise conceitual

1) o uso de elementos performativos: canto, dança e música;

Em termos de elementos performativos, destaca-se o conjunto de técnicas utilizadas concomitantemente ao cantar-dançar-batucar, termo utilizado por Fu-kiau para denominador comum das performances afros africanas. Bunseki K. Kia Fu-Kiau, é um filósofo congolês, e seus estudos são fundamentais para a compreensão do simbolismo das culturas bantu. Ao considerar a combinação do corpo e das belas-artes musicais, e sobretudo, com o acréscimo do uso da canção como algo simultâneo e percebido como unidade na performance africana, Fu-Kiau destaca um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico da performances da diáspora africana na américa: “não é possível ter performances afros na África sem esse trio poderoso”. E o mesmo vale em relação às performances afro-brasileiras.

A utilização da área de atuação, do espaço cênico, segue uma organização circular. A orquestra, composta pelos seus próprios instrumentos de percussão, permanece num ponto fixo do espaço que em todo o caso é considerado o ponto mais sagrado da ação onde convergem as saudações antes do início de cada atuação.

2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo cênico e do ritual alusivo aos movimentos religiosos;

Figura 25: Zeco Zeco

Fonte: Fulvio Pacheco



A pesquisadora Marlene Cunha foi a primeira no Brasil a escrever sobre a linguagem gestual de Candomblé. Neste movimento de pensar a gestualidade, e aqui compreenderemos a gestualidade enquanto movimento, linguagem própria e

sonoridades, pois é "um código que deve ser aprendido com o propósito de uma comunicação bem-sucedida" (CUNHA, 2022, p. 31), assim como um código particular. Já que estes códigos definem que

"gesto" como sendo um "morfo ligado", isto é, os gestos são formas que não tem autonomia, pois eles exigem outras formas cinésicas que funcionam como infixo, prefixo, sufixo ou transfixo para obter uma identidade [...], visto que os gestos serão uma forma de transfixo, visto que não inseparáveis da comunicação verbal." (CUNHA, 2022, p. 33).

- 3) Axé aos ancestrais por meio da interpretação cênica;
- 4) o uso do espaço em círculo, com o performer se deslocando no espaço enquanto o público olha ao redor.

Figura 26: Começou a gira

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



4.4.2 SEGUNDO ATO: Ipadê de Exu

Ação 3:

Após a plateia-brincante adentrar ao espaço, aqui temos espaços diversos, teatro, caixas pretas. Mas independente do espaço o formato que simboliza a "rua" está formado. Um corredor, em cada ponto um percussionista, e a plateia senta-se nas duas laterais que se formam. Após toda a plateia se sentar, o encarnado pega a cachaça e traz o canto "Sonho Meu" de composição da Dona Yvonne Lara. Após, o mesmo começa a despir-se. Retira a guia, a roupa social branca, e por baixo está com uma bermuda com estampa afro diversa.

Começa a pegar o alguidar, uma cumbuca com farinha de mandioca e a cotinha com água sobre a cantiga de Exu. Primeiro coloca a farinha no Alguidar e em seguida coloca água e mexe. Este alimento, que representa cenicamente o alimento para Exu - "*mi-ami-ami otin*", é levado até a porta por onde a plateia adentrou no ato do simbolismo do despacho para Exu, desobrigando no movimento simbólico para darmos continuidade ao espetáculo. Este é o ato onde o *Ipadê* é levado em direção à porta de entrada.

Figura 27: Padê Farinha

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Figura 28: Padê Água

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Enquanto se monta o padê um ponto de Exu é cantado, os atabaques cantam. O público fica em atenção para a ação que ocorre na cena. A farinha, a água e o mexer. O caminhar até a porta.

Deito ao chão perto da porta, onde coloco o despacho e vou performatizando ao chão até chegar no outro ponto da sala onde se encontra o figurino preto e vermelho e uma cabeça com os riscados de Exu.

4.4.3 TERCEIRO ATO: Boca que tudo come!!!

ALUVAIA 01-5 -
 CABULA OIA LÁ ZECO ZECO OIA
 ZÉ CURIA OIA LÁ ZECO ZECO
 OIA ZÉ CURIA OIA LÁ ZECO
 ZECO OIA ZÉ CURIA
 OIA LÁ ZECO ZECO TOMA LÁ, DEIXA
 CÁ OIA LÁ ZECO ZECO TOMA LÁ,
 DEIXA CÁ

Ao chegar no outro lado do espaço cênico coloca-se a capa preta com detalhes vermelho e o adereço de cabeça com os riscados de Exu. Em seguida

começa a gira, demarcando todo o espaço de uma ponta a outra, desenhando uma Encruzilhada.

Figura 29: Foram me Chamar

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Neste lugar há os riscados de Exu. Catinga rápida, agitada e um corpo em circularidade, que gira, cria volume e limpa. É uma boca que tudo come.

O corpo gira em uma dramaturgia gestual que varre a cena do preconceito, racismo e de toda a eurocentralidade universalizada enquanto pesquisa. É um varrer que atrai potenciais outros enquanto epistemologia. Pensar nestes movimentos contra-coloniais é promover, assim, inúmeras contribuições no campo de pesquisa, para refletir estratégias críticas e analíticas, visando a inclusão de grupos tradicionalmente excluídos, mal representados ou sub-representados em

pesquisa.

4.4.4 QUARTO ATO: Cheiro e Aromas

Ação 6

Troca-se de figurino, do preto com vermelho, para o branco, uma transmutação Exusíaca que, em movimento na Encruzilhada, modifica conforme a identidade e as necessidades. Olhar a Encruzilhada na BORIGRAFIA é estar na singularidade da necessidade.

Após a troca do figurino, pega-se o tapete de palha, traz uma cumbuca com papéis picados, simbolizando as folhas. E uma cabaça com água de cheiro simbolizando a água benta, a benção. Um membro da plateia é convidado pra receber o Asè das folhas. E posteriormente a plateia recebe os "leles", pedaços de madeiras que possam tirar o som. Uma plateia ativa na cena.

Durante o convite aleatório da plateia presente, frases e palavras são entoadas para a pessoa. Frases elaboradas no improviso visando o corpo presente, o momento e as relações possíveis. Eu abro meu corpo para receber este banho e em seguida ofereço o banho neste corpo presente, que se abre para ser afetado e atravessado.

Após este lindo ato, onde afetar e ser afetado fazem parte da ação do banho de folha, um ebó artístico, enrola-se o tapete, coloca-se debaixo do braço e inicia-se um movimento que envolve um sambar, mexer de uma lado para o outro, se articulando com o brincar do balanço da canoa.

Figura 30: Banho de Folhas

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Figura 31: Balanço da Canoa

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador

Ponto de Malandro (Zé Pilintra) - Balanço da Canoa

Seu Zé quando vem lá da
lagoa Toma cuidado com o balanço da
Canoa Seu Zé quando vem lá da lagoa
Toma cuidado com o balanço da
Canoa Seu Zé faça tudo o
que quiser
Só não maltrate o coração dessa
mulher Seu Zé faça tudo o
que quiser
Só não maltrate o coração dessa mulher



4.4.5 QUINTO ATO: Despacho pós-colonial

Ações 7 e 8: Um tecido africano é estendido no chão ao centro desta Encruzilhada. Dentro do cesto tem livros e papéis. Neste momento é questionado a plateia:

VOCÊ DESPACHA O QUE?

Figura 32: Despacho

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



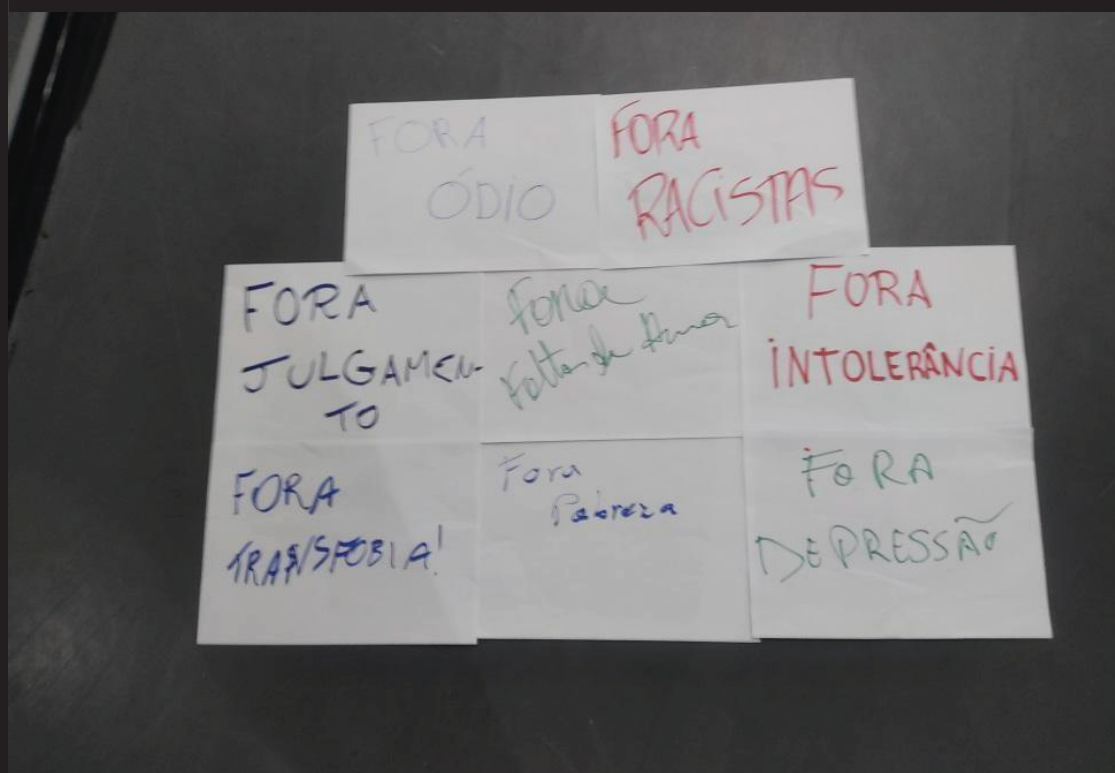
Ao final das escritas e expressão do público, se projeta uma fala importante para as ações de pertencimento:

EU ACREDITO EM PESQUISA QUE DANÇAM⁶⁴... FILOSOFIAS AFRICANAS...

Apresentando autores e autoras que estão sendo utilizado nesta tese. O fechar deste tecido e colocar na cabeça, nos remete ao balaio de cesto de roupas, comidas e tudo que levava-se na cabeça. Este jogo é a materialidade desta BORIGRAFIA.

Figura 33: FORA

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Durante a montagem da trouxa, a plateia recebe diversos instrumentos para juntos entoarmos cantiga de samba assim como promover um momento dançante.

⁶⁴ Dodi Leal - travesti - PRIMEIRA PROFESSORA UNIVERSITÁRIA TRAVESTI DO MUNDO e brasileira que conforme minha ocupação epistemológica e metodológica também afirma que "eu só acredito em teorias e pesquisas que dançam" - <https://www.youtube.com/watch?v=tdbfQmWJLoU>

Figura 34: Quando os Êres brincam na cena

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Não deixe o samba morrer
 Não deixe o samba acabar
 O morro foi feito de samba
 De samba para gente sambar

Quando eu não puder pisar mais na
 avenida Quando as minhas pernas não puderem
 aguentar Levar meu corpo junto com meu samba
 O meu anel de
 bamba Entrego a quem
 mereça usar

Quando eu não puder pisar mais na
 avenida Quando as minhas pernas não puderem
 aguentar Levar meu corpo junto com meu samba
 O meu anel de
 bamba Entrego a quem

mereça usar

Eu vou
ficar No meio do povo,
espiando
Minha escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval

Antes de me
despedir Deixo ao sambista
mais novo
O meu pedido
final Antes de me
despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Não deixe o samba
morrer Não deixe o samba
acabar O morro foi feito
de samba
De samba para gente
sambar

Não deixe o samba
morrer Não deixe o samba
acabar O morro foi feito
de samba
De samba para gente
sambar

Quando eu não puder pisar mais na
avenida Quando as minhas pernas não puderem
aguentar Levar meu corpo junto com meu samba
O meu anel de
bamba Entrego a quem
mereça usar

Quando eu não puder pisar mais na
avenida Quando as minhas pernas não puderem
aguentar Levar meu corpo junto com meu samba
O meu anel de
bamba Entrego a quem
mereça usar

Eu vou
ficar No meio do povo
espiando
Minha escola perdendo ou ganhando
Mais um carnaval

Antes de me
despedir Deixo ao sambista
mais novo
O meu pedido
final Antes de me
despedir
Deixo ao sambista mais novo
O meu pedido final

Não deixe o samba
morrer Não deixe o samba
acabar O morro foi feito

de samba
De samba para gente
sambar

Não deixe o samba
morrer Não deixe o samba
acabar O morro foi feito
de samba
De samba para gente

sambar Não deixe o samba

morrer...

Compositores: Edson Conceição / Aloisio Silva Araújo

Figura 35: Não há o fim

Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador



Figura 36: Despacho
Fonte: Arquivo Pessoal do Pesquisador
Elaborado por José Inácio Sperber.



REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas e Salvador: Unicamp e Edufba, 2005.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALMEIDA, Silvio;(2019). **Racismo estrutural**. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- ARAÚJO, Samuel. **Em busca da inocência perdida? Oralidade, tradição e música no novo milênio**. In: TUGNY, Rosângela Pereira de, e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Pp. 59-70.
- ASSIS, Wendell Ficher Teixeira. **Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo**. Caderno CRH , v. 27, p. 613-627, 2014.
- BÂ, Hemptaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História geral da África**. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. Pp. 181-218. Disponível em: <http://www.casadasafricas.com/site/img/upload/553236.pdf>
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, p. 89-117, 2013.
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. EDIPRO, 2020.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Leya, 2019.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**, v. 2, p. 9-26, 2019.
- BOMFIM, Camila Carrascoza. Ginga urbana: apontamento sobre capoeira na cidade de São Paulo. Anais do **V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**, 2004. Disponível em: [http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/Resumos/ResCamilaCarrascozaBomfim.htm](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/Resumos/ResCamilaCarrascozaBomfim.htm)
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BHABHA, Homi K. **Nação e narração**. Routledge, 2013.
- Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2001

BRASIL. Ministério da Educação/Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. **Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

BRANDÃO, Ana Paula (coord.). Saberes e fazeres, vol. 1: modos de ver. **Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho**, 2006a.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012

CARTA do Folclore Brasileiro; (1995). Releitura da Carta do Folclore Brasileiro de 1951. Publicada no Boletim nº 18, em edição especial com noticiário do **VIII Congresso Brasileiro de Folclore**. Salvador: 16. Dez. 1995

CASTRO, Luiz Victor Júnior. **A pedagogia da capoeira: Olhares (ou toques?) cruzados de velhos Mestres e de professores de educação física**. 2003. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Educação). Université du Québec à Chicoutimi/UNEB: Québec/Salvador.

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos (Ed.). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. Selo Negro, 2001.

CÉSAIRE, Aimé. Diário de um retorno ao país natal. **São Paulo: Edusp**, 2012.

CÉSAIRE, A. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Noémia de Sousa. Porto: Poveira, 1971.

COELHO, Marco Antônio e FALCÃO, Aluísio. **Antônio Nóbrega: um artista interdisciplinar**. **Estudos Avançados**, vol. 9, n. 23, 1995. Pp. 59-70.

COLEBROOK, Clara. **Gilles deleuze**. Routledge, 2001.

CUNHA JÚNIOR, Henrique Antunes. NTU: Introdução ao pensamento filosófico Bantu. 2010.

CUNHA, C. M, Cartografia e Pesquisa Rizoma: especulações e experimentações em arte educação. In: CUNHA, C.M. (org.). **Cartografia: insurgências metodológicas e outras estéticas da pesquisa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Pimenta Cultural, 2022. p. 23-51.

CUNHA, C. M. **Filosofia rizoma: metamorfoses do pensar**. 1 ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.

CUNHA, C. M. Princípios da cartografia e o pensamento da diferença em Deleuze: o que quer a pesquisa cartográfica? **Atos de Pesquisa em Educação**, v. 14, n. 3, p.934-959, dez. 2019.

CUNHA, C. M. Rizoma e pós-estruturalismo: três apontamentos para possíveis usos na pesquisa em educação. **Quaestio: Revista de estudos de educação**, v.23, p. 55-81, 2021.

CUNHA, C. M.; BARSZCZ, M. A. Cartografando os direitos humanos em Curitiba: da normatização às práticas de educação. **Debates Insubmissos**, v. 5, n. 17. 2022.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 5a ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. Pp.150-164.

ADESKY, Jacques Edgard François D.; MUNANGA, Kabengele. **Pluralismo étnico e multiculturalismo-racismos e anti-racismos no Brasil**. 1997.

DA COSTA NETO, Antonio Gomes. A denúncia de Cesário ao pensamento decolonial. **Revista Eixo**, v. 5, n. 2, 2016.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972) **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DELEUZE, Gilles et al. **Lógica del sentido**. Barcelona: Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles. (1968) **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Deseo y placer**. Alción, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 Edições, 2018b

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. L'Abécédaire de Gilles Deleuze: entrevista com Gilles Deleuze. **Editoração: Brasil, Ministério de Educação, "TV Escola"**, 2001.

DELEUZE, G. Spinoza. **Philosophie pratique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELORS, Jacques *et al.* Os quatro pilares da educação. In: DELORS, Jacques *et al.* **Educação um tesouro a descobrir: relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI**. Brasília: UNESCO, 1996.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Sociedade e Estado**, v. 31, p. 51-73, 2016.

ESPINOSA, B. Spinoza. **Ética**. 2a edição. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Fanon, Frantz (2018). Racismo e cultura. **Revista Convergência Crítica**, n. 13, 2018.

Fanon, Frantz (2008). **Peau noire, masques blancs** (Pele negra, máscaras brancas). Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra (1961)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022. See More

GAUTHIER, Jacques Zanidê; CASTRO, Luís Vitor Júnior e BATISTA, Maria Geovanda. **Corpo no auê e na capoeira: rodas e resistências sociopoéticas na Bahia**. Diálogos Possíveis, vol. 3 n. 1, 2004. Pp. 133-148.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. SILVA, Luiz Antônio. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília, DF: Anpocs, p. 223-244, 1983.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e pesquisa**, vol. 29, n. 1, 2003a. Pp. 167- 182.

GUATTARI, Félix. Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade. **Tempo Brasileiro**, v. 108, p. 19-25, 1992.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. Mil platôs. **Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro, v. 34, 1995.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Kafka: por uma literatura menor**. Autêntica, 2018.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, S; (1984). Notas sobre La desconstrucción de 'lo popular'. In: SAMUEL, R. (Org.). **Historia popular y teoria socialista Barcelona**: Editorial Crítica, 1984. p. 93-110.

HALL, S; (1996). **Identidade cultural e diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996, p. 70-71.

INOCÊNCIO, Nelson Olokofá. Sujeito, corpo e memória. In: BRANDÃO, Ana Paula (coord.). Saberes e fazeres, vol. 1: modos de ver. Rio de Janeiro: **Fundação Roberto Marinho**, 2006. Pp. 53-59.

JONES, S. H; ADAMS, T. E.; ELLIS, C. **Handbook of autoethnography**. New York: Routledge, 2013.

JUNIOR, Ademir Ribeiro et al. O que comem os orixás nos terreiros de candomblé de nação Ketu de Salvador, Bahia: uma perspectiva etnoarqueológica. **Parte: <http://hdl.handle.net/10316.2/45206>**, 2018.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. de. **O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon**. Rio de Janeiro: Pallas, 2015

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, G; (2010). A Máscara (Trad. por Jessica Oliveira de Jesus). **Cadernos de Literatura**, 2010.

KODJO-GRANDVAUX, Séverine. **Filosofias Africanas**. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2021.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. Companhia das Letras, 2020.

LARROSA BONDÍA, Jorge. El aprendizaje de los placeres. 2022.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**. Vol. 18-19, n. 1, 1995/96. Pp. 103-118.

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

Lima, V. C. (2010), "Introdução" e "Notas", in O. F. Régis, A comida de Santo numa casa de Queto da Bahia, Corrupio, Salvador.

LOPES, Nei. Bantos, malês e identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos, Lendas do Sul, Casos de Romualdo*. Ed. Crítica de Ligia Chiappini. Rio de Janeiro: Presença edições; Brasília: INL, **1988**.

LUZ, Marco Aurélio. Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira. 2a ed. Salvador: Edufba, 2000.

MACHADO, Vanda. Ilê Axé: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opó Afonjá. Salvador: Edufba, 1999.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El giro decolonial. **Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Siglo del hombre: Bogotá**, 2007.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria; (2002). "Performance do tempo espiralar". In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MATTOS, Wilson Roberto de. Valores civilizatórios afro-brasileiros, políticas educacionais e currículos escolares. Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade, vol. 12 n. 19, 2003. Pp. 229-234.

Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. 2018.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. **Sobre a decolonialidade: conceitos, análises, práxis**. Duke University Press, 2018.

MIGNOLO, Walter. (2003). D. História locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. D. Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 32, n. 94, p. 01-18, 2017.

MIGNOLO, Walter; (2008) D. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. Tabula Rasa, Bogotá, Colómbia, n. 8, p. 243-282, 2008.

MIGNOLO, Walter; (2013). Sim, nós podemos: pensadores e filósofos não europeus. *Aljazeera*, pp. 4–7.

MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 28, p. 334-354, 2016.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. Múltiplas faces da identidade africana. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. Vol. 18-19, n. 1, 1995/96. Pp. 5-21.

MUNANGA, Kabengele. Pan-africanismo, negritude e Teatro Experimental do Negro. **Iha Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1, p. 109-122, 2016.

MUÑOZ, José Esteban. **Desidentificações: Queers de cor e a atuação da política**. U de Minnesota Press, 1999.

NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

NOGUERA, Renato. “Sambando para não sambar: afroperspectivas filosóficas sobre a musicidade do samba e a origem da filosofia” In SILVA, Wallace (organizador). *Sambo, logo penso: afroperspectivas para pensar o samba*. Rio de Janeiro: Hélix/Biblioteca Nacional, 2015, pp.31-55.

NETTL, Bruno. An ethnomusicological perspective. In: Lundquist, Barbara e Szego, C.K. (orgs.). *Musics of the world's cultures: a source book for music educators*. Reading: IRCME/ISME, 1998. Pp. 23-28.

NZEWI, Meki. A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge system. Volume two. The stem: growth. Centre for indigenous instrumental African music and dance (Ciimda), 2007b.

NZEWI, Meki. A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge system. Volume three. The foliage: consolidation. Centre for indigenous instrumental African music and dance (Ciimda), 2007c.

NZEWI, Meki. Acquiring knowledge of the musical arts in traditional society. In: HERBST, Anri, NZEWI, Meki e AGAWU, Kofi (eds.). *Musical arts in Africa: theory, practice and education*. Pretoria: University of South Africa, 2003. Pp. 13-37.

NZEWI, Meki. Discussing music as science and arts. In: HERBST, Anri (ed.). *Emerging solutions for musical arts education in Africa*. Cape Town: African Minds, 2005a. Pp. 25-29.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da ancestralidade. *Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins*, v. 1, n. 2, p. 10, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em revista**, v. 26, n. 01, p. 15-40, 2010.

OLORODE, Ogiyán Kalafor [Pereira, Jayro]. Religião Afro e Educação Comunitária: a função social e político-pedagógica das comunidades-terreiros/terreiras. *Jornal Írohin*, 04/03/2007. Disponível em: <http://www.irohin.org.br/onl/new.php?sec=news&id=533> Acessado em 15.01.23

OEHRLE, Elizabeth e EMEKA, Lawrence. Thought systems informing the musical arts. In: *Musical arts in Africa: theory, practice and education*. Pretoria, University of South Africa, 2003. Pp. 38-51.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **The invention of women**: making an African sense of western gender discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

OYĚWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (ed.). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002

PACHECO, Eduardo Guedes. **Por uma (des)educação musical**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

PEREIRA, João Baptista Borges. Estudos antropológicos das populações negras na Universidade de São Paulo. **Revista de Antropologia**, p. 63-74, 1981.

PINTO, Tiago de Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética da música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, n. 22-23, 1999/2000/2001. Pp. 87-109.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia Letras, 2001

QUIJANO, Anibal. Bien Vivir. **Entre el “desarrollo” y la Des/Colonialidad del Poder**, 2014.

QUIJANO, Anibal; (2000). Colonialidade do poder e eurocentrismo na América Latina. **Sociologia internacional** , v. 15, n. 2, pág. 215-232, 2000.

REAGAN, Timothy. Non-western educational traditions: indigenous approaches to educational thought and practice. 3a ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.

REIS, Rodrigo Ferreira dos Reis. Beatriz Nascimento, vive entre nós: pensamentos, narrativas e a emancipação do ser (anos 70/90). Florianópolis, SC: Udesc, 2020.

RODRIGUES, José Carlos. Idéias filosóficas e políticas em Minas Gerais no século XIX. 1986.

ROCHA, Tião. Para educador, escola formal não serve para educar. Entrevista concedida para Uirá Machado. Folha de São Paulo, 26.11.2007a.

ROCHA, Tião. As pedagogias do CPCD. Entrevista concedida para Uirá Machado. Folha de São Paulo, 26.11.2007b.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, **2016**

RUFINO, Luiz. O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, p. 65-82, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda: educação e descolonização**. Mórula Editorial, 2021.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processos criativos. **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP)–Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**, v. 16, p. 124-135, 2007.

SANSONE, Livio. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, n. 27, 2002. Pp. 249-269.

SANTOS, Antonio **Bispo** dos. Colonização, quilombos: modos e significações. INCT, Brasília, 2015

SANTOS, Antonio **Bispo** dos. *Somos da terra*. Piseagrama, Belo Horizonte, n. 12, **2018**, p. 44-51

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos CEBRAP**, p. 71-94, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

SANTOS, Inacyra Falcão dos; (2006). *Corpo e Ancestralidade: uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação*. 2ª. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàdè, Asèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SILVA, Eusébio Lôbo da. *O corpo na capoeira. Introdução ao estudo do corpo na capoeira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e ;(2009). A palavra é... africanidades. **Presença pedagógica**, v. 15, n. 86, 2009.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Estudos Afro-Brasileiros: africanidades e cidadania. In: ABRAMOWICS, Anete; GOMES, Nilma Lino. (orgs.). (p 37-54). *Educação e raça – perspectivas políticas, pedagógicas e estéticas*. Belo Horizonte: Autêntica. 2010

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e; (2003) Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos. **De preto a afrodescendente: trajetos de pesquisa sobre relações étnico-raciais no Brasil**. São Carlos: EdUFSCar, p. 181-197, 2003.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira. 5. ed. – São Paulo: Selo Negro, 2005. 149 p.

SIMAS, Luiz Antonio. **Padilhas e Pelintras: a dança dos corpos encantados**. Folha de São Paulo – PIAUÍ. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/>. Acesso em: 12 setembro. 2021.

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

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Mórula editorial, 2018.

SIQUEIRA, M. L. Ancestralidade e produção do conhecimento. In: SIQUEIRA, M. L. *Siyayma: uma visão africana do mundo*. Edição da autora, 2006. p. 29-35.

SOARES, Carmen (org). *Corpo e história*. 2a ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

SOARES, Emanuel Luís Roque. **As vintes e uma faces de Exu na filosofia afrodescendentes da educação: imagens, discursos e narrativas**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza-CE, 2008.

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

SODRÉ, Muniz. Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

SMALL, Christopher. Music of the common tongue. Survival and celebration in African American music. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

SPINOZA, B. Ética. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TAVARES, Júlio César. Dança de guerra, arquivo e arma. Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Editora Nadyala, **2013**.

TAVARES, Julio Cesar. Gramática das corporeidades afrodiaspóricas. **Perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris Editora, 2020.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In KI-ZERBO, Joseph (org.). História Geral da África, vol. I. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. Pp. 157-179. Disponível em: <http://www.casadasafricanas.com/site/img/upload/492979.pdf>

Walsh, Katherine. (2010). *Pedagogías decoloniales, prácticas insurgentes de resistir, re-existir y re-(vivir)*. Tomo I

WALLERSTEIN, Immanuel. Creación del sistema mundial moderno. **Un mundo jamás imaginado**, p. 1-8, 1992.

WILLIAN, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Pólen, **2019**.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2013. pp. 83-117.

ZAMPARONI, Valdemir. A África e os estudos africanos no Brasil: passado e futuro. Ciência e Cultura, vol. 59 n. 2, 2007. Pp. 46-49.

ZOURABICHVILI, F.; GOLDSTEIN, V. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, **2004**.