

## **O BRINCANTE DEVOTO: PERFORMATIVIDADES PRETAS COMO VIA DE INSURGÊNCIA E REENCONTRO**

THE DEVOTED BRINCANTE: BLACK PERFORMATIVITIES AS A WAY OF INSURGENCY AND REUNION

*Naiara Paula Eugenio*<sup>1</sup>  
*Glauce Regina Assis de Paula (Ashanti Bintah)*<sup>2</sup>

### **Resumo:**

Neste artigo pretende-se estudar a performatividade como modo de vida partindo da perspectiva iorubá para trazer elementos de complementaridade que se constitui na recriação e ressignificação dos sentidos de mundo africano e diaspórico como referência teórica para o teatro brasileiro, refletidos na cultura e nos modos de libertação e reencontro com princípios ontológicos dos povos negros, pensando as performatividades de Exu e sua atuação na ordem do mundo. Como mote suleador, proponho pensar a *mística rebelde e brincante* deste orixá, partindo do paradigma da travessia enquanto princípio fundante das criações estéticas e das teatralidades negras desde África e diáspora. Propõe-se elencar personagens e manifestações que refletem a comicidade nas manifestações populares nestes territórios - Mamulengo, Folia de Reis e Boi do Maranhão e a brincadeira do Cavalo Marinho - que, por vínculos históricos e culturais, estabelecem nas festividades seu ethos e projetos de vida oriundos das concepções entre o sagrado e a realidade na sua ritualização.

**Palavras-chaves:** Estética Iorubá, Filosofia Iorubá, Teoria Teatral, Performances Pretas.

### **Abstract:**

This article intends to study performativity as a way of life from the Yoruba perspective to bring elements of complementarity that constitute the recreation and re-signification of the meanings of the African and diasporic world as a theoretical reference for Brazilian theater, reflected in the culture and modes of liberation and reencounter with ontological principles of black people, thinking about Exu's performativities and his role in the order of the world. As a "suleador" motto (towards the south of the world, have the south as direction), I propose to think of the rebellious and playful mystique of this orixa, starting from the paradigm of the crossing as a founding principle of aesthetic creations and black theatricalities from Africa and the diaspora. It is proposed to list characters and manifestations that reflect the comicity in popular manifestations in these territories - Mamulengo, Folia de Reis and Boi do Maranhão and the Cavalo Marinho game - which, due to historical and cultural links, establish their ethos and life projects in the festivities arising from the conceptions between the sacred and the reality in its ritualization.

**Keywords:** Yoruba Aesthetics, Yoruba Philosophy, Theatrical Theory, Black Performances.



## Introdução

### Performar a Vida Como Natureza Estética

O povo iorubá tem seu sentir de mundo e da vida voltados para uma concepção estética que se origina nos modos de conceber a existência e as dinâmicas do campo das experiências humanas, e de demais seres, que transcendem o campo das artes ou das relações de adorno e aparências. Sendo assim, percebe e realiza-se performando seu modo de existir no mundo. No entanto EUGENIO; WER (2020) compreendem a noção de belo para além das questões materiais e imagéticas, mas também e, principalmente, na busca pelo equilíbrio e a beleza do caráter (*iwá*), constitui-se no ser através de uma “Ética-Estética” (EUGENIO; WER, 2020), que prioriza o viver em pleno movimento de moldar-se, conforme o *itan* que conta ser o humano criação de Obatalá (*Òrisànlá*), como obra de arte, feito do barro:

O Iorubá acredita que a personalidade humana tem dois elementos principais - físico e espiritual. O elemento físico, que é coletivamente conhecido como *ara* (corpo), é, [...] o trabalho manual de *Òrisànlá* (o deus iorubá da criação), que foi encarregado por *Olódùmarè* de moldar os seres humanos com barro [nos primórdios da criação], sendo também responsável por moldar a beleza e a feiura, a perfeição e a deficiência [de tudo que é gerado e vem a dar nascimento] (ABIMBOLA, 1971, p. 6).

As noções de belo e feio são concebidas em termos metafísicos. Deste modo, performar a vida remete ao princípio de experimentar-se e criar-se numa dinâmica que impele a agir no mundo e nas relações percebendo-o esteticamente.

Essa elaboração do *si mesmo*, não é um processo individual, visto que essas potencialidades são testadas dentro da comunidade e agregam elementos culturais e sociais desta, e um yorubá não é um ser individualizado, carrega em seu corpo sua ancestralidade e o compromisso ou a ligação com sua comunidade. Todo trabalho de formação do que poderíamos chamar do *si mesmo*, não pode, de maneira alguma, descartar a ideia de que esse corpo é um corpo comunitário e que também envolve vivências não materiais. (EUGENIO, 2020, p. 118)

A performance, na tradição iorubá, cumpre funções político-sociais e ontológicas de busca coletiva pela manutenção do bem estar espiritual pelos vínculos comunitários que ampliam as relações entre o terreno e o supraterrano, na busca por uma noção complementar de autorrealização através da vida e a arte, pelos sentidos e sentires de mundo, surgidos do território em que habitam e, nesta dinâmica, estabelecem relações de harmonia com os demais seres. Para Lawal (1996), os iorubá, conscientemente e subconscientemente, traçam o início tanto de sua religião como da sua arte, para seres divinos ou mitológicos, superando o modelo funcionalista da antropologia social que pressupõe a arte apenas pela noção de controle social.

O termo *iran*, que pode ser traduzido como espetáculo (LAWAL, 1996, p. 98) remete a exibição ou performance dedicada aos deuses, ancestrais ou “Mães”<sup>3</sup> - como é o caso do espetáculo *Gèlèdè* - ou também pode aludir a processos imaginativos e estados mentais, que valorizam a transcendência espiritual e - assim

como as gerações que são transitórias dentro da realidade permanente iorubá-ocorrem em um tempo determinado, tornando cíclico o movimento de devir em manifestação, sob os vínculos das relações místicas com o universo sobrenatural, e pelo poder do axé “em trazer as coisas à existência real”<sup>4</sup> (DREWAL and DREAWAL, 1983, p. 5). Segundo o dicionário Yorubá de José Beniste, *iran* também pode significar “Visão, transe, aparição” (BENISTE, 2009, p. 387), considerando que este último termo propõe ampliar a noção de performance que se tem dos espetáculos, tido como algo aparece em forma de festivais nos mercados, estes, segundo a tradição iorubá, sendo a expressão do Ayê, do mundo material, numa relação com o espaço em intersecção entre passado, presente e futuro (AMIRA, 2018, p. 316). Temos também neste dicionário a tradução por “geração, descendência” (BENISTE, 2009, p. 387) o que nos remete à perspectiva intergeracional de Gèlèdè, ou multidimensional na relação com o tempo, nos termos da artista Lhola Amira. O conceito tradicional *Ìfàgbòntáyèse*, advindo dos mesmos processos interativos que pressupõem as performances, “move-se em direção a uma pureza preexistente”<sup>5</sup> (ODOM, 2015, p. 9), e se mantém culturalmente no pensamento iorubá, reforçando o princípio “*Àsùwàdà*” (ODOM, 2015, p. 9), que presume a união de saberes, estes tais, adaptados às demandas sócio-políticas da vida moderna, discorrem sob a perspectiva filosófica de que sendo todos o mesmo espírito, o conhecimento enquanto força ativa de transformação, é também o mesmo e flui de modo pragmático e conectado a todas as possíveis formas de expressão.

Diferente do pensamento ocidental, no contexto iorubano, não se trata de construir imagens ilusórias ou falar do que está fora do alcance, sendo a performance iorubá um dispositivo de comunicação, celebração e manutenção de valores civilizatórios que constituem aquela população que se organiza, em uma dinâmica viva de interação por meio de músicas, cantos e danças. Na obra *Yorùbá Performance, Theatre and Politics*, Glenn Odom afirma que “a performance yorùbá freqüentemente não é ilusão. É ritual e realidade, duas ou mais realidades que se cruzam e contrastam, não uma realidade binária e irreal” (ODOM, 2015, p. 13).

Lawal (1996) apresenta este conceito como via de uso da sabedoria para melhorar o mundo, ampliando-o para o sentido da estética e da tradição oral iorubá a fim de se alcançar o caráter ideal (*ìwà*), usando a arte para reforçar a vida e garantir harmonia social e cósmica.

O espetáculo Gèlèdè dos Yorubás pode ser entendido nesse contexto como uma expressão ativa da idéia Yorubá de *Ìfògbòntáyèse*; isto é, o desenvolvimento de estratégias sociais para promover a paz, a felicidade e a união da comunidade (*àsùwàdà*). De acordo com a sociedade Gèlèdè, o sucesso dessas estratégias depende de virtudes como amor, tolerância, justiça - todas incluídas no termo *ìwà* (caráter ideal)<sup>6</sup> (LAWAL, 1996, p. 16).

Desse modo, de acordo com Lawal (1996), as pessoas, em comunidade, incorporando o axé recebido de Obàtálá, enquanto obra prima criada por este, lançam usos da criatividade nas artes visuais, performáticas e aplicadas a fim de alcançar em termos de alcance ético, o *ìwá* (caráter), pela manutenção de *Àsùwàdà*, a união comunitária em harmonia.

**Figura 1:** Uma máscara Egúngún representando o espírito de um ancestral falecido que visita a Terra para interagir com os vivos, abençoando-os e ajudando a resolver disputas pendentes. Ipetumodu, perto de Ilé-Ife (1972).



Fonte: LAWAL, 2015.

## O Riso e a Alegria

Elemento estético e também político, o riso e a comicidade das manifestações performáticas de devoção e rito diante das narrativas originárias, são parte fundamental para espanto de espíritos e energias negativas, ou qualquer encontro com formas de prejuízo. Para isso, diversos destes eventos de celebração em comunidade fazem uso das figuras de personagens lúdicas e expressões engraçadas que trazem a quem as recebe noções de harmonia e modos de agir diante das manifestações da vida.

O espetáculo *Gèlèdè*, inicia-se em apresentações noturnas (*Èfè*) com versos e enigmas, além de piadas e formas corporais de homenagear as Grandes Mães (*Iyá Nlá*) através de interações engraçadas, provocativas e convidativas com o público.

(...) a linguagem da poesia *èfè* é carregada de humor e sarro (*yèyè*), piadas (*àwàdà*) e brincadeiras (*àpàrá*), mesmo quando lidando com questões sérias. Por exemplo os sete nomes de *Èṣù* recitados durante o *ijúbà* são trava-línguas; também são engraçados os pedidos do *Èfè* (...) para que tirem suas calças publicamente caso ele falhe em pronunciar corretamente os codinomes de *Èṣù*. Para manter a audiência com o nível de energia em alta a apresentação do *Èfè* é pontuada com piadas e brincadeiras.<sup>7</sup>(LAWAL, 1996, p. 130 )

Os adornos de cabeça *Èfè* (a humorista) cumprem um papel fundamental de abertura do festival, orando a *Iyá Nlá* (a Grande Mãe) pedindo por proteção a toda a comunidade e todas as boas coisas da vida, cantando canções satíricas e didáticas a fim de divertir e trazer um sentido ético das relações sociais ao público. Além da

performance apresentada e da riqueza de ornamentação nos trajes e adereços corporais, a qualidade e confecção dos adornos de cabeça em Gèlèdé também são de grande importância para compor narrativas que versam sobre a celebração do feminino e a criação de uma festividade em que as representações destes produzam admiração e alegria. Sob a aprovação do Bábálasè, “quanto mais engraçado melhor” (LAWAL, 1996, p. 193). A arena de performance, *Ojú Agbo*, torna-se o centro das atenções, sendo cuidadosamente escolhido próximo ao mercado, por ser comandado pelas mulheres, a quem Gèlèdé é dedicado, também compreendido como microcosmo do mundo físico, sendo, por isso, também nomeado *ojà Èfè* (mercado Èfè) durante o concerto noturno e *già Gèlèdé*, durante a dança diurna. O comportamento atrativo, engraçado e sedutor dos dançarinos compõem uma performance que também pode provocar risos. Assim, as famílias e comunidades reúnem esforços e recursos para produzir peças que venham despertar admiração e interesse.

Dependendo de seus recursos, indivíduos ou famílias farão todo o possível para tornar seus adereços para a cabeça o mais atraentes, prestigiosos ou bem-humorados possível. Alguns vão para o engenhoso e espirituoso, usando fantoches ou caricaturas extremas; alguns focam no erótico; outros usam os motivos para incorporar mensagens, desejos ou orações, ou simplesmente para homenagear seus ancestrais. Itens novos como cabaças decoradas, instrumentos musicais, folhas ou tecidos incomuns podem ser incorporados para chamar a atenção.<sup>8</sup> (LAWAL, 1996, p.193)

### Família desenvolvendo traje Gèlèdé

Figura 2



Fonte: KOFFI/UNESCO, 2008.

Figura 3



Fonte: KOFFI/UNESCO, 2008.

Performar pelo riso e viver a alegria nas tradições africanas é preceito que compõe o modo metafísico de existir. Segundo LAWAL (1996), em sentido complementar e espiritual, com vistas a acessar um modo integrado com a vida e o cosmos, viver alegremente torna-se uma das manifestações condizentes e consequentes da busca pelo bom e belo caráter (*iwá rere*) nas tradições iorubá.

**Figura 4:** Adorno de cabeça Èfè (*àkàtá èfè*) popularmente conhecido como *àgbàsò-wúnù* (Anciões-rejeitados-por-ciúme). Contas sagradas (*idè*) e losangos em miniatura representando Orò (o poder coletivo do disco circular para reforçar a imagem do èfè como um "poder superior". A boca aberta identifica o èfè não apenas como um poeta, mas como alguém que fala com *àse* (autoridade divina).  
Ìsàlè-Èkò, Lagos (1993).



Fonte: LAWAL, 1996.

*Como Orunmilá nos ensina, "Façamos as coisas com alegria".<sup>9</sup> (OLUWOLE, 2017, p. 63)*

A itanlogia<sup>10</sup> iorubá atribui a algumas divindades a característica da ludicidade, alegria e o riso como traço marcante e fundante das relações de equilíbrio com a humanidade e o axé de todas as coisas. Sendo Exu constituinte de todas as coisas, senhor da comunicação e do movimento, na qualidade de mensageiro divino e guardião do poder de Olódùmarè (asé), pressupõe-se que em sua mística o riso seja manifestação discursiva, cosmológica e transcendente que desvirtua a racionalidade do pensamento cartesiano e ocidental. Posto que é cúmplice de Orunmilá, faz das travessuras recurso para tornar-se mediador nas relações de pacificação e equilíbrio das forças. Um de seus epítetos, *Àlà mùlámù-bàtá*, remete ao aspecto bem humorado e alegre, o qual atribui para a vida das pessoas através da festividade que, pelo toque do tambor *bàtá*, quando evocado, "leva seus iniciados ao transe" (RIBEIRO, 2015, p. 142).

Além de Exu, os Ibeji são conhecidos por suas ações brincantes e divertidas que restauram a harmonia dentro das comunidades. A representação de gêmeos nos adornos de cabeça *Gèlédé*, bem como de dançarinos em par é uma constante nas apresentações. Fato que remete às versões das origens do festival. Uma das possíveis origens de *Gèlédé* seria fruto da disputa de irmãos gêmeos pelo trono de Ketu e a criação da dinastia de *Ìlóbí*. Outra versão atribui adoração de *Gèlédé* à òrìsà *olómowéwé*, "[deus-dos-que-tem-filhos-pequenos]"<sup>11</sup> (LAWAL, 1996, p. 50) muito anterior e instituída pelos *Ìlóbí* como forma de pedido de proteção às crianças pequenas e espanto de espíritos da morte (*Àbíkú*) ou de geração de filhos. Conta um itan que os Ibejis conseguiram enganar a morte (*Iku*) através de suas brincadeiras com tambores, restaurando a vida e a alegria.

**Figura 5:** Os Iorubá valorizam muito a presença dos gêmeos pela grande incidência de nascimentos destes na região, o que é constantemente representado por pares de dançarinos e adornos de cabeça *Gèlédé* em menção aos Ibeji. Na foto: Par idêntico de máscaras dançando em Ijio, 1969.



Fonte: LAWAL, 1996.

“Èlèfè, o dançarino humorista, também chamado por Oloro Efe, Orò Efe ou Osèfe, o poeta letrista”<sup>12</sup> (LAWAL, 1996, p. 83) é reconhecido como portador da voz da comunidade e da autoridade de Iyá Nlá, para quem faz orações e desenvolve sátiras a comportamentos anti-sociais a fim de entreter e educar o público. Sendo este reconhecido como uma força vital no espetáculo, pode satirizar até mesmo o Obá sem temer punições.

**Figura 6:** Uma máscara Efe completa, segurando um rabo de cavalo, lembrando imagens de majestade. O design dos painéis aplicados é uma reminiscência do couro islâmico. Ijò, 1991.



Fonte: LAWAL, 1996.

O festival real anual de Olójó, em Ilé-Ifé, Nigéria, ocorre quando o rei e outros executam publicamente seus títulos por meio de adornos de cabeça associados e “outras regalias de suas posições”<sup>13</sup> (BLIER, 2015, p. 396). Além dos rituais, performances de cada orixá são realizadas a fim de representar narrativas míticas e expressar suas qualidades. Em devoção às divindades, presentes como público invisível, atraídos pela coroa do Ooni (rei de ifé esta é compreendida como “uma divindade viva”<sup>14</sup> (OYEYEMI, 2018, p. 56) que os atrai. Com a finalidade de celebrar o poder do Ooni, os festivais Olojo, também conhecidos por *teatro festival*, cada performer desenvolve um processo de organização e autocriação à partir de sentidos comunitários, assim:

[...] Esses festivais, segundo Umukoro (2007) também são conhecidos como teatro festival, pela imanência dos elementos teatrais que moldam a performance dos festivais. Músicas, fantasias, adereços e danças, por exemplo, são usados para projetar espírito comunitário e identidade única de um determinado deus sendo celebrado. Para adoradores de divindades, como Ogun, Sango, Obatala e outros deuses Yorùbá conhecidos coletivamente como òrìsà; festivais ajudam a transpô-los do mundo material para o mundo invisível.<sup>15</sup> (OYEYEMI, 2018, p. 7-8)



Exú-Elegbara, conhecido como deus da travessura, e visto por membros de seu culto como amigo, também se apresenta no Festival Olojó como personagem e mensageiro divino que entrega sacrifícios prescritos pelo Babalawo para Olorum. Conhecido como agente e guardião da lei por punir aqueles que falham em fazer os sacrifícios prescritos e recompensar os que o fazem, é enviado pelas divindades para realizar tais feitos. Sendo alvo dos esforços de estudiosos que o comparam com o diabo judaico cristão, este, por sua imparcialidade, recebe frequentemente orações de todos para que não os incomode.

**Figura 7:** Performer de Exu no Festival Olojo, Ile-Ife (s/d).



**Fonte:** OYEYEMI, 2018.

As performances de cada orixá, bem como os rituais são realizados principalmente por funcionários do palácio, conhecidos como *Emesè* (*Omọ Esè*), cujo nome significa "filho dos pés, porque ele se segura pelos pés"<sup>16</sup> (BLIER, 2015, p. 445), nome que faz referência a uma escultura de quartzo coletada por Frobenius em Ifé que representa uma figura acrobática, semelhante a outra que aparece em uma "placa de cobre identificada com Obalúfôn do Chefe Olótufore, composto em Ijebuòde" (BLIER, 2015, p. 445). Os atos performáticos situam o público e dirigem-se ao rei a ser homenageado a quem se pronunciam palavras e se dirigem gestos e cantos de louvação além da ornamentação e apresentação corporal

O ritual é caracterizado pelo formalismo, símbolos sagrados e performance. Canções e elogios fazem parte da performance especial que cria uma moldura teatral em torno das atividades, símbolos e eventos que moldam as experiências e a ordem cognitiva do participante. Como diz Barbara Myerhoff, "não apenas ver para crer, mas fazer para crer". É muito claro que a dicção das canções e o louvor conotam um significado mais profundo na mente do adepto. Também conforma as pessoas a um estado de espírito duradouro.<sup>17</sup> (BLESSING, 2018, p. 9)

Como os demais orixás, Exu é performado nesta dinâmica do Festival, em que o brincante transita entre o visível e o invisível, compondo o imaginário popular e o elemento devocional que transcende as visualidades de sua apresentação. Ser brincante torna-se condição ontológica de quem devota e celebra a existência, acionado pelas cosmo percepções e cosmo sentidos referenciados em sua territorialidade cosmológica. Aludindo à prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leda Martins, compreende-se o corpo-território, unido e caminhando no sentido de encontrar-se em complementaridade cósmica e uma fluida relação rito-performática com a ancestralidade que atua na perspectiva de um “tempo espiralar” (MARTINS, 2002, p. 83 ).

Exu, senhor do movimento e da comunicação tem sua presença demarcada em importantes momentos da criação que revelam sua importância vital na atuação performática e artístico-criativa ao manifestar sua mística brincante e rebelde como parte fundamental no equilíbrio do axé de todas as coisas. A representação de Exu com um pífano remete a um de seus caminhos enquanto senhor da comunicação, da alegria e do festejar como parte pertinente da construção de sentidos desde uma perspectiva africana que se faz viva e dinâmica numa temporalidade cíclica e suas intercorrências históricas e socioculturais.

Assim como os iorubá, os povos bantu partilham da ideia do canto e dança como elemento potencializador das forças vitais e primordiais da existência, *ntu*, que atuam na constituição de todas as formas e relações entre os seres e na celebração da vida em suas diversas instâncias e manifestações. Bunseki Fu Kiau apresenta o trio inseparável “drumming, singing and dancing” (LIGIERO, 2017, p. 3 ) - *tocar/batucar, cantar, dançar* - enquanto um só composto “amarrado” (LIGIERO, 2011, p. 135 ), que atua num continuum movimento de acesso a uma linguagem espiritual, articulada ao transe e a dança, em arenas e procissões enquanto locus dos brincantes bakongo que performam religião e entretenimento dentro do mesmo ritual em complementaridade e devoção a deuses ou ancestrais; invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo “poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento” (LIGIÉRO, apud FU-KIAU, 2017, p. 6).

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” (LIGIÉRO, 2011, p. 135)

Retornando à perspectiva iorubá, nota-se semelhante relação com o espetáculo Gèlèdè quando Babatunde Lawal comenta:

A participação no Gèlèdè é uma experiência espiritual intensa: tocar tambor, dançar com as fantasias, receber a bênção da máscara ou responder à música é como estar carregado de energia divina. É um sentimento de boa vida, a ser vivido e desfrutado em sua plenitude.<sup>18</sup>

(LAWAL, 1996, p. 161 )

**Figura 8:** Sempre que a máscara Èfè faz uma pequena pausa, diferentes grupos de dança entretêm o público. Aqui, bateristas de dùndún conduzem alguns dançarinos pela arena de apresentação. Ìjó (1991).



Fonte: LAWAL, 1996.

### A Performance Preta na Diáspora

O paradigma da travessia coloca em alvo a incompletude da história africana na promoção do *ainda não* é de uma significância do ser implicado numa imanência dentro de contextos históricos opressores quando, injuntiva e internamente, memória e identidade urgem por uma autorreflexão com vias a romper com o processo de apagamento dos nomes e saberes tradicionais. É do cruzamento entre “objetividade e subjetividade” (BIDIMA, 2002, p. 5). que advém os devires, onde os *lugares de memória* tornam-se em *chamado* e *trânsito* convocando os não-lugares desta memória que continua ininterrupta na sua complexidade. Um fazer holístico na perspectiva da diversidade, como evocam as filosofias africanas que se posicionam aquém da ideia de massificação, alarga o *campo do memorável*. Partindo dos encontros perdidos da experiência africana, forma-se também a memória.

A cultura negra, enquanto “lugar das encruzilhadas” (MARTINS, 2002, p. 73) ativa concepções ancestrais significantes de interações cósmicas e sociais, em complementaridade e contínuo processo de transformação de devir, integrando o tempo, a ancestralidade e a morte, que espiralam através de performances rituais, nas quais se:

recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85)

Ser corpo brincante é ser corpo comunitário ancestral encantado, corpo-narrativa de migrações e travessias, presente e atuante na sua profunda significância onde “dançar é performar, inscrever” (MARTINS, 2002, p. 88); é ser territorialidade ora perdida e manifesta no corpo-encruzilhada que insiste em recriar e recontar pelo rito a existência pulsante de matrizes míticas fundantes da experiência negra e indígena na confluência de suas “cosmogonias” (CABNAL, 2018, p. 36 ) de devoção e celebração, de “espíritos conscientes e cognoscíveis” (NOBLES, 2009, p. 296 ) .

As performances pretas expressam-se pelas encantarias. bell hooks apresenta a performance como lugar de cumplicidade que serve-se também como intervenção crítica enquanto rito de resistência, comprometida com a descolonização do pensamento frente aos modos de fazer da supremacia branca e o que esta determina para nossa experiência, sendo o modo de fazer desta performance comprometida com a afirmação de nossa condição humana, onde a voz enquanto instrumento pode ser usada por todos, faz-se também um “lugar de celebração, um ato ritual em que a subjetividade libertadora é anunciada”.<sup>19</sup> (hooks, 1995, p. 211)

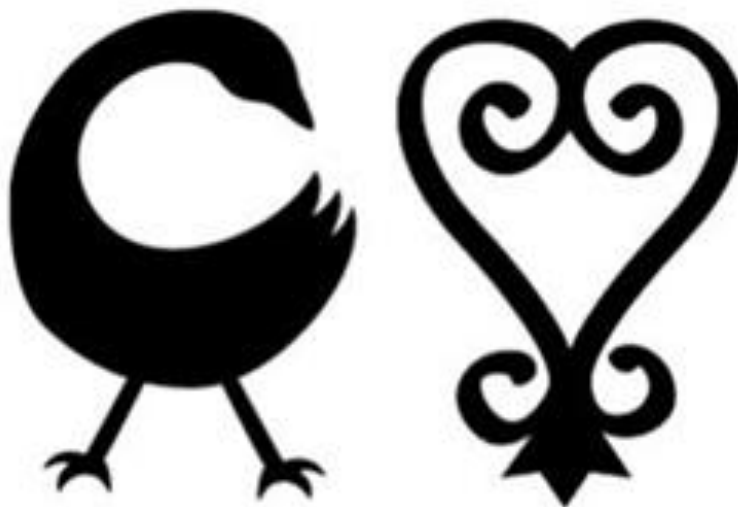
### Corpo Encruzilhada e Continuidade Estética

Desde o deslocamento promovido pelo sistema escravagista , as populações africanas que conseguiram aportar nas amérikkkas<sup>20</sup> trouxeram consigo modos e sentidos de ressignificar suas experiências através de alianças e atos de insurgências que perfazem trajetos e remanejamentos de construções de individuais e comunitárias desde o campo cultural com as manifestações do sagrado aos modos e criações de sociedades e territórios, como é o caso dos Quilombos espalhados e nomeados de diversas formas como continuidade da vida e “possibilidade nos dias da destruição” (NASCIMENTO, 2018, p. 7).

O princípio ontológico Kuumba, termo swahili, traduzido como *criatividade*, refere-se à potência criativa dos povos afrodiáspóricos que visam o movimento de ressignificação existencial. Também utilizado como um dos Nguzo Saba, um sistema de conjuntos morais que compõem a celebração da Kwanzaa<sup>21</sup>, remete à necessidade de “fazermos tanto quanto podemos, da maneira que podemos, para deixar nossa comunidade mais bonita e benéfica do que a que herdamos” (KARENGA, 2014, p. 41)<sup>22</sup>.

Alinhado ao conceito akan *Sankofa*, que propõe a noção filosófica de retorno para retomada, além da recuperação de sentidos e valores ora perdidos e reencontrados na busca pela ancestralidade que se mantém viva pelo constante diálogo com a cultura africana, parte-se numa busca pela excelência do ser em constante recriação de si na perspectiva de acessar modelos que justifiquem o que significa ser melhor enquanto africano e humano.

**Figura 9:** representações do conceito filosófico Sankofa  
“Voltar para buscá-la” Símbolo da importância da aprendizagem com o passado  
.Sankofa é um lembrete constante de que a experiência passada deve ser um guia  
para o futuro. Aprenda, com ou construindo, sobre o passado.



**Fonte:** CARMO, 2016.

Os estudos africanos, enquanto paradigma conceitual, favorecem uma importante compreensão sobre a missão de reconstrução de sentidos e valores que pautam a insurgência sobre a produção de conhecimento do projeto eurocêntrico como método de reorientação de sentidos de mundo nas complexidades cosmorreferenciadas do ser africano em diáspora. Alinhados aos desafios de legado e questionamento a respeito desta produção, propõe-se o conceito africano dogon de aquisição do conhecimento como processo contínuo de “*vir-a-ser-no-pensamento-e-na-prática*” (KARENGA, 2009, p. 339) que forma ou molda pessoas num projeto integrado e holístico enquanto estas assimilam o conhecimento que o processo oferece, integrando e conduzindo à autoformação e na constituição desta disciplina, pensada por um ethos afrorreferenciado de fundamentação intelectual e engajamento social que envolve compromisso ativo e intervenção significativa de diálogo e engajamento intelectual com textos que podem ser orais, escritos e de prática vivida, ou seja, narrativas; textos cujas lições são a vida vivida das pessoas e dos povos, quer eles tenham escrito, quer não. Dentro da perspectiva filosófica *Kawaida*, privilegia-se a tradição e a razão com vistas a insistir na prática para apreensão do conhecimento, pela mudança cultural e social tendo a cultura como terreno da autocompreensão e autorrealização, no sentido da totalidade do pensamento e da prática pelos quais um povo se cria, se celebra, se sustenta e se desenvolve, introduzindo-se à história e à humanidade.

Wade Nobles (2009) apresenta o sistema de uma psicologia afrocentrada, definida por Saku Sheti, como modo de compreender a experiência africana no sentido de buscar meios para tornar pessoas, pelo impulso revolucionário, seres integrados com sua ancestralidade e experiência de vida, a fim de atingir a libertação física, mental e espiritual. Neste sistema, o conceito da *Pulsão Palmarina* trata da

busca pelo aquilombamento e ressignificação da experiência africana que, pela insurgência, e diante de processos de apagamento, silenciamento e morte epistêmica, retoma o acesso aos aspectos culturais, ontológicos e cosmo-perceptivos que constituem e potencializam as forças vitais das comunidades, as quais compartilham de uma historicidade permeada pelas violências coloniais. A Pulsão Palmarina pode ser compreendida como a energia criativa de restituição e reconstrução do ser africano, cujo princípio existencial passa pela via da liberdade enquanto paradigma. Neste sentido, as celebrações, os brinquedos, as festividades e manifestações religiosas e estéticas apresentam em si a proposição de modos de existir e sentir de mundo, avessas às noções que se orientam pela visão de um mundo racionalizado diante dos atravessamentos que esses povos experimentam no encontro com realidades adversas.

Abdias Nascimento define o quilombo como uma celebração da vida e a forma de construção comunitária em solidariedade e resgate de tradições africanas visando o pertencimento e o sentimento de plenitude através dos meios de resistência, revolta e luta.

Quilombo, derivado da língua Kinbundo da África austral, significa comunidade, no mais elevado sentido: comunidade em solidariedade, em convivência e comunhão existencial. Esta é a nossa festividade. Celebramos a tradição africana de luta, expressa nos milhares de quilombos militantes espalhados através do território e da história brasileiras. (NASCIMENTO, 1982, p. 26)

A encruzilhada, lugar de possibilidades, de “habitação, encontros e trocas” (ÔNÀ, 2020, p.19), é de onde surgem as diferentes vias de reconfiguração da história que se desenrola na experiência do cotidiano que desafia e evoca noções de uma existência reencantada e reconectada com sentidos ancestrais. Leda Maria Martins, conceitua o corpo encruzilhada como aquele que ressignifica e traz em si memórias que transcendem as materialidades, apresentando-se em performances de novas perspectivas sobre o devir do ser negro em diáspora.

Como nos escreve a doutora Eugenio (2020), para a doutora Welsh-Asante (1994), a estética africana faz-se de guardiã das tradições ao trazer à tona sua afirmação de ancestralidade e uma aclamação da memória de sangue, a qual é orientada por:

(...) padrões-que-conectam uma semelhança, enquanto que uma afirmação da diversidade do mundo africano é também reforçada pela sua unidade cultural. A profunda estrutura que se manifesta nas culturas da África na diáspora é uma prova positiva da continuidade estética. (ASANTE, 1994, apud. EUGENIO, 2020)

Corpo e ancestralidade em memória e diálogo com suas “matrizes míticas” (SANTOS, 2015, p. 80), geram o ato performativo, gestual, artístico e simbólico, fruto das encruzilhadas, como:

(...)a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e

cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS,1997, p. 28)

Performar encruzilhadas é recriar ethos e saberes instituídos pelas instâncias discursivas, cinéticas e deslizantes de descentramento e improvisação que localizam a cultura negra dentro das complementaridades cosmo-perceptivas e fenomenológicas da vida e dos seres em comunidade e no sentido espiralar da memória, pensando a forma espiral como *Okotô*, expressão de Exu em seu princípio dinâmico em autoexpansão e multiplicação, que partindo de uma única origem, movimenta-se pelo sentido da expansão e crescimento. Assim podemos pensar o devir do corpo preto performando revoltas e alegorias de continuidade e reencontro em movimentos pulsionais e celebrativos da própria existência.

**Figura 10:** Ikoritá Metá, encruzilhada de três pontas. *Locus* de encontros, trocas e cruzamentos de caminhos que convergem para o centro do mundo, portal entre Ilê e Aiyê; espaço transcendente (chamado nas culturas ocidentais de céu) e Terra. Há diversas representações das encruzilhadas na natureza, no corpo humano e nas relações sociais. Somos seres em encruzilhada.

IKORITÁ METÁ  
ENCRUZILHADA DE TRÊS  
PONTAS: PORTAL AYÊ ORUN



“O AYÊ É O MERCADO E O ORUN É O NOSSO LAR.”

- O AYÊ, MERCADO TAMBÉM É UMA GRANDE ENCRUZILHADA;
- Èṣù e Oyá SÃO OS DONOS DO MERCADO;
- Há encruzilhada na cabeça do bode, no aparelho reprodutor feminino e no encontro de estradas:



O OBI TAMBÉM É UMA  
ENCRUZILHADA DE QUATRO PONTAS

Obi é um fruto indispensável em rituais nas CTTro, também conhecido como Noz-de-cola, seu nome científico é *Cola acuminata*. O Obi deve abrir os rituais, responder pela aceitação ou não de um ritual e orientar tanto os rituais quanto a vida dos iniciados.



**Fonte:** NOGUEIRA, 2021<sup>23</sup>.

**Referências:**

ABIMBOLA, Wande. **A concepção iorubá da personalidade humana**. Wande Abimbola. Tradutor Luiz L. Marins. Disponível em : [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/wande\\_abimbola\\_-\\_a\\_concep%C3%A7%C3%A3o\\_iorub%C3%A1\\_da\\_personalidade\\_humana.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/wande_abimbola_-_a_concep%C3%A7%C3%A3o_iorub%C3%A1_da_personalidade_humana.pdf) . Acesso em 09/12/2021.

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. José Beniste. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BIDIMA, Jean-Godefroy. **De la traversée: raconter des expériences, partager le sens**. Jean-Godefroy Bidima. Tradução Gabriel Silveira de Andrade Antunes. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/jean-godefroy\\_bidima\\_-\\_da\\_travessia.\\_contar\\_experi%C3%AAs\\_partilhar\\_o\\_sentido.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/jean-godefroy_bidima_-_da_travessia._contar_experi%C3%AAs_partilhar_o_sentido.pdf) . Acesso em 09/12/2021.

BLESSING, Akinyemi Yetunde. A Comparative Analysis of Olojo Festival under the Late Adesoji Aderemi and the Late Okunade Sijuwade Olubuse II. **Journal of Pan African Studies**, v. 12, n. 1, Institute of African Studies, University of Ibadan, Oyo state, Nigeria, 2018. Disponível em : [https://www.jpanafrican.org/docs/vol12no1/12.1-3-Blessing%20\(1\).pdf](https://www.jpanafrican.org/docs/vol12no1/12.1-3-Blessing%20(1).pdf) Acesso em 15/06/21.

BLIER, Suzanne Preston. **Art and risk in ancient Yoruba: Ife history, power, and identity, c. 1300**. Suzanne Preston Blier. - Nova York: Cambridge University Press, 2017.

CABNAL, Lorena. Sanación: práticas de cura para o corpo, para a alma e para o mundo. **Revista Outras Economias: alternativas ao capitalismo e o atual modelo de desenvolvimento**. Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul (PACS), p. 35 a 39. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [http://biblioteca.pacs.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Outras-EconomiasPACS\\_WEB.pdf](http://biblioteca.pacs.org.br/wp-content/uploads/2018/12/Outras-EconomiasPACS_WEB.pdf) . Último acesso em 12/06/2022.

CARMO, Eliane Fátima B.M. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra**. Eliane Carmo. - Salvador: Artegraf, 2016.

DAMATTA, Roberto. **O carnaval como um rito de passagem**. Roberto Damatta. In: Ensaios de antropologia estrutural. Petrópolis: Vozes, 1973.

DREWAL, Henry John et al. **Gelede: Art and female power among the Yoruba**. Henry John Drewal e Margaret Thompson Drewal. - Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1983.

EUGENIO, Naiara Paula. Estética e filosofia da arte africana. **Problemata: Revista Internacional de Filosofía**, v. 11, n. 2, p. 112-123, 22 de Julho de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53634/30947>. Acesso em: 15/06/2022.

KARENKA, Maulana. Making the past meaningful: KWANZAA and the concept of Sankofa. Revista: **Reflections: Narratives of Professional Helping**, v. 1, n. 4, p. 36-46, California State University Press. Long Beach, California, 2014. Disponível em:



<https://reflections narratives of professional helping.org/index.php/Reflections/article/view/261/122> . Acesso em 14/06/2022 .

KARENKA, Maulana. **A função e o futuro dos estudos Africanos: reflexões críticas sobre sua missão, seu significado e sua metodologia**. In: Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2009.

LAWAL, Babatunde. **The Gèlèdè spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture**. Babatunde Lawal. - Seattle e Londres: University of Washington Press, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil**. Zeca Ligiéro. Aletria: revista de estudos de literatura, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Motrizes culturais - do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)**. Zeca Ligiéro. - Karpa Journal: Los Angeles, California State University , v. 10, p. 1-26, 2017.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Leda Martins. - Belo Horizonte: UFMG, p. 69-92, 2002.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Leda Martins. - Belo Horizonte: UFMG, p. 69-92, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Negro revoltado**. Abdias Nascimento. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NOBLES. Wade. **Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado**. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.) Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NOGUEIRA, Bàbá Sidnei e TELES, Omo Sango. Apresentação em Power Point. Curso online: Aprendendo Com a Encruzilhada. Instituto Ilê Ará. Plataforma Zoom. 06 e 07 de março de 2021.

ODOM, Glenn. **Yorùbá Performance, Theatre and Politics: Staging Resistance**. Glenn Odom. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2015.

OLUWOLE, Sophie Bosedé. **Socrates and Orunmila. Two Patron Saints of Classical Philosophy**. - Lagos: Ark Publishers, 2014.

ÒNÀ, Olùkó Bàbá (Carlos Henrique Veloso). **Aqui, Na Encruzilhada, Então Um Oríkì Fún Èsù**. Olùkó Bàbá Ònà. - Encruzilhadas Filosóficas. Rio de Janeiro: Ape'Ku Editora e Produtora Ltda. 2020.

OYEYEMI, Abass Abiodun. **Ogun Apotheosis And The Contexts Of Dramatic Performance In Olojo Festival Of Ile-Ife**. Tese de Doutorado. Ekiti State: Department Of English And Literary Studies, Faculty Of Arts, Federal University Oyeekiti, 2017.

PAULA, Naiara; WER, Claudia. Filosofia Africana: um estudo sobre a conexão entre

ética e estética. Naiara Paula e Claudia Wer. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v. 10, p. 128-138, 2019.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi e SÀLÁMÌ, Síkírù (King) . **Exu e a ordem do universo**. Iyakemi Ronilda Ribeiro e Siriku Sàlámì. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-Brasileira**. Repertório, Salvador, nº 24, p.79-85, 2015.1

UNIÃO DOS COLETIVOS PAN AFRICANISTAS . **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidade nos dias da destruição**. Coletânea organizada e editada pela UCPA. Editora Filhos da África, 2018.

<sup>1</sup> Doutora em Filosofia pela UERJ, email: [naiarapaula.e@gmail.com](mailto:naiarapaula.e@gmail.com) ; link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5509698475535632>

<sup>2</sup> Mestranda em filosofia pela UFRJ; e-mail: [ashantibintah@gmail.com](mailto:ashantibintah@gmail.com); link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/7146594779965566>

<sup>3</sup> As mães são vistas como divindades. De acordo com os Drewals “[...] mulheres, principalmente idosas, possuem certos poderes extraordinários iguais ou superiores aos das deusas e ancestrais, uma visão que se reflete em louvores ao reconhecê-las como "nossas mães", "as deusas da sociedade" e "as senhoras do mundo.

<sup>4</sup> Tradução nossa de: to bring things into actual existence

<sup>5</sup> Tradução nossa de : moving toward a preexisting purity.

<sup>6</sup> Tradução nossa de: The gèlèdé spectacle of the Yoruba can be understood within this context as an active expression of the Yoruba idea of Ìfògbóntáayése; that is the development of social strategies for promoting community peace, happiness, and togetherness (àsùwàdà). According to the Gèlèdé society, the succes of these strategies depends on such virtues as love, tolerance, fairness- all subsumed under the term ìwà (ideal character).

<sup>7</sup> Tradução nossa de: “[...] the language of èfè poetry is loaded with humor, with ridicule (yèyè), jokes (àwàdà), and jest (àpàrá), even when dealing with a seriou matter. For instance, the seven names of èsù given during the ìjúbà are tongue-twisters; also funny is the Èfè’srequest [...] that is trousers be removed in public should he fail to pronounce correctly the cognomen of Èsù. To keep the audience in high spirits, the Èfè’s performance is punctuated with a lot of jests ans jokes.”

<sup>8</sup> Tradução nossa de: "Depending on their resources, individuals or families will go to any length to make their headdress as attractive, prestigious, or humorous as possible. Some go for the ingenious and witty, usisng puppetry or extreme caricatures; some focus on the erotic; others use the motifs to embody messages, wishes, or prayers, or simply to memorialize their ancestors. Such novel items as decorated calabashes, musical instruments, leaves, or unusual fabrics may be incorporated to win attention."

<sup>9</sup> Tradução nossa de: Let's do things with joy.

<sup>10</sup> Termo cunhado pela doutora em Filosofia Naiara Paula Eugenio.

<sup>11</sup> Tradução nossa de: [god-of-ones-with-small-children]

<sup>12</sup> Tradução nossa de: “Eléfè: The Humorist Also known as Olórò Efè, Orò Efè, or Òsèfè (poet or wordsmith).

<sup>13</sup> Tradução nossa de: other regalia of their positions.

<sup>14</sup> Tradução nossa de : a living deity

<sup>15</sup> Tradução nossa de : These festivals, according to Umukoro (2007) are also known as festival theater, because of the immanence of theatrical elements that shape the performance of the festivals. Songs, costumes, props and dances, for instance, are used to project communal spirit and unique identity of a given god being celebrated. For worshipers of deities, like Ogun, Sango, Obatala and other Yorùbá gods known collectively as òrìsà; festivals help to transpose them from material world to the unseen world.

<sup>16</sup> Tradução nossa de: son of feet, because he holds himself by the feet.

<sup>17</sup> Tradução nossa de: The ritual is characterized by formalism, sacred symbols and performance. Songs and praise are part of the special performance that creates a theatrical-like frame around the

activities, symbols and events that shape the participant's experiences and cognitive order. As Barbara Myerhoff puts it, "not only seeing is believing, but doing is believing." It is very clear that the diction of songs and the praise connote a deeper meaning in the mind of the adherent. It also conforms the people to a long-lasting mood.

<sup>18</sup> Tradução nossa de: "[...] participation in Gèlèdè is an intense spiritual experience: beating the drums, dancing in the costumes, receiving the blessing of mask, or responding to the music is like being charged with divine energy. It is a feeling of good life, to be lived and enjoyed to its fullest." (LAWAL, 1996, p. 161)

<sup>19</sup> Tradução nossa de: " a place of celebration, a ritual play wherein one announced liberatory subjectivity". (hooks, 1995, p.211)

<sup>20</sup> forma como Assata Sakur menciona a América, fazendo uso do k triplicado para referir-se a Ku Klux Klan, organização racista e protestante que prega a supremacia branca. In SHAKUR, Assata. Escritos, 2016, p.29.

<sup>21</sup> Feriado celebrativo de 26 de dezembro a 1 de janeiro criado por ativistas afro americanos, entre eles Maulana Karenga, composto por 7 princípios chamados de Nguzo Saba, que se refletem a necessidade de desenvolver termos próprios os quais venham propiciar meios de "criar, recriar e circular a cultura africana e os esforços por uma sociedade boa e justa." (KARENGA, 2014, p. 36)

<sup>22</sup> Tradução nossa de: "always as much as we can in the way we can to leave our community more beautiful and beneficial than we inherited it." (KARENGA, 2014. p. 41)

<sup>23</sup> Apresentação em Power Point disponibilizada para participantes do Curso *Aprendendo Com A Encruzilhada* ministrado por Bàbá Sidnei Nogueira e Alexandre Teles (Omo Sango Teles). Online. Plataforma Zoom. 06 e 07 de março de 2021.

Recebido em: 05/2022

Aprovado em: 06/2022