

NAILA PORCINA DE SOUZA FREITAS

**PASSOS PARA O SANTO: UM ESTUDO SOBRE DANÇA DOS ORIXÁS, ATOS E
ITANS**

**Goiânia
2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **NAILA PORCINA DE SOUZA FREITAS**

Título do trabalho: **PASSOS PARA O SANTO: Um Estudo Sobre Dança dos Orixás, Atos e Itans**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO*

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2021, às 16:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **NAILA PORCINA DE SOUZA FREITAS, Discente**, em 14/06/2021, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2126198** e o código CRC **83095E43**.

NAILA PORCINA DE SOUZA FREITAS

**PASSOS PARA O SANTO: UM ESTUDO SOBRE DANÇA DOS ORIXÁS, ATOS E
ITANS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção de diploma de graduação em Licenciatura em Dança.

Orientadora: Professora Dra. Marlini Dorneles de Lima

**Goiânia
2021**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freitas, Naila Porcina de Souza
PASSOS PARA O SANTO: Um Estudo Sobre Dança dos Orixás,
Atos e Itans [manuscrito] / Naila Porcina de Souza Freitas. - 2021.
84 f.

Orientador: Profa. Dra. Marlini Dorneles de Lima.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD),
Dança, Cidade de Goiás, 2021.

Anexos.

Inclui lista de figuras.

1. Dança.. 2. Mitologia dos Orixás. . 3. Candomblé Ketu.. 4.
Processo de criação.. I. Lima, Marlini Dorneles de , orient. II. Título.

CDU 793.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às **quatorze horas do dia dois do mês de junho do ano de 2021** iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “**PASSOS PARA O SANTO: Um Estudo Sobre Dança dos Orixás, Atos e Itans**”, de autoria de **NAILA PORCINA DE SOUZA FREITAS**, do curso de **Dança - Licenciatura, da Faculdade de Educação Física e Dança da UFG**. Os trabalhos foram instalados pela **Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima - orientadora FEFD/UFG**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: **Professor Doutor Marcos Antônio Cunha Torres - Universidade Estadual de Goiás (UEG)**, **Professora Doutora Renata de Lima Silva - FEFD/UFG** e **Wellington Campos da Silva - Mestrando/PPGPC**. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora considerou o TCC **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima, Professor do Magistério Superior**, em 07/06/2021, às 15:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **WELLINGTON CAMPOS DA SILVA, Usuário Externo**, em 07/06/2021, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antônio Cunha Torres, Usuário Externo**, em 12/06/2021, às 13:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2113732** e o código CRC **DFAE87FD**.

AGRADECIMENTO - Olorum Modupé

“*òbẹ ko ni gé èèkù*”

"A faca não corta o cabo" é um aforismo Yorùbá de Ògún e Etaogunda Méji. Filosofia africana da mais potente que nos ensina que uma faca não pode fazer o seu papel sem um cabo. Todos nós precisamos de alguém que nos segure, que nos conduza, que nos sirva de exemplo, que nos oriente. Não há possibilidade de ser sem o "ser coletivamente" e sem o "ser por meio daqueles que vieram antes de nós". Há uma ética poderosa neste Aforismo. Uma ética ancestral, da coletividade e de UbuNTU. Que sempre tenhamos um cabo para nos amparar. Que possamos respeitar os nossos cabos. Que a faca nunca corte sozinha." (Bàbálórìsà Sidnei Barreto Nogueira)

Olorum Modupé - eu sou grata, em primeiro lugar, a vida que preenche todos os dias o meu corpo nessa jornada, e sou grata a minha mãe Solange Maria de Souza, que me trouxe a essa vida, e com muito garra garantiu por longos anos essa vida, de quebra me ensinando a ser mulher guerreira, justa, humilde e a ter todos os valores que julgo importantes. Agradeço à primeira pessoa que me apresentou à dança, 22 anos atrás, tanto quanto agradeço cada artista, profissional e educande da área que me acompanharam, me ensinaram, me guiaram até aqui. Agradeço à minha orientadora Marlini Dorneles, que além de professora, bailarina, artista e pesquisadora, foi no decorrer dessa pesquisa um sopro de paz, acalento, confiança, fazendo dessa pesquisa um momento de felicidade e de extremo orgulho. Agradeço à profa. Renata Silva que além de banca dessa pesquisa, também acompanhou meu processo como discente da disciplina de NTP II, leu carinhosamente a pesquisa, contribuiu para a mesma, assim como vem contribuindo para minha formação desde que iniciei minha graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Goiás. Agradeço a cada professore que passou pela minha trajetória no curso, e a cada troca com cada alune.

Agradeço a *Yá mi Yemanjá* que me deu cabeça boa para desenvolver essa pesquisa e a trouxe para junto de meu processo de iniciação ao candomblé. Agradeço ao meu *Babalorixá* Marcos Torres, que em primeiro lugar me trouxe a alegria de ter um pai, e constantemente me traz alegrias com cada ensinamento, com cada vivência, com cada cuidado para comigo, para com *Orixá*, para com nosso *egbê*, e que acompanhou essa pesquisa com suas orientações, tanto quanto é membro da banca

avaliativa. Agradeço ao meu *Babakekere* Allan *ty Sango*, à minha *Ojubonã* Mayara dofonitinha *ty Oyá*, ao *ogã*n Pablo *ty Ogum*, ao *Alabê* Allan *ty Ayrá*, ao *Ogã*n Mazinho *ty Oxaguiã* pelas entrevistas cedidas, e ensinamentos ofertados. Agradeço às minhas irmãs e amigas Larissa *ty Oxalufã*, Thalita *ty Oxum*, e Thaís Ruas (minha futura dofona *ty Oxum*) pelo apoio, pelas dúvidas sanadas, e pelo incentivo. Agradeço à *Odé* por permitir que eu faça parte de minha casa de santo, e proporcionar a família linda que tenho que é o *Ilê Fará Imorá Odé*, e assim agradeço todes os meus mais velhos, aos meus irmãos, aos meus mais novos.

Agradeço a cada amigo que esteve do meu lado e me apoiou nos momentos caóticos, e fizeram com que eu nunca perdesse a fé e pudesse seguir em frente. Em especial quero agradecer ao Thiago Rabelo, que sempre esteve comigo desde o início desta pesquisa, apoiando, lendo, encorajando, e materializou belissimamente o objeto em formato vídeo-dança que compõe essa pesquisa, como sempre comprando todas as minhas ideias e sendo parceiro para todos os momentos. Ao meu amigo Eduardo Japiassu, que foi ombro amigo nos momentos difíceis, e me cedeu seu estúdio e seus serviços para gravação das faixas musicais que acompanham o vídeo-dança, além de ter cantado junto comigo. Ao meu amigo Pompilho Machado, que dedicou seu tempo de estudo para aprender os ritmos aqui propostos, compôs e gravou todos os instrumentos contidos nas faixas, além de sua participação cantando. Agradeço a minha amiga e irmã Graziely Marchese, que foi parceira em todos os momentos, segurando minhas barras comigo como se fossem dela, apoiando e comemorando cada mínima conquista deste processo como se fosse dela, e oferecendo incansavelmente uma amizade verdadeira, de respeito e amor.

Sem cada um aqui citado, e sem muitos outros que acrescentaram de suas lindas formas, esse trabalho não seria materializado, tanto quanto eu não seguiria caminhando essa coisa boa que chamamos de vida. À vocês, todo meu amor e gratidão.

RESUMO

O presente projeto de pesquisa é dedicado à investigação em dança a partir da vivência com a mitologia dos orixás oriundos do Candomblé de nação *Ketu*. O objetivo do estudo consiste em explorar as intersecções entre vida, cultura e arte, entremeando as minhas vivências como *abiã* (não iniciado no Candomblé) em casa de santo e atuação como artista através das especificidades encontradas no processo de criação em dança em busca de uma produção experimental-poético por meio de trabalho de vídeo-dança. Para tanto, enfatizamos as experiências envolvidas das danças e mitos dos orixás *Exu* e *Yemanjá*, como formas de conhecimento e repertórios de gestos advindos da diáspora africana, percebendo a mitologia dos orixás como uma referência afrocentrada enquanto um potente processo de criação artística em uma perspectiva decolonial. O trabalho se organiza em pesquisa de estado de arte, conta também com apanhado bibliográfico, tanto quanto faz uso de pesquisa de campo vivido na casa de santo *Ilê Fará Imorá Odé*, localizada na cidade de Goiânia-GO. Por resultado esperado, culmina-se esta pesquisa em trabalho poético executado através de vídeo-dança.

PALAVRAS CHAVES: Dança. Mitologia dos Orixás. Candomblé Ketu. Processo de criação.

ABSTRACT

The research is dedicated to the dance investigation, from the experience with orisha's mythology, originated in Ketu nation of Candomblé. The objective of this research consists on exploring the intersections between life, culture and art, including my experience as a abiã (not initiated in Candomblé) in a candomblé house - "terreiros" - and as an artist, acting through the peculiarities/details found in the creation process involved in dance, when looking after a poetic-experimental production as a dance video work. We emphasize the experiences involved in dances and Exu and Yemanjá orisha's myths, as a way of knowledge and repertory of gestures from the african diaspora, realizing orisha's mythology as an african-centered reference as well as a potential artistic creation process in a decolonial perspective. The type of the research is qualitative, as it provides a bibliography compilation. It also uses a field research approach, that took place in casa de santo Ilê Fará Imorá Odé, located in Goiânia, Goiás. The result of this study is a poetic work represented in a dance video..

KEY WORDS: Dance. Orisha's Mythology. Candomblé Ketu. Creation Process.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - Yawôs nas atividades da festa de Ogum	24
Imagem 2 - Registo fotográfico da comunidade do <i>Ilê Fará Imorá Odé</i>	25
Imagem 3 - Registro do Bloco do Caçador no Carnaval 2017 da Cidade de Goiás	26
Imagem 4 - Cantando para os Orixás	37-38
Imagem 5 - Esquema Cartografia Inventiva	64
Imagem 6 - Cartografia Inventiva	65
Imagem 7 - A Encruzilhada	66
Imagem 8 - Passos Para o Santo	69
Imagem 9 - Chão Ancestral	69
Imagem 10 - A Espiral	70
Imagem 11 - Céu-Mar	72
Imagem 12 - Ori	73
Imagem 13 - A Continuidade	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO- AGÔ E MOTUMBÁ! - Peça licença e a benção para início do trabalho!	13
1. AGÔ E MOTUMBÁ!	16
1.1 AGÔ e Motumbá! - A Pesquisa e seus caminhos	16
1.2 AGÔ e Motumbá! - Ilè Fará Imorá Odé	23
1.3 Apanhado teórico sobre Dança dos Orixás em Goiânia	29
2. ITANS, ATOS E ORINS	33
2. Itans, orins e atos	33
2.1 Itans	34
2.1.2 Orins	36
2.1.3 Atos - corpo mitificado - corpo ritualizado	39
2.2 Construindo a pesquisa cíclica: apanhado de itans, atos e orins selecionados	43
2.2.1 Laroyê, Mojubá - Saudando a boca que come primeiro, Laroyê Exu	46
2.2.2 Odoyá, Eruyá! - Espuma Fértil	50
2.3 Confluências - Construção de uma identidade mítica entre Exu e Yemanjá	54
3. PASSOS PARA O SANTO	57
3.1 Passos para o Santo - Tecitura Conceitual	57
3.2 Passos para o Santo - Cartografia Inventiva	63
3.3 Te encontro em uma encruzilhada: Processo de criação e material poético	68
4.0 CONSIDERAÇÕES CÍCLICAS	75
5.0 REFERÊNCIAS	78

GLOSSÁRIO 80
ANEXOS 83

INTRODUÇÃO

Agô e Motumbá! Peço licença e a benção para início do trabalho!

O presente trabalho de conclusão de curso é resultado de inquietações e motivações originadas na minha vivência em casa de santo, e através da universidade, atrelada à ponderamentos obtidos em pesquisa qualitativa acerca dos trabalhos acadêmicos pesquisados no recorte temporal que contempla os anos de 2010 a 2020 na cidade de Goiânia-GO sobre Candomblé e dança dos *orixás* com respaldo de referencial bibliográfico. Acrescenta também olhares e nuances de forma pontual através da minha vivência no Candomblé, na casa de santo *Ilê Fará Imorá Odé*, de nação Ketu. E por fim, do conglomerado deste conjunto analítico e de estudo de campo vivido, resultará em produção experimental-poética por meio de trabalho video-dança.

Neste estudo, aborda-se o que foi estudado na cidade de Goiânia-GO em recorte temporal sobre dança dos *orixás* em busca de diálogos com a minha vivência dentro de uma casa de Candomblé, assim construindo uma linha de pensamento própria que conduza a estruturação do processo criativo que contempla esse trabalho, a busca por aproximar a pesquisa da concepção afro-diaspórica, onde corpo e mente não se separam, não constituem distinção, onde corpo também é linguagem. Para isso, o trabalho contará com a intersecção de dança dos *orixás*, também chamado por *atos*, e com a mitologia dos *orixás*, também chamada por *itans*. Sistematizando em tópicos a organização metodológica, a mesma transitará por processos criativos em dança; arte e ensino; corpo e ancestralidade.

Oriunda de Nova Andradina-MS, transitei por inúmeros estados que compõem o Brasil, tanto quanto estados emocionais/sociais e espirituais. A cidade de Goiânia-GO para mim culmina em si os dois eixos centrais dessa pesquisa, tanto quanto de minha vida: *Orixá* e dança. Goiânia saciou minha fome, como Petronílio (2013) nos traz:

É nesse espírito de marcha e contramarcha de apelo à vida, que Artaud nos ilumina a buscar a cultura como se busca saciar a fome. É essa crença que nos faz acreditar que devemos buscar no interior

misterioso de nós mesmos em busca daquilo que nos faz viver e afirmar a vida. (PETRONÍLIO, 2013, p. 32)

A saída do Paraná e vinda à Goiânia foi direcionada ao ingresso no curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Goiás (FEFD/UFG), e já de início as religiões de matrizes africanas que se despediram comigo do Paraná, logo me encontraram em Goiânia. A aproximação com o candomblé não tardou, e foi visceral. Hoje tenho sangue e entranhas poético-crença, e ora um é dança, ora outro *orixá*. Não há como construir, em minha vida, essa distinção, sendo que *orixá* vive em mim, e quando em terra, *orixá* dança. Me inspiro em Correâ (2012), que em título de seu artigo nos traz a seguinte máxima, “Não acredito em Deuses que não saibam dançar”.

Quanto o que compete ao produto final deste trabalho, a construção do vídeo-dança, a mesma se dará com respaldo do estudo teórico que será abordado, bem como com a pesquisa de campo vivido¹ em terreiro, juntamente com a leitura e análise poética dos *itans* e os laboratórios de criação sobre os orixás *Exu*², aquele que abre os caminhos, e *Yemanjá*³, orixá responsável pelo meu *ori*⁴ - minha cabeça, *yá mi* - minha mãe.

O estudo se organizará em três capítulos, além de um quarto contendo as considerações obtidas ao decorrer da pesquisa. Através do primeiro capítulo “AGÔ E MOTUMBÁ!” serão apresentados os caminhos da pesquisas, suas forças motrizes e a forma metodológica que a mesma se organizará, tanto quanto seus objetivos, juntamente constará o estudo de campo vivido em especial da casa de santo *Ilê Fará Imorá Odé*, e a pesquisa qualitativa. O segundo capítulo fundamenta os objetos desta pesquisa, sendo eles “*Itans, orins e atos*”, que também dá nome ao capítulo em questão. Fechando o segundo capítulo, teremos o material confluyente, o primeiro esboço de resultado desta pesquisa, que se dará através de compilado selecionado dos objetos acima tratados. O resultado prático-teórico obtido através de material poético será apresentado no terceiro capítulo, de nome “Passos para o Santo”, e se organizará através de esquematização teórica e conceitual dos caminhos processuais

¹ Segundo, Lima (2016) podemos observar como uma postura como sujeito, pesquisador e artista, que [...] sua práxis implica na construção de uma trajetória que liga sujeitos e objetos, buscando uma poética comprometida com a alteridade” (LIMA, 2016, p. 170).

² Orixá masculino que é conhecido no Brasil de modo geral como aquele que abre os caminhos, o primeiro a ser saudado, que come primeiro, e senhor do movimento.

³ Orixá feminino relacionada de forma geral no Brasil às águas salgadas, aos mares.

⁴ Termo ioruba para denominar a cabeça, onde habita o orixá.

para criação em dança, e posteriormente na apresentação do processo de criação específico para esse trabalho.

1 AGÔ E MOTUMBÁ!

1.1 AGÔ e Motumbá! A Pesquisa e seus caminhos

Peço licença e a benção para início do trabalho! *Agô* e *Motumbá* são palavras do idioma lorubá que em sua tradução literal significam, na ordem, “licença” e “a benção”, e assim começo este trabalho.

Na cosmovisão afrodiaspórica o credo se manifesta de formas distintas do que se é apresentado na visão colonizada branco-cristão. Em específico no Candomblé da nação Ketu, tudo está alinhado, entrelaçado e se atravessam: credo, social, político, tanto quanto não há distinção entre corpo e mente. Para Lody, “Alegria e sagrado andam inseparáveis nesse mundo visões dos terreiros e em outras organizações afro-brasileiras” (LODY, 1995, apud in PETRONILIO, 2013, p.43). Inúmeros são os signos que constituem o Candomblé, religião de culto aos *orixás*, ressalto aqui os seguintes: *itans* (mitologia dos orixás), *orins* (músicas), e *atos* (dança dos orixás) . Nesta pesquisa trabalharemos com o recorte específico em *itans*, que são mitos que rememoram feitos e vida dos orixás, tanto quanto são fundamentos ligados diretamente à organização do credo, e referenciais metafóricos de condutas e critérios morais humanos. Em um segundo recorte trabalharemos com a dança dos *orixás*, essa que por sua vez, quando se dá através do transe, é o momento ápice do culto, onde o *orixá* está em terra trazendo *axé*⁵ para a comunidade, e sua movimentação traduz em passos o que os *itans* nos contam sobre África.

Sou daqueles que protesta diante dos que separam a cultura da vida, pois para ele (Artaud) cultura e vida se prendem dinamicamente, pois a cultura é um meio refinado para compreender e exercer a vida com todos os duplos que ela permite (PETRONILIO, 2013, p. 33).

Petronílio (2013) em sua compreensão sobre Artaud nos traduz belamente como se comporta pragmaticamente a dança executada pelo *orixá*. Ora, se pensarmos que *orixá* em terra através de transe tem como sua única manifestação a dança, essa bela arte, e com ela em cada um de seus passos nos conta e rememora suas histórias e feitos, e com as metáforas de cada uma dessas histórias nos traz fundamentos para nossas vidas, então Artaud, segundo aponta Petronílio (2013) não

⁵ É a energia vital presente em todos os seres vivos e na natureza, força motriz vital.

se coloca longe de descrever a manifestação do *orixá*. Acrescento aqui as próprias palavras de Artaud de forma que arremate para nós essa conclusão, “O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens, gestos, sons, palavras, fogo, gritos- encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações” (ARTAUD, 2006, p. 7 apud in PETRONÍLIO, 2013, p.33). *Orixá* dança, *orixá* tem seu *ilá*⁶, entre outros *orôs*⁷, e Artaud em sua leitura sobre o teatro consegue amarrar o que Petronílio (2013) vem a chamar por dramaturgia dos *orixás*.

No Candomblé, os Orixás dançam e contam, através da dança, suas histórias, seus amores, seus conflitos e intensidades. Através dos sons dos atabaques, os Orixás dançam e celebram a vida. Cada toque revela um tipo diferente de dança e conta uma ou várias histórias do Orixá. Cada dança é um signo a ser decifrado, interpretado. (PETRONÍLIO, 2013, p. 33)

Em uma linha ritualística, *orixá* responde a música, aos cantos entoados durante o *xirê*⁸ e aos sons do atabaque. O filho e a filha de santo que pasa por transe mediúnico, ainda em “terra”, é atravessado por inúmeras sensações e emoções junto a orquestra dos tambores, e nesse estado de frenesi que *orixá* encontra as portas para vir do *orum* ao *aiyé*⁹ através do transe de seu filho e filha. Descreve Petronílio:

No entanto, o aprendizado do transe acontece quando o Orixá sabe quando deve vir e quando deve subir. O Orixá aprende que, em certos momentos dos rituais, deve aparecer. Esse aparecimento se dá mediante o toque, pois a música possui o poder de provocar o transe nos Filhos de Santo. Esclareceu-nos a etnomusicóloga Ângela Lühning: “ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado com ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e desagradáveis” (LÜHNING, 1990, p. 115). Assim, o transe passa a ter um efeito estético, pois, afetado pela música, o Orixá começa a provocar no Filho de Santo várias sensações, ligando o sagrado ao profano, provocando fortes emoções até sua manifestação no corpo do Filho (PETRONILIO, 2013, p.37).

Neste momento tudo se metamorfoseia, onde através de seu *ilá* e de seu *jincá*

⁶ Sonoridade específica e particular de cada Orixá, atribuída ao mesmo em cerimônia de obrigação de um ano.

⁷ Termo oriundo do idioma Iorubá para se referir a segredos. Orôs são fundamentos reservados aos membros do candomblé, tanto quanto às suas hierarquias.

⁸ Dança circular onde se saúda cada *orixá* com gestual característico do mesmo no início de cada celebração. *Xirê* também serve como coletivo de *orixás*, o grupo de todos os *orixás* é denominado *xirê*.

⁹ Termos oriundos do idioma Iorubá, respectivamente referindo-se ao “céu” e a “terra”

¹⁰, *orixá* se apresenta e se desdobra em feições, tónus corporais e afins. Para dar continuidade a cerimônia, o *orixá* é preparado com suas vestimentas características, com cores e símbolos próprios, com suas paramentas, com seus adornos: laços, coroas, entre outros. Então *orixá* está pronto para dar *rum*¹¹, e enfim temos sua manifestação máxima, o momento que *orixá* dança no barracão, momento em que traz para todos seu *axé*, tanto quanto nos conta através de cada cantiga e dança as suas histórias. Cada passo feito pelo *orixá* é um momento dessa sua história. Se em seu mito, *Odé*¹² é um grande caçador, em sua dança ele estará com seu *ofá*¹³ atento à sua caça, mirando e acertando sua única flecha. Se em seu mito *Yemanjá* é a senhora das cabeças, em sua dança ela vai estar cuidando dessas cabeças, desses *oris*. *Oxum*¹⁴ estará se banhando em seus rios e se admirando em seu *abebê*¹⁵, *Ogum*¹⁶ cortando com suas espadas e se preparando pra guerra com seu escudo, e entre outros *orixás* e seus feitos.

O transe religioso está regulado segundo modelos míticos; não passa de repetição de mitos. [...] O que designamos como fenômeno de possessão seria, pois, mais bem definido um fenômeno de metamorfose da personalidade; o rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade (BASTIDE, 2001, p.189).

Petronílio (2013) acrescenta à essa compreensão do transe como a “ [...] maneira mais forte que o homem tem ao manter uma religação com os deuses, pois é no transe a experimentação estética por excelência” (PETRONILIO, 2013, p. 35), pois em sua análise sobre tal experimentação estética ressalta os fatores de ser através do corpo do *yawô*¹⁷ que *orixá* irá se vestir, irá dançar, é através desse corpo humano que se manifesta a estética contida no *jincá*, no *ilá* do *orixá*. Nessa mesma linha de pensamento, Torres nos orienta sobre esse corpo como objeto do sagrado:

Em diferentes sentidos o corpo é em si objeto do sagrado. Em primeiro

¹⁰ Movimento corporal realizado pelo *yawô* em transe como uma saudação-resposta ao som dos atabaques produzidos ao iniciar de cada cantiga, como se preparando para reproduzir o ato cantado. Também ocorre como forma de saudação de chegada do *Orixá* no corpo do médium em transe.

¹¹ Conjunto de dança e atos performados pelo *yawô* em transe, característicos da história daquele determinado *Orixá*.

¹² *Orixá* masculino, também chamado *Oxossi*, geralmente vinculado ao caçador, senhor das matas.

¹³ Arco e Flecha

¹⁴ *Orixá* feminino relacionada de forma geral no Brasil às águas doces, ao ouro.

¹⁵ Espelho.

¹⁶ *Orixá* masculino relacionado de forma geral no Brasil como o guerreiro.

¹⁷ Grau hierárquico dado ao filho de santo que cumpre sua primeira obrigação com o santo, sua feitura. É a terminologia dada ao filho de santo iniciado no Candomblé.

lugar por receber o orixá na iniciação e no momento do transe por outro lado o exercício da ritualística é também dado pelo corpo que dança e canta (TORRES, 2009, p.95).

Para Prandi, “os primeiros momentos do aprendizado do transe são aqueles em que o *abiã*, candidato à iniciação, é incentivado a experimentar os sentimentos religiosos mais profundos e, nessa etapa, mais desordenados ou inexpressivos” (PRANDI, 2001, p. 176). Enquanto uma *abiã* em minha casa de santo, não vivencio o transe em si, não é através de mim, até então, que orixá se manifesta em terra propriamente dito. Mas como ressalta Prandi, há esses sentimentos profundos e desordenados ou inexpressivos, sendo em meu caso a primeira ordem, profundo e desordenado. O *abiã* é o candidato à filho/filha de santo que não passou pela obrigação primária do Candomblé, a iniciação, onde seu corpo é preparado através de *orós*, preceitos entre outros para enfim receber a energia de *orixá*, para que *orixá* possa se manifestar através daquele corpo humano, enfim, para que *orixá* nasça naquele *ori*: “O corpo passa a ser sagrado na medida em que se passa pelos rituais de iniciação e, a partir daí, o iniciado é submetido ao transe ou à possessão” (PETRONILIO, 2013, p. 34). Vale ressaltar aqui, que o autor afirma que o iniciado é submetido ao transe, mas essa não é uma afirmação que cabe a uma generalização, pois há aqueles que não vivenciam o transe por diversificadas questões, cargos, ou situações raras.

Porém, a energia de *orixá* já perpassa o filho e a filha de santo mesmo quando este é um *abiã*, sendo por ondas fortes de emoções, uma cabeça desordenada, ou até em casos de cobrança de feitura, o que chamamos dentro de uma casa de santo como “bolar”, onde a energia do *orixá* já está se manifestando no corpo do médium, porém, aquele corpo ainda não é preparado para receber tal. Nesses casos pode-se variar a manifestação em crises de choro, em quedas de pressão, ou até perda da consciência, sendo essa retomada com auxílio de *efun*¹⁸ ou dizeres do pai de santo ao *orixá*.

Assim, o *Abiã* passa a frequentar os Terreiros, aprender a etiqueta do *Orixá*, suas cantigas, comidas, maneiras de saudá-los e aprende a respeitar e se posicionar na hierarquia da “Casa”. Ele começa a ter contato com o segredo e com o sagrado da religião, mas de forma bem lenta, pois para ter acesso de fato aos “fundamentos”, terá que

¹⁸ Bebida feita a partir de pó branco ritualístico estilo giz.

passar pelos rituais de iniciação (PETRONILIO, 2013, p. 35).

Enquanto *abiã*, me coloco no lugar de contemplação, observação e absorção desse momento mágico que é o *orixá* em terra. Desde o primeiro momento observar o *rum* dos orixás me tomava por completo, intercalava com todas minhas obrigações para com a existência do momento. Lembro-me até hoje dos meus primeiros momentos em minha casa, em que Renata Weber ty *Logunedé*¹⁹, atriz e professora, veio me ensinar os passos das danças dos *orixás*, e ludicamente me contou o que cada um significava enquanto os executava, e eu atenta observava e repetia, pois assim aprendemos em uma casa de santo, através da vivência. Trago aqui como o flash inicial dessa pesquisa, Renata me trouxe naquele momento a junção de minhas duas paixões e forças de viver: o *orixá* e a dança. Venho desde então pesquisando sobre essa intersecção do mito e do ato que compõe a dança, seja de forma bibliográfica, de campo vivido nas funções em minha casa de santo, ou em práticas diversas, como na residência de dança “Dança dos Orixás” ofertada pela *egbom*²⁰, a pesquisadora e bailarina Letícia Doretto.

Meu primeiro contato com *orixá* foi através de uma festa de Candomblé em minha atual casa de santo enquanto ainda não era membro do seu *egbé*²¹ em uma festa em que se comemoraria a maioridade de um *yawô*, onde ele, esse *yawô*, assumiria o título de *egbomi*, tal festa é chamada de *Odu Ijé*²², e nessa ocasião era de um filho de *Ogum*. A festa é um dos principais momentos em que *orixá* está em terra, e dos raros em que todo o *egbé* pode acompanhar, o que não é o caso dos momentos de fundamentos e *orôs* de uma obrigação em que *orixá* é partícipe do encantamento que ali ocorrerá, onde apenas cargos e/ou *yawôs* com determinada idade de santo permanecem.

Observar o fenômeno social *festa* sob o viés de uma discussão [...] no seu atributo de ser uma verificação dos mitos, a fonte de poderes cósmicos e dos fundamentos da organização social -, compreender o sentido da festa no território-terreiro de candomblé; um sentido no qual está inscrito o desenho engendrado pela dança sagrada dos Orixás

¹⁹ Orixá que de forma geral no Brasil é aquele que transita pelos reinos da mata e dos rios, filho de Oxum e Oxossi.

²⁰ Grau hierárquico destinado aos filhos e filhas de santo que cumprem suas obrigações de sete anos junto ao santo, é o que pode ser considerado sua “maioridade” junto ao santo.

²¹ Termo utilizado para descrever a comunidade.

²² Obrigação de 7 anos que concede ao *yawô* o título de *egbomi*, ou seja, sua “maioridade” junto ao santo. Onde, aqueles com caminho apontado no *ifá* - jogo de búzios, ganham suas honrarias como *Babalorixás* ou *lyálorixás* - respectivamente, pais ou mães de santo.

na festa de candomblé, as letras de uma linguagem simbólica, uma espécie de escrita codificada a partir da qual o grupo lê, difunde e reproduz sua própria visão de mundo (BONNEMAISON apud Corrêa, 2012, p.)

O conceito de Bonnemaision (2002) é apresentado por Corrêa (2012) em seu estudo “Não acredito em deuses que não saibam dançar”. Corrêa se embasa, além de Bonnemaision, em outros autores como Durkheim e tece a compreensão da festa como um contrato que nos une uns aos outros, ou seja, de caráter religioso ou não (ressalva que até em caráter não religioso, o próprio êxtase pode compor esse papel), culmina na festa o papel de dar ao indivíduo sentido de si mesmo e de sua unidade, tanto quanto proporciona e reafirma a identidade da natureza social destes. Seguindo a linha de pensamento proposta aqui por Corrêa, a manifestação da festa no Candomblé atende os pontos tratados acima, onde a mesma ocorre em celebração máxima do *egbé*, a cerimônia se inicia com a entrada, em ordem hierárquica, de todos os membros daquela casa de santo ao salão, e se gera a grande roda onde é saudado a cada *orixá* seguindo a ordem do *xirê*, onde posso apontar aqui a unidade do ser, já que o/a filho/filha daquele *orixá* se leva a saudar “*batendo cabeça*”²³ os pontos sagrados do *barracão*²⁴, ao *Babalorixá* ou *Iyalorixá*²⁵, e conforme a casa a outros como seus padrinhos de santo, por exemplo. Nesse momento é a comunhão da natureza coletiva deste indivíduo com sua unidade, toda a casa está em roda, e ao canto de seu *orixá* o mesmo é chamado em sua unidade de “templo” de seu próprio deus a executar suas ações para com a casa.

Diante dessa perspectiva, optamos por estabelecer o estudo a respeito da festa no território-terreiro (Corrêa, 1990) de candomblé sob a ótica da festa de participação. Estamos privilegiando a questão do ato de festejar sob a uma leitura das lendas, dos mitos e dos gestos, que, ao promoverem o conagraçamento entre os homens e entre estes e seus *orixás*, produzem um arranjo espacial do ambiente da festa em que o sentido de poder se articula com a ação de geossimbolar, tendo em vista que o espaço cultural é um espaço geossimbólico marcado pela afetividade e por significações – portanto, territorializado. Este é um território-terreiro que se assume, então, como santuário, pois o entendemos como uma marca do sentida da festa: identidade, liberdade e festejo da recomposição de uma visão de mundo, dos homens, sustentada pela presença de seus deuses

²³ Ato de se colocar ao chão e, conforme *Orixá* homem ou mulher, executar gestualidade de saudação a lugares sagrados e aos mais velhos conforme cargos e hierarquias.

²⁴ Salão onde ocorre fundamentos e festividades do Candomblé.

²⁵ Pai e mãe de santo, respectivamente.

que sabem dançar, os orixás (CORRÊA, 2012, p19).

Como já apontado anteriormente, *orixá* dança suas histórias, seus mitos, esses que por sua vez são reguladores de fundamentos e condutas para a religião ou diretamente para seus filhos e filhas, no caso de cada indivíduo, partimos novamente para o jogo da natureza coletiva social e a unidade do indivíduo diante à festa e a manifestação do *orixá* na mesma. Tratemos aqui como exemplo a *orixá Oxum* que regula em âmbito social os fundamentos que abarcam todos os filhos e filhas de santo em seu processo iniciático, concebendo o *rundem*²⁶ e alguns dos *orôs* que ali vierem a acontecer, tanto quanto direciona características individuais à seus filhos e filhas, desde personalidade a preceitos específicos para estes, sendo um desses suas *quizila*²⁷ por exemplo.

Assim, de forma geral foram apresentados os conceitos fundamentantes para a compreensão do espaço que consiste nosso campo vivido, tais como: *atos*, *itans*, transe, *abiã*, festa ancorada numa compreensão de território-terreiro, a pesquisa agora adentra a casa de santo *Ilè Fará Imorá Odé*.

²⁶ Quarto de recolhimento para obrigações do filho de santo.

²⁷ São regras de conduta, atos, ou alimentos restritos por um determinado tempo ou contínuo que geram reações nos filhos de santo, podendo ser de inúmeras naturezas que causem mal estar.

1.2 Ilè Fará Imorá Odé

É no Terreiro que acontece o processo de aprendizagem. Mais ainda, o terreiro como espaço dinâmico é o cenário sagrado dos orixás em que se celebram a vida, os deuses contam suas estórias através da dança e do gesto. Como espaço cênico, o Terreiro é o espaço do movimento (PETRONÍLIO, 2013, p. 32)

Neste momento da pesquisa irei apresentar minha casa de santo que é fundante na forma a qual penso Candomblé e conseqüentemente para o desenvolvimento dessa pesquisa. Apresento aqui, em um apanhado geral, sua estrutura, seus membros, sua história e me valho de Torres, Marcos Antônio Cunha (2009) em sua tese de mestrado, tanto quanto de Porto, Moisés de Carvalho (2017) e sua dissertação de conclusão de curso, respectivamente meu *Babalorixá*, e cargo *Babalossain*²⁸, para traçar trajetórias, e em compilado de entrevistas e arquivo fotográfico que retrata toda a existência até o momento do *Ilè Fará Imorá Odé*. Não me vejo apresentando minha casa de santo de outra forma a não ser esta, uma visão afrodiaspórica compreendendo que todo o aprendizado no Candomblé se dá através da vivência e aprendizado com meus mais velhos.

Então trago aqui o caminhar ilustrado em fotografias, tanto quanto seus dizeres, e respeito além da caminhada sagrada de cada, a caminhada acadêmica de meu pai e meus mais velhos, dado a longa trajetória de minha casa de santo que já somam seus sete anos, enquanto minha vivência compreende apenas dois anos junto à casa. Por mais belo e importante que seja meu olhar para com a mesma, e este estará contido no estudo, ele não atende a toda sua trajetória, e também é uno na contramão de uma multiplicidade de olhares e vivências, inclusive de *yawôs* que aqui podem falar melhor do que eu sobre a vivência com o *orixá*, e propriamente do objeto central do estudo, a dança.

A casa de santo *Ilè Fará Imorá Odé* situada em Goiânia-GO conta com uma longa trajetória, tendo sua construção e inauguração de espaço físico no mês de outubro de 2013. Em uma visão ampla, é uma casa de extrema diversidade, seu *egbé* é formado pelas mais diversas faixas etárias, classes sociais, por negros, brancos, e

²⁸ Cargo destinado aos cuidados e fundamentos respectivos ao orixá Ossain.

uma porcentagem significativa de artistas e professores, mas também uma variedade de profissões, e como aponta Porto (2017) “[...] ou seja, uma gama de indivíduos que tecem sua fisionomia, marcada predominantemente pela presença de mulheres e homens gays” (PORTO, 2017, p.24), onde ele compara com uma visão etnográfica de sua análise, e constata o perfil inclusivo do candomblé, já que a mesma predominância se repete em outras casas. Esse fator se origina no fato de as comunidades tradicionais africanas não possuírem um conceito de pecado, o que é uma das veias de religiões de ótica cristã.



Figura 01: Yawôs nas atividades da festa de Ogum
Fonte: loHardy, 2017.

Uma casa regida pela força do caçador *Oxossi*, orixá do *babalorixá* Marcos Torres, que carrega em seu nome a filosofia da família derivado da cantiga “*Àrá kētu rè fàrá imórà, fàrá imórà, Olúwo fàrá imórà, Àrákétu wúre fàrá imórà*”, em sua tradução “Usamos o corpo para nos abraçar, nós nos abraçamos, somos todos filhos do povo de Ketú, e pedimos a benção, somos unidos em um só corpo”.

Figura 02: Registo fotográfico da comunidade do *Ilè Fará Imorá Odé*



Fonte:lo Hardy, 2016.

A filosofia que envolve seu orixá regente, *Oxóssi*, que além de caçador, é aquele que provém a fartura, é aquele que representa a família/comunidade, não está contida apenas no nome dado a casa, mas na construção cotidiana de seu *egbé*, como é ilustrado na imagem acima, e como Porto (2017) vem dizer:

Negros, brancos, pobres, ricos, homossexuais, heterossexuais, travestis, todos entram em uma única sintonia para festejar juntos os Orixás, colocando suas roupas, seus fios de conta construindo um mosaico de cores e de identidade, construindo uma visualidade do rito que direciona a uma performance da cultura da comunidade de terreiro construindo assim a identidade da comunidade de terreiro. (PORTO, 2017, p.28)

As manifestações que constituem a casa não cessam no que tange o Candomblé, no espaço também ocorre culto aos *esàs*²⁹, e enquanto instituto, a casa também promove atividades que dividem caráter cultural, educacional, entre outros. A sua faceta família/comunidade se estende da comunidade interna à externa, sendo “um trabalho que não possui apenas interesse de ganho financeiro, mas sim trazer conhecimento às pessoas que transitam na órbita do *Ilè Asé*” (PORTO, 2017, p.29). Enquanto instituto, a casa conta com atividades como o bloco de percussão “Bloco do Caçador”, desde aulas ministradas em Goiânia-GO e na cidade de Goiás-GO, até a

²⁹ Também conhecido como entidades, de forma geral pode ser compreendido como espírito humano desencarnado que se manifesta através de incorporação mediunica.

eventos culturais que em sua maioria ocorrem no período de carnaval.

Figura 03: Registro do Bloco do Caçador no Carnaval 2017 da Cidade de Goiás
 Fonte: <https://www.facebook.com/blocodocacador/photos/pcb.1856288254619226/1856288031285915/?type=3&theater> Acesso em: 06 mar. 2021.

Assim como os eventos realizados pelo Bloco do Caçador, o instituto Fará Imorá idealiza os seus próprios, por exemplo o “Samba no Terreiro”, e “Matamba” que compartilham as mesmas cidades citadas acima, ambas de grande vínculo não somente com o instituto e suas atividades, mas com a própria casa de santo. De forma geral as atividades, independente de sua natureza, exercidas pela casa tornam-se integrativas a sociedade, também com foco na angariação de fundos para manutenção da casa, e “[...] disseminam uma posição de resistência da casa de santo,



em específico, e de toda uma cultura que de certa forma está numa posição de marginalização” (PORTO,2017, p.37).

Além de compreender sua construção e trajetória, trago aqui como importante olhar para trás, já que falamos de um culto voltado à ancestralidade. Para isso, conto com Torres (2009) para construir uma breve linha cronológica da chegada e estruturação do Candomblé na cidade de Goiânia-GO, o que influencia diretamente

no surgimento do *Ilè Fará Imorá Odé* e em seus moldes ritualísticos e afins. Conforme é apresentado no capítulo intitulado “*O candomblé de ketu e sua estruturação em Goiânia, códigos e história*” de sua tese de mestrado, Torres (2009) vai traçando os caminhos históricos que marcam a estruturação do Candomblé na cidade, assim inicia narrando a constituição dos espaços sagrados de culto aos *orixás* pelos meados da década de setenta, esses que ocorrem em duas vertentes, com Mãe Iraci ty *Omulu*³⁰ que traz a tradição *omolocô*, e Pai João de *Abuke*³¹ que por sua vez traz a tradição *angola*³² para Goiás, mesmo após os anos 90, o mesmo ter “passado” para a tradição *ketu*. O autor ressalta a importância de Pai João para o Candomblé em Goiânia pelo fato de “[...] dos babalorixás e ialorixás com casas abertas em Goiânia mais da metade deles foram iniciados por Pai João” (TORRES, 2009, p.73).

Em um recorte mais contemporâneo, o Candomblé em Goiânia teve a vertente de nação Ketu como sua maior manifestação, e isso ocorre com a chegada de Pai Djair ty *Logunedé* à cidade no final da década de oitenta, e assim se dá o movimento de inúmeros pais e mães de santo migrarem para a nação *ketu*, um dos fatores mais marcantes para a predominância da nação na cidade. A tradição da nação *ketu* em Goiânia vem com forte influência do *Axé Oxumaré* em sua linhagem do Rio de Janeiro, o que, segundo o autor, “indica que não há vínculos diretos com a Casa de Salvador, mas que são preservadas tradições ritualísticas da casa matriz” (TORRES, 2009, p.74).

Ao tratar tal questão pode-se concluir que Pai Djair estabelece uma tradição na estruturação de uma ritualística, envolvendo formas de cantar, de tocar os atabaques, de dançar, de vestir os *orixás*, de organizar as cerimônias, dentro de sua descendência do Rio de Janeiro. (TORRES, 2009, p.75)

De forma geral, o autor conclui que no caso de Goiânia, a forma que o Candomblé se constitui atualmente majoritariamente é dentro da tradição *ketu*, sendo que no período de seu estudo, ano de 2009, das onze casas que então eram identificadas na cidade, oito eram da nação *ketu*, sendo sete vinculadas ao *Axé*

³⁰ Orixá masculino relacionado de forma geral no Brasil com a doença/cura/saúde, tradicionalmente representado coberto por palhas da cabeça aos pés.

³¹ Tradicionalmente o iniciado é apresentado com seu nome mais o “ty” (de) e o nome do Orixá ao qual foi feito. No caso de Pai João de Abuke, este apresenta o Orunkó de seu orixá, sendo orunkó o nome específico do orixá daquela pessoa, o que da sua qualidade única.

³² Uma das nações que se desmembram o Candomblé no Brasil. Conforme a tradição, os ritos, costumes e afins são alterados de casa para casa.

Oxumaré, seja pela descendência baiana ou carioca, enquanto as demais três pertenciam à tradição religiosa *Omolocô*.

Dado esse fio histórico, chegamos ao *Ilè Fará Imorá Odé*, que tem sua tradição herdada e vinculada ao *Axé Oxumaré* em sua vertente carioca trazida por pai Djair *ty Logunedé*, pai de santo de pai Marcos *ty Oxossi*, sacerdote da casa em questão. É de suma importância narrar a trajetória que alicerça a forma com a qual a casa se manifesta, tanto quanto sua trajetória de existência para compreendermos através de qual ótica será abordado toda uma cultura, tradição, manifestações, costumes mais a frente na pesquisa aqui feita. Vastas são as manifestações das crenças advindas da diáspora africana, porém, a qual me valho enquanto pesquisadora, e vivencio enquanto filha de santo é a trazida até então, a nação *ketu*, vinculada ao *Axé Oxumaré* que aprendo cotidianamente em minha vivência na casa de santo *Ilè Fará Imorá Odé*.

1.3 Apanhado teórico sobre estudos de Dança dos Orixás em Goiânia

Além do campo vivido para compor a pesquisa, busquei compreender a trajetória do estudo acadêmico sobre ou que abarque em determinado ponto a temática dança dos *orixás* na cidade de Goiânia-GO nos anos de 2010 a 2020, com ressalva de uma pesquisa que é datada de 2003. Para tal, realizei uma pesquisa de estado de arte que abrangeu três grandes centros de repositórios, sendo estes Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Estadual de Goiás (UEG), e Pontifícia Universitária Católica do Estado de Goiás (PUCGO), através da busca por palavras chaves “Candomblé” e “Dança dos Orixás”. Ressalto aqui os seguintes estudos resultantes da pesquisa seguindo suas cronologias:

Título	Natureza do Estudo	Autor	Instituição	Ano
O Corpo Como Expressão Simbólica nos Rituais do Candomblé: iniciação, transe e dança dos Orixás	Dissertação de mestrado	Joelma Cristina Gomes	PUC	2003
Literatura Afro-Brasileira: a dramaturgia dos Orixás em cena	Artigo publicado em revista	Paulo Petronílio	PUC	2013

Candomblé – discursos em transe	Dissertação de mestrado	Junior Mario	UFG	2014
Trajetórias da dança afro na cidade de Goiânia	Artigo de conclusão de curso - Dança	Olga Raíssa; Rodrigues de Sousa	UFG	S/D
DANÇA-AÇÃO DE HISTÓRIAS: Uma experiência com dança e mitologia dos Orixás.	Memorial descritivo para conclusão de curso - Dança	Rafaela Francisco de Jesus	UFG	2016
AFRO X: Processo de criação entre danças urbanas e mitologia dos Orixás	Trabalho de conclusão de curso	Gleyde Lopes de Souza	UFG	2017
Iyabas em Cena: o trânsito e as representações	Artigo publicado em revista	Daniela Beny Polito; Teodora de Araújo Alves	UFG	2017

das divindades femininas no Candomblé				
Festas de Candomblés: caminhos metodológicos de pesquisa de campo	Artigo publicado em anais de simpósio	Mary Anne; Marcos Antonio	UEG	2019
DANÇA: linguagem do transcendente	Dissertação de mestrado	Conceição Viana de Fátima	PUC	2020

Considerando o propósito do meu estudo, destaco dois trabalhos que na minha avaliação podem contribuir para minha trajetória, ambos realizados e ou publicados pela PUC, sendo estes: “O Corpo Como Expressão Simbólica nos Rituais do Candomblé: iniciação, transe e dança dos Orixás”, GOMES, Joelma Cristina (2003), e “Literatura Afro-Brasileira: a dramaturgia dos Orixás em cena”, PETRONÍLIO, Paulo (2013). A partir desses resalto pontos que me contemplam enquanto visão acadêmica, tanto quanto vivência em casa de santo, e instigações que os mesmos me despertaram para compor a pesquisa.

Através de Joelma Gomes (2003) sou instigada a pensar sobre a estrutura religiosa do candomblé e sua relação com o universo corporal através do capítulo três intitulado “Corpo e o Candomblé” em sua tese de mestrado, onde a autora percorre o estudo acerca do mito, o corpo dentro da iniciação, do transe e na própria dança dos *orixás*, como a mesma traz, a construção da identidade mítica através do corpo, tanto

quanto o corpo no candomblé de forma a compor representações simbólicas de um universo mítico. Assim, sou agraciada, através de sua escrita acadêmica, a acrescentar às minhas próprias vivências dentro de casa de santo, referenciando teoricamente sentimentos, trocas e aprendizados do cotidiano em roça.

O homem religioso não olha a vida com olhos de investigação científica que logo quando vê o objeto automaticamente inicia uma infundável lógica classificatória no intuito de satisfazer sua curiosidade intelectual. Ele simplesmente vê o fato em uma atmosfera de inteireza entre ser humano, natureza e cultura (GOMES, 2003. p.90).

Apresento o artigo “Literatura Afro-Brasileira: a dramaturgia dos Orixás em cena”, Petronílio (2013) através da seguinte citação:

A noção de dramaturgia pensada aqui é o drama enquanto plasticidade ético-estético e existencial em que os Orixás dramatizam a estória e a História vivida pela Mitologia dos Orixás e partilhada entre os homens na vertigem do sagrado. Uma dramaturgia que surge na encruzilhada cênica e artística. Uma dramaturgia que não se resume à representação teatral, mas uma dramaturgia que se consolida a partir de uma ética da estética da convivência festiva, espiritual e humana (PETRONÍLIO, 2013. p. 29).

Dentro dessa linha proposta pelo autor, sua tese levantada em artigo se complementa ao decorrer desse estudo, caminha em paralelo com meu olhar de participante do Candomblé. Para Petronílio (2013) a concepção de devir está atrelada a experiência humana-Orixá, e dessa experiência o homem, médium se coloca em constante multiplicidade, seu atuar e existir em casa de santo, tal qual sua existência e ação em palco. Em seu texto ressalta constantemente a equidade das ações do ato de incorporar orixá, ao ponto de se colocar em cena, sempre atentando-se em fazer essa referência a uma vivência pura e genuína, partindo-se do âmago do próprio indivíduo.

2. Itans, orins e atos

Este capítulo tem por objetivo adentrar mais a fundo nos três conceitos, ou seja, os *itans*, *orins* e *atos*, os quais são fundamentais para a pesquisa, que irão orientar posteriormente o terceiro capítulo que consistirá na criação de uma

construção poética teórico-prática sobre os *orixás Exu e Yemanjá*.

2.1 Itans

Pensando na questão relacionada à mitologia dos *orixás* e a dança como expressão, destacamos nesta pesquisa a importância de conhecer mais sobre os *itans*, signos relacionados ao Candomblé enquanto sujeitos partícipes da colonização e influência direta da cultura afrodiáspórica.

Se o mito foi a forma que encontraram para compreender a realidade, os gregos certamente optaram em nos mostrar que tudo, na verdade, começou com o Mito. E, sabemos, que ficou entregue ao homem conhecer o Mito da Caverna no sétimo Livro da República de Platão para percebermos que o mundo é pura alegoria. Dessa forma, o princípio, aquilo que os gregos resolveram denominar *arché* (princípio) esteve dado a cada Pré-socrático a possibilidade de nos testemunhar que tudo surgiu dos elementos da natureza. O ar, o fogo, a terra e a água foram as formas que encontraram para dizer o mundo em seu eterno vir-a-ser.[...] No Candomblé o Mito dos Orixás assume um papel fundamental, inclusive para se compreender o Terreiro como espaço vital e estético, pois testemunham as mais belas e trágicas histórias dos deuses que representam, por sua vez, os elementos da natureza, assim como Iemanjá é a água e Iansã é o fogo (PETRONILIO, 2013, p. 34).

Como já apresentado neste estudo, os *itans* não somente vem contar as histórias e feitos de cada *orixá*, como também, organizar sistematicamente os comportamentos, os elementos, as ações destes, as suas qualidades, mas também, vem ser fundamento de Candomblé, o porquê de cada coisa ocorrer de determinada forma, o porquê de cada preceito, sobre cada espaço, itens, objetos sagrados, sobre a forma que comemos, rezamos, dormimos, e também calha a nos trazer indícios, caminhos e organizações ético-moral de existir no mundo. Para além de uma concepção cristã de espelho do próprio deus, o *orixá*, nossos deuses no Candomblé, habitam em nós, eles são em nós. Conforme cada história contada, se dá caminhos para a vida daquele filho de santo. *Orixá* é caminho. *Orixá* é referência, é a força da mulher guerreira *Oyá*³³, a justiça do grande rei *Xangô*³⁴, a luta do guerreiro *Ogum*, a paz que habita *Oxalá*³⁵, e por assim seguimos no riquíssimo panteão africano. .

³³ Orixá feminino, relacionada de forma geral no Brasil aos raios, mulher búfala ou borboleta. Orixá guerreira.

³⁴ Orixá masculino, relacionado de forma geral no Brasil às pedreiras, o grande rei, senhor da justiça.

³⁵ Orixá masculino, relacionado de forma geral no Brasil à paz, o grande criador, o mais velho dos Orixás.

2.1.2 Orins

Para contar essas sagas míticas que são apresentadas através dos *itans*, temos no candomblé, de forma ritualística, as cantigas, também chamadas de *orins*³⁶, que junto da dança narram e rememoram os mitos. Os *orins* são variados, mais de um pra cada *orixá*, cada um contando uma história ou qualidade daquele santo, e também são variados os ritmos, porém, tendo uma particularidade que é um determinado ritmo ser mais usual para determinados *orixás*, mas não irei adentrar nessa questão por não ser, no momento, um dos focos desta pesquisa. Mas é válido trazer à tona essa questão, para que possamos compreender que, em conjunto da música, do *orin*, os atabaques³⁷ atuam para o transe mediúnico do filho de santo, assim, para o *orixá* vir “em terra”. É através dos atabaques, sendo eles três tambores de nomes *Rum*³⁸, *Rumpi*³⁹ e *Lé*⁴⁰, em suas respectivas ordens, e funções que o *orixá* se guia para então circular o salão do barracão rememorando através dos *atos* sua arquetipia mítica. Para ser um exemplo dessa importância Barbara (2002) nos aponta a funcionalidade do atabaque *rum*:

As danças se dividem em danças que identificam o *orixá* como aquelas de dar o rum que significa que o *orixá* recém-chegado deve se conectar com o rum (o tambor mais importante que seria a voz do *orixá*). Dar o rum significa dar o fundamento, a base do *orixá*, e portanto, são os pés que devem se conectar com o rum. É como se apenas o ritmo, sem o canto, significasse a personalidade do *orixá*, o fundamento dele, enquanto que as cantigas contam as histórias mitológicas (BARBARA, 2002, p.141).

É importante também ressaltar o vínculo que Barbara (2002) aponta em sua pesquisa, onde traz a associação das frases corêuticas com os ritmos, e com isso, a exigência de movimentos ordenados. Como trouxe acima, cada *orixá* tem, tradicionalmente, um ritmo que é mais vinculado a si, e ainda, segundo a autora, isso expressa a característica mais profunda de sua personalidade. Podemos notar em uma casa de santo durante a presença do *orixá* que o ritmo que acompanha o mesmo

³⁶ Termo destinado para representar as cantigas entoadas para os *orixás*.

³⁷ São três tambores de nomes Rum , Rumpi, Lé

³⁸ É o tambor mais importante que seria a voz do *orixá*.

³⁹ Responde ao rum, tipo um suporte.

⁴⁰ É o tambor menor, serve como um “som de fundo”, e normalmente é tocado por ogãs que estão aprendendo.

o contempla em sua narrativa assim como seus *atos* e *orins*, pois, por exemplo, para *Oxossi* temos o *aguere*,⁴¹ ritmo compassado que lembra suas cavalgadas atrás de suas caças, lembrança essa que também é trazida pelo passo que esse desempenha ao dançar pelo barracão. Para *Ogum* o ritmo *vassi*⁴², com tônus acentuado que remete ao seu guerrear, sendo o *vassi* ritmo também comumente utilizado para *Exu*.

Relembrando que também podemos chamar os canticos por *orin*, termo iorubá apresentado por Oliveira (1997) em seu livro *Cantando para os Orixás*. Seu livro tem por intuito trazer cânticos para os *orixás* e apresentá-los na seguinte forma: *orin* em iorubá, a pronúncia fonética, e a tradução para o português do mesmo. O autor orienta, primeiramente, o leitor com o alfabeto e a fonética da língua iorubana, como segue os esquemas presentes em seu livro:

(E) Pronuncia-se como: este, você, bebê, ele, deste etc.
 (Ě) Pronuncia-se como: zezé, fizer, mulher, vier etc.
 (O) Pronuncia-se como: vovó, flor, vou, estou, olhou etc.
 (O) Pronuncia-se como: vovó, filó, pior, socó etc.

Os fonemas resultantes das combinações das consoantes com estas vogais são:

		VOGAIS						
		A	E	Ě	I	O	Ō	U
CONSOANTES	B	ba	bé	bě	bi	bô	bó	bu
	D	da	dé	dě	di	dô	dó	du
	F	fa	fé	fě	fi	fô	fó	fu
	G	ga	gê	gě	gi	gô	gó	gu
	GB	gã	gê	gě	gi	gô	gó	gu
	H	ha	hé	hě	hi	hô	hó	hu
	J	ja	jé	jě	ji	jô	jó	ju
	K	ka	ké	kě	ki	kô	kó	ku
	L	la	lé	lě	li	lô	ló	lu
	M	ma	mé	mě	mi	mô	mó	mu
	N	na	né	ně	ni	nô	nó	nu
	P	pa	pé	pě	pi	pô	pó	pu
	R	ra	ré	rě	ri	rô	ró	ru
	S	sa	sé	sě	si	sô	só	su
	Ş	xa	xé	xě	xi	xô	xó	xu
	T	ta	té	tě	ti	tô	tó	tu
W	wa	wé	wě	wi	wô	wó	wu	
Y	ya	yé	yě	yi	yô	yó	yu	

⁴¹ ritmo característico do Candomblé , da nação Ketu trabalhada nesta pesquisa

⁴² ritmo característico do Candomblé , da nação Ketu trabalhada nesta pesquisa

Figura 04: “Cantando para os Orixás”
Fonte: Altair B. Oliveira - “Cantando para os Orixás”. Pg 15-16. 1997

Ressalto a importância de trazer para esse estudo a elaboração que Oliveira (1997) faz em sua obra sobre o alfabeto iorubano para compreensão dos elementos que serão abordados à frente, tais como os *orins* em sua língua original, o ioruba, tanto quanto o momento em que trazemos a pronúncia dos mesmos, outro elemento que está contido no esquema acima proposto pelo autor, onde ele apresenta os fonemas e pronúncias das letras e vogais. Os próprios *orins*, cantigas, mostrados ao decorrer da pesquisa foram selecionados através da obra de Oliveira (1997), então, mais uma vez se faz necessária sua esquematização pela qual ele inicia seu trabalho, onde o mesmo aponta a importância dessa, mesmo que breve, contextualização que introduz o leitor ao alfabeto e fonemas da língua iorubana.

2.1.3 Atos - corpo mitificado - corpo ritualizado

A dança dos *orixás*, irá ocorrer em dois momentos dentro de uma celebração de *candomblé*, sendo uma em estado consciente e todo o *egbé* participa desta, denominada roda que segue a ordem do *xirê*, e a outra conforme cada transe de *orixá* que vier, sempre dependendo do tipo da celebração em questão. A roda inicia o ato público do *candomblé*, os filhos e filhas de santo entram ao barracão, em ordem hierárquica na *vamunha*⁴³. É saudado, geralmente, a porta, o *axé* e o pai ou mãe de santo, podendo em algumas casas também ser saudado os atabaques. Após, é cantado sequencialmente aos *orixás* sempre seguindo a ordem do *xirê*, e como Barbara (2002) destaca, somente a *Exu* que não se toca durante o *xirê*, pois o mesmo foi homenageado no decorrer do dia da função. No segundo momento, que cabe ao transe do filho de santo, *orixá* está em terra, o ato, um dos objetos deste estudo. Sendo que no *xirê* se são feitos passos característicos e gerais de cada *orixá*, no momento do transe o *orixá* dançará suas cantigas narrando sua saga mítica, com isso, seus movimentos serão executados mais afundo ressaltando suas qualidades, e serão acrescentados outros passos que são denominados *atos*. Com isso, *orixá* narra sua saga mítica, e ao mesmo tempo está trazendo *axé* ao mundo, a grande força vital.

A coreografia de algumas divindades possui alguns passos semelhantes que devem demonstrar algum tipo de relação entre elas, por exemplo, o fato de pertencerem a um mesmo elemento (água, terra, fogo, ar etc.), ou a uma mesma nação, ou uma mesma função no cosmo. Há movimentos ligados à energia dos elementos da natureza, por exemplo a água; todos os *orixás* femininos ligados a esse elemento tem algum movimento em comum, que, contudo, é elaborado com outros movimentos ou com alguns objetos típicos de cada *orixá*. Do mesmo modo há movimentos ligados aos *orixás* da terra (de nação *jeje*) - *Nanã*, *Oxumarê* e *Omulu* - cujas danças são mais dobradas em direção à terra, enquanto os movimentos dos braços e das mãos são estendidos para a frente e trazidos para o lado do tronco. Os *orixás* da mata como *Ogum*, *Oxossi*, *Ossaim*, o dono das folhas, e *Oiá*, o vento, andam às vezes como que procurando algo incessantemente: *Ogum* procura o guerreiro oponente, *Oxóssi*, a caça, *Ossaim*, as folhas. *Oiá*, porém, traz o vento e transforma-se em búfalo: seus braços são trazidos alternadamente para frente e para trás, com um grande empurrão dos pés que deslizam para a frente e, num segundo momento, são levantados para trás” (BARBARA, 2002, p.140)

⁴³ Toque destinado a juntar o *egbé*, e saudar todos os *orixás*.

No que compete à ritualidade que compõe o candomblé, o corpo se faz elemento central. A própria manifestação de *orixá* em terra, como dito anteriormente, se dá através do corpo que dança, e tudo que compõe essa dança, seus gestos, passos e expressões são direcionados por construções advindas da mitologia africana. Retornamos à ideia aqui já apresentada: cada dança apresenta e representa sagas-heróicas, historicidade referente à cada *orixá*, como Joelma Gomes (2003) aponta, muitas vezes criativa na gênese do mundo.

Entender o papel do mito e do rito e sua relação com as histórias das sociedades, nos dão a oportunidade de evidenciar que não somente no candomblé, com sua visão de mundo peculiar, mas toda a sociedade possui mitos e ritos e se vale deles para instituir padrões corporais e comportamentais (GOMES, 2003, p.86).

Essa dinâmica que habita o mundo de trazer construções ético-morais, de características das mais diversas a suas filhas e filhos também habita o próprio mito, pois há a dinâmica social que este está inserido, o que é fator determinante para compreendermos tais. Saliento aqui a necessidade de se desprender de leituras e códigos coloniais euro-centrados para tais leituras. Joelma Gomes (2003) orienta e aprofunda tal premissa apoiada em Cassirer (1994):

Uma teoria do mito, porém, está carregada [sic!] de dificuldades desde o início, o mito é não-teórico em seu próprio sentido e essência. Ele desafia e enfrenta as nossas categorias fundamentais de pensamento sua lógica - se é que tem alguma lógica - não pode ser medida por nenhuma de nossas concepções de verdade empírica ou científica (Cassirer, 1994, p. 123-24 apud in GOMES, 2003, pg. 89-90).

Quando se diz desse lugar que concentra as expressões corporais do filho e filha de santo em transe, isso pode ser observado de forma muito evidente ao metamorfosear de uma corporalidade que independe de aptidão física e ou desempenho estético atreladas ao *cavalo*⁴⁴, mas, a este ponto, já se materializa no corpo a própria mitificação, o tônus, a graciosidade, o domínio das ações executadas.

Compreendido a partir da minha experiência de campo vivido articulada com os referenciais teóricos, penso que essa corporificação do mito ultrapassa o ritual ao estruturar conceitos ritualísticos às mais diversas atividades que acompanham o filho de santo ao decorrer de sua vida, sejam elas desde sua alimentação, aptidão para determinado trabalho, sexualidade, de forma geral, isso também se transpassa para

⁴⁴ Termo utilizado para designar o filho de santo que recebe o *orixá* através de transe mediúnico.

ações do homem, esse imitar gestual dos deuses, e para além dos antes citados, podendo se desdobrar em conceitos e atividades sociais, econômicas, culturais e afins. Através da repetição, e da constante execução dessas expressões, ocorre o reavivamento, manutenção e atualização do mito.

O candomblé contém, em larga porcentagem, sua ritualística atrelada ao corpo, e esse fato se dá em inúmeras instâncias, tanto quanto graus, a exemplo, o fato de a morada de um *orixá* ser no próprio indivíduo, seu *ori*. Assim ocorre com o mito também, onde o mesmo é passado através da oralidade, aprendido na escuta, mas ele é vivenciado no corpo mitificado, ao momento que há o transe com *orixá*, onde este dança, executa seus atos e com isso traça toda uma narrativa histórico-mítica.

Esse mito é carregado de significados atribuídos às suas narrativas, comporta histórias das sociedades, padrões corporais, comportamentais, ou seja, nessa compreensão do mito está atrelado a uma ou muitas dinâmicas sociais na qual ele está inserido, o que é primordial quando se adentra o mundo da cosmovisão afrodiásporica, que se distancia drasticamente de concepções eurocentradas e coloniais.

Pensando ainda nesse corpo, elenco o seguinte movimento: corpo mitificado e corpo ritualizado, um não sendo diferente do outro, mas sim complementares entre si. Desenhemos um candomblé por essa ótica, ora pois, o próprio nascimento de um filho de santo é vinculado direto à um *itan*, há toda uma miticidade que ordena os processos a serem percorridos nesse, e em outros casos. Com isso temos o corpo mitificado, e através dele conseguimos chegar no corpo ritualizado, seguindo o mesmo exemplo: ao nascer, o filho de santo tem seu corpo pintado com *efun* porque assim se deu no mito que correlaciona seu nascimento com o animal sagrado galinha da angola.

Para Santin (apud Carvalho, 2001, p. 41), “O rito deve, portanto, ser entendido como uma atividade motriz privilegiada porque situa o corpo em um contexto de valores que dá uma fisionomia corporal por estar orientado para objetivos específicos”. O rito é possibilidade gestual de tornar visível aquilo que é legitimado e institucionalizado pelo mito. O corpo ritualizado é a materialização da intenção mitológica, portanto, é a produção esteticamente vivificada e representada (GOMES, 2003, p. 103).

Tratando especificamente das células coreográficas, Barbara (2002) aborda, através de Segato (1995: 169) os conceitos de “imitação silenciosa” ou de “movimento simpático interno”, onde vem tratar exatamente de um olhar, compreensão e assimilação externos à vivência do transe, e me valho desses dois caminhos para começar a descrever o vocabulário gestual elaborado através da pesquisa, isso, dado ao fato de hierarquicamente ser *abiã* em casa de santo, e não passar pelo transe, o que não me coloca em local de descrição da dança em si que ocorre, fora o *xirê* na roda, somente através do transe mediúnico possibilitado apenas ao filho de santo *yawô* que já tenha passado pelo seu processo iniciático junto ao santo. Caberá a esse desenho de células coreográficas e vocabulário gestual apenas uma compreensão obtida por apreciação e relatos, construindo um lugar em comum.

2.2 Construindo a pesquisa cíclica: apanhado de itans, atos e orins selecionados

No decorrer da pesquisa dos *itans* a serem trabalhados me deparei com a vastidão dos mesmos, que ainda não representa a quantia real que existia e existe entre as mais diversificadas etnias que compõem o continente africano. Dado a diáspora, e a forma que a mesma se consolidou no Brasil, muito conteúdo que compunha a cultura dos povos africanos foram se perdendo ou fragmentando, enquanto, por outro lado, muitos foram se complementando e criando novas manifestações e formas de organizações. O mesmo ocorreu com os mitos, onde podemos encontrar uma mesma narrativa de mito com inúmeras facetas, seja alternando um ou outro personagem, local e povo, o ser mítico, ou até a ação que dá sequência a narrativa contida na história. Observando tal fato, também é possível analisar que, mesmo com tamanha intercalação de adereços na narrativa, a mesma se comporta da mesma forma no que tange seu cerne a ser transmitido, seja conduta ético/moral, ou trajetória histórica de um *orixá*.

Nesse estudo encontraremos essa mescla cultural, onde um *itan* aqui trabalhado pode ser encontrado posteriormente com outra faceta, ou até uma intersecção de duas facetas de uma mesma narrativa, visando uma construção poética que se alinhe ao objeto investigado e estudado, que é a busca por uma confluência entre *itans*, *orins* e *atos*. A construção poética à qual tratamos aqui será melhor abordada ao decorrer do capítulo, porém, introduzo uma primeira noção da mesma, onde ela se organiza de forma cíclica, isso para visar uma comunicação constante de todos os elementos que a compõem. Nesta, cada elemento, seja ele os *itans*, os *orins*, ou *atos*, se faz complementar para o outro e estão em constante comunicação, além de nos valer de um lugar onde corpo também é linguagem e lugar de produção de conhecimento.

Tão casual é essa fluidez do mito originada pelos caminhos já ditos antes, tanto quanto pelos caminhos percorridos já na consolidação do culto aos *orixás* no Brasil, isso dado às formas de culto para além do candomblé, e, dentro do próprio candomblé, suas diversificadas nações. A partir desse local ao qual chegamos,

apresento na íntegra os *itans* (*Esú vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens; e Iemanjá vinga seu filho e destrói a primeira humanidade*) selecionados, que compreendem cada *orixá* aqui trabalhado, conforme encontrado na obra *Mitologia dos Orixás* (2001), tanto quanto acrescento os *itans* obtido através dos ensinamentos da oralidade. Assim, também contaremos com os *orins*, e transcrição breve sobre os *atos* obtidos durante a pesquisa, seja ela de forma bibliográfica ou campo vivido, referentes a cada *orixá* aqui trabalhado, ou a um lugar em comum entre ambos, isso se dará através da própria demanda do *ato*, *itan* ou *orin*.

Os materiais apresentados como resultado de pesquisa tanto para *Exu*, quanto para *Yemanjá*, tem como sua fonte primordial a pesquisa de campo vivido, sendo obtidos através de entrevistas dado a cenário pandêmico que influenciou diretamente na pausa das atividades realizadas pela casa de santo abordada nesta pesquisa. São divididos em dois momentos: 1) Construção de uma ligação de identidade mítica entre *Exu* e *Yemanjá*, direcionado através de entrevista cedida por *Babakekere Allan ty Sango*, realizada em abril de 2021; 2) Narrativa cíclica e confluyente entre *ato*, *itan* e *orin*, sendo uma construção para cada *orixá* - *Exu*, obtida através de entrevista com *Ogãñ Pablo ty Ogum*, e *Yemanjá* obtida através de entrevista cedida por *Babalorixá Marcos Torres ty Odé*, ambas realizadas em abril de 2021.

Sendo dois materiais a serem tratados nos blocos seguintes desta pesquisa, venho explicar suas formas de organização e seus intuitos previamente para melhor direcionar o leitor. Organizaremos, primeiramente, por *orixá*, pois o processo de pesquisa e objetos obtidos são diferentes, mesmo que a metodologia seja a mesma, além de cada um ter seu próprio universo que faz com que seja necessário adentrar nele antes de confluir com outrem. Para cada bloco, ou seja, para cada *orixá*, teremos dois resultados da pesquisa, e os separo da seguinte forma: 1) Construção de uma ligação de identidade mítica entre *Exu* e *Yemanjá*, para isso usamos um lugar comum que chamo de “a ira”, lugar comum esse que é encontrado em dois *itans* distintos, um de cada *orixá*, porém, esses se comunicam para além da temática central que é a própria ira, mas se ligam, e além disso, se amarram ao ponto que em *Exu* falamos daquele que inicia o trabalho, abre os caminhos, que ganha a primazia das oferendas, enquanto em *Yemanjá* temos o desfecho, aquela que finda a humanidade. O segundo

bloco chamo de, 2) Narrativa cíclica e confluyente entre *ato*, *itan* e *orin*, sendo uma construção para cada *orixá*, já nesse momento entramos na narrativa confluyente, onde, através de entrevistas e campo vivido, consigo construir um entremeio que aborda *itan*, *ato*, e *orins* de uma mesma narrativa do *orixá* em questão. Ambos os blocos têm por objetivo a construção de caminhos para laboratórios de criação gestual que será encaminhado no terceiro capítulo do estudo.

2.2.1 Laroyê, Mojubá - Saudando a boca que come primeiro, Laroyê Exu

Èsú yè, Laróyè !
(Viva Èsú! Ou Salve Èsú!)

1) Construção de uma ligação de identidade mítica Exu: *A ira! Abrindo os caminhos.*

Itan obtido através da obra *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001).

Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens

Exu era o irmão mais novo de Ogum, Odé e outros orixás.
Era tão turbulento e criava tanta confusão
que um dia o rei, já não suportando sua malfazeja índole,
resolveu castigá-lo com severidade.
Para impedir que fosse aprisionado,
os irmãos o aconselharam a deixar o país.
Mas enquanto Exu estava no exílio,
seus irmãos continuavam a receber festas e louvações.
Exu não era mais lembrado,
ninguém tinha notícias de seu paradeiro.
Então, usando mil disfarces, Exu visitava seu país,
rondando, nos dias de festa, as portas dos velhos santuários.
Mas ninguém o reconhecia assim disfarçado
e nenhum alimento lhe era ofertado.
Vingou-se ele, semeando sobre o reino
toda sorte de desassossego, desgraça e confusão.
Assim o rei decidiu proibir todas as atividades religiosas,
até que se descobrissem as causas desses males.
Então os babalorixás reuniram-se em comitiva
e foram consultar um babalaô que residia nas portas da cidade.
O babalaô jogou os búzios e Exu foi quem falou no jogo.
Disse nos *odus* que tinha sido esquecido por todos.
Que exigia receber sacrifícios antes dos demais
e que fossem para ele os primeiros cânticos cerimoniais.
O babalaô jogou os búzios e disse
que oferecessem um bode e sete galos a Exu.
Os babalorixás caçoaram do babalaô,
não deram a menor importância às suas recomendações
e ficaram por ali sentados, cantando e rindo dele.
Quando quiserem levantar-se para ir embora,
estavam todos grudados nas cadeiras.
Sim, era mais uma das ofensas de Exu!
O babalaô então pôs a mão no ombro de cada um
e todos puderam levantar-se livremente.
Disse a eles que fizessem como fazia ele próprio:

que o primeiro sacrifício fosse para acalmar Exu.
Assim convencidos, foi o que fizeram os pais e mães-de-santo,
naquele dia e sempre desde então.
(PRANDI, pg. 83, 2001)

2) Narrativa cíclica e confluyente entre *ato*, *itan* e *orin*

Através de entrevista cedida por *ogã*n Pablo *ty* *Ogum*, apresento os elementos que constroem a narrativa cíclica e confluyente no que tange o *orixá* *Exu*, e trato aqui essa qualidade encontrada como “*obé*”, pois conta a história de um *Exu* que carrega uma lâmina de *obé*⁴⁵ fincada em sua cabeça.

*Ogã*n Pablo nos conta em sua entrevista que, no que tange a confluência, ele conhece apenas uma narrativa para *Exu*, e nos apresenta a canção que também é encontrada na obra de Oliveira (1997) e tem como seu ritmo o *ilú*⁴⁶. Segue a mesma abaixo em três formatos, sua escrita original em *iorubá*, sua pronuncia e a tradução:

Sónsó òbe, sónsó òbe
Odára kò l'orí erù, Laróyé
Sónsó òbe, Odára kò l'orí ebo.

Xônxô óbé, xônxô óbé
Ôdara cô lôrí êrú larôîê
Xônxô óbé, Ôdara cô lôrí ébó.

(Faca pontiaguda, faca pontiaguda,
Exú Odara não tem sua cabeça para
Levar carrego, Larô îê, tem faça pontuda,
Exú Odara não tem sua cabeça para levar ebó)
(Oliveira, 1997, p.27)

Assim, o entrevistado segue nos apresentando os outros componentes dessa narrativa, sendo o *itan*, e uma explicação breve sobre o *ato* que este *orixá* executa para contar sua miticidade:

Os antigos diziam que Exu nasceu com uma lâmina de *obé* na cabeça, uma faca na cabeça, fincada na cabeça, então ele usava um gorro para esconder essa lâmina. Então, certo dia, um povoado irritou muito

⁴⁵ Palavra do *iorubá* que tem sua tradução literal como “faca”.

⁴⁶ Ritmo característico do Candomblé que pode ser usado para um ou mais *orixás*

ele, então ele saiu punindo todos, caçando confusão, brigando com todo mundo. Então essa canção diz *Sónsó òbe* - ele tem um faca enfiada na cabeça, ele arruma confusão, ele fica doido e arruma confusão caso fique nervoso, por isso não pode contrariar Exu. Então ele dança mostrando que tem uma faca na cabeça. Dança com a mão na cabeça. (Entrevista cedida por *Ogã Pablo ty Ogum*, abril de 2021).

Para além dos dois lugares já bem delimitados na pesquisa, venho acrescentar imagens, qualidades e referências estético-poéticas para construção da arquetipia de cada *orixá* aqui tratado. Segundo Barbara (2002), há, para *Exu*, a representação da espiral, assim traduzindo imagetivamente o contínuo movimento, traz consigo também a arquetipia do mensageiro que é este *orixá*, e carrega também no próprio símbolo a noção da comunicação, qualidade que também é atrelada à *Exu*. Como a própria autora aprofunda a noção da espiral atrelada à *Exu*:

A espiral é símbolo da comunicação (Santos:1997; Pelosini: 1994) e desse modo, quando o *orixá* possui o corpo da filha-de-santo, realiza-se uma comunicação entre o homem e a divindade. Enquanto o corpo material gira sobre si mesmo, a energia do *orixá* penetra, girando do outro lado e entra no corpo, formando uma dupla espiral, como me foi explicado. Não é por acaso que Exu, a divindade da comunicação, rodopia desse modo, conforme as danças quando se transforma, porque ele é a própria “comunicação”. A espiral expressa o movimento circular que, ao sair do ponto de origem, movimenta-se ao infinito, organizando o caos, como dizem os dervixes. Ela expressa a evolução a partir de um centro, simboliza a vida, porque indica o movimento numa unidade de ordem ou, ao inverso, a permanência do ser na mobilidade. (p. 144-145, BARBARA, 2002)

Temos como fruto dessa pesquisa uma arquetipia de um *Exu* que não se mexe com ele, que é o primeiro a ser saudado, o que abre os caminhos, aquele que carrega em sua cabeça uma lâmina de *obé*, e assim dança mostrando essa lâmina. Que também dança a espiral que pode ser lida na forma mais pura de sua existência, pois é o mensageiro, é o senhor da comunicação, é o movimento.

2.2.2 Odoyá, Eruyá! - Espuma Fértil

Èérú Ìyá !
(Mãe das Espumas das Águas!)
(com referência às espumas formadas do encontro
das águas do rio com as do mar, que é o local de
culto a Yemonja)

1) Construção de uma ligação de identidade mítica *Yemanjá: A ira! Aquela que finda a humanidade.*

Itan obtido através da obra *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi (2001).

lemanjá vinga seu filho e destrói a primeira humanidade

lemanjá era uma rainha poderosa e sábia.
Tinha sete filhos
e o primogênito era o seu predileto.
Era um negro bonito e com o dom da palavra.
As mulheres caíam a seus pés.
Os homens e os deuses o invejavam.
Tanto fizeram e tanta calúnia levantaram contra o filho de lemanjá
que provocaram a desconfiança de seu próprio pai.
Acusaram-no de haver planejado a morte do pai, o rei,
e pediram ao rei que o condenasse à morte.
lemanjá Sabá explodiu em ira.
Tentou de todas as formas aliviar seu filho da sentença,
mas os homens não ouviram suas súplicas.
E essa primeira humanidade conheceu o preço de sua vingança.
lemanjá disse que os homens
só habitariam a Terra enquanto ela quisesse.
Como eles a fizeram perder o filho amado,
suas águas salgadas invadiriam a terra.
E da água doce a humanidade não mais provaria.
Assim fez lemanjá.
E a primeira humanidade foi destruída.
(PRANDI, pg.386, 2001)

2) Narrativa cíclica e confluyente entre *ato*, *itan* e *orin*

*Kíní jé kíní jé olódò Yemonja ó
Ki a sòrò pèléé, iyá odò iyá odò.*

Quiníjé quiníjé ôlôdô lémanjá ô
Qui a sóró puéléé, iá ôdô iá ôdô.

(Quem é a dona dos rios ? É Yemanjá
 A quem nos dirigimos expressando simpatia
 Mãe dos rios, mãe dos rios)
 (OLIVEIRA, 1997, p. 139).

Para compor a noção de *ato* para *Yemanjá* não iremos trabalhar com uma tradução literal do *orin* apresentado acima, *Kíní jé* de ritmo *aguere*⁴⁷, pois teremos um material tão potente quanto, que é uma qualidade intrínseca em maioria de seus *itans*, é apresentada em boa parte de seus *atos*, a qualidade da grande mãe. *Yemanjá* é a grande mãe quando guerreia com e por seus filhos, quando tendo fartos seios que os alimentam, quando pare de sua barriga os *orixás*, quando cuida dos filhos alheios e os torna seus, quando cuida e se torna senhora de todas as cabeças. Ou seja, as narrativas podem ser as mais diversas possíveis, mas a confluência que se encontra em uma porção ampla é o da grande mãe, e para trabalhar suas qualidades de movimento, para abordar uma construção mítica, trabalharemos com essa grande qualidade de uma arquetipia mítica contida, de forma geral, em *Yemanjá*. Serão abordados então células coreográficas, qualidades míticas, e assim criado um repertório amplo a ser trabalhado posteriormente.

Na cantiga trazida acima, também citada por *Babalorixá Marcos Torres ty Odé*, que compõe o ato de *dar rum*, como apontado por Barbara (2002), *Yemanjá* dança como se estivesse fazendo os movimentos das ondas, ela vai mexendo as mãos para fazer o movimento das águas para acalantar seus filhos.

[...] Ele (esse *orin*) fala do tamanho dos seios de *Yemanjá*, porque ela teve filhos e o seio cresceu. Não podia ser falado porque a incomodava. Então esse *itan* que tá ligado a maternidade remete à arquetipia da grande mãe, e o ato que ela dança, num dos atos dela que fala do *Kíní jé kíní jé...*, ela fala do tamanho dos seios dela remetendo, e ela faz o movimento para se mostrar como mãe. É.. é esta a síntese do ato [...] Ele se coloca como a expressão mítica, que é constituída através de *itans*, em alguns casos, através de cantigas, sintetiza aqui, no ato dele para que todos saibam quem ele é, ele anuncia quem ele é. [...] A ancestralidade aqui respondeu a um sistema de culto, ritualístico, de orôs em que isso foi readaptado, aqui ele precisa contar sua história". (Entrevista cedida por *Babalorixá Marcos Torres ty Odé*, em 07 de abril de 2021).

Babalorixá Marcos Torres ty Odé ao nos apresentar esse *orin*, ressalta pontos que fazem as particularidades dos fundamentos vívidos no *Ilê Fará Imorá Odé*. Já

⁴⁷ Ritmo característico do Candomblé que pode ser usado para um ou mais *orixás*.

Barbara (2002) apresenta bem a descrição da célula coreográfica que acompanha a cantiga em questão sobre *Yemanjá*, porém, ao momento que ela apresenta a questão dos braços tais quais aqueles que embalam uma criança, acrescento às visões que atendem a miticidade que é construída nesse *orixá* através de seus *itans*, seja de seus fartos seios por alimentar seus filhos, ou de ser a *yá kekerê*⁴⁸, a mãe de todos, senhora dos *oris*. Cada um compreende um *itan* em questão, e por consequência uma qualidade das inúmeras que são acrescentadas aquele *orixá*, porém, de forma geral, uma espécie de narrativa geral é orientada através de uma grande leitura conjunta de todos esse mitos, tal qual de *Yemanjá* como a grande mãe. Conforme o *itan* essa característica irá se dar por uma construção histórica e arranjo mítico completamente diferente, mas há um cerne comum.

A coreografia de lemanja é muito diferente, pois ela se locomove horizontalmente: três passos à direita, três passos à esquerda. Os braços acompanham o movimento dos pés, inclusive de lado. Os braços ficam dobrados, na altura do cotovelo, e os movimentos são como se lemanjá estivesse embalando uma criança com as duas mãos paralelas. No terceiro passo dá um leve pulo e suspende a saia, pois ela traz água. Então faz um movimento de pés parecido com o de braços. Esse passo parece com o movimento das ondas [...] lemanjá, por outro lado, anda tranquilamente e compassada, quase como uma matrona farta: dois passos e uma parada. Ela possui um movimento mais lateral, mais suave, como se abraçasse alguém, que dá a idéia de um balanço estável. Soa estranha essa noção de uma mobilidade estável, mas é exatamente essa a sensação da dança de lemanjá: é um movimento eterno [...] chamada periodicamente pelo apelo do rum, pois ele deve ser saudado. Na dobrada do toque elas fazem uma pequena corrida suspendendo a saia e, na terceira vez, param em frente aos tambores, à espera do começo do toque (BARBARA, 2002, p.152).

Conforme ocorreu ao tratarmos de *Exu*, será feito de maneira semelhante a análise de demais componentes imagéticos, arquetípicos e poéticos para *Yemanjá*. Trago aqui análises de campo vivido contidas no estudo de Barbara (2002):

Dança-se em fila indiana, com os braços dobrados e as mãos fechadas na frente do peito, abrindo-se alternadamente o braço direito e o esquerdo. A cabeça movimenta-se lentamente, como se seguisse o movimento da água. Disseram-me que essa série de movimentos representava lemanjá com as suas espadas, mas o movimento todo lembra as brânquias de um peixe que se abrem para respirar, enquanto a cabeça, leve, se movimenta na água. Uma informante nigeriana me disse: “*lemanjá, Mammyi Water, é um peixe, um grande peixe que se transforma em mulher. Antes que chegassem os brancos*

⁴⁸ Traduzido do iorubá como “mãe pequena”.

ela saía do rio, lá na África, após terem chegado todos aqueles turistas, ela não quis sair mais.” (BARBARA, 2002, p. 150).

Essas células coreográficas acrescentam à construção poética da arquetipia de *Yemanjá*, onde teremos a grande mãe, de seios fartos, aquela que cuida dos *oris*, de movimentos circulares, sinuosos como ondas, mãe dos peixes, mas que também é guerreira e tem suas espadas, que também pode ser impiedosa, e que é poderosa.

2.3 Confluências - Construção de uma identidade mítica entre Exu e Yemanjá

Ao pensarmos em confluência para essa pesquisa, precisamos pensar enraizados no que nos foi apresentado até agora: uma outra forma de se pensar, de se aprender, transmitir conhecimento, e até de vivê-lo. O *itan*, primordialmente, é perpassado ao longo dos séculos no Brasil através da oralidade, isso se origina no período de escravidão institucionalizada no país. Ora, não era permitido qualquer manifestação do povo negro aqui escravizado, muito menos qualquer manutenção de seus costumes e cultura, o próprio formato que se organizavam as chegadas do povo negro no Brasil tinha a intencionalidade de distanciar as nações para suprimir qualquer traço que pudesse compor aquele indivíduo socialmente, desumanizando-o totalmente, retirando sua força de luta, resistência e existência. A ausência forçada de manutenção das muitas tradições advindas da diáspora africana impediu por longo período histórico a transcrição ou qualquer outro meio físico de preservação, cabendo apenas à oralidade, à vivência, ao ensinamento e aprendizagem de cunho ancestral a estruturação de costumes, a aprendizagem dos saberes. Chamamos de estruturação, pois os costumes vividos no Brasil não são os mesmos que no continente africano, isso ocorre pela mutilação dos vínculos de cada nação na chegada ao Brasil, ocorre pela repressão, essa que é vivida até hoje, e não diferente, mas um fruto do outro, pelo rearranjo que cada manifestação criou em solo brasileiro.

Estruturar essa leitura de forma decolonial retira da mesma quaisquer resquícios de um ensejo de resultados que comportem padrões eurocêntricos, sejam eles de linguística, de escrita ou até mesmo de uma organização linear, enquanto aqui trabalharemos com uma organização cíclica. De forma particular, observo o objeto em questão e seus resultados alcançados até então em cada parte que o compõe como uma extensão um do outro: um não existe sem o outro, e ambos são complementares um ao outro, criando um lugar comum à todos, sendo esse “lugar” algo contínuo e constante.

O nosso ponto central desta pesquisa, o que chamamos aqui de confluências, pode ser encontrado em inúmeros lugares, principalmente ao pensarmos que a cosmovisão afrodiáspórica é um interligamento contínuo, assim vemos na entrevista

com *Babakekere Allan ty Sango do Ilè Fará Imorá Odé* cedida à essa pesquisa:

Porque é isso, cada caminho é, tem uma história, e não só, e os itans assim acontecem também. O que talvez eu não conheço, o orin de Yemanjá com Exu na verdade, nem um itan [...] Mas tem, essa questão da relação das qualidade, entende, e às vezes você pegar, sei lá, tem um itan de Yemanjá Sabá que eu gosto muito, que ela é a mais velha, uma das mais perigosas que dizem, e tal que o feitiço dela pode ser desfeito, e daí tem um itan e o primogênito dela era o que ela mais gostava, e todo mundo tinha uma certa inveja com esse filho, porque ele era muito bonito e todo mundo ficava aos pés dele. E acabaram mentindo que ele tinha traído o pai até fazer com que o pai, que era o rei, o condenasse à morte. E Sabá ficou em ira, ficou irada com isso, e ela acaba, e é uma das coisas que ela fala pra humanidade. A ira dela é tão grande que ela fala que a humanidade vai viver até quando ela quiser. E isso me lembra muito a questão do Exu, de quando, que me lembra do itan de Exu quando a galera esquece dele, e começa a seguir os outros Orixás e nunca servem ele. E ele fica muito irado, e quando vão procurar o babalaô para descobrir o que está acontecendo, ele responde que ele foi esquecido. Então a partir daquele momento, que (sic) ele zoou com a galera né, e a galera foi ver o que estava acontecendo e ele respondeu no jogo que a partir daquele momento ele comeria primeiro. Então se você não achar de fato isso que você ta procurando, talvez uma relação entre o momento de ira dos dois. E essa relação de Yemanjá Sabá que está falando do final, né? A gente vive, a gente fica aqui até quando ela quiser. Então ela tem a condição de colocar um final em alguma coisa. E Exu que sempre começa alguma coisa, entende?" (Babakekere Allan ty Sango entrevista cedida em 06 de abril 2021)

Alguns dos *itans* abordados anteriormente são obtidos através dessa entrevista, e vem compor a poética a ser construída posteriormente na pesquisa de laboratório gestual. Não só pelas características marcantes que cada mito conta, mas também por acentuarem a diferenciação da cosmovisão que contempla os deuses cristãos para com os *iorubanos*, que é algo constantemente ressaltado nesta pesquisa, a ausência de uma construção de bem e mal eurocêntrica pautada exclusivamente em uma dualidade cristã. *Yemanjá* pode ser uma mãe extremamente amável e entregue ao amor à seus filhos, mas pode ser impiedosa, isso quando se trata de qualquer ataque ou ofensa aos seus, é materna, porém, implacável. *Exu* pode ser travesso dado sua qualidade do movimento, e se desagradado ou esquecido, pode ser implacável, porém, com suas devidas oferendas e prestígio, pode perdoar e voltar a ser benevolente aos humanos, sempre ressaltando sua característica de *orixá* mais próximo da imagem do homem.

Encontramos também nesse desenho cíclico duas fontes potentes de

confluência, sendo uma para *Exu*, obtida através de entrevista com *Ogã̃n Pablo ty Ogum*, e para *Yemanjá* obtida através de entrevista cedida por *Babalorixá Marcos Torres ty Odé*, ambas realizadas em abril de 2021. Esse segundo momento que chamo no estudo de pesquisa cíclica: apanhado de *itans*, atos e *orins* selecionados, se desenhou através das entrevistas, onde cada entrevistado conseguiu acrescentar com uma narrativa para cada *orixá*. Ocorreu em *Exu* de se desenvolver conforme o desenho original pretendido pela pesquisa, sendo uma mesma narrativa contada através do *itan*, do *ato* e do *orin*. Já em *Yemanjá* a confluência encontrou outro caminho, onde entrelaçou uma arquetipia mítica para este *orixá*, que é encontrada de inúmeras formas nos mais diversificados *itans*, o da grande mãe. Foi escolhido um *orin* para tal que acompanha seu *ato* que juntos contam essa arquetipia, e a própria arquetipia foi delineada na sequência.

Voltando ao ponto em questão, partimos da premissa que pensamos que corpo também é linguagem, que também é forma de se conhecer e aprender, tendo o próprio objeto do trabalho como exemplo, onde toda uma mitificação é contada e constantemente lembrada através do corpo, acrescento ao percurso cíclico concepções de movimentos sobre cada *orixá* aqui abordado, esses repertórios de gestualidades que ora compõem as narrativas acrescentadas através das entrevistas, ora a própria cosmogonia em sua totalidade dos enredos dos dois *orixás*. É de suma importância a introdução desses repertórios de gestualidades, pois os mesmos também serão parte da construção poética prático-teórica apresentada a seguir.

3 PASSOS PARA O SANTO

3.1 Passos para o Santo - Tecitura conceitual

Na busca de aproximar a pesquisa da cosmopercepção baseada na experiência africana no Brasil, que deu origem ao candomblé, onde corpo e mente não se separam, não constituem distinção, onde corpo também é linguagem, tem-se como intuito estabelecer relação entre dança dos *orixás* e *itans*, construindo na junção

destes como produto um material poético de estudo teórico-prático voltado para esse entendimento.

Alicerçada pelo caminho percorrido através do capítulo anterior, onde foi construído cada nuance estético, poético, mítico e conceitual através de pesquisa de campo vivido e pesquisa bibliográfica, sigo, então, na construção de uma cartografia inventiva. Mas antes de explicar, e até construir a mesma, se faz necessário compreender previamente alguns parâmetros e conceitos, tais como o já abordado ao decorrer desse estudo, o campo vivido, e o conceito de matrizes estéticas estreado neste capítulo em questão. Pois começamos com campo vivido, que já foi anteriormente apresentado ao decorrer da escrita com suas apresentações práticas de contribuições para a pesquisa. Lima (2016) norteia a relação do artista-pesquisador com o campo vivido através de uma “postura como sujeito, pesquisadora e artista, que disserta dançando nesta tese, sua práxis implica na construção de uma trajetória que liga sujeitos e objetos, buscando uma poética comprometida com a alteridade” (LIMA, 2016, p. 170). Em sua tese ela também direciona o conceito de campo vivido, atrelado às discussões apresentadas por Silva (2014), como um diálogo direto com a perspectiva de mundo vivido, norteado pelo princípio do “saber sensível”.

Compreendendo que o campo vivido realizado neste estudo em uma casa de candomblé, da qual faço parte enquanto *abiã*, levamos a noção de campo vivido a um outro olhar, não somente o de pesquisadora que rearranja seu olhar e vivência sobre um espaço a qual irá adentrar, mas temos o campo vivido como local do qual nascem os primeiros indícios e ensejos pelos caminhos desta pesquisa. Para tal, respaldada no pensamento de Amoroso (apud in LIMA, 2016), onde é tracejado a compreensão sobre etnocenologia, arranjo meus caminhos e os pontos cruciais da organização de um campo vivido para essa pesquisa:

Amoroso (2010) destaca a importância da experiência e da vivência com o objeto da pesquisa, e o processo reflexivo a respeito da mesma, o tempo de duração e a relação construída entre os pesquisadores e o seu objeto, enfatizando mais uma vez o entorno das experiências estéticas experimentadas pelo pesquisador. Amoroso (2010, p. 3- 4) ainda ressalta: Neste sentido a etnocenologia traz um olhar particular e estético com relação às formas de expressão culturais. Não se trata de descrever elementos estéticos do ponto de vista externo àquele objeto de pesquisa. Trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que

são métodos pré requisitos para a qualidade de leitura estética (LIMA, 2016, p.171)

Assim, encontro essa experiência, a minha enquanto *abiã*, em outro local, tal local este que intitula a pesquisa como “*Passos para o Santo*”, ao ponto que o estudo e minha vivência em casa de santo percorrem os mesmos passos, os de uma descoberta sensível e contínua através do olhar de uma *abiã* que caminha para sua feitura de santo, processo de se tornar uma *yawô*. Temos então, uma pesquisa de campo vivido que se constrói mediante às reflexões e experiências particulares obtidas através da vivência com o objeto pesquisado.

Em sua tese de doutorado, Lima (2016, p.173), interessada nos saberes e fazeres de mulheres do cerrado, diz que “é justamente no âmbito da experiência estética no campo vivido, ou seja, no acontecimento do corpo, que este estudo se debruça”, deste mesmo modo, venho deslocando a abordagem para o contexto da roça de candomblé, buscando as matrizes estéticas que permeiam os fazeres cotidianos da vida de um filho de santo dentro da roça, tanto quanto os repertórios poéticos e gestuais que permeiam e se enraízam no corpo, tornando-se saberes intrínsecos daquele(s) indivíduo(s).

Assim, o desenho do capítulo em questão, pauta-se no processo contido na tese de doutorado de Marlini Lima (2016), onde a autora constrói um fio conceitual, e não necessariamente linear, entre campo vivido, poenografias, para assim se dedicar a pesquisa das matrizes estéticas e os desdobramentos da construção de sua cartografia inventiva, processo fundamental para a(s) cena(s) que são evocadas em um trabalho artístico prático. Compreendendo que o trabalho em questão busca um caminhar semelhante ao citado acima, vejo que a noção de *croché*⁴⁹, também utilizada pelo estudo de Lima (2016) e Silva (2012), como primordial para traduzir no corpo todo o aprendizado obtido até o momento, sendo este através das pesquisas bibliográficas, campo vivido, e pelos saberes que já e ainda ocorrem no corpo, pois vale ressaltar que para Silva (2012), a metáfora da linha de “croché” tem como função simbólica acionar e potencializar novas matrizes de movimentos, pois a autora

⁴⁹ "croché", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/croch%C3%A9> [consultado em 12-10-2016]. Refere-se ao trabalho manual que constrói uma malha ou espécie de renda feita com uma agulha de bico terminado em gancho. Porém no estudo ela é utilizada, a partir da metodologia proposta por Lima (2012) a metáfora do croché, é utilizada como dispositivo de criação de partituras de movimento.

considera que, quando se solta a linha para então voltar e dar o laço, as torções da linha vão formando outras possibilidades de movimentos. (apud in LIMA, 2016, p.206).

Seguindo a abordagem das autoras, que vale mencionar, são também professoras do curso de Dança da UFG, e fizeram diretamente parte de minha formação, utilizarei a ideia do que vou chamar aqui de *tecitura*, para me apropriar das noções de cartografia inventiva e de poeografía.

Adaptando alguns elementos propostos nos estudos a respeito do conceito de etnopoética para o contexto e noções que vêm sendo estudadas por Silva (2010), como a instalação corporal, a experiência da encruzilhada, o corpo limiar, chegamos ao entendimento de poeografía compreendido como fragmentos dramáticos frutos de um processo investigativo que tem a encruzilhada presente na experiência com o campo vivido, como mola propulsora do processo de criação. A poeografía apresenta-se, pois, nas inúmeras possibilidades e complexidades de jogo entre essas noções, e dessa dinâmica se constroem, ou se evocam, matrizes (pontos de encontros) tecidas entre portas de entrada e saídas desta investigação corporal. (LIMA, 2016, p. 172)

Para construir a noção conceitual de poeografias, a autora, junto de Silva, constrói um caminho que parte das etnografias e realoca o pesquisador-artista frente à pesquisa de campo, assim, para compreender as poeografias, é preciso compreender a noção conceitual que as autoras dão ao campo vivido que trabalhamos acima. O pesquisador do corpo dentro do campo vivido se encontrará em dado momento embebido de uma pesquisa corporal, onde será impregnado por inúmeros signos, gestos, fazeres, trejeitos que compõem o seu objeto de estudo, com isso, ele é levado a uma intensa e profunda investigação corporal. Lima (2016) nos elucida que é “no âmbito da experiência estética, ou seja, no acontecimento do corpo que reinventa o campo vivido e se debruça a construir um estado corporal potente para o estado de criação” (LIMA, 2016, p.255), e no que tange esse estudo em questão, esta reflexão abarca e relaciona-se com o que venho refletindo acerca da corporeidade encontrada no cotidiano do candomblé.

Traçando e trançando mais um ponto de nossa *tecitura*, chegamos nas matrizes estéticas, que no estudo de Lima (2016) podemos compreendê-las como a autora denomina de motivações dançantes. Aqui iniciamos, com as motivações dançantes, para então termos nosso material poético prático, já que as matrizes estéticas, ou como será encontrada mais a frente “ME”, vão dialogar com o campo

vivido e a pesquisa corporal. Partimos para a poiese, é o ato do fazer atrelado de estado corporal e estado poético, discussão que é proposta por Bião (2011): “Este autor compreende como uma matriz do campo estético, da sensorialidade, as quais só são válidas como objeto de pesquisa. Nesse sentido, considera a reconstrução constante e a dinâmica da tradição (LIMA, 2016, p.171). Essa tecitura que é construída aqui tem em sua forma a potencialidade da circularidade que é a organização primordial desse estudo, ora pois, tra(n)ço o ponto do campo vivido, e dou sequência ao ponto das poetnografias, que já puxa o fio novamente para o campo vivido, e seguimos para o ponto das matrizes estéticas que tem seu fio nas poetnografias tanto quanto no campo vivido. Após essas inúmeras voltas que a agulha dá, temos uma trama de um corpo reservatório de memórias e afetos, esse corpo tem a potência das matrizes estéticas, e essas matrizes estéticas partem do campo vivido e geram impulso de força de criação, assim, como traz a autora, “poetnografa o corpo dançante”.

Antes de apresentar as matrizes estéticas aqui tra(n)çadas, é necessário apresentarmos o último ponto conceitual da tecitura, a cartografia inventiva, cujo qual arremata a construção do material poético. Essa necessidade se dá pelo fato que, além da construção da escrita justificativa, as matrizes estéticas foram construídas dentro de uma cartografia inventiva, sendo assim, não há como falar das matrizes, sem antes ter um olhar atento à forma e local nas quais elas se construíram e se encontram. O conceito é apresentado por Lima (2016) em sua tese de doutorado, segundo a autora:

[...] são descritos e explorados a tradução das matrizes estéticas e seus desdobramentos denominados, neste estudo, de motivações dançantes, que desenharam os lugares/momentos com suas matrizes de movimentação desvelando uma postura de composição que denominei de cartografia inventiva. (LIMA, 2016, p.34)

A cartografia inventiva é desenhada no e pelo corpo, surge do encontro e das experiências do campo vivido, e como dito acima, esse encontro é traduzido nas motivações dançantes, “como menciona Silva (1999, p. 31), em que “Olhar para o corpo a partir do lugar, e para o lugar a partir do corpo”” (apud in LIMA, 2016, p.202). Para a construção da cartografia inventiva, sigo os passos de Lima (2016), quando a mesma traz à luz a consideração de ser instigada a encontrar contornos reflexivos e poéticos, assim chamo o produto final por material poético, e acrescenta uma visão

de um trabalho que ocorre nos limites do corpo no campo das sensações e da composição da cena.

Dessa forma, elementos como o sentido poético da cartografia, sua intencionalidade de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas, como mencionam Borin e Hernandez (apud OLIVEIRA;PARAÍSO, 2012), são algumas das pistas conceituais que corroboram a compreensão da noção de cartografia neste estudo. Oliveira e Paraíso (2012, p.168), ao destacarem que a “A cartografia é, ao mesmo tempo, ciência e arte, registro e enunciado, referência e composição, descrição e criação, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação”, contribuíram para se pensar um caminhar a ser experimentado não como método, mas como uma atitude cartográfica. Esta imagem potencializou outras noções da cartografia destacadas por Rolnik (1989, p. 68), quando a mesma descreve a prática do cartógrafo: Ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido (LIMA, 2016, p.202-203).

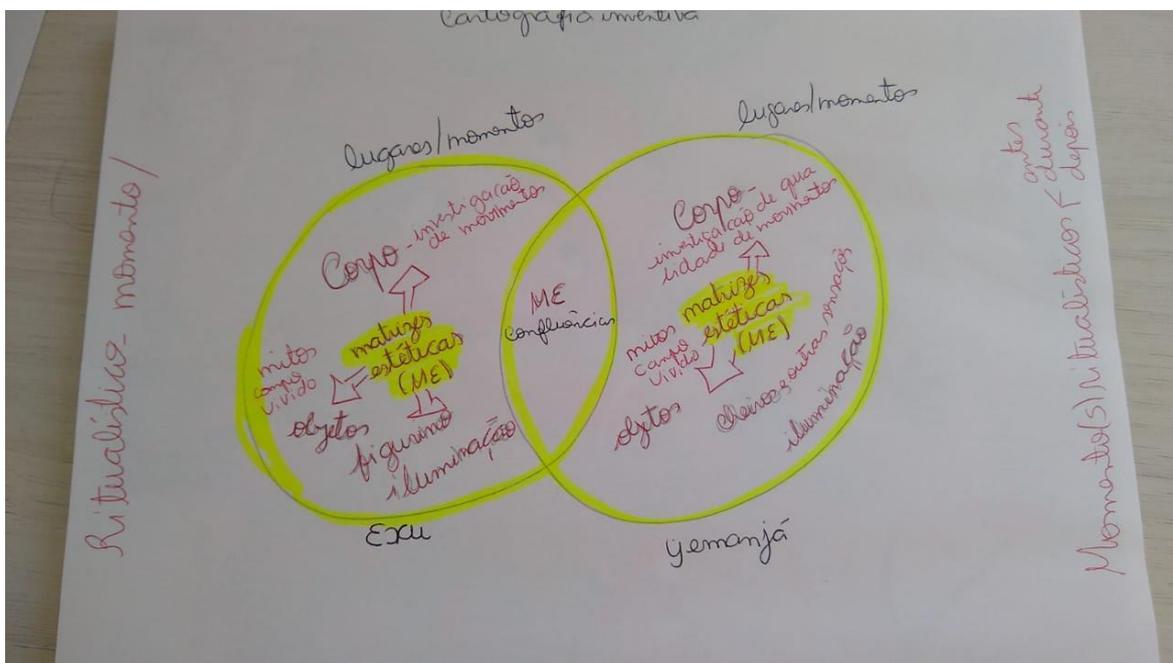
Com este último ponto da nossa tecitura arrematamos os caminhos que serão percorridos para a criação do material poético, e reafirmo essa consideração através das palavras da autora, quando a mesma afirma que “dessa maneira, cartografia inventiva é acionada como um dispositivo de composição, que ampliou a noção de lugar/momento e de fluxos de composição, pois abriu espaço para o “entre” [...] das passagens entre um lugar/momento, e também conceitualmente potencializa um fluxo rizomático das interconexões” (LIMA, 2016, 255), o que é extremamente interessante para ser pensado neste trabalho, onde o olhar utilizado durante a pesquisa dos objetos de instigação para criação foi o de um lugar confluyente. Com os conceitos abordados por Lima (2016), foi possível seguir os fluxos que foram se desdobrando ao decorrer do trabalho: a confluência na cartografia inventiva e a ciclicidade na tecitura conceitual. Sendo assim, agora já devidamente introduzidos os conceitos norteadores deste capítulo, sendo eles campo vivido, poetnográfias, matrizes estéticas e cartografia inventiva, apresento os caminhos particulares, sensível e poéticos desse estudo.

3.2 Passos para o Santo - Cartografia Inventiva

Através da tecitura tra(n)çada anteriormente, criamos a trama particular desse trabalho que se desdobra em uma cartografia inventiva singular. Seu caminho inicia-se desde antes da própria pesquisa, quando o corpo já é permeado pelos saberes da minha vivência em casa de santo, mas no que tange esse estudo, começa seus traços mais bem delineados no momento que criamos nossas confluência aqui trabalhadas. De ponto em ponto, dos objetos confluentes às tecituras conceituais, encontramos o local em que se assenta a materialização poética almejada.

Como dito anteriormente, a cartografia inventiva englobou em si a disposição confluyente pela qual o estudo já vinha transitando, seu próprio desenho em esquema teórico, tanto quanto seu desenho no corpo ocuparam tais espaços. Para compreendermos o conceito trazido por Lima (2016), nos ocupamos acima de construir um crochê, ou uma tecitura conceitual. Agora nos cabe materializar esses conceitos, encorpar e corporizar estes através dos pontos confluentes. Para isso, a cartografia inventiva (imagem a baixo) a qual foi construída durante uma orientação, representou um *poesir*, elaborado por Lima (2016) e utilizada como mola propulsora para criação.

Figura 05 - Esquema Cartografia Inventiva, Marlini, 2021



Não se trata de uma mimese ou representação da ritualística que compõe candomblé de nação *Ketu*, tanto quanto não se trata de um processo também belíssimo de dança-ação de histórias, apresentado Jesus (2016), que narra através de uma corporeidade e corpografias as sagas míticas dos *orixás*. O objeto investigado se desdobra na pesquisa de qualidades corporais, que aqui chamamos de matrizes estéticas que orientam lugares/momentos, de repertórios gestuais advindos de pesquisas ou do próprio campo vivido, e de poetnografias que sejam instigadas, originadas, atravessadas pela cosmovisão afrodiáspórica. Inaicyra Santos (2012), nos elucida bem esse lugar híbrido do pesquisador-intérprete, pois segunda a mesma

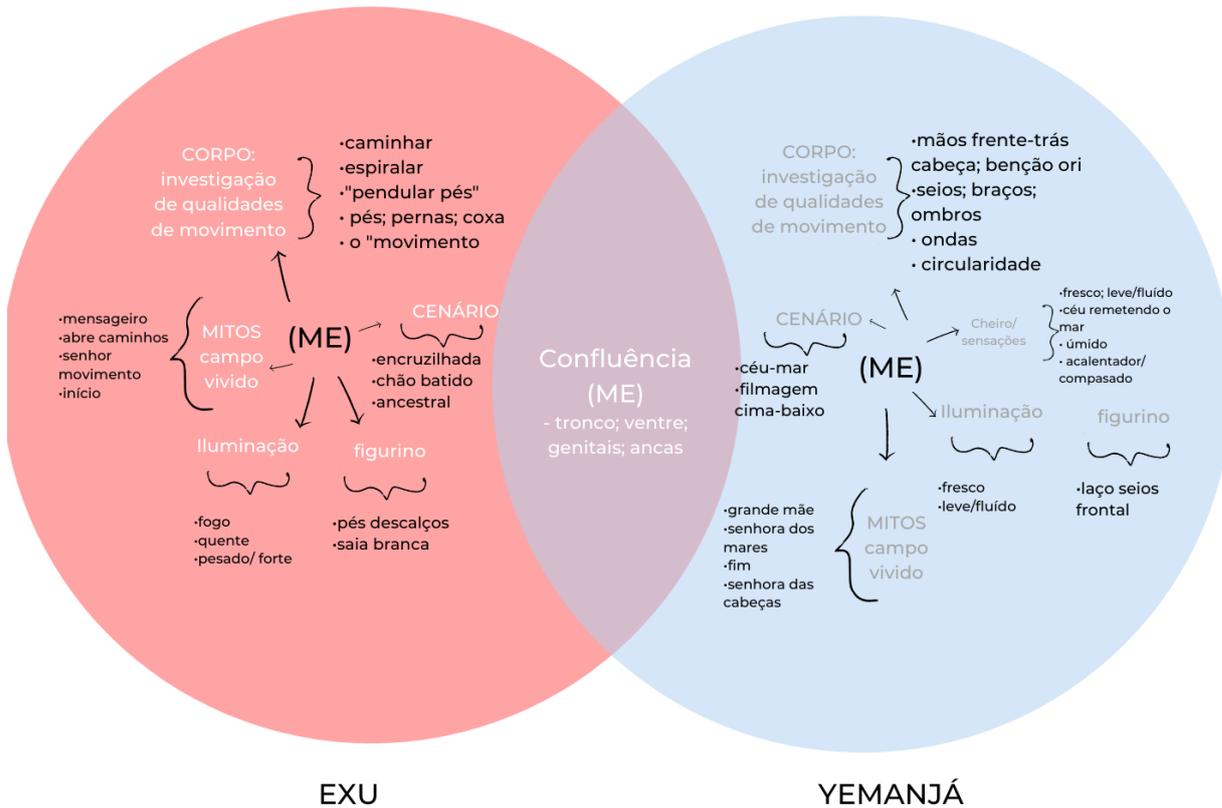
[...] Dessa forma esse produto inspirado a partir de elementos míticos reivindica para si novos parâmetros de criação e avaliação. Essa renovação se concretiza na medida em que é capaz de expressar a peculiar sensibilidade do intérprete de transcender o aspecto religioso e o mimético para mostrar um sistema de pensamento coreográfico, conceitos filosóficos, estratégias de ação e arte (SANTOS, 2012, p.11).

Essa mesma compreensão de um corpo permeado por esses saberes e que se configura, reconfigura, e transmuta em singularidades que, ao nosso olhar, são direcionadas por poetnografias também é abordado por Silva e Lima (2014), ao momento que elas orientam um olhar, usando a ginga como o lugar a ser falado, pensando em não um lugar a se chegar, tanto quanto de onde se parte, mas “ela é o meio do caminho entre o corpo diferenciado e a memória do campo vivido e, ainda, da poetnografia dançada - que se constrói na reconfiguração” (Silva; Lima, 2014, p.13 apud in Lima, 2016, p.198).

Assim, por esses caminhos de pontos dados, tra(n)çados, interligados e confluentes, início a cartografia inventiva no esquema a seguir, tanto quanto após em caminho tracejado de forma pragmático-textual, que irá compor e permear o material

poético desse estudo.

Figura 06 - Cartografia Inventiva, 2021



Na imagem acima encontramos a investigação, o desenho poetnografico das matrizes estéticas que compõem a cartografia inventiva desse estudo. Assim como na busca pelos objetos confluentes, permanecemos em dois lugares/momentos, sendo eles *Exu* e *Yemanjá*, e como já encontrado anteriormente, agora desenhamos a intersecção desses dois lugares/momentos, nos trazendo um terceiro que se faz confluyente no que tange o estético, o conceitual, e corpóreo. Durante o processo de criação cartográfica, alguns pontos foram encontrados, tais como: a encruzilhada para *Exu*, e o céu-mar para *Yemanjá*, pontos esses que são impregnados de conceitos poéticos e de campo vivido de forma imbricada.



Figura 07: “A encruzilhada” - Thiago Rabelo, 2021

De forma geral, o que vem a compor a cartografia inventiva através das matrizes estéticas e/ou lugares momentos, se desenham nos seguintes pontos:

Lugar-Momento	Corpo: investigação de qualidades de movimento	itans/campo vivido	objetos/figurino	iluminação/ensações	cenário
Te encontro em uma encruzilhada (Para Exu)	Caminhar; Espiral ar; pendular dos pés; pés pernas; coxa; “o movimento”	mensageiro; abre caminhos; senhor do movimento; início	pés descalços ; saia branca	fogo; quente; pesado/forte	encruzilhada; chão batido (ancestral)
Céu-mar (Para	mãos frente-trás cabeça;	grande mãe; senhora dos	abebê (?); laço seio	fresco/fluído; céu remetendo	céu-mar; ângulo

Yemanjá)	benção ori; seios; braços; ombros; “maternidad e e ondas”; circularidad e	mares; fim; dona do meu ori; senhora das cabeças	frontal branco	ao mar; úmido; acalentador; compassado	cima baixo
Confluência	tronco; ventre; genitais; ancas	A confluência foi encontrada presente no corpo através do estado de encruzilhada. Através da própria experimentação se manifestou essa potencialidade do corpo confluyente em relação a essa pesquisa e seus objetos, <i>atos, itans e orins</i>			

Já apresentada anteriormente a cartografia em sua forma original que se refere ao esquema produzido e organizado por Lima (2016), e tendo agora um esquema pragmático de organização de cada ponto, nos direcionamos aos laboratórios que darão vazão, serão os alicerces para a criação final (por hora) do material poético almejado.

3.3 Te encontro em uma encruzilhada: Processo de criação e material poético

Para a construção dessa parte da pesquisa a encruzilhada se fez presente tanto no que compete ao poético e conceitual, tanto quanto ao próprio espaço físico, e é através dela que nomeio como “Te encontro em uma Encruzilhada”, referência que vem do próprio material poético, que ocorre em uma encruzilhada. *Exu* abre os caminhos em sua encruzilhada para o encontro de cada matriz estética desenvolvida na pesquisa, e que se consolidou no produto final, no material poético.

Ao decorrer da pesquisa se fez possível construir o repertório, seja ele bibliográfico, conceitual, mítico, e o cartógrafo inventivo, que se traduziu em uma vídeo-dança (Passos Para o Santo: <https://youtu.be/NPzXSpQGyqY>). Rítmicas, cânticos, mitos que se transmutam em arquétipias, gestualidades, e outras nuances como figurinos, noções de enquadramento visando uma estética-poética e afins, tudo isso é encontrado no material poético, tanto quanto é adquirido ao decorrer da pesquisa. Nesse momento do estudo, será apresentado cada característica da pesquisa que compõe como resultado o material poético.

Orientada pela construção da cartografia inventiva, me organizei para pensar uma construção representativa de cada *orixá* aqui trabalhado, porém, com liberdade de criação, assim se distanciando de uma mimese e abrindo portas para uma criação pautada em matrizes estéticas. Anteriormente já foi apresentado o estudo da cartografia inventiva, tanto quanto uma esquematização pragmática da mesma. Agora, nesse lugar a qual chegamos, será justificado como essas características vieram a compor o material poético. Para organização cronológica do vídeo, me apoiei na confluência dos *itans* apresentados no segundo capítulo desta pesquisa, sendo *Exu* - aquele que inicia, e *Yemanjá* - aquela que finda, assim inicio o vídeo pelo *orixá Exu*.

O material poético inicia-se com o primeiro momento através de *orin* que pede *agô*, termo utilizado para iniciar essa pesquisa e que o trago novamente pedindo licença para iniciar os trabalhos. Aqui já temos evidenciado as primeiras matrizes estéticas através dos pés que, após pedirem licença, iniciam a trajetória pelo caminho que foi aberto por *Exu*, ou seja, também evocamos sua arquétipia como aquele que

abre os caminhos, aquele pelo qual iniciamos o trabalho, o senhor do movimento - início meu movimento para o senhor do movimento, a quem prestamos as primeiras Homenagens - *Exu* abre os caminhos e nos presenteia com o movimento.

Figura 08: Passos Para o Santo - Thiago Rabelo, 2021.

Esteticamente opto por ressaltar a ligação com o chão batido para o início, como uma reverência ao ancestral.



Figura 09: “Chão ancestral” - Thiago Rabelo, 2021.

A preferência por grande parte do primeiro momento ser ressaltado os pés se encontra não somente na metáfora da abertura dos caminhos, mas também na analogia ao fato desse *orixá* ser o mensageiro entre o *Orun* e o *Ayê*, assim, os pés no chão também é a mensagem que chegou aos homens, e aqui encontramos mais um gancho onde retornamos à arquetipia de *Exu* como o *orixá* de “proximidade” maior com o ser humano. Para a construção das qualidades de movimento, retomo a ideia cíclica que transita por toda a pesquisa, e desdobro ela para *Exu* na matriz estética da espiralidade, evocando o movimento e a mensagem/comunicação. No processo pós criação e filmagem, ao momento que editamos o material poético, é ressaltado a matriz estética do quente, do pesado, do forte.



Figura 10: “A espiral” - Thiago Rabelo, 2021.

Chegamos ao momento de transição e confluência dos dois lugares momentos, dos dois *orixás*. Ainda no primeiro momento, como já dito acima, temos indícios de matrizes estéticas que irão compor o segundo momento, tal qual a metáfora da onda. Há também a matriz estética que comporta a confluência entre os dois lugares momentos no corpo, onde o movimento ganha certa ênfase no tronco, no ventre, nas genitais, e nas ancas, pois conseguimos nestes lugares convergir a arquetipia mítica comumente encontrada para os dois *orixás* trabalhados na pesquisa: para *Exu* a proximidade com o homem, e seu *ogó*⁵⁰, e para *Yemanjá* a mãe e a

⁵⁰ Ferramenta pertencente ao orixá Exu que apresenta formato fálico.

maternidade. Para auxiliar na construção dessa linguagem confluyente, tanto quanto no momento de transição, orientou-se as sensações, sendo assim, temos a ausência da imagem, e direciono através da sonoridade a noção de que os passos que se despedem da terra e começam a entrar no mar, os resquícios desse chão ancestral, de caminho aberto por *Exu*. Esses passos são direcionados a entrar no mar, a adentrar, então, as matrizes estéticas do segundo momento onde *Yemanjá* é o *orixá* a ser trabalhado.

É introduzido o segundo momento ao ponto que também é apresentado um novo *orin*, que vale ressaltar que são ambos cânticos de domínio público com gravação original para o material poético aqui desenvolvido, gravadas em 2021 pelo estúdio Rectaria, em parceria com Eduardo Japiassu e Pompilho Machado nas vozes, e Pompilho Machado na percussão. Para o segundo momento, trabalhamos as nuances que comportam, para esse trabalho, o *orixá Yemanjá* encontramos como uma das qualidades da arquetipia as ondas. Essa matriz estética já é encontrada no primeiro momento, onde, ainda em *Exu*, vemos relances de corporeidades pertencentes a *Yemanjá*, e é através desse jogo imagético que introduzo a metáfora da onda branda que vem até a areia/terra, a molha, e retorna ao mar. Com isso, o segundo momento vai “molhando” o primeiro momento, ou seja, deixando rastros e puxando aos poucos a condução do material poético para o “mar”.

Enquanto temos os pés como referência à *Exu*, temos o ventre, o colo e a cabeça - o *ori* - como matrizes estéticas para *Yemanjá*. Essa opção por tais partes corporais são ligadas diretamente à arquetipia mítica encontrada na pesquisa desenvolvida no segundo capítulo, onde temos a grande mãe de seios fartos e senhora do mar, aqui representada pelas ondas. Para tal, pensando no repertório gestual, onde movimentos próprios do *orixá* são rearranjados trazendo para as matrizes estéticas a cadência de uma onda, desse vai e vem enquanto mar acalentador de ondas compassadas. No que compete a construção de cenário, foi buscado a representação do mar através do jogo de transmutar o azul e vastidão do céu, podendo então criar a matriz estética chamada aqui de “céu-mar”.



Figura 11: “Céu-mar” - Thiago Rabelo, 2021.

É evidente no vídeo a transição do chão, do corpo que sobe para um plano alto, ou seja, aqueles pés que partem do chão ancestral e entram no mar - o corpo que sobe e alcança o “céu-mar”. Essa qualidade é alcançada através do enquadramento de filmagem específico para tal, e tecnicamente também acrescentamos no processo de pós criação/filmagem a matriz estética que carrega a imagem dessa sensação de “céu-mar”, onde a imagem é granulada remetendo às espumas formadas pelas ondas, a granulação da areia, e tem, também, como temperatura da paleta de cores o fresco, o fluído, o úmido.

A referência de movimento para *Yemanjá* parte da circularidade, direcionada por uma sensação do diálogo da qualidade das ondas que estão em fluxo constante, da maternidade, e dos fartos seios. É constantemente ressaltada a movimentação que se refere ao *ori*, seja essa ligada à arquetipia mítica de *Yemanjá* como mãe das cabeças, ou pelo fato particular de este *orixá* ser a quem pertence a minha cabeça, o meu *ori.*



Figura 12: “Ori” - Thiago Rabelo,2021.

Como o próprio título da pesquisa apresenta - *Passos para o Santo* - essa pesquisa é vinculada com o meu trajeto até o processo iniciático no candomblé, a feitura do santo, o que torna o material poético, também, um processo particular de caminhada para além do resultado obtido pela pesquisa. Pensando nesse viés, dessa particularidade enquanto pesquisadora e sujeito partícipe do objeto de campo vivido, encaminho o desfecho do material poético da forma que compreendo, até o dado momento, ser a tradução da pesquisa e da caminhada: “a não finalização”. O processo ainda terá muito a ser vivido, digo isso enquanto processo particular para com a religião, tanto quanto para com a pesquisa, que, com o seu percurso, mostrou a necessidade de uma continuidade, tanto quanto me despertou o desejo por essa continuidade futura. Oriento visualmente esse indício de continuidade através de mãos que param rentes à tela, tal qual fosse alcançar algo que está adiante, finalizando o vídeo com esse ensejo de continuidade.



Figura 13: "A continuidade" - Thiago Rabelo, 2021

4.0 CONSIDERAÇÕES CÍCLICAS

O estudo aqui desenvolvido através de pesquisa qualitativa no campo da arte, que se utilizou da poenografia e da pesquisa bibliográfica, tendo o campo vivido como ferramenta metodológica, almejando o estudo de processos criativos em dança, arte e ensino, e corpo e ancestralidade, teve por intuito encontrar uma linguagem confluyente entre dois *orixás* escolhidos para a proposta, sendo eles *Exu* e *Yemanjá*. A confluência foi buscada no que tangia os *itans*, *atos* e *orins*, consecutivamente os mitos, a dança e os cânticos pertencentes a cultura do candomblé, que aqui foi trabalhado através da nação *Ketu*, em específico com o que se é ensinado, vivido, e se tem por fundamento no *Ilê Fará Imorá Odé*, casa de santo que se situa na cidade de Goiânia-GO cujo qual faço parte como *abiã*.

No caminho percorrido na busca dessa confluência, me coube entender o que vem sendo pesquisado dentro do recorte “dança dos *orixás*” na cidade de Goiânia-GO, e dentro de três repositórios selecionados, sendo Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Estadual de Goiás (UEG), e Pontifícia Universitária Católica do Estado de Goiás (PUCGO). Dentro dessa pesquisa qualitativa, duas pesquisas foram selecionadas para compor a bibliografia e serem alicerces nos caminhos deste estudo, sendo elas “O Corpo Como Expressão Simbólica nos Rituais do Candomblé: iniciação, transe e dança dos Orixás”, GOMES, Joelma Cristina (2003), e “Literatura Afro-Brasileira: a dramaturgia dos Orixás em cena”, PETRONÍLIO, Paulo (2013). A pesquisa qualitativa e os resultados alcançados através da mesma foram de suma importância para o busca da confluência almejada, onde se solidificaram como respaldo teórico para compreensão do olhar poético sobre o candomblé e sua miticidade, tanto quanto para compreensão de corpo dentro da visão afrodiaspórica que é abordada ao longo deste estudo. Pontos esses que também são marcados fortemente pelo campo vivido, ao ponto que transpasso os aprendizados obtidos através de estudo bibliográfico para a realidade vivida e praticada dentro de minha casa de santo, o que garante um lugar rico ao objeto estudado, principalmente quando este estudo se passa pelo corpo, no caso o corpo dessa pesquisadora que sou eu, e que também sou *abiã* em casa de santo. O objeto é vivenciado pelo e através do meu corpo, tanto quanto é estudado pelo mesmo.

Com respaldo teórico e de campo vivido, sendo esse através das aprendizagens que me competem enquanto indivíduo, ou de entrevistas cedidas por membros de minha casa de santo, observamos a potência que é ofertada através da cultura de candomblé, especificamente iorubana, aqui trabalhada. Esta vastidão de saberes nos trouxe mitos, nos trouxe cantos, nos trouxe conduções ético-morais entre muitas outras manifestações, e através deste compilado, foi possível chegar ao primeiro momento do material confluyente, e não somente, mas dar duas facetas para ele no que se trata dos *orixás Exu e Yemanjá*, sendo um primeiro momento de correlação mítica entre ambos, e um segundo momento de criação de arquetipia mítica para cada em particular.

Seguindo o fio proposto para a pesquisa, onde o estudo resultaria também em um material prático, que chamo aqui de material poético, vimos nos estudos de Lima (2016) o conceito de cartografia inventiva que veio ser o propulsor para laboratórios de criação, estudo corporal e estético, tanto quanto repertório gestual. Atrelado ao conceito de cartografia inventiva com o resultado do material confluyente, pode-se criar o material poético de mesmo nome deste estudo: “Passos Para o Santo”. Temos nesse material todas as nuances motivadoras desta pesquisa, desde o material confluyente, a própria confluência, a ciclicidade, e o campo vivido de um corpo impregnado por saberes advindos de experiência particular com o objeto estudado.

Acrescento aqui, uma reflexão sobre a contribuição deste estudo para minha trajetória e para o campo das artes da cena, e da dança, onde percebo a potencialidade do mesmo e elenco enquanto trajetória individual como potencializador para descobertas de gestualidades, tanto quanto impulsionador de processos investigativos teóricos-práticos, mas acima de tudo, reafirmar o lugar da escuta e da aprendizagem com o ancestral, com aqueles que trilharam antes de mim. E como dito anteriormente, pensar *itans*, *atos* e *orins*, e não somente, mas se aprofundar em conhecer toda uma gama de manifestações que competem à cosmovisão afrodiaspórica, nos enriquece enquanto povo brasileiro na compreensão de nossa própria história, e pode se fazer, como no caso desta pesquisa, grande propulsor para criação artística, instigando novos lugares de composição, de pensamento e corporeidades, principalmente quando se aloca em uma visão e postura decolonial.

Por fim, que o fim não compete a esse estudo, cabe a ele a própria ciclicidade,

e assim, buscar seu novo ciclo. Pois como é vasta toda a cosmopercepção baseada na experiência africana no Brasil, e em especial tratando-se do candomblé, onde o aprendizado é constante, vejo aqui a necessidade e manifesto o desejo pela continuidade do meu aprendizado, ou seja, da construção dessa pesquisa que é a minha própria vivência. Pois como apresento esse estudo, o finalizo - Hoje tenho sangue e entranhas poético-crença, e ora um é dança, ora outro *orixá*. Não há como construir, em minha vida, essa distinção - *Orixá* vive em mim, e quando em terra, *orixá* dança.

5.0 REFERÊNCIAS

- AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano.** In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo, Anais 2010
- BARBARA, Rosamaria. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.** São Paulo. USP, 2002.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô** . 2. Ed. São Paulo, SP. Editora Nacional, 1978.
- BIÃO, Armindo. **Estética performática e Cotidiano.** In: TEIXEIRA, João Gabriell.C. (Org.). Performáticos, Performance & Sociedade. TRANSENúcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília). Brasília: Editora UNB, 1996.
- GOMES, Joelma Cristina. **O Corpo como Expressão Simbólica nos Rituais do Candomblé: Iniciação, transe e dança dos Orixás.** PUCGO, 2003.
- JESUS, Rafaela Francisco de. **Dança-Ação de Histórias: Uma Experiência com Dança e Mitologia dos Orixás.** Goiânia-GO. FEFD. UFG., 2016.
- LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre raízes, corpos e fé: trajetória de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade.** UNB, Brasília, 2016.
- LODY, Raul. **O Povo do santo: religião, história e cultura dos Orixás, voduns, inquices e caboclos.** - Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- OLIVEIRA, Altair B. (T'Ogun). **Cantando para os Orixás: Nkorin S'awon Òrisà.** 2. Ed. Rio de Janeiro. Pallas, 1997.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba, PR. Editora Gráfica Popular, 2007.
- PETRONÍLIO, Paulo. **Literatura Afro-Brasileira e Teatro: A Dramaturgia dos Orixás em Cena.** Goiânia-GO: Revista Guará 29, v. 3, p. 28-45, jan./dez. 2013.
- PORTO, Moisés de Carvalho. **Fotografia e Memória: Registro Iconográficos do Ilê Asé Fara Imorá Odé (2013-2016).** Goiás-GO. Monografia, Faculdade de História, Universidade Estadual de Goiás. Goiás-GO, p. 81. 2017.
- PRANDI, José Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova.** São Paulo, SP. HUCITEC, 1991.
- _____. **Herdeiras do Axé: sociologia das religiões afro-brasileiras.** São Paulo, SP. HUCITEC, 1996.
- _____. **Mitologia dos Orixás; ilustrações de Pedro Rafael.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROSENDAHL, Z, and CORRÊA, RL., orgs. **Geografia cultural: uma antologia** [online]. CORREA, Aureanice de Mello In Rosendahl e Corrêa, "Não acredito em deuses que não saibam dançar", p. 203-218. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, vol. 2.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade**. Curitiba, PR. CRV, 2012.

SILVA, Renata Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança**. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. **Entre raízes, corpo e fé: poenografias dançadas**. Revista Moringa, Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 5, n. 2 jul-dez/2014.

TORRES, Marcos. **O Silenciar dos atabaques: Trajetória do Candomblé de Ketu em Goiânia**. 2009. Dissertação de mestrado- Universidade Católica de Goiás

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. 6ª ed. Salvador, BA. Corrupio, 2002.

GLOSSÁRIO

Abebê - Espelho

Abuke - Tradicionalmente o iniciado é apresentado com seu nome mais o “ty” (de) e o nome do Orixá ao qual foi feito. No caso de Pai João de Abuke, este apresenta o Orunkó de seu orixá, sendo orunkó o nome específico do orixá daquela pessoa, o que da sua qualidade única.

Aguere - ritmo característico do Candomblé , da nação Ketu trabalhada nesta pesquisa

Angola - Uma das nações que se desmembram o Candomblé no Brasil. Conforme a tradição, os ritos, costumes e afins são alterados de casa para casa.

Axé - É a energia vital presente em todos os seres vivos e na natureza, força motriz vital.

Babalorixá e Iyalorixá - Pai e mãe de santo, respectivamente.

Babalossain - Cargo destinado aos cuidados e fundamentos respectivos ao orixá Ossain.

Egbê - Termo utilizado para descrever a comunidade.

Egbomi - Grau hierárquico destinado aos filhos e filhas de santo que cumprem suas obrigações de sete anos junto ao santo, é o que pode ser considerado sua “maioridade” junto ao santo.

Esàs - Também conhecido como entidades, de forma geral pode ser compreendido como espírito humano desencarnado que se manifesta através de incorporação mediunica.

Efun - bebida feita a partir de pó branco ritualístico estilo giz.

Exú - Orixá masculino que é conhecido no Brasil de modo geral como aquele que abre os caminhos, o primeiro a ser saudado, que come primeiro, e senhor do movimento.

Ila - Sonoridade específica e particular de cada Orixá, atribuída ao mesmo em cerimônia de obrigação de um ano.

Ilú - Ritmo característico do Candomblé que pode ser usado para um ou mais orixás

Jincá - Movimento corporal realizado pelo yawô em transe como uma saudação-resposta ao som dos atabaques produzidos ao iniciar de cada cantiga, como se preparando para reproduzir o ato cantado. Também ocorre como forma de saudação de chegada do Orixá no corpo do médium em transe.

Lé (atabaque) - É o tambor menor, serve como um “som de fundo”, e normalmente é tocado por ogãs que estão aprendendo.

Logunede - Orixá que de forma geral no Brasil é aquele que transita pelos reinos da mata e dos rios, filho de Oxum e Oxossi.

Obé - Palavra do iorubá que tem sua tradução literal como “faca”.

Odé - Orixá masculino, também chamado Oxossi, geralmente vinculado ao caçador, senhor das matas.

Odu Ijé - Obrigação de 7 anos que concede ao yawô o título de egbomi, ou seja, sua “maioridade” junto ao santo. Onde, aqueles com caminho apontado no *ifá* - jogo de búzios, ganham suas honrarias como *Babalorixás* ou *Iyálorixás* - respectivamente, pais ou mães de santo.

Ofá - Arco e Flecha

Ogó - Ferramenta pertencente ao orixá Exu que apresenta formato fálico.

Ogum - Orixá masculino relacionado de forma geral no Brasil como o guerreiro.

Omulu - Orixá masculino relacionado de forma geral no Brasil com a doença/cura/saúde, tradicionalmente representado coberto por palhas da cabeça aos pés.

Ori - Termo ioruba para denominar a cabeça, onde habita o orixá.

Orins - Termo destinado para representar as cantigas entoadas para os orixás.

Orôs - Termo oriundo do idioma iorubá para se referir a segredos. Orôs são fundamentos reservados aos membros do candomblé, tanto quanto às suas hierarquias.

Orum e Aiyê - Termos oriundos do idioma iorubá, respectivamente referindo-se ao “céu” e a “terra”

Oxalá - Orixá masculino, relacionado de forma geral no Brasil à paz, o grande criador, o mais velho dos Orixás.

Oxum - Orixá feminino relacionada de forma geral no Brasil às águas doces, ao ouro.

Oyá - Orixá feminino, relacionada de forma geral no Brasil aos raios, mulher búfala ou borboleta. Orixá guerreira.

Quizila - São regras de conduta, atos, ou alimentos restritos por um determinado tempo ou contínuo que geram reações nos filhos de santo, podendo ser de inúmeras naturezas que causem mal estar

Rum (atabaque) - É o tambor mais importante que seria a voz do orixá.

Rum - Conjunto de dança e atos performados pelo yawô em transe, característicos da história daquele determinado Orixá.

Rumpi (atabaque) - Responde ao rum, tipo um suporte.

Rundemi - Quarto de recolhimento para obrigações do filho de santo.

Vamunha - toque destinado a juntar o egbé, e saudar todos os orixás.

Vassi - ritmo característico do Candomblé , da nação Ketu trabalhada nesta pesquisa

Xangô - Orixá masculino, relacionado de forma geral no Brasil às pedreiras, o grande rei, senhor da justiça.

Xirê - Dança circular onde se saúda cada orixá com gestual característico do mesmo no início de cada celebração. Xirê também serve como coletivo de orixás, o grupo de todos os orixás é denominado xirê.

Yá kekerê - Traduzido do iorubá como “mãe pequena”.

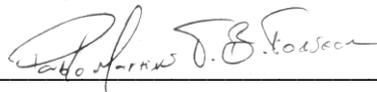
Yemanjá - Orixá feminino relacionada de forma geral no Brasil às águas salgadas, aos mares

ANEXOS**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA****TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS**

EU Pablo Martins Turíbio Barreto Fonseca CPF 040.882.111-62, RG 7771507 ssp go, Depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora (Naila Porcina de Souza Freitas) responsável pelo projeto de pesquisa intitulado (Passos Para o Santo - Um estudo sobre dança dos Orixás, atos e itans) a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, trabalhos científicos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Goiânia - GO, de junho de 2021.



Participante da pesquisa



Pesquisador responsável pelo projeto

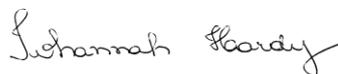
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

EU Iohanah Hardy CPF 00500479143 , RG 501568-5 SPTC-GO, Depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora (Naila Porcina de Souza Freitas) responsável pelo projeto de pesquisa intitulado (Passos Para o Santo - Um estudo sobre dança dos Orixás, atos e itans) a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, trabalhos científicos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto N° 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004).

Goiânia - GO, de junho de 2021.



Participante da pesquisa



Pesquisador responsável pelo projeto

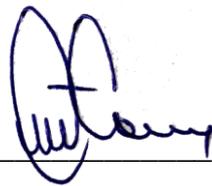
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DANÇA

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

EU Marcos Antônio Cunha Torres CPF _____, RG 1.201.630 SSP/GO, Depois de conhecer e entender os objetivos e procedimentos metodológicos da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de minha imagem e/ou depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, a pesquisadora (Naila Porcina de Souza Freitas) responsável pelo projeto de pesquisa intitulado (Passos Para o Santo - Um estudo sobre dança dos Orixás, atos e itans) a realizar as fotos que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, libero a utilização destas fotos (seus respectivos negativos) e/ou depoimentos para fins científicos e de estudos (livros, artigos, trabalhos científicos, slides e transparências), em favor do pesquisador da pesquisa, acima especificados, obedecendo ao que está previsto nas Leis que resguardam os direitos dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto Nº 3.298/1999, alterado pelo Decreto Nº 5.296/2004).

Goiânia - GO, de junho de 2021.



Participante da pesquisa



Pesquisador responsável pelo projeto