UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIA SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

# DEUSES QUE DANÇAM -
# A ORIXALIDADE NO ENSINO DA DANÇA

WELLINGTON CAMPOS DA SILVA

Goiânia
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 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 das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) 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 material bibliográfico**

[ x ] Dissertação [ ] Tese

**2. Nome completo do autor**

Wellington Campos da Silva

**3. Título do trabalho**

DEUSES QUE DANÇAM - A ORIXALIDADE NO ENSINO DA DANÇA

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento [ x ] SIM [ ] NÃO[1]

**[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) autor(a) e ao(à) orientador(a);
**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
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;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**

Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 09/03/2022, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **WELLINGTON CAMPOS DA SILVA**, **Discente**, em 09/03/2022, às 15:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

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 **2736370** e o código CRC **EF40BC6F**.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**

**WELLINGTON CAMPOS DA SILVA**

# DEUSES QUE DANÇAM -
## A ORIXALIDADE NO ENSINO DA DANÇA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.
Àrea de concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva (Kabilaewatala).

**Goiânia**

**2022**

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

Silva , Wellington Campos da
Deuses que Dançam - A Orixalidade no Ensino da Dança [manuscrito] / Wellington Campos da Silva . - 2022.
CL, 150 f.

Orientador: Prof. Dr. Profa. Dra. Renata de Lima Silva .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2022.
Bibliografia.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Orixalidade. 2. Instalação Corporal . 3. Candomblé Kétu . 4. Dança dos Òrì?à . I. Silva , Profa. Dra. Renata de Lima, orient. II. Título.

CDU 316

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 01 da sessão de Defesa de Dissertação de Wellington Campos da Silva, que confere o título de Mestre em Performances Culturais na área de concentração Performances Culturais.

Aos quatro dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "DEUSES QUE DANÇAM - A RELAÇÃO CORPO E ORIXALIDADE NO ENSINO DA DANÇA". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Marlini Dorneles de Lima (UFG), membro titular externo; Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

DEUSES QUE DANÇAM - A ORIXALIDADE NO ENSINO DA DANÇA

Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/03/2022, às 15:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Marlini Dorneles De Lima**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/03/2022, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias**, **Professora do Magistério Superior**, em 04/03/2022, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

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 **2732322** e o código CRC **DA922F42**.

*Então os atabaques tocaram uma canção de despedida da qual todos os deuses participaram, dançando. Os convidados que partiam beijavam a mão das sacerdotisas da sua afeição. Muitas vezes ouvi a voz sonolenta e ressonante de Luzia dizer: - Deus lhe abençoe minha filha. - Perto de mim uma mulher de meia-idade, de rosto bondoso, exclamou: - Não é bonito de ver? Que bom se eu pudesse dançar com um deus (...) Mas não posso, nunca pude (...) Minha filha dança (...) Como será sentir um deus baixado na cabeça da gente? Mas o deus me deu um abraço hoje e me disse que tudo vai correr bem.*
*(LANDES, 2002, p. 94).*

**RESUMO**

"Deuses que dançam" é uma práxis de dança, em que se explora a energia potencial dos *òrìṣà* no corpo de cada indivíduo, buscando a vivacidade da corporeidade das divindades, em uma relação direta com o imaginário, os mitos e a musicalidade do candomblé de tradição *kétu*. Ao longo de alguns anos de experiência com a oficina "Deuses que dançam", algumas descobertas metodológicas foram feitas e, a partir disso, nasce o desejo de transformar essa proposta em uma pesquisa acadêmica, para discutir o ensino da dança a partir de elementos da orixalidade. O estudo se fundamenta em elementos simbólicos, estéticos e sociais da cultura do candomblé – que são transmitidos pelas mais velhas e mais velhos; na metodologia de preparação corporal denominada Instalação Corporal; na discussão sobre a relação corpo e ancestralidade e, por fim, na própria experiência. Para o desenvolvimento desta pesquisa, foram realizados dois procedimentos metodológicos, pensados a partir da experiência com dança e com o candomblé, são eles a "Bênção" e o "Ato".

**Palavras-chave:** Orixalidade; Instalação Corporal; Candomblé *Kétu*; Dança dos *Òrìṣà*.

**ABSTRACT**

"Gods that dance" is a dance praxis, that explores the potential energy of *òrìṣà* in the body of each individual, in search of vivacity in the corporeity of the divinity, in direct relationship with the imaginary, the myths and the music of the candomblé *kétu* tradition. Over a few years of experience with the workshop "Gods that dance", some method discoveries were made and the desire to transform this in academic research to discuss the dance education from elements of orixality was born. This research is based in symbolical elements, esthetic and social of candomblé culture – that are passed by the eldest women and man; in the methodology of body preparation named "Body Installation"; on the discussion about body relation and ancestry and, finally in self-experience. For the development of this research, were executed two method procedures, thought from experience in candomblé dance, they are "Blessing" and "Act".

**Key words:** Orixality; Body Installation; Candomblé *Kétu*; *Òrìṣà* Dance.

Dedico esse trabalho à memória da dança dos *Òrìṣà* no Brasil
e as mais belas flores de *Ọ̀ṣun*.

## *ADÚPẸ́*

Inicio meus agradecimentos à minha mãe, Durcineia Maria e à minha vovó, Maria Natividade de Jesus, que são “amoras” fora do peito. Ao meu pai, Cícero Campos, e ao meu amado irmão, Willian Campos. Aos meus sobrinhos Guilherme e Gabriella, por ascenderem a chama da criança que habita em mim.

À minha avó Luiza (em memória), que apesar do raio da vida não ter deixado que nos conhecêssemos, suas memórias estão presentes em mim.

Ao avô José, indígena que me presenteou com a sua ancestralidade para que eu seja um parente *Koiupanká*.

Ao avô João e tio Juarez, por ajudarem em minha formação.

Ao primo Mestre Leleu (Pescoço), por apresentar-me à Capoeira.

À (*orí*)entadora e amiga Renata Lima (*Kabilaewatala*), que recebeu**,** de seu *nkisi* caçador**,** flechas que são atiradas para o ensino e para suas caças/aprendizados, que são compartilhados em roda com todos, todas e todes, generosamente. *Adúpẹ́*, por nunca soltar minha mão. Me sinto honrado por guiar-me nesta dissertação. Sua bênção, *makota*!

Ao Abaçaí – Balé Folclórico de São Paulo e ao Juruá – Balé Folclórico Juvenil, minha primeira formação artística, por presentearem com tantas amizades e amores.

À Carol Monteiro, minha primeira professora em danças brasileiras.

Ao Ailton Graça, por ensinar os primeiros passos de acrobacias e levar-me a uma quadra de escola de samba.

Ao mestre e *Ọ̀gán* Sapopemba que a partir de sua voz e conhecimentos me apresentou o candomblé.

Ao Ari Colares, por me introduzir na percussão popular brasileira.

À Vívian Maria, grande amiga de todas as horas.

Às amadas Mãe Hilda, Virginia e a pequena Isadora, por me acolherem no seio de sua família.

À amiga e irmã Lílian Soares, que, a partir de um olho d’água, foi selado, em meio à natureza, a amizade, carinho e cumplicidade. Ela, minha emoção, e eu, sua razão.

À Alice *Omindewaci*, que, com sua fé nas divindades, cuidou de mim na adolescência.

À Mãe Gê, *Ọ̀gán* Hélio (em memória), *Ẹ̀gbọ́n mi* Alessandra e o *Àsọ́gbà* Alysson, por apresentar-me o candomblé *kétu*.

Ao saudoso Pai Tonhão (em memória), suas filhas/os Manu (atual *Ìyálòrìṣà*), Flávia (*Ìyá kékeré*), Henrique (*Ẹ̀gbọ́n mi*) e à toda comunidade *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún*, por acolher-me

desde a adolescência.

Ao saudoso e amigo Seu Reis (em memória), pelo compartilhamento de suas vivências e que, ainda em minha adolescência, autorizou que eu tocasse o *Hum* (o primeiro *Hum* que toquei na vida) no *Ilé Àṣẹ Ọmọ Kétu*. Agradeço à sucessora desse terreiro, Mãe Sandra, por colaborar na pesquisa desta dissertação.

Ao Pai André Arigony, que me fez filho de santo no candomblé *kétu*.

Ao Núcleo Coletivo 22, que expande minha forma de pensar a dança e aos integrantes de SP e GO: Renata, Ively, Vivian, Jordana, Val, Lorena, Vinicius, Marlini, Cláudia, Flávia, Diego, Noel e Warla.

À Cia. Teatro Balagan que impulsionou ainda mais o fazer com os Deuses que Dançam, em especial à mestra e amiga Maria Thaís.

À amada e amiga baiana *Iyarugbá* Simone de *Ògún*, que abriu meus caminhos na Bahia e as portas de sua casa. Ao entrar em sua casa lá estavam: Tania, *Dofona* Ayane, *Ọ̀gá* Alexandre, Adeline, Andreia, Samanta e *Vimo* Sabrina. Em frente a sua morada, está o Gantois e, por suas mãos, tomei bênção de Mãe Carmen, Mãe Angela, Mãe Neli, *Iyarugbá* Nilza (em memória), *Ẹ̀gbọ́n mi Mercília* (em memória), *Ẹ̀gbọ́n mi* Miralva, *Ẹ̀gbọ́n mi* Nádia, *Ẹ̀gbọ́n mi* Luciana, *Ẹ̀gbọ́n mi* Iohana, *Balógun* Cacau (em memória), *Ẹ̀gbọ́n mi* Danda (em memória), *Iyarugbá* Jady, *Ẹ̀gbọ́n mi* Marcia, *Ẹ̀gbọ́n mi* Liliane e a Iuri Passos *Òṣàlá*.

Ao mestre e amigo *Àsọ́gbà* Yomar Passos, por permitir seguir seus passos e sempre disposto a colaborar. A bênção!

À Mãe Lícia e sua filha *Ẹ̀gbọ́n mi* Wânia, por estarem atentas comigo na pandemia. À vocês, a bênção!

Ao Mestre Gamo da Paz, pelos ensinamentos e conselhos artísticos pedagógicos. A bênção!

À Tia Therezinha, por sua generosidade e colaboração nos dados para a escrita do meu primeiro artigo. A bênção!

Ao *Fomo* Felipe Stucchi e Catita Alves, por realizarem o vídeo-arte dos Deuses que Dançam.

À Tia Nira de *Ọ̀ṣun*, amiga, conselheira e irmã. A bênção!

Ao *Ọ̀gán* Papinha, por compartilhar seus saberes. A bênção!

Ao *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*, casa em que sou filho, liderado pelo *Bàbá* Walmir Leal acompanhado pela *Ìyáláṣẹ* Ninha de *Ọmọlu*, *Ìyárọba* Jozenira e a *Ìyámóró* Maria. À todas/os *Ẹ̀gbọ́n mi*, em especial a Maria Clara *Ọ̀ṣun* (em memória), uma das mais velhas que partiu em

decorrência da covid-19, a bênção! Aos *Ọ̀gán,* às *Ìyárọ̀ba* e aos *àbúrò* (mais novos/as) do terreiro, meus agradecimentos.

Ao *Bàbá kékeré* Luis *Ọmọlu,* pelo carinho de sempre.

Ao Mestre Alexandre Buda, por acreditar nos Deuses que Dançam e por encantar com saberes e toques. A bênção!

À Taiana Nascimento de *Yẹ̀wà*, por ter iniciado o primeiro dia de oficinas Deuses que Dançam na minha ausência.

A todos tocadores que passaram pelos Deuses que Dançam alimentando com *Àṣẹ*.

À Patrícia, Penélope, Jady e Pâmela, manas que acreditam na força dos Deuses que Dançam. A bênção!

Ao NuPICC22 - Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, pelos encontros e reflexões que contribuíram para esta pesquisa.

Às amigas Thatianny Alves e Jordana Dolores, pelos compartilhamentos e afetos em meio à pandemia.

À Flávia Honorato, pelo belo trabalho fotográfico.

À Aletícia Carvalho, Débora Marçal, Dina Maia e Flávia Rosa, por acreditarem nos Deuses que Dançam e cederem a potência do seus movimentos para este trabalho.

À Carol Rocha *Ewaci*, amiga da dança e da vida.

Ao Zabele Medina, com generosidade deu linhas de movimentos para as fotografias.

Ao Afoxé *Ọmọdé Ọba*, minha família expandida. Esse Afoxé é para você, Felipe de *Ṣàngó* (em memória).

Por fim, agradeço à CAPES, por financiar no último ano de pesquisa com uma bolsa de estudo.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1**: Capa Lilian Soares. **Foto**: Flávia Honorato 2021 ..... 01
**Figura 2:** Herança II - Daniel Minter ..... 16
**Figura 3:** Ferramenta de Èṣú ..... 18
**Figura 4:** Asas Emprestadas. **Artísta:** Daniel Minter ..... 29
**Figura 5:** Tráfico Negreiro - Foto de Marsec Ferrez, 1882 ..... 32
**Figura 6**: Ìyàwó Virginia de Ṣàngó (2010), atualmente Ègbọ́n Mi. ..... 41
**Figura 7**: Ọ̀gán do Ilé Àṣẹ Ojú Ewé (da esquerda para direita: Ògán Manuel de Ọ̀ṣọ́ọ̀ṣi, Alágbè Caio de Ọ̀ṣọ́ọ̀ṣi (Ọ̀gán visitante), Àsógbà Vitcor de Òṣùmàrè e Pejigan Hanataua de Oṣàgiyán). ..... 43
**Figura 8:** Atabaques: Hum, Humpi e Lẹ ..... 44
**Figura 9**: Gan (campanha de metal) ..... 45
**Figura 10:** Escadaria da entrada para o salão do Terreiro da Casa Branca. ..... 47
**Figura 11**: Terreiro do Gantois ..... 50
**Figura 12**: Terreiro do Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá ..... 53
**Figura 13**: Ègbọ́n mi Alessandra de Ọbà ..... 57
**Figura 14**: Ìyálòrìṣà Genilce de Ògún ..... 58
**Figura 15**: Bàbálòrìṣà Tonhão de Ògún ..... 60
**Figura 16**: Ègbọ́n mi Wellington e Sr Boiadeiro de Pai Tonhão ..... 62
**Figura 17**: Ìyálòrìṣà Manu de Ṣàngó ..... 63
**Figura 18**: Pai Reizinho e sua Ìyálòrìṣà Mãe Ana da Muritiba ..... 64
**Figura 19**: Mãe Marina de Ọ̀sányìn com seu tabuleiro. ..... 67
**Figura 20:** Mãe Marina de Ọ̀sányìn com Afoxé Filhos de Gandhy-RJ ..... 68
**Figura 21:** Salão público (Festa do Olúbájẹ and Nàná 2017). ..... 69
**Figura 22**: Holla Distante - **Artísta**: Daniel Minter ..... 70
**Figura 23:** Ilustração Exercícios Primários. ..... 78
**Figura 24:** Ilustração Corpo Instalado ..... 78
**Figura 25**: ìgbìn (Caracol) ..... 79
**Figura 26:** Archer Sukuma ..... 80
**Figura 27**: Yẹ̀wà Gantois. ..... 81
**Figura 28**: Ilustração Afundar crescendo. ..... 83
**Figura 29**: Ilustração Crescer afundando. **Fonte**: SILVA (2010, p. 149). ..... 83
**Figura 30**: Ilustração Impulso. ..... 84
**Figura 31**: Ilustração Queda pela seta. **Fonte**: SILVA (2010, p.151). ..... 84
**Figura 32**: Ilustração Expansão e recolhimento. ..... 85
**Figura 33**: Quebrando Águas II. **Artísta**: Daniel Minter ..... 91
**Figura 34**: Wellington Campos e Alexandre Buda ..... 93
**Figura 35**: Dança de Ògún. **Intérprete**: Dina Maia ..... 100
**Figura 36**: Dança de Ògún I. ..... 101
**Figura 37**: Dança de Ògún II. ..... 102
**Figura 38**: Dança de Ògún III. ..... 103
**Figura 39**: Dança Àgèrè de Ọ̀ṣọ́ọ̀si. **Intérprete**: Débora Marçal ..... 105
**Figura 40**: Dança Àgèrè de Ọ̀ṣọ́ọ̀si I ..... 106
**Figura 41**: Dança Àgèrè de Ọ̀ṣọ́ọ̀si II ..... 107
**Figura 42**: Dança Àgèrè de Ọ̀ṣọ́ọ̀si III ..... 108
**Figura 43**: Dança da Caça de Ọ̀ṣọ́ọ̀si ..... 109
**Figura 44**: Caça de Ọ̀ṣọ́ọ̀si I ..... 110
**Figura 45**: Caça de Ọ̀ṣọ́ọ̀si II ..... 111
**Figura 46**: Dança Ọpaniję. **Intérprete**: Dina Maia ..... 112
**Figura 47**: Dança Ọpaniję I ..... 114
**Figura 48**: Dança do Ọpaniję II ..... 115
**Figura 49**: Sequência do Ọpaniję. ..... 116

**Figura 50**: Dança de Ìrókò. **Intérprete**: Dina Maia ..... 118
**Figura 51**: Dança de Ìrókò I. ..... 119
**Figura 52**: Dança de Ìrókò II ..... 121
**Figura 53**: Dança de Nàná. **Intérprete**: Flávia Rosa ..... 122
**Figura 54**: Dança de Nàná I ..... 123
**Figura 55**: Dança de Nàná II ..... 124
**Figura 56**: Dança de Nàná III ..... 125
**Figura 57**: Dança jiká de Yemọja. **Intérprete**: Aletícia Carvalho ..... 126
**Figura 58**: Dança jiká de Yemọja I ..... 127
**Figura 59**: Dança jiká de Yemọja II ..... 128
**Figura 60**: Dança jiká de Yemọja II ..... 129
**Figura 61**: Dança ìgbìn de Oṣàlúfọn. **Intérprete**: Dina Maia ..... 131
**Figura 62**: Dança ìgbìn de Oṣàlúfọn I ..... 132
**Figura 63**: Dança ìgbìn de Oṣàlúfọn II ..... 133
**Figura 64**: Esperando por Omolu. **Artísta**: Daniel Minter ..... 136

**SUMÁRIO**


***ÀGÒ*! LICENÇA! ..... 17**
**Ọ̀nà- O caminho** ..... 20
**Deuses que Dançam** ..... 21
**A Bênção e o Ato** ..... 24
**"O rio que esquece onde nasce, morre."** ..... 25
**1.PRIMEIRA SAÍDA: Seu Firmino apresenta o candomblé ..... 30**
**1.1 Questões gerais sobre as casas de candomblé** ..... 39
**1.2 Candomblé Kétu** ..... 45
**1.3 Relato sobre experiências em algumas casas de candomblé** ..... 55
**1.4 Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún Àládà Mèjì** ..... 58
**1.5 Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún** ..... 60
**1.6 Ilé Àṣẹ Ọmọ Kétu** ..... 64
**1.7 Ilé Àṣẹ Ojú Ewé** ..... 66
**2. SEGUNDA SAÍDA: Orixalidade: O sagrado que se movimenta no corpo. ..... 71**
**2.1 Dinamização** ..... 77
**2.3 Exercícios Secundários em consonância com as danças dos òrìṣà.** ..... 82
**2.4 Considerações sobre a Instalação Corporal** ..... 86
**2.5 "Deuses que dançam" – ritual e performance** ..... 87
**3 TERCEIRA SAÍDA: *Ara Ijó* (Corpo que Dança) ..... 92**
**3.1 Èṣù – Saudação: Láaròyè Èṣù!** ..... 98
**3.2 Ògún – Saudação: Ògún ye!** ..... 100
**3.3 Ọ̀ṣọ́ọ̀si – Saudação: Òkè Àró!** ..... 105
**3.4 Ọmọlu – Saudação: Atótóo**! ..... 112
**3.5 Ìrókò – Saudação: Ẹ̀rọ̀**! ..... 118
**3.6 Nànà – Saudação: Sàlúbá**! ..... 122
**3.7 Yemọja – Saudação: Odò ìyá! Èérú ìyá!** ..... 126
**3.8 Oṣàlúfọ̀n – Saudação: Eèpàà Bàbá**! ..... 131
**O Que Seu Firmino Acharia De Tudo Isso? ..... 137**
**REFERÊNCIAS ..... 142**

## *ÀGÒ*! LICENÇA!

> *Exu sempre teve muitos problemas com Oxalá, pois ele não queria receber suas ordens. Um dia, Oxalá pediu a Exu que fosse procurar um camaleão, pois ele tinha que ter um em sua casa, pois o mesmo faz parte da sua vida. O que fez Exu? Ficou matutando, disse com seus botões:*
> *-Agora, veja! Este velho querendo me fazer de empregado dele. Como é que pode? Eu que tenho tanto poder! Poder de plantar uma semente hoje e a mesma germinar, crescer e dar frutas deliciosas no mesmo dia, de fazer chover e fazer sol na mesma hora, de dividir um ser humano em dois, de um lado ser um homem e do outro ser mulher, de matar um pássaro hoje com uma pedra que joguei ontem. Vou mostrar a ele quem sou eu!*
> *E saiu. No caminho encontrou uma lagartixa, passou a mão e a transformou em camaleão. Ele a levou para Oxalá, pensando que o estava enganando. Chegou fingindo que estava feliz porque estava fazendo um favor para Oxalá, que lhe disse:*
> *-Modupé! Obrigado, meu amigo. Agora eu vi que você gosta mesmo de mim, e é de minha inteira confiança. Ponha o camaleão aqui perto de mim.*
> *Exu, pensando que enganava Oxalá, perguntou:*
> *- Está satisfeito, Babá?*
> *- Como não havia de estar? Eu vou pôr o nome dele, Omonilê – respondeu Oxalá.*
> *Oxalá soprou para a lagartixa, que mudou de cor, ficou cinza e começou a subir pelas paredes. Exu saiu correndo, envergonhado. Logo, você veja, não se deve menosprezar os mais velhos. É por isso que a lagartixa também é filha de Oxalá, e não se deve matar quem é filho de Oxalá.* (*Ìtàn* narrado por Mãe Beata de Yemanjá)[1].

*Èṣù! Láròyé*[2]*! Àgò Mo jubá*[3]*!* A boca do universo, dos caminhos, encruzilhadas compostas de quatro, três ou duas encruzas, lugares de trânsito, movimento de passagem. Guardião das porteiras, o mensageiro, o comunicador, o dono da feira, o regulador do dia e da noite, a divindade mais próxima dos seres humanos. Em um dos seus *ìtàn*[4], é mencionado como *Ẹnú gbárijo* (a boca coletiva), a fala do mundo, por outro lado, é também conhecido como o dono do corpo. Nos terreiros de candomblé, será sempre o primeiro a ser reverenciado, a receber as primeiras oferendas e cumprimentos litúrgicos, e, só após esse ritual, os outros *òrìṣà* são saudados. O vermelho e preto são suas cores, identificando o positivo e negativo, na união das duas cores, encontramos o equilíbrio. Todavia, na comunidade *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*[5], terreiro do qual faço parte, temos a compreensão de que *Èṣù* pertence a todas as cores.

> Ele é o resultado, o descendente, o filho.
> *Èṣù* se identifica completamente com seu papel de filho. Como tal representa o passado, o presente e o futuro sem nenhuma contradição. Ele é o processo da vida de cada ser. É o Ancião, o Adulto, o Adolescente e a Criança. É o primeiro nascido e o último a nascer. Representando o crescimento, simboliza também mudança; é o

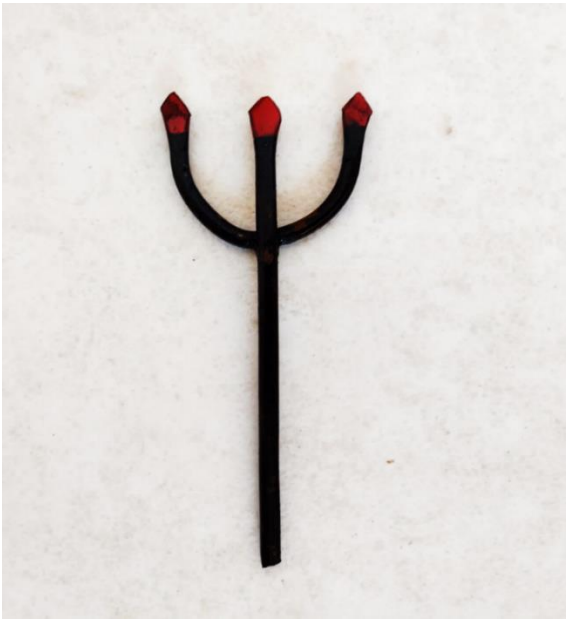
[1] Exu e a lagartixa. Mito contado pela Mãe Beata de Yemonjá (2008, p. 95-96).
[2] *Láròyé – Saudação de Èṣù.*
[3] *Àgò Mo jubá – Meus respeitos a quem está à frente.*
[4] *Ìtàn* – Histórias ou mitos narrados na diáspora africana.
[5] *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé* – Casa de Axé dos Olhos da Folha, terreiro fundado em 1973, pela *Ìyálòrìṣà* Marina das Merces, conhecida como Mãe Marina de *Ọ̀sànyìn* do Gantois, hoje sob o comando do seu filho *Bàbá* Walmir Leal de *Ọ̀ṣọ́ọ̀sì.*

> elemento dinâmico e dialético do sistema. Sendo o elemento procriado, condensa em seu eu mítico a natureza de cada objeto e de cada ser. Resume as morfologias dos ancestrais masculinos e femininos, pertencendo indistintamente a um e outro grupo. (SANTOS, 2008, p. 165).

Ao chegar no terreiro de candomblé, geralmente, na entrada dos templos, tem um *Èṣù.* É prudente saudá-lo, pois não é adequado entrar na casa sem pedir licença. Sua ferramenta é o *ọ̀gọ* (bastão em formato fálico) e um tridente, garfo de três pontas. Talvez, esse último elemento tenha colaborado na associação, equivocada, com o diabo cristão. No episódio 01 da série *Agbára Dudu – Narrativas Negras*, Mãe Maria Lúcia Neves (*Mametu*[6] *Kamurici)*, do terreiro São Jorge Filho da Goméia, neta da fundadora do terreiro, localizado em Lauro de Freitas-Bahia, narra sua definição dessa ferramenta, que me pareceu bastante coerente: *"O tridente, nós o consideramos, que o tridente somos nós mesmos, o sim, o não e o equilíbrio entre as coisas"*. No documentário, a *Mametu* apresenta, ainda, a imagem da ferramenta relacionada com o corpo, quando ela indica o braço direito simboliza "o sim", o braço esquerdo "o não" e a cabeça o "equilíbrio".

No cristianismo, correlacionou a figura de *Èṣù*, de forma má intencionada, com a imagem do diabo, no entanto, sobre isso, é preciso considerar que *Èṣù* não está, e nunca esteve, em oposição a *Olódùmarè* (divindade suprema) e aos *òrìṣà*.

**Figura 3:** Ferramenta de *Èṣú*



**Fonte**: Arquivo Pessoal.

[6] Sacerdotisa da tradição Congo-Angola.

Juana Elbein e Mestre Didi (2014) produziram a obra *Èṣù* inteiramente dedicada à deidade mensageira, em que se apresenta, em muitos aspectos, como a entidade protetora que está intrinsicamente ligada aos processos civilizatórios. Segundo ela e ele, *Èṣù Bara* representa a individualidade e o dinamismo corporal na cultura da diáspora africana, dentro das comunidades de terreiro de candomblé. O nome *Bara* vem de *ara* (corpo), ou seja, a divindade individual do corpo.

Assim, reconhecendo *Èṣù* em todas as suas formas e tradições, peço licença para continuar minha caminhada, que agora está direcionada ao desafio da escrita e da reflexão de materialidades que sempre vivenciei no corpo. Além de licença, peço sua bênção, pois se o texto performa o movimento das ideias e a escrita é forma de comunicação, ninguém melhor que *Èṣù* para abrir essa porteira.

A escolha da escrita das palavras em *yorùbá* [7]em sua forma original tem o objetivo de aproximar ainda mais a matriz africana que é tão valorizada no interior dos terreiros, partindo, também, da compreensão de que a linguagem expressa concepções. Para isso, utilizo a noção de *cosmopercepção*, a partir dos estudos de *Oyèrónkẹ Oyěwùmí*, que propõe um olhar para os povos *yorùbá* e para outras culturas que, na interpretação das palavras, podem privilegiar sentidos que não sejam apenas o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos, conforme a autora comenta no artigo "Visualizando O Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos" (2016), em que apresenta o termo cosmopercepção, que, segundo ela, possibilita uma "maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais" (p. 3). Autora acrescenta:

> Neste contexto, a falta de estudos críticos sobre a língua iorubá, apesar da expansão do corpus, é chocante. Este não é um problema menor: a falta de compreensão de que a língua traz consigo a cosmopercepção de um povo levou à suposição de que as categorias ocidentais são universais. Na maioria dos estudos sobre os povos iorubás, as categorias autóctones não são examinadas, mas são assimiladas ao inglês. Esta prática levou a sérias distorções e, muitas vezes, a um total equívoco das realidades iorubás. As implicações dessa situação não são apenas semânticas, mas também epistemológicas, na medida em que afetaram o tipo de conhecimento produzido e quem produziu o discurso iorubá escrito. Uma análise aprofundada da língua é essencial para a construção do conhecimento sobre os povos iorubás em inglês. O fato de que isso nunca tenha sido feito põe em dúvida as conclusões de várias disciplinas, e isso será ilustrado nos capítulos seguintes. É verdade que linguistas fizeram alguns estudos sobre a língua iorubá, mas o estudo da língua não pode ser restrito a linguistas. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 39, Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento).

[7] *yorùbá* – língua do país da Nigéria que vem para o Brasil com os escravizados no século XIX.

Nesse sentido, Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi, *Àsọ́gbà* do *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá* e *Alápinni*[8] do *Ilé Aṣipa*[9], ainda artista plástico e escritor consagrado, na contribuição veemente com produções de saberes do candomblé *kétu*, em parceria com sua companheira Juan Elbein dos Santos, também descreveu sobre a importância da escrita das palavras em sua ortografia original:

> [...] Acreditamos que esta é a única maneira de se entender os conceitos literais das palavras, expressões e cânticos rituais. Isso permitirá que nossas referências em iorubá possam ser compreendidas internacionalmente. Excetuando-se as palavras que estejam definitivamente incorporadas ao português, porque se tornaram vocábulos brasileiros de origem nagô e logo deverão figurar nos dicionários do país, qualquer outra palavra ou frase em nagô deverá ser escrita com sua grafia própria, com correspondentes que possibilitem a sua correta compreensão (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 25).

## *Ọ̀nà*- O caminho

Meu primeiro contato com manifestações expressivas afro-brasileiras aconteceu ainda na infância, por meio da capoeira, do samba de roda, do maculelê e da puxada de rede, atividades que aconteciam no quintal da casa de uma tia, coordenadas por meu primo, que fazia parte do grupo de capoeira regional Aruanã, na época sediado na Zona Norte da cidade de São Paulo-SP.

No ano de 1998, tive contato com o Abaçaí-Balé Folclórico de São Paulo, grupo que, conforme autodenominação, atuou por mais de 40 anos com "projeção estética do folclore" de diferentes regiões do país, na ocasião, coordenadas pelo pesquisador, e diretor artístico, Toninho Macedo, discípulo do folclorista Rossini Tavares.

O Balé Folclórico de São Paulo, nesse momento sediado no Parque da Água Branca, abriu um caminho de sonhos e desejos artísticos na dança e na música, pois teve, ao longo de três décadas, a preocupação de proporcionar formação artística de forma integrada (dança, música e teatro), de incentivar a pesquisa em saberes e fazeres tradicionais e, ainda, de investir na sociabilidade e na formação humana. Por essa escola, passaram importantes artistas que atuam na cena nacional, como Ailton Graça, Neusa de Souza, Ari Colares, Sapopemba, entre outros/as.

Nesse grupo, estive por 12 anos de minha vida, visto que cheguei nele exatamente aos 12 anos de idade. Nessa escola, tive a oportunidade de conhecer um rico repertório de

[8] *Alápinni* – sacerdote máximo no culto de *Bàbá Egúngún*
[9] *Ilé Aṣipa* - Terreiro de culto a *Bàbá Egúngún* fundado pelo *Alápinni* Mestre Didi

manifestações tais como Jongo, Batuque, Bumba Meu Boi, Folias de Reis, Tambor de Crioula, Samba de Caboclo, Maracatu, Coco, Reisado, Pisa Pólvora, Congada – Moçambique de Bastão e Moçambique de Gungas – e algumas nações de candomblé, o que fez com que eu me tornasse um artista da dança e da música. A partir dessa casa, conheci os artistas que, mais tarde, seriam meus parceiros no Núcleo Coletivo 22.

Em 2006, pulsava em mim o desejo de fazer uma "outra dança" e, nessa busca, deságuo no Núcleo Coletivo 22, que se configurou como uma outra escola em minha formação artística, abrindo as cortinas da cena estética da dança contemporânea. No entanto, ainda bastante arraigado nas danças populares brasileiras e na cultura afro-brasileira, como motivação e formação para criação cênica. É a partir dessas águas que surge um braço de rio: as oficinas Deuses que Dançam, começou a tomar forma a partir das minhas experiências com dança e percussão, com a vivência no candomblé e com a metodologia de trabalho do Núcleo Coletivo 22.[10]

Saúdo as sacerdotisas e sacerdotes dos terreiros que vivenciei e vivencio candomblé. Em especial ao "útero" ancestral, que, em 2007, fui feito, consagrado para *Bàbá mi Ọ̀ṣàgiyán* (Pai Oxalá, o guerreiro das vestes brancas, a divindade que luta pela paz) e onde também recebi, das mãos do sacerdote, o cargo de *Bàbá Ẹgbẹ́* (Pai da comunidade), no terreiro *Ẹgbẹ́ Ilé Ọmọ Ògún Ọ̀sànyìn*. No entanto, segui meus aprendizados no *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé.*

**Deuses que Dançam**

"Deuses que dançam" é uma práxis de dança, em que se explora a energia potencial dos *òrìṣà* no corpo de cada indivíduo, buscando a vivacidade da corporeidade dos *òrìṣà*, em uma relação direta com os mitos e a musicalidade (tambores e vozes). Ao longo de cinco anos de experiência com a oficina "Deuses que dançam", algumas descobertas metodológicas foram feitas, o que aguçou o desejo de transformar essa proposta em uma pesquisa acadêmica para investigar, com profundidade, uma proposta de ensino da dança a partir de elementos da cultura do candomblé, considerando tanto a minha experiência, como as práticas e as teorias do campo das performances.

Por performances, tenho compreendido, a partir de autores e autoras como Richard Schechner, Victor Turner, Leda Maria Martins e Renata de Lima Silva, as formas simbólicas e

[10] Núcleo Coletivo 22 é uma companhia artística fundado em 2001 por Renata Kabilaewatala e Ively Viccary a partir do curso de graduação em Dança da Unicamp. Desde 2010 migrou para cidade de Goiânia onde reúne artista da dança, teatro e música para pesquisa e produção cênica a partir de poéticas afro-amerídias.

materiais que apresentam um recorte temporal e espacial, de forma que elas podem ser analisadas como expressão de experiência, de identidades e de cultura, sempre atravessadas pela dimensão da estética e da política. Olhando um ritual, uma dança, um ato político, uma cerimônia religiosa, ou até mesmo uma cena cotidiana, como, por exemplo, uma feira livre, pelas lentes das performances, podemos compreender determinados contextos sociais e visões/percepções de mundo. Nessa perspectiva, é fundamental que "essas lentes" sejam dinâmicas o suficiente para serem adaptadas a cada realidade ou irrealidade, pois o mágico, o espírito, a arte e o mistério podem ser mensurados, mas não aprisionados em categorias estáticas.

Com o desejo de encontrar uma "outra dança", ou seja, que possibilitasse uma expressão a partir do meu próprio corpo e movimento, mas ainda sim vinculado às estéticas de manifestações culturais afro-brasileira, e já inserido no contexto do Núcleo Coletivo 22, encontro uma metodologia de trabalho em dança denominada Instalação Corporal, que me abre a possibilidade de estudo do movimento expressivo, tanto a partir da consciência do meu próprio corpo como na relação com matrizes estéticas da cultura negra. Desenvolvida por Silva (2012), a Instalação Corporal pode ser compreendida como uma abordagem metodológica de consciência e de expressão corporal para preparação do/a artista da cena em termos técnicos e poéticos. Em seu contexto de origem, foi investigada como motivação para se "entrar e sair" de performances tradicionais (batuque, jongo, tambor de crioula, capoeira e samba de roda), partindo da compreensão de que determinadas danças podem marcar o corpo – e, consequentemente, a dança que o corpo cria – com identificações afro-brasileiras. Dessa forma, a Instalação Corporal é utilizada como um "sentido para o corpo", isto é, um estado corporal pulsante que pode assumir as formas das performances tradicionais, assim como autora descreve:

> Na linguagem corrente, instalar refere-se à ideia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. Aqui, a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instala-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que, no caso das artes cênicas, é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte. (SILVA, 2012, p. 125).

Ao escolher, como eixo metodológico de prática de dança, a Instalação Corporal em diálogo com as danças, a musicalidade e a mitologia *yorùbá,* presente sobretudo no Candomblé *kétu,* as oficinas Deuses que Dançam reafirmam um contexto simbólico, histórico e cultural que

constitui uma das identidades negra-brasileiras. Assim, neste projeto, interesso-me pelas narrativas míticas do/a *òrìṣà* contada através do corpo, da música e do canto, da conversa que acontece entre o tambor maior *Hum* e os/as dançantes, que pode extrapolar o contexto religioso e ser abordada no ensino da dança, como forma de sensibilizar o corpo a partir de poéticas do candomblé.

O patrono das oficinas "Deuses que Dançam" é *Ògún*, um dos irmãos de *Èṣú*. É a divindade guerreira, o *òrìṣà* que abre os caminhos, o *òrìṣà* das estradas, que utiliza, como vestes e elemento, o *màrìwò* (folha do dendezeiro desfiado). *Ògún* é o ferreiro, o senhor da tecnologia. Sua cor é o Azul Marinho, mas, dependendo do caminho ou qualidade que ele se apresenta, veste verde, trazendo, como indumentária, um *idá* ou *alàdá* (facão) e, em alguns terreiros, um *apata* (escudo). No Brasil, *Ògún* ganhou grande expressividade a partir do sincretismo com o santo guerreiro São Jorge, sobretudo no Rio de Janeiro. Nos encontros práticos das oficinas, iniciamos o trabalho com uma cantiga, no ritmo *Lagun Ló*[11], que ficou marcado como *àṣẹ* inspirador para a abertura do trabalho.

*Dé àwa dè lóòde kòrò ngbè lé*
*"Chegou a nós o senhor da guerra, dono do Akoro".*
*(Cantiga tradicional de Ògún)*

Ao compreender o canto como forma de movimento, utilizamos essa cantiga como pedido de licença a *Ògún* e como forma de instaurar um estado de "abertura corporal", isto é, de convidar o corpo de forma sensível para o trabalho de dança, motivado por poéticas do candomblé - o canto, dança, música, símbolos e narrativas. Nessa fricção entre dança, música e canto, acredito que o *àṣẹ* acontece. Segundo Juana Elbein do Santos (2008), o *àṣẹ:*

> É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem àṣẹ, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o àṣẹ é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. (SANTOS, 2008, p. 39).

Assim, considerando *àṣẹ* como força transmissível, a cantiga é evocada como forma de mobilizar a energia do grupo – do indivíduo ao coletivo –, na perspectiva de que movimento gera movimento.

[11] *Lagun Ló* – Nome do ritmo principal de Ògún

A diferença do Deuses que Dançam para a dança dos *òrìṣà* que acontece nas casas de candomblé é, primeiramente, o fato das oficinas não serem uma prática religiosa e, logo, não trabalharem na perspectiva do transe como manifestação do *òrìṣà* propriamente dito. Todavia, a intenção deste projeto está em qualificar essa abordagem de educação do corpo pelo sensível, para além da reprodução e dos estereótipos do que acontece nos terreiros, buscando criar, no espaço-tempo do trabalho corporal, seja para fins artísticos ou de autoconhecimento, sentidos para o corpo mover em sintonia com africanidades brasileiras.

No âmbito específico do mestrado, a pesquisa consiste no exercício reflexivo das práticas de dança realizadas nas oficinas Deuses que Dançam, para fins do aprofundamento crítico de uma abordagem metodológica em dança.

## A Bênção e o Ato

Para o desenvolvimento deste estudo, elaborei dois procedimentos metodológicos, pensados a partir da minha experiência com dança e com o candomblé. São eles: a "Bênção" e o "Ato".

*A Bênção*
*A bença, a bênção meu pai Iné*
*Bença pai, bença mãe*
*A bença, a meu pai Iné.*
*(Cantiga de caboclo, domínio público)*

A "Bênção" refere-se aos encontros de aprendizado com os mais velhos e as mais velhas, ou seja, ouvir e aprender com as nossas mestras e mestres, sejam do campo religioso, artístico e ou intelectual. Peço a bênção, primeiramente, aos sacerdotes e às sacerdotisas dos terreiros que frequentei. Essa experiência faz parte da narrativa do primeiro capítulo, por ser uma das minhas bases no trabalho como educador da dança.

Além disso, compreendo, como uma etapa da Bênção, a consulta bibliográfica, nos trabalhos das seguintes autoras: Inaicyra Falcão dos Santos (2019), Renata de Lima Silva (2012), Leda Maria Martins (2021) e Joanice Conceição (2017). Mulheres que, a partir dos seus interesses de pesquisa na cultura da diáspora africana em sua relação direta com a dança, colaboram com a escrita do segundo capítulo desta dissertação.

Os estudos sobre candomblé e mitologia dos *òrìṣà* são outros importantes alicerces da pesquisa. Nesse sentido, serão contempladas as discussões realizadas por adeptos e adeptas oriundas de terreiros de candomblé: autores e autoras tais quais Mestre Didi, Mãe Stella de

*Ọ̀ṣọ́ọ̀sì*, Mãe Beata de Yemanjá e José Beniste, que, além de serem sacerdotes e sacerdotisas da religião, teorizaram a partir de sua experiência. Para essa discussão, contribuem, também, trabalhos de Edison Carneiro, Vivaldo Costa Lima, Juana Elbein dos Santos e Julio Braga. Esses autores e autoras, juntamente com minha experiência, estão sobretudo concentrados na escrita do primeiro capítulo.

O Ato, por sua vez, é o ponto de encontro, o espaço-tempo em que a relação corpo e ancestralidade acontece na experiência com dança, aqui, analisado sobretudo a partir de experiências anteriores com as oficinas Deuses que Dançam. O termo Ato, no candomblé, é uma ação de acontecimento presente, quando o filho ou filha de santo realiza no corpo e no pé de dança[12] a narrativa mitológica que é ancestral.

O Ato é, então, no contexto deste projeto, o laboratório de pesquisa que buscou uma experiência de partilha e de aprendizado a partir das danças dos *òrìṣà* e da relação corpo e ancestralidade, própria do contexto do candomblé *kétu* e, também, de investigação criativa de quem dança a partir do seu próprio movimento e na relação com simbologias das forças sagradas da natureza e das ações humanas valorizadas nas narrativas míticas do candomblé. As experiências passadas com as oficinas Deuses que Dançam são acionadas a partir da minha memória e dos diários de anotações, no entanto, é importante mencionar que é algo extremamente presente em minha prática como artista da cena.

**"O rio que esquece onde nasce, morre."**

O embrião das oficinas "Deuses que Dançam" é fecundado na Cia Teatro Balagan [13], em São Paulo. Em 2008, Renata de Lima Silva (*Kabilaewatala)*, diretora do Núcleo Coletivo 22 e, também, orientadora desta dissertação, recebe o convite para compor o projeto de pesquisa da Cia Balagan – no projeto "Do Inumano ao mais-Humano" como preparadora corporal. O trabalho tinha, como corporeidade, as danças dos *òrìṣà* e a cia. buscava intercruzamento com as mitologias gregas. Foi, então, que Renata *Kabilaewatala* me convidou para auxiliá-la no

[12] Pé de dança – termo utilizado no candomblé para se referir aos passos de dança das divindades.

[13] A Cia Teatro Balagan, há mais de 20 anos, vem pensando e desenvolvendo seus trabalhos de pesquisa cênica a partir de processos artísticos pedagógicos. No projeto "Do Inumano ao mais-Humano: o Inumano-Trágico*",* estudaram, de forma profunda, o mito de Prometeu na qualidade dos textos e cantos e, como fricção para a pesquisa, selecionaram dois eixos míticos: o universo trágico dos deuses gregos e as divindades africanas, os *òrìṣà*. Perceberam aproximações e relações entre as deidades e, a partir da dança, do canto e da palavra, encontram, nessas matérias, pontos que nortearam o trabalho. Na vivência com esse trabalho, nasce a vontade em aproximar a metodologia do Núcleo Coletivo 22 com as danças dos *òrìṣà*. Sobre o tema, falaremos mais adiante, no capítulo II.

trabalho prático em dança, por conta da minha vivência com as danças das divindades africanas. O trabalho teve duração de um ano e, nesse processo prático, despertou-me o interesse em aproximar ainda mais a Instalação Corporal com as danças dos *òrìṣà.* Todavia, é no ano de 2015 que o trabalho prático ganha nome e corpo, passando a acontecer em uma casa de candomblé, o *Ilé Ọba Iná Àṣẹ Ìyá Omi Láyọ̀,* localizado no bairro Bosque da Saúde – Zona Sul da cidade de São Paulo –, a convite do fundador e *Bàbálòrìṣà* Fernando Quaresma. Com o acolhimento dessa casa e a parceria de um mestre-irmão da musicalidade de candomblé, conhecido como Alexandre Buda, as oficinas foram tomando corpo a cada encontro, na busca de formas de proporcionar às/aos participantes uma experiência sensível com seus corpos e uma construção de sentidos que potencializasse o gesto, para além da forma, em sintonia com o que aqui estou compreendendo como orixalidade, em sua fina conexão com a cultura do candomblé *kétu*. Em 2018, as oficinas aconteceram no terreiro *Ilé Iná Àṣẹ Ọfà Ọdẹ*, liderado pelo *Bàbálòrìṣà* Diego de *Ayrá.* No ano de 2019, os Deuses que Dançam estiveram no Espaço Cultural Casa da Vila, na ocasião situado ao lado da estação linha azul do metrô Conceição. Por fim, no início de 2020, antes do início da pandemia de covid-19, realizei experiências da oficina junto ao elenco do Núcleo Coletivo 22.

Assim, a partir dos procedimentos metodológicos a "Bênção" e o "Ato", a presente dissertação de mestrado está organizada em três partes, intituladas de SAÍDA, em alusão ao rito de feitura em que a/o filha/o de santo sai do *hunkọ* três vezes para ser apresentada para a comunidade.

Para abrir cada SAÍDA, convido, para me acompanhar e agregar ao texto experiência estética, o artista afro-estadunidense Daniel Minter. Suas imagens, ao meu ver, traduzem o imaginário poético de africanidades em consonância com a diáspora e os elementos do candomblé. Já na introdução, trago a obra Herança II[14], para marcar o início, chamando a atenção para ideia de princípio, de nascimento, de ser humano como natureza, raiz e ancestralidade.

Na PRIMEIRA SAÍDA, no candomblé, a/o noviça/o é apresentada/o para a comunidade demostrando a sua adesão aos preceitos religiosos. Na dissertação, a PRIMEIRA SAÍDA trata de uma apresentação sobre o candomblé *kétu* no Brasil, trazendo dados históricos e um pouco da cosmologia, bem como linguagem própria desse contexto que não é apenas religioso, mas, sim, cultural, abrangendo modos de vida. Nessa PRIMEIRA SAÍDA, convido Seu Firmino para

[14] Ver HERANÇA..., c2022.

apresentar, de forma lúdica e didática, o candomblé. Seu Firmino é um "nêgo véio", vindo de Angola, um personagem semi-ficcional, criado por Renata de Lima Silva (*Kabilaewatala)* em sua tese de doutorado, em 2010, que resultou na publicação do livro "Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação em dança" (SILVA, 2012; 2016). A imagem de Daniel Minter que abre essa SAÍDA é Asas Emprestadas[15], de 2017, em que um homem negro forte e maduro, usando um fio de conta, elemento simbólico de relação com os *òrìṣà*, aparece, em minha interpretação, flutuando no espaço e rompendo o tempo, como faz o próprio Seu Firmino.

A SEGUNDA SAÍDA no candomblé diz respeito à apresentação ao público do nome iniciático recebido na feitura (*orúkọ*). Na dissertação, a SEGUNDA SAÍDA trata da relação entre corpo e orixalidade na dança, trazendo, como referência, o trabalho de Inacyra Falcão dos Santos (2019) e de Renata de Lima Silva (2010, 2012), que utilizo como referência para pensar questões relativas a preparação corporal. A imagem de Daniel Minter que abre essa SAÍDA é a *Holla Distante*[16], em que uma mulher envolta em uma estampa de peixes, búzios, quiabos – elementos simbólicos do candomblé –, curva seu tronco e projeta suas mãos em direção ao *orí*, o que me sugere o ato de pedir a bênção  e o exercício de humildade praticado pelos/as filhos/as santo.

Por fim, a TERCEIRA SAÍDA, que no candomblé é o momento em que a/o iniciada/o já "feita/o" sai no salão, paramentado/a para o que é chamado de *Hum,* em que, manifestando o seu *òrìṣà*, realiza os atos. Na dissertação, nessa SAÍDA, abordo a práxis da oficina Deuses que Dançam, trazendo a noção de orixalidade e de Instalação Corporal aplicada ao ensino da dança. Na abertura, dessa TERCEIRA SAÍDA, na obra Quebrando Águas II[17], de Daniel Minter, vejo uma mulher prenhe de movimento e orixalidade. Ainda nessa SAÍDA, acompanha-me, também, a fotógrafa e mestra em Performances Culturais, Flávia Honorato, que, generosamente, realizou o ensaio fotográfico exposto na TERCEIRA SAÍDA, em que Aletícia Carvalho, Débora Marçal, Dina Maia e Flávia Rosa, com seus corpos dançantes, contribuem com imagens e gestos.  A essas imagens, o designer Zabelê Medina, também contribuiu, realizando intervenção digital.

Por fim, nas últimas considerações, Seu Firmino retorna para nos dizer "o que acha de tudo isso". Na abertura dessa seção, novamente, aparece uma imagem de Daniel Minter –

[15] http://www.sorengallery.com/images/32_minter_borrowedwings_printcollageacryliconcanvas_12x6_600_web.jpg

[16] Ver HOLLA..., c2022

[17] Ver BREAKING..., c2022.

Esperando por Omolu[18], em que aparece um velho sentado em seu banco vestido de branco. Que, em minha interpretação, sugere Seu Firmino com seu *aṣọ* (roupa) de *ọ̀gán*.

[18] Ver MAINE, c2019.

## 1. PRIMEIRA SAÍDA: Seu Firmino apresenta o candomblé

*Que noite mais funda calunga*
*No porão de um navio negreiro*
*Que viagem mais longa candonga*
*Ouvindo o batuque das ondas*
*Compasso de um coração de pássaro*
*No fundo do cativeiro*
*É o semba do mundo calunga*
*Batendo samba em meu peito*
*Kawo Kabiecile Kawo*
*Okê arô okê*
*Quem me pariu foi o ventre de um navio*
*Quem me ouviu foi o vento no vazio*
*Do ventre escuro de um porão*
*Vou baixar no seu terreiro...*
*(Roberto Mendes e Capinan)*

Foram dias, tardes e noites incansáveis, que, dentro de um navio negreiro, uma legião de escravizadas e escravizados, arrancadas/os de seu continente e de suas terras de forma violenta e desonesta, fizeram a travessia. Mesmo se compreendermos as dinâmicas da escravização internas na África, veremos que a colonização das Américas ampliou significativamente o número de pessoas em situação de escravidão e, ainda, que maculou as éticas internas. Aqui, chegaram, trazendo em seu matulão (bagagem), seus costumes e histórias, como demonstra a canção "Yayá Massemba", interpretada por cantoras como Maria Bethânia e Virgínia Rodrigues, composta por Roberto Mendes e Capinan, poetas e músicos baianos, que retrata, em suas canções, poéticas negras advindas dos candomblés.

Nessa canção em especial, de melodia acalentadora, Roberto Mendes e Capinan tecem palavras em *Kimbundu*[19], *Kikongo*[20] e *Yorùbá*, demonstrando, com poesia e sutileza, a complexidade étnica que compõem as africanidades brasileiras.

*Ê semba ê, ê samba á*
*o batuque das ondas nas noites mais longas*
*Me ensinou a cantar*
*Ê semba ê, ê samba á*
*Dor é o lugar mais fundo, é o umbigo do mundo*
*É o fundo do mar "*
*(Roberto Mendes e Capinan)*

Na canção, a palavra *semba*[21], que deu origem ao termo samba, que pode ser traduzida como umbigada ou reza, faz-me pensar que, da espiritualidade aos festejos que reinventaram

[19] *Kimbundu* – língua do tronco linguístico *bantu*, vinda com os povos provenientes de Angola.
[20] *Kinkongo* – língua do tronco linguístico *bantu* falada ao Norte da República de Angola, vinda como herança para o Brasil pelos escravizados provenientes de Angola.

[21] Segundo a etnolinguista brasileira Yeda Pessoa de Castro, semba não é umbigada, é reza.

a África no Brasil, essa trajetória está profundamente marcada pela travessia transatlântica e os longos anos da escravidão em que a dor foi o lugar mais fundo.

Embalado por essa canção, convido, para abrir essa PRIMEIRA SAÍDA, Seu José Firmino da Silva, um nêgo véio, personagem semi-ficcional, apresentado na tese de doutorado "Corpo limiar e encruzilhada – A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea", a partir de Renata de Lima Silva (2010)[22].

> A fala mansa, o semblante tranquilo, o sorriso branco e jovial enganam, o velho é malvado e cheio de mandinga. Uns acreditam que tem cinquenta; outros que já passou dos setenta; só por brincadeira repetem, desapercebidos, que "preto quando pinta tem três vez trinta". Sobre esse assunto Seu Firmino nada diz, desconversa, faz-se de desentendido. Hum! Eu bem sei, e de fontes seguras, que o ancião deve estar por completar seus quatrocentos e tantos anos de peregrinação por essas terras do Brasil (SILVA, 2012 p. 28).

A autora, com o intuito de apresentar de forma poética e de acionar um imaginário sobre o contexto das performances negras tradicionais, com as quais teve contato em sua pesquisa de campo e ao longo de sua trajetória, cria a história de José Firmino da Silva, narrada por sua neta, personagem que revela sua perspectiva. Trata-se de uma história de mandinga, de resistência, em que o protagonista, Seu Firmino, encarna o corpo, a voz e a personalidade de mestres da capoeira.

Na história, o velho Firmino tem o "corpo fechado" e estaria por completar quatrocentos anos, a maior parte deles, vividos no Brasil. Com essa metáfora, a autora, que em sua tese, para essa história, assume o pseudônimo de Maria Macária, conta, através das experiências vividas pelo velho mestre, parte da história do povo negro no Brasil, perpassando por temas como escravidão, quilombo, pós-abolição, candomblé, capoeira angola e sambas de umbigada.

Seu Firmino, apesar de semi-ficcional, já andou gingando por algumas dissertações de mestrado e tese de doutorado, como, por exemplo, no trabalho de doutoramento de Marlini Dorneles de Lima (2016)[23] e na dissertação de mestrado de Jordana Dolores Peixoto (2021)[24]. Por esse mesmo caminho, esse é mais um trabalho que acredita na força de Seu Firmino para falar não apenas de temas relacionados à cultura negra, mas de investir na narrativa, tão

[22] A tese foi posteriormente publicada em formato de livro, pela editora UFG, com primeira edição em 2012 e segunda edição em 2016.
[23] Tese: Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade. Defendida na Universidade Federal de Brasília em 2016.
[24] Dissertação: Poéticas e Saberes da Capoeira Angola: Caminhos para Pensar a Performance Negra de Atrizes e Atores Narradores. Defendida na Universidade Federal de Goiás em 2021.

própria nos aprendizados de terreiros, como uma metodologia própria.

Seu Firmino, quando veio de Angola, desembarcou em Salvador, porém fez sua morada em São Félix. O velho tinha um temperamento forte e se aborrecia da noite para o dia, quando estava com humor virado, era difícil desvirar.

Nessas andanças, que o nêgo véio vira e mexe conta com certo saudosismo, "[...] que comeu no mesmo prato samba, capoeira e candomblé"[25] (SILVA, 2010 p.19).

Seu Firmino viveu na pele a travessia da Kalunga Grande[26] até chegar no Brasil e, também, viu chegar as outras levas de mulheres e homens em condição de escravidão que desembarcaram em Salvador.

**Figura 5:** Tráfico Negreiro - Foto de Marsec Ferrez, 1882

**Fonte:** Marc Ferrez – Clio na Internet (wordpress.com)

Em uma embarcação fotografada por Marsec Ferrez, Seu Firmino e tantos outros foram transportados em condições desumanas.

Antes de embarcar nesse grande navio negreiro, Seu Firmino não era Firmino, era conhecido com *Nkosi-luandê*, *dijina*[27] herdada de sua família que cultuava a divindade *Nkosi*, ligada à agricultura, à caça e também à guerra. Em seu povoado, *Nkosi-luandê* era um caçador e foi caçado justamente quando estava dedicado ao seu ofício. O povoado de *Nkosi-luandê*,

[25] Essa frase de Seu Firmino foi inspirada no discurso de Mestre Ananias.
[26] Kalunga grande, no Brasil, a partir das línguas *bantu* é considerado o mar, oceano.
[27] *Dijina* – palavra de língua *bantu* que significa nome.

arrasado pela captura de pessoas para escravidão, ficava no território que hoje é conhecido como Angola. Assim, muitos parentes e familiares de *Nkosi-luandê* vieram para as Américas, mas eles se perderam para nunca mais se encontrar.

> [...]Assim, os Bantos constituem muito mais do que uma etnia ou grupo étnico, devendo, isto sim, ser vistos como um grande conjunto de povos falantes de línguas que têm origem comum, como, por exemplo, os povos latinos, anglo saxões, célticos etc. (LOPES, 2006, p.104).
>
> Em 1550 desembarcaram em Salvador, Bahia, os primeiros escravos destinados ao trabalho nos engenhos de cana do nordeste. E com o desenvolvimento da lavoura açucareira a partir da década de 70 desse século, o nordeste passa a receber cada vez mais escravos, oriundos principalmente do Reino do Congo, do Dongo e de Benguela. (LOPES, 2006, p.174).

É por cima do mar que *Nkosi-luandê* deixa seu povoado e a África. Contraditoriamente, é saindo de seu continente que passa, em certa medida, a conhecê-lo melhor, pois, até seu ingresso no navio, não tinha entrado em contato com *ìjèṣà*, *hauças*, *fòn* e outros povos, que acabaram por se tornar seus malungos[28].

Ainda antes de adentrar o navio *Nkosi-luandê*, deu três voltas na árvore do esquecimento, enterrando, ali, sua *dijina*, para depois entrar no navio, aparentemente, sem sua família, seus deuses, seus pertences e seu nome. Um pouco antes de desembarcar em Salvador, já há poucos metros da costa, um padre o batizou como Firmino. Embora preferisse o nome que recebeu em sua terra mãe, não desgostou de Firmino, pareceu-lhe um nome forte.

No trabalho de Silva (2012), a história do velho Firmino é contada na voz de sua neta, que ouviu algumas narrativas de seu avô. Mas a informação fundamental para que a própria menina pudesse recontar essa história foi o que lhe disse o preto velho do terreiro de Pai Mané: "[...] que em vida ocupavam a mesma senzala e que naquela época o velho já era velho. Disse também que foi na travessia do mar que um feiticeiro *kimbundo* fechou seu corpo" (SILVA, 2012, p.28). A menina se impressiona com a revelação do segredo e pensa:

> Por cima do mar eu vim
> Por cima do mar eu vou voltar…
>
> Vô deve ter suas razões para não querer falar sobre isso, tento compreender. Mas confesso que não consigo. Poderíamos ficar famosos e ganhar muito dinheiro: "O homem de quatrocentos anos conta história do Brasil!". Mas esse homem não liga para dinheiro, tendo o suficiente para sua aguardente! (SILVA, 2012, p.28)

A menina, quando pequena, não tinha paciência com as histórias que o avô contava, que segundo ela mais parecia "histórias para boi dormir". Todavia, o avô surpreendeu, quando desafiado pelos netos, a contar uma história de medo, narrou sobre escravidão:

[28] Malungos – Companheiros, irmãos ou camaradas.

> O velho, com olhar transitando por dentro dos nossos olhos, contou com detalhes a história de um caçador que, quando se preparava para dar o bote na caça que serviria de oferenda para os mortos, viu a luz se apagar. A coronhada na cabeça de fato o tinha deixado zonzo, mas o balanço, a tontura e o enjoo eram mesmo do barco.
>
> Que navio é este
> Que chegou agora
> É navio negreiro
> Com os negros de Angola.
>
> O caçador caçado, com a visão um pouco turva, pôde reconhecer sua desgraça pelo cheiro. Vômito, suor, urina, fezes, carniça...O homem ainda pôde se lembrar da obrigação que deixou por fazer antes de se entregar à morte. (SILVA, 2012, p.29).

*Nkosi-luandê*, já conformado em ser Firmino, trabalhou por muitos anos na condição de escravizado no engenho de açúcar, até que um dia se rebelou – influenciado pelos *muçurumins*, negros islamizados, "virados no mói de coentro" (para utilizar a expressão popular baiana a respeito de pessoas que tem a mente ativa e com muita sagacidade):

> Certo dia, uma briga estourou na senzala. Dois negros disputavam um pedaço de carne de porco. Os capatazes se distraíram divertindo-se com o espetáculo. O caçador fez parelha com um hauçá, e outro iorubano, e fugiram. Este último, quase pôs todo plano a perder com a preocupação de apanhar uma galinha preta para a fuga.
> Depois de um dia de caminhada, o caçador ajudou o ijexá com a galinha. Pararam em uma encruzilhada. Enquanto um segurava, outro a estrangulou, oferecendo-a a Exu, para que facilitasse os caminhos para fugitivos e fechasse para os perseguidores. (SILVA, 2012, p.32).

Embora no trabalho de Silva (2010, 2012) não seja mencionada, com profundidade, a relação de Firmino com o candomblé, aparece a informação, na fala da narradora, que deve ter sido em Salvador, onde ele conhece a nata da capoeira angola, que Seu Firmino tinha o posto de *ògán* em uma casa de candomblé de tradição.

Conforme mencionado na introdução desta dissertação, a tese elaborada por Renata de Lima Silva teve, como principal foco de interesse, a capoeira angola e os sambas de umbigadas, embora não ignore o fato das relações que essas manifestações podem ter com aspectos das religiosidades de matriz africana. Desse modo, no contexto deste trabalho, tendo como base as discussões realizadas no âmbito do NuPICC (Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22), sobre a narrativa como forma de materialização da experiência e como recurso metodológico para se acionar o imaginário em uma escrita performativa, peço licença à autora, que é também orientadora deste projeto de pesquisa, contramestra de capoeira angola e *Makota* de candomblé, para contar o outro lado da história de Seu Firmino.

Seu Firmino, no trabalho de Silva (2010, 2012), é um personagem fortemente inspirado nos mestres de capoeira e em suas narrativas. Embora não seja uma figura que, de

fato, exista ou tenha existido, é utilizado como pretexto para se falar do contexto cultural próprio da capoeira e de outras manifestações negras. Do mesmo modo, a história de Firmino que aqui dou continuidade, traz fatos verídicos da formação histórica do candomblé no Brasil, aproveitando a deixa de que esse homem viu e ouviu muita coisa nos seus mais de 400 anos de andanças por essas terras.

Essa história, que aqui crio e conto, fora ouvida, por mim, da própria boca de Seu Firmino, já que sou camarada de sua neta. Um dia, sentamos os três no bar, mais seu fiel discípulo, Gabriel, depois de uma roda de capoeira. Em meio ao samba e à beberagem, surgiu o assunto sobre candomblé. Eu disse ao mestre que era feito no santo e ele, com certo desdém, quis testar meus conhecimentos e deu na minha mão um atabaque para que eu tocasse um barravento[29]. Depois de poucos compassos, Seu Firmino exclamou impaciente: *Tá chamando cabra para tomar leite!* Tentei explicar que, como o barravento era um ritmo mais utilizado no candomblé angola, eu não estava familiarizado, já que fui feito no candomblé *kétu*. Peguei meus *aguidavi*[30] e impressionei o mestre tocando um *àgẹ̀rẹ̀*, ritmo atribuído a *Ọ̀ṣọ́ọ̀sì*. Foi como se o ritmo, para o santo caçador, tivesse inspirado Seu Firmino, que deu um grande gole na cachaça e resolveu me mostrar o quanto eu conhecia pouco de candomblé. Então, ele começou a contar histórias sobre a chegada de africanas e africanos, no Brasil, que participaram da constituição do candomblé. Acho que se eu não soubesse do segredo do mestre, que me foi confidenciado por minha grande amiga, talvez, acreditasse que aquelas informações eram fruto de leituras, como Seu Firmino quis dar a parecer. Além do mais, já havia reparado, há tempos, as marcas da feitura de santo em seu braço em meio às marcas de navalha e chicotadas que o ancião carregava no corpo, frutos de sua passagem pela escravidão, mas, também, pelas ruas de Salvador em sua época de valentão.

Seu Firmino, então, começou a contar que muito dos malungos que vieram da África, de várias partes daquelas terras, povos de língua *Fongbè*, de tradição *Jeje Mahin*, *Mundubi* (ou *Modobi*) e *Savalu*, desembarcaram justamente onde ele (re)nasceu, no Recôncavo Baiano.

O mestre me perguntou se eu sabia qual era a primeira casa fundada na cidade de Salvador, de tradição *Jeje Mahin*. Na hora, fiquei sem saber se respondia ou não, com medo da reação do mestre caso eu errasse, não queria de jeito nenhum que ele se aborrecesse e

[29] Barravento – ritmo tocado nos terreiros de candomblé congo angola e de caboclo.
[30] Aguidavi – s. *akidavi*. Estrangerismo criado a partir da palavra aguidavi originária do idioma fongbè. Mesmo que àtòrì. (JAGUN, 2017, p. 85).

interrompesse a narrativa – como fez quando éramos crianças, quando estava nos contando a história do caçador e se arretou quando alguém perguntou o que era quilombo. Na dúvida, disse apenas que não sabia, pois, também, aprendi com minhas mais velhas e mais velhos, no terreiro, que, no candomblé, a gente nunca sabe e esse é um jeito de aprendermos um pouco mais. Seu Firmino soltou um muxoxo, entortando os lábios, como quem confirmava a suspeita de que eu não soubesse. Ele nos disse, então, que a primeira casa de candomblé *jeje* foi o terreiro *Zoogodô Bogum Malê Rundô*, mais conhecido como Terreiro do *Bogum*, onde se cultua *voduns*. Fiquei contente em descobrir que, de fato, já tinha essa informação.

> O Candomblé do Bogum, ou Zoogodô Bogum Malê Rundô, já foi chamado o "terreiro mais antigo do jeje", "centenário", "bissecular", com "mais três séculos" e outros apelativos que destacam sua antiguidade. Numa entrevista em 1961, a finada Valentina Maria dos Anjos, Doné Runhó, então mãe-de-santo do Bogum, dizia com mais prudência: "o terreiro foi fundado por africanos e tem muito mais de 100 anos", o que situaria a sua fundação por volta da primeira metade do século XIX (PARÉS, 2013, p. 171).
> [...]Antonio Monteiro e Jehová de Carvalho, baseando-se no nome do terreiro, Zoogodô Bogum Malê Rundô, sugerem a existência do candomblé no tempo das revoltas malês das primeiras décadas do século XIX (PARÈS, 2013, p. 173).

Por um instante, senti como se meu corpo tivesse todo arrepiado, com a certeza de que estava diante de um arquivo vivo e um momento muito privilegiado, pois a vivência em minha casa de *àṣẹ* já havia me mostrado a importância de ouvir aqueles e aquelas que chamamos de *àgbà*, pessoas feitas no santo há mais de 50 anos. Não pude controlar a empolgação e perguntei ao mestre o que, para ele, é o candomblé. Ele ficou um tempo parado e, depois de suspirar profundamente, olhou-me com certa ternura e falou baixinho e devagar:

*- Ah, meu filho, candomblé é tudo que a boca come. É a força da natureza e de nossos ancestrais. É a magia que nos liga à mãe África! É o bater das palmas, o tirar de uma cantiga, o colher as folhas no alvorecer... Porque, meu filho, tudo no candomblé tem sua hora, até mesmo pra colher uma folha, você sabia? A mata tem dono, Ọ̀ṣọ́ọ̀sì. C*ompletei eu entusiasmado *"Òkè Àró[31]"*. Seu Firmino sorriu e respondeu: *Ọ̀sànyìn também, Ewé o [32]!. Ọ̀sànyìn, o grande guardião dos segredos das folhas que recebeu de Òrìṣà Nlá[33] a incumbência da distribuição das ervas e os segredos para todos os òrìṣà. Tem folhas que são colhidas pela manhã e outras só depois do meio dia, porque elas se encantam dependendo da hora, a gente não apanha uma erva sequer, depois da hora grande[34]. Inclusive tem uma*

[31] *Òkè Àró* – "Honrado das Alturas" - saudação ao caçador Rei de *Kétu Ọ̀ṣọ́ọ̀sì*. (JAGUN, 2017, p.374).
[32] *Ewé o* - "Oh, a folha!" – saudação de *Ọ̀sànyìn* (JAGUN, 2017, p.375).
[33] *Òrìṣà Nlá* – Santo das alturas, uma das divindades da criação do mundo.
[34] Hora grande: Nos terreiros de candomblé hora grande são seis da tarde, dez da noite e meia-noite.

*passagem…*

Quando Seu Firmino falou a palavra *passagem*, percebi que queria me contar um *ìtàn*, que são narrativas míticas do candomblé *kétu*. Nesse momento, troquei um olhar com minha camarada, sua neta, e com Gabriel, para sugerir que saíssemos do bar, já que Seu Firmino estava empolgado e falando de alguns fundamentos. Eles consentiram com uma piscada e sua neta disse:

*- Oh meu Vô, vamos ali do outro lado da rua, no pé daquela jaqueira para que a gente possa lhe ouvir melhor?*

Gabriel, rapidamente, foi acertar a conta, enquanto o velho, lentamente, foi se levantando sem interromper o fluxo de sua fala, que nos contou o seguinte *ìtàn*, que mais tarde foi narrado com outras palavras no livro publicado por Mãe Beata de Yemanjá:

> Antigamente, não existiam tantos médicos e era muito difícil para a pessoa pobre conseguir tratamento. O que se usava nos tratamentos eram folhas e as raízes. Graças a Olorum e Ossâim, este hábito milenar está voltando.
> Nestes tempos, existia um homem que vivia de apanhar ervas para vender. Ele ia chegando, entrando no mato, não pedia licença e não tinha hora. Passou muito tempo nisto, e ele achando que o mato não tinha dono. Mas ele começou a sentir dificuldade de encontrar certas folhas de grande utilidade. Ele começou a ficar cabreiro e a achar que alguma coisa não ia bem.
> Existia, perto dali, um Tia africana, e ele foi se queixar a ela:
> - Olha Tia, eu sempre tirei folha para vender, mas agora eu entro no mato e não acho nada. Até parece que algo de ruim está para acontecer. Tropeço em cobra, marimbondo me morde, os mosquitos me pegam, a tiririca me corta. Até parece coisa mandada.
> A velha estava calada, só escutando. Quando ele acabou de contar, ela disse:
> - Você gostaria que alguém entrasse em sua casa, apanhasse o que é seu, chegasse em sua plantação, colhesse tudo e saísse sem lhe dar satisfação? Pois é isto aí! O dono dos matos não está gostando da sua ousadia. Entrando na sua casa sem pedir licença e saindo sem dar satisfação!
> - Veja! Mato ter dono! – respondeu ele com uma risada.
> - Não ria, pois o pior pode vir a lhe acontecer. Experimente entrar mais uma vez para colher folhas sem levar um agrado nem pedir licença – respondeu a velha africana.
> Ele ficou com medo e disse:
> - Ô Tia, me socorre, pois eu tenho filho para criar.
> - Tá com medo?
> - Eu estou. Se é assim como a senhora falou... – disse o homem.
> A velha viu que ele estava falando a verdade e se levantou. Apanhou um cachimbo, uma garrafa de cachaça, um punhado de milho, um pedaço de fumo, um fósforo, uma vela, e um coité.
> - Vai. Leva isso e ainda essa moeda, entra e pede agô a Ossâim.
> A partir desse dia o catador de folhas passou a pedir agô, licença, a Ossâim, e toda vez que ele ia para o mato, levava uma oferenda. Assim, ele voltou a encontrar as folhas que ele buscava. (BEATA, 2008, p. 67-68)[35].

[35] O colhedor de folhas. Mito contado por Mãe Beata de *Yemonjá*.

Depois de contar a história, Seu Firmino olhou para o alto da jaqueira e exclamou:

- *Ah!!! Até que vocês não são bobos não, aqui nessa Apákọ̀ká*[36] *é morada da mãe de Ọ̀ṣọ́ọ̀si e das mães ancestrais...* Gabriel chegando afoito de uma carreira disse: *Mães ancestrais?* Se fazendo de desentendido, porque sabia que esse é um assunto que o velho não gosta muito de falar. *Ihhh falei cedo demais que vocês não são bobo, olha o Gabriel aí, que está careca de saber que esse assunto das Ìyamí não é da minha ossada, isso é coisa pra mulher... Agora da mãe de Ọ̀ṣọ́ọ̀si eu posso dizer: Vocês sabem quem é? Me diga aí?* Essa eu não precisei nem fingir que não sabia e o mestre logo continuou: *Hum! Já vi que não sabem. O nome dela é Ìyá Nbamba, sua morada também na Jaqueira, as mais velhas no terreiro não gostam de falar dessas coisas, mas quero deixar esse ensinamento para vocês. Todo mundo tem uma mãe e um pai, e com os òrìṣà não seria diferente, né? Bom, mas você tinha me perguntado sobre o que é candomblé para mim... O candomblé é que nem essa jaqueira*. Diz o velho tocando na grande árvore e a fitando de cima a baixo. *O candomblé é vivo e cultua a vida. O candomblé tem raiz, forte que nem essa aqui. Cada casa tem uma raiz diferente, por exemplo, sabe aquele meu amigo, o Tata Tauá, ele é da raiz Bate Folha, que é da nação Angola, já eu fui confirmado em uma casa de raiz Gantois, que é da nação kétu. Ou seja além de raiz, candomblé também é feito por terras, que é a nação.*

> […] Nação passou ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, esses sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs – sacerdotes iniciados de seus antigos cultos que souberam dar, aos grupos que formataram, a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos. Esse processo, entretanto, não eliminou de todo a consciência histórica de muitos descendentes de africanos que conhecem bem suas origens étnicas, a ponto de serem capazes de discorrer – os velhos informantes iletrados – sobre a situação política e geográfica da terra de seus antepassados ao tempo da escravidão. Quando a nação política africana se confunde com a nação religiosa dos candomblés e existe uma ponderável tradição histórica que justifique o fenômeno, o sentimento etnocêntrico se acentua, os padrões se cristalizam mais e, portanto, se modificam menos (LIMA, 2010, p. 124 e 125).

- *E você meu filho, que diz que é feito, sabe qual é a sua raiz?* Fiquei um pouco encabulado de dizer que também tinha sido feito em casa de tradição Gantois. Mas, a minha amiga, vendo que eu estava sem jeito, foi lá e disse: *Vô, ele foi feito no Rio de Janeiro, por um filho de Mãe Edelzuita, é de tradição Gantois, que nem o senhor.*

- *Ahhhh então eu estou aqui ensinando a missa para o padre!* E deu uma risada jocosa. Todos riram e eu aproveitei o momento de descontração para dizer que para padre, melhor

[36] *Apákọ̀ká ou Apáọ̀ká* – divindade africana que tem sua morada em árvore que no Brasil foi substituída pela Jaqueira.

dizendo, para *ẹ̀gbọ́n mi*, que é a maioridade no candomblé *kétu*, eu ainda tinha muito *àkàsà*[37] pra enrolar. Afinal, candomblé se aprende com tempo e vivência.

Seu Firmino, bastante empático, disse que eu estava indo no caminho certo, que "*planta que tem boa raiz dá bom fruto"*. E pediu para que eu, agora, dissesse-lhe o que era o candomblé para mim. Minha amiga, que sabia que quando eu começava a falar de candomblé não parava mais, chamou o Gabriel para voltar para o samba, que a essa altura já tinha esquentado.

Sozinho, com o velho, eu desembestei a falar e na empolgação, fui gastando um pouco do meu referencial teórico. Comecei dizendo que o que ele tinha dito a respeito das nações era algo muito importante, pois a raiz é um fator que se apresenta como estruturante da organização social do candomblé, que, a partir da mãe ou pai de santo, constitui famílias.

### 1.1 Questões gerais sobre as casas de candomblé

A sacerdotisa, ou sacerdote, na tradição *kétu*, em suas raízes, é consagrada como *Ìyálòrìṣà* ou *Bàbálòrìṣà*, a partir de linhagem consanguínea ou indicação do jogo de búzios (oráculo), assegurando que estão aptos a assumir a cadeira a partir do momento que arriam[38] suas obrigações, ou seja, completam a obrigação de sete anos, contados desde sua feitura. No entanto, é importante salientar que, na obrigação de sete anos, encerra-se o ciclo do(a) *ìyàwó*, passando a ser chamado(a) *ẹ̀gbọ́n mi* (irmã ou irmão mais velho) e um novo ciclo se abre. No entanto, algumas casas de candomblé realizam ainda as obrigações de quatorze e vinte e um anos. Desse modo, finalizando seu ciclo de feitura.

Ao chegar no terreiro, a espera e o tempo são elementos fundamentais do processo de pertencer e de ser reconhecido pela comunidade, pois, para ser parte integrante daquele núcleo, é preciso ter passado por alguns atos ou preceitos. O primeiro deles é tirar um *ẹbọ*[39], até chegar o momento de receber uma conta lavada ou, se for o caso, realizar um *Obì*[40], e, a partir daí, será considerada(o) uma *abíyán*[41]. Seguindo esse processo, o próximo passo para o/a *abíyán*, caso seja necessário ou apresentado pelo jogo de búzios, ou de acordo com a

[37] Comida feita a base de milho branco, enrolada na folha de helicônia ou bananeira. O mingau é chamado de ẹ̀kọ.
[38] Arriado: utilizado, no candomblé, quando o filho ou filha cumpre as obrigações.
[39] Procedimento de limpeza espiritual ritualístico do candomblé.
[40] Procedimento de cuidado espiritual com *orí* (cabeça).

[41] *Abíyán*: 1.s. aquele que nasce com dúvida. Lit.: abi (pref. que indica o estado ou a condição de algo) + iyán (s. que significa argumento, debate, controvérsia, dúvida); 2. s. cargo no Candomblé ocupado por aqueles que frequetam a Casa, mas que ainda não foram iniciados. (JAGUN, 2016, p. 110).

escolha individual, será a feitura, tornando-se *ìyàwó*.

A feitura, muitas vezes, é conhecida como processo de iniciação, todavia, conforme *Ẹ̀gbọ́n mi* Cidália[42] manifesta em entrevista cedida para Jaime Sodré e Cleidiana Ramos (2013), no livro "Egbomi Cidália a Enciclopédia do Candomblé 80 anos", a expressão feitura é própria do contexto cultural do candomblé.

> Marlon Marcos jornalista/antropólogo - Ebomi, quando a senhora foi iniciada...(risos) Ebomi Cidália - Iniciada? Não sei porque (a palavra iniciada). Eu fico pensando...Não vejo nada falando no Candomblé de iniciado. Até o Candomblé quando começou aqui, PC (Babá PC)... (as pessoas perguntavam) que hora vai começar ou principiar (risos). Ave Maria! Pensei que já principiou...Como pode falar iniciar?
> Marlon Marcos – Eu queria saber o sentido...
> Egbomi Cidália – É porque eu sou um pouco polêmica, mesmo (risos).
> Marlon Marcos – É o seguinte, Mãe, quando a senhora entrou...
> Egbon mi Cidália – Entrou no axé. No meu tempo era, entrava. O senhor que tem mais idade ainda, é entrada? (Babá PC diz que sim, acenando com a cabeça.) Ah, já viu que não é iniciado? (risos) Olhe, é entrada, entrada de iaô (risos).
> Vem cá, PC, não tem iaô que já entrou? Aí você me diz, aí a gente diz assim, menino, essas iaôs de PC estão demorando de entrar (risos). Eu nunca disse, estão demorando de iniciar (risos) (SODRÉ e RAMOS, 2013, p.33 e 34).

O processo de feitura ou iniciação no candomblé corresponde à plena inserção da pessoa na religião e de sua vinculação com aquela família de santo, na qual passa a estar espiritualmente vinculada. A feitura envolve um período de reclusão, uma série de ritos, de preceitos e da consagração dos assentamentos dos *òrìṣà* cujo a pessoa é filha ou filho. Sobre a feitura ou iniciação, Mãe Stella de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, no seu livro "Meu Tempo É Agora", descreve:

> O **Adoṣu** é o Filho de Santo que passou pelo processo de iniciação. Ritual pelo qual o novato, em reclusão temporário, submete-se a várias "Obrigações", adquirindo **Àṣẹ**. A primeira etapa da iniciação culmina com a festa do "Dia do **Orúko**" – dia em que o **Oríṣa** revela o nome pelo qual o Iniciado passará a ser chamado. Como nós sabemos, a Iniciação é o princípio de uma nova vida, consequentemente um novo nome será adquirido (SANTOS, 2010, p.54, grifos da autora).

Para comunidade do *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*, desde sua fundação, é tradicional chamar cada sujeito que passou pelo processo de feitura, ou de confirmação, no caso de cargos[43], pelo seu *orúkọ* (nome consagrado), diferentemente do que ocorre em outras comunidades em que os nomes são revelados em alguns ritos internos.

---

[42] *Ẹ̀gbọ́n Mi* Cidalia de *Ìrókò* é uma senhora "feita" no ano 1937, pela famosa *Ìyálòrìṣà* Mãe Menininha, no terreiro do Gantois, aos 08 anos de idade, reconhecida, por Jaime Sodré e Cleidiana Ramos (2013), como a "enciclopédia do candomblé".

[43] Cargos: Titulos honoríficos adquiridos no candomblé.

Os *òrìṣà* são divindades africanas personificadas em elementos e fenômenos naturais, ligadas também às ações humanas, como a caça, a cópula, a guerra e o plantio. No candomblé, acredita-se que cada pessoa é filha ou filho de pelo menos um *òrìṣà*, tendo, muitas vezes, dois *òrìṣà*, um de cabeça e o outro conhecido como *juntó*. No processo de feitura, os *òrìṣà* tanto são assentados em objetos que são sacralizados e ficam guardados no terreiro e devem ser cuidados, como passam a se manifestar por meio de seus filhos e filhas de santo através do transe. Com exceção dos cargos, como *ọ̀gán, èkéji (ou ìyárọ̀ba)* que desempenham papéis importantes nas casas, mas não viram no santo.

Na feitura, o *orì* (cabeça) é a parte do corpo que recebe cuidados especiais e é por onde a energia do *òrìṣà* é canalizada. Um outro conceito importante no processo de feitura do candomblé é o *àṣẹ*, que significa *a energia vital* e deve ser cultivada por meio do *ẹ̀jẹ̀* (sangue), substratos de folhas e sangue animal, mas também por meio da dança, música e rezas.

> O àsé é contido numa grande variedade de elementos representativos do reino animal, vegetal e mineral quer sejam da água (doce e salgada) quer da terra, da floresta, do "mato" ou do espaço "urbano". O àsé é contido nas substâncias essenciais que compõem o mundo (SANTOS, 2008, p.41).

**Figura 6**: *Ìyàwó* Virginia de *Ṣàngó* (2010), atualmente *Ẹ̀gbọ́n Mi.*

**Foto:** Acervo pessoal

Depois de feito, esse filho ou filha de santo é considerado como uma *ìyàwó* e deve respeito à sua mãe ou pai de santo e, também, aos seus mais velhos e mais velhas. O ciclo da *ìyàwo* tem duração de sete anos, com obrigações que devem ser cumpridas, em geral, em um, três e por fim sete anos.

No terreiro *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé,* onde completei minhas obrigações de feitura, temos, para os/as *ẹ̀gbọ́n mi*, o ciclo de quatorze e de vinte e um anos. Esses rituais são de celebração e manutenção do vínculo com a religião e com seus *òrìṣà*.

O processo de feitura ocorre em um espaço especial do terreiro denominado *hunkọ*. Ao entrar mais de uma pessoa para fazer o santo no *hunkọ*, o conjunto de pessoas é chamado de "barco", a partir desse processo, a sequência dos sujeitos dentro da ritualística é compreendida hierarquicamente do mais velho ou mais velha para o mais novo/a e que, não necessariamente, seguirá a idade cronológica, ou seja, uma pessoa mais nova de idade pode liderar o barco, a depender de critérios da casa. Em ordem, a sequência do barco é:

1ª *Dofona*
2ª *Dofonitinha*
3ª *Fomo*
4ª *Fomutinha*
5ª *Gamo*
6ª *Gamutinha*
7ª *Vimo*
8ª *Vimutinha*
9ª *Dimo*
10ª *Dimutinha*

Os cargos de *ìyárọba*, *èkéjì*, *ọ̀gán*, que são mães e pais que não entram em transe, conforme já mencionado, tem como função zelar por quem "dorme no santo". São postos que, em geral, são apontados pelas divindades e devidamente reconhecidos em sua confirmação.

**Figura 7**: *Ògán* do *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé* (da esquerda para direita: *Ògán* Manuel de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, *Alágbè* Caio de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* (*Ògán* visitante), *Àsọ́gbà* Vitcor de *Òṣùmàrè* e *Pejigan* Hanataua de *Oṣàgiyán*).

**Foto**: *Fomo* Felipe Stucchi

No caso específico da *ìyárọ̀ba* e/ou *èkéjì*, suas funções são amplas e passa desde o zelar por quem está em transe, cuidar dos quartos de santo, atracar[44] os *òrìṣà,* como também, auxiliar nas questões civis do terreiro. Já os *ọ̀gán*, cuidam dos atabaques, da manutenção da estrutura física do terreiro, dos rituais de alimentar os *òrìṣà* e de outras atividades delegadas pela sacerdotisa ou sacerdote.

O *ṣiré* é a parte pública do candomblé realizado em roda, no sentido anti-horário, em que *ìyàwó, ẹgbọ́n mi*, *èkéjì* e *ìyárọ̀ba* dançam para todos os *òrìṣà*, de *Èṣú* a *Ọ̀ṣàlá*. A partir de minha vivência em terreiros e também na comunidade em que sou filho, esse círculo é formado apenas por mulheres, cabendo aos homens responder as cantigas, tocar os atabaques ou realizar pequenos passos no lugar em que lhe é reservado. Embalados pelo ritmo de três atabaques (*Hum*, *Humpi* e *Lẹ*) e um *Gan* (campana única de ferro), alguns terreiros utilizam o *Ṣẹ̀kẹ̀rẹ̀* (cabaça revestida com um manto de contas) tocada para o *òrìṣà Ọ̀ṣùn e Ṣàngó,* que, segundo algumas mais velhas e mais velhos do terreiro, faz lembrar o "som da chuva". No entanto, em algumas comunidades de terreiros, é tocado para outros *òrìṣà.* Todos os instrumentos, exceto o *Ṣẹ̀kẹ̀rẹ̀*, são percutidos por *akidavi (aguidavi)* – baquetas de madeira.

[44] Atracar – linguagem de terreiro que se refere ao arrumar o santo, vestir suas roupas, indumentárias e amarrar laços.

O tambor maior grave, o (*Hum*) e o *Gan* são tocados apenas por uma *aguidavi*, já o tambor médio (*Humpi*) e o tambor menor agudo (*Lẹ*) são tocados por duas *aguidavi* ou, em alguns ritmos, apenas com as mãos. Para cada divindade, existem toques e cantos específicos. Alguns ritmos podem ser utilizados para mais de um *òrìṣà,* como, por exemplo, o ritmo *Ìjẹ̀ṣà*, que pode tocado para *Ògún*, *Ọ̀ṣun*, *Lógun Ẹ̀dẹ*, *Yánsàn, Ọbà* e *Òṣàlá*. É na junção entre dança, toque e canto que acontece a performance do ato, que pode ser compreendida como representação do mito.

**Figura 8:** Atabaques: *Hum*, *Humpi* e *Lẹ*

**Fonte:** Acervo pessoal

**Figura 9**: *Gan* (campanha de metal)

**Foto**: Acervo pessoal

Essas estruturas, aqui apresentadas, podem ter variações a depender da raiz ou terreiro. No entanto, descrevo, sobretudo a partir da minha experiência nas casas em que tive vivência: *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún Àládà Mèjì* (SP), *Àṣẹ Alákétu Ilè Ògún* (SP), *Ilé Ọmọ Kétu* (SP), *Ẹgbẹ́ Ilé Ọmọ Ògún Ọ̀sányìn* (RJ) e por fim o *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé* (RJ).

## 1.2 Candomblé *Kétu*

*Iá, Iá ô!*
*(Oh, mãe, mãe!)*
*Mo ni ebô*
*(Afirmo tua existência)*
*Quebo quetó!*
*(Saúde e longa vida!)*
*Iá, Iá ô!*
*(Oh, mãe, mãe!)*
*Bori alá*
*(Que nos cobre a cabeça)*
*Queto babá! Euá!*
*(Com coisas boas)*
*Dubé dubé alado firo,*
*(Assim como Xangô imortaliza o relâmpago no ar)*
*Iá ope l'aiê.*
*(Mãe, estaremos sempre gratos ao mundo por vossa existência)*
*Ebomi xe bó*
*(Mãe anciã que fez o sacrifício por todos nós)*

*Iá ope l'aiê*
*(Mãe, estaremos gratos ao mundo por vossa existência)*
*Iá ô!*
*(Lhe saúdo, mãe!)*
*(Mãe ancestrais (reza)* – Escrito por Ekedji Sinha da Casa Branca, 2015, p.14).

A cantiga acima é entoada, ou tirada[45], sempre pelas mais velhas ou mais velhos, em homenagem aos dias especiais, como o aniversário de posse da *Ìyálòrìṣà* ou *Bàbálòrìṣà*, pela data de nascimento ou saudando o dia do *ọdún*[46] de santo, podendo substituir a palavra *Ìyá* por *Bàbá*, se for o caso de ser cantada para o pai de santo. Essa cantiga também foi publicada nos livros de Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora: "Saudade e memória" (2000); "Ṣàngó" (2016) e na obra "Equede – A Mãe de Todos", de Gersonice Azevedo Brandão, de *Ekede* Sinha, filha do terreiro da Casa Branca, o *Ilé Ìyá Nàsó Ọká*. Com essa cantiga, saúdo todas as mulheres de *àṣẹ* que participaram diretamente da construção do candomblé de tradição *kétu* em Salvador. É graças a essas mulheres que hoje eu posso contar e recontar minhas an(danças) e aprendizados com minhas mais velhas e mais velhos.

Nos diferentes candomblés do Brasil (*Congo-Angola*, *Jeje*, *Mina* ou *Kétu*), podemos perceber, de forma expressiva, a maneira particular com que cada "nação africana" reinventou suas tradições religiosas em solo brasileiro. Embora a nação Jeje-nagô, também conhecida como *kétu* ou *yorùbá*, tenha se tornado mais popular, outras formas de culto aos deuses africanos se consolidaram. O impacto disso extrapola o âmbito religioso e invade a cultura brasileira e as expressões artísticas (Literatura, Dança, Música, Teatro, Artes Visuais e Cinema), a culinária, a saúde e até mesmo o cotidiano.

A primeira organização de candomblé *kétu* no Brasil, segundo alguns estudiosos, foi *Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ayrá Ìntilẹ̀* e se estabeleceu atrás da igreja da Barroquinha, em Salvador. Para Nobrega e Echeverria (2006):

> Os primeiros estudos sobre a história dos terreiros da Bahia indicam como o mais antigo aquele criado na tradição da nação de Queto, por um grupo de mulheres lideradas por Iá Nassô, sacerdotisa do culto de Xangô e originária da corte de Oió, na Nigéria. Elas pertenciam à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha. Deram a este terreiro o nome ioruba *Ìyá Omi Àṣẹ Ayrá Ìntilẹ̀* e o fizeram funcionar numa casa próxima à Igreja da Barroquinha, na antiga Ladeira do Berquo, hoje Visconde de Itaparica, centro antigo de Salvador. (NOBREGA e ECHEVERIA, 2006, p. 30-31).

[45] Expressão usada em alguns terreiros de candomblé quem iniciará uma cantiga. e
[46] No Brasil dia do nome da feitura, ou seja, do renascimento para o *òrìṣà.*

**Figura 10:** Escadaria da entrada para o salão do Terreiro da Casa Branca.

**Fonte**: Acervo pessoal

No entanto, esse grupo de sacerdotisas e de sacerdotes foi expulso do local e se deslocou para periferia da cidade, no bairro do Engenho Velho de Brotas, aderindo a um novo nome, então, passou a ser chamando de *Ilé Àṣẹ Ìyá Nàsó Ọká,* ou mais conhecido como Terreiro da Casa Branca. Desse modo, considerando a importância do candomblé da Barroquinha e da Casa Branca, saúdo as matriarcas:

*Mo jubà Ìyá Kalá.*

*Mo jubà Ìyá Detá.*

*Mo jubà Ìyá Nàsó*.

*Mo júbà Ìyá* Marcelina da Silva.

*Mo júbà Ìyá* Maria Júlia Figueredo.

*Mo júbà Ìyá* Ursulina Maria de Figueiredo (Mãe Sussu).

*Mo júbà Ìyá* Maximiana Maria da Conceição (Tia Massi).

*Mo júbà Ìyá* Maria Deolinda Gomes dos Santos (Papai *Oke*).

*Mo júbà Ìyá* Marieta Vitória Cardoso (Mãe Nitinha).

*Mo júbà Ìyá* Altamira Cecília dos Santos (Mãe Tata).

*Mo júbà Ìyá* Neuza da Conceição Cruz (Neuza de *Ṣàngó Aganjú*).

Podemos observar que as sucessões de lideranças desse terreiro são matriarcais, apenas mulheres assumem a direção. A figura masculina, nesse terreiro, ocupa apenas os cargos de *ọ̀gán*. Homens, nessa casa, não são feitos/iniciados, não carregam o *òṣù* (elemento que atesta que foi feito/iniciado).

* * *

Enquanto falava de tudo isso para Seu Firmino, ele permaneceu calado, dividindo a atenção entre minha fala e o samba que acontecia do outro lado da rua. Embora não quisesse fatigar, o velho estava extremamente empolgado de ver que eu conseguia desenvolver, de forma fluída e sem gaguejar, um discurso sobre candomblé. Mas, quando mencionei a história das princesas, Seu Firmino, voltou ativo para o diálogo comigo, e disse:

*- Ah, você conhece a histórias das princesas? Eu tive o prazer de conhecê-las, quer dizer, de ouvir histórias sobre elas. Escutei de alguns nêgo véio, que trabalhavam no cais do porto onde desembarcavam os africanos, que foi ali que viram chegar muitas mulheres da cidade Ọ̀yọ́, Ẹ̀gbá Arake, Kétu e Benin e lá estavam Ìyá Detá, Ìyá Kalá e Ìyá Nàsó, como também estavam Otampê Ojaro, junto de sua irmã gêmea, Obokô Mixobi, ambas raptadas e aqui batizadas com outros nomes, assim como eu. Otompe Ojaro recebeu o nome de Maria do Rosário, Obokô Mixôbi já não me recordo mais...*

Sobre as irmãs gêmeas que Seu Firmino se refere, Lisa Earl Castillo (2011), relata:

> [...] Filha da família real do reino de Ketu, ainda criança Otampê Ojaró teria sido raptada, junto com uma irmã gêmea, pelos daomeanos e vendida para traficantes de escravos. No Brasil, recebeu o nome de Maria do Rosário. Após sua liberdade, teria voltado para a África, lá casando com um homem chamado Babá Laji, com quem retornou à Bahia e fundou o terreiro. Após a morte de Otampê Ojaró, a liderança teria passado à sua filha, Acobiodé, tendo daí uma sucessão matrilinear até hoje. (CASTILLO, 2011, p. 2014).

Seu Firmino segue contando que: *Assim nasceu o Ilé Maroialaji - Alákétu, mais conhecido como terreiro do Alákétu, localizado no bairro Matatu de Brotas.* Sobre isso Castilho (2011) diz:

> O nome iorubá do terreiro, Ilê Maroiá Laji, se fosse grafado utilizando-se a separação convencional de palavras da ortografia de iorubá, seria "Ilê Maro Iá Laji". Isso ajuda a perceber que "Iá Laji" se refere à "esposa de Laji"; ou seja, Maria do Rosário. Embora o morfema "maro" seja mais difícil de decifrar, devido à falta de acentos indicando a tonalidade dos vocais, "ilê" significa casa. Fica evidente que, em parte, o nome significa à "casa da esposa de Laji", o que sinaliza a atuação de Maria do Rosário na compra das propriedades, respaldando também a memória oral de que Otampê Ojaró tomava a frente em assuntos religiosos. (CASTILLO, 2011, p. 235).

*- Meu filho, esse ẹgbẹ́ ganhou ainda mais reconhecimento, além da sua história, no final século do XX e até meados do XXI, com a ilustre Olga Francisca Régis, a Ìyálòrìṣà Olga do Alákétu ou Mãe Olga de Yánsàn, senhora arretada, forte liderança, que enxergava para além do seu tempo, abriu frentes de diálogos importantes entre a política e toda sociedade brasileira e, também, contribuiu para a expansão e liberdade do candomblé na Bahia. Após sua passagem para o itunlá (terra do renascimento), quem assumiu sua cadeira foi Jocelina Barbosa, filha carnal de Olga do Alákétu, Jocelina é filha de Nàná, a Vovó do candomblé, assim dizia os antigos quando tinha uma filha dessa santa. Mãe Jocelina é carinhosamente chamada de Ìyá Jojo.*

*Muleque, já falei um tanto e já que você é da minha raiz, quero ouvir o que você sabe do nosso povo, da nossa tradição, largue aí, vá.*

Fiquei ressabiado, pois já tinha falado muito, mas como Seu Firmino passou a palavra, nessa hora, senti que o velho abria um espaço para que eu pudesse contar ainda mais sobre minha pesquisa, minhas reflexões e a minha pequena vivência, porque diante do velho eu só tinha a aprender.

Em 1849, Maria Julia da Conceição Nazareth e seu companheiro Francisco Nazareth de D'etra, fundaram o *Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ìyámasé*, também conhecido como terreiro do Gantois. Algumas pesquisas acreditam que esse terreiro teria saído da Casa Branca, como Lima (2003) aponta. No entanto, novas pesquisas realizadas e publicadas como "O Candomblé da Barroquinha" de Renato da Silveira (2010) e de Lisa Earl Castillo (2017), apresentam novos dados para o surgimento do terreiro do Gantois.

**Figura 11**: Terreiro do Gantois

**Foto**: Acervo Pessoal

*Mo jubà Ìyá* Maria Julia da Conceição Nazareth.
*Mo jubà Ìyá* Pulquéria da Conceição Nazareth.
*Mo jubà Ìyá* Maria da Glória Conceição Nazareth
*Mo júbà Ìyá* Maria Escolástica da Conceição Nazareth
*Mo júbà Ìyá* Cleuza Millet
*Mo júbà Ìyá* Carmen Oliveira da Silva

Com a morte de Maria Julia da Conceição Nazareth, quem assumiu a liderança do terreiro foi Pulquéria da Conceição Nazareth, filha carnal da fundadora, conhecida como *Ìyá* Pulquéria de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* ou "Pulquéria, a grande", reconhecida por suas conquistas e bravura, aparecendo, por diversas vezes, em notícias de jornais de sua época. Esteve à frente do terreiro por oito anos. Com seu falecimento e passado o período de luto, o terreiro é coordenado pela *Ìyáláṣẹ* Maria da Glória da Conceição Nazareth, estando à frente por dois anos. Maria da Glória, mãe de sangue da futura *Ìyálòrìṣà* de casa, Maria Escolástica da Conceição Nazareth, que ocupou o trono de suas ancestrais, por sessenta e quatro anos, foi a terceira *Ìyálòrìṣà* do Gantois.

Mais conhecida como Mãe Menininha, tornou-se celebridade, lendária e venerável, por suas lutas contra o racismo e o preconceito religioso, sempre dialogando com as outras casas matrizes, deixando, em seu legado, muitos ensinamentos para o candomblé.

Castillo (2017) apresenta novos dados na cronologia da fundação desse terreiro, onde mostra que também saiu da Barroquinha:

> A narrativa mais conhecida, registrada pelo etnógrafo Edison Carneiro, afirma que a fundadora do Gantois era filha de santo de outro terreiro histórico, a Casa Branca do Engenho Velho, mas, depois da morte de Marcelina da Silva (Obatossi), ialorixá desta casa, Maria Júlia se afastou em decorrência de divisões internas sobre a sucessão, fundando em seguida seu próprio terreiro. Essa versão dos fatos, registrada em 1948, tem sido reproduzida por gerações de pesquisadores e pela mídia, tornando-se pedra fundamental no imaginário popular sobre o candomblé. Contudo, essa narrativa foi sempre contestada por Mãe Menininha, que afirmava ter sido sua bisavó "irmã de santo, e não filha de santo, de Marcelina Obatossi". Segundo Menininha, o Gantois não descende do Engenho Velho. Pelo contrário, os dois terreiros seriam galhos do mesmo tronco, compartilhando uma origem em comum: uma comunidade religiosa primordial, localizada no centro da cidade, num distrito conhecido como a Barroquinha. Depois da morte de Menininha, foram encontrados dois documentos que respaldaram seus argumentos: o primeiro, o testamento de Marcelina da Silva, revela que ela faleceu em 1885; o outro, uma matéria de jornal de 1868, comenta sobre o candomblé de "tia Júlia" e de sua filha Pulquéria. Assim, fica claro que a fundação do Gantois antecedeu, por mais de quinze anos, o falecimento de Marcelina da Silva. A partir dessa constatação, realizei um levantamento documental e etnográfico com o objetivo de rastrear a trajetória de Maria Júlia e seu terreiro e de matizar a natureza da relação com a Casa Branca. Os dados encontrados vislumbram os caminhos percorridos por Maria Júlia e Francisco Nazareth, desde o cativeiro até a liberdade, revelando a importância fundamental da rede social do marido, constituída principalmente por barbeiros africanos envolvidos em confrarias negras. Embora as fontes documentais não confirmem a cisão posterior entre o Gantois e a Casa Branca, elas apontam para dois indivíduos que transitavam entre as duas comunidades. Essas informações, em cruzamento com dados etnográficos, sugerem a fundação do terreiro por volta de 1850. (CASTILLO 2017, p. 03 e 04).

Depois de contar parte da história do nosso *àṣẹ*, perguntei a Seu Firmino em qual casa ele tinha se confirmado. O velho, que a essa altura já tinha deixado escapar algumas pistas do seu segredo, de ter quase 500 anos, embora tentasse sempre disfarçar, seguiu dizendo de suas memórias mais recentes, possíveis de serem vividas em uma vida humana:

*- Foi no terreiro de Mãe Menininha, a Ọ̀ṣun mais bonita da letra de Dorival Caymmi, que conheci minha Ìyálòrìṣà, uma senhora também filha de Ọ̀ṣun, com os mistérios de Osányin e irmã de santo de Ìyá Menininha. Era festa de Ọ̀ṣọ́ọ̀si, o patrono do terreiro, o grande caçador, o provedor e também brigão. Antes de começar a festa, passou pela porta principal do salão a Ìyádàgan Hilda França, que mais tarde tornou-se minha mãe de santo. Como ela era bonita! Na Bahia era conhecida como "pé de pincel", sabe por quê, meu filho?*

Mal consegui responder, de tão estarrecido que eu estava, não poderia imaginar que Seu

Firmino era *Ògán* de Mãe Hilda França, uma das vozes mais belas do candomblé *kétu*, que, na década de 1960, lançou um disco com os grandes tocadores do Gantois. Balancei a cabeça acenando que não.

*- Porque ela não dançava, deslizava no salão. Lá no candomblé do Gantois, a assistência é dividida, tem o lugar das mulheres e o lugar dos homens. Mas como sou capoeirista e conhecia alguns ọ̀gán do terreiro, estava ao lado do "pagodô[47]" dos atabaques junto de Pai Preto, Vadinho Boca de Ferramenta, Ubaldo, Papaú, entre outros. O ṣiré começou, na resposta, aquelas lindas vozes agudas que só vendo, ao cantar para Ọ̀ṣun, eis que a divindade das águas doce de Hilda França chegou. Lembro-me como hoje, meu corpo se arrepiou todinho rapaz, os pelos do braço não abaixavam, eu dizia; "que diacho é isso?". Tempo depois, tive que ir embora de Salvador e fui parar no Rio de Janeiro. Um certo dia, em uma roda de capoeira, com meus camaradas, agoniado por uma macumba, perguntei onde tinha um terreiro de candomblé, indicaram o terreiro em Japeri. Apesar de longe, lá fui eu com a cara e coragem. Ao chegar no terreiro, me deparo com aquela senhora filha de Ọ̀ṣun que tinha encontrado lá no terreiro do Gantois. Meu coração se encheu de felicidade, encontrar, no sudeste do país, meu povo baiano e aquela linda senhora que tinha visto em Salvador foi muita coincidência. A festa começou, os ọ̀gán apostos nos atabaques, as filhas de santo na roda dançavam lindamente... Que festa bonita! Nesse dia, recebi um presente, fui suspenso ọ̀gán pela Ọ̀ṣun de Mãe Hilda França, sendo reconhecido por todos os ọ̀gán do terreiro. Fui suspenso pela divindade das águas doces, porém sou filho do grande ferreiro, o que abre os caminhos, Bàbá mi Ògún. Ógún ye! No dia de minha confirmação, estavam presentes Mãe Lícia de Ọ̀ṣàlá, filha carnal de minha Mãe de Santo, e sua querida neta ẹ̀gbọ́n mi Wânia de Nàná, fiel companheira, que andava pra cima e baixo com minha Mãe. Ìyá mi (minha mãe) adorava festar e sambar, tocava um prato como ninguém...*

Não estava acreditando que o avô da minha amiga era *ọ̀gán* de Mãe Hilda França, a voz que acompanha e embala meu imaginário no candomblé desde adolescência. *Ìyá* Hilda França, além de gravar um disco no início da década de 1960, no mesmo período, a convite do cineasta Glauber Rocha, integrou o elenco principal do filme "Barravento", acompanhada de suas irmãs de santo e tocadores do terreiro do Gantois.

Em 2013, foi a primeira vez que fui a Salvador-BA, com o desejo de visitar os terreiros tradicionais e tantos outros. Acompanhado de minha amiga, Simone Seixas, *Ìyárọ̀ba* do

[47] Pagodo – local reservado para os atabaques e tocadores.

Gantois, visitamos os terreiros que ficam na Avenida Vasco da Gama que inicia pelo *Ilé Àṣẹ Òṣùmàrè*, logo à frente, o terreiro da Casa Branca e, subindo a ladeira, o terreiro do *Bogum*. No dia seguinte, fomos ao *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*.

**Figura 12**: Terreiro do *Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*

**Foto:** Acervo pessoal

Em 1886, *Ìyá* Eugênia Ana dos Santos, mais conhecida como *Ìyá* Aninha (*Ọba Bíyí*), funda no estado do Rio de Janeiro, o primeiro local do *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*, em Coelho da Rocha – Baixada Fluminense –, hoje com a liderança de *Ìyá* Regina Lúcia de *Yemọja*. Em 1910, localizado no bairro do Cabula, Mãe Aninha funda o *Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá* na Bahia. Com a morte de *Ìyá Ọba Bíyí*, quem assume a liderança é Maria da Purificação Lopes, *Ìyá* Báda *Òlúfọ́ndèyí*, já com certa idade, porém auxiliada pela *Ìyá kékeré* Mãezinha *Iwin Tọ̀nà*. Após a passagem de Mãe Báda, assume o terreiro, Maria Bibiana dos Santos, *Ìyá* Senhora *Ọ̀ṣun Múìwà*, bisneta de *Ìyá Nàsó*, uma das fundadoras do candomblé da Barroquinha que Mãe Senhora recebe do

Príncipe de *Ọyọ́*-Nigéria o título de *Ìyá Nàsó*, cargo, esse, ocupado, no século XVIII, por sua bisavó, fundadora do Terreiro da Casa Branca.

Com a passagem de Mãe Senhora *Ọ̀ṣun Múìwà*, o jogo de búzios aponta e nomeia Ondina Valéria Pimentel, conhecida como Mãezinha *Iwin Tọ̀nà*, filha de *Òṣàlá* e *Ṣàngó*. Segundo Mãe Stella, Ondina recebeu esse nome por nascer em alto mar. Mãezinha faleceu no ano 1976. Um ano depois, após o luto tradicional de alguns terreiros, em 1977, precisamente em dezenove de março, a partir do jogo de búzios interpretados pelo último *Olúwo* do Brasil, o senhor Agenor Miranda Rocha, chamado carinhosamente de Seu Santinho, aponta Maria Stella de Azevedo Santos, *Ọdẹ kayọ̀dé* (O caçador que traz alegrias) como a nova *Ìyálòrìṣà*. Filha de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* que, com *ọfà* na mão (arco e flecha – ferramenta utilizada pela divindade caçadora), *Ọdẹ kayọ̀dé* segue na mira da flecha e edifica o desejo que ouvirá de sua *Ìyálòrìṣà* Mãe Senhora, que Mãe Aninha *Ọba Bíyí*, fundadora do *Àṣẹ*, desejava construir uma escola de ensino fundamental dentro do terreiro, para os filhos e filhas de santo, mas também aberta para a comunidade. E, assim, Mãe Stella fez, "a caçadora que traz alegrias" inaugurou, em sua gestão, a Escola Eugênia Ana dos Santos.

No dia 27 de dezembro de 2018, os *òrìṣà* chamam *Ìyá* Stella de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, finalizando, assim, sua vida na terra. Todavia, seu legado jamais será esquecido. Novamente, após um ano de luto e cumprindo com as obrigações fúnebres do *Aṣéṣé*, o terreiro do *Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*, através do jogo de búzios, do *Bàbálòrìṣà* Balbino Daniel de Paula, *Obaràyí*, irmão de santo de *Ìyá* Stella de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, a mando dos *òrìṣà*, indica e nomeia Ana Verônica dos Santos, aos 53 anos, filha de *Ṣàngó Àfọ̀njá*, ou seja, do patrono da casa, a nova *Ìyálòrìṣà* do *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*. *Ìyá* Ana *Ọba Gerè*, hoje, ocupa o sexto lugar como *Ìyálòrìṣà*. Observamos que o *orúkọ* (nome sagrado), dentro do terreiro do *Àfọ̀njá*, são pronunciados e chamados em forma de respeito. Diferentemente, no terreiro da Casa Branca, o *Ilé Àṣẹ Ìyá Nàsó Ọká* e no Terreiro do Gantois, o *Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ìyámasé,* em que os *orúkọ* são guardados em segredo, falados apenas em rituais internos.

Embora de maneira resumida, para mim, um filho de santo, é fundamental trazer a história da fundação das principais casas de tradição *kétu*, pois a raiz é um fator que se apresenta como estruturante da organização social do candomblé, que, a partir da mãe ou pai de santo, constitui famílias, conforme já mencionado.

* * *

Já era tarde, meus amigos estavam "fervendo" no samba, Seu Firmino tomou mais uma vez a palavra:

*- É meu filho, você até que conhece um pouco da história do candomblé da Bahia, vejo que se interessa pelas nossas raízes e mandigas. Eu ainda teria as histórias e andanças no Rio de Janeiro pra te contar, mas é tarde, e, ainda hoje, sigo o preceito de não estar no tempo em "hora grande". Quero que você conheça um grande amigo que também me ensinou muita coisa, o nome dele é Yomar Passos, filho carnal de Ègbọ́n mi Ester, todos esses são filhos da nossa Casa Mãe. Hoje, Yomar Passos é o atual Àsọ́gbà do Gantois, um senhor muito humilde que nasceu para ser mestre, você o conhece?* Eu respondi: Sim, o conheci em Salvador. No entanto, tive mais próximo dele no Rio de Janeiro e em São Paulo, acompanhando-o em algumas festas de candomblés, obrigações e também ouvindo suas produções artísticas musicais, com o Grupo Ofá. Seu Firmino exclamou: *Ah! Então você realmente está no caminho certo, convivendo e aprendendo com os antigos.*

Eram seis da tarde, o dia estava indo embora de um lado e a noite chegando do outro, as luzes da praça se acenderam, Seu Firmino "bateu um *pawọ́*" – pequenas palmas contínuas, levantou, ajeitou seu chapéu e disse: *Meu filho, minha neta e Gabriel estão no Samba, vá também com eles, você é novo e precisa curtir a vida. Diga à minha neta que a espero em casa, eu vou me embora que é hora, continue seu caminhar e aprenda essa cantiga aqui, que eu vou cantar uma vez só:*

*Oh, eu vou me embora*
*Maria são quatro horas*
*Eu vou me embora*
*Maria são quatro horas*
*Primeiro toca o pandeiro*
*Segundo toca a viola*
*Terceiro salão de dança*
*Homi corta o cabelo*
*A mulher sacode a trança*
*Din din*
*Din din de Mamãe*
*(Samba de Roda - domínio público).*

### 1.3 Relato sobre experiências em algumas casas de candomblé

*Àgo l'óna e*
*Dìde máa d'aago*
*Àgo àgó l'ọ́na*
*Ẹ dìde màa yọ*
*K'orò wà níṣẹ o*
*Com licença no caminho*
*Levantem-se, eles estão chegando na hora de costume*
*Levantem-se com alegria habitual*
*Que o ritual teve trabalho*
(Cantiga Tradicional, transcrita por Beniste, 2004, p.229-230)

Levanto-me e saúdo as sacerdotisas e sacerdotes dos terreiros com quem tive os primeiros contatos com a tradição do candomblé. Para iniciar essa caminhada, apresento sacerdotes e sacerdotisas por onde passei e mantenho contato. A primeira é Maria Alice (*Omidewaci*), nascida na Zona Norte de São Paulo, filha de Sebastiana do Nascimento e Ademar do Nascimento, casal preto, moradores do antigo bairro Vila Souza, hoje Vila Franco. Alice, ou Dona Alice, para uns, Mãe para outros(as) é filha de *Ọ̀ṣun* com *Ọ̀ṣóọ̀ṣi*, fez santo no terreiro de *Yemọja Ògúntẹ́*, liderada pela Mãe de Santo *Iyaribosi* (Ivonete Rocha Santos). *Omidewaci*, realizou todas suas obrigações recebendo os direitos de sacerdotisa, no entanto, não abriu terreiro. Com a morte de sua mãe de santo e a mando de suas divindades, realiza alguns cuidados espirituais em sua residência.

É importante mencionar que, nessa época, eu tinha apenas 15 anos. Tendo nascido e crescido no seio de uma família alagoana de inclinação cristã, a aproximação com as religiosidades de matriz africana não foi vista com bons olhos por parte de minha família, devido ao preconceito, o que gerou com manifestações evidentes de racismo religioso. Nesse sentido, foi apenas no final da década de 1990, com meu ingresso no grupo Abaçaí – Balé Folclórico de São Paulo, que tenho uma maior oportunidade de conhecer o candomblé, em suas distintas nações e, também, outras manifestações afro-brasileiras.

O grupo, nessa época, tinha sede no Parque da Água Branca, zona oeste de São Paulo. Naquele espaço, extremamente arborizado e com uma nascente, o Abaçaí mantinha uma "Casa de Caboclo" feita de taipa com rejunte de barro amassado. Em 2001, no quintal de chão batido da casa de pau a pique, ao som dos atabaques, cantos e dança para os caboclos e encantados, aconteceu o lançamento do livro "Encantaria Brasileira", organizado por Reginaldo Prandi. O evento contava com diversas lideranças de terreiros de candomblé e umbanda da cidade. Ali, conheci Mãe Genilce de *Ògún* e seu companheiro *Ọ̀gán* Hélio de *Ṣàngó* (em memória) e seus filhos Alessandra Santos Souza (*Ègbọ́n mi* Alessandra de *Ọbà*) e o *Àsọ́gbà* Alysson Bruno de *Ọbalúwáiyé*. Naquela noite, observando os irmãos, depois de muitos toques e dança, realizei o convite para os dois, *Ègbọ́n mi* Alessandra e Alysson, para integrar o grupo Juruá – Balé Folclórico Juvenil de São Paulo, um projeto do Abaçaí voltado para o público infanto-juvenil, que estava em processo de formação. O ingresso dos dois irmãos no grupo nos proporcionou, a partir de suas vivências, um contato mais próximo com as danças dos *òrìṣà*. Alessandra Santos compartilhou parte de seus saberes em dança dos *òrìṣà*, aprendido em sua família de santo e no cultivar da casa de candomblé de sua mãe. Essa experiência resultou na remontagem do número *Ṣiré funfun*, espetáculo primeiramente

montado pela Abaçaí, na década 1990, com todos os *òrìṣà* vestidos de branco. Todavia, essa remontagem, ganhou nova corporeidade vinda dos ensinamentos de Alessandra e seu irmão. Com o passar dos tempos, reconheci Alessandra Santos como a primeira mestra em dança dos *òrìṣà*, a partir da sua habilidade e domínio com os pés de dança, do vasto repertório das danças dos *òrìṣà* e de seus atos. Éramos adolescentes e eu mal sabia o poder de todas aquelas danças.

**Figura 13**: *Ègbọ́n mi* Alessandra de *Ọbà*

**Foto**: Fomo Felipe Stucchi

## 1.4 *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún Àládà Mèjì*

**Figura 14**: *Ìyálòrìṣà* Genilce de *Ògún*

**Foto**: *Fomo* Felipe Stucchi

*Estava no alto da serra*
*Quando jiboia que por mim passou*
*E trazia um lindo diadema, que meu Pai*
*Ogun foi que abençou*
*Caboclo, Caboclo, Caboclo*
*Pedi malembe, pedi agô!*
*E trazia um lindo diadema, que meu Pai*
*Ogun foi que abençou*
(Cantiga de caboclo)

Salve *Seu Junco Verde*! Caboclo das matas escuras, entidade protetora e conselheira afro-brasileira do *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún Àládà Mèjì.* O terreiro urbano que nasceu na década de 1990, situava-se no bairro Cidade Ademar, periferia da zona sul da cidade de São Paulo. Genilce dos Santos, Mãe Gê, é a fundadora do terreiro, que, quinzenalmente, abria suas portas para a comunidade, para consultas com seu caboclo.

Mãe Genilce de *Ògún* fez santo com o saudoso *Bàbálòrìṣà* Tonhão de *Ògún* do *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún,* onde realizou todas suas obrigações e de quem recebeu o legado de sacerdotisa e foi "sentada" na cadeira como *ìyálòrìṣà*.

Em alguns candomblés, as cadeiras são destinadas às *ìyárọba*, *èkéji*, *makotas*, *ọ̀gán*, *huntos*, *tata* de *ngoma* ou alguns cargos destinados as/os *ẹ̀gbọ́n mi* mais velhas e mais velhos do terreiro. Sobre esse assunto, Julio Braga (1999) descorre sobre a particularidade das cadeiras de *ọ̀gán*, que, em certa medida, também, se aplica a outros postos ou cargos:

> Entre os símbolos de prestígio do candomblé, a cadeira do ogã reveste-se de importância excepcional. Geralmente é colocada em lugar de destaque, quase sempre muito próxima de onde senta o sacerdote. A hierarquia religiosa dos candomblés se manifesta na distribuição do espaço sagrado...Roger Bastide, certamente o primeiro a estudar a função sócio-religiosa da cadeira do ogã, ficou impressionado com as cadeiras que viu, quase sempre trabalhadas com requinte nos detalhes esculpidos, verdadeiras obras de arte. Associou-se aos belos tronos de reis e soberanos mortos de várias regiões da África. "Ora, no Daomé, existem tronos de reis e soberanos mortos, entre os iorubás, trono de deuses; e por toda costa, em geral, até Angola, cadeiras que apresentam curioso aspecto" (BRAGA, 1999, p. 65-66).

Tanto as cadeiras como os locais que elas se encontram, passam por procedimentos sagrados, o que as tornam especiais. A casa da Mãe Gê foi o primeiro terreiro de nação *kétu* com o qual tive contato, passando grande parte dos finais de semana, aprendendo e observando toques, cantos, danças, festas de caboclo, saídas de *ìyàwó* e os caruru de *Ibéjì*[48]. Nessa época, eu ainda não era *abíyán* [49], porém, fui acolhido pela *Ìyá* e por todas e todos da comunidade.

Em conversa com Mãe Gê, realizada no dia 23 de agosto de 2021, especialmente para esta pesquisa, ela relatou as dificuldades de realizar os cuidados espirituais e de cultuar as divindades em terreiro urbano, por conta da intolerância religiosa, pois, por diversas vezes, a polícia era acionada pela vizinhança, que não aceitava a presença do terreiro. Felizmente, atualmente, Mãe Gê conquistou uma chácara em Marsilac (distrito da zona sul da cidade de São Paulo), onde é possível realizar todos os preceitos e fundamentos em chão próprio, gozando do seu direito de liberdade de culto.

[48] Caruru é um prato tradicional do candomblé oferecido aos *Ibéjì*, também sincretizado com São Cosme e Damião em festas destinadas às crianças, onde são distribuídos muito doces.

[49] *Abíyán* – Aquele ou aquela que tem dúvidas. Ao fazer parte de algum terreiro, após realizar algum cuidado espiritual ou receber uma conta lavada no candomblé de tradição *kétu* é considerado(a) *abíyán*.

## 1.5 *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún*

**Figura 15**: *Bàbálòrìṣà* Tonhão de *Ògún*

**Foto**: Acervo Pessoal

*Tom, tudo bem?*
*Agora como diz o causo*
*Tem que sentar e chorar*
*Aí é, na hora do...*
*Ele cantou:*
*- Serra do Pinheiro, tá pá se arrasa*
*Adeus serra do pinheiro*
*Serra do Pinheiro, tá pá se arrasa*
*Adeus serra do pinheiro.*
*Finalizou dizendo:*
*-A epidemia na terra tá pá se arrasa com tudo!*

Esse outro terreiro, que estabeleço contato desde 2003, pertence à nação *kétu* e foi fundado por Antonio José da Silva, Pai Tonhão de *Ògún*, que foi feito no santo pelo *Bàbálòrìṣà* Pércio Geraldo da Silva (Pai Tatá de *Ayrá*), juntamente com Mãe Rosinha de *Ṣàngó* da Muritiba, ambos já estão no espaço do renascimento, mas são nomes importantes de serem citados devido a sua importância para o candomblé de São Paulo.

O *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún,* fundado na década de 1970, está localizado no bairro Jardim

do Estádio na cidade de Santo André. Mãe Gê é filha dessa casa e foi através dela que me aproximei desse terreiro, compreendendo, ainda mais, a relação de família de santo e descendência. Sobre esse assunto, Vivaldo Costa Lima (2003) esclarece:

> É preciso, de logo, distinguir os dois tipos de descendência que determinam a sucessão na liderança dos candomblés. Os antigos terreiros, que deram, como se viu, a norma mais ou menos seguida pelos grupos que se formavam depois, reconheciam, antes de tudo, a descendência no santo, isto é, no sistema da família religiosa, em que a mãe-de-santo era o chefe da família, e seus filhos eram todos os que fossem por ela iniciados e não apenas os que ela tivera, com seu marido ou companheiro (LIMA, 2003, p. 143).

No início deste capítulo, Seu Firmino nos apresenta a história do candomblé e, aqui, podemos observar, a partir dessas duas famílias de candomblés, a continuação da tradição do *àṣẹ*, como é caso do terreiro de Pai Tonhão, que recebeu, das mãos do seu Pai de Santo *Tatá* Pércio de *Ayrá* e Mãe Rosinha de *Ṣàngó*, o ofício de sacerdote, reconhecendo, em Mãe Genilce de *Ògún*, uma de suas filhas mais velhas, a herança ancestral do posto de *Ìyálòrìṣà*.

Em abril de 2020, uma sexta-feira, dia consagrado às deidades *funfun* (brancas), meu telefone toca. Era mensagem de áudio de Pai Tonhão, via *WhatsApp*. Estávamos no auge da primeira onda da covid-19, sem previsão de vacina, o mundo em estado de alerta, um verdadeiro caos, notícias tristes, mortes assolando o mundo. Na epígrafe deste texto, descrevo um trecho de nossa conversa, é um samba chula que ele aprendeu em sua cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, no centro-sul da Bahia. Pai Tonhão é conhecido na cidade de São Paulo como um bom versador e sambador. Ele tinha o caboclo boiadeiro, cantava à noite toda, sem repetir uma cantiga, entre sambas, congos e barraventos. Em dia de festa, quando Seu Boiadeiro chegava, a *èkéji* amarrava um *atacan* (pano) em seu peito e lhe entregava seu chapéu. Em seguida, ele se retirava do espaço social para colocar sua roupa tradicional.

**Figura 16**: *Ẹ̀gbọ́n mi* Wellington e Sr Boiadeiro de Pai Tonhão

**Foto:** Acervo pessoal

Ao sair, Seu Boiadeiro anunciava sua chegada com seu berrante, mas nunca vinha só, sempre acompanhado de caboclos de pena e outros caboclos de couro.

A saúde de Pai Tonhão já estava debilitada nos últimos anos e, no dia 09 de agosto de 2020, fez sua passagem para as terras do renascimento, deixando seu legado no candomblé de São Paulo, em sua família e comunidade.

Após um ano de luto e com todos os *Aṣéṣé* cumpridos, *Ògún*, o santo de cabeça do fundador, o guerreiro que abre caminhos, aponta com maestria a filha carnal de Pai Tonhão, Emanuela de *Ṣàngó*, como sua sucessora. A nova *Ìyálòrìṣà* do terreiro *Àṣẹ Àlákètú Ilé Ògún*, auxiliada pela *Ìyá kékeré* Flávia de *Ọbalúwáiyé*, acompanhada pelas *ẹ̀gbọ́n mi*, *ọ̀gán*, *èkéji* e *ìyàwó* da casa, continuam o legado de seu fundador.

Em conversa com *Ìyá* Manu de *Ṣàngó*, ela relata que foi iniciada em dezembro 1985, por Mãe Rosinha de *Ṣàngó*, para divindade da justiça, o rei da cidade de *Ọ̀yọ́*, *Ṣàngó*. Aqui, é

importante mencionar que, no candomblé, as filhas e filhos de sangue não são feitas e feitos por suas/seus genitoras/es. Mãe Manu ainda reflete sobre o desafio de assumir uma casa de quase 50 anos e o legado de seu pai. Consciente de sua responsabilidade, pede aos *òrìṣà* discernimento e saúde. No final de nossa conversa, realizada em 15 de junho de 2021, especialmente para esta pesquisa, Mãe Manu lembra de um samba que aprendeu com seu pai:

**Figura 17**: *Ìyálòrìṣà* Manu de *Ṣàngó*

**Foto**: Renam Christofoletti

Tava procurando riacho
Encontrei com Mariquinha
Mariquinha o que é que tu tem
Eu meu benzinho não tenho nada
Tô procurando uma raiz
Eh, que é pra curar cabeça inchada.
Oh, ia! Oh, ia!

## 1.6 *Ilé Àṣẹ Ọmọ Kétu*

**Figura 18**: Pai Reizinho e sua *Ìyálòrìṣà* Mãe Ana da Muritiba

**Foto:** Acervo do terreiro (cedida pela Mãe de Santo do terreiro)

O *Ilé Àṣẹ Ọmọ Kétu* (Casa de força dos filhos da cidade de *Kétu*) foi um outro terreiro em que tive importantes aprendizados sobre candomblé, ainda em minha adolescência, e que mantenho contato até os dias de hoje. Romulo Batista de Assis, sacerdote da casa, é baiano da cidade de Pau Brasil-BA, nascido no dia de Santos Reis (06/01), filho de *Oṣàgiyán* e *Ọya*. Por conta da data de seu aniversário, era chamado de Reis ou Reizinho. Em 1992, na cidade de Mauá, com sua *Ìyálòrìṣà* Mãe Ana de *Ṣàngó* da Muritiba, abre o terreiro *Ilé Àṣẹ Ọmọ Kétu – Axé Portão de Muritiba*, "sentado" na cadeira como *Bàbálòrìṣà* por sua Mãe Santo.

Em conversa com o Pai Reizinho – quando ele ainda estava entre nós –, realizada por volta de 2013, ele me relatou que sua mãe de santo preparou o local, espaço onde ficaria sua cadeira de forma definitiva para que pudesse sentar, ou seja, rituais específicos e consagrações foram realizados para livramentos de situações ruins e que para ele pudesse conduzir seu legado, conforme já relatado no caso de Mãe Gê.

Pai Reizinho ou Paizinho, como era chamado por suas filhas e filhos, conduziu o terreiro por vinte e três anos, realizando feitura de filhas e filhos de santo, mas, também, dando continuidade à trajetória de pessoas feitas em outras casas e que realizaram obrigações com Seu Reis. Atualmente, o terreiro está sob a liderança de sua viúva, a *Ìyá ẹfun*[50], Sandra de *Ọbalúwáiyé*, que esteve ao seu lado desde a fundação do terreiro, assumindo, assim, o posto de *Ìyálòrìṣà*.

Nessa casa, tive contato com as festas de *Òrìṣà Oko*, divindade relacionada à agricultura e a *Òṣàlá*, que é muito pouco cultuada em São Paulo. Esse culto foi herança deixada por Mãe Ana de *Ṣàngó,* o que, a meu ver, acentua o caráter dos aprendizados por meio da oralidade, próprios do contexto do candomblé. Sobre a divindade *Òrìṣà Oko*, é importante ressaltar que, em minha trajetória de 20 anos de contato com candomblé, a casa de Seu Reis foi o único espaço em que tive a oportunidade de participar de festas abertas em culto à essa divindade.

A festa para o *Òrìṣà Oko* realizada na casa de Seu Reis, iniciava-se pelo *ṣiré*, e logo após esse rito, uma filha de *Yemọja*, mais velha da casa, saía no salão com uma grande gamela na cabeça com a comida de *Òrìṣà Oko* – feita de mostarda, inhame, camarão seco, cebola e azeite de dendê. Após três voltas no salão, essa gamela era colocada no centro do barracão e, em torno dela, faziam-se círculos de pessoas, começando pelas/os mais velhas/os, que com a mão direita um/a ia tocando o ombro da/o outra/a repetidas vezes, ao ritmo do *Batá*. A comida era ofertada da mais velha/o a/ao mais nova/o, após o *ajéun* (saudação do comer), todas/os se levantam e a mesma filha de *Yemọja* recolhia a gamela e, na cabeça, retirava do salão ao som da seguinte cantiga:

Tirada: *Éró, Bi* eró oh
Resposta: *Òrìṣàko*
*Bi eró ode*
Tirada: *Éró, Bi eró oh*
Resposta: *Òrìṣàko*
*Bi eró ode*

Um *ìtàn* sobre *Òrìṣà Oko* é narrado por Mãe Beata (2008), que explica o processo pelo qual *Òrìṣà Oko* chega no *Àiyé* e recebe, de *Ògún*, as ferramentas necessárias para agricultura.

[50] *Ìyá ẹfun* – cargo responsável pinturas dos/as *ìyàwó*.

## 1.7 *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*

*REFRÃO*
*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez.*

*Pequena, menina sagaz, peralta, muleca chegou pra dançar.*
*Ọ̀sányìn, orixá das folhas, das ervas, das plantas é seu eleda.*

*Oh! Marina!*

*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez.*

*Mulher preta Rainha, baiana de força, cheia de axé,*
*Foi no Rio de Janeiro que fundou o seu candomblé.*

*Ilé Àṣẹ, Ojú Ewé!*
*Ilé Àṣẹ, Ojú Ewé!*
*Ilé Àṣẹ, Ojú Ewé!*
*Ilé Àṣẹ, Ojú Ewé!*
*Oh! Marina!*

*REFRÃO*
*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Marina, Marina, Marina Mercez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez*
*Foi a folhinha que Mãe Menininha fez.*
(Cantiga de Afoxé – Composição: Wellington Campos – março 2021)

O *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*, localizado na Baixada Fluminense do Estado do Rio de Janeiro, é um terreiro fundado por Marina Mercez Santana, soteropolitana, nascida em 01 de Janeiro de 1934, filha de Euflorsina Mercez Santana. Em 21 de setembro de 1937, ou seja, aos três anos de idade, no Alto da Federeção, fez parte do barco das 17 *ìyàwó* do Gantois, do qual também fez parte a já citada *Ègbọ́n mi* Cidália.

*Bàbá* Walmir Leal de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, meu pai de santo, é um dos filhos mais velhos do terreiro e é a atual liderança do *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*. Em conversa realizada com ele, no dia 13 de agosto de 2021, especialmente para esta pesquisa, ele relata que *Ìyá* Marina de *Ọ̀sányìn* chegou ao Rio de Janeiro na década de 1950, com, aproximadamente, 18 ou 19 anos de idade e foi acolhida por uma irmã de santo sua. Ela começou a vida naquela grande cidade, primeiramente, trabalhando como doméstica, no entanto, apostou no ganho de seu sustento no tabuleiro de *àkàràjẹ*, herança de sua ancestralidade negra baiana. O local de trabalho ficava na avenida Nilo Peçanha, no centro da cidade carioca. Essa é uma prática tradicional baiana e ancestral, marcada na história da diáspora africana, como nos mostra o trecho abaixo:

> A venda de comida de rua parece ser uma prática antiga, provavelmente resultado do padrão de assentamento urbano em que milhares de pessoas viviam em cidades delineadas. Uma das experiências marcantes que Richard Lander e Clapperton detalham em seus relatos de viagem é a variedade de alimentos que eles puderam comprar e desfrutar enquanto se deslocavam por essa região; quase se podia saborear a "sopa de palavrório" que eles descreviam com tanto prazer. A profissão de quem vendia alimentos está muito bem documentada em versos de Ifá como este:
>
> A divinação Ifá foi realizada por Aduke,
> Prole de pessoas de bom coração dos tempos antigos,
> Quem cozinhava milho e feijão juntos para viver uma vida melhor.
> Ela acordou cedo pela manhã
> Chorando porque não tinha todas as coisas boas.
> A Aduke foi dito para realizar sacrifícios,
> E ela o fez.
> Depois de realizar os sacrifícios,
> ela se tornou uma pessoa importante.
> Ela tinha dinheiro.
> Atingiu todas as coisas boas que buscara...
> Quando cozinhamos milho e feijão juntos,
> Todas as coisas boas da vida enchem nossa casa.
>
> (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 26-27, Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento).

No trecho acima, novamente, a presença da divindade mensageira aparece como início de tudo, pois ele é dono comércio, da feira, como aparece no verso de *Ifá*. O ritual mencionado acima também é realizado no Brasil, antes de iniciar as vendas de acarajé, uma quantidade é ofertada primeiramente a *Èṣú*.

**Figura 19**: Mãe Marina de *Ọ̀sányìn* com seu

**Foto**: Acervo do *Ilé Aṣẹ Ojú Ewé*

Mãe Marina também participou de muitas saídas carnavalescas no Rio de Janeiro, sendo integrante por um tempo do Afoxé Filhos de Gandhy do Rio de Janeiro, relembrando momentos de sua cidade natal, Salvador. No arquivo pessoal do terreiro, sob a guarda de Pai Walmir, temos o registro do Jornal O Globo do Rio de Janeiro, em que Mãe Marina participa do cortejo dos Filhos de Gandhy (RJ) na década de 1970.

**Figura 20:** Mãe Marina de *Ọ̀sányìn* com Afoxé Filhos de Gandhy-RJ

**Foto**: Acervo do Terreiro *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*

Mãe Marina morou no bairro do Estácio, onde iniciou sua trajetória como liderança espiritual. Foi em 01 de agosto de 1973 que ela fundou o terreiro *Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*, na cidade Nova Iguaçu, Baixada Fluminense. Em outubro de 1981, o terreiro foi transferido para o atual endereço, na cidade Belford Roxo, no bairro de São Bernardo, em um terreno que foi ganhado em nome do Caboclo Rei das Ervas, entidade que, juntamente com *Bàbá mi Ọ̀sànyìn*, é considerado responsável pelos caminhos de prosperidades dessa comunidade.

No dia 02 de março de 2002, em sua cidade natal, Salvador-BA, Mãe Marina fez sua passagem, deixando filhos consanguíneos, filhas e filhos de santo. Pai Walmir Leal de *Ọ̀ṣọ́ọ̀sí*, relatou que, no leito de morte, ela pediu a ele e à *Ìyárọba* Jocenira de *Ògún* que não deixasse sua casa fechar, que dessem continuidade ao seu legado. Assim, os dois fizeram e, auxiliados pela casa mãe, o terreiro do Gantois, após as cerimônias fúnebres e o luto, é

reaberto, mantendo-se até os dias de hoje, conforme o pedido da *Ìyá* Marina de *Ọ̀sànyìn*.

**Figura 21:** Salão público (Festa do *Olúbájẹ* e *Nànà* 2017).

**Foto:** Acervo pessoal

## 2. SEGUNDA SAÍDA: Orixalidade: O sagrado que se movimenta no corpo.

Se, por um lado, a minha experiência como *ẹ̀gbọ́n mi* possibilitou um fio condutor para as reflexões sobre e a partir do contexto religioso do candomblé, por outro lado, a experiência no campo das artes cênicas, especialmente da dança, foi um importante contexto para a formulação das oficinas "Deuses que Dançam". Assim, considerando que antes de mim outras pessoas se dedicaram à reflexão sobre a relação corpo e ancestralidade, para pensar uma dança afrocentrada, nesta SEGUNDA SAÍDA, coloco-me à escuta de mulheres pensadoras da dança, na expectativa de poder dialogar com elas na TERCEIRA SAÍDA, quando discorrerei especificamente a respeito do pensamento sobre dança desenvolvido nas referidas oficinas, sobretudo no que diz respeito aos aspectos simbólicos e metodológicos.

No âmbito da dança, assistimos, no Brasil, desde a década de 1950, um interesse da cena artística pela dança dos *òrìṣà,* como foi o caso de Mercedes Batista. Nascida em Campos dos Goytacazes (RJ), em 1921, filha de Maria Ignácia da Silva e João Baptista Ribeiro, Mercedes Ignácia da Silva Krieger foi bailarina, coreógrafa e a primeira mulher negra a dançar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na década de 1950, Mercedes foi contemplada com uma bolsa de estudo pela bailarina norte-americana Katherine Dunham, considerada a matriarca da dança negra estadunidense (SILVA, 2007). Ao retornar da experiência com Katherine Dunham, Mercedes investe na elaboração de uma abordagem própria de dança, tendo o candomblé, sobretudo a partir do contato com o sacerdote Joãozinho da Goméia, como uma importante referência. Nesse sentido, Mercedes Batista pode ser considerada uma das precursoras da Dança Afro-brasileira (SOUSA e SILVA, 2015).

Paralelamente à atuação de Mercedes Batista na cidade do Rio de Janeiro, a cidade de Salvador – com expressivo número de casas de candomblé e devido a forma peculiar com que essa tradição se expande para o cotidiano e vida social da cidade – também foi um expoente das chamadas Danças Afro, em que artistas como Mestre King, Zebrinha, Augusto Omolu, Rosângela Silvestre, Vera Passos, entre outras/os, buscaram inspiração na gestualidade de divindades africanas cultuadas no Brasil para, em seus trabalhos de dança, investir na relação corpo e orixalidade. A noção de orixalidade aparece, aqui, como uma alternativa para abarcar todo o contexto simbólico, mítico e gestual que compreende o *òrìṣà*. Essa ideia que me chega, primeiramente, a partir de um vocabulário utilizado entre artistas da cena, é, aqui, abordada em consonância com o que discutiu Teixeira (2017), em sua dissertação de mestrado "A cultura afro-latina representada no Movimento Hip Hop: alternativas de pertencimento - território e

orixalidade”**,** fruto de um processo de pesquisa que teve, como objetivo, relacionar a produção dos *rappers* Racionais MC’s e Papo Record – o primeiro brasileiro e o outro cubano – como exemplos de um cenário musical afro identificado, com o que a autora chama orixalidade.

> Pensando, em paralelo, na ideia de construção de narrativas de nacionalidade, na presença ou importância de mitos cosmogônicos para entender essas narrativas e na produção dos Racionais MC's e do rapper Papo Record, surge a ideia da orixalidade, entendida aqui como uma cosmovisão herdada pelo Movimento Hip Hop das comunidades-terreiro. Nesse sentido, considerando a produção desses rappers, nos CDs mencionados anteriormente, observam-se referências aos Orixás Ogum e Xangô surgindo a necessidade de verificar o que motiva tais referências.
> Como nossa premissa, apresentada no segundo capítulo, é a da existência de uma literatura afro-identificada, assumimos que essa literatura se constituiria como um contracânone enquanto construção de narrativa de nacionalidade, e nos referimos aqui às representações nacionais produzidas no Romantismo e retomadas no Modernismo. Ogum e Xangô, assim, aparecem como mitos alternativos, como possibilidade de pertencimento positivo, posto que os enredos de Ogum difundem valores associados à luta, ao domínio da tecnologia, à força e à bravura, ao passo que Xangô é conhecido como o Orixá da justiça, aquele que preza pelos valores da verdade e da honestidade. (TEIXEIRA, 2017, p. 66-67).

A autora também observa a ideia de orixalidade a partir das comunidades de terreiro como uma identidade narrativa alternativa que se concretiza, para o povo preto, um espaço de pertencimento cultural e místico (TEIXEIRA, 2017). Assim como Teixeira (2017) observou a orixalidade como um fenômeno que se expande para além do espaço-tempo do candomblé, percebo essa expansão na dança nos exemplos já citados, mas, também, em outras práticas que se dão da “porteira para fora” como, por exemplo, a baiana vendendo acarajé, os blocos de Afoxés e uma série de produções culturais em músicas feitas por artistas/filhos e filhas de santo que, a partir de uma orgânica relação com o candomblé, realizam trabalhos como: Pradarrum de Gabi Guedes, Rum Alagbê de Yuri Passos, a Orkestra Rumpilezz de Leitieres Leite (em memória), os trabalhos de oficinas de percussão de Mônica Millet e de Alexandre Buda (Na Batida do Atori).

No caso especifico da dança, conforme podemos conferir no trabalho realizado por Fernando Ferraz (2012), em sua dissertação de mestrado intitulada “O fazer saber das Danças Afro: investigando matrizes negras em movimento”, foi por volta dos anos 1960 que a Dança Afro na Bahia começou a se fortalecer e a repercutir por meio de grupos folclóricos e parafloclóricos, a exemplo dos grupos Olodumaré, dirigido por Domingos Campos e Viva Bahia, dirigido por Emília Biancardi.

> Domingos trabalhava em suas obras com temas e histórias míticas ligadas ao universo litúrgico afro-brasileiro; e para conseguir subsídios para suas coreografias, Domingos Campos frequentava os candomblés de Salvador a fim de observar e pesquisar as gestualidades e danças dos orixás e para os orixás (SOUSA & SILVA, 2015, p. 06).

Nesse breve histórico apresentado pelo autor, podemos perceber a cultura do candomblé como um disparador criativo para a arte do movimento, já que, nesse contexto, operam uma multiplicidade de estímulos e sentidos estéticos, que podem ser experienciados não apenas nos atos e *ṣiré*, mas em todo cotidiano litúrgico.

Seguindo o procedimento metodológico A Bênção , que nesta SEGUNDA SAÌDA, diz respeito a escuta de mulheres da dança, trazer, para este texto, o pensamento de Inaicyra Falcão dos Santos é simbólico, primeiramente, por ela discutir especificamente a relação corpo e ancestralidade e, segundo, pela sua importante trajetória profissional entre a cena artista e a universidade, tendo sido, inclusive, uma das mestras da orientadora desta dissertação.

Segundo Santos (2019), refletir sobre dança no contexto acadêmico proporcionou à conscientização do movimento e sobre o corpo, no que diz respeito à expressividade, aos processos coreográficos e também filosóficos. Sua história com dança começa de forma espontânea, sobretudo na infância a partir da vivência no *Ilé Àṣẹ Òpó Àfọ̀njá*, sendo ela filha do *Àsọ́gbà* Mestre Didi (Deoscoredes Maximiliano dos Santos) e neta da *Ìyálòrìṣà* Mãe Senhora *Ọ̀ṣun Múìwà*. Mestre Didi, foi um renomado artista plástico e escritor de suas vivências, além de *Aláàpinni* do *Ilé Aṣipa*, ele e sua mãe, Mãe Senhora, já mencionado na PRIMEIRA SAÍDA, por Seu Firmino, são importantes nomes do candomblé na Bahia. É nesse contexto cultural que Inaicyra Falcão vivencia a cultura dos seus ancestrais "[...] nas dramatizações vividas em danças, gestos, cantos e ritmos, alicerces de uma trajetória" (SANTOS, 2019, p. 27).

Já em 1984, a referida autora defende, na Universidade de Ibadan, no departamento de Artes Teatrais, na Nigéria, a dissertação de mestrado intitulada "Dança Ritual na Bahia", em que discutiu "[...] a inter-relação entre os aspectos coreográficos das danças dos orixás e o simbolismo de suas manifestações" (Santos, 2019, p. 32), mostrando, nesse trabalho, a importância dos mitos.

Como estudante de graduação, ela participou da Companhia de Dança da UFBA, sob direção de Clyde Morgan[51], participou também da Cia. Olodumaré e Bahiafro. Nesse período,

[51] "Clyde Morgan nasce nos EUA e chega ao Brasil em 1971, com uma bagagem de dança que perpassa pelo clássico, moderno e dança africana. Tendo como principais mestres Babatunde Olatunji, com quem aprendeu dança africana e José Limón, que além de lhe fornecer sua técnica própria o estimulou à pesquisa de campo em diversos países da África (OLIVEIRA, 2007). Depois de ter passado pelo Rio de Janeiro, Clyde se instala em Salvador, onde integra o corpo docente da Escola de Dança da UFBA e passa a dirigir o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, no qual teve a oportunidade de fazer experimentações, somando sua bagagem pessoal, com arquivos

teve acesso a diversas/os coreógrafas/os e educadoras/es, sendo que o que mais lhe chamava atenção era as/os facilitadoras/es negras/os que ofertavam, em sua prática com dança contemporânea, uma abordagem pautada em africanidades, pois Inaicyra jamais se conformou "[...] *com determinados estereótipos de que o negro, para expressar sua arte, deve abdicar de valores que fazem parte de sua própria cultura*." (2019, p. 30).

A autora chama especial atenção para importância do reconhecimento da pluralidade cultural:

> Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para este tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira. (SANTOS, 2019, p. 36).

O trabalho de Inaicyra Falcão dos Santos, como docente no Instituto de Artes da Unicamp, agregou, a sua vivência artística, elementos para reflexão da relação professor/ra e aluna/o e de metodologia de ensino da dança. É nesse sentido que o trabalho de Santos (2019) traz contribuições para meu trabalho de pesquisa, ao ponderar a relação entre o sagrado e a dança.

> Compreender o processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano e o processo reverso, em que o cotidiano é expresso no sagrado, mostrou-se como um campo de exploração e de possibilidades, situado especificamente numa determinada tradição cultural. (SANTOS, 2019, p. 37).

Na obra "Corpo e Ancestralidade – Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação" (2019), já em sua 4ª edição, a autora apresenta uma abordagem de ancestralidade que, a despeito de sua familiar relação com o candomblé, propõe uma abordagem que se dissocia da reprodução dos ritos vivenciados nos terreiros, tratando-a o corpo de quem dança como lugar de memória ancestrais.

> Procurando cultivar comportamentos, crenças, lendas e valores transmitidos oralmente, de forma coletiva, de geração a geração, detentores típicos de uma sociedade, estamos querendo conquistar, de modo consciente e intencional, um espaço na dança-arte-educação. Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos. (SANTOS, 2019, p. 157).

videográficos trazidos da viagem à África e, ainda, com o material cultural e humano latente em Salvador – a dança dos orixás e a capoeira." (SILVA, 2010, p. 9-10)

O que me parece importante na abordagem sobre ancestralidade da referida autora é que, embora sua experiência considere fortemente a tradição africana-brasileira, reconhecendo a importância do mito, ela é muito cuidadosa em distinguir arte e religião, o que, na abordagem do "Deuses que Dançam", é algo fundamental, tanto para respeitar os aspectos sagrados do candomblé, como para ressaltar o corpo, e não uma força externa a ele. Nas palavras da autora:

> A arte e a religião possuem, portanto, uma linha tênue de separação. Os conhecimentos de suas funções e contextos, no entanto, ajudam a definir as suas diferenças. A distinção entre arte e religião possibilita ao artista um processo analítico e criativa de sua obra de arte.
> Pressupõe-se que o mito presentificado nos eventos ritualísticos podem exercer influência na criação artística. Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas. (SANTOS, 2019, p. 89-90).

O trecho acima me faz pensar na particularidade das oficinas "Deuses que Dançam" que, em um determinado momento, aconteceram no espaço físico de uma casa de candomblé, atraindo pessoas com o interesse muito explícito na dança dos *òrìṣà* propriamente dita, o que não é exatamente o que as oficinas propõem. Nesse sentido, a noção de "da porteira para dentro, da porteira para fora", citada por Mãe Senhora e abordada na prática e no princípio metodológico de Inaicyra Falcão, foi-me também fundamental para o reconhecimento da relação e limites entre arte e sagrado.

> Essa necessidade vem mostrar a certeza adquirida de que o conhecimento e a compreensão do senso da dança torna-se imprescindível, quando se trata de educar e formar brasileiros e sobretudo de respeitar a tradição religiosa africana. Esta parece sempre ser a busca dos estudiosos e artistas interessados no assunto. Todavia, a maioria deles também não consegue demarcar os espaços, distanciar o que é - na expressão utilizada por Mãe Senhora no Terreiro do Axé Opô Afonjá em Salvador, o que é - "da porteira para dentro" e do que é "da porteira para fora". Alicerçam-se, assim, preconceitos, estereótipos, rejeição por parte dos que desconhecem a matéria e aborrecimento por parte dos conhecedores, dos religiosos, que lutam contra esta problemática. (SANTOS, 2019, p. 167).

É justamente nesse ponto que a Instalação Corporal me serviu como uma importante ferramenta, no sentido de ser um dispositivo de geração de energia e conexão pautada no próprio corpo, que não depende de uma relação prévia da pessoa com o candomblé, pois o motivo para o corpo dançar nasce de si próprio, mesmo que estimulado por símbolos e imagens outras.

A Instalação Corporal sistematizada por Renata de Lima Silva (2004, 2010, 2012), em seus trabalhos de pesquisa, foi elaborada a partir de uma preocupação "[...] de preparar o corpo tecnicamente para o trabalho criativo" (SILVA, 2004, p. 75). Assim, a autora relata, em sua dissertação de mestrado, que dá início a essa abordagem que:

> Os parâmetros para essa transformação foram extraídos de experiências na prática de dança, obtidas principalmente durante o curso de graduação em Dança na Unicamp, sobretudo, nas disciplinas de Danças Brasileiras (atualmente Danças do Brasil), Exercícios Técnicos de Dança e Expressão e Movimento. A essas experiências foram somados os resultados da pesquisa bibliográfica em Laban, Barna e Burnier. Assim, encontramos uma maneira de sintetizar o processo de "instalação corporal". (SILVA, 2004, p. 76).

Considero, ainda, importante ressaltar que a Instalação Corporal foi desenvolvida em um contexto de pesquisa que buscava, na relação com performances negras e populares, arrastar para a dança contemporânea os aspectos estéticos e identitários. No caso da dissertação de mestrado, tratou-se do Hip-Hop e da capoeira e, no doutorado, da capoeira angola e sambas de umbigadas.

A ideia de Instalação Corporal foi amadurecida na tese de doutorado "O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea", também defendida no Instituto de Artes da Unicamp, no ano de 2010, inclusive sob coorientação de Inaicyra Falcão. Em 2012, esse trabalho foi publicado pela editora UFG, instituição em que a autora é docente. Nesse trabalho, SILVA (2012), além de nos apresentar o já citado Seu Firmino, traz outros dois importantes conceitos para relacionar as performances tradicionais e as criações artísticas, são eles: Corpo Limiar e Encruzilhada.

A partir de autoras como Leda Maria Martins (2021) e autores como: Victor Turner (1974, 1982), Callois (1990), Dawsey (2005), Schechner (2002, 2003), Eduardo Oliveira(2007), Huizinga (2007), José Gil (2004) e Renato Ferracini (2006) e, sobretudo, em suas práticas em performances negras tradicionais, Silva (2012) desenvolve seu pensamento sobre dança, relacionando performance, jogo e ritual.

> Na encruzilhada, o corpo limiar se instaura, não apenas mediante a um repertório corporal do brincante, mas à medida que a *paidia* e *ludus* se atritam. Contudo, a encruzilhada não garante por si só a existência do corpo limiar, pois este é também um estado que se alcança e, sobretudo, que se busca. É a diferenciação que Seu Firmino faz aos que chama de angoleiro. Na concepção do velho, o angoleiro é aquele que não está na roda por um acaso, ou por simples curiosidade, e sim aquele que tem uma profunda identificação, no sentido de envolvimento (comoção), e que é capaz de assimilar e incorporar a estrutura códigos e normas da capoeira. E, por fim que tem sensibilidade para se "deixar levar" (trânsito) pela música.
> Desse entendimento, trago para a dança a compreensão de que a motivação é condição *sine qua non* para alcançar organicidade e identificação corporal. (SILVA, 2012, p. 157).

Tendo isso em vista, a autora utilizou a Instalação, bem como a ginga pessoal como motivador, no sentido de pensar que o corpo gera movimento e que esse movimento é a própria força motor do movimento e que, em meio a um estado de consciência do corpo dilatado, essa

energia movente pode ser modelada em determinadas “formas” e, posteriormente, transformadas.

> É nesse jogo de adquirir uma consciência de corpo e de entrar e sair das matrizes e estruturas da capoeira angola e dos sambas de umbigada que acredito que se exercite uma organicidade/corporeidade advinda do popular, à medida que a *padia* e o *ludus* se atritam criando uma imanência que sugere a encruzilhada e a zona de turbulência. Não esqueçamos que a musicalidade dessas manifestações também *contribui* com esse estado. Assim, tanto a percussão ao vivo como o ato de cantar (corridos, sambas, pontos e modas) fazem parte desse processo (SILVA, 2012, p. 158).

Tendo sido a Instalação Corporal uma base para o desenvolvimento do trabalho “Deuses que Dançam”, considero pertinente, neste momento, apresentar uma reflexão longa de como SILVA (2010) apresenta as etapas desse procedimento. No entanto, é importante ressaltar que a Instalação é uma dinâmica viva que tem sido constantemente ressignificada e adaptada aos diferentes contextos pela própria pesquisadora e por outros artistas/educadores que tem formação a partir da Instalação Corporal, como é o meu caso. Assim, nesse momento, trago de maneira sistematizada o processo metodológico exposto na tese de doutorado de Silva (2010), para tanto, utilizo o itálico para os trechos citados. Trago, também da tese de doutorado de Silva (2010), imagens produzidas pelo artista Zé Vicente especialmente para o referido trabalho e que, curiosamente, foram inspirados em imagens minhas e da autora em processo de realização da Instalação Corporal.

## 2.1 Dinamização

A dinamização na Instalação Corporal foi pensada a partir do treinamento energético elaborado pelo Núcleo de pesquisas Teatrais – Lume, que tem, como propósito, gerar maior carga de energia no corpo, a partir da dança das articulações que perpassa por movimentos rápidos, involuntários e fluídos. Silva (2010) afirma que:

> A dinamização não é utilizada apenas para a realização dos exercícios primário e secundário, também pode ser utilizada como porta de acesso ao corpo instalado no processo de criação, isto é, na busca de matrizes de movimento ou de significação de sequências coreográficas. (LIMA, 2010, p. 139).

## 2.2 Exercícios Primários

> O limite do interno e o externo é, a princípio, a fina camada da epiderme, que funcionaria como uma fronteira permeável. O dentro e o fora, instaurados por uma consciência-percepção, tencionam-se, atritam-se... Gerando uma força potencial que se materializa na forma de movimento, estando o corpo estendido pelas ferramentas da instalação. De onde o movimento poético acontece no espaço e através dele, em pleno domínio do atuante. (SILVA, 2010, p. 145).

**Figura 23:** Ilustração Exercícios Primários.
**Fonte:** SILVA (2010, p. 141).

**Figura 24:** Ilustração Corpo Instalado.
**Fonte:** SILVA (2010, p.146)

A ilustrução acima, retirada da tese de Silva (2010), orienta uma estruturação corporal que se inicia pela base dos pés, crescendo para além do topo da cabeça.

> 1 - ENRAIZAMENTO DOS PÉS > Reconhecer o triângulo de base do apoio dos pés: primeiro metatarso (dedão), Quinto metatarso (dedinho) e o calcâneo. Pressionar os pés contra o solo, vetor para baixo a favor da gravidade (afundar). Acentuar (sustentar) o arco longitudinal medial. (SILVA, 2010, p.143).
> O enraizamento dos pés consiste na máxima adesão dos pés ao chão, abrindo espaços entre os dedos, enfatizando o apoio em três pontos básicos, formando um triângulo onde o ápice está no calcanhar. (SILVA, 2010, p. 142).

Ao realizar a Instalação Corporal nas oficinas Deuses que Dançam, as imagens corporais dos exercicios primários e secudários, ao longo dos anos, receberam novos significados com base na vivência nos candomblés. Nesse sentido, o "Enraizamento dos Pés", nos Deuses que Dançam, recebe, eventualmente, a imagem do *ìgbìn* (caracol), molusco africano que, ao se deslocar, articula seu corpo na terra e está sempre rente ao solo. O conceito de *ìgbìn* é adicionado

à ideia de “Enraizamento dos Pés” como forma de proporcionar a ideia de movimento dos pés, estimulando sua articulação em contato com o solo.

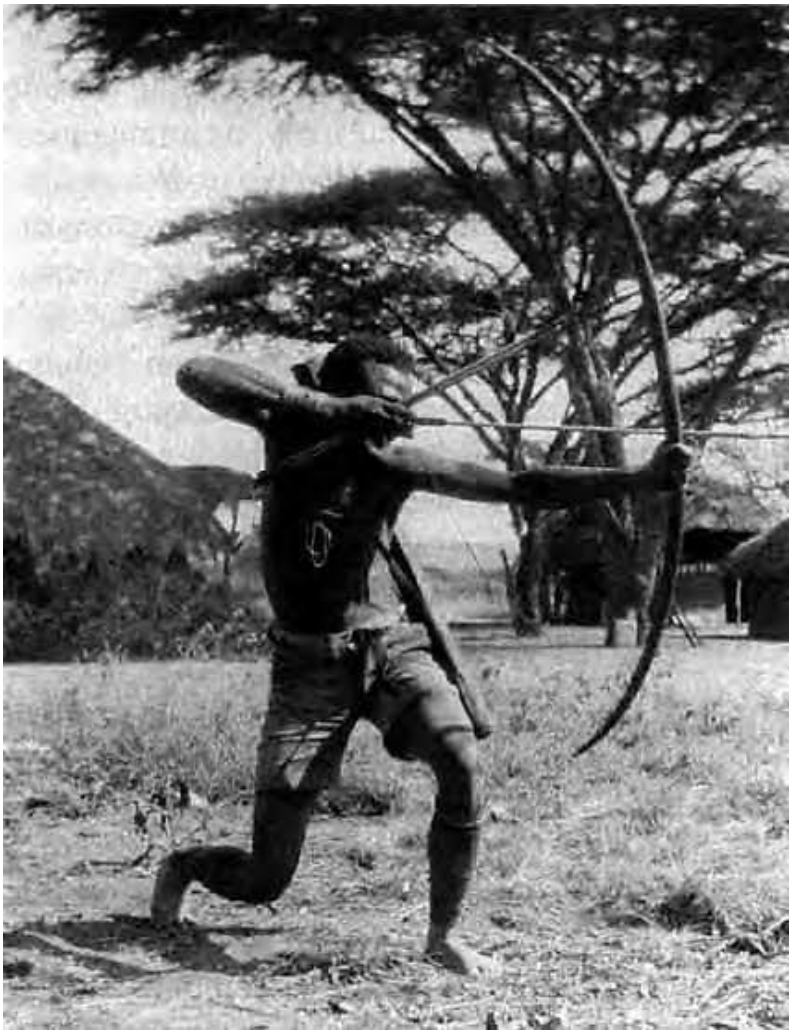
**Figura 25**: *ìgbìn* (Caracol)

**Foto**: Acervo Pessoal

O segundo exercício primário da piramide da Instalação Corporal é o “arqueamento dos joelhos”, que, na abordagem dos Deuses que Dançam, evoca, também, a imagem do *ọfà* – arco e flecha, ferramenta das divindades caçadoras. Assim como quando, ao ser arqueado, um arco fica preparado para lançar a flecha, o corpo, a partir do arqueamento dos joelhos, está para uma impulsão.

> 2 - ARQUEAMENTO DO JOELHO> com os joelhos levemente flexionados (soltos, desprendidos) e na conseqüência da elevação do maléolo medial e da rotação externa da articulação coxofemoral se dá a rotação da tuberosidade da tíbia, provocando o arqueamento do joelho.
> O enraizamento dos pés se completa com um segundo exercício primário: o arqueamento dos joelhos. Os joelhos são ligeiramente “rotacionados” para fora, aumentando o arco dos pés, à medida que faz com que os maléolos mediais “subam”. O trabalho nos joelhos, ligado com o próximo exercício primário, tem como conseqüência uma espiral nas coxas, ação de extrema importância em técnica de dança, já que aciona a musculatura interna da coxa sem sobrecarregar os joelhos - resultante do arqueamento dos joelhos com o encaixe da bacia, ocasionada pela seta imaginária posta no cóccix. (SILVA, 2010, p. 142).

**Figura 26:** Archer Sukuma



**Fonte:** Jean-Loïc Le Quellec. Arcs et bracelets d'archers au Sahara et en Égypte, avec une nouvelle proposition de lecture des "nasses" sahariennes. Les Cahiers de l'AARS, Saint-Lizier: Association des amis de l'art rupestre saharien, 2011, pp.201-220. ffhalshs-00696540f

Embora o exercício de "espiral nas coxas" não apareça na pirâmide, é uma ação intermediária entre o "arqueamento nos joelhos" e a "seta no cóccix". No trabalho corporal Deuses que Dançam, a imagem do espiralar do casco do caramujo, do *ìgbìn*, é eventualmente acionada para colaborar no acionamento da estrutura muscular dos quadrícipes de forma a não sobrecarregar os joelhos em decorrência do arqueamento.

> [...] A seta no cóccix é o terceiro exercício primário e age na região da bacia, juntamente com o zíper no púbis (do púbis ao esterno), o quarto exercício. Os dois agem em direções opostas, encaixando o quadril e alongando a coluna, que cresce da região do sacro até a cabeça, que por sua vez, é o prolongamento da coluna, atravessada por um fio de nylon que perfura o crânio e se amarra na última estrela do céu. (SILVA, 2010, p. 142).

Por sua vez, a “seta no cóccix” expande a percepção corporal para o quadril, o que faz com que, eventualmente, seja evocada a partir da imagem de uma ancora que *Yęwà*, a divindade cobra, porta como ferramenta, em sua cintura, quando vestida com roupa de *Hum*. Ainda na região do quadril, o exercício primário “zíper no púbis (do púbis ao esterno)”, não recebeu nova imagem e é utilizado apenas como o idealizado pela autora.

**Figura 27**: *Yęwà* Gantois.

**Fonte:** Carybé, 1980, p. 205.

O próximo item se trata da “cachoeira nos ombros”, isto é, cachoeira que cai sobre os ombros, como imagem para acionar a cintura escapular. Ela traz, por si só, um relação com um importante elemento para o candomblé, pois as águas doces são do domínio de *Ọ̀ṣun*.

> [...] Em oposição ao fio de nylon está a cachoeira nos ombros. A água corrente e forte da cachoeira cai pelos ombros, passando pelas escápulas, braço, antebraço e mãos, escorrendo pelos dedos. Ao passar pelas escápulas, a água da cachoeira alivia o esterno (relaxa). (SILVA, 2010, p. 142).

O trabalho com as escápulas requer muita atenção, pois toda a movimentação dos *òrìṣà* parte do *jìká* (na diáspora recebe o significado de mexer os ombros e o nome do ritmo príncipal de *Yemọja*), quanto maior a articulação dessa parte do corpo, mais expressiva será sua dança. Em minha experiência de aprendizado dos pés de dança no candomblé, frequentemente, ouvi das mais velhas o ensinamento de lembrar de "soltar os ombros", que, ao meu ver, diz respeito não apenas ao relaxamento da região do trapézio, mas, também, da habilidade de mexer as escápulas que, quando acionadas pelo peso "da água da queda das cachoeiras", se tornam mais ativas. Essa água, ao escorrer ao longo dos braços, chega até os dedos e cai sobre a terra, fertilizando o solo que produz energia, fortificando as raízes dos pés que sobe para o corpo, ou seja, proporcionando um ciclo de energia ineterrupta.

Por fim, a imagem do "fio de nylon" – que do cóccix se alonga pela coluna vertebral, saindo pelo *orí* (cabeça) – é adicionada, eventualmente, à imagem da *ejò* (cobra), réptil relacionado a *Òṣùmàrè*. Aqui, a imagem do *ejò* como elemento de aproximação da Instalação Corporal com o contexto mítico e imaginário do candomblé perpassa também pela relação com o *ọ̀run* (céu), já que o rabo da cobra está na ponta do cóccix, o corpo sugere a ideia de movimento e de sinuosidade para coluna e, também, que a cabeça da cobra projeta o *orí* para cima.

O conjunto dos exercícios primários é o corpo instalado em uma primeira instância, pois possibilitam um estado de percepção do corpo diferenciado no que diz respeito ao equilíbrio, às oposições entre vetores, à energia e à respiração. Esses exercícios, ao longo da aula, são rememorados para possibilitar uma maior consciência corporal na execução de todos os movimentos e são a base dos exercícios secundários

### 2.3 Exercícios Secundários em consonância com as danças dos *òrìṣà.*

Após a assimilação dos exercícios primários, essas ferramentas de expanção do corpo e da consciência são postas em deslocamento, a fim de consolidar o trabalho anterior e desenvolvê-lo para a prática de dança própriamente dita. Em Silva (2010), os exercícios secundários são:

> *1) Afundar crescendo: à medida que os joelhos se flexionam, as raízes dos pés se embrenham ainda mais no chão, como raízes de uma grande e velha falsa-seringueira; simultaneamente, o fio de nylon que sai do topo da cabeça faz força contrária, como se impedisse a flexão.* (SILVA, 2010, p. 148).

**Figura 28**: Ilustração Afundar crescendo.
**Fonte**: SILVA (2010, p. 148).

*2)* <u>*Crescer afundando*</u>*: do céu, puxa-se lentamente o fio de nylon, obrigando os joelhos a se estenderem e os pés a irem para a meia ponta; no entanto, as raízes fazem força contrária, como se impedissem a elevação.* (SILVA, 2010, p. 149).

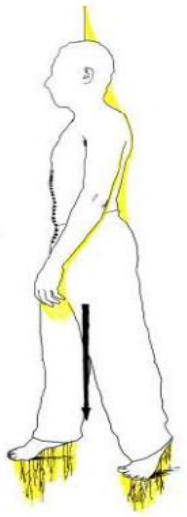


**Figura 29**: Ilustração Crescer afundando.
**Fonte**: SILVA (2010, p. 149).

*3) Impulso: O fio de nylon puxa o corpo em direção ao céu, depois que este é alimentado por uma energia extraída do chão, no ato de flexionar os joelhos e valorizar o enraizamento dos pés, incorrendo em saltos.* (SILVA, 2010, p. 150).

**Figura 30**: Ilustração Impulso.
**Fonte**: SILVA (2010, p.150).

*4) Queda pela seta: O peso da seta, repentinamente, faz com que o arqueamento dos joelhos se afrouxem, ocasionando uma queda a favor da gravidade, ora no nível médio, ora até o nível baixo.*

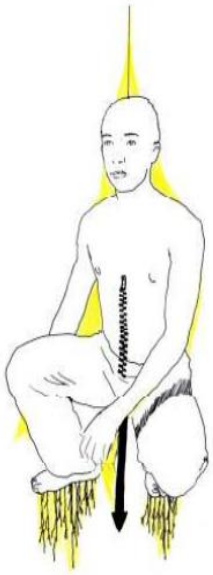


**Figura 31**: Ilustração Queda pela seta.
**Fonte**: SILVA (2010, p.151).

> 5) *Expansão e recolhimento: O movimento começa no centro do corpo, na coluna, e cresce passando pelas escápulas, braços, antebraços e mãos, como se a cachoeira que escorre pelos ombros transbordasse às margens e depois recuasse, indo ainda mais em direção ao centro. A expansão se inicia nos braços, mas, aos poucos, é introduzido o uso das pernas. O recolhimento é exercitado primeiro na forma de relaxamento e depois como contração. Esse exercício pode variar o tempo e a intensidade: recolher e expandir lentamente; expandir rápido e recolher lentamente; expandir lentamente e recolher rápido; recolher e expandir rápido.* (SILVA,2010, p. 152).

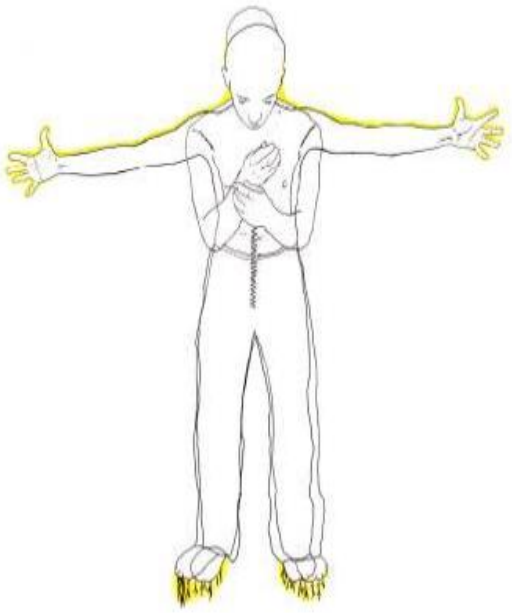


**Figura 32**: Ilustração Expansão e recolhimento.
**Fonte**: SILVA (2010, p. 152).

> *6) "Equilíbrio de risco: Todas as bases primárias agem no deslocamento, explorando posições em equilíbrio precário, acionando abdômen (baixo ventre) como eixo e força de equilíbrio".* (SILVA, 2010, p. 151).

O "impulso" é muito utilizado para perceber de onde iniciar os saltos para as danças dos *òrìṣà*. Esse procedimento é acionado, principalmente, na dança de *Ògún*, *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, *Ọmọlu Ọya* e *Ọbà*. Ao passo que "afundar crescendo", pode ser acionando na dança de *Ògún* e *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* no momento em que esses atuam no nível espacial baixo.

A "Queda pela seta" possibilita sistematizar o ensino da dança de *Oṣàlúfọ́n*, a partir do seu principal ritmo, chamado de *ìgbìn*. O afrouxar dos joelhos a favor da gravidade traz, para o pé de dança no ritmo *ìgbìn*, o sentirpensar das batidas do atabaque *Hum* que pode ser executada no tempo da leve queda.

A “Expansão e recolhimento” facilita o entendimento em como estimular o estado de “tremor” do corpo dilatado, pois produz uma vibração que sugere a realização do *jìká*.

Além dessas possibilidades citadas, diretamente relacionadas aos pés de dança, vale mencionar que a utilização dos exercícios secundários não são apenas pontuais, pois podem surgir a qualquer momento em meio à oficina em movimentos que partem dos corpos dos/das praticantes ou mesmo do meu próprio corpo, em um momento de descoberta.

## 2.4 Considerações sobre a Instalação Corporal

Conforme relatado na introdução deste trabalho, desde cedo a dança está presente em minha vida, sobretudo a partir do meu ingresso no Abaçaí – Balé Folclórico de São Paulo, onde tive o aprendizado de diversas danças populares brasileiras voltadas para o espetáculo. Essa aprendizagem, em geral, acontecia a partir da reprodução de movimentos, isto é, pautadas na cultura do passo, que chamávamos de “pé de dança”. Ao ingressar no Núcleo Coletivo 22 e vivenciar a metodologia da Instalação Corporal, tive a oportunidade de compreender o movimento não apenas a partir da reprodução, mas, também, a partir do meu próprio corpo, ampliando a minha consciência e percepção.

Esse processo de descoberta, embora hoje seja algo extremamente valorizado por mim, naquele momento, causou uma série de estranhamentos, pois o desafio de abandonar as referências externas para um mergulho profundo em si mesmo exige autonomia e coragem. Por diversas vezes, pensei em abandonar, no entanto, com o apoio do grupo, persisti. Essa insistência resultou na abertura de um novo campo profissional para mim, pois, além da cena das danças populares, passei a atuar também na dança contemporânea e no teatro.

Com a Instalação Corporal e as outras práticas que dela se derivam, tive uma formação crítica e sensível em dança, assumindo a autoria do meu próprio movimento, mesmo quando reproduzindo “pés de dança”, já que a Instalação estimula que formas pré-estabelecidas sejam construídas de dentro para fora, a partir da energia potencial de cada corpo e de seu uso consciente, por meio dos vetores dos exercícios primários e da relação com o espaço, proposta pelos exercícios secundários, além de uma preocupação em articular imagem e ação (imaginação), isto é, realizar os movimentos de forma integra – inteiro e entregue.

Nesse sentido, pude experimentar, na condição de intérprete-criador, sobretudo no processo de criação, o espetáculo Através, que estreou em 2010, dirigido por Renata Lima (*Kabilaewatala*) e que fez parte de sua pesquisa de doutorado, inclusive sendo o principal lugar-

momento de consolidação da Instalação Corporal como ferramenta de preparação corporal e de processo de criação. A partir da minha vivência com candomblé, a Instalação Corporal passa também a fazer parte de minha prática como educador nas oficinas "Deuses que Dançam".

É considerando essa trajetória que teço considerações a respeito de minha experiência com as oficinas "Deuses que Dançam", discutindo a maneira particular com que me aproprio da Instalação Corporal para o ensino da dança a partir da orixalidade.

## 2.5 "Deuses que dançam" – ritual e performance

A partir do procedimento metodológico A Bênção , que diz respeito a escuta atenta dos que vieram antes, sobretudo das que vieram antes, no que diz respeito tanto aos estudos sobre a dança e performance como aos estudos/experiência sobre candomblé, trago, na introdução desta dissertação, um *ìtàn* narrado por Mãe Beata de Yemanjá, que tem um trecho que fala sobre *Èṣú* matar um pássaro hoje, com uma pedra que jogou ontem. Todavia, esse provérbio pode ser lido de outra forma, como podemos encontrar em Pierre Verger (2002):

> "Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro
> É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha
> Ele matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou.
> Se ele se zanga, pisa nessa pedra e ela põe-se a sangrar.
> Aborrecido, ele senta-se na pele de uma formiga
> Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro". (VERGER, 2002, p. 78).

Ao meu ver, as diferentes versões sobre essa característica de *Èṣú* não chegam a ser uma ambiguidade, já que este *òrìṣà* é, em si, a própria ambiguidade, isto é, algo que desperta dúvida, incerteza. Sem contar que isso demostra que, a despeito da sabedoria do candomblé estar sendo cada vez mais registrada por meio da escrita, ainda reserva, em si, a dinamicidade própria da oralidade. Todavia, a versão apresentada por Verger e adotada por alguns/algumas outras/os pesquisadores/as, apresenta uma possibilidade de reflexão sobre a relação com o passado que é pertinente para esse trabalho, como demostra Ramos e Neto (2021), a partir de Rufino (2019):

> Quando Exu mata um pássaro ontem, entendemos que no passado há um recurso a ser resgatado. Exu nos ensina a recuperar o conhecimento ancestral para a compreensão de nós mesmos no presente. Quando Exu joga uma pedra hoje, ele atua nos caminhos do presente, o que é possível ser feito hoje, com as condições objetivas que estão em curso desde o passado. A história não é única e nem linear, mas ambivalente, múltipla, conflituosa. Uma atuação emancipatória no presente só pode acontecer através de disposições transgressoras e inventivas, como o próprio Exu, que, assim, nos ensina a reinventar a história. (RAMOS, NETO, 2021, p. 72).

Embora a oficina Deuses que Dançam seja uma abordagem particular, no sentido de ter a Instalação Corporal como método e a minha história/experiência com candomblé como alicerce, não se trata de uma iniciativa isolada no que diz respeito às práticas de dança. Como eu, outras/os artista buscam a "recuperação do conhecimento ancestral", como nos ensina *Èṣú*, para uma atuação, em alguma medida, "transgressora e inventiva", já que, por muito tempo, os temas de candomblé, fora do contexto religioso, foram tratados como tabu ou preconceito. Nesse sentido, é interessante observar que diferentemente da dança, a música não encontrou tanta resistência para sair dos terreiros e ocupar a cena artística, pergunto-me se o fato da música (sobretudo a percussão) estar mais diretamente relacionada aos homens e a dança às mulheres tenha influência nisso, considerando a maior liberdade de trânsito resguardada aos homens na sociedade de maneira geral. Embora a questão me inquiete, não aprofundarei o assunto, neste momento, para não me afastar demasiadamente do tema central deste estudo.

No que tange ao caráter de ambivalência associado a *Èṣú*, *òrìṣà* que frequentemente tem estado presente em trabalhos acadêmicos, seja sobre dança, performance e até mesmo educação, Joanice Conceição (2017), em sua obra "Irmandade da Boa Morte e culto de Babá Egum – masculinidades, feminilidades e performances negras", assevera que:

> Exu é a coerência e a contradição. À medida que se multiplica, ele se individualiza, uma vez que cada ser possui o seu Exu individual. Assim como a mulher, Exu é ambivalente, está associado à natureza pela própria condição de geradora de vida, aquele que carrega a cabaça que contém o princípio da propagação e mistério indecifrável da gestação. (CONCEIÇÃO, 2017, p. 255).

A ideia de geração de vida abordada pela autora parece-me adequada para se pensar a dança a partir de uma perspectiva das performances, já que o ato é, para quem vê e para quem dança, o movimento e a manifestação do *òrìṣà* como presença viva. Inclusive, ao meu ver, a ideia de um *Èṣú* individual, que também aparece na citação acima, pode ser compreendida nos termos tratados por Santos e Santos (2014): "[...] se alguém não possuir seu Exu no corpo, este alguém não poderia existir, ele nem saberia que está vivo, portanto, todo mundo deve ter seu Exu individual" (p. 157).

O ato, no candomblé, tem o corpo como centralidade e a performance que acontece na encruzilhada entre dança, toque e canto, podendo, também, ser compreendido como a representação do mito. O ato é, então, uma "[...] linguagem performativa que se constitui em uma ação que extrapola a ação realizada", conforme ponderou Conceição (2017) a partir de Connerton (1999).

O ato, na qualidade de performance, "[...] engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual", como observa Leda Maria Martins (2021, p. 185). Ele se consolida como tal, à medida que é repetido e traz em si a marca do tempo, da ancestralidade e da tradição. Ou seja, não se inventa o ato. O ato é!

> Faz-se dessa forma porque assim o fizeram os antigos, que cumpriram esses ritos, nesses lugares, num tempo sem tempo. E é essa repetição dos gestos, espiralar e prospectiva, que funda a grafia do rito, revisitada e fertilizada pelo gesto do presente, numa espacialidade curvilínea que atualiza o tempo em sua *durée* mítica, sincronizando o pretérito no presente e, neste, figurando o futuro. O espaço circunda e congrega os tempos da história e da performance, sulcando a mesma Terra pisada pelos antepassados, inscrevendo a oralitura da memória. (MARTINS, 2021, p. 208-209).

No entanto, a partir do ato, em uma postura "transgressora e inventiva", busco, na oficina Deuses que Dançam, estimular outras formas de representação do mito, que embora também aconteça na encruzilhada entre dança, toque e canto se difere do ato litúrgico por ser uma experiência diferenciada de transe, isto é, não ser a manifestação do *òrìṣà* propriamente dita. Todavia, essa experiência de representação do mito pode, sim, ser considerada como uma "espécie de transe", como relativizou Silva (2010), que acredita que essa "espécie de transe" seja, justamente, o que caracterize o que ela chamou de corpo limiar:

> [...] parece-me que a paidia está para o indivíduo como o ludus está para o coletivo. Ainda há pouco falei de uma "espécie de transe", que acredito caracterizar o estado vivido pelo corpo limiar no momento da performance, no meio da encruzilhada. Por transe entende-se um estado de consciência alterado, ou, no âmbito das religiões afro-brasileiras, o momento em que uma entidade (orixá, nkise, vodun, egun, caboclo, preto velho, pomba gira etc) incorpora, isto é, manifesta-se por meio do corpo do médium.
> [...] A "espécie de transe" ("trânsito") seria, na verdade, o estado de jogo, promovido, pela relação paidia e ludus, isto é, a entrega e envolvimento potencial do brincante estimulada ou mesmo propiciada pela estrutura do evento, a saber – a musicalidade, as relações de jogo e as matrizes corporais. (SILVA, 2010, p. 96).

Agora, se o trabalho de corpo realizado na oficina Deuses que Dançam não é o transe propriamente dito, essa "espécie de transe" poderia ser interpretada como imitação do transe? Ao meu ver, é justamente nesse ponto que se dá a importância da Instalação Corporal, pois ela

fornece ferramentas metodológicas para a geração de um estado corporal, em que as formas não são geradas apenas a partir de modelos, mas sim, do próprio estado corporal, visto que, movimento gera movimento. Todavia, isso se dá, sem dúvida, em consonância com um imaginário cultural advindo de elementos da cultura do candomblé, como, por exemplo, os atos. Digo isso, pois, reitero que não há, nos Deuses que Dançam, o interesse em reproduzir os atos conforme eles acontecem nos terreiros, embora suas formas possam servir de elementos técnicos e poéticos no trabalho de dança. Mas, mesmo nesse caso, a consciência corporal, a partir da Instalação, serve como uma porta de entrada (e também de saída) nos movimentos que compõe os atos.

Para essa compreensão, que, por meio da noção de orixalidade, se estabelece uma comunicação entre a sala de dança e o terreiro de candomblé, é fundamental compreender tanto a dança como a religião de matriz africana como expressões de cultura, isto é, que participam de complexos "sistemas entrelaçados de signos interpretáveis" conforme conceitua Clifford Geertz (1989) em sua compreensão semiótica de cultura.

Por fim, considero importante mencionar que, talvez, o que o transe no candomblé tenha em comum com a "espécie de transe" que falou Silva (2010), e que, ao meu ver, opera no Deuses que Dança a partir da Instalação, é uma certa renúncia de uma consciência puramente racional, isto é, um deixar-se mover a partir de energias. No candomblé, a energia do *òrìṣà*. Na sala de dança, a energia produzida no próprio corpo pelo movimento.

## 3 TERCEIRA SAÍDA: *Ara Ijó* (Corpo que Dança)

*Seguir o caminho*
*Cumprir o preceito*
*Salvar o respeito*
*Guardar o segredo*
*E manter o Axé*
(Muniz Sodré)

No ano de 2022, as oficinas "Deuses que Dançam" completa sete anos de nascimento – momento que, na perspectiva do candomblé, é considerado de maturidade. No entanto, devido à pandemia de covid-19, que estourou justamente no meu ingresso no mestrado, realizei apenas algumas atividades pontuais, desde 2020. O que, ao meu ver, impactou significativamente este processo de pesquisa, sobretudo no que diz respeito a esta TERCEIRA SAÍDA, pois o objetivo inicial era o realizar as oficinas junto ao Núcleo Coletivo 22, durante esses dois anos. Com a impossibilidade de realizar a oficina Deuses que Dançam de forma mais intensa, recorro a minha memória e a alguns registros para relatar e analisar essa prática.

Depois de ter tomado A Bênção , isto é, de ter saudado e pedido licença a *Èṣú* e *Ògún* – na introdução deste trabalho –, de ter reverenciado a memória de minhas mais velhas e de meus mais velhos de candomblé – na PRIMEIRA SAÍDA – e, por fim, de ter me colocado em um lugar de escuta a respeito do trabalho de pesquisa de mulheres da dança – na SEGUNDA SAÍDA –, nesta TERCEIRA SAÍDA, pretendo articular todos esses procedimentos na discussão sobre a práxis nas oficinas Deuses que Dançam, em busca de refletir sobre uma metodologia de ensino da dança.

No ato, no contexto do candomblé, o corpo em transe performatiza as narrativas míticas de cada *òrìṣà*, estimulado pela performance dos *alágbè*, que, em seus cantos e toques, roteirizam as narrativas.

Por exemplo, os *alágbè* tocam o ritmo do "*Lagun Ló*" e cantam:

> *Ògún gbá g'àdá e*
> *Àkóró gbá g'àdá*
>
> *Ògún* golpeia e corta com o alfanje
> Ele golpeia e corta.
> (BENISTE, 2005, p. 109).

Sugerindo que o guerreiro saia para a guerra, em busca de novas conquistas. No momento a seguir, os deuses e deusas que dançam, ou seja, deidades manifestadas nos corpos de seus filhas e filhos, dançam a guerra, manifestando *Ògún*.

Embora o ato da guerra, no candomblé, seja representado por códigos de movimentos específicos, "pés de dança", aprendidos no contexto dos terreiros de candomblé, por meio da repetição, acredito que a experiência do "estado do guerreiro", a partir de estímulos criativos e sensíveis, podem favorecer um contato das pessoas que dançam com a integridade do seu corpo a partir de um arquétipo presente na cultura africana e afro-brasileira, mas, também, em muitas outras culturas tradicionais.

A música e o canto também são outros lugares de conexão e de motivação para o trabalho. A partir do entendimento de que a percussão ao vivo estimula e provoca quem dança, instaurando um estado de presença diferenciado. Desse modo, pareceu-me fundamental que os Deuses que Dançam acontecesse a partir de uma fina conexão com a música e os tocadores do candomblé. O que foi possível a partir da parceria com o amigo, tocador, músico e mestre, Alexandre Buda, exímio tocador de atabaques, que, a partir de sua longa trajetória, aprendeu com seus mais velhos, os toques das nações de Angola, *Kétu*, *Jeje* e, ainda, da tradição *Egbá*[52] (nação herdada por sua Tia avó). Buda possui um vasto repertório de cantigas e *ìtàn* dos *òrìṣà*, *nkisi* e *voduns*. Alexandre é filho de Mãe de Santo e me contou que iniciou seus aprendizados, ainda na infância, em baldes de plástico no quintal de sua casa. Além de músico, Buda é convidado por diversos terreiros de candomblé em São Paulo para conduzir festas dos *òrìṣà* e é idealizador do projeto "Na Batida do Atori", com aulas regulares de toques de atabaques na cidade de São Paulo.

**Figura 34**: Wellington Campos e Alexandre Buda

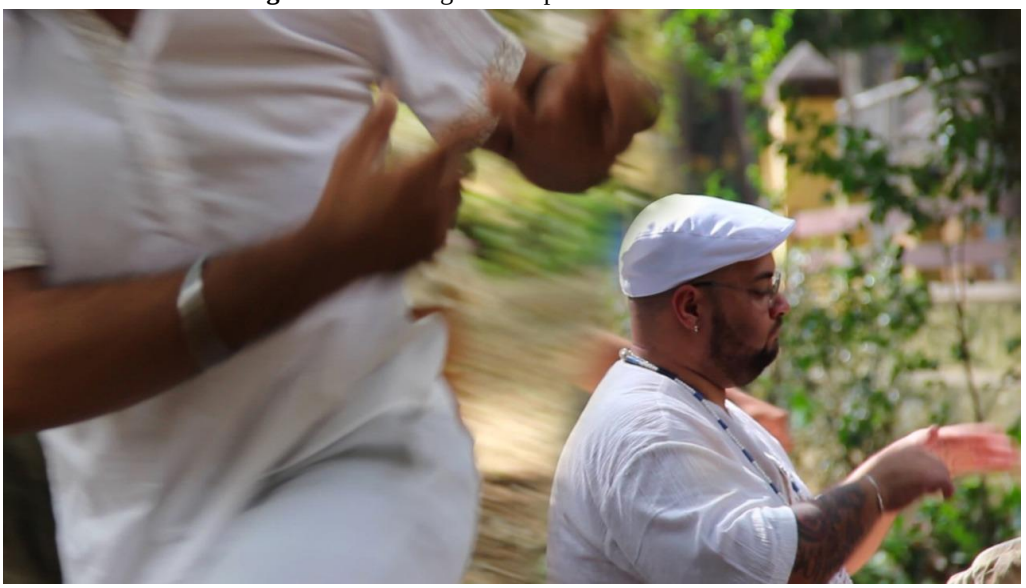


**Foto**: *Fomo* Felipe Stucchi e **Montagem**: Michel Cunha

[52] *Egbá* - nação do terreiro *Ilê Obá Ogunté* – Sítio do Pai Adão - PE.

É importante mencionar que a presença de um músico, como Alexandre Buda, na sala de trabalho, representa não apenas a presença da música, mas a própria importância que os tocadores tem no candomblé. Com isso, quero dizer que não seria a mesma coisa com o som mecânico e nem mesmo com músicos sem pertencimento ao candomblé, mesmo que com domínio técnico dos ritmos, pois, a vivência do contexto do candomblé, onde dança, música, canto e os *ìtàn* estão imbricados, é fundamental para a compreensão do que chamamos de ato.

Nesse sentido, a parceria com o mestre Buda potencializou a relação corpo e som, movimento e música, tocador/a e dançante. Assim, parece pertinente destacar a compreensão de Santos e Santos (2014) sobre esse tema:

> Considerando-se que a dramatização, a música, a dança, os cantos, a língua, os símbolos e emblemas são elementos cuja interrelação dinâmica presentifica através dos rituais e, num contexto mais amplo, remete a todo o sistema místico, é factível considerar-se o ritual como um todo para que compreenda a função de seus componentes. (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 23).

Sobre essa relação de pertencimento do músico ao candomblé e a própria relação música e dança, percebo uma grande possibilidade de discussão a partir de teorias da etnomusicologia. Todavia, para esse trabalho, infelizmente, não foi possível realizar um aprofundamento nesta questão.

Sobre a relação musicalidade e ancestralidade, Silva (2012) discorre sobre os tambores nos sambas de umbigadas:

> Sobre a questão da musicalidade, vale ressaltar que os tambores, além de produzirem som que organicamente causa vibração no corpo humano, têm simbologia diretamente atada à ancestralidade, sendo considerada como sagrada ou sede de uma força sagrada, por muitas culturas, assim como na cosmovisão africana, matriz da cultura brasileira. (SILVA, 2012, p. 96).

Embora a autora esteja refletindo sobre manifestações tradicionais que não são religiosas, mesmo que tenham relação com dimensões do sagrado, compreendo que, em se tratando de diáspora africana no Brasil, o tambor assume um lugar de centralidade.

Sobre danças no candomblé, a *Ìyálòrìṣà* Cléo Martins no livro "Nanã", da coleção orixás, esclarece:

> No candomblé a dança é uma forma peculiar de comunicação e veículo do sagrado, porque tudo é dança. A divindade celebra dançando, abençoa seus filhos dançando, corrige-os de alguma falta dançando. Dançando, o neófito adquire a condição de adoxú, ou acólito do orixá (também chamado de equede, ogã e obá de Xangô no Opô

> Afonjá). Dançando, o orixá aponta seus ogãs, equedes e obás, e é por intermédio da dança que "são chamados os orixás dos abiãs" no processo de iniciação.
> Come-se durante a dança sagrada. Em algumas comunidades, Obaluaiê dança durante o Olubajé (um banquete de comidas de sua predileção e também, de outros orixás que oferece aos convidados). Enquanto o olubajé está sendo dividido, o senhor da terra permanece dançando, distribuindo o próprio axé, abençoando os comensais. (MARTINS, 2008, p.39-40).

Os *òrìṣà* que são divindades cultuadas no candomblé *kétu*, de quem somos filhos e filhas, para quem dançamos e cedemos nossos corpos para que eles/as dancem, podem ser *ayaba* (divindades femininas) e *oborós* (divindades masculinas) ou, ainda, transitar por ambas as energias, José Beniste (2004), *ọ̀gán* e pesquisador, descreve:

> Os *Òrìṣà* representam a personificação das forças da natureza e dos fenômenos naturais: nascimento e morte, saúde e doença, as chuvas e o orvalho, ás árvores e os rios. Representam os quatro grandes elementos: fogo, ar, terra, água, e os três estados físicos dos corpos: sólido, líquido e gasoso. Representam ainda os três reinos: mineral, vegetal e animal, além dos princípios masculino e feminino, também presentes em sua representatividade. (BENISTE, 2004, p. 79).

No Brasil, são cultuados, em média, 16 *òrìṣà*, sendo os principais: *Èṣú*, *Ògún*, *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*, *Ọmọlu*, *Ọ̀sányìn*, *Ìrókò*, *Òṣùmàrè*, *Nànã*, *Ọ̀ṣùn*, *Ọbà*, *Yẹ̀wà*, *Ọya*, *Yemọja*, *Ṣàngó*, *Oṣàlúfọ́n* e *Oṣàgiyán*, apresentados, aqui, na ordem, conforme minha vivência, que em geral são cultuados no *ṣiré*. Embora apareçam com menos frequência podemos, também, citar os *òrìṣà Lógun Ẹ̀dẹ* (que por vezes é considerado um *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*) *Òrìṣà Oko* e *Ibéjì*. No entanto, discorrerei somente as divindades que foram trabalhadas com mais frequência na oficina "Deuses que Dançam", ao longo desses sete anos.

Nesse contexto, a Instalação Corporal é um instrumento facilitador da relação com a orixalidade, já que opera como um dispositivo que dilata a percepção de si ao acionar imagens e ação de elementos que metamorfoseiam o corpo, tais como as raízes que prolongam os pés, promovendo uma maior aderência e equilíbrio, ou a imagem/sensação de uma cachoeira que desce pelos ombros e vaza pelos dedos, dando maior amplitude e densidade aos movimentos dos braços.

> O corpo instalado é um corpo diferenciado. Ele é sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal. A instalação se constitui em alguns exercícios, classificados como primários e secundários. Eles incluem recurso imagético de extensão do corpo – conexão do espaço interno e externo, que deve ser associado ao trabalho físico, aliando plenamente o fazer, sentir e pensar. (SILVA, 2012, p. 126).

Conforme pude experimentar no Núcleo Coletivo 22 e consta na obra publicada em (2012), Silva apresenta, como via de acesso à Instalação Corporal, os exercícios preliminares.

> Da fase preliminar da instalação fazem parte relaxamento e aquecimento. São procedimentos fundamentais que determinam o nível de concentração e energia em todo processo de instalação. Aqui cabe assinalar que a instalação completa é realizada em média de uma hora e meia a duas horas de atividade ininterrupta, quando se quer trabalhar como preparação corporal. (SILVA, 2012, p. 126).

Foi a partir da ideia dos exercícios preliminares que proponho o *Àgò Mo juba*, que, em *yorubá*, significa *licença* e *meus respeitos*, como ritual de início de trabalho, de forma a reverenciar as mestras e mestres da dança, do teatro, e os mais velhos e mais velhas do candomblé, ou mesmo de contextos familiares e comunitários.

Assim como Silva (2012) percebe a necessidade de adaptar os exercícios preliminares para diferentes contextos, isto é, quando se está com um grupo "[...] em que os participantes apresentem bastante autonomia e consciência corporal, bem como envolvimento com trabalho (SILVA, 2012, p. 127)", de quando se trata de "[...] grupos que estão se iniciando dentro da metodologia" (SILVA, 2012, p. 128), o *Àgò Mo juba* é realizado, em geral, em grupos com maior histórico de trabalho de corpo ou de contato com candomblé.

*Àgò Mo juba*

- Em roda, os/as integrantes intercalados entre feminino e masculino, com os olhos fechados, inspiram e expiram três vezes, buscando a ampliação e consciência da sua caixa torácica e de seu diafragma.
- Cada participante é convidado a unir as palmas das mãos, com os dedões voltados para cima e, ao esfregá-las, produz o calor que podemos compreender como um "*àṣẹ"*.
- Após produzir esse "*àṣẹ",* repartir as mãos e dá-las para quem estiver ao lado, fechando o círculo, de forma que a mão direita doe o "*àṣẹ"* produzido, estando com a palma projetada para baixo; e a mão esquerda, voltada para cima, receba o "*àṣẹ"* produzido.
- Após o procedimento acima, dou início ao *Àgò Mo juba,* saudando os terreiros de candomblés que antecederam o terreiro no qual sou filho, acreditando que, ao mencioná-los, reverencio a todas e todos que dançaram antes de mim.

*Àgò Mo jubà Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ayrá Ìntilẹ̀*

*Àgò Mo jubà Ilé Ìyá Nàsó Ọká*

*Àgò Mo jubà Ilé Ìyá Omi Àṣẹ Ìyámasé*

*Àgò Mo júbà Ilè Obá Nlá Egbé Nlá*

*Àgò Mo júbà Egbè Ilè Ìyá Omidayè Aṣé Obalayó*

*Àgò Mo júbà Ẹgbẹ́ Ilé Ọmọ Ògún Ọ̀sànyìn*

*Àgò Mo júbà Ilé Àṣẹ Ojú Ewé*

*Àgò Mo júbà Ilé Ọba Iná Àṣẹ Ìyá Omi Láyọ̀*

*Àgò Mo júbà Ilé Iná Àṣẹ Ọfà Ọdẹ*

*Àgò Mo júbà* Abaçaí – Balé Folclórico de São Paulo e Juruá

*Àgò Mo júbà* Núcleo Coletivo 22

*Àgò Mo júbà* Cia Teatro Balagan

*Àgò Mo júbà* Capulanas Cia de Arte Negra

*Àgò Mo júbà* Cia Dual Cena Contemporânea

*Àgò Mo júbà* Núcleo Ajeum

*Àgò Mo júbà* Cia Mundu Roda

*Àgò Mo júbà* Cia de Arte Verve

*Àgò Mo júbà* Grupo Fragmento Urbano

*Àgò Mo júbà* Núcleo Pé de Zamba

*Àgò Mo júbà* Bando Forró das Bonitas

Depois de mim, convido todos/as a fazerem o seu *Àgò Mo juba*, a sua maneira. Então, conduzo o grupo para um encontro com seu próprio corpo e damos início a um momento que chamo de *Ara*, pois essa é uma expressão que significa *corpo* em *yorùbá*. Essa palavra me chama a atenção por sua analogia com a ideia de "arar", isto é, preparar a terra. Nesse sentido, podemos inclusive pensar um corpo-terra que vai ser arado, como sugere Silva (2012), a partir dos exercícios preliminares (p. 127), por meio do repouso; relaxamento; respiração; respiração articulada aos sons (v, x, s e z); espreguiçar; alongar e relaxar; dança das articulações.

A dança das articulações consiste em um livre mover das articulações do corpo, sem preocupação com o ritmo e forma. Para essa ação, trago a ideia de azeitarmos o corpo, como metáfora para lubrificar as articulações, utilizando a imagem do azeite de dendê como algo que tempera, esquenta, da cor e vida.

Após azeitarmos o corpo e produzirmos uma grande carga de energia, o corpo, já em estado diferenciado, isto é, dilatado, edifica-se a partir dos exercícios primários, no que chamamos de corpo Instalado e, a partir daí, entramos na pulsação. Essa pulsação é, ao meu ver, uma base para arar o corpo em consonância com a música produzida a partir dos atabaques, em especial o *Hum*; estimulada, também, pela consciência do corpo instalado, com destaque na sensação da âncora (seta no cóccix), da *ejò* cobra (fio de nylon) e do arqueamento dos joelhos (*ọfà*). A pulsão é ação coletiva, já que o ritmo que me faz pulsar é, também, sentido e ouvido pelo outro, o que cria também um corpo coletivo.

Sobre esses exercícios é interessante notar que, na dança das articulações, a música é que acompanha a dança, já na pulsação, o corpo acompanha a música.

Embora esses procedimentos, acima citados, sejam básicos, é importante ressaltar que essas práticas não se constituem como algo fixo e que, considerando o princípio de conduzir as pessoas a "chegarem em seus próprios corpos" e em um corpo coletivo, em diferentes contextos, como, por exemplo, oficinas pontuais e em espaços que não permitam o uso do chão, os exercícios preliminares podem ser conduzidos de outras maneiras.

Geralmente, o trabalho corporal com os "Deuses que Dançam" dura entorno de uma hora e meia, quando realizado com cia de artes, sugiro duas horas, para que possamos passar por todas as etapas da Instalação.

Após o procedimento dos exercícios preliminares, a partir da orixalidade de *Èṣù,* iniciamos o trabalho de construção de poéticas corporais, reconhecendo o espaço, os caminhos e as trajetórias possíveis na sala. Depois desse caminhar, em cada encontro, um aspecto da orixalidade pode ser abordado, conforme descreverei a seguir.

Para essa descrição, conto com o importante apoio da fotógrafa e Mestra em Performances Culturais Flávia Honorato que realizou o ensaio fotográfico, com base em seu projeto Olhares e Afetos (@olhareseafetos). Na necessidade de sugerir movimento às imagens, contei com a sensibilidade do designer Zabelê Medina (@zabamedina) que, a partir da técnica de intervenção digital, colaborou na inserção de efeitos criado a partir dos *ìtàn*.

### 3.1 *Èṣù* – Saudação: *Láaròyè Èṣù*[53]*!*

*Èṣù,* conforme já mencionado, é o primeiro *òrìṣà* a ser saudado nos rituais de candomblé em toda e em qualquer obrigação, assim também é nos Deuses que Dançam. Os

[53] *Láaròyè Èṣù*! O bem falante e comunicador (BENISTE, 2005, p. 105).

ritmos de *Èṣù* são *Vassi lento*, que se dança com as mãos fechadas e altivez e, também, o *Ìjèṣà*[54], *Bravún* e *Savalu*.

No "Deuses que Dançam", trabalhamos com a dança de *Èṣù* a partir de um jogo em que todos estão em roda, conectados pelo olhar. Nesse momento, não há fala, gestos ou sinais, a comunicação se dá pelo olhar, os/as integrantes do círculo trocam de lugares pelo contato visual, um a um. Isto é, a pessoa que inicia o jogo sai de seu lugar olhando para a outra, anunciando que irá ocupar o seu lugar, a pessoa que está sendo observada, rapidamente se lança para roda, em busca de um olhar e de um outro lugar. Desse modo, um trânsito se estabelece em meio ao círculo, à medida que mais de uma linha de olhares se estabelece.

Como desdobramento desse jogo, indico que uma pessoa fique de fora, observando o círculo. Em seguida, a indicação é que só poderá iniciar a saída, quem for tocada/o nas costas. Para aumentar a complexidade do jogo, a pessoa que está de fora toca outras pessoas, instaurando um fluxo maior de pessoas, em movimento, o que transforma o estado de atenção, ativando a comunicação pelo olhar, as trocas rápidas entre os/as integrantes da roda são qualidades simbólicas que, ao meu ver, podem ser associadas ao dinamismo de *Èṣù*.

Após o jogo, em um momento em que as pessoas já construíram, em si e no coletivo, uma energia potencial, que podemos chamar de "*àṣẹ"*, acontece o convite para que cada uma/um possa modelar essa energia na forma do "pé de dança" específico de *Èṣù*, que consiste no abrir e fechar, concomitante, de braços e pernas, com transferência de peso realizado com altivez.

Ideias mobilizadoras: Caminhos, encruzilhadas e confusão.

[54] *Ìjèṣà* – cidade yorubá originaria de *Ọṣùn* e *Lógun*. Ritmo sacro do Candomblé produzido por instrumentos de percussão litúrgicos para *Ọṣùn* e a outras divindades (JAGUN, 2017, p. 338).

### 3.2 *Ògún* – Saudação: *Ògún ye*[55]*!*

**Figura 35**: Dança de *Ògún*. **Intérprete**: Dina Maia

**Foto:** Flávia Honorato 2021

A dança de *Ògún* apresenta tônus e movimentos cortantes, narrando suas guerras e conquistas. Na mão esquerda, apresenta um escudo, na mão direita, uma espada, ou seja, com uma defende, com a outra ataca. *Ògún,* conforme já mencionado, é o patrono dos "Deuses que Dançam". Seu ritmo principal é o *Lagun ló* ou *Vassi Rápido*.

A seguir, uma breve descrição dos atos do ritmo *Lagun ló/Vassi Rápido*:

1. Dança cortando, abrindo caminhos e estradas, que predomina a faca representada com o (braço direito). A imagem acima mostra a movimentação que, com a mão esquerda espalmada para frente, representa o escudo.

2. Com os braços em formato de faca, na altura dos olhos, alterna o movimento entre abre e fecha, indicando sempre a frente e o encontro do lugar para guerrear.

3. Ao som do *Káka*[56], com os joelhos no chão, base de espreita, adentra o local de forma sorrateira, deslocando-se cuidadosamente sobre os joelhos.

4. O atabaque chama o guerreiro para performatizar o embate. Com os pés enraizados no chão, inicia o giro de embate. Risca o chão com sua espada, mantendo a base do pé

[55] *Ògún ye*! *Ògún* é vida (BENISTE, 2005, p. 109).
[56] Káka - Evolução do atabaque *Hum* ao percutir o corpo dos instrumentos que indica giro ou descida, dependendo do toque executado.

esquerdo no chão, realizando o giro com o pé direito, finalizando com um salto, trazendo a mão esquerda circundando o corpo. Repete para o outro lado, alternando o sentido por três vezes.

5. Com a mão direita, inicia o embate, a luta. O movimento parte com o braço direto abrindo, fechando, abrindo e, por último, fechando em cima, como o desenho de um triângulo.

6. Comemora a vitória, saltando com a base de um pé só, sustentando o corpo. Com os braços, realiza o movimento de abrir e fechar, algumas vezes em sintonia com o *Hum*.

**Figura 36**: Dança de *Ògún* I.

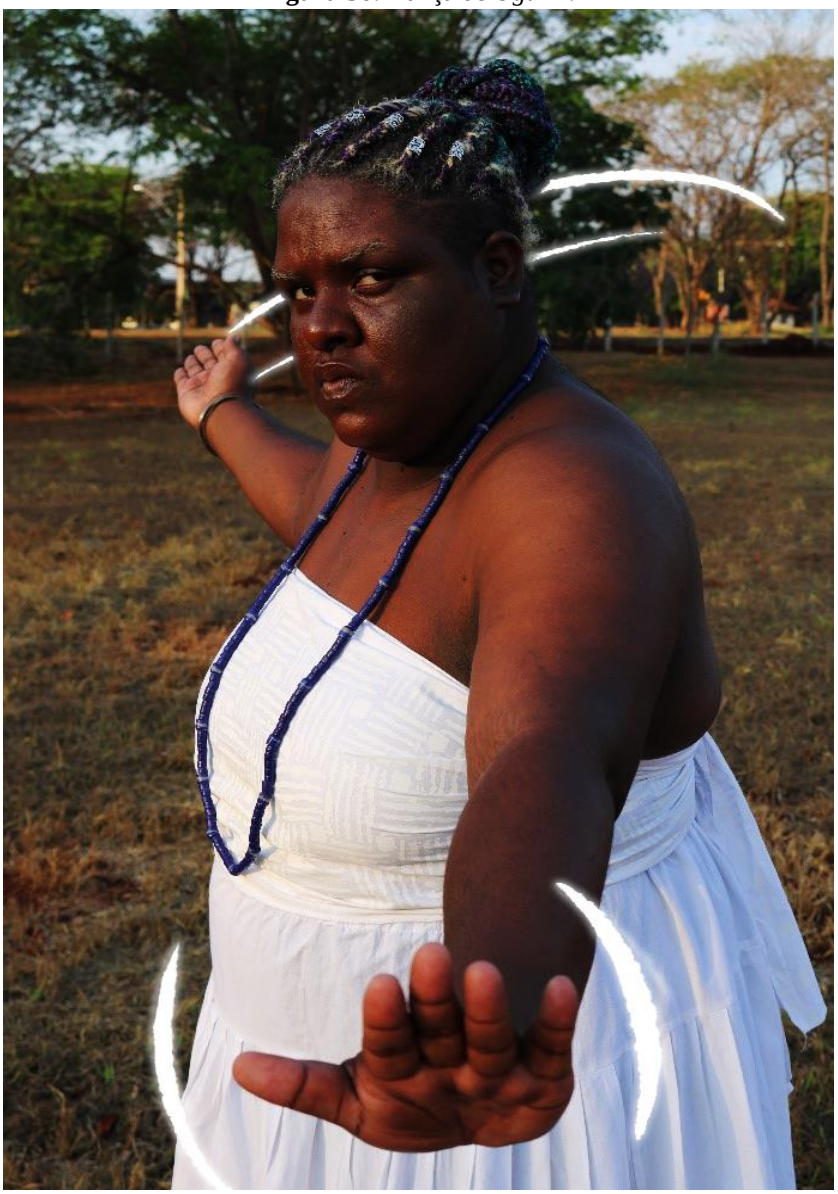


**Foto:** Flávia Honorato 2021

Na imagem acima, está Dina Maia, que é atriz, dançarina, produtora e *abíyán* do terreiro *àṣẹ* Olho d'água e dançou por três anos nas oficinas Deuses que Dançam. Sua trajetória em dança iniciou nos Deuses que Dançam. O braço esquerdo à frente é o escudo, a proteção, o braço ao fundo é a faca, que corta, decepa e ataca.

**Figura 37**: Dança de *Ògún* II.

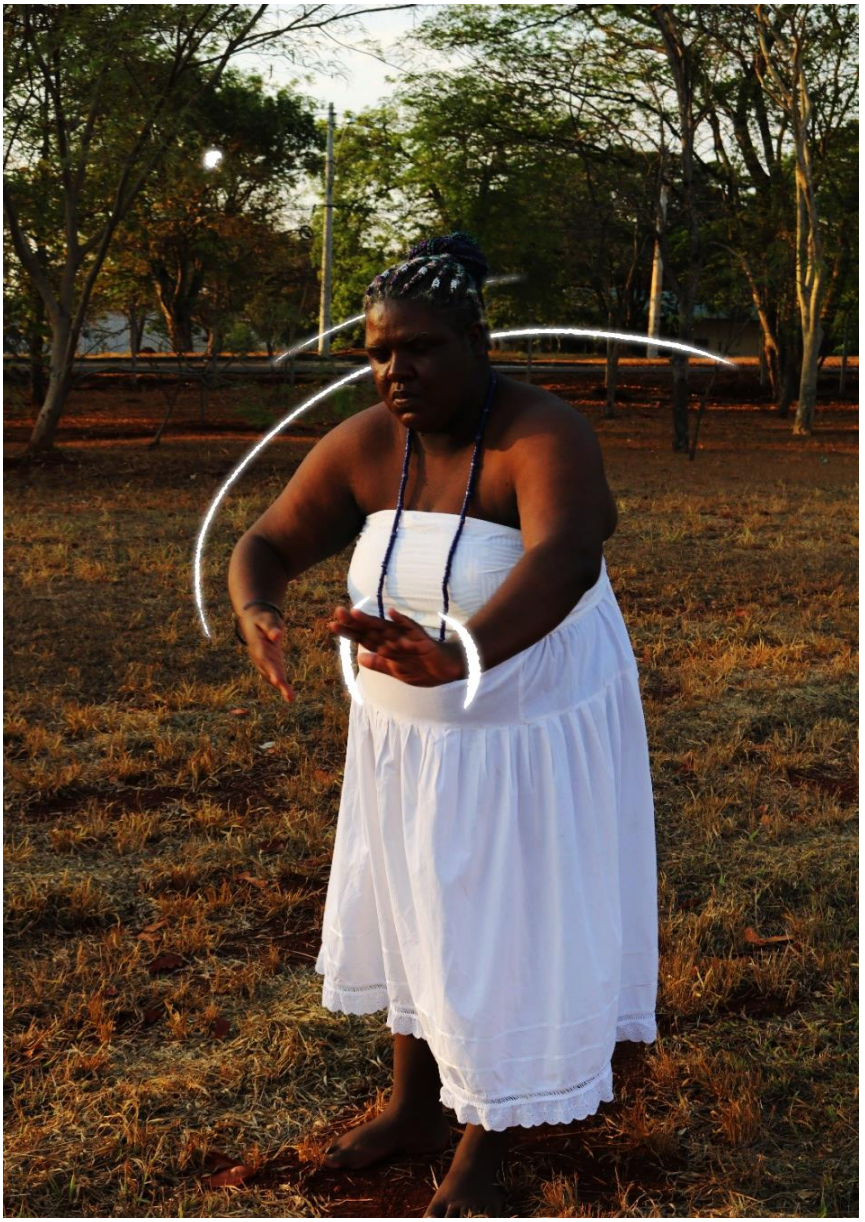


**Foto:** Flávia Honorato 2021

*Ògún pa*
*Lele pa*
*Àkóró pa*
*Njá'rè*

*Ògún* mata
Corre atrás para matar
Ele mata ou aflige as pessoas
Lutando em defesa de *Ìrè*
(BENISTE, 2005, p. 108)

**Figura 38**: Dança de *Ògún* III.

**Foto:** Flávia Honorato 2021

O *ilá* (brado) é um som proferido pelo *òrìṣà* manifestado e que o identifica. O *ilá* de *Ògún* tem uma entonação muito forte. A partir da abordagem de Silva (2012), compreendo que voz é corpo e, nesse sentido, inspirado no *ilá* e na narrativa mítica de *Ògún* que corta as cabeças de seus adversários, elaborei um exercício que funciona como um laboratório de produção de energias e de sentidos para adentrar os atos anteriormente descritos.

Em roda, utilizando a estrutura do exercício anterior (do olhar), executado na atividade de *Èṣù*, que inclusive é irmão de *Ògún*, as/os participantes são estimuladas/os a se manterem concentradas/os e atentas/os a cada integrante e, nessa dinâmica, buscar, em sua memória, imagens arquetípicas do guerreiro ou guerreira e assumir esse papel. A partir do encontro com o seu/sua guerreiro/a, deve-se trazer e se apresentar corporalmente e, também, por meio do seu *ilá*. Ao ser tocada/o por uma pessoa que está fora do círculo, essa pessoa sai com a energia do guerreiro/a do seu imaginário, ou seja, torna presente a energia da guerra, sai no ataque com o grito em direção a outra pessoa que precisa se esquivar. A primeira indicação é que busque, como alvo de ataque os pés, a segunda indicação o centro do corpo e terceira e última, com o grupo atento e aquecido, em direção da cabeça.

Ideias mobilizadoras: Abrir caminhos, força e guerra.

## 3.3 *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* – Saudação: *Òkè Àró*[57]!

*À rólé o, Ninájó kíwa jó*
*A ní N'aya re ó*
*Ninájó kíwa jó*

O sucessor, *Ninájó* me chama a dançar
*Niya* está aqui
*Ninájó* me chama a dançar.
(Cantiga tradicional - ritmo de *Àgẹ̀rẹ̀*, escrita e traduzida por Grupo Ofá 2010)

**Figura 39**: Dança *Àgẹ̀rẹ̀* de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*. **Intérprete**: Débora Marçal

**Foto**: Flávia Honorato 2021

O caçador chega montado em seu cavalo – dança *Àgẹ̀rẹ̀* –, agarrado em suas rédeas, altivo, astuto, com passadas certeiras, desliza no espaço, trazendo o alimento e a fartura para a comunidade. O *Tafá-tafá* (o arqueiro) aprendeu a arte da caça com seu irmão *Ògún*, que, ao aprimorar essa técnica, recebe o título de *Ọdẹ*. O encontro de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* e *Ọ̀ṣùn* deu o nascimento a *Lógun Ẹ̀dẹ* (o guerreiro da cidade *Ẹ̀dẹ*). No entanto, nos terreiros tradicionais as mais velhas e mais velhos dizem: *Lógun Ẹ̀dẹ, Ọ̀ṣọ́ọ̀si* é!

[57] *Oke Aro*! Referência a um local primordial que os descendentes de Odúdùwà ocuparam antes de fundar a cidade de *Kétu* (BENISTE, 2005, p.111).

**Figura 40**: Dança *Àgẹ̀rẹ̀* de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* I

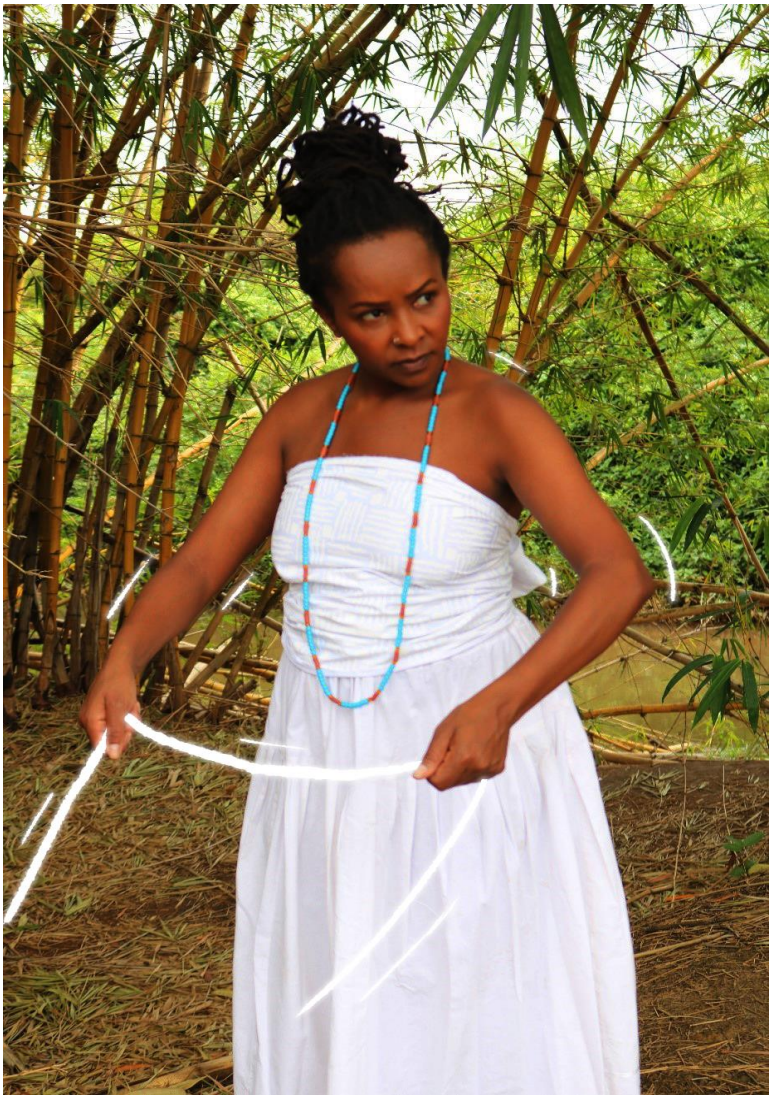


**Foto**: Flávia Honorato 2021

Débora Marçal é filha de *Lógun Ẹ̀dẹ* e *ẹ̀gbọ́n mi* do *Ilé Ìyá Mi Ọ̀ṣun Múìwà*, co-fundadora das Capulanas Cia de Arte Negra, na qual realizei, com a oficina Deuses que Dançam, a preparação corporal do elenco para a montagem do espetáculo "Ialodês – Um manifesto da cura ao gozo".

**Figura 41**: Dança *Àgẹ̀rẹ̀* de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* II

**Foto**: Flávia Honorato 2021

A floresta é morada de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* e também o seu local de caça. Suas paramentas são o *Ofá* (arco e flecha) e o *ìrùkẹ̀rẹ̀* (cetro com rabo de boi, utilizado para espantar as moscas das caças que carrega sobre seus ombros, assim como afasta os espíritos das florestas). Porta, também, a *Bílálà* (rebenque de couro utilizado por um caminho ou qualidade de *Ọdẹ* [caçador]). Nas imagens acima e abaixo, a ação sugere o *ìrùkẹ̀rẹ̀*. O movimento de espantar moscas e espíritos da floresta é também símbolo de realeza.

**Figura 42**: Dança *Àgẹ̀rẹ̀* de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* III

**Foto**: Flávia Honorato 2021

**Figura 43**: Dança da Caça de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si*

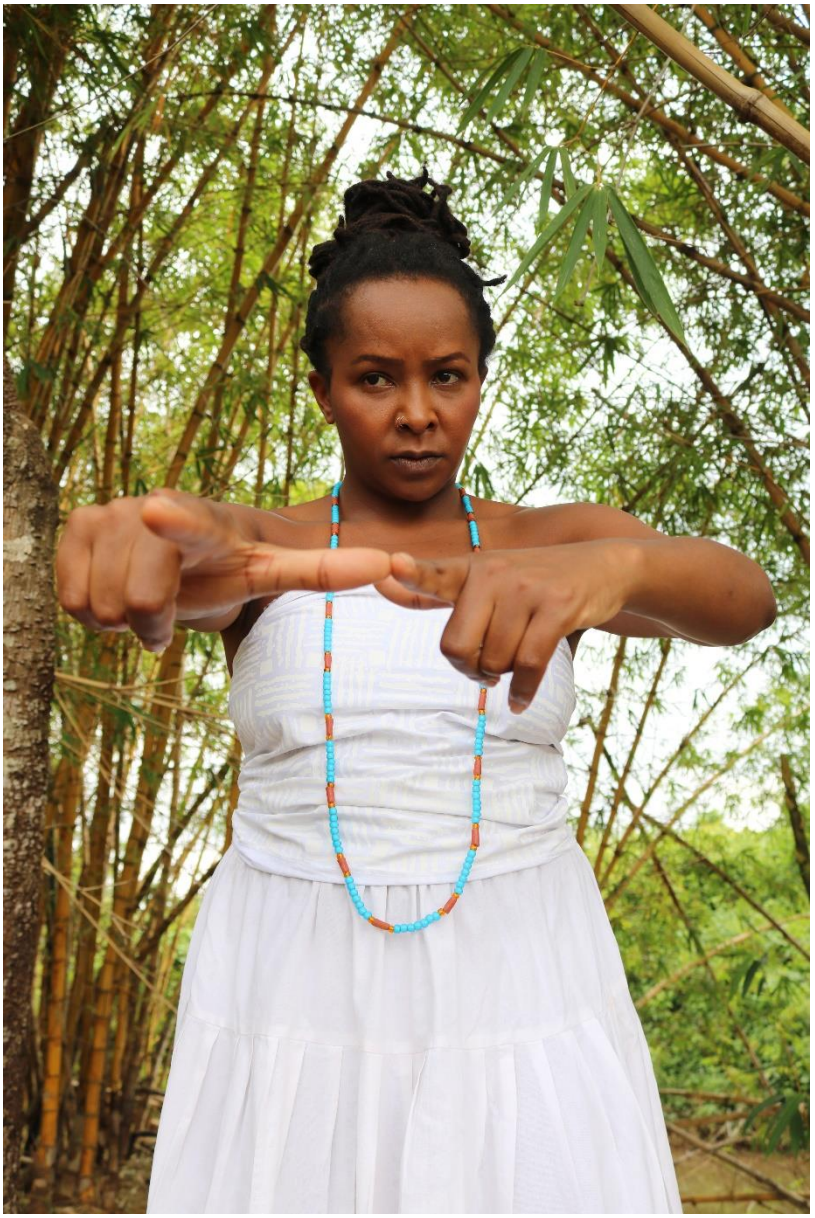


**Foto**: Flávia Honorato 2021

Além do *Àgẹ̀rẹ̀*, *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* também dança os ritmos *Vassi lento*, Caça, *Ogelé* e *Bàtá*.

**Figura 44**: Caça de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* I

**Foto**: Flávia Honorato 2021

No *Hum* de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si***,** os atos da caça acontecem na seguinte sequência:

1. O caçador sai em busca de alimentos.
2. Ao som do *Káka*, ele ajoelha-se, avista sua presa e prepara o bote.
3. Ao realizar o bote, atraca-se com a presa, rolando para um lado e outro, três vezes.
4. O *Hum* chama para levantar e apresentar a caça para todos/as da comunidade.
5. *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* apresenta seu *Ofá*, saltando em uma perna só e, por vezes, girando, celebrando a vitória.

**Figura 45**: Caça de *Ọ̀ṣọ́ọ̀si* II

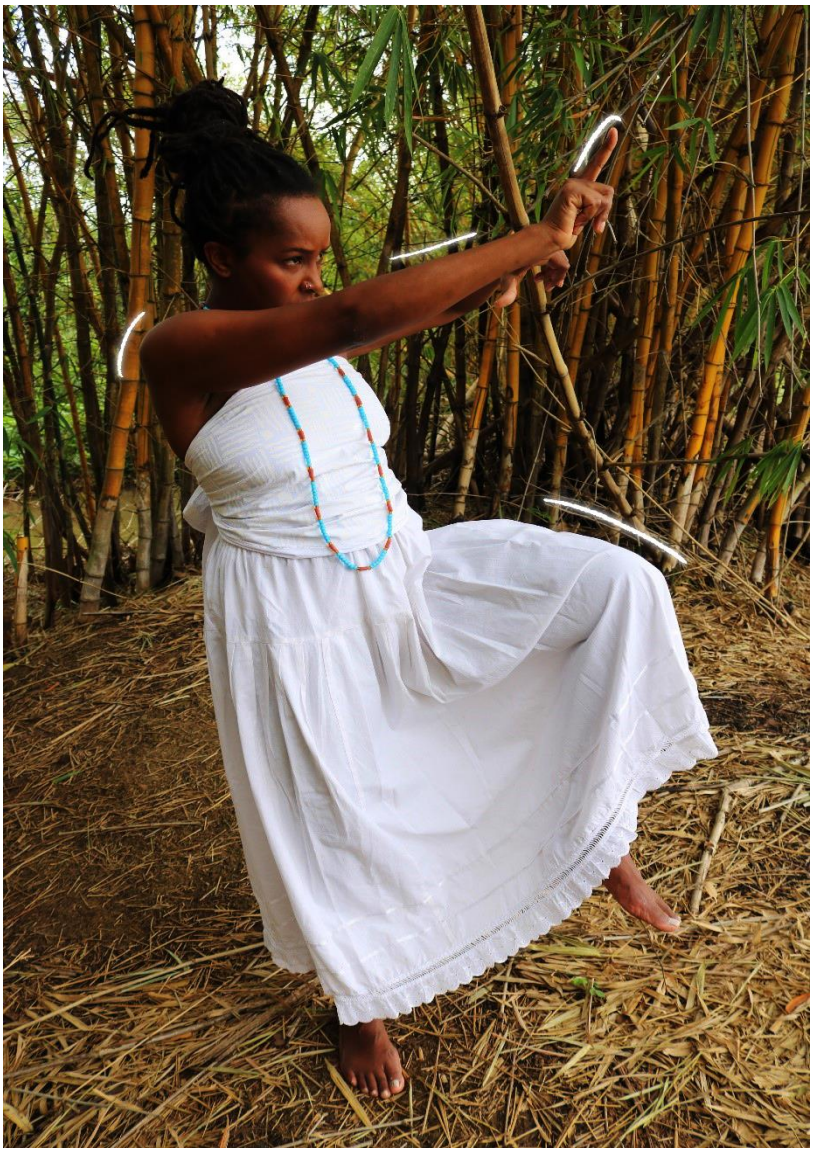


**Foto**: Flávia Honorato 2021

No Deuses que Dançam, antes de chegar na representação do ato, as/os participantes são convidados a acessar o seu caçador ou a sua caçadora em busca de abater uma presa. Os exercícios secundários da Instalação Corporal acionados são o "afundar crescendo", o "impulso" e a "queda pela seta". Em experimentação livre pela sala, com o corpo instalado e aberto para a musicalidade, os sentidos e o "*àṣẹ*" vão sendo gerados para, a partir daí, serem modelados na representação do ato.

Ideias mobilizadora: Olhar e escuta aguçado, o caminhar na mata e a caça.

### 3.4 *Ọmọlu* – Saudação: *Atótóo*[58]*!*

*Mo da' àgo lọ́na(n)*
*Ke wa ṣáworo*
*Àgo lé'lé*
*Àgo lọ́na(n)*
*Ke wa ṣáworo*
*Àgo lé'lé*

Com licença no caminho
Eu venho com meu ṣáworo
Licença na casa
Licença no caminho
Venho com o meu ṣáworo
Licença na casa
(Cantiga tradicional, traduzida por BENISTE, 2005, p.119).

**Figura 46**: Dança *Ọpanijẹ*. **Intérprete**: Dina Maia

**Foto**: Flávia Honorato 2021

[58] *Atótóo*! "Silêncio em Respeito a Ele". (JAGUM, 2017, p.375).

Silêncio! O rei da terra está entre nós!

"*Com licença no caminho, Eu venho com meu ṣáworo"*. O velho anuncia sua presença. Ele vem de muito longe, andou os quatros cantos do mundo. Nessa circunstância, a força do rei da terra é invocada pelos *Alágbè* que, ao tocarem os atabaques, chamam a presença da divindade que responde no corpo de suas filhas/os feitas/os. O tilintar do grande *ṣáworo,* tocado pelas mãos da *Ìyárọba* ou de uma mais velha, conduz a energia que se aproxima do *ara* (corpo) trêmulo, tomado de força que na pausa do sustentar a energia, realiza o *jìká*. Em seguida, emite um brado forte, roco, sussurrado. Na duração do som, é possível sentir que aquele *ilá* vem de longe... É anunciada a chegada de *Ọmọlu*!

O *Gan* inicia seu ritmo principal. O *Ọpanijé* significa "com seu cetro ele mata e come", pois tudo que a terra dá, um dia ela tira. *Ọmọlu* saúda os pontos principais do *ilé* (casa) e, ao chegar na frente dos atabaques, performatiza sua antiga dança ancestral. Uma cantiga é tirada pelo *Alágbè*, que é respondido com o forte coro das vozes que se misturam nessa sinfonia e, em alguns momentos, uma mais velha ou mais velho grita *Atótóo*! Então, todas/os saúdam e clamam *Atótóo***!**

*Ọmọlu* é filho de *Nànáa*, senhora dos primórdios e dos manguezais. Todavia, em um dos seus *ìtàn*, conta-se que *Nànáa* deixou o seu rebento próxima a um rio e *Yemọja* ao encontrá-lo, o acolheu e criou. Suas cores e contas são o preto, vermelho e branco, ou miçangas rajadas com essas cores. Suas paramentas são o *Azen* ou *Ázè* (gorro feito de palhas), *Ṣàṣàrà* (cetro sagrado que tem como função limpar os espaços de carga negativa) e/ou uma Lança de Metal.

O velho, como é chamado pelo povo de santo, recebe o epíteto de *Ọbalúwáiyé*. Santos e Santos (2014) esclarecem que:

> O nome de Obaluaiê vem de Ọba-olú-aiyé, que significa o rei de todas as entidades. O mito diz que, Ilê (terra) e Orunmilá (oráculo) viajaram juntos e mais tarde uniram-se aos demais 198 orixás. Estando todos reunidos, decidiram escolher ilê, terra, para ser a mãe de todos eles, Orunmilá para ser o pai, e Ṣapanã foi eleito o rei de todos orixás e foi chamado Ọbá-àwọn-olú. Tempos depois, quando se acreditou que alguns orixás estivessem também no orum, lugar muito amplo, bem distante e que não tem fim, passaram a usar a palavra aiye ou ayé, mundo, para ficar bem claro que ele era o rei de todos os orixás do mundo, em qualquer lugar em que se encontrassem. O seu nome passou a ser Ọba-olú-aiyé. (SANTOS e SANTOS, 2014, p. 83).

*Ọpanijé, Ọpanijé, Ọpanijé Bó Pan*
*Ọpanijé, Ọpanijé, Ọpanijé Bó Pan*
(Cantiga tradicional no ritmo do *Ọpanijé*)

**Figura 47**: Dança *Ọpanijẹ* I

**Foto**: Flávia Honorato 2021

A dança de *Ọmọlu*, no ritmo *Ọpanijẹ*, é marcada por quatro tempos e sua movimentação significa vida-morte-vida. Nesse sentido, a ilustração da imagem acima monstra a palma da mão voltada para cima, que tem, como significado, a vida. Na imagem abaixo, a palma virada para o chão tem, como significado, a morte.

**Figura 48**: Dança do *Ọpanijẹ* II

**Foto**: Flávia Honorato 2021

A seguir, apresento uma sequência de imagens que representa a dança *Ọpanijẹ***,** que demonstra o ato de percorrer o mundo e, ao chegar, limpar todo o seu corpo, devolvendo, à terra, o cansaço, as dores e tudo o que vivenciou de ruim.

**Figura 49**: Sequência do *Opanijẹ*.

**Foto:** Flávia Honorato 2021

*Procurem um espaço na sala para deitar no chão de barriga para cima. Sinta o seu corpo tocando o chão. O chão tocando seu corpo. Inspire e expire profundamente. Perceba o caminho que o ar faz pelo seu corpo, como ele entra e sai, a inspiração e a expiração. Espreguice e "azeite" suas articulações.*

*Seu corpo agora é terra, terra seca, árida. Aos poucos, esse corpo-terra vai recebendo gotas d'água, que o umedece... Gradativamente, seu corpo-terra vira barro. Lentamente, mova seu corpo-barro pelo chão e vá criando formas, reconhecendo possíveis pontos de apoio para se descolar do chão e caminhar para o nível médio. Ainda com seu corpo-barro, vá criando formas até o nível alto.*

*Esse corpo-barro se transforma em um corpo-velho, que se desloca pelo espaço carregando o peso do tempo, com pés de ìgbìn. Deixe esse corpo-velho ser invadido por um tremor. Gradativamente, transforme esse tremor em vibração. Deixe esse tremor desembocar no tremelicar dos ombros. Ao pouco, esse tremelicar toma conta do corpo todo. Deixe esse tremelicar ir se diluindo e, a partir da consciência da cachoeira nos ombros, toque o espaço ao redor com as mãos. Com as palmas e as costas das mãos. No nível alto, médio, no chão se deslocando no espaço. No estralar dos meus dedos, sinta o pulso e adote esse tempo para seu movimento. Mova-se pelo espaço, sentindo o pulso e, agora, tocando com as mãos, o espaço na altura da cintura. Palma virada pra cima, palma virada pra baixo, vida-morte-vida.*

*Ọpanìjẹ por favor! Vida-morte-vida!*

*Sinta o ritmo. As viradas do Hum. Escuta aberta e adeque sua movimentação para esse ritmo. Vida-morte-vida! No compasso do Ọpanìjẹ, Vida-morte-vida para um lado esquerdo com a mão esquerda, Vida-morte-vida para o lado direito, com a mão direita, no intervalo entre um e outro, no ritmo, traz, novamente, o tremelicar. Na medida do possível tente manter o tremelicar durante toda a movimentação. Escute o ritmo! Sinta o ritmo! O que ele te pede para fazer.*

...

Ideias mobilizadora: Terra, vida, morte, pulsar, limpeza da energia e o *jiká* (estremecer dos ombros e escápulas).

## 3.5 *Ìrókò* – Saudação: *Ẹ̀rọ̀*[59]*!*

**Figura 50**: Dança de *Ìrókò*. **Intérprete**: Dina Maia

**Foto**: Flávia Honorato 2021

Você conhece ou já viu um Pé de *Ìrókò?* Não? Imaginem uma árvore grande, com raízes profundas, que rasgam o chão. Sentem-se em suas raízes, que vou contar sobre o nascimento do *Igi Òrun* (A árvore do Céu). Cléo Martins e Roberval Marinho (2002), no livro "Coleção Orixá – Iroco", descrevem a divindade: "Iroco é o orixá da árvore e a árvore orixá", a partir de sua copa, uma enorme sombra é formada no chão e, entre suas raízes – ancestralidade, memórias –, nasce a imagem do sagrado.

No Brasil, a árvore consagrada a *Ìrókò* é a gameleira branca (*Ficus gomelleira*). Já no continente de origem, é *Chlorophora excelsa (Moraceae)*.

> Visitem um pé de Iroco. Sentem-se em suas raízes. Sintam o cheiro de suas folhas após as chuvas vespertinas, perto do crepúsculo. Mas, lembrem-se: antes das seis horas da tarde!
> Chamem o vento com amor, que ele vem. O vento é o vento. (MARTINS; MARINHO, 2002, p. 28).

[59] *Ẹ̀rọ̀! Calma.*

**Figura 51**: Dança de *Ìrókò* I.

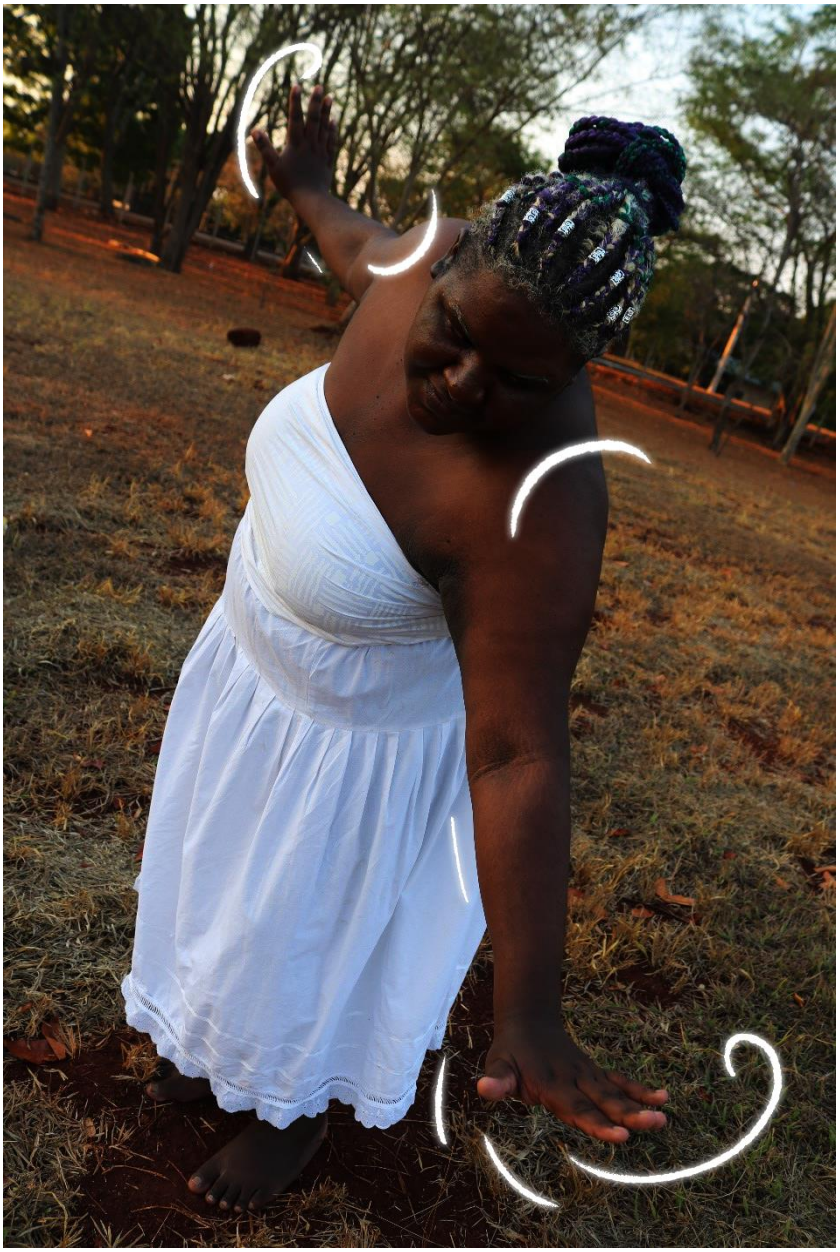


**Foto:** Flávia Honorato 2021

*Modun papa*
*Krewe*
*Kóun kóun*
*Krewe*
(Cantiga tradicional de *Ìrókò*, ritmo *Bravun*).

Certa vez, conversando com o ferramenteiro *ọ̀gán*, João Papinha, ele me contou que, por um bom tempo de sua vida, foi aluno e se cuidava espiritualmente com a saudosa *Ègbọ́n mi* Cidália de *Ìrókò*, já citada no primeiro capítulo desta dissertação. Com ela, aprimorou seus

aprendizados e ainda conheceu ferramentas dos *òrìṣà*, cada uma delas tinha uma história. Eis que um dia, *ẹ̀gbọ́n mi* Cidália contou sobre a árvore encantada: que muitas delas nasciam a partir das fezes dos pássaros africanos "*Ikotupori*" e "*Ikujebe*". Os pássaros comem as sementes das árvores e, ao defecarem em outros solos, germina-se uma nova gameleira. Essa nova gameleira, por vezes, para garantir seu espaço, cresce abraçando outra árvore que tenha por perto, até sufocá-la.

A cantiga, anteriormente citada, revela um *ìtàn* que conta sobre o pouso das aves na copa de *Ìrókò.* A partir dessa imagem, o seguinte procedimento metodológico foi descoberto nas oficinas Deuses que Dançam:

1. Com o corpo instalado, experimentar e compreender o ritmo do *Bravún*, reconhecendo seus acentos, convenções e dobras.
2. Aprender a cantiga, observando o que é pergunta - *Modun papa/ Kóun kóun* e a resposta, que sempre será *Krewe* (o grunido do pássaro).
3. Em um dado momento, quem tira a cantiga pergunta em tom mais alto: *Krewe?* e a resposta, em tom mais baixo, *Krewe*. Enquanto o jogo é desenrolado, a partir da cantiga, uma maior consciência das escapulas vai sendo acionada, a partir da "cachoeira nos ombros".
4. Aos poucos, os braços vão tomando a forma de asas de pássaros. Com movimentos circulares, os braços-asas se expandem, como ilustra a imagem abaixo.

A ideia de articular canto e movimento parte da compreensão de que voz é corpo e da experiência do *ṣiré*, em que o canto e a dança acontecem concomitantemente.

**Figura 52**: Dança de *Ìrókò* II

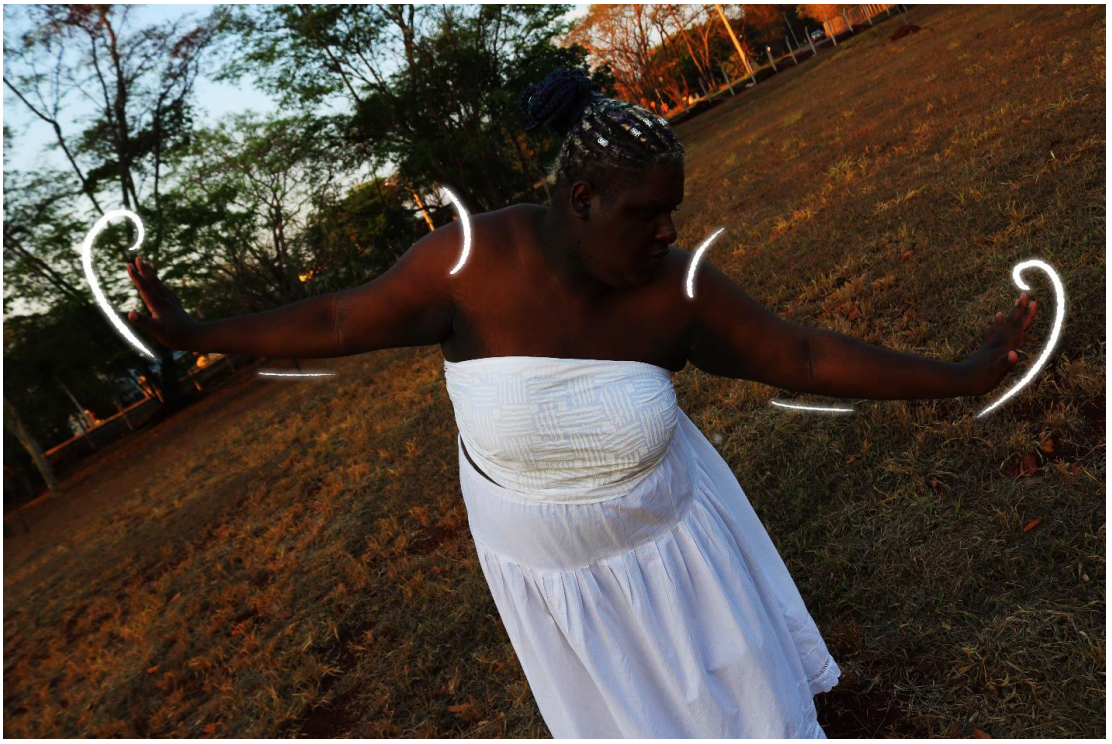


**Foto**: Flávia Honorato 2021

Ideias Mobilizadoras: Voo, pouso, canto e a respiração.

## 3.6 *Nànà* – Saudação: *Sàlúbá*[60]*!*

**Figura 53**: Dança de *Nànà*. **Intérprete**: Flávia Rosa

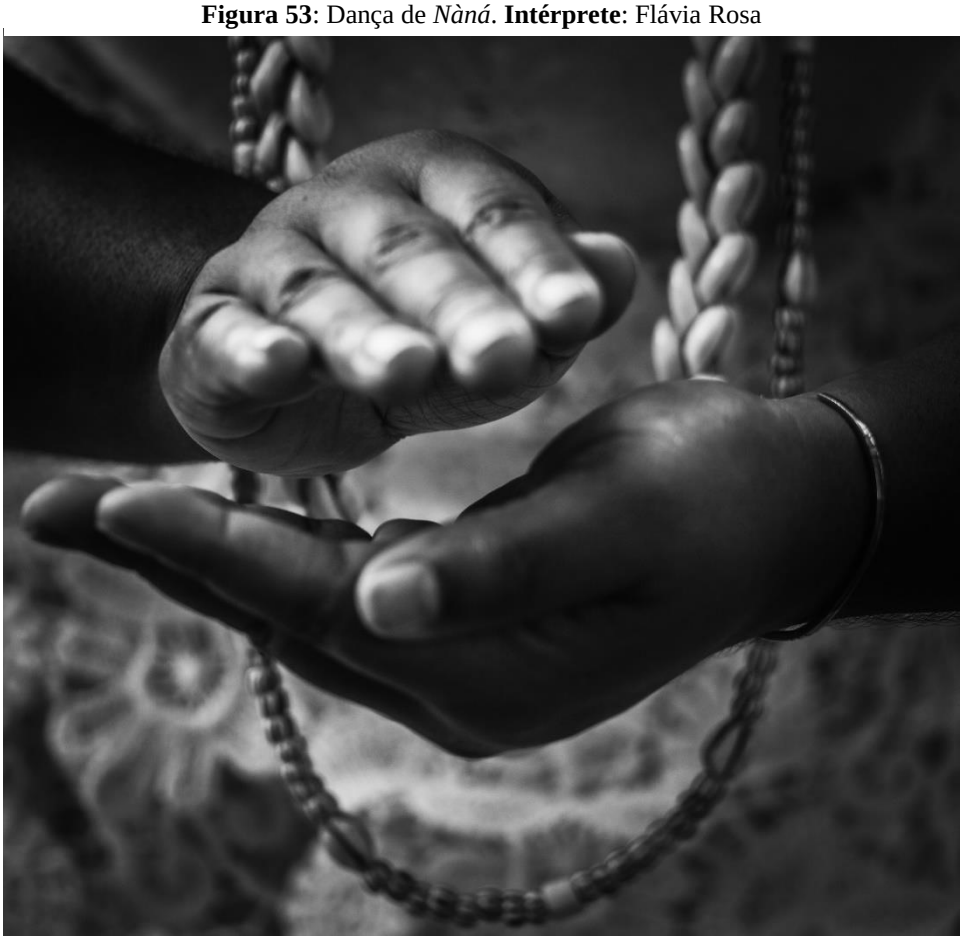


**Foto**: Flávia Honorato 2021

*Nànà ẹ kú're*
*Ọmọ nílé*
*Kó ràjò*
*Ọmọ nílé kò ràjò*
*Nànà ẹ kú're*

*Nànà*(n)chegou saudando
Os filhos da casa
Ela não estava ausente
Não se ausentou
Os filhos também não se ausentaram
Por isso ela está nos saudando
(BENISTE, 2005, p. 120)

*Nànà* é a divindade feminina mais antiga dos *òrìṣà* e é ligada à criação do ser humano. Um dos seus principais elementos é o barro, que foi utilizado para moldar e modelar o ser humano. Martins (2008) descreve de forma performativa *Nànà*:

[60] *Sàlúbá*! – Venha em nosso auxílio (JAGUN, 2017, p. 374).

> Fechem os olhos e pensem em uma mulher de cabelos brancos, envelhecida pelos muitos anos que viveu, altiva e poderosa, justa, e bondosa, entretida em reunir material para a feitura de um boneco de barro. Esta anciã tomará a forma que vocês imaginarem e vestirá as roupas que vocês confeccionarem para ela. Ela poderá estar sentada em uma cadeira de balanço, lendo um livro para o netos, ou dançando em um terreiro na Bahia. Poderá, até, estar tomando chá com as amigas da mesma idade, ou a bordo de um avião, em um vôo internacional. Uma coisa é certa: os olhos desta senhora impressionam pelo brilho que transcende os tempos e nos remonta aos primórdios. (MARTINS, 2008, p. 25-26).

**Figura 54**: Dança de *Nànà* I

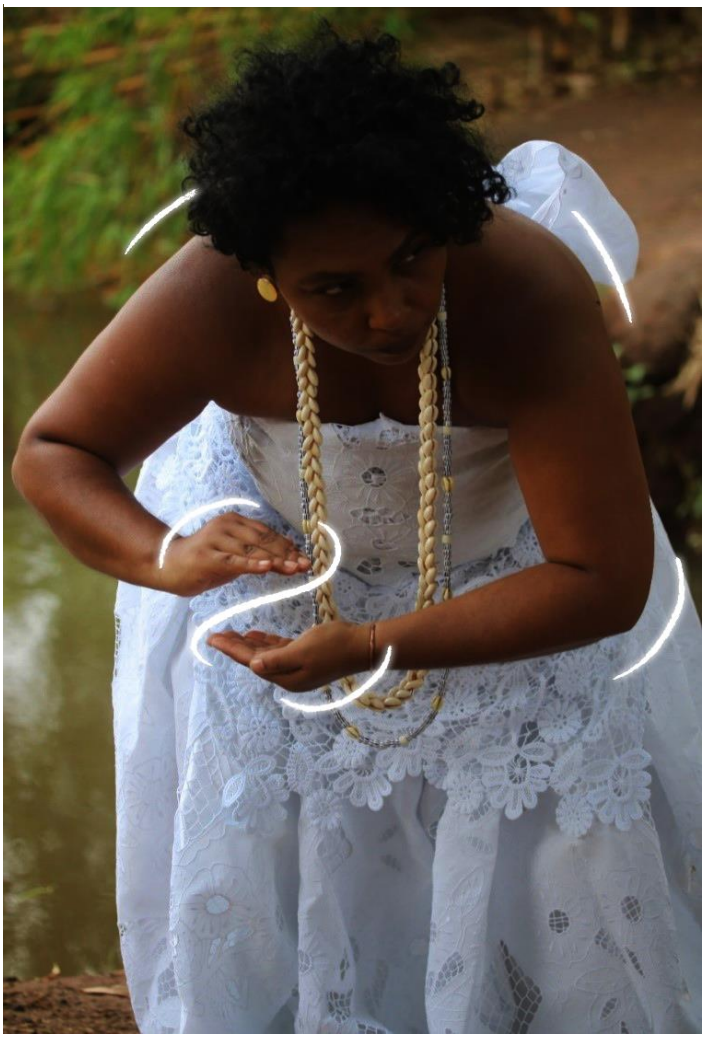


**Foto**: Flávia Honorato 2021

Flávia Rosa é artista e pesquisadora de terapias corporais, co-fundadora da Capulanas Cia. de Arte Negra. Rosa também é "artivista" das questões de gênero e raciais, o que impulsionou seus fazeres com arte negra. Participou das oficinas Deuses que Dançam por quatro anos.

**Figura 55**: Dança de *Nànà* II

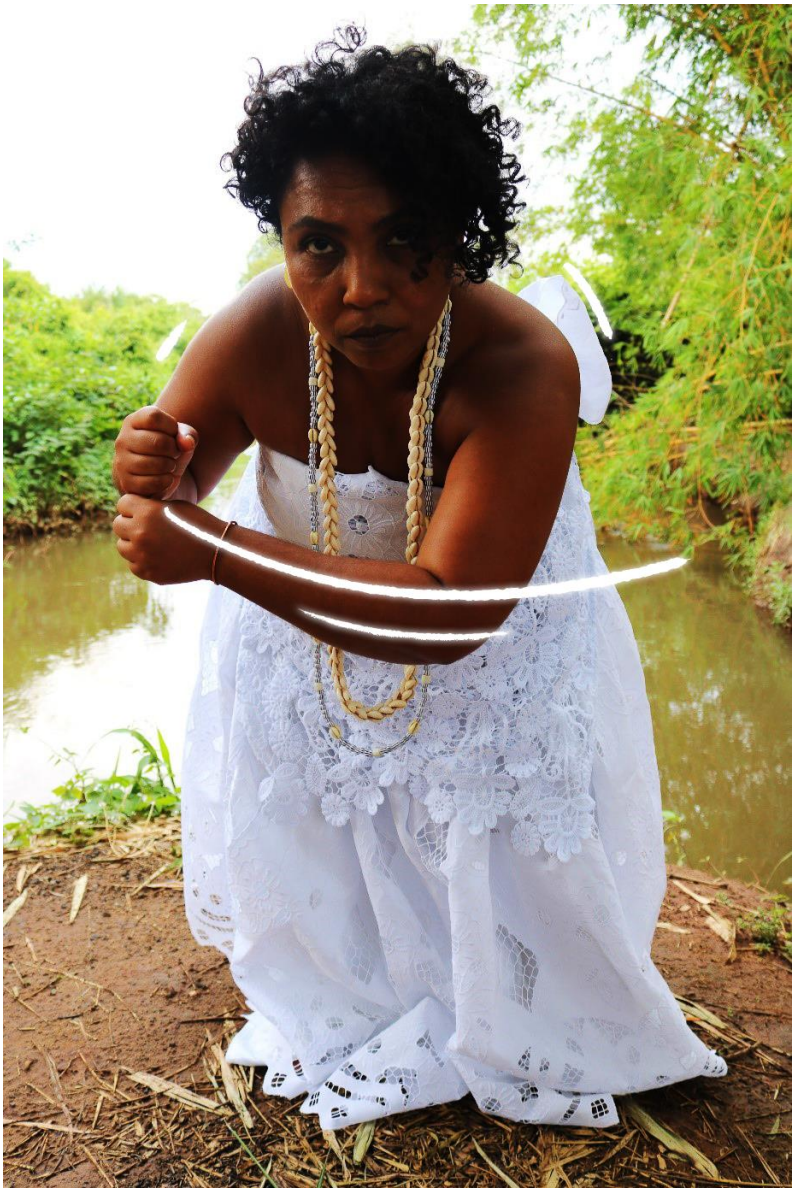


**Foto**: Flávia Honorato 2021

Segundo Cléo Martins (2008), a dança da senhora dos primórdios rememora o que ela representa em suas imagens arquetípicas: a feminilidade, a lama, ancestralidade, o ciclo da vida: nascer, viver e morrer. Na dança, a sua movimentação é lenta, como o movimento das águas paradas – o mangue, o pântano. As mãos, em forma de pilão, realizam um pilar de grãos, enquanto os pés tateiam o chão.

Utilizo as simbologias e as movimentações de *Nànà*, a partir do exercício primário da Instalação corporal "afundar crescendo" – "[...] joelhos se flexionam, as raízes dos pés se embrenham ainda mais no chão, como raízes de uma grande e velha falsa-seringueira" (SILVA, 2012, p. 136). Além do mais, o exercício secundário de "expansão e recolhimento"

também oferece uma base técnica de experimentação da dança de vovó, como *Nànà* é chamada carinhosamente pelo povo de santo, pois atua no sentido de acionar um imaginário de um corpo envelhecido.

**Figura 56**: Dança de *Nànà* III

**Foto**: Flávia Honorato 2021

Ideias Mobilizadoras: Barro, velha, nascimento e modelar.

## 3.7 *Yemọja* – Saudação*: Odò ìyá*[61]*! Èérú ìyá*[62]*!*

**Figura 57**: Dança *jiká* de *Yemọja*. **Intérprete**: Aletícia Carvalho

**Foto**: Flávia Honorato 2021

"Mãe cujo os filhos são peixes", senhora do rio *Ègbádò* e, no Brasil, conhecida como a rainha do mar. A dança de *Yemọja* é leve e suave, une o dedão e o indicador, segurando um fio de linha em cada mão, que ao dançar realiza movimentos como se estivesse costurando a trama de um tecido. Certa vez, ouvi de um mais velho, *Ègbọ́n mi*, filho de *Òṣùmàrè*, a cantiga abaixo, que ele aprendeu com Mãe Bida de *Yemọja* (em memória).

*Aoio, pade ogué*
*Yemanja okun*
*Okun pá d'ógué, Aoio*
*Pade ogué ô*
*Yemanja Okun*
*Iya é ma ó*
*Padê ogué*
(Cantiga tradicional de *Yemọja*)

[61] *Odò ìyá* – Mãe do Rio
[62] *Èérú ìyá* – Mãe das espumas (JAGUN, 2017, p. 376).

*Padê* é o encontro, "*Aoio*" é a chegada das ondas ao "quebrar" nas pedras. A cantiga diz: *Yemọja* ao soprar no mar, com seu *ẹ̀mí* [63], produz ondas, que de longe parecem fios de linha.

Aprendi a dança de *Yemọja* com *Ègbọ́n mi* Alessandra de *Ọbà* e, também, com a já citada Mãe Gê, ambas me trouxeram a imagem de que *Yemọja* dança como se estivesse tecendo e, em dado momento, simulando a quebra das ondas, que eu interpreto como um arremate dos pontos que tece.

**Figura 58**: Dança *jiká* de *Yemọja* I

**Foto**: Flávia Honorato 2021

[63] *Ẹ̀mí* - Vida representada pela respiração (BENISTE, 2011, p. 241).

**Figura 59**: Dança *jiká* de *Yemọja* II

**Foto**: Flávia Honorato 2021

Aletícia Carvalho é *ègbọ́n mi* filha de *Ọ̀ṣun*, dançarina, professora da rede municipal de ensino de Goiânia e *Ìyá Ẹgbẹ́* do *Ilé Àṣẹ Alákétu Omi Oṣàlúfọ́n* (GO).

**Figura 60**: Dança *jiká* de *Yemọja* II

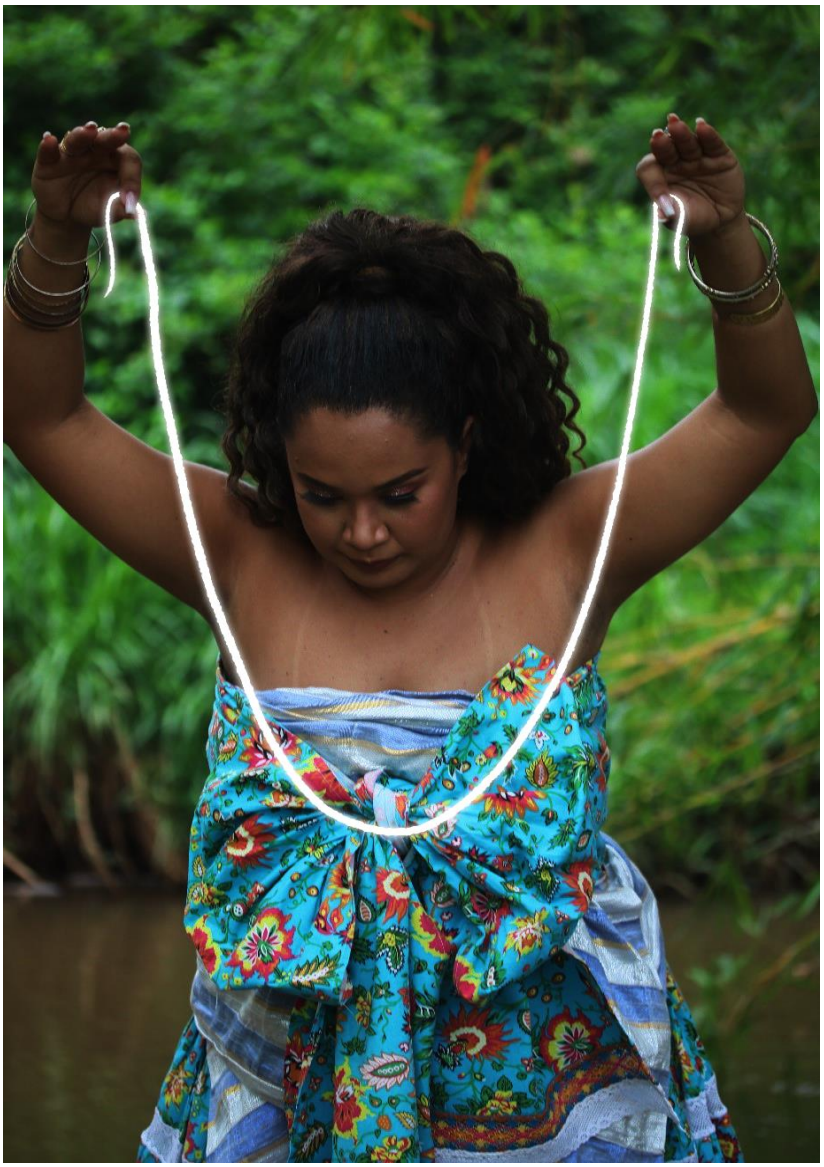


**Foto**: Flávia Honorato 2021

A atividade, a partir de *Yemọja*, pode começar com uma roda de conversa em que falo, para os participantes, as principais características dessa *ayaba*, dando ênfase na relação entre o mar e o tecer. Canto a cantiga citada anteriormente e explico o sentido dela, conforme me disseram meus/minhas mais velhos/as.

Ao som dessa cantiga, sugiro que as pessoas comecem a caminhar pelo espaço.... Que parem em um canto da sala e ativem, em seus corpos, a Instalação, ressaltando a imagem do *ìgbìn*, do arqueamento dos joelhos, trazendo a imagem do *ọfà*, sentindo o peso da âncora a partir da consciência do quadril e alongando a coluna, a partir da ideia de fio de nylon. Sobre os ombros, caem a cachoeira e, a partir dela, começamos a nos movimentar, a partir da sensação

da água. Então, indico que, no balanço das águas, os/as participantes sintam a imensidão do mar, ampliando o seu movimento.  A partir da imagem do mar, movimentos sinuosos devem ser explorados, nos braços e na coluna. Trago, para o exercício, a imagem de um corpo-mar que produz ondas. Em meio às ondulações do corpo-mar, sugiro que os/as participantes trabalhem com a imagem de que tecem o mar no espaço, como um grande manto.

Por fim, sugiro que as pessoas, movimentando-se pelo o espaço, teçam o seu movimento na relação com as outras. E encerro a atividade com a cantiga abaixo, indicando que as pessoas internalizem, gradativamente, a movimentação e que fiquem com a escuta atenta na cantiga, com a reverberação do corpo-mar.

*E níje nilẹ́ l'odò*
*Yemọnjá o*
*Àkotá pe l'ebe*
*Ìyá òrò omi o*

Resposta: *E níje nilẹ́ l'odò*
*Yemọnjá o*
*Àkotá pe l'ebe*
*Ìyá òrò omi o*

*Ela tem comida no fundo do mar*
*Yemanja*
*Akotá está pronta*
*Mãe de tudo no mar*
*(Cantiga tradicional, faixa 12, Grupo Ofá)*

Ideias mobilizadora: Água, mar, manto-mar e canto.

### 3.8 *Oṣàlúfọ́n* – Saudação*: Eèpàà Bàbá*[64]!

**Figura 61**: Dança *ìgbìn* de *Oṣàlúfọ́n*. **Intérprete**: Dina Maia

**Foto**: Flávia Honorato 2021

O curvar da coluna de uma pessoa sentada em uma cadeira no salão chama atenção de todas e todos presentes. Ela/ele treme, encolhe-se em direção ao seu umbigo. As costas se envergam, arredondadas como casca de um caramujo, *ìgbìn*. Um pano branco é colocado sobre ela/ele. O som ancestral de um murmúrio, gemido, sussurro de um/uma ancião/anciã, *ilá*, sai da boca daquela/daquele *ọmọ òrìṣà*. Apoiado nos braços de uma filha de *Ṣàngó*, a divindade suprema é conduzida/o para um cômodo do terreiro. O branco era a cor em que todos/as estavam vestidos/as naquele dia.

Depois de um longo tempo, ao longe, ouvimos, o bater forte do cajado no chão. Os atabaques tocam seu ritmo principal, *ìgbìn.* Lentamente, a divindade da criação do mundo, *Òṣàlá,* apoiado com o seu *Ọ̀pá ṣóró* (cajado sagrado de *Oṣàlúfọ́n*), caminha em direção ao salão de festa.

[64] *Eèpàà Bàbá* – Respeite o Pai (JAGUN, 2017, p. 375).

*Òrìṣàlá*, *Òrìṣànlá*, *Òṣàlá* ou *Ọbàtálà*, simboliza um elemento fundamental do começo dos começos, massa de ar e massa de água; um dos elementos que deram origem a novas formas de existência – á protoforma e à formação de todos os tipos de criaturas – no *àiyé* ou *ọ̀run*. Os *funfun* são as entidades que manipulam e têm o domínio sobre a formação dos seres deste mundo – os *ara- àiyé* – e também a formação de seres no além. Os vivos e os mortos, os dois planos da existência, são controlados pelo *àṣẹ* de *Òrìṣànlá*. O *àlà*, o grande pano branco, é o seu emblema. É embaixo do *àlà* estendido que ele abriga a vida ou a morte. Um dos ritos, quando ciclo litúrgico de *Òṣàlá*, consiste em estender um longuíssimo pano imaculado suspenso e sustentado por cima da cabeça dos participantes, e todos os presentes se colocam embaixo, cantando e dançando numa procissão ritual, simbolizando assim o fato de que eles se colocam sob a proteção do grande *Òrìṣà-funfun*. (SANTOS, 2008, p. 75-76).

**Figura 62**: Dança *ìgbìn* de *Oṣàlúfọ̀n* I

**Foto**: Flávia Honorato 2021

A dança de *Oṣàlúfọ́n* não possui grandes variedades de atos, pois sua movimentação é morosa. Todavia, em seu toque principal o *ìgbìn*, o *Hum* realiza algumas variações em que *Oṣàlúfọ́n* marca, em seu corpo, os assentos ritmos dessas frases.

A noção de "afundar crescendo" é utilizada na oficina de dança como forma de facilitar a compreensão de deslocamento no nível médio. O exercício secundário, "queda pela seta", é acionado para o entendimento dos assentos ritmos do *Hum*, que tem vetor para baixo.

Assim como em *Nàná*, a imagem de um corpo velho precisa ser evocada, o exercício secundário de "expansão e recolhimento" pode ser acionado, como forma de produzir uma energia potencial para trabalhar a ideia de envelhecer, de secar e de estabelecer uma relação com o nível médio e baixo. É interessante observar que, na dança de *Oṣàlúfọ́n*, seu apoio é deslocado para o seu *Ọ̀pá ṣóró*, que faz o papel semelhante de uma coluna. Assim, a imagem de deslocamento do eixo de equilíbrio para um cajado imaginário pode também ser acionada para colaborar no arqueamento da coluna.

**Figura 63**: Dança *ìgbìn* de *Oṣàlúfọ́n* II

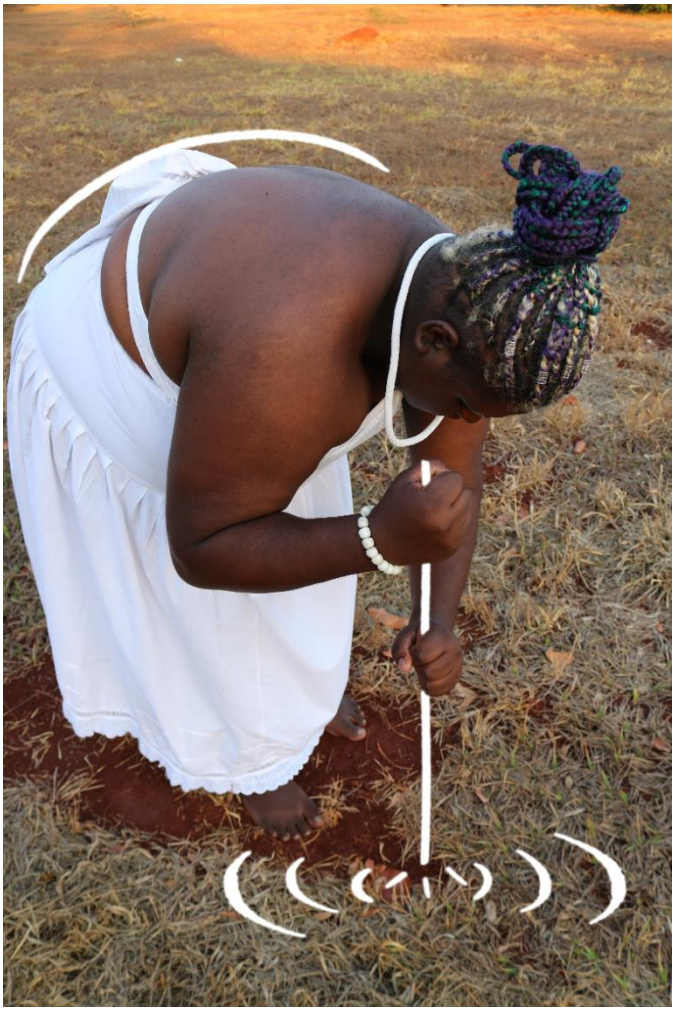


**Foto**: Flávia Honorato 2021.

Aqui, a imagem do *ìgbìn*, é altamente sugestiva para o deslocamento lento que deve ser explorado para uma experiência com a gestualidade do velho *òrìṣà* de vestes branca.

A dança de *Oṣàlúfọ́n* é extremamente exigente do ponto de vista físico, daí a importância de ser abordada em uma boa base técnica, que ofereça elementos para a sustentação do corpo em uma postura que não é usual no cotidiano. A despeito disso, a energia da atividade, apesar da dificuldade de mobilidade do *òrìṣà*, é a de serenidade que emana a divindade *funfun*.

Embora neste trabalho eu traga apenas alguns exemplos de como a orixalidade pode ser abordada no ensino da dança, é importante dizer que existem muitas outras formas possíveis de estudo do corpo a partir de elementos da cultura do candomblé. No caso de *Oṣàlúfọ́n*, por exemplo, o ato dele ser carregado por *Ṣàngó*, como se o segundo fosse as pernas do primeiro, parece algo interessante para se trabalhar apoios, contato e carregamentos. O *ìtàn* que fala sobre *Òṣàlá* modelar o ser humano a partir do barro e com seu *ẹ̀mí* sagrado dar a vida, parece-me, também, bastante sugestivo para laboratórios criativos, já que a respiração e a ideia de modelar o barro são potentes para o movimento expressivo.

Além do *ìgbìn*, é tocado para *Oṣàlúfọ́n Bata* e *Ìjẹ̀ṣà*.

Ideias Mobilizadoras: Ar, água, densidade e peso.

**...**

Frente à dificuldade em descrever a prática de dança, recorri ao ensaio fotográfico como linguagem capaz de representar a maneira com que a orixalidade pode se expressar no corpo que dança. Nesse sentido, é interessante observar que, a partir do corpo instalado, isto é, em um estado dilatado de percepção e energia, a imagem a partir do ato, como *ìtàn* em movimento, é invocada como mola propulsora do gesto poético. Assim, aqui, trago a imagem (as fotografias) para chegar na imagem (*ìtàn* em movimento), da mesma forma que Aletícia Carvalho, Débora Marçal, Flávia Rosa e Dina Maia o fizeram para modelar seus movimentos a partir da orixalidade para o ensaio fotográfico, de onde, além da experiência e do repertório de cada uma com a dança, utilizamos outros recursos, como as vestimentas, a relação com a natureza, as cores e, também, a musicalidade de candomblé.

Por fim, é importante dizer que as oficinas Deuses que Dançam é viva e está em pleno desenvolvimento, assim como minha própria história com o candomblé. Desse modo, em cada contexto, em cada ocasião, os exercícios propriamente ditos vão se transformando e sendo criados de forma orgânica, o que quer dizer que, mais do que uma receita prescrita de

como a orixalidade pode ser aplicada na dança, o que tentei trazer, aqui, a partir da prática, é uma perspectiva de como essa relação pode se dar, utilizando, como base, a Instalação Corporal. Nesse sentido, é importante enfatizar que, além da Instalação Corporal ser um conjunto de exercícios é, sobretudo, uma prática de consciência corporal e, por sua vez, Deuses que Dançam é uma prática de ação e consciência de africanidades brasileiras.

**O Que Seu Firmino Acharia De Tudo Isso?**

Para finalizar esta dissertação de mestrado, da mesma forma que iniciei, recorro, novamente, à narrativa semi-ficcional, convidando Seu Firmino para entrar na história.

Um dia, em conversa com minha grande amiga, pedi para que ela levasse seu avô nos Deuses que Dançam, pois o velho Firmino certa feita, em um samba, debaixo de uma jaqueira, teve comigo, com ela e mais o camarada Gabriel uma longa e gostosa prosa sobre candomblé. Depois disso, fiquei curioso pra saber o que o velho acharia da oficina Deuses que Dançam, além do mais, seria um grande prazer ter a presença de um *ọ̀gán* da envergadura do Seu Firmino, tocando pra gente.

Era uma quarta-feira, dia de *Ṣàngó, Ọya e Ọbà,* a família do fogo, comentei com o Mestre Buda que, talvez, Seu Firmino, apareceria naquele dia. Buda ainda não conhecia Seu Firmino e ficou um tanto receoso com a possível presença do velho, que, por ser um *ọ̀gán* antigo e com bastante vivência, poderia não gostar do trabalho ou mesmo ficar corrigindo ele.

Seu Firmino chegou vinte minutos antes do combinado. Ao subir as escadas do antigo espaço cultural Casa da Vila, o velho Firmino chegou cantando:

*Agô nuntô Ile*
*A hamunha Nukwe*
*A hamunho nu ile*
*A hamunha nukwe dewa*

Alexandre Buda, sabido que é, gritou, de longe: *"Ẹ̀rọ̀!"* e respondeu prontamente a cantiga:

*Agô nuntô Ile*
*A hamunha Nukwe*
*A hamunho nu ile*
*A hamunha nukwe dewa*

Como relatado anteriormente, os dois ainda não se conheciam. No entanto, a cantiga os aproximou. O velho, ao chegar na porta, antes de entrar no espaço, saudou a entrada com *pawọ́* (pequenas palmas), olhou os quatro cantos e avistou, no fundo da sala, os instrumentos – o *Gan* e os três atabaques. Eu, surpreso com a presença do Mestre e *Ọ̀gán* Firmino, cheguei até ele, agachei-me, juntei minhas mãos e pedi sua bênção. Ele, prontamente, respondeu, acenando com a mão direita:

*- Òṣàlá lhe abençoe e dê caminho.*

*- Que lugar bonito! Só um pouco distante do meu canzuá, mas, como a menina me torrou a paciência para vir e, também, por querer conhecer seu trabalho, aqui estou... Só tem esse meio mundo de gente?* Disse o mestre ironizando o fato de ter poucas pessoas no espaço.

*- Calma vô, as pessoas estão chegando!* Disse sua neta.

O velho deu uma risada e perguntou:

*- Vai ter algum condombré aqui hoje, pra tá todo mundo estar de branco?* E, deu uma gargalhada.

Expliquei a Seu Firmino que o motivo de todas/os estarem de branco surgiu a partir de uma consulta no jogo de búzios, *Òṣàlá* se apresentou no oráculo e meu *Bàbálòrìṣà* orientou que, a partir daquele dia, todos/as fossem de branco. Acrescentei que, geralmente, no teatro, as roupas de ensaio ou roupas de guerra, habitualmente, são de cor preta, por ser um tom neutro e criar homogeneidade no grupo. No entanto, como o velho sabe, as mais velhas nos orientam para não usar essa cor.

Mesmo depois de toda essa explicação, percebi que o Mestre ainda não estava compreendendo o que exatamente iria acontecer naquele espaço. Antes que eu pudesse introduzi-lo no contexto do encontro, já tinha dado o horário para iniciar o trabalho, Buda convida o *Ògán* Firmino para tocar um dos atabaques. O velho sentou logo no *Humpi* e ficou esperando as coordenadas do Buda. Alexandre insistiu para o velho Firmino ficar no *Hum*, mas ele não quis.

Iniciei o trabalho naquele dia com o *Àgò Mo juba*, saudando os terreiros de candomblé que antecederam o que sou filho e reverenciando as Cia. de artes em que passei. Após esse ritual, pedi para que todos/as deitassem no chão. Por vezes observava as expressões do Seu Firmino, o que dava a entender era que ele não estava entendendo nada. Depois de ter realizado a Instalação Corporal, reuni os/as participantes em roda, incluindo os tocadores no círculo, para aprendermos uma cantiga de *Ògún*. Buda puxa:

*Ògún Bragada ê*
*Ògún Bragada ê*
*Ògún Bragada ê*
*Akoro Bragada*

Seu Firmino coloca a mão no atabaque e interrompe o Buda:

*- Eu aprendi essa cantiga assim:*

Pergunta: *Àkóró gbá g'à g'adá*
*Àkóró gbá g'àdá*
*Ògún gbá g'à g'adá e*
*Àkóró gbá g'àdá*

Resposta: *Ògún gbá g'àdá e*
*Ògún gbá g'àdá*
*Ògún gbá g'àdá e*
*Àkóró gbá g'àdá*

Mestre Alexandre Buda fica um pouco sem jeito, mas ouviu atentamente o velho Firmino tirar a cantiga. *Ọgán* Firmino, ao entoar a cantiga, impressiona a todos/as com o volume e projeção de sua voz.

O velho Firmino tirou a cantiga com a mesma melodia e palavras do saudoso *Bàbálòrìṣà* Luiz da Muriçoca. Senti um arrepio em todo o corpo e observei a reação das pessoas tocando seus braços e sinalizando que sentiram arrepios também.

Naquele dia, em homenagem ao velho, dançamos para a divindade guerreira, passando por alguns atos da dança de *Ògún*. Depois de um longo tempo dançando, a turma estava bastante ofegante, pois cantar e dançar exige muito do preparo físico. Pedi para que a música encerrasse e que os dançantes caminhassem pelo espaço, respirando fundo, recuperando o fôlego, mas que não perdessem a conexão com o estado corporal.

Seu Firmino faz um comentário em voz alta:

- *Buda meu mano, que "porrada" de Hum bonita. Me fez lembrar os bons tocadores da minha época.* Percebi que o velho estava animado e em seguida perguntou: *E agora? É o que hein?*

Reuni a turma no fundo da sala. Todos/as suados/as, pedi para tocassem seus próprios corpos, sentindo cada gota de suor, água que mantém a temperatura do corpo e refresca a pele. Iniciando pela cabeça, rosto e passando pelo pescoço, ombros, escápulas, braços, peito, barriga, ventre, bacia, bunda, coxas, joelhos, pernas e, por fim, os pés.

Com os corpos sensibilizados, em grupo, indiquei a imagem, cardume de peixes, pedi para que minha amiga e neta de Seu Firmino ficasse na frente da turma, como espelho, por conta de sua experiência e vivência nas oficinas.

- *Alágbè* por favor, toquem *Ìjẹ̀ṣà*!

O ritmo é dedicado a *Ọ̀ṣun*, divindade das águas doces, mãe, protetora do útero, da fertilidade, menstruação, feto e recém-nascido. A dança inicia com o pulsar do ritmo. Abrindo

e fechando as pernas, com transferência de peso do centro para a lateral. Imagem da "cachoeira nos ombros" para ativar as escápulas: também acionada. Em grupo, os/as dançantes deslizam no espaço com o ritmo *Ìjèṣà*... Para finalizar, solicito que diminuam o pé de dança, dancem miudinho até o corpo estar aparentemente parado. Respirem!

Indico que os participantes procurem um local no espaço, que fechem os olhos e que, devagar, voltem para o chão, de onde iniciamos a prática. Indico que deitem de barriga para cima e perceba como seu corpo está. Respirem profundamente, por três vezes! Sintam o *èmí* e relaxem. Em seguida, sugiro que, devagar, virem para o lado direito, posição fetal, com a mão esquerda empurre o chão e fiquem na posição de sentar. Respirem!

Depois, convido o pessoal para que formemos um círculo novamente, incluindo os tocadores. E digo que gostaria de agradecer a presença ilustre do *Ògán* e Mestre Seu Firmino, por aceitar o convite e ter vindo conhecer os Deuses que Dançam. E falo diretamente para ele:

- Estar com o senhor, naquele dia, embaixo da jaqueira e, após um longo papo sobre candomblé, saber que somos parentes de santo, foi um prazer imenso, assim como estar com o senhor hoje. Meu velho, o senhor gostaria de falar alguma coisa?

Seu Firmino balança a cabeça, acenando que sim. Sua camisa estava ensopada de suor de tanto tocar.

O velho comenta:

- *Menino Ngunga* – me chamando pelo apelido de capoeira –, *interessante seu trabalho. Eu nunca tinha visto dança de candomblé com as mulé sem saia. Apesar, da minha neta ter me explicado um pouco de como acontecia, você sabe né, filho, tudo é muito moderno para minha cabeça. Veja! Cada pessoa tá com uma roupa diferente. Eu nunca tinha visto uma dança que é de candomblé, mas é diferente de candomblé, fora do candomblé, mas com a mesma verdade que eu vejo no candomblé, as pessoas até parece que estão virada de santo... mas de um jeito diferente, né... Vi um povo aí que eu achei que não fossem dar conta de dançar, mas foi só o tambor falar que o corpo respondeu.* Disse o velho sorrindo. Depois de uma pausa, continuou:

- *Eu até me emocionei, quando tocou pro meu santo e quando tocou para Ọ̀ṣun. Lembrei da minha Mãe de Santo, a saudosa Ìyá Hilda França, dos candomblés em Japeri (RJ).* Seu Firmino colocou a mão no chão e tocou sua cabeça.

- *É bonito de ver isso que vocês estão fazendo, porque o candomblé tem muita sabedoria do nosso povo preto e de África. O capitão do mato ta aí, né? No caminho, minha neta estava explicando sobre essa história de racismo estrutural, é isso mesmo é o capitão do mato, nós temo que dar um jeito de fugir dele. Eu estou fugindo faz tempo.* E solta uma alta gargalhada.

*O tempo todo estão "endemonizando" nossa cultura, se tiver tambor então, hum! Então, pra mim, isso que vocês estão fazendo é muito importante, porque valoriza o que é nosso... Mas, Ngunga, meu filho, agora me diga uma coisa: ancestralidade eu até tenho ouvido falar muito, porque tá na moda, agora orixalidade. Me diga aí o que é?*

Frente ao desafio do velho, eu respondo um pouco encabulado:

- Meu velho, o orixalidade é justamente o que estou tentando entender, mas, para mim, é a como o *òrìṣà* reverbera para além do candomblé. Aqui tem gente que é de candomblé e outras pessoas que não são de candomblé e o mais importante é como as narrativas, os elementos, as músicas e os gestos constituem o ato, podem conduzir cada um/a aqui ao encontro com o seu próprio corpo e com a cultura negra. Tudo o que está aqui do candomblé é da "porteira para fora". Nos Deuses que Dançam, temos dança, música e canto. Não falamos de *orò*[65], fundamentos ou segredos. Sobre essas particularidades, quem tiver interesse tem que procurar um terreiro de candomblé.

Seu Firmino toma a palavra:

*- Entendi meu filho, Àṣẹ! Esse é o melhor caminho. Não tenham medo, as divindades estão aqui para nos proteger, alumiá os caminhos e tirar da frente o que for de ruim.*

*Os meninos que puxaram no gan e no lé estão de parabéns. São seus alunos Buda?*

Alexandre Buda balança a cabeça acenando que sim. Seu Firmino continua:

*- Continue Buda, você já é um mestre e precisa passar seus ensinamentos pra frente. Meu povo, falei demais, eu vou me embora que já tá na minha hora! Que Bàbá mi Ògún abençoe a cada um de vocês, abrindo os caminhos com boa sorte!*

Todos/as nós, estávamos muito emocionados/as com a presença de Seu Firmino naquela noite. Os olhos, marejados de felicidade e encantamento, denunciavam a alegria.

Já passava da hora de ir embora, mas a presença do Seu Firmino nos fez esquecer do relógio. Entretanto, antes de sairmos, como aprendi com minha mestra no Núcleo Coletivo 22, pedi para que formássemos uma roda, intercalando entre homens e mulheres, que déssemos as mãos e, depois de balançar os braços em conjunto, jogássemos a energia lá para cima para que essa caísse sobre nós.

*Àṣẹ*! *Àṣẹ*! *Àṣẹ*!

[65] Orò – Ritual, obrigação, costumes tradicionais. (BENISTE, 2011, p. 592).

## REFERÊNCIAS


BENISTE, J. **Ọ̀run – Àiyé**: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. 4ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BENISTE, J. **As águas de Oxalá**: àwon omi Ósàlá. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BENISTE, J. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BENISTE, J. **Dicionário Yourubá Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BEATA, Y. M. **Caroço de Dendê**: a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

BERNARDO, T**. Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga de Alaketu. São Paulo: Educ; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BISCOITO FINO**. Maria Bethânia –** Yáyá Massemba: Biscoito Fino, 2016. (4:17) - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j3MLNFPGEpw. Acesso em: junho 2020.

BRAGA, J. **A Cadeira de Ogã e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

BRANDÃO, G. E. S. **Equede**: A mãe de todos – Terreiro Casa Branca. Salvador: Barabô, 2015.

BREAKING Waters II - Daniel Minter. Daniel Minter, [*s.l.*], c2022. Disponível em: https://danielminter.net/works/breaking-waters-2/ Acesso fev. 2022.

BRITO, M. A. de. **Primeira Cartilha de Literatura Jeje Savalu do Candomblé da Bahia**. Salvador: Press Color Gráficos Especializado Ltda, 2019.

CANAIS GLOBO**. Agbara Dudu – Narrativas Negras:** Mametu Lúcia, uma Explosão de Alegria – Salvador: Truque Produtora de Cinema, 2020. 1 vídeo (26:15). Disponível em: https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/agbara-dudu-narrativas-negras/v/9012487/ Acessado em: 18/03/2021

CARNEIRO, E. **Candomblés da Bahia**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CALLOIS, R. **Os jogos e os homens**: a máscara e a vertigem. Lisboa: Cotovia, 1990.

CARYBÉ. **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. São Paulo: Editora Raízes Arte Gráfica, 1980.

CASTILLO, Lisa Earl. O Terreiro do Alaketu e seus Fundadores: história e genealogia Familiar, 1807-1867. **Revista Afro-Ásia**, [*s.l.*] n. 43, 2011. Disponível em: //periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21225. Acesso em: 31 ago. 2021.

CASTILLO, Lisa Earl. O terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX. **Revista de História (USP)**, v. 176, p. 01-57, 2017.

CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Tradução de Maria Manuela Rocha. Oeiras: Celta, 1999.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo: revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social USP**, n. 13, ano 14, 2005.

FERRACINI, R. **Café com queijo:** corpos em criação. São Paulo: Editora Fapesp, 2006.

FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento.** 2012. 291 f. Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/110346. Acessado em 08 set. 2020.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HERANÇA II - Daniel Minter. Daniel Minter, [*s.l.*], c2022. Disponível em: https://danielminter.net/works/work-5/. Acesso fev. 2022.

HOLLA Distante #1 - Daniel Minter. Daniel Minter, [*s.l.*], c2022. Disponível em: https://danielminter.net/works/distant-holla-1/. Acesso fev. 2022.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAGUN, M. D. **Yorùbá**: vocabulário temático do candomblé. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.

LIMA, M. D. **Entre Raízes, Corpos e Fé**: Trajetórias de um Processo de Criação em Busca de uma Poética da Alteridade**.** 2016. 272 f. Tese (doutorado em Artes). Universidade de Brasília, 2016. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/22822/1/2016_MarliniDornelesdeLima.pdf. Acessado em 06 jun. 2020.

LIMA, V. D. C. **A Família de Santo Nos Candomblés Jejes-Nagos da Bahia**: um estudo de relações intragrupais. 2ª ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LIMA, V. D. C. **Lessé Orixá=Nos pés do Santo**. Salvador: Corrupio, 2010.

LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MAGALHÃES, E. G. de. **Orixás da Bahia**. 5ª ed. Salvador: S.A. Artes Gráficas, 1977.

MAINE, Debbie Kane. Making Art, Buiding Connections. Greenhut Galleries, [*s.l.*], c2019. Disponível em: https://www.greenhutgalleries.com/discourse/sample-post-jbtpb-arbms-ptmez. Acesso fev. 2022.

MARTINS, C.; e MARINHO, R. **Iroco**: o orixá da árvore e a árvore orixá. Rio de Janeiro:

Pallas, 2002.

MARTINS, C. **Nanã**: a senhora dos primórdios. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte (MG): Mazza Edições. 2ª ed, ver e atual, 2021.

NASCIMENTO, L. C. D. do. **Bitedô**: Onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé Jêje-nagô no recôncavo baiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

NÓBREGA, C.; e ECHEVERRIA, R. **Mãe Menininha do Gantois**: uma biografia. Salvador: Corrupio; Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

OLGA DE ALAKETU – **Uma Princesa Africana Na Bahia** – Nós Transatlântico – Salvador: Nós Transatlântico, 2017. 1 vídeo (17:45) – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jP3nfwlhimU&t=51s. Acesso em: abril de 2020.

OLIVEIRA, E. D. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Popular, 2007.

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

OYĚWÙMÍ, O. Tradução para uso didático de OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. "Matripotency: Ìyá in philosophi calconceptsand sócio political institutions". *In*: WhatGenderisMotherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57- 92, por Wanderson Flor do Nascimento.

PARÉS, L. N. **A formação do candomblé**: História e ritual da nação jeje na Bahia. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PEIXOTO, J. D. **Poéticas e saberes da capoeira angola**: Caminhos Para Pensar a Performance Negra de Atrizes e Atores Narradores. 2021. 137 f. Dissertação (mestrado em Performances Culturais). Universidade Federal de Goiás, 2021. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/11241/3/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20Jordana%20Dolores%20Peixoto%20-%202021.pdf. Acesso em: 25 de set. 2021.

RAMOS, D. D. C. A. e NETO, M. J. G. S. "Exu Matou Um Pássaro Ontem Com Uma Pedra Que Só Jogou Hoje": Caminhos Para Uma Educação Antirracista No Distrito Federal. **Revista Calundu**, v. 5, n. 2, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v5i2.41407 . Acessado em: 09 de jan. 2022.

RENATA. Navio negreiro no século XIX. Clio na Internet - Blog de História, [*s.l.*], 23 mar. 2018. Disponível em: https://clionainternet.wordpress.com/tag/marc-ferrez/ Acesso fev. 2022

RODRIGUES, N. **Os Africanos no Brasil**; revisão e prefácio der Homero Pires; notas biobibliográficas de Fernando Sales. 4ªed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

ROCHA, A. M. **As Nações de Kêtu**: origens, ritos e crenças: Os Candomblés antigos do Rio de Janeiro. 1ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SANTOS, J. F. e NÓBREGA, C (org.). **Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora**: saudade e memória. Salvador: Corrupio, 2000. 184 p.

SANTOS, M. S. A. **Meu Tempo é Agora**. 2ª ed. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010.

SANTOS, I. F. D. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 4ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2019.

SANTOS, J. E. D. **Os Nàgô e a morte**. 13ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

SANTOS, J. E. D; e SANTOS, D. M. D. **Arte sacra e rituais da África Ocidental no Brasil**. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, J. E. D; e SANTOS, D. M. D. **Èṣù.** Salvador: Corrupio, 2014

SANTOS, J. E. D; e SANTOS, D. M. D. **Ṣàngó**. Salvador: Corrupio, 2016.

SELO CONTINENTAL. **Mãe Menininha Do Gantois**: gravação ao vivo no Gantois, Salvador – Salvador: Continental, 1974. (7:31) – Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CaJGEPDQFcE Acesso em: junho de 2020.

SCHECHNER, R. **Performance studies**: an introduction. London; New York: Routledge, 2002.

SCHECHNER, R. O que é performance. **O percevejo**, Rio de Janeiro, UniRio, ano 11, n. 12, 2003.

SILVA J. P. M. **Mercedes Baptista**: A criação da Identidade Negra na Dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, R. L. **Mandinga Da Rua:** A Construção Do Corpo Cênico A Partir De Elementos Da Cultura Popular Urbana. 2004. Dissertação (mestrado em Dança). Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284844. Acessado em 13 de fev. 2020.

SILVA, R. L. **Corpo Limiar e Encruzilhadas:** Capoeira Angola E Samba De Umbigadas No Processo De Criação Em Dança Brasileira Contemporânea**.** 2010. 239 f. Tese (doutorado em Dança). Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/283967/1/Silva_RenatadeLima_D.pdf. Acessado em 06 ago. 2021.

SILVA, R. L. **Corpo limiar e encruzilhadas:** processo de criação na dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, R. de L., e LIMA, M. D. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-

ameríndias e a criação artística. **Revista Brasileira De Estudos Da Presença**. v.11, n.3, 2021. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102530. Acessado em 30 de mar. 2022.

SILVEIRA, R. D. **O Candomblé da Barroquinha**: Processo do primeiro terreiro baiano de keto. 2ª ed. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SODRÉ, J.; e RAMOS, C. **Ebomi Cidália A Enciclopédia Do Candomblé:** 80 anos. Salvador: Sepromi, 2013.

SOUSA, R. R. S. D e SILVA, R.L. **Trajetórias Da Dança Afro Na Cidade De Goiânia**. Revista Mosaico: Escritos e Rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, n. 1, p. 1-11, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/Traj%C3%A9toria_Dan%C3%A7a_Afro.doc.pdf Acesso em fev. 2022.

TEIXEIRA, A. L. F.- **A cultura afro-latina representada no Movimento Hip Hop**: alternativas de pertencimento - território e orixalidade. 2017. 103 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Línguistica, 2017. Disponível em: http://clyde.dr.ufu.br/bitstream/123456789/21366/1/CulturaAfroLatina.pdf. Acessado em 28 dez. 2021.

TURNER, V. W. **O processo ritual:** estruturas e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

TURNER, V. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

VERGER, P.F. **Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. Tradução Maria Aparecida da Nobrega. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Deuses que Dançam - A Relação do Corpo e Mito no Ensino da Dança
**Pesquisador:** WELLINGTON CAMPOS DA SILVA
**Área Temática:**
**Versão:** 3
**CAAE:** 40936020.1.0000.5083
**Instituição Proponente:** Universidade Federal de Goiás - UFG
**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

**Número do Parecer:** 4.733.709

**Apresentação do Projeto:**
O protocolo refere-se a uma pesquisa desenvolvida no Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, sob a orientação da Profa. Dra. Renata de Lima Silva.

**Objetivo da Pesquisa:**
Objetivo Primário:
Investigar uma abordagem e concepção metodológica para o ensino da Dança por meio da relação corpo e mito na cultura do Candomblé Ketu, expressas no ato, mediada pela metodologia de trabalho corporal intitulada Instalação Corporal.
Objetivos Secundários:
- Discutir a relação corpo e mito através do ato no candomblé de nação Ketu;
- Analisar a Instalação corporal como metodologia de trabalho em Dança;
- Investigar as possíveis relações entre Instalação Corporal e as danças dos orixás.

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**
Entre os riscos da pesquisa, o proponente inclui a possibilidade de que os participantes terem algum desconforto ou constrangimento emocional, e se compromete a auxiliá-los a lidar com tais sentimentos ou mesmo a interromper a participação se necessário. Igualmente, o proponente oferece aos participantes a garantia do sigilo sobre as informações pessoais fornecidas durante a pesquisa.

**Endereço:** Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
**Bairro:** Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
**UF:** GO **Município:** GOIANIA
**Telefone:** (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Como benefício decorrente da pesquisa, ele menciona o registro da memória de terreiros tradicionais e suas danças como saberes por quem vive o terreiro.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

O proponente pretende realizar a pesquisa por meio de observação participante em cerimônias festivas em diversas casas de candomblé Ketu, em São Paulo, Salvador e Goiânia. Na primeira versão do protocolo, a intenção era de também fazer entrevistas com doze Iyalorixas e Babalorixás de terreiros tradicionais dos estados de São Paulo (em Santo André, Mauá e Cipó) e do Rio de Janeiro (em Belford Roxo e Imbarie), mas na segunda versão o número de participantes foi reduzido para quatro. Havia anteriormente algumas discrepâncias no cronograma das entrevistas, mas na segunda versão elas foram resolvidas, tendo sido fixado o mês de junho de 2021 para essa coleta de dados.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

Na primeira versão do protocolo, foram apresentados os seguintes documentos:

- Folha de Rosto
- Termo de compromisso dos pesquisadores
- Projeto Detalhado
- Informações Básicas do Projeto
- Modelo de termo de anuência
- TCLE

Na segunda versão, foram anexados os seguintes documentos:

- Termos de anuência das casas de candomblé
- TCLE revisado
- Informações Básicas do Projeto revisadas
- Questionário
- Declaração de que a coleta de dados não foi iniciada

Na terceira versão, foram anexados os seguintes documentos:

- Carta de encaminhamento sobre as pendências
- TCLE revisado
- Informações Básicas do Projeto revisadas

Em geral, os documentos anexados ao protocolo estão de acordo com as exigências do CEP e

solucionaram as pendências indicadas no parecer anterior.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Tendo em vista a documentação apresentada no protocolo, considero que não há impedimentos éticos para a realização da pesquisa.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO. O mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para março de 2022.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

| Tipo Documento | Arquivo | Postagem | Autor | Situação |
|---|---|---|---|---|
| Informações Básicas do Projeto | PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1675489.pdf | 20/05/2021 16:32:10 | | Aceito |
| Outros | Carta_de_Encaminhamento_Alteracao_TCLE.pdf | 20/05/2021 16:30:52 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência | Modelo_TCLE_Humanidades_2021.doc | 20/05/2021 16:16:57 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Outros | Questionario_de_Perguntas.pdf | 25/03/2021 16:24:03 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Outros | Termo_de_anuencia_4.pdf | 25/03/2021 16:23:05 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Outros | Termo_de_anuencia_3.pdf | 25/03/2021 16:22:16 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Outros | Termo_de_anuencia_2.pdf | 25/03/2021 16:20:44 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Outros | Termo_de_anuencia_1.pdf | 25/03/2021 16:19:02 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência | Modelo_TCLE_Humanidades_2021.pdf | 25/03/2021 15:56:40 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |
| Folha de Rosto | FolhadeRosto.pdf | 07/12/2020 16:38:03 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Projeto Detalhado / Brochura Investigador | Projetodetalhado.pdf | 03/12/2020 10:01:09 | WELLINGTON CAMPOS DA SILVA | Aceito |

**Situação do Parecer:**
Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**
Não

GOIANIA, 25 de Maio de 2021

**Assinado por:**
**Rosana de Morais Borges Marques**
**(Coordenador(a))**