

espiral de Odwət

Performance op sessões

poéticas do corpo-tela

Cobogo



Leda Maria Martins



Leda Maria Martins

**Performances do
tempo espiralar,
poéticas do
corpo-tela**

Cobogó

In memoriam de
Marco Rodrigo Ribeiro Martins
filho amado
que moço ainda
Kalunga levou
e
Alzira Germana Martins
mãe e rainha
doce voz
que me alumia

agora
nas espirais
ancestres encantados
abrigos dos meus afetos
e dos meus sentimentos

Em homenagem a

Laura Cavalcante Padilha
nzila de África
em nossas cercanias

Aos nossos ancestrais

*Ô, com licença
Ô, com licença
Entre tambores e gungas
Ai, ai, ai
Venho pedir sua bênção
Cântico de Reinado*

*Ajudai-me, Rainha do Mar
Ajudai-me, Rainha do Mar
Que manda na terra
Que manda no ar
Ajudai-me, Rainha do Mar
Cântico de Reinado*

Sumário

RITORNELOS

COMPOSIÇÃO I: Teosofias, tempos e teorias

Instâncias

Da tirania de Chronos

Evento-corpo e evento-palavra

Nzilas cruzadas, performances e oralituras

COMPOSIÇÃO II: Os tempos curvos da memória

Áfricas

Os riscos das encruzilhadas

Ancestralidades, a sacralidade da existência

Cronosofias em espirais

Entre ética e estética, oferendas

COMPOSIÇÃO III: Poéticas da oralitura

Poiesis do corpo-tela

Dançar o tempo, inscrições bailarinas

Tempo, rítmica de sonoridades

Da palavra proferida

Cantares e cadências em espirais

Um corpo de adereços, luminosidades e policromias

Alquimia de sabores e aromas

COMPOSIÇÃO IV: O meu destino é cantr, a gesta mitopoética dos Reinados

De gestas e narrativas

Undamba Manganá

No corpo o tempo bailarina

COMPOSIÇÃO V: Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali

COMPOSIÇÃO VI: Um corpo-tela, uma poética vaga-lume

COMPOSIÇÃO VII: Escrever o outro

Movimento 1

Movimento 2

Ritornelo

NTUNGA: Do tempo espiralar, condensações

Referências bibliográficas

Espetáculos e performances citados

RITORNELOS

Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela revisita e expande reflexões sobre o tempo como espirais que venho elaborando desde meados dos anos 90 do século XX, enoveladas agora em novas dicções, como ritornelos. As composições, como se fossem células-síntese das ideias ressurgentes, podem ser lidas em uma sintaxe consecutiva ou como condensações cumulativas e acumulativas complementares que, como nos responsos, mantêm o tema, mas com ele também improvisam, como o próprio tempo espiralar que as inspira.

Muito agradeço à Editora Cobogó por integrar este livro às suas coleções, em particular a Isabel Diegues, Zé Fernando e Aïcha Barat, pelo estímulo e afeto. Agradeço também a todos que, no Brasil e no exterior, têm compartilhado essas ruminações e aos que contribuíram para esta publicação. E reverencio sua preciosa leitura.

Escrever é para mim uma dádiva. Que este livro também o seja.

COMPOSIÇÃO I

Teosofias, tempos e teorias

*Olê, angoma
Essa gunga vai girá
Essa gunga vai girá
Corrê mundo
Ô, corrê mar*

Cântico de Reinado

Instâncias

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade. Dos gestos primeiros é que respira a voz, inspirando nos seres o sopro divino, o hábito originário que circunscreve em torno de si e em si mesmo o sagrado. Antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia, uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias.

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que as manifestam.

Este livro explora as inter-relações entre corpo, tempo, performance, memória e produção de saberes, principalmente os que se instituem por vias das corporeidades. A ideia aqui é que a experiência e a compreensão filosófica do tempo também podem ser expressas por uma inscrição não necessariamente discursiva e mesmo não narrativa, mas não por isso menos significativa e eficaz: a linguagem constituída pelo corpo em performance, pelo corpo vivo que, em si mesmo, estabelece e apresenta uma noção cósmica, ontológica, teórica e também rotineira da apreensão e da compreensão temporais.

Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um

conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. Almejo investigar que concepção ou concepções do tempo informavam e constituíam as culturas e sociedades africanas de onde provinham os africanos trazidos para as Américas e de que modos e por quais meios essas concepções se transcriaram e se infiltraram como signos da formação cultural em todas as Américas.

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.

A ancestralidade, em muitas culturas, é um conceito fundador, espargido e imbuído em todas as práticas sociais, exprimindo uma apreensão do sujeito e do cosmos, em todos os seus âmbitos, desde as relações familiares mais íntimas até as práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas. De que modos, então, essa sofisticada vivência da ancestralidade e a presença imanente do ancestral na vida cotidiana dos sujeitos também inscrevem uma singular compreensão e experiência da temporalidade, como uma *sophya*? De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos?

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.

Da tirania de Chronos

Reflexões sobre o tempo e a experiência da temporalidade sempre constituíram objeto privilegiado da filosofia, assim como da física, da antropologia, da literatura e de múltiplas áreas e campos de conhecimento. Todas as culturas expressam, em seu cotidiano mais banal e concreto, assim como nas mais diversas especulações e abstrações teóricas, retóricas e rituais de seus sábios e mestres, noções e experiências de temporalidades as mais diversas.

Na mitologia ocidental, em particular na grega, o esboço de uma cronosofia impregna os textos fundacionais das narrativas míticas que inauguram as cronologias. Nelas se instalaram tanto o império do tempo indistinto não partido do caos ôntico, o tempo sem tempo da criação e infância do cosmos, do qual as divindades emergem, quanto sua subsequente ruptura e participação nas quais predominam as cronologias e todas as suas flexões.

Na narração da formação cósmica e teogônica de Hesíodo, por exemplo, emergem os estágios de formação da noção ocidental da temporalidade. De um caos-tempo indeterminado, não medível ou capturável em qualquer sequência, ordem ou linearidade, emerge Chronos, instituindo uma geração ordenada, consecutiva, mensurável e progressiva, de certa maneira identificável em uma forma caleidoscópica do simbólico, instituído como convenção por um calendário de sucessões das divindades, já agora organizadas em uma forma sequencial determinada, protegida das atemporais formas e formações do caos.

Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalaram e se instituem simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro. Contrário de seu pai, Urano, tempo sem temporalidade, sem distinção de antes e depois, Chronos, na mitologia grega é o tempo da participação, o tempo que se divide em agora e antes, em hoje e amanhã, em instantes e devires, abrindo caminho para a ascensão de Zeus, seu sucessor-usurpador, seu amanhã, mas que continua a ser também seu passado ôntico. Zeus, assim como o futuro, substitui o hoje, o presente temporário e provisório, inaugurado por seu pai, Chronos, o pai dos tempos, impondo sua tirania no Ocidente. Hesíodo em suas *Teogonias*⁴ grava a concepção grega da

experiência da formação da temporalidade numa narrativa mitopoética que antecipa toda a sedutora especulação filosófica que lhe é posterior.

A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade, ainda que a vivência e a experiência individual da temporalidade sejam problematizadas e arguidas por muitos filósofos do próprio Ocidente. Segundo Reis, “a história da filosofia sempre o tematizou: desde Parmênides, Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, São Tomás, Leibniz, Kant, Hegel, Marx, até Husserl, Heidegger, Bergson, Bachelard, para citarmos somente os discursos sobre o tempo mais clássicos”.²

Há, na verdade, uma legião de pensadores, em várias áreas do conhecimento, que discursam sobre o tempo, em fecundas e instigantes elaborações. Um paradigma e premissa básicos dessas especulações reposam no pressuposto de que o tempo, fundamentalmente, é constituído por uma passagem cronológica que o divide e recorta em passado, presente e futuro, ordenados na lógica de sucessão, seja do instante, dos dias, dos ciclos, eventos e acontecimentos. A própria ideia de *durée*, como em Bergson,³ não escaparia totalmente dessa lógica linear consecutiva, mesmo em seus pulsos de duração, pois esta não subverte a lógica, mas a captura em momentos de imersão abismática do sujeito em si mesmo. Ainda segundo Reis, quando “se vive o tempo, essa experiência pressupõe já uma representação anterior de uma ‘linha do tempo’ — circular, linear, ramificada ou uma combinação delas”.⁴

Nas imagens que designam o tempo, a mais comum, graficamente, é a da seta que se dirige para a inexorabilidade do fim e da origem e, mesmo quando aponta para duas direções, desenha um modo de designação e de percepção do tempo.⁵ Assim também a imagem do rio cuja contemplação e acesso não poderia repetir-se, pois o rio fluiria sempre em uma mesma e sequencial direção, sem a possibilidade do retrocesso, pois o rio não seria o mesmo assim como mesma não seria a pessoa, no instante já que se arrasta para o futuro, em um contínuo fluxo acelerado, não acumulativo e irreversível. Aí o devir está sempre alhures e o presente é uma ilusão. O léxico que alude a essas imagens é vasto e inclui expressões como “antes, depois, durante, presente, passado, futuro, instante, agora, ontem, hoje, devir, duração, repetição, evento, sucessão, simultaneidade, eternidade, consciência, natureza” que, em sua teia de significações, expressam “

‘relações’ ou ‘atribuições’ temporais, isto é, relações de anterioridade, posteridade e simultaneidade ou a sucessão de eventos passados, presentes e futuros”.⁶ Nessa configuração, Bosi assinala que cada “momento que sobrevém é o atestado de óbito do que se foi”, só restando “a imediação do corpo lutando por sua sobrevivência”.⁷

Nesse vocabulário, o tempo também é configurado como numeração, como atribuição temporal sequencial, império por excelência de Chronos, como bem sintetiza Bosi:

Para o olhar sequencial, tudo quanto sucede traz a chancela de um número disposto em uma série; logo, o momento passado, o momento anterior, já passou e, matematicamente, não volta mais. [...] Entramos assim a falar do tempo histórico em uma linguagem de irreversibilidade. Pertencem a essa concepção de tempo as ideias — só na aparência contrastantes — de passamento de cada instante e de prossecução. Cada minuto da História dura até apagar-se, isto é, esvai-se, mas para ser substituído por outro, e assim sucessivamente. Este tempo, *quando esquematizado*, é o que dele disseram, na era clássica, Hobbes e Descartes, a física de Newton e a filosofia que vai de Leibniz a Kant. É o *antes-e-o-depois do movimento* (Hobbes). É o *número do movimento* (Descartes). É a *medida externa do movimento* (Newton). É a *ordem das sucessões* (Leibniz). É a *condição de existência da ordem causal* (Kant). É, quando tomado em abstrato, o tempo mensurável da ciência newtoniana: t, t', t'' ... O tempo que figura nas equações da Mecânica, portanto um número dentro de uma série. [...] Esta visão *sintática* do tempo dá suporte a duas opostas filosofias: uma, que é cumulativa e finalista; a outra, que é pontual, e, com licença do neologismo, contingencial. Em ambas está presente o modelo do tempo como serialidade, sucessão, cadeia de antes-e-depois.⁸

No pensamento ocidental a própria palavra tempo torna-se uma aporia.

Na filosofia africana, raramente citada pelos teóricos ocidentais, várias noções de tempo são também arguidas e fundantes do pensamento filosófico, e nelas se encontram argumentos sobre o tempo, como especulação teórica e como experiência cultural, muito diversas das concepções e fabulações ocidentais. Algumas já são longevas e clássicas, como as de Mbidi, Kagame, Aguessy, Thiong'o, entre tantas.⁹

Outros pensadores em África e no Brasil também nos oferecem insumos muito relevantes sobre o vasto e complexo assunto, pois o tempo e suas experiências são também ali motivos de reflexões. São também aporias. Nós os visitaremos um pouco adiante. Em especial, farei inúmeras referências ao sábio e filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, refinado mestre, irradiador da história, da cultura e do pensamento dos Banto, povos cujos domínios territorial, linguístico e de cosmopercepção são muito extensos e de vasto alcance, tanto em África quanto no Brasil.

Evento-corpo e evento-palavra

Na filosofia ocidental, é mantido que o tempo, no âmbito da linguagem, se exprime pela palavra, assim como é pela palavra, principalmente a escrita, que se postulam suas aporias. O tempo seria assim capturado pela palavra, em sua expressão discursiva. Ou seja, o tempo se inscreveria como escritura, seja nas fábulas, seja no discurso que sobre ele especula, como realça Ricoeur, ao afirmar que “as coisas *ditas* são as que se inserem em suas *escrituras*”.¹⁰ Em suas reflexões sobre a narrativa e o tempo, esse filósofo recorrerá ao pensamento grego, via Aristóteles, aliando-o à metafísica agostiniana, em ambos recolhendo não apenas as noções teleológicas que informam e diferenciam os dois pensadores. De Agostinho, Ricoeur recupera a própria ideia da primazia do presente na aporia ocidental, como tentativa vã de apreensão do instante; já em Aristóteles interessa-lhe a forma de reverberação da especulação, a fábula, ou seja, a estrutura que reveste a narração do tempo, a forma, enfim, de expressão da experiência temporal como raciocínio argumentativo, discursivo.¹¹

O tempo seria assim capturado pela palavra, em sua expressão discursiva. Na Introdução à antologia *As culturas e o tempo*, Ricoeur afirma que todas as culturas inscrevem sua concepção de tempo por meio de uma palavra, sendo que nessa coletânea, em particular, todos os autores “insistem na aderência da concepção do tempo e da história às configurações da linguagem”.¹² Por esse viés, a percepção empírica do tempo, segundo Ricoeur, seria inseparável de sua tradução discursiva, mesmo que se apresente em um hino, “em seu modo hínico”.¹³ E reitera:

A diversidade das culturas provém das diversidades das linguagens num sentido mais amplo, mas talvez mais profundo do que a simples diversidade dos vocábulos e das sintaxes, e mesmo do que a diversidade — mais literária — das formas de discurso (hino, crônica, epopeia, poesia didática, tragédia e lirismo). Várias das culturas consideradas na presente coletânea têm suas concepções implícitas ou explícitas do tempo ligadas a um surgimento de Palavra — ou de Escritura — que cria, em benefício de um evento de discurso fundador, o conjunto das experiências, dos comportamentos e das interpretações que, por sua vez, constituem o vivido singular característico dessa cultura.¹⁴

Nessa via de raciocínio, a escrita, como lugar de memória, é um dos instrumentos de expressão mais enaltecidos e habita os lugares de memória privilegiados no Ocidente, pois, conforme também Merleau-Ponty, “o que designamos ideias trazidas à existência, trazidas ao mundo por seus instrumentos de expressão, [são] os livros, os museus, as partituras, os

escritos”.¹⁵ São essas as plataformas e os dispositivos privilegiados pelo Ocidente para resguardo da memória. Ainda que o ligue explicitamente ao que denomina “evento palavra”, ao afirmar que “então a diversidade da inteligência exegética é o corolário imperioso do evento palavra”, Ricoeur irá reconhecer a potência do rito na percepção do tempo, pois, segundo ele, o “tempo não é só interpretado, mas também significado pelo rito”.¹⁶

Esse modo de se pensar sobre o tempo como uma instância narrativa, subordinada a uma função da narração, habita muitas das formulações de um sem número de vários outros pensadores, que as destacam em variados gêneros e formas das mais diversas culturas e sociedades, pelas quais se narra pela palavra escrita o tempo, a sua noção heurística e holística, a sua compreensão empírica, a sua vivência ontológica, a sua representação cósmica, funcional e cotidiana, a sua figuratização em relógios e calendários.¹⁷

Entretanto, no seio mesmo das sociedades ocidentais, sobrevivem outros modos de conceber, experimentar e vivenciar o tempo e, também, de expressá-lo como linguagem. No próprio âmbito da experiência estética da palavra, o tempo ritma uma das mais belas formas de expressão do humano e de transgressão da concepção do tempo como linearidade absoluta, a linguagem poética, seja a da poesia, seja a dos mitos.

Poesia é tempo. Tempo como ritornelo, disperso em uma espacialidade rítmica. Como melhor nos ensina Bosi, o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade. O discurso poético, dirá Bosi, “enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclos”, um ir e vir que se processa como ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração, andamentos. Com esses modos de ritornelos, o tempo poético interrompe e quebra a linha sequencial absoluta, enovelando curvas e espirais e assim, pelo “ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva do discurso”.¹⁸ E acrescenta: “Rima e ritmo são procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutura.”¹⁹

Ainda segundo Bosi, “o tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma (*com*)posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos”.²⁰ O que também rompe a lógica da economia produtiva, na qual não se pode perder

tempo, pois se “a economia procede mediante um jogo que alinha os mecanismos da produção, da oferta e da demanda, dispondo-os em séries, logo medindo-os (pois o tempo ‘vale’ produção que, por sua vez, vale dinheiro), isto não significa que esta lógica seja a única regra interativa que aproxime estavelmente os homens em sociedade”.²¹

Na mesma coletânea em que reafirma que em todas as sociedades a experiência temporal se expressa pela palavra escrita, Ricoeur, ainda que com alguma perplexidade, apresenta vários teóricos que discorrem sobre algumas concepções de temporalidade absolutamente singulares em relação às perspectivas ocidentais, entre elas a hindu, a chinesa e a africana, que processam noções muito diversas e opostas às ideias de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma origem definida de direção e sentidos progressivos, cujo horizonte é um fim inexorável, muitas vezes apocalíptico, como na tradição judaico-cristã.

Nas inúmeras especulações sobre o tempo, a palavra ocupa um lugar singular. Nem tudo, no entanto, parece ser expresso apenas pelas palavras, em seu estatuto de escrituras. As concepções africanas do tempo, por exemplo, potencializam a palavra proferida como *locus* de expressão da experiência temporal, mas a incluem em um amplo prisma de elaboração fônica e sonora das linguagens que se processam pelo corpo, alinhadas e compostas por outras percepções que no e pelo corpo as traduzem.

A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. Ao contrário do pensamento preconceituoso europeu que desqualificava África como continente pensante. Esse tipo de raciocínio excludente deve-se em muito à falsa dicotomia entre a oralidade e a escrita, enfatizada pelo Ocidente, que prioriza a linguagem discursiva escrita como modo exclusivo e privilegiado de postulação e expansão do conhecimento. Esse modo se institui pela primazia da concepção linear e progressiva do tempo e se realiza, como pensamento, pelo quase absoluto domínio da escrita alfabetica como plataforma de grafias de fixação de sua narratologia e de suas escrituras, ignorando ou preterindo outros modos de fixação dos saberes, dentre eles os que se perfazem pela voz em suas ressonâncias nas corporeidades. Como também afirma Finnegans:

E daí decorre que quando nos confrontamos com qualquer arte na qual as palavras desempenham o mínimo papel que seja, nós prontamente nos voltamos para suas qualidades textuais *escritas*. [...] Ademais, é a linguagem, sobretudo em sua forma escrita, que é concebida como veículo de modernidade, racionalidade e como valor do intelecto. Nessa ideologia, ainda tão evidentemente predominante, a linguagem escrita (especialmente na forma alfabetica) representa o grau máximo de humanidade.²²

A escrita traduziria, na lógica da razão ocidental, um dos modos de reconhecimento do sujeito histórico e da historicidade, como observa Pomian:

Durante todo o século XIX, tanto os filósofos da história como os historiadores profissionais conceberam o tempo como meramente linear. [...] O tempo linear, cumulativo e irreversível é identificado com o tempo da história a tal ponto que os povos nos quais não se consegue encontrá-lo são simplesmente povos sem história, *Naturvolker*. No plano ideológico, a identificação do tempo da história com o tempo linear [...] é uma componente do eurocentrismo. [...] às vezes, mesmo no âmbito europeu, ela justifica a divisão entre os povos que têm uma história e os que dela são privados; justifica o sentimento de superioridade que temos quando nos voltamos para o passado e o comparamos com o presente [...].²³

Esse pensamento hegemônico está presente como desvalorização do continente africano, nas ideias de Hegel sobre África: “A África não é parte histórica do mundo. Não tem movimento, progressos a mostrar, movimentos históricos próprios dela. [...] espírito a-histórico, espírito não desenvolvido, ainda envolto em condições de natural [...] como no limiar da história do mundo.”²⁴

No sistema colonial, a ênfase na escritura prolonga essa ilusória dicotomia entre o oral e o escrito, este, sim, tornado instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento.

África sempre teve textualidade escrita e textualidade oral, mas sem hierarquia dos modos de inscrição, mesmo nas mais antigas escritas de palavras, como a egípcia, que, com a suméria e a chinesa, é uma das mais antigas, além de outras centenárias, como “a escrita *bamun*, de Camarões, a escrita *vai*, de Serra Leoa, as *basa* e *mende*, da mesma Serra Leoa e da Libéria, a *nsidibi*, da Nigéria oriental”, além das provenientes, na Idade Média, do Islã, nos informa Aguessy. Segundo esse autor, “como hoje em dia se reconhece, toda sociedade humana dispõe de um meio de fixação específico que lhe permite uma certa apropriação do tempo” e, em África, foi “por meio de aquisição e transmissão orais que os valores culturais se perpetuaram”. E conclui:

Portanto, quando falamos de oralidade como característica do campo cultural africano, pensamos numa dominante e não numa exclusividade. Neste sentido, a oralidade numa cultura permite privilegiar o aspecto oral na aquisição e transmissão dos conhecimentos e dos valores, dispondo de um meio de fixação específico.²⁵

A primazia do letramento, e o consequente privilégio da escrita, introduzido, quer em África, quer nas Américas pelos colonizadores europeus, não apenas substituiu um modo de inscrição por outro. O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus. Tornando exclusiva a escrita letrada como fonte de conhecimento, seu domínio se superpunha, negligenciava e tentava abolir outros sistemas e conteúdos, não considerados pelo colonizador saberes qualitativos, ou sequer um saber. Domínio de poucos, excluía, marginalizava, tornava alheio o que era antes familiar. Desconcertava a sociedade dos colonizados, invertendo as relações de poder entre os povos subjugados. A escrita alfabetica se instalava como veículo instrumental de ostracismo, segregava, estigmatizava. Não era uma adição ou um suplemento, mas, sim, uma imposição, um recurso exclusivo de difusão, assim como os valores que disseminava, fossem eles sociais, religiosos, comportamentais e de visão de mundo. A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia, refratária a qualquer diferença. E visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, o seu apagamento. Taylor observa que “o que mudou com a conquista não foi que a escrita deslocou a prática incorporada (precisamos apenas nos lembrar de que os jesuítas trouxeram suas próprias práticas incorporadas), mas o grau de legitimação da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos”.²⁶

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas.

E essas práticas, paralelas ao exercício da escrita, privilégio de poucos, formataram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Assim como os saberes dos europeus adentraram os

universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado — ou gozem — da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia. Conforme Roach, “os ecos nos ossos referem-se não apenas à história do esquecimento, mas a estratégias de empoderamento dos vivos por meio da performance da memória”²⁷ pois, “apesar da autoconsciência centralizadora europeia”, a África “deixa seus traços históricos entre os apagamentos incompletos, sob as superinscrições, e em camadas de palimpsestos”.²⁸

As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma plethora de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou filosofia.

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores.

Do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, *corpora* de conhecimento. Em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. Fundava-se, assim, o lugar e a civilização. Como afirma León-Portilla, “belamente se afirma no texto indígena que todas essas cidades [*Teotihuacan, Azcapotzalco, Culhuacan, Chalco, Xochimilco*, entre muitas outras] começavam a existir quando nelas se estabelecia a música”.²⁹ E, assim, poeticamente, nos contaram cantando:

Se estableció el canto

se fijaran los tambores, se dijo que así
principiaban las ciudades:
existía en ellas la música.³⁰

Um dos cantares dos congadeiros, em Minas Gerais, nos lembra essa mesma relação plurissignificativa dos povos negros com os cantares, sua primazia:

Cheguei na casa do rei
O meu destino é cantar
Sá rainha me falou
Pisa neste chão devagar
(Cântico de Reinado)

Nzilas cruzadas, performances e oralituras

As inscrições do conhecimento por via das corporeidades são perquiridas em várias áreas do conhecimento por meio de epistemologias e reflexões alternas e alternativas. Muitos estudiosos se debruçam sobre possíveis outros meios de abordagem dos saberes incorporados, propondo aportes teóricos diferenciados para sua fruição e apreensão intelectual. Os estudos das performances, por exemplo, como campo multidisciplinar, rompem a estéril dicotomia entre as oralidades e as escrituras, nos fornecendo instrumentais metodológicos instigantes para a investigação das práticas performáticas.

Performances, para Schechner são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver — ou *comportamentos restaurados restaurados*”. Como tal, o denominado *twice behavior behaved* pode ser “restaurado em ações marcadas por convenções estéticas, como em teatro, dança e música”,³¹ em hábitos e convenções sociais, em práticas culturais as mais diversas, seja no âmbito do sagrado ou do profano em ritos, cerimônias e outras práticas, sejam elas consideradas estéticas ou não. Ainda segundo Schechner, o comportamento restaurado “pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado”,³² sempre por meio de uma moldura simbólica e reflexiva, cujos “significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto”,³³ ou seja, comportamentos duplamente repetidos, o que alude à reiteração da ação performada, sua repetição no tempo e como tempo e duração, assim como sua simultânea efemeridade.

Essa definição de performance, sempre *in progress* em inúmeros textos do autor, alude a alguns pressupostos básicos para sua compreensão, a saber: “uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação”.³⁴ “Os hábitos, rituais e rotinas da vida são comportamentos restaurados” e, como tal, são vivos, podendo ser recriados e rearranjados. “E podem ser longevos e estáveis como os rituais, ou efêmeros como um gesto de adeus.”³⁵ Simbólico e reflexivo, seu universo de significação exige o conhecimento dos códigos, também culturais, que os informam.

O conceito de performance como “comportamento restaurado” implica a ideia de uma repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira. Efêmeras e duráveis, as performances, segundo Roach não são “anteriores à linguagem, mas constitutivas da mesma”.³⁶ Podemos assinalar, com esses pensadores, que as performances em si, assim como os estudos das mesmas, nos permitem deslocar o *focus* do escrito para o amplo e significante repertório dos saberes corporificados.³⁷

Para Taylor, performances “em um nível, constitui o objeto de análise dos Estudos da Performance — incluindo diversas práticas e acontecimentos como dança, teatro, rituais, manifestações políticas, funerais, etc., que implicam comportamentos teatrais, predeterminados ou relativos à categoria de evento”. Como tal, o termo performance é inclusivo e abriga uma ampla gama de ações e de eventos que requerem a presença viva do sujeito para sua realização e ou fruição, funcionando como atos de transferência, pois em certo plano “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas”. Em outro nível de apreensão, “a performance também constitui uma lente metodológica”,³⁸ o que nos permite analisar certos eventos como se fossem performances, pois o termo, teoricamente, “conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo”. Ou seja, as performances são e constroem epistemologias.³⁹

No âmbito das teorias de linhagem francesa, Paul Zumthor também nos oferece uma série de contribuições que nos ajudam a pensar as performances da oralidade, com inflexões substantivas para sua percepção, análise e recepção. Seus aportes sobre as poéticas da voz, o corpo, os gestos performáticos e a recepção das récitas da transmissão oral, o fazem realçar,

entre outros sentidos, a performance como um “saber ser”, um “saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo”.⁴⁰

Connerton utiliza-se de uma série de exemplos por meio dos quais podemos vislumbrar várias atividades socioculturais que tipificam a memória social, das mais ingênuas e aparentemente bucólicas e lúdicas às que em seu seio mantêm conceitos e saberes filosóficos, por meio de práticas convencionais, que se repetem em eventos coletivos de maior ou menor porte, no âmbito público-oficial ou particular, em comunidades urbanas e rurais, em ritos festivos, celebratórios, encantatórios, e mesmo nos figurinos que conformam o corpo. Segundo ele, “no que concerne à memória social, devemos notar que imagens do passado comumente legitimam a ordem social do presente”.⁴¹ Assim podemos dizer que nossa experiência do presente depende de nosso conhecimento do passado.⁴² Ele acrescenta que “hábitos sociais são essencialmente performances legitimadoras. E se o hábito-memória é intrinsecamente performativo, então o hábito-memória deve ser distintivamente socialmente performativo”.⁴³ Cerimônias comemorativas, por exemplo, “provam ser comemorativas apenas e tão somente se são performativas, isto é saber performatizado”.⁴⁴

Nessa perspectiva, como também nos alerta Pierre Nora,⁴⁵ a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

No Brasil, muitos pensadores são seminais para a análise e compreensão de nossos saberes incorporados. Vários deles serão referidos e auscultados ao longo destas páginas. No meu caso, se me permitem, desde 1997, tenho buscado matizar também o termo “oralitura” para aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performativas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas

impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes.

No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as *gnoses* afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários.⁴⁶

Todos esses autores, com maior ou menor ênfase, aludem ao fato de que todas as sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar. Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltipla natureza, de múltipla grandeza, entre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar.

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade,

princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transverso, longevo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais.

¹ Cf. Hesíodo. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991. ² Reis, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994. p. 12. ³ Cf. Bergson, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. ⁴ *Ibidem*, p. 13. Cf. também Eliade, Mircea. *O mito do eterno retorno, arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981. ⁵ cf. Rovelli, Carlo. *A ordem do tempo*. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018. ⁶ Reis, *Tempo, história e evasão*, p. 13. ⁷ Bosi, Alfredo. “Sobre tempo e história”. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 25. ⁸ *Ibidem*, p. 20. Cf. também Pomian, Krzysztof. “Tempo/temporalidade”. In: _____ . *Tempo/temporalidade*. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993. ⁹ Cf. Bidima, J.-G. *La Philosophie négro-africaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995; Biyogo, G. *Histoire de la Philosophie Africaine: Le berceau égyptien de la Philosophie*. Paris: L' Harmattan, 2006. v. 1; Imbo, Samuel Oluch. *An Introduction to African Philosophy*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1998; Mundimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, London: James Currey, 1988; ¹⁰ Ricoeur, Paul. “Introdução”. In: _____ (org.). *As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela Unesco*. Tradução de Gentil Tito. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora da USP, 1975, p. 22. Grifos do autor. ¹¹ Cf. também: Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. 3 v.; Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et alii. Campinas: Editora Unicamp, 2007. ¹² Ricoeur. *As culturas e o tempo*, pp. 15-6. ¹³ *Ibidem*, pp. 18-9. ¹⁴ *Ibidem*, pp. 21-2. ¹⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *Les Sciences de l'homme et la phénoménologie*. Apud Novaes, Adauto (org.). *Tempo e história*, p. 12. ¹⁶ Ricoeur. “Introdução”, pp. 23 e 25. ¹⁷ Cf. também: Pomian. “Tempo/temporalidade”; Bosi, “Sobre tempo e história”; Mircea, O mito do eterno retorno, arquétipos e repetição; Doctors, Marcio (org.), *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003; Novaes, *Tempo e história*; Ricoeur, A memória, a história, o esquecimento; Rovelli, A ordem do tempo. ¹⁸ Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990, pp. 116-7. ¹⁹ Bosi, “Sobre tempo e história”, p. 28. ²⁰ *Ibidem*, p. 27. ²¹ *Ibidem*, p. 27. ²² Finnegan, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In: Matos, C. Neiva de et alii (org.). *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 19-20. Grifo da autora citada. ²³ Pomian. “Tempo/temporalidade”, p. 137. ²⁴ Hegel, George W. F. *Curso sobre a filosofia da história*. Apud Oliveira, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: Elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006. p. 24. ²⁵ Aguessy, Honorat. “Visões e percepções tradicionais”. In: Sow, Alpha I.; Balogun, Ola; Aguessy, Honorat; Diagne, Pathé. *Introdução à cultura africana*. Tradução de Emanuel L. Godinho; Geminiano Cascais Franco; Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 108. ²⁶ Taylor, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 47. ²⁷ Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996. p. 34. Tradução minha. ²⁸ *Ibidem*, p. 45. Tradução minha. ²⁹ León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Quinta reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. p. 39. ³⁰ Poema Tolteca. Apud León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, p. 39. ³¹ Schechner, Richard. “O que é performance”. *O percevejo — Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, UniRio, v. 11, n. 12, pp. 25-50, 2003. Estudos da performance, p. 34. Grifos do autor. ³² *Ibidem*, p. 35. ³³ *Ibidem*, p. 35. ³⁴ *Ibidem*, p. 28. ³⁵ *Ibidem*, p. 33. ³⁶ Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, p. 26. ³⁷ Cf. Taylor, Diana. “Hacia una definición de performance”. *O percevejo — Revista de Teatro, Crítica e Estética*, UniRio, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, pp. 17-24, 2003. Estudos da performance; Taylor, *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*; Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. ³⁸ Taylor, “Hacia una definición de performance”, p. 18. ³⁹ *Ibidem*, p. 23. ⁴⁰ Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2000. pp. 35-6. ⁴¹ Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 3. ⁴² *Ibidem*. ⁴³ *Ibidem*, p. 35. ⁴⁴ *Ibidem*, pp. 4-5. Tradução minha. ⁴⁵ Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de mémoire”. In: Fabre, Geneviève; O’Meally, Robert (org.). *History and Memory in African-American Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994. pp. 284-300. ⁴⁶ Cf. Martins, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997; Martins, Leda Maria. “Performances do tempo espiral”. In: Ravetti, Graciela; Arbex, Marcia (orgs.). *Performances, exílios, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Pós-Lit, 2002.

COMPOSIÇÃO II

Os tempos curvos da memória

Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye ka-lulula. Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.

Bunseki Fu-Kiau

Áfricas

África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos nas culturas americanas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performam sua presença nas Américas. As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos e dos povos indígenas ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência dessa herança, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana transladada para os territórios americanos por via da diáspora circum-atlântica e por outras rotas e contatos transculturais e transnacionais.

Por meio de seus múltiplos e rizomáticos palimpsestos, África engravida as Américas, pois, como afirma o Velho Português, um dos narradores de *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, “África rouba-nos o ser. E nos vaza de maneira inversa: enchendo-nos de alma”.⁴⁷ Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural em todas as Américas.

São muitos esses processos de readequação, entre eles a substituição de matérias-primas típicas de África por materiais similares regionais, pela fabricação de instrumentos com restos reciclados, pela produção de pigmentos com as plantas naturais, para tingir panos e adereços, também esses produzidos com os materiais e plantas nativos. Nos Estados Unidos, por exemplo, “onde o uso do tambor africano era severamente proibido”, sua reinvenção foi exemplar. Ali,

outros dispositivos de percussão tiveram de ser encontrados, como os tambores de óleo vazios, que levaram ao aparecimento das orquestras de tambores de aço das Índias Ocidentais, ou como a bacia de metal, destinada a lavar mãos e rosto, que é virada de borco e assim flutua dentro de outra bacia, e que emite o som de um tronco oco, que serve de tambor aos africanos, quando

percutida. O que cabia ao negro, nesta parte do mundo ocidental, era a adaptação e a reinterpretação. O *banjo* (palavra africana) é instrumento africano, e o xilofone, utilizado hoje por todas as orquestras de concerto no Ocidente, também foi trazido pelos africanos.⁴⁸

Assim também ocorreu em outras regiões das Américas, como no Brasil e no Caribe, onde os negros escravizados, desafiando as interdições e superando em certa medida o inóspito da paisagem ainda alheia e adversa, produziam seus tambores sagrados com troncos, folhas e cipós, e utilizavam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis na geografia das Américas, no lugar dos opelês e de outros adereços. Com instrumentais e sofisticadas técnicas, esses modos de adequação, substituição, produção, e invenção, recuperam traços estilístico-culturais, ressignificam o ambiente e reinvestem de poder a pessoa.

Contrapondo-se à imaginada primazia da escrita e do discurso verbal, Roach afirma que a performance revela aquilo que, muitas vezes, os textos silenciam.⁴⁹ Neste viés, as performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação.

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Júlio Tavares afirma:

mesmo que se reconheça a impossibilidade de se falar de um padrão universal, essencial, congelado e estrutural em toda a extensão e repetição destas formas de vida, com certeza acredita-se que podemos falar em “famílias de semelhanças”. Isto significa reiterar a existência de regularidades pontuais, nas quais o “ritual” é o que se aproxima como o elemento constante, o elemento comunicacional e repetitivo na dinâmica do processo, o elemento marcante na atividade cotidiana do fazer o movimento, o gesto, a voz, o ritmo e a elaboração de um idioma do corpo em seus modos de produzir presença e locomover. É na interseção e na articulação

destes elementos no fazer do ato ritual que a unidade de linguagem, estética, ética, pensamento e sentido é operada. O corpo aparece como potente manifesto de múltiplos cenários e figura-fundo de toda a construção do processo para o qual ele atua de maneira consistente a evocar o estado de ser, a condição do estar e a manifestação do pensar.⁵⁰

Toda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. No âmbito dos ritos as performances, em seu aparato — cantos, danças, figurinos, adereços, objetos ceremoniais, cenários, cortejos e festejos —, e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner, “como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar, mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”.⁵¹

Muitos pensadores africanos acentuam a constituinte interação das pessoas com o meio ambiente, os anelos entre as dimensões física, material e a espiritual, a ideia de que há vida e existência significativa em estado mineral, na fauna, na flora, nos gases e nas águas em seus vários estados, em todos os seres, entre eles os humanos. Essa complexa rede de pensamentos sobre o cosmos, esse acervo de saberes, constitutivos fundamentais na cosmopercepção de mundo africana, atravessaram o mar-oceano. Segundo Honorat Aguessy, para pensar “um *proprium africanum* deve-se ter em conta os diferentes aspectos da cultura motivados por essas três espécies de variáveis: físicas, socioeconômicas e históricas”.⁵² O movimento histórico desses saberes é fundamental quando refletimos sobre o *continuum* africano nas Américas das tradições daquele continente. Aqui os sentidos do trânsito inter e transcultural, da cinesia, das transformações e permanências são chaves para sua apreensão. Aguessy afirma:

a tradição, contrariamente à idéia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição. [...] As “sociedades” africanas movem-se num quadro dinâmico, onde a migração dos grupos constitui simultaneamente uma metáfora e uma metonímia significativas. Ao longo dessas mudanças e movimentos, sinônimos de enriquecimento dialéctico, o indivíduo nunca deixou de estar ligado à colectividade.⁵³

A tradição, segundo ainda Aguessy, “não é um período volvido” nem “uma força de inércia”. Pelo contrário. “A tradição e o *proprium africanum* manifestam-se nos comportamentos mais actuais como nos gestos mais antigos, nas actividades manuais reflexas e reflectidas, nas actividades puramente intelectuais, nas relações com os outros, nas atitudes individuais, etc.”⁵⁴ Assim também nos ensina o sábio Mestre Didi:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.⁵⁵

Os riscos das encruzilhadas

Os povos negros se constituem nas encruzilhadas desses múltiplos e polissêmicos saberes. O tecido cultural brasileiro funda-se por processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, dos quais variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sínico, interações e interseções, a noção de “encruzilhada” é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem.⁵⁶

Na concepção filosófica de muitas culturas africanas e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, entre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos.

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiáspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito

sistêmico e epistêmico que emerge 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.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sínica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos.⁵⁷

A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem Iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Èṣù Elegbara, princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Èṣù é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um simples personagem, Èṣù figura como veículo instaurador da própria narração. Juana Elbein dos Santos destaca as funções comunicativa e mobilizadora de Èṣù Bara, princípios dinâmicos do saber filosófico Nagô, no Brasil:

De fato, Èṣù não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. Nesse sentido, como Olórun, a entidade suprema, protomateria do universo, Èṣù não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o àṣe que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. [...] Assim como Olórun representa o princípio da existência genérica, Èṣù é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar.⁵⁸

Como agenciador de todo processo de semiose, e, portanto, de produção e comunicação de sentido, Èṣù Òjísè é também conhecido como “intérprete e linguista do sistema”,⁵⁹ aquele que porta o aṣe, o *logos*, segundo Gates,⁶⁰

com o qual Olodumaré criou o universo. Seus vários nomes traduzem sua multiplicidade em espiral e sua natureza de princípio motriz. Henry Louis Gates assinala, ainda, que, na sintaxe do sistema de interpretação sínica Iorubá, regido pela divindade Ifá, Èṣù funciona como o princípio do qual emergem as possibilidades de criação e tradução dos saberes. Na estrutura retórica do processo interpretativo de Ifá, Èṣù “conecta a verdade e o entendimento, o sagrado e o profano, o texto e sua interpretação, a palavra (como uma forma do verbo ser) que liga o sujeito e o seu predicado, ligando a sintaxe da adivinhação às suas estruturas retóricas”.⁶¹

Èṣù é o que apresenta e que assenta a ontologia do tempo na cosmogonia Iorubá, pois é, em si mesmo, a própria ontologia, tempo que simultaneamente curva-se para a frente e para trás, o que é, como nos ensina Sodré, o seu próprio “poente e seu nascente”.

Isso quer dizer que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospecção (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no “tornar possível”. Em outras palavras, esse acontecimento não é em si mesmo temporal, isto é, não está num horizonte determinado, mas é temporalizante, funda o tempo, o que implica já trazer consigo o seu poente e o seu nascente. Diferentemente da temporalidade ocidental psicanalítica do sujeito que faz do tempo a condição de aparecer do acontecimento, com Exu a temporalidade não é constituída, mas constituinte, isto é, uma dimensão da experiência que inventa o tempo por meio da articulação dos eventos regidos pela origem, isto é, por um protoacontecimento que engendra um destino comum a todos e faz aparecer até mesmo o inexistente. Nessa dimensão, o indivíduo está ao mesmo tempo atrás e adiante de si mesmo. [...] O acontecimento inaugurado por Exu não é algo que se possa inserir como peripécia numa história com passado, presente e futuro já dados, pois é ele mesmo que faz a história de seu grupo, logo, constrói o seu tempo [...] que é o da reversibilidade. Em termos mais claros, a ação de Exu não está dentro do tempo, ela o inventa.⁶²

Nessa concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, a encruzilhada é um princípio de construção teórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância Nagô e naquelas matizadas pelos saberes Banto. Nos Reinados, por exemplo, os grupos de Congos atravessam as encruzilhadas com movimentos de avanços e de recuos, retracções e expansões, em coreografias de meias-luas. Já os Moçambiques passam pelas encruzilhadas de costas, intensificando os significados das giras anti-horário em respeito aos mestres e divindades das portas, porteiras e cruzamentos, cartografias e cosmogramas do sagrado.

Essas encruzilhadas de saberes e a produção de conhecimentos que daí derivam nos revelam e ensinam os complexos, sofisticados e refinados

meios de formulação pelos quais a memória se reinscreve, imanta e repõe valores culturais de variada abrangência, significação e expansões rizomáticas.

Ancestralidades, a sacralidade da existência

A sacralidade dos seres reveste todo o pensamento instituído pelos sistemas cognitivos que imantam a cosmopercepção da ancestralidade. Segundo Fu-Kiau, “nós somos ‘sagrados’ porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado”. Nessa percepção, o mundo natural é um reflexo “da grandeza de Kalunga”, aquele que é a “energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (*lunga*) por si próprio”.⁶³

“Aos olhos do povo Africano, especialmente aqueles em contato com os ensinamentos das antigas escolas Africanas, a Terra, nosso planeta, é *futu dia n’kisi diakânga Kalunga mu diâmbu dia môyo* — um sachet (pacote) — de essências/remédios amarrados por Kalunga com intenção de vida na Terra. Esse futu ou funda contém cada coisa que a vida precisa para sua sobrevivência: essências/remédios (*n’kisi/ bilongo*), comida (madia), bebida (*ndwînu*)”. O mundo natural para o povo Bântu é a totalidade de totalidades amarradas acima como um pacote (futu) por Kalunga, a energia superior e mais completa, dentro e em volta de cada coisa no interior do universo (*luyalungunu*). [...] Assim, quando um Mûntu (ser humano) vê um minúsculo cristal (*ngêngèle*) ele/ela vê nele, não só sua sacralidade, mas também a presença divina de Kalunga. Além da atenção e admiração dadas a montanhas, vales, ao vento, ao céu e às mudanças do ciclo natural, o Mûntu dá especial atenção ao mundo da floresta porque, como se diz, “*Mfinda Kasuka tufukidi*” — nós perecemos se as florestas são extintas. Por causa dessa visão popular entre os Bântu, o próprio ato de entrar na floresta torna-se um ritual sagrado.⁶⁴

Os povos das diásporas africanas herdam essa percepção de que o mundo contém a sacralidade da existência e dos seres diversos que o compõem, pois em tudo vibra a energia vital e a força do axé. A tradição Nagô-Iorubá também professa um pensamento similar, como cosmopercepção. Segundo Eduardo Oliveira, essa percepção preside toda a concepção das religiões afrorreferenciadas, marcadas “por uma sacralidade profunda e por uma habilidade secular exemplares. Todo o universo está inserido dentro de uma dinâmica religiosa. Ela abarca todos os domínios da vida-produção, cultura, vida privada, vida pública, etc. [...] e seu objetivo é manter o bem-estar da comunidade. É a vida para a religião e a religião para a continuidade da vida.”⁶⁵

Nas ricas *sophyas* que têm o pensamento dos povos africanos como suporte, as noções de pessoa, coletividade, mundo, natureza, cosmos e suas tranças no universo compósito da ancestralidade e da sacralidade são elementos essenciais para sua compreensão. Nas línguas Banto, a raiz *ntu* se dissemina em um vocabulário rico e evocativo de uma consciência pensante, ligada às divindades criadoras, aos ancestrais, a toda a natureza e à sacralidade que a tudo imanta. O termo *muntu* designa a pessoa, consciência de pensamento criativo. Segundo Fu-Kiau, o *muntu*, “pessoa”, é “um sistema de sistemas, o padrão dos padrões em ser”.⁶⁶ *Bantu*, plural de *muntu*, nomeia a coletividade plural, suas relações com a pessoa. Pelo *muntu* e pelo *bantu* circula a experiência temporal, determinante de todas as articulações e ações com o seu entorno. O *muntu*, “pessoa”, é a cabeça-cabaça, como o é o *ori*, na perspectiva Nagô-Iorubá, sistema de vibrações, ressonante da energia vital. O pensamento Banto interliga o *muntu*, “pessoa”, à terra, *nsi* (*n'toto*), a tudo e a todos que nela habitam e nela existem e ao universo (*nza*), postulando a primazia do acolhimento à diversidade dos seres, como realça este belo provérbio: “Uma floresta de um único tipo de árvore não é uma floresta, é um ‘*n'dima*’ (pomar), não importa quão extensa seja, porque uma floresta é sempre um conjunto na diversidade.”⁶⁷

Henrique Cunha Júnior muito bem sintetiza esta sofisticada e complexa *sophya*. Segundo ele,

NTU, o princípio da existência de tudo. Na raiz filosófica africana denominada de *Bantu*, o termo NTU designa a parte essencial de tudo que existe e tudo que nos é dado a conhecer à existência. O *Muntu* é a pessoa, constituída pelo corpo, mente, cultura e principalmente, pela palavra. A palavra com um fio condutor da sua própria história, do seu próprio conhecimento da existência. A população, a comunidade é expressa pela palavra *Bantu*. [...] No *Ubuntu*, temos a existência definida pela existência de outras existências. Eu, nós, existimos porque você e os outros existem; tem um sentido colaborativo da existência humana coletiva. [...] A organização das línguas *Bantu* reflete a organização de uma filosofia do ser humano, da coletividade humana e da relação desses seres com a natureza e o universo [...]. O conhecimento da realidade e a imaginação reflexiva sobre as compreensões das consequências das relações instituídas entre os seres da natureza, animados e inanimados (nas sociedades africanas tudo tem vida), constitui parte das filosofias africanas vindas das sociedades ligadas às questões da ancestralidade, da identidade territorial, da transmissão dos conhecimentos pelas palavras faladas pelos seres humanos e pelos tambores. [...] São formas filosóficas de refletir e ensinar e aprender sobre as relações dos seres da natureza, do cosmo e da existência humana.⁶⁸

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em

movimento. No Brasil, Kalunga também é identificado como o Mar-Oceano, lugar do sagrado, espelhando a divindade, na qual habita o poder da vida, da morte e das travessias. Nessas interfaces e alianças entre a pessoa (*muntu*), a coletividade (*bantu*) e os ancestrais, tudo pulsa como elos indissociáveis e complementares de uma mesma cadeia significativa, clivada de ancestralidade, princípio base, ordenador, motor, estrutura e rede de todo o pensamento. Agência da *sophya*, a ancestralidade funda a cinese, em todos os seus âmbitos e competências, a filosofia, a concepção e experiência das temporalidades curvilíneas, gerenciando todos os processos de produção das práticas culturais.

A ancestralidade define de modo estruturante a cosmopercepção negro-africana, dispersa pelas suas inúmeras e diversas culturas. Como sintetiza Oliveira, desde “a complementariedade dos gêneros até o caráter coletivo dos rituais africanos, o culto aos ancestrais preserva e atualiza, da melhor maneira possível, a originalidade e a genuinidade dos elementos estruturantes da cosmovisão africana” que contempla “a concepção de universo, de poder, de pessoa [...].”⁶⁹

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

Porque contemplam em si os princípios masculino, feminino e coletivo em relação complementar; porque restituem a força vital aos seus descendentes, tanto aos anelados por vínculos consanguíneos quanto aos constituídos e agregados por relações familiares de escopo mais amplo, agrupados por imaginárias e simbólicas redes de pertencimento; porque balizam a vivência espiralar das temporalidades e do espaço; o princípio filosófico da ancestralidade é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do *corpus* cultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção de conhecimento, em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais ou rotineiros.

Importa assinalar as transformações desse princípio fundacional a partir de uma experiência originariamente vivenciada e concebida no âmbito familiar, de forma concreta e materialmente figurada, para sua transcrição e abrangência transfamiliar nas Américas, em particular no Brasil, como um modo de readequação seja do princípio em si, seja dos sujeitos nele circunscritos e a ele relacionados. A expansão consequente do conceito de família e dos vínculos de parentesco e de pertencimento nas Américas, no âmbito da coletividade afro, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, agora apreendido e vivido, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos, dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla, afetiva e simbolicamente, que passa a congregar o africano e seus descendentes em comunidades de pertencimento e de ajuda mútua, performada no âmbito das Casas, dos terreiros de Candomblé e nos festejos dos Reinados, por exemplo, e nos inúmeros outros modos de recomposição da herança e da memória africanas transcriadas nos territórios americanos.

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espurge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. Para muitos pensadores, entre eles Thompson e Fu-Kiau, a ideia de uma força vital institui a *sophya* Banto e, como reitera Aguessy, em África, diversos “níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela ‘força vital’”. Esses seres são “o Ser supremo e os seres sobrenaturais, os ancestrais, o universo material, que inclui os homens vivos, os vegetais, os minerais e os animais; e o universo mágico”.²⁰

Segundo Fábio Leite, a força vital que se irradia da criação constitui um princípio de universalidade que “estabelece individualizações que se hierarquizam segundo as espécies e faz a natureza povoar-se de forças ligadas aos seus mais variados domínios”, desdobrando-se, multiplicando-se, dando “vitalidade a todos os seres do universo” nela contidos, que mantêm entre si e com ela relações de intercâmbio, positivas ou negativas.²¹ Como princípio do sagrado que habita toda a criação, a energia vital, segundo ainda Leite, “é tanto uma categoria abstrata que se magnifica em tudo o que existe, assim como uma potência que se materializa nas mais ordinárias relações do cotidiano, nas organizações político-sociais, assim como “no interior das

práticas históricas e da explicação da realidade”.⁷² Oliveira afirma que para “os bantos a realidade última das coisas é a ‘força vital’ que anima a vida. Ela é a própria vida. Por isso o critério primevo e o valor supremo é a ‘força vital’. Assim, o imperativo fundamental da filosofia Banto é a afirmação categórica de que ‘todo ser é força’”.⁷³

Segundo Laura Padilha, a força vital

constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa [...]. Intermediando o vivo e o morto, bem como as forças naturais e as do sagrado, estão os ancestrais, ou seja, os antepassados. [...] Eles estão, assim, ao mesmo tempo próximos dos homens, dos deuses e do ser supremo, cujas linguagens dominam.⁷⁴

Segundo Luz, a absorção e transmissão da força e energia vitais, o axé, na perspectiva Iorubá, fundam o *éthos* e a *arkhé* africana, manifestos nas religiões e sistemas derivados dessas matrizes.

A *arkhé*, todavia, não se restringe a um princípio inaugural histórico-social e cultural, mas engloba a energia mística constituinte da ancestralidade e das forças cósmicas que regem o universo na interação dinâmica de restituição de axé do aiyé e do orun, deste mundo e do além e vice-versa ao contrário.

Se o ritual caracteriza um *éthos*, isto é, o aspecto da linguagem, estilo ou forma de comunicação e expressão de valores estéticos e éticos e conteúdos de saber ou de não saber, porém o que ele realiza e dinamiza sobretudo é a restituição e transmissão de axé.

O *éthos* que está presente nas relações estabelecidas com as matérias, substâncias, e formas significantes dos preparos de folhas, dos líquidos para banhos e bebidas, da culinária, dos ileke, colar de contas, cores, cintos, vestuário, gestos, música, dança, palavra poética, cabeça e corpos viventes, constituídos em códigos semânticos, linguagem; se caracteriza por expressar e comunicar a mobilização de uma força latente, um “eidos”, presente no conceito de axé, poder de realização.⁷⁵

Como sintetiza o mesmo autor, a *arkhé* negra “se refere aos princípios inaugurais”, àquilo que traduz e imprime sentido, força e poder de realização ao sujeito e à sua coletividade. A *arkhé* é também assim “o que se dá a conhecer”.⁷⁶ Segundo Sodré, para o povo Banto, o *muntu*, “pessoa”, também é “a força de conhecer”, “‘udi na Buninga bwa kuyuka’, em língua Kiluba”. Tanto os povos Banto quanto os povos Iorubá manifestam em suas cosmologias que “o conhecimento efetivo” depende da absorção da “força vital” e do axé, respectivamente.⁷⁷

A ancestralidade é o princípio base e o fundamento maior que estrutura toda a circulação da energia vital. Os ritos de ascendência africana,

religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade e a força vital como princípios motores e agentes que imantam a cultura brasileira e, em particular, as práticas artístico-culturais afro. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura e na arte das máscaras, nos jogos corporais, nas danças do Maracatu, do Jongo, do Samba, na Capoeira, nos sistemas religiosos, nos modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre os sujeitos e entre o humano e o cosmos e, em particular, na concepção do tempo espiralar.

Cronosofias em espirais

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. É através da ancestralidade que se alastra a força vital, dínamo do universo, uma de suas dádivas. Segundo Oliveira:

O tempo africano é impregnado de Força Vital. É um tempo sagrado (*zamani*) que envolve o tempo vivido (*sasa*). O passado é privilegiado, pois esse é o tempo dos antepassados. O passado, no entanto, não é fossilizado. Ele é potencialmente transformador, tal como a tradição-acúmulo de tempo transcorrido. O tempo africano, tal como o universo africano, está prenhe de ancestralidade. Assim como o visível não se separa do invisível [...] assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos. [...] Esse universo e esse tempo não são vazios. Além de habitados pela Força Vital (atributo do sagrado) e pela harmonizadora presença dos antepassados (que vivem numa dimensão transcendente), o universo e o tempo acolhem em suas entranhas a pessoa.²⁸

A pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um *em ser* e um sistema no qual incide a ontologia ancestral. Essa complexidade ontológica, na qual o tempo gira para a frente e para trás, constituindo o presente, é também postulada pelo filósofo queniano John S. Mibit. Para ele as dimensões temporais são derivações de uma ontologia. Para evitar as associações mentais com as palavras presente, passado e futuro, Mibit utiliza duas palavras do idioma suaíli, *Sasa* e *Zamani*, termos por ele interpretados

como tradutores, constitutivos e constituintes da concepção e percepção das temporalidades:

Sasa tem o sentido de imediatismo, proximidade e de agora; e é o período de imediata atenção para as pessoas, na medida em que é quando e onde existem. [...] é a dimensão temporal na qual as pessoas estão conscientes de sua existência e na qual se projetam tanto para o futuro próximo quanto principalmente para o passado (*Zamani*). *Sasa* é em si mesmo uma completa dimensão temporal, com seu próprio futuro curto, um presente dinâmico e um passado experimentado. Podemos chamá-lo de Tempo Micro (Tempo Pequeno). [...] *Zamani* não é limitado pelo que em Inglês é denominado o passado. Ele também possui seu próprio ‘passado’, ‘presente’ e ‘futuro’, mas em uma escala mais ampla. Podemos chamá-lo de Macro Tempo (Tempo Grande). *Sasa* alimenta ou desaparece em *Zamani*. Mas antes que os eventos sejam incorporados em *Zamani*, eles devem ser realizados ou atualizados na dimensão *Sasa*. Depois que isto acontece *Zamani* e *Sasa* se justapõem e ambos tornam-se inseparáveis. Só depois que isto aconteceu é que então os eventos ‘movem’-se para trás, de *Sasa* a *Zamani* [...], o celeiro definitivo para todos os fenômenos e eventos, o oceano do tempo no qual tudo se torna absorvido em uma realidade que não é nem antes nem depois. *Sasa* em geral une os indivíduos ao seu imediato ambiente. É o período da consciência vivente. Por outro lado, *Zamani* é o período do mito, provendo ao período *Sasa* um senso de fundação e de segurança; e unindo todas as criaturas, de modo que tudo seja abraçado dentro do Macro Tempo.²⁹

Canal da força vital, a ontologia na concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. Por isso se ressaltam em importância os rituais fúnebres no universo afrodescendente. Roach,³⁰ por exemplo, reserva particular atenção aos funerais dos negros em Nova Orleans. No Brasil, seja no âmbito das religiões de matriz Jeje e Nagô, seja nas de matriz Banto, como os Reinados, o rito fúnebre é emblemático como retração e expansão da força motriz e como ambiente de exercício da ancestralidade.

Como a palavra, a morte é um evento, um ato necessário na dinâmica de transformação e de renovação de tudo o que existe, permitindo o movimento contínuo do cosmos e sua permanente renovação e revitalização. Se, no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo ela traduz o seu enriquecimento. Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos ceremoniais fúnebres, que, “se em parte podem ser considerados como ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais”.³¹

Segundo Júlio Braga, “é o ritual funerário que dignifica o morto enquanto elemento indissociável da estrutura religiosa e do próprio sentido da permanência e elaboração do sistema de transferência do poder para a nova liderança que se instala na direção do grupo religioso”.⁸² O rito fúnebre torna-se, pois, uma das vias mais fecundas de transferência de energia e de força vital do sujeito para a coletividade, enovelando vida e morte nas mesmas espirais cinéticas de concentração e distribuição, de permanência e efemeridade.

Uma das mais pungentes, belas e importantes cerimônias fúnebres nos Reinados é a que se denomina Descoroação, uma liturgia para as majestades e os grandes mestres, um rito de passagem, uma das etapas de transformação da pessoa em ancestral celebrado e reverenciado, cuja energia se distribui pelos viventes, fertilizando a existência com as energias das forças vitais. O ancestral é, assim, ondas e radiações, acervos de memória, acúmulo de temporalidades. Os antepassados são

tesouros biológicos, materiais, intelectuais e espirituais acumulados em rolos [ku mpèmba], o passado, o eterno banco das forças geradoras/motriz da vida. Não existe fim no processo do dingo-dingo, o perpétuo ir-e-voltar da vida, tal como no mwèla-ngîndu do Mûntu. A vida é um contínuo por meio de muitos estágios. Para os Banto, não existe morte nem ressurreição: a vida é um permanente processo de mudança.⁸³

Nessa ciranda, há lacunas intervalares, há momentos de prantear ou de sorrir, mas não um horizonte último e final, ou o clímax de um devir encontrado, um pretérito perfeito apartado do presente, pois, nesse sistema de pensamento, não há o fim absoluto como fim dos tempos, assim como “não há uma clausura estática do sujeito, preso nas repetições dos retornos cíclicos mecânicos, ou estagnados”.⁸⁴ A morte, a boa morte, integra a possibilidade da vida, um seu contínuo. Nele, “o processo de viver (ser, aparecer, surgir no mundo natural) e morrer (sair, desligar-se do mundo natural), ou seja, acender e apagar, ligar e desligar” está interligado. “Um não existe sem o outro. Nosso mundo natural é sagrado porque carrega, ambos, vida e morte em perfeito equilíbrio para manter toda a existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós.”⁸⁵

Poder ser na ancestralidade é poder ser na sacralidade de tudo que nos envolve. As culturas negras se espelham nesses saberes que se dispersam e se manifestam por um prisma de formulações e de formas que regem as oralituras, seus meios e modos de veridicção, sua força de permanência e de Presença.

Entre ética e estética, oferendas

As práticas culturais que têm o corpo como seu agenciador privilegiado, o corpo vivo do sujeito, nos permitem assegurar que toda arte, assim como toda performance, traduz um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que a vivificam e respondem a idiomas cognitivos e filosóficos, assim como a uma plethora de referências estéticas e de modos de estilização complexos. E se pensamos em um estilo peculiar de composição e de ser, podemos, assim, concluir com Murray⁸⁶ que “a criação de um estilo artístico, a criação de um estilo de vida [...] é a maior realização cultural. De fato, talvez seja a mais alta e a mais compreensiva conquista da cultura; pois um estilo de arte, afinal, reflete, acima de tudo, a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida”.

Como estilo cultural, as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos. Nas performances rituais também podemos fruir a elaboração de suas poéticas, configuradas pelos solfejos da voz, pelas balizas do corpo em movimento e pela poética dos seus gestos. Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam.

Sublinhar conceitos basilares e formas de organização africanos e afro-americanos não significa expressar um ideal essencialista da tradição, pensada como um depósito de materiais e de estímulos sensoriais ou como um repertório museológico do qual a cultura e seus sujeitos pinçam os elementos que traduziriam sua origem ou identidade. Significa, outrossim, salientar os processos estilísticos de refiguração e metamorfoses que foram — e são — derivados de todos os cruzamentos sígnicos e cognitivos transculturais, nos quais os signos e sua significância se apresentam em estado de trânsito e transição e, portanto, de transformação, inclusive a estética. A própria compreensão da arte, sua natureza e apreensão, já nos coloca algumas questões e aporias. Nem sempre coincide o que se designa por arte em culturas e sociedades distintas, sendo que em muitas o próprio conceito não é privilegiado, não se mantendo como pensamento diferenciações rígidas entre os ofícios e as artes, nem alocando o belo, ou a sua ideia, em determinadas práticas ou plataformas que excluem outras,

expressando hierarquias de conceitos e de valores. Os valores estéticos são, assim, valores também éticos.

Essa perspectiva nos habilita afirmar que, em muitas culturas, entre elas as africanas e as afrodescendentes, a produção estética nos remete a padrões, formas, convenções e estilizações, assim como a visões de mundo que as substanciam. Pensando com Murray, podemos afirmar que nenhuma arte é a estética, pois em toda expressão artística, por mais simples que possa parecer, sua própria existência se realiza por meio de formas e convenções estilísticas refinadas:

problemas estéticos não requerem menos observação e *insight* simplesmente por ser seu conteúdo material advindo da experiência negra. Seguramente, nenhum artista pode aceitar a inferência de que sua arte seja menos artística. Nem mesmo a aparentemente mais espontânea expressão folclórica é menos artística. Não importa quão rudimentar certa música folclórica, por exemplo, possa soar para um não iniciado, a sua existência mesma configura-se numa forma altamente convencionalizada. Árias folclóricas, “ditties”, “tunes” e baladas são chamados de tradicionais justamente porque se conformam em muito bem estabelecidos, ainda que não escritos, princípios de composição e peculiares estruturas formais de um gênero ou idioma que, sobretudo, é um sistema estético no sentido essencial ou funcional desta expressão.⁸⁷

Em muitas culturas e sociedades, o deleite estético não se separa da funcionalidade de seus cantares e de suas danças, de sua artesania, de suas esculturas, de suas representações simbólicas, de suas ciências, de sua música, dos estilos de seus penteados, de sua arquitetura, de seus ritos e de seus manjares. O que não significa que requeiram menor atenção ou que não solicitem perspectivas crítico-teóricas ao se abordá-las e valorá-las. O povo Iorubá, por exemplo, “acessa tudo esteticamente — do sabor e da cor de um inhame às qualidades de um pigmento, à vestimenta e à conduta de um homem ou de uma mulher”.⁸⁸ Segundo Tiganá,

para muitas civilizações negras, a estética não é acessória ou um sentido posterior. [...] a estética é uma dimensão tradutória das estéticas ancestrais de ser, ou seja, os traços sobre um tecido, um *oriki* (poema sagrado no universo iorubano em África), um instrumento de cordas do Mali, uma máscara, um gesto de realização, a geometria da comida num recipiente traduzem a proposta de *kalunga*.⁸⁹

Ao prazer estético, no entanto, se agrega e não se dissocia uma compreensão ética fundamental, constitutiva de todas as qualidades do fazer. Ou seja, o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética. Como nos ensina Cunha Jr., em todas as manifestações culturais afrorreferenciadas há o componente ético como gerenciador do sistema cognitivo, que se expressa em modalidades “de filosofar coletivas de conhecimento geral, produzindo valores éticos que regulam as vidas cotidianas das sociedades africanas, ditas

tradicionalis (tradição no sentido da repetição no tempo com modificações e inovações, mas sempre referidas a uma história do passado e transmitida por um ritual social normativo)".⁹⁰

Um dos pressupostos dos valores éticos nas culturas negras é a de que os bens culturais, em última instância, são transmissores da energia vital que se espalha do sagrado e que em tudo se manifesta. O que exige auscultação e atenção. Assim, como resume Thompson, em muitas culturas africanas "a radiação dos olhos, a magnificação do olhar, refletem *ashé*, o brilho do espírito".⁹¹ A expressão artística, em todas as suas manifestações e realizações, torna-se uma nobre qualidade quando em si reverbera, na potência de sua funcionalidade, esse brilho do espírito, o fazer bem para o bem coletivo, visando a suas necessidades de equilíbrio social, postura e postulado da ética e da *sophya* que as informam.

No escopo desse pensamento, o belo nunca é desinteressado ou periódico. Para adquirir a categoria de belo, há que ser necessariamente um benefício do e para o coletivo. O estético, como tradução e emissão da *sophya*, é o que é ético, não sendo assim exaltado como predicado a ser precificado, mas, sim, como uma derivação de seu valor para o social, um usufruto. Como bem relata Jones,

se pensarmos na música africana com relação ao seu intuito, teremos de ver que ela diferiu da música ocidental no fato de ser música puramente funcional. Bornemann relaciona alguns tipos básicos de canções comuns às culturas da África Ocidental, canções utilizadas pelos moços para influenciar as moças (na corte, no desafio, no desdém), canções utilizadas pelos trabalhadores para facilitar suas tarefas, canções usadas pelos mais velhos a fim de preparar os adolescentes para a virilidade, e assim por diante. [...] Na cultura africana mostrava-se inconcebível, e continua sendo, que se fizesse qualquer separação entre a música, a dança, a canção, o artefato e a vida do homem ou sua adoração aos deuses. A expressão advinha da vida, e era a beleza. No Ocidente, porém, o "triunfo do espírito econômico sobre o espírito imaginativo", como afirmou Brooks Adams, possibilitou o rompimento terrível entre a vida e a arte. Daí uma música que é "música artística", em distinção daquilo que alguém assobiaria enquanto estivesse no amanhecer da terra.⁹²

Nessa perspectiva o pensamento e a cosmopercepção africanos, como filosofia, se exprimem, segundo Cunha Jr., em "formas de pensar, tomadas dos mitos, dos provérbios, dos compromissos sociais que formam uma ética social, refletem, inscrevem (e mesmo escrevem) [...], registrando na oralidade os condicionantes da existência humana, da formação social, das relações de poder e justiça, da continuidade da vida". Sua funcionalidade e adequação regem seu valor de bem de e para o equilíbrio comunitário, pois são "filosofias pragmáticas da solução dos problemas da vida na terra, profundamente ligadas ao existir e compor o equilíbrio de forças da

continuidade saudável dessas existências, sempre na dinâmica dos conflitos e das possibilidades de serem postas em equilíbrio”.⁹³

Para Mestre Didi, a ética da cultura pressupõe comprometimentos. Segundo ele, a vontade de inovação nas artes deveria estar integrada com os valores culturais:

esta articulação só pode acontecer com sucesso quando o autor, além de ter sensibilidade técnica, está profundamente comprometido com a sua tradição. Quando a sua técnica está a serviço do conhecimento cósmico e iniciativa de sua cultura, da qual é herdeiro e transmissor, só assim suas inovações serão desdobramentos e expansões autênticas.⁹⁴

Nas práticas do fazer, ainda que não abdique do reconhecimento da autoria individual, particularmente expressa nas improvisações sobre os temas, a designação do autor não é necessariamente um dado privilegiado, um nome a ser sozinho reverenciado pela autoria:

A África, tal qual hoje, tinha os seus próprios “mestres do pensamento”, pois que suas ideias permanecem conosco: provérbios, lendas, narrativas, mitos, etc., conquanto seus nomes não sejam conhecidos, porque nomes, no conceito africano, não são muito importantes no processo de criação de arte. Ninguém cria sozinho.⁹⁵

A técnica dos responsos, assim como todas as modulações e formas performáticas afromatizadas, prioriza o circunlóquio que a todos inclui no ato mesmo do fazer acontecer. E traduzem um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que as vivificam, e que respondem a um idioma cognitivo e filosófico, assim como a uma plethora de referências estéticas e a modos de estilização complexos. Como estilo cultural, essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar.

A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda.

⁴⁷ Couto, Mia. *A varanda do frangipani*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 47. ⁴⁸ Jones, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Tradução de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record, 1967. pp. 36-7. ⁴⁹ Cf. Roach, Joseph. “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”. In: Parker, Andrew; Sedgwick, Ev (org.). *Performativity and Performance*. New York, London: Routledge, 1995. p. 61. ⁵⁰ Tavares, Júlio (org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas, perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris Editora, 2020. p. 22. ⁵¹ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 82. ⁵² Aguessy, “Visões e percepções tradicionais”, p. 97. ⁵³ *Ibidem*, pp. 105-6. ⁵⁴ *Ibidem*, pp. 112-3. ⁵⁵ Santos, Deoscóredes Maximiliano dos. *Tradição e contemporaneidade. Apud Santos, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002. p. 112. ⁵⁶ Cf. Martins, Leda Maria. *A cena em sombras: expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos. Tese de doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991*; Martins, Leda Maria. *A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995*; Martins, *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. ⁵⁷ Cf. Martins, *A cena em sombras: Expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*; Martins, *A cena em sombras*; Martins, *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*; Fu-Kiau, K. K. Bunseki. “Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo Concept of Time”. In: Adjaye Joseph K. (org.). *Time in the Black Experience*. Westport and London: Greenwood Press, 1994; Fu-Kiau, K. K. Bunseki. *A visão Bântu Kôngô da sacralidade*. Tradução de Valdina O. Pinto. Salvador: Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu — Acbantu, s.d. Disponível em:

<https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2021; Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and African-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books, 1984. [58](#). Santos, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèse e o culto Ègum na Bahia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988. pp. 130-1. [59](#). *Ibidem*, p. 165. [60](#). Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 8. [61](#). *Ibidem*, p. 6. Cf. também Martins. *A cena em sombras*; Martins. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. [62](#). Sodré, Muniz A. C. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017. pp. 187-8. [63](#). Fu-Kiau, *A visão Bântu Kôngo da sacralidade*. p. 1. [64](#). *Ibidem*, pp. 1-4. [65](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 68. [66](#). Fu-Kiau, K. K. Bunseki. “Cosmologia africana dos bantu-kongo: Princípios de vida e vivência”. In: Santos, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. p. 23. [67](#). *Ibidem*, p. 37. [68](#). Cunha Jr., Henrique. “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”. *Educação em Debate*, Fortaleza, v. 32, n. 59, pp. 25-40, 2010. p. 26; Cf. também: Giroto, Ismael. *O universo mágico-religioso negro africano e afro-brasileiro: Bantu e Nagô*. Tese de doutorado em Antropologia, Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999. [69](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 63. [70](#). Aguessy, “Visões e percepções tradicionais”, pp. 98-9. [71](#). Leite, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Casa das Áfricas, Palas Athena, 2009. p. 35. [72](#). *Ibidem*, p. 35. [73](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 114. [74](#). Padilha, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995. p. 10. [75](#). Luz, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. 3. ed. Salvador: Edufba, 2008. p. 90. [76](#). *Ibidem*, p. 90. [77](#). Sodré, *Pensar nagô*, p. 130. [78](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 52. [79](#). Mibit, John S. *African Religion and Philosophy*. 2. ed. Oxford: Heinemann Educational Publishers, 1999. pp. 21-2. [80](#). Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, 1996. [81](#). Leite, Fábio. “Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas”. In: _____ . *Introdução aos estudos sobre África contemporânea*. São Paulo: Centro de Estudos Africanos da USP, 1984. p. 44. [82](#). Braga, Júlio. *Ancestralidade afro-brasileira: O culto de Baba Egún*. Salvador: Ceano-Ianamá, 1992. p. 99. [83](#). Fu-Kiau, “Cosmologia africana dos bantu-kongo: Princípios de vida e vivência”, p. 56. [84](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 50. [85](#). Fu-Kiau, *A visão Bântu Kôngo da sacralidade*, p. 8. [86](#). Murray, Albert. *The Omni-Americans: Black Experience and American Culture*. New York: Vintage Books, 1983. p. 54. [87](#). Murray, *The Hero and the Blues*, p. 88. Tradução minha. [88](#). Thompson, *Flash of the Spirit: African and African-American Art and Philosophy*, p. 5. [89](#). Santana, Tiganá. “Tradução, interações e cosmologias africanas”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, pp. 65-77, set-dez, 2019. Edição Especial: Poiéticas não Européias em Tradução — Refundações e Reescritas desde Brasis, p. 73. [90](#). Cunha Jr., “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”, p. 26. [91](#). Thompson, *Flash of the Spirit: African and African-American Art and Philosophy*, p. 9. [92](#). Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, p. 38. [93](#). Cunha Jr., “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”, p. 26. [94](#). Santos, “Tradição e contemporaneidade”, p. 120. [95](#). Fu-Kiau, “A cosmologia africana dos Bantu-Kongo”, p. 54.

COMPOSIÇÃO III

Poéticas da oralitura

*Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além as falas de um lugar,
no encontro da memória
com a matriz.*

Ruy Duarte

Poiesis do corpo-tela

Nas composições a seguir, me proponho lavrar algumas gestas, por meio das quais o tempo espiralar, como estrutura, se manifesta. Nelas, busco explorar suas situações de linguagem, suas produções e seus registros de imagem, a exploração cinética do corpo, suas funções como dispositivo e condutor, portal e tela de grafias e de uma sintaxe de adereços; suas expansões espaciais, assim como as escansões de sua duração; sua percepção como dêixis; suas memórias de África. As realizações do tempo espiralar aqui sublinhadas são traduzidas por poéticas matizadas e atravessadas por uma corporeidade constitutiva, expressa pelo corpo-tela.

O corpo-tela é um corpo-imagem.

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras.

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peliculares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o pescutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. Em sua qualidade icônica, visual, provoca o olhar, pois “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo”, como afirma Bosi.⁹⁶ Mas a imagem não se resume ou reside apenas em sua qualidade icônica e na sua atração pictural, não é somente um ícone do sujeito ou do objeto “que se fixou na retina”, pois se expande como imagem mental, na qual o “ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência...”, como argumenta Bosi.⁹⁷ Conforme esse autor, os sons e as palavras, como expressão, “trazem ainda

em si marcas, vestígios ou *ressoo* de uma relação mais profunda entre o corpo do homem que fala e o mundo de que fala”,⁹⁸ e a imagem, como signo, vem marcada, “em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo”.⁹⁹

O corpo-tela como corpo-imagem faz-se também como imagem mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portando e postulando pensamentos. Como nos alerta Etienne Samain, imagens são formas pensantes. Como tal, veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências, pois “toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos *oferece algo para pensar*: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar”.¹⁰⁰ Segundo ainda o mesmo autor, “toda imagem é uma memória de memórias”, ou seja, “uma sobrevivência”, uma “supervivência” que, ao combinar em si “um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais)”, constitui “uma forma que pensa”. Formas pensamento que, ao se associarem, assim como as frases verbais ou musicais, são “capazes de despertar e promover ‘ideias’ ou ‘ideações’, isto é, *movimentos de ideias*”.¹⁰¹

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Como tal é *kinesis*, impulso cinético, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, esse corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória

e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.

Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciador-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos.

Dançar o tempo, inscrições bailarinas

No tempo o corpo bailarina. Thompson Farris afirma que África inaugura uma nova história da arte, uma história da arte dançante, que encontra específica e singularmente no corpo seu veículo exponencial de veridicção e de estilização.¹⁰² Fu-Kiau também se refere a África como um continente bailarino, onde prevalece um poderoso trio, “tamborilar-cantar-dançar”, por meio do qual criam-se cantos de paz, de força interna e de poder, e no qual a música “é expressão de vida, paz e harmonia”:

O povo do Congo tamborila, canta e dança para educar suas famílias com a cadência fornecida pelo som da música. Tamborilam, cantam e dançam para plantear seus mortos; eles tamborilam, cantam e dançam para fortalecer suas instituições. Eles produzem música e a desfrutam para estar em paz consigo mesmos, com a natureza e também com o universo. Tamborilar, cantar e dançar é um poderoso remédio espiritual “Medicin/Nkisi”.¹⁰³

Numa das línguas Banto do Congo, o kicongo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa.¹⁰⁴ Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever

no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia.

Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. Assim também apreende Graziela Rodrigues:

O significado de abrir o Rosário, no Congado, ou de abrir uma gira de Umbanda tem uma relação direta com os pontos específicos do espaço que guardam e recebem a memória daqueles que realizam o rito. O abrir também representa a possibilidade de dinamizar os espaços, envolvendo o movimento interior e exterior integrados nas mínimas ações. Dessa forma, dá-se a conversão dos espaços cotidianos em espaços sagrados, estando a sua arrumação relacionada ao tempo necessário de ocupação para que a memória dos antepassados possa se reiniciar no presente. No mesmo lugar em que se abre também se fecha o Rosário, a Gira, o Giro ou a Roda. No fechamento, o tempo presente é bem localizado e o futuro de novas realizações da festividade é projetado e guardado no enigmático espaço-tempo simbolizado pelo altar ou pelo conga. [...] Os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas numa interligação costurada em atos rituais.¹⁰⁵

Para o alto e para baixo, para trás e para a frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anelos da ancestralidade. O corpo bailarino é tanto um corpo-chão, terra, no qual pulsa, como nas batidas dos tambores, as raízes ancestrais, o coração do ancestral; como é também, alçando-se para o infinito, um corpo-mastro, como belamente o descreve a mesma autora:

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que toda a estrutura possui raízes. [...] Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando seu próprio desenho, em espiral. [...] A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. [...] Os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira dinamizando as energias que estão acima. [...] O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e embaixo, à frente e atrás.¹⁰⁶

Todo o processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Nas danças dos Moçambiques, por exemplo, as omoplatas ritmam o corpo em expansão sobre o torso que se dobra ao encontro das partes inferiores, nas

quais já fluem os liames dos pés. No samba, esse movimento dos ombros e do torso enovel a os quadris que se transmutam agora em espirais, o rebolejo.

Nessas coreografias, do alto ao baixo, para os lados e em várias direções, dá-se a síncope do gesto, o corpo jogado para baixo em movimento súbito, interrompendo o fluxo linear, criando o que se chamou de ginga. Segundo Sodré, “a síncopa, a batida que falta”,

é a ausência no compasso de marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte. [...] De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação temporal — palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta — no apelo da síncopa. Sua força magnética [...] vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.¹⁰⁷

O movimento aqui traduz a assimetria, matéria-prima da corporeidade negra. Assim se manifesta a síncopa, mãe da ginga e de todas as giras, o corpo que desafia o vazio, os assimétricos voltejos da rítmica no corpo que parece tomar, atraído pelo chão, salta no espaço e breca a queda, em voleios sobre si mesmo e sobre a espacialidade escandida e expandida. No jogar da capoeira, o corpo desliza e balança no ar, desenha o espaço. Escorrega, mas não cai, como nos ensina Mestre Pavão: “Se no jogo ocorre algum desequilíbrio de um dos capoeiristas, o cantador, por exemplo, pode cantar relembrando que o capoeira não cai, escorrega, enfatizando o aspecto da técnica, da habilidade, da destreza necessária para o bom desempenho no jogo.” Na capoeira, segundo ele, “tudo é complementação”. Nos seus elementos, sobressai “o plano da transitoriedade, da *autopoieses*, da corporeidade, [...] em que a roda é luta, ao mesmo tempo em que não deixa de ser dança”.¹⁰⁸

A síncope do gesto exige a disponibilidade corpórea, efeito de técnicas e procedimentos apreendidos por uma metodologia também diversa, recriada no fazer, refazer que Zeca Ligiéro, ecoando Fu-Kiau, define como “cantar, dançar, batucar”, nomeando-as como “forças motrizes”. Sobre os movimentos e gestos da capoeira Angola, Ligiéro assim os descreve:

No caso da capoeira angola, o elemento do jogo está diretamente imbricado na movimentação corporal, que envolve a simulação de uma luta enquanto exercício de ataque e defesa dentro de uma técnica em que o corpo transfere o seu peso constantemente entre os braços e pernas, criando uma ponte entre o vertical e o horizontal, ora imitando animais, ora criando um novo repertório de antigas frases aprendidas com os mestres e anunciadas pelos toques da orquestra de berimbau, atabaque, pandeiro e agogô.¹⁰⁹

A síncope desenha as balizas do corpo em movimento, os solfejos da voz e a poética dos gestos. Gestos bailarinos. Assim se grafa o tempo, compósito

dos voleios do corpo e das poéticas de seus gestos. O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico etc.

No âmbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo. Para Paul Zumthor, assim como em Artaud e Meyerhold, gestos de rosto (olhar e mímica), gestos de membros superiores, da cabeça, do busto e gestos de corpo inteiro quando juntos “carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica”.¹¹⁰

O gesto, segundo Galard, “é a poesia do ato”.¹¹¹ Na poesia verbal, “vogais e consoantes reencontram seu sabor, seu perfume, sua qualidade tátil, enquanto os caracteres alfabéticos libertam toda a simbólica de seu grafismo”.¹¹² Os gestos (diferentes do simples gesticular) encontram sua melhor tradução em sua função poética. Assim, a poesia, “em vez de ser primeiro uma coleção de objetos (verbais)”, talvez seja um processo com autonomia suficiente para operar “de maneira semelhante nas construções de palavras, nas disposições de objetos, nas composições de gestos”.¹¹³ Pensando, pois, com Galard, que “a operação poética consiste em algum funcionamento dos signos (e não no uso de alguns signos)”, podemos afirmar que “a poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda prosa se torne assim mais viva”.¹¹⁴

Também para Paul Zumthor, são ostensivas e primordiais as relações do gesto, do movimento e da dança com a poesia e com o dramático:

De qualquer maneira que o grupo social a oriente ou a limite, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia. [...] O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências. No monólogo do *griot*, de intervalo em intervalo deve surgir a dança para que a narrativa progrida.¹¹⁵

No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma

poiesis do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos.

O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. Em África, assim como nas Américas, “o bom dançarino é o que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar ‘a visualização dos ritmos’”.¹¹⁶ Por essa perspectiva, Malone, na esteira de Thompson, conclui que “dançarinos tornam-se, eles mesmos, uma forma magnífica de arte escultural”. Em muitas sociedades tradicionais africanas, esculturas não visam retratar realística e mimeticamente o corpo, pois, em geral, apreciam mais reproduzir posturas corporais e gestos culturalmente significantes. Muitos escultores africanos, mesmo na criação de máscaras, “parecem menos interessados na precisão das representações anatômicas do que nos mais sutis processos de inferência do movimento corporal”.¹¹⁷ Como assevera Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical”.¹¹⁸

A importância do gesto na evocação de Ogum é assim descrita por Graziela Rodrigues:

Ogum, cujas mãos e braços se transformam em espaços “que cortam demandas e abrem caminhos”, no movimento do corte tem a lateral da mão direita contactada com a palma da mão esquerda [...] correspondendo ao chakra solar, referente à atuação deste orixá. Outra correspondência é que na dança guerreira de Ogum o movimento das mãos como espada, antes de projetar-se para o espaço, desenvolve-se em direção aos demais plexos situados no tronco e relacionados à postura de Ogum.¹¹⁹

Suzana Martins, na mesma perspectiva, descreve a conquista dos lugares que a dança de Iemanjá instala, nos giros e balanços que bordejam e delimitam os espaços:

Em outros momentos, Yemanjá Ogunté, sutilmente, executa um movimento muito comum também na dança de outros Orixás: segurando o alfanje com a mão direita, Yemanjá Ogunté alonga o braço direito e o aponta para a frente, em direção ao chão, quase o tocando; num impulso rápido, com todo o corpo carregado de peso, gira sobre o eixo da coluna semicurvada, com velocidade acentuada, riscando um círculo no espaço, ao redor do seu próprio corpo. Nesse movimento rápido do giro, o volume das suas saias amplia a sensação visual do espaço que seu corpo ocupa com esse movimento abrupto, rápido e direto, criando a imagem de um tornado [...]. Segundo a filha de santo Janail Peixoto (1992), esse giro significa que “Yemanjá Ogunté está delimitando o seu espaço, avisando ao inimigo que ele não pode avançar”.¹²⁰

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas.

Nas derivações de *ntu*, sufixo designativo das raízes linguísticas Banto, o termo *hantu*, como “categoria classificatória de lugares”, designa espacialidades, assim como passagens e paisagens temporais:

HANTU é a categoria classificatória de lugares. Temos que no pensamento africano um lugar é definido com relação a um tempo. A categoria espaço-tempo forma um binômio produzido pela classificação em Hantu. As palavras ligadas aos pontos cardeais, aos espaços geográficos ou as descrições do tipo mapas estão presentes nesta categoria. Mas também ontem, hoje e amanhã. Manhã, tarde, entardecer, noite e amanhecer. Hantu é a qualidade de energia da localização espacial, temporal e do movimento de mudanças.¹²¹

Nas danças rituais negras, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali reapresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação como temporalidade. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória.

Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas seculares. Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente.

Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os *vocalises*, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo.

Tempo, rítmica de sonoridades

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como responsos, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas.

Resguardados nas espirais da memória, vibrantes em belíssimos cânticos e contos, performados em variados timbres vocais e rítmicos, esses engenhosos, complexos e múltiplos repertórios inscrevem na grafia da voz e nos rizomas das sonoridades, como ondas e radiações, os variados trânsitos e cruzamentos poéticos. Essa plêiade de sonoridades apresenta-se desde as gestas mais extensas até as mínimas células fônicas. E está nos cantares, vocalidades, percussões, onomatopeias, assoviios, pronúncias, fraseados, solfejos, *vocalises*, em variados processos de construção das linguagens fônicas e das musicalidades, como gravuras da voz.

Segundo Juana Elbein,

a palavra é importante na medida em que é som, que é pronunciada. A emissão do som é o ponto culminante de um processo de polarização interna. [...] De toda formulação do som nasce como uma síntese um terceiro elemento [...]. O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo sistema, o número três está associado a movimento.^{[122](#)}

Esse elemento terceiro, o três do movimento, é o três dos três atabaques na fala dos Candomblés e da Capoeira, é o três do Jongo e dos Tambores

Minas, é o três dos Batuques, assim como é o três dos Candombes, na prática dos Reinados, índice do movimento espiralar. No pulso dos três tambores sagrados gravitam as divindades, os ancestrais e as forças motrizes, o sensível e o que é percepção, as emoções, as oferendas, a pessoa e toda a coletividade.

Os tambores são fazedores de ritmos. Na textura dos seus timbres brilham as qualidades e complexidades rítmicas. Os ritmos, por sua vez, encantam os sons. “O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas”, afirma Sodré.¹²³ O ritmo é a qualidade mais distintiva das criações verbivocomusicais negras, e se grafa, como síntese, na dinâmica do tempo maior, em espirais. Ouçamos Sodré:

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há um lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido.¹²⁴

Nas formulações estéticas negras, os ritmos também se distribuem e se manifestam na linguagem dos instrumentos de percussão, tradutores dessa complexa, sutil e sofisticada repercussão sonora. Jones já observara como, no pulsar dos tambores, as qualidades rítmicas se instalaram como meios e dispositivos de comunicação,

não pelo simples emprego dos mesmos num tipo de código Morse primitivo, como já se pensou, mas pela reprodução fonética das próprias palavras — resultando em que os africanos criaram um sentido rítmico extremamente complexo, ao mesmo tempo em que se tornavam invulgarmente perceptivos a sutilezas de timbre.¹²⁵

A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiâncias do próprio tempo, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer, pois “o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação”.¹²⁶ Segundo Zumthor, os tambores “anunciam a palavra verdadeira, exalam os sopros dos ancestrais”.¹²⁷

Da palavra proferida

Na performance das oralituras, a palavra como fala, expressão, é um dos radiotransmissores mais importantes, principalmente a palavra como potência de fala, capaz, como as rodas dos moinhos, de fazer ser o que como som pode se manifestar como materialidade. A palavra é materialmente som, e como tal é parte da síntese estruturante de todo o continente de sonoridades dilatadas e encorpadas na dinâmica das cinesias. A qualidade aurática e numinosa da palavra, um em si originário, significado e significante, simultaneamente, repercute e ecoa em percussões e rítmicas que encorpam os cantares e imantam o corpo.

No contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento. Como aponta Zumthor, “a palavra proferida pela Voz cria o que diz”.¹²⁸

A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração. Na palavra são as divindades, os ancestrais, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrais são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da palavra proferida.

Nesses ambientes de linguagem, a palavra oralitizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e de poder. No circuito da tradição, que guarda a palavra ancestral, e no da transmissão, que a reatualiza e movimenta no presente, a palavra é sopro, hálito, dicção, acontecimento e performance, índice de sabedoria. Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva. A palavra oral existe no momento de sua expressão, quando articula a sintaxe contígua, através da qual se realiza, fertilizando o parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades.

Conforme nos ensina Zumthor, a palavra pronunciada não existe

num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. Na fronteira entre dois domínios semióticos, o *gestus* dá conta do fato

de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente.¹²⁹

Como já pontuei em *Afrografias da memória*,¹³⁰ a palavra oral, desse modo, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança, o canto, e porque exige propriedade e adequação em sua execução, dita de certos e determinados modos para atingir a eficácia desejada. Nos Reinados, por exemplo, cada situação e momento rituais exigem propriedade da linguagem, expressa nos cantares: há cantos de entrada, cantos de saída, cantos de estrada, cantos de caminho, cantos para puxar bandeira, cantos para levantar mastro, cantos para saudar, cumprimentar, invocar, cantos para atravessar portas, porteiras e encruzilhadas, e muitos outros. Assim, em cada situação, o solista emite o canto adequado para aquele lugar e momento, pois o sentido da palavra e seu poder de atuação dependem, em muito, da propriedade de sua execução. Saber acionar a energia do canto, a vibração da voz e os movimentos gestuais é necessário para a plena eficiência e capacidade do canto na produção dos sentidos. A performance é quem engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual.

Juana Elbein também enfatiza a potência da palavra e seu poder de ação:

A palavra proferida tem um poder de ação. [...] Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de asè, pronunciada com o hábito — veículo existencial —, com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere.¹³¹

Por isso, a palavra é também poder. Aquele que enuncia porta toda a responsabilidade do dito na voz do que diz, pois a palavra também é oráculo e mesmo ação. Amaral acentua esse poder ser da palavra, sua eficácia:

Como em toda a África tradicional, também entre os Vatonga de Inhambane, a palavra é falada, declamada e cantada para torná-la cada vez mais eficaz na sua função específica de mediação entre o passado, o presente e o futuro. Para os Vatonga de Inhambane, a palavra pronunciada “não se perde no ar”, porque ela é possuidora de um poder próprio e produz sempre o efeito benéfico, ou maléfico, conforme a intenção, a dignidade e o estado de ânimo do sujeito que a pronuncia.¹³²

A eficácia do dito amplifica os poderes da voz, pois, como figura sonora, “a voz solta imprime, já quente, no tecido existencial, o traço da ação por vir”.¹³³ Assim como em África, onde tudo “dentro do espaço da vida comunitária africana se construiu/destruiu, por séculos, pela eficácia da voz que tanto re(in)staurava o passado quanto impulsionava o presente, como

anunciava o futuro, antes de e durante os séculos de dominação branco-europeia, quando a escrita não era um patrimônio cultural do grupo”.¹³⁴

É pela palavra ritual que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os rituais de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar.

A repetição do rito propicia o fulgor da fala como acontecimento. Repetir é recriar, reiterar, fazer acontecer. Essa reiteração, segundo Muniz Sodré, vem assinalar “a singularidade (logo, o real) do momento vivido pelo grupo. Esse momento é importante, vital, para a comunidade, porque ele, e só ele, é capaz de operar as trocas, de realizar os contatos, imprescindíveis à continuidade simbólica”.¹³⁵

Mas a palavra não é um querer ser sozinho. Ela habita uma circunlocução de distintas sonoridades que a inscrevem numa paisagem polifônica, por onde também circula a força vital dos movimentos. Feixes de sons e feixes de palavras. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, rítmica sonora, a palavra vocalizada e cantada grafa-se e ecoa na reminiscência performática do corpo, lugar do acontecimento e da sabedoria, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe mutuamente significante expressiva contígua que emana por todo o corpo. Nessa sonoplastia, como nos ensina Sodré, o som “resulta de um processo em que um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o axé”.¹³⁶ O que também se realiza na cadência dos cantares.

Cantares e cadências em espirais

Um extenso e rico repertório abriga os cantos e toda a musicalidade nas culturas negras. Na performance da textualidade oral afro, onde estão os sujeitos está a possibilidade do cantar, e dos cantares, da fala cantada ou do canto falado, em colóquios de sons, vozes, elementos mínimos, frases, dicções, cortes frasais, silabações, solfejos, assovios, onomatopeias, anáforas, interjeições, versos, timbres, ritmos, pulsos, percussões, responsos, refrões, solos, um sem-número de vocalizações, síncopes, batuques,

compósitos de uma estética griô. No Brasil e em outros territórios afrorreferenciados das Américas, do mais norte ao mais sul, as construções e criações musicais criadas nas encruzilhadas manifestam as heranças e os acervos musicais negro-africanos, reafirmando o trânsito da sintaxe musical africana como determinante das construções rítmicas negras, como no blues, no jazz e no samba, por exemplo.

Segundo Jones, os “antecessores imediatos dos blues foram as músicas afro-americanas e negro-americanas de trabalho, que tinham suas origens musicais na África Ocidental”.¹³⁷ A música tem um poder social agregador e, conforme Malone,

proporciona diversão e permite às pessoas celebrar festivais e funerais, competir; recitar a história, provérbios e poesia; e encontrar os deuses. Ensina padrões e valores sociais e auxilia as pessoas a trabalhar, amadurecer, aclamar ou criticar o comportamento dos membros da comunidade.¹³⁸

Não há nessa rítmica a distinção ocidental entre música vocal e instrumental, a realização sonora instrumental e a vocal, pois, para os povos das diásporas africanas, assim como em África, “a voz humana e os instrumentos musicais ‘falam’ a mesma linguagem, expressam os mesmos sentimentos, e unanimemente recriam o universo toda vez em que o pensamento transforma-se em som”.¹³⁹ Na própria construção musical prevalece um altíssimo índice de vocalidade, como se os instrumentos e os cantares rendessem primazia à fala. Sobre essa repercussão Jones sustenta que: “Na verdade, os ‘gritos’ e ‘berreiros de campo’ pouco mais eram do que letras altamente rítmicas.”¹⁴⁰

Os cantares, nas suas diversas modulações, são radiotransmissores de energia, idiomas estéticos dispersos na textualidade oral negra. Em sua rica e complexa enunciação, revitalizam vários gêneros, formas e composições dos repertórios africanos, assim como criam novas toadas. No canto e na fala são narrados, performados e recriados gestas, histórias, fábulas, contações, vissungos, provérbios, histórias das divindades, das famílias, da criação do cosmos e dos seres, histórias das travessias, dos trabalhos e dos dias, dos amores, dos terrores da escravidão, das lutas, das interdições, mas também das guerras pela liberdade; os ensinamentos, os bichos, plantas e ervas, as práticas tecnológicas, as plantas medicinais, a cura, as devoções, o sagrado, as inguiziras e quizumbas, as ladinhas e os corridinhos, as rezas, os desafios, rebentes, o fazer das coisas, e as técnicas do fazer, as misturas do barro, o desenho e o formato das casas, os lumes da lua e do sol, suas

nascentes e seus poentes, as correntezas, as correntes, os deleites, os enfeites e os aromas.

Em tudo isso e em muito mais, os cantos contam a história do negro e, em sua tessitura performática, tudo acolhem na poética griô, na qual não residem monólogos.

Na festa do prazer coletivo da narração oral [...] é pela voz do contador, do *griot*, que se põe a circular a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um “exercício de sabedoria”.¹⁴¹

Essa mesma complexidade se instala na diversidade melódica, nas técnicas de emissão da voz e nas inusitadas alterações de tom e de timbres das interpretações vocais dos cantadores, assim como na performance dos cantos responsoriais. A técnica responsorial também nos remete às convenções estilísticas de matrizes africanas, uma conversa cantada entre um solista que apresenta o tema e um grupo de vozes, o coro, que responde. O mestre da voz prolonga a cantaria, ora improvisando o tema, criando variações, ora o repetindo, escandindo suas possibilidades enunciativas. A repetição do tema e sua improvisação constituem os anelos das espirais da ancestralidade. Nos cantos, também o movimento em espiral se manifesta, como nos informa Glaura Lucas, na preciosa investigação sobre a complexa tessitura musical dos cantos nos Reinados:

As construções musicais do Congado — cânticos, embaixadas e padrões rítmicos — se desenvolvem de acordo com uma dinâmica própria do universo das tradições orais. A cada ano, o antigo ressurge novo, trans criado em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral.¹⁴² [...] Tanto no plano rítmico dos instrumentos quanto no melódico dos cantos, a música apresenta um caráter cíclico, determinado por uma intensa repetição de padrões. [...] A partir de uma base, de uma configuração mínima, esses padrões estão sujeitos a graus diferenciados de variação ao longo do tempo. O desenvolvimento rítmico, assim, se processa de maneira espiralar.¹⁴³

No mesmo âmbito dos Reinados, mais conhecidos genericamente como Congados, vale observar que quando “pega” o canto, o cantador seguinte, antes de iniciar um outro tema ou mote mantém as espirais no movimento coletivo, repetindo o canto anterior e antecessor por três vezes. Podemos também pensar a técnica dos responsos como parte de consecução dessa dinâmica espiralar. O cântico vai e volta, ondulado, curvo, ele mesmo saber do tempo como sonoridades espiraladas.

Várias formas de composição expressam essa complexa zona de produção textual que alude à negrura como episteme plural e polivalente e à africanidade como amplo espectro e território de matizes, linguagens e saberes, e nos oferece vasto e rico repertório para nossa reflexão e deleite. E carregam em si valores éticos, além de processos e técnicas de composição.

Em células mínimas, como os ô ô ô, olelê e tilelê dos Reinados, em poemas oríquias ou em mais extensas cantorias, o canto, em seus manejos, conecta essa herança estética, étnica e ética por engenhosos modos de sua circunscrição e realização. Sobre os oríquias, por exemplo, Risério detecta múltiplos meios de formação dessa complexa e nodal realização. Designando “nomes, epítetos, poemas”, a “expressão oriki” recobre “de uma ponta à outra o espectro da criação oral em plano poético”.¹⁴⁴

No oríqui-poema, o autor observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas”; “o giro hiperbólico da palavra”; as imagens “amplas, coruscantes e contundentes”; o insólito das metáforas, a nominação encadeada “de uma série de sintagmas que, dispostos em sequência ou justapostos, atualizam um paradigma do excesso”, configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixes e o jogo de intertextualidades descentradas, emoldurados pelo pulso da composição paratática.¹⁴⁵

Interessa-nos também observar que os cantares rebrisam a propriedade educativa dos provérbios como aportes teóricos, filosóficos, éticos, utilizados “para ensinar, explicar e, meticulosamente, codificar e decodificar [kânga ye kutula]”. Nas culturas africanas, assim como nos cantares afro-brasileiros, os provérbios, como sistemas de linguagem, cumprem uma função pedagógica e ética exemplar:

O provérbio é uma entre as fontes mais importantes que melhor explicam o Mântu africano e seu pensamento. [...] Os provérbios, em contexto africano, são leis, reflexões, teorias, costumes, normas e valores sociais, princípios e constituições orais. Eles são usados para justificar o que deve ser dito ou o que foi dito. Desempenham um papel ético muito importante na narração de histórias, lendas, etc. Muitas vezes, os pais, como também os *griots* [*n'samuni*] e contadores de histórias, encerram suas narrativas com provérbios bem apropriados. Os provérbios africanos são numerosos e diversos. Tratam de pessoas, Deus, ancestrais, animais, florestas, bens, dinheiro, ideias, guerras, sol, lua, tempo, problemas sociais, educação, comida, vida, *ku mpèmba* (mundo dos ancestrais), tradições [*kinkulu*], história [*ki-kulu*], plantas, insetos, etc.¹⁴⁶

Esses princípios de codificação, decodificação, ensinamentos, críticas são muito comuns nos jogos de linguagem das práticas orais e nos cantares e se

realçam nas advertências, ou desafios, como diz um canto dos Reinados: “Quem não pode com mandinga, não carrega patuá.”

Uma outra qualidade relevante na imbricação entre fala, canto e musicalizações é a que se refere à prevalência e primazia do prolongamento das vogais, o que imprime uma reverberação sonora própria na versão brasileira da língua portuguesa. Esse alto índice de vocalidade tem uma de suas fontes nas línguas africanas, em particular em sua importância e extensão formadora, nas línguas Banto, que foram decisivas na formatação do português no Brasil, em sua incisão na formação do léxico, vocabular, assim como na tessitura fonética, na musicalidade e melodia da pronúncia, em que as vogais se prolongam como se cantadas. São várias as incidências das línguas africanas Banto na língua portuguesa.¹⁴⁷ Além do léxico, elas se constituíram como línguas do segredo, sistemas e códigos para comunicação de mensagens específicas, seja do cotidiano, seja dos projetos de fuga, ou no âmbito das práticas e dos sistemas religiosos, nos quais eram e ainda são utilizadas como abrigo dos preceitos, daquilo que não deve ser revelado, do que deve ser resguardado. Como é o caso de sua designação como Língua de Nego, no âmbito do Reinado ou Língua do Angola, nos Candomblés de Nação Angola, por exemplo. São assim também códigos da dupla fala, um modo alterno de comunicar, burlar as proibições, rasurar o sistema.¹⁴⁸ Algumas delas são ainda hoje utilizadas nos cantares e mesmo na comunicação entre membros de comunidades. E são signos de prestígio daqueles que as dominam.

A percussão pode assim também ser ouvida como uma extensão da voz. Jones sustenta que, mesmo no âmbito estritamente instrumental, verifica-se uma certa ascendência da vocalidade sobre outros elementos, pois

até a música puramente instrumental do negro americano contém referências constantes à música vocal. A execução instrumental do blues vem a ser a melhor imitação da voz humana que se encontra em qualquer tipo de música por mim conhecido, e os efeitos vocais em que os músicos de jazz se deliciaram.¹⁴⁹

A ambiência sonoro-musical, como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência. A palavra, como fala, as vocalidades e sonoridades, todas as tessituras e particularidades musicais, de timbres e ritmos, os movimentos e os gestos, assim como os desenhos de policromias e de luminosidades são concebidos como uma unidade indivisível, mutuamente complementares. O canto solicita a dança que borda no ar

esculturas musicais. A tapeçaria musical pode, assim, ser lida como um cosmograma, pois em suas radiâncias e frequências espiraladas retém as qualidades mesmas dessas cartografias de saberes. Ou seja, as rítmicas sonoras, em si mesmas, como *mise en abîme*, repicam a cultura em sua integridade e nelas o tempo que as estrutura.

Um corpo de adereços, luminosidades e policromias

As vestimentas e o modo do vestir integram as práticas corporais e a elas acrescentam valores, dinâmica de movimentos e perfis que, por sua vez, produzem imagens, esculpindo movimentos, gestos e posturas, desenhando cenografias, espacialidades e luminosidades, traduzindo conceitos e hábitos.

A composição vestuária é veículo de mensagens, pode expandir ou inibir os movimentos, subordinar ou ampliar os limites das ações físicas; flexibilizar ou restringir os movimentos e posições, facilitar ou conter os passos e os bailados, imprimir dinamismo ou moderar as rítmicas casadas com as musicalidades, impingir comportamentos, dar abrigo ou censurar deleites. Assim como as feições, o vestuário molda e esculpe o corpo.¹⁵⁰

Movimentos corporais, expressões faciais, falares, cantares e roupagens são formulações estilísticas, nos remetem a idiomas e estilos culturais. Como afirma Maultsby “performers estabelecem uma imagem, comunicam uma filosofia, e criam uma atmosfera de vivacidade por meio dos vistosos figurinos que vestem”.¹⁵¹ No mesmo viés, Connerton observa que o modo de se vestir configura uma gramática tão importante quanto a sintaxe da escrita:

Ler ou vestir-se é em certo aspecto significativo similar à leitura ou à composição de um texto literário. [...] Assim como um grupo internalizou a gramática da literatura, o que os habilita a converter sentenças linguísticas em estruturas e sentidos literários; assim igualmente o outro internalizou a gramática do vestir, o que os habilita a converter itens do vestuário em estrutura e sentidos do vestir.¹⁵²

Suzana Martins, referindo-se aos “ícones estéticos” apontados por Thompson,¹⁵³ destaca com muita propriedade este caráter significante das roupagens e indumentárias nas tradições Iorubá:

Um desses ícones se refere ao uso esfuziante das cores que harmonizam a luminosidade das cores quentes, brilhantes e vivas com a suavidade de cores discretas, criando assim uma contraposição cromática que remete a um intenso e belo visual. Outro ícone se refere aos padrões das linhas desenhadas e à textura dos tecidos, o que permite a aplicação na mesma composição de desenhos simples e desenhos sofisticados, como na combinação de traços e

formas geométricos (quadrados, curvas, linhas paralelas, etc.) e a utilização de vários tipos de tecido (chita, brocado, rendas, inclusive o bordado de *rechilieu*, etc.).¹⁵⁴

Essa estética de adereços não aponta simplesmente para uma ênfase na ilustração ou no enfeite decorativo. As vestimentas e indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços, os arranjos cromáticos, os jogos de policromias e de luminosidades constituintes das gravuras corporais compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo culturais.

Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos e convexos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras, brincos e outros arabescos que ornamentam a pele e o cabelo. Alinhados numa certa posição e ordem contíguos, contas- de-lágrimas, sementes, conchas, grafites peliculares funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo narrativas, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente.

Esses processos evidenciam técnicas de fabricação dos materiais reciclados, mas também a instauração de um sentido e de uma semiose que atestam seu poder de produzir significação. O adereço integra-se ao movimento contíguo da criação dos preceitos, dos sentidos e dos modos de os realizar, como nos ensina Mestre Didi: “O fazer de um colar com fim ritualístico entre os Yorubá precisa de um certo conhecimento, a exata combinação de contas, o tamanho, o número de voltas e a forma são de grande importância no seu significado.”¹⁵⁵

Toda a história de constituição das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas. A instituição desse saber alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, modula as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata.

O corpo de adereços é uma derivação do corpo-tela, um corpo imagem que é película, fundo e volume, um corpo de *inputs* e *outputs* digitalizando seu ambiente e suas espacialidades, prenhe de múltiplos sentidos e possibilidades de composição do acontecimento e de uma primorosa

produção semiótica. Um corpo hieróglifo. Um corpo que é também memória e traduz, portanto, os mesmos atributos das artes que pulsionam Mnemosine, *mater* da função poética: tradição e improviso, lembrança e esquecimento, perenidade e fugacidade, permanência e efemeridade, inacabamento e completude, presença e lacunas, ser e devir.

A estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o *corpus* cultural que as significa. O corpo-tela é também um tecido policromático, iluminado por cores quentes e cores frias, tons vibrantes intercalados ou sobrepostos a matizes suaves, numa gramática de combinações inusitadas, ora com descontinuidades e assimetrias de tons e de padrões de desenhos, ora geometricamente concebidas e alinhadas. Aqui se incluem a especificidade das roupagens e dos panos brancos como base da espiritualidade, ou a tapeçaria multicolorida, os modelos diversos de saias, saíotes, anáguas, turbantes de vários estilos, brincos, braceletes, rosários e terços, colares, instrumentos amarrados às pernas e aos braços, assim como a decoração dos entornos, o enfeite de capelas, mastros, bandeiras, árvores, altares, nichos, com imensa variedade das paletas, instalações brilhantes e vibrantes, estelares, compondo os designs de uma estética das luminosidades fulgurantes e *sui generis*.

Um corpo que cose e emana aromas. Os sujeitos e as formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história.

Alquimia de sabores e aromas

Na performance ritual, o corpo-tela arrebata e dele emanam todos os elementos que o compõem e imantam, a coreografia dos movimentos, as ondas de sonoridade e de vocalidade, os vibratos, rítmicas e cadências, timbres, selos e sinetes, a composição do ar nos voleios das silhuetas e figuras que relampejam, e também os cheiros, os aromas e a química sagrada das ervas e dos temperos.

Nessa *kizomba*, a íntima relação com o meio ambiente traduz a conexão do humano com os outros seres da existência e com o cosmos, no que se vê e se contempla, na aparição dos astros que nos céus faíscam, assim como naquilo que não se dá à visão, que só se vislumbra ou que se mantém velado, mas que aguça os sentidos para sua percepção, mas não por isso menos auscultado, pressentido, em sua imanência de presença. O ancestral, em si mesmo, é acúmulo de natureza.

A educação com a natureza assenta-se no pensamento de que tudo à natureza se liga, de que tudo nela se transfere, pois dela advêm alimentos e remédios, aromas curativos, os incensos, os perfumes, os lumes e todos os sabores. A relação com a natureza é, assim, também uma postura ética. Daí o cuidado com a ecologia, o que significa reverência ao natural e desejo de equilíbrio. Não é de causar estranheza, portanto, que os terreiros negros sejam habitados por árvores de várias espécies, arbustos, plantas altas, plantinhas, jardins, canteiros.

Em toda a natureza o sagrado habita. Nos Candomblés, algumas árvores espelham e são constitutivas das divindades e entes da ancestralidade. Assim também, nas tradições Banto, o sagrado se instala nos quintais, numa rica flora: em troncos, raízes, raminhas, folhas e flores. Os mastros nos Reinados, por exemplo, devem ser feitos de madeira, pois, assim como as árvores, são um radiotransmissor de energia e de interconexão do chão-terra-humanidade com as forças do alto cosmos. O corpo assim, nessas tradições, é um corpo chão e simultaneamente um corpo-mastro.

O que se retira da natureza deve ser respeitado e reposto, numa relação de correspondências, de mútua troca de substâncias, energias e insumos que garantem não apenas a sobrevivência alimentar, mas a própria possibilidade plena da existência cósmica. Conforme Oliveira, “a natureza se constitui como fonte da vida. A relação entre o sagrado e a natureza é simbiótica. Como diz um velho provérbio africano: ‘*Kosi ewé, kosi orisá*’, isto é, ‘Sem ervas (leia-se natureza) não há orixás (leia-se divindades)’. Natureza e divindade, aliás, muitas vezes, são o signo de uma e mesma coisa”.¹⁵⁶

Cunha Jr. também nos lembra que “não temos Candomblés e Umbandas (designando as diversas religiões de base africana) sem folhas, não temos Candomblés e Umbandas sem normas de respeito à natureza e às suas forças ou energias”.¹⁵⁷ A mesma relação é fundamental nos Reinados e em todas as manifestações culturais de ascendência Banto, para quem a natureza é, enfim e assim, como diz Fu-Kiau, um “laboratório sem paredes”:

O povo *Bântu, Kôngo* e *Luba*, entre eles, aceitam o mundo natural como sagrado em sua totalidade porque, através dele, eles veem refletida a grandeza de *Kalunga*. A energia superior de vida, aquele que é inteiramente completo (*lunga*) por si próprio. Assim, quando um *Mântu* (ser humano) vê um minúsculo cristal (*ngêngèle*) ele/ela vê nele, não só sua sacralidade, mas também a presença divina de *Kalunga*.

Além da atenção e admiração dadas a montanhas, vales, ao vento, ao céu e às mudanças do ciclo natural, o *Mântu* dá especial atenção ao mundo da floresta porque, como se diz, *Mfinda Kasuka tufukidi* nós perecemos se as florestas são extintas. Por causa dessa visão popular entre os *Bântu*, o próprio ato de entrar na floresta torna-se um ritual sagrado.¹⁵⁸

O corpo-tela é cuia de sabores, temperos, cheiros e aromas. As artes culinárias, a alquimia dos elementos da natureza, cozem e compõem este corpo-tela.

Nos quintais das casas e terreiros, o corpo se integra em uma paisagem verdejante, pintada pelas múltiplas cores e propriedades dos alimentos, das folhas, ervas e raízes. Sejam em seu estado natural ou cozidos e condimentados. Os cheiros e odores dos incensos e essências de plantas, frutas e flores, limpam e restauram o corpo, predispõem a pessoa para a função ritual e, como canais de reverberação, impregnam os espaços e ambientes como portões de entrada e de irradiação das forças vitais.

Cozinhar, cozer, performar é manter relações e elos sagrados com a natureza. Assim também aquele ou aquela que cozinha transmite no ato de cozinhar uma competência e uma substância que nutre, mas transmite também sua qualidade interior, seus sentimentos e apreços, sua boa ou má energia, “a comida parecerá boa apenas se se puder experimentar e sentir a mente e o coração da pessoa que a cozinhou. Isto também se aplica às culturas”, pois

nós somos o que consumimos, aprendemos, ouvimos, vemos e sentimos. [...] Nós sentimos ondas/vibrações e radiações [minika ye minenie] porque produzimos ondas/vibrações e radiações. Somos sensíveis ao calor, frio e eletricidade [tiya, kiôzi ye ngolo za n'cezi/sula] somente porque, enquanto organismos, produzimos calor, frio e eletricidade.¹⁵⁹

Esse pensamento traduz uma relação química, orgânica, mas também ética. Um benefício. Um valor. Uma propriedade e um selo das artes afrorreferenciadas, expostos em suas filosofias, cosmovisões e nos diversos modos como essa experiência se irradia.

⁹⁶ Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 13. ⁹⁷ *Ibidem*. ⁹⁸ *Ibidem*, p.40. Grifo do autor. ⁹⁹ *Ibidem*, p. 42. ¹⁰⁰ Samain, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: _____ (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. p. 22. Grifos do autor. ¹⁰¹ *Ibidem*, pp.22-3.

¹⁰² Cf. Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act*. Los Angeles: University of California Press, 1979. p. XII. ¹⁰³ Fu-Kiau, K. K. Bunseki. “A Powerful Trio: Drumming-Singing-Dancing”. In: Chernoff, John Miller (org.). *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press, 1981. p. 167. Tradução minha. ¹⁰⁴ Fu-Kiau, “Ntanga-Tandu-Kola: The Banu-Kongo Concept of Time”, p. 21. ¹⁰⁵ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 96. ¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 43-4. ¹⁰⁷ Sodré, Muniz A. C. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 11. ¹⁰⁸ Silva, Eusébio Lôbo da (Mestre Pavão). *O corpo na capoeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2008. p. 57-60. ¹⁰⁹ Ligiéro, Zeca. *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 129. ¹¹⁰ Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 207. ¹¹¹ Galard, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 27. ¹¹² *Ibidem*, p. 35. ¹¹³ *Ibidem*, p. 25. ¹¹⁴ *Ibidem*, p. 37. ¹¹⁵ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, pp. 207, 209. ¹¹⁶ Malone, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1996. p. 15. Tradução minha. ¹¹⁷ *Ibidem*, p. 11. Tradução minha. ¹¹⁸ Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 22. ¹¹⁹ Rodrigues, *Bailarino-pesquisador-intérprete — processo de formação*, pp. 53-4. ¹²⁰ Martins, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008. pp. 139-140. ¹²¹.

Cunha Jr., “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”, p. 35. [122](#). Santos, *Os Nagô e a morte: Pâde, Àsèsè de o culto Ègum na Bahia*, pp. 48-9. [123](#). Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 19. [124](#). *Ibidem*, p. 21. [125](#). Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, p. 35. [126](#). Sodré, *Samba, o dono do corpo*, pp. 19-20. [127](#). Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 177. [128](#). Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 66. [129](#). Zumthor, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 244. [130](#). Martins, *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. [131](#). Santos, *Os Nagô e a morte: Pâde, Àsèsè de o culto Ègum na Bahia*, p. 46. [132](#). Amaral, Bernardo. *Matimo, Masaho ni dzitekatekane nya vatonga*, p. 44. *Apud Santos. A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*, p. 171. [133](#). Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 279. [134](#). Padilha, *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 16. [135](#). Sodré, Muniz A. C. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1988. p. 176. Cf. também Martins, *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. [136](#). Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 20. [137](#). Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, pp. 26-7. [138](#). Malone, *Steppin’ on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*, p. 9. Tradução minha. [139](#). Bebey, Francis. *African Music: A People’s Art*. Translated Josephine Bennett. New York: Lawrence Hill, 1975. p. 122. [140](#). Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, p. 37. [141](#). Padilha, *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 15. [142](#). Lucas, Glaura. *Os sons do Rosário: O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 75. [143](#). *Ibidem*, p. 80. [144](#). Risério, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 35. [145](#). *Ibidem*, p. 36. [146](#). Fu-Kiau, “Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo”, p. 72. [147](#) Yeda Pessoa de Castro, uma das maiores especialistas no Brasil sobre as línguas africanas, conclui que “históricamente, por parte das línguas africanas, as do grupo banto foram as mais importantes no processo de configuração do perfil do português brasileiro, devido à antiguidade e superioridade numérica de seus falantes e a grandeza da dimensão alcançada pela sua distribuição humana no Brasil colonial”. (Castro, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: Um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. pp. 74-5.) Cf. também: Queiroz, Sônia. *Pé preto no barro branco, a língua dos negros na Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998; Lopes, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988; Vogt, Carlos; Fry, Peter. *Cafundô, a África no Brasil: Linguagem e sociedade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013; Pinto, Valdina O. Entrevista. In: Santos. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*, pp. 230-3. [148](#). Cf. Martins, *A cena em sombras*. [149](#). Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, p. 37. [150](#). *Ibidem*, pp. 33-4. [151](#). Maultsby, Portia K. “Africanism in African-American Music”. In: Holloway, Joseph E. (org.). *Africanisms in American Culture*. Indiana: Indiana University Press, 1990. pp. 189. Tradução minha. [152](#). Connerton, *How Societies Remember*, pp. 11-2. [153](#). *Ibidem*, 1984. [154](#). Martins. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*, p. 101. [155](#). Santos, Deoscóredes M. dos; Santos, Juana E. *African sacred arts and rituals in Brazil*. Ibadan: Institute of African Studies, 1967. *Apud Santos, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002. p. 38. [156](#). Oliveira, *Cosmovisão africana no Brasil, elementos para uma filosofia afrodescendente*, p. 69. [157](#). Cunha Jr., “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”, p. 27. [158](#). *Ibidem*, p. 4. [159](#). Fu-Kiau, “Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: Princípios de vida e vivência”, p. 16.

COMPOSIÇÃO IV

O meu destino é cantar, a gesta mitopoética dos Reinados

*Entre silêncio e som
Riem tambores e sombras.
Os meninos criaram memória
Antes de criar cabelos.*

Edimilson de Almeida Pereira

*Ô tindô le lê
Ô tindô lá lá
Deixa a caixa batê
Deixa o povo pulá*

Cântico de Reinado

De gestas e narrativas

Na performance da voz, cantares e narrativas recriam a história do ponto de vista do próprio negro, em todas as derivações culturais das matrizes africanas que se restituíram no Brasil e em todas as Américas, em inúmeros repertórios orais falados e cantados pelos mestres da voz e dos ritos, suas vocalidades griô. Nesses contos e cantos-narrativos, múltiplos saberes são trazidos à nossa escuta, numa gesta que também inclui as travessias históricas do negro, suas memórias de África, fábulas africanas e afro-brasileiras, a formação do cosmos, as histórias das divindades, das anedotas, dos causos e de muitos outros enunciados, sejam milenares, sejam recentes e mesmo da atualidade, que as performances da oralitura presentificam e reanimam em todos os terreiros negros, dimensão cósmica de assentamento, criação e veiculação de saberes. No engenhoso modo de construção diferenciada da diversa e polifônica textualidade oral, muitas vezes se exercitam os códigos do segredo, saberes censurados pelo sistema escravista que, ainda assim, eram veiculados. Como já o afirmei em *A cena em sombras*, a cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a distinção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos, operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reitera e revela. Nas Américas, as artes, os ofícios e os saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. Como afirma Wole Soyinka, sob condições adversas as formas culturais se transformam para garantir sua sobrevivência.¹⁶⁰ Ou como argumenta Roach:

Na vida de uma comunidade, o processo de substituição não começa ou termina, mas, sim, continua quando lacunas reais ou pressentidas ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pelas perdas, seja pela morte, seja por outras formas de vacância, penso que os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias.¹⁶¹

No âmbito das encruzilhadas que fundam a reinscrição desses saberes nas Américas, engenhosos modos de construção do narrado retecem histórias e repertórios textuais milenares em seus variados modos de asserção, nos volteios das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que as instauram. Nesse ambiente de reminiscências, os Reinados negros,

por exemplo, por mim já revisitados no livro *Afrografias da memória*, restauram toda uma plêiade de procedimentos mnemônicos e de técnicas estilísticas por meio das quais alguns dos mais preciosos princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira, como índices de civilização, entre eles os da ancestralidade e do tempo espiralar.

Undamba Manganá

Os Reinados são um sistema religioso e uma forma de organização negra alternos que se instituem no âmbito mesmo das encruzilhadas entre os sistemas religiosos cristão e africanos, de ascendência Banto, através do qual a devoção a certos santos católicos, Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e Nossa Senhora das Mercês, entre outros, processa-se por meio de performances rituais de estilo africano, em sua simbologia metafísica, convenções, coreografias, estrutura, valores, concepções estéticas e na própria cosmopercepção que os instauram. Performados por meio de uma estrutura simbólica e litúrgica complexa, os ritos incluem a participação de grupos distintos, denominados “guardas”,¹⁶² e a instalação de um Império negro, no contexto do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos, ceremoniais e cênicos, criam uma performance mitopoética que reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Relatos de viajantes e outros registros orais e escritos mapeiam sua existência desde o século XVII em Recife e sua disseminação por outras regiões do território brasileiro, em muitos casos vinculada às Irmandades dos Pretos.

Em sua estrutura, os festejos dos Reinados são ritos de aflição e religação fundados por um enredo cosmogônico que se desenvolve através de elaborada estrutura simbólica, cuja performance festiva nos remete ao cenário do ritual, concebido por Victor Turner como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal, portam valores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e no âmbito do rito, em cujo

contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social.

Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de Nossa Senhora do Rosário das águas. O resumo de uma das versões conta-nos que na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os pretos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o senhor da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a Senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construíssem uma igrejinha para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o “sinhô” reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, o templo estava vazio e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os negros tentassem resgatá-la. Os primeiros que se dirigiram ao mar eram um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os mais velhos, já então muito alquebrados, foram às matas, cortaram madeira, fizeram três tambores com os troncos das árvores, os candombes sagrados, e os recobriram com folhas de inhame. Reuniram o grupo e, cantando e dançando, entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de fortes timbres africanos, cativaram a santa, que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até a capela, onde todos, negros e brancos, cantaram e dançaram para celebrá-la.¹⁶³

Essa narrativa, falada e cantada em vários tons, é assim recriada por D. Alzira Germana Martins, uma das mais nobres vozes do Reinado:

Antigamente, minha falecida mãe, que Deus a tenha, contava pra nós estórias de santo. Ela contava uma lenda que na época dos escravos aconteceu de verdade. Uma vez Nossa Senhora do Rosário apareceu para os escravos, era na época da escravidão. Um escravo mandou o seu filho ir na mina d'água que ficava perto do mar, buscar água. Quando o menino chegou na mina, ele viu uma luz muito forte no mar. Ele olhou, olhou e parou pra olhar bem. Ele sentiu que era uma moça com uma criança no colo que estava dentro do mar. Ele voltou correndo, chamou pelo pai, e disse na língua deles lá que tinha uma senhora no mar, se afogando com uma criança no colo. O pai dele não acreditou nele e foi lá verificar. Ele lá chegando, avistou a senhora no mar, a coroa dela brilhava demais, parecia uma luz muito forte. Então aquele escravo foi na fazenda do senhor e comunicou o senhor. O senhor não acreditou nele e mandou dar chibatada nele. Aí ele falou: pode batê, senhor, pode me dar chibatada, mas a virgem tá afogando no mar. O senhor então preparou uma romaria só de gente branca pra ir retirar a santa do mar. Quando lá chegaram e viram a santa se afogando começaram a rezar e cantar em voz alta pra

santa. Consegiu tirar ela do mar e levar ela pra fazenda, fez um altar e colocou ali a santa. Depois da reza foram dormir. No outro dia ele procurou pela santa e a santa não estava. Achou que os escravos tinham roubado a santa e mandou bater nos escravos. Quando os escravos, chorando, disseram que não era eles, ele voltou ao mar e viu que a santa já estava quase se afogando. De novo levou pro altar e ela voltou a fugir. Quando viu que ela não queria aceitar eles, deixou os escravos tentar.

Os escravos se reuniram e fez tambores, forrados com folha de inhame. Eles pegaram a madeira, cortaram redondo, trançaram com embira de banana, foram no brejo e pegaram folha de inhame para cobrir os tambores. Primeiro foi a guarda de Congo, enfeitou-se bem e foi dançar pra ela, mas ela não saiu da água. Ela achou muito bonito mas ela não saiu. Então os escravos mais velhos ajuntaram todos os escravos, velhos e novos, prepararam uma guarda de Moçambique e foi dançar pra ela. Era a mesma gente, as caixas eram as mesmas, mas o canto e a dança eram diferentes. Quando eles dançaram pra ela, no jeito diferente que tem o Moçambique de dançar, ela olhou muito pra eles. Eles foram entrando no mar, cantando pra ela, levando o bastão perto dela. Eles cantavam pra ela assim:

Ô, vem Mariá
já com Deus,
vem Mariá

E foi chegando, foi chegando com o bastão perto dela, assim, e ela segurou no bastão; quando ela segurou no bastão, eles cantaram pra ela:

Ô, vem Mariá
já com Deus,
vem Mariá

Ela segurando naquele bastão, eles conseguiram puxar ela pra fora do mar, forraram então um dos tambores com pano branco que eles carregavam no ombro e ela sentou em cima daquele tambor, em cima do tambor Nossa Senhora do Rosário está sentada. E ela ficou sendo a padroeira de toda a raça negra, a nossa senhora, a nossa mãe. E a água indo pra lá e eles vindo pra cá. Por isso Moçambique é o dono de coroa, porque tirou Nossa Senhora do mar e sentou ela nos seus tambores. Eles carregaram ela devagar, devagar, cantando:

Olê, vamo devagá
olê, vamo devagá
Moçambique não pode corrê
Moçambique não pode corrê
olê, vamo devagá¹⁶⁴

Durante as celebrações, esse mito fundador é recriado e aludido nos cortejos, falas, cantos, danças e fabulações, em um enredo multifacetado, em cujo desenvolvimento o místico e o mítico interagem com outros temas e narrativas que recriam a história de travessias do negro africano e de seus descendentes brasileiros. Os protagonistas do evento são muitos, dependendo da região e das comunidades. As festividades rituais apresentam uma complexa estrutura, incluindo novenas, levantamento de mastros, cortejos, danças dramáticas, banquetes, embaixadas, cumprimento de

promessas, sob a batuta de reis, rainhas, capitães, mestres e sábios do Reinado.

Em Minas Gerais, a diversidade de guardas engloba, entre outros, Congos, Moçambique, Marujos, Marujadas, Catopés, Vilões, Caboclos, Caboclinhos. Dentre esses, dois grupos se destacam, o Congo e o Moçambique, os que agenciaram a retirada da santa das águas. O grupo de Congos representa a vanguarda, os que iniciam os cortejos e abrem os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou seus longos bastões coloridos, os obstáculos. O terno de Moçambique, o que mais se aproxima do som original dos Candombes, recobre-se, geralmente, de saíotes azuis, brancos ou rosa por sobre a roupa toda branca, turbantes na cabeça, gungas (guizos) nos tornozelos, portando tambores maiores, de sons mais surdos e graves. Dançam agrupados, sem nenhuma coreografia de passo marcado. Seu movimento é lento e de seus tambores ecoa um ritmo vibrante e sincopado. Os pés dos moçambiqueiros nunca se afastam muito da terra, e sua dança, que vibra por todo o corpo, exprime-se, acentuadamente, nos ombros meio curvados, no torso e nos pés. O terno ou guarda de Moçambique é o guardião das majestades, o que representa o poder espiritual maior e a força telúrica dos antepassados, que emanam dos tambores sagrados e guiam o rito comunitário. Seus cantares acentuam, na enunciação lírica e rítmica, a pulsação lenta de seus movimentos e os mistérios do sagrado.

Todas as variantes da lenda, nas mais diversas regiões brasileiras, permitem sublinhar o núcleo comum narrado, através do qual se processa essa reengenharia de saberes e poderes na estrutura dos Reinados negros. Há, basicamente, nas performances, três elementos que insistem na rede de enunciação e na construção de seu enunciado: 1o – a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravizado; 2o – a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3o – a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico.

Ao retirar a santa das águas, imprimindo-lhe movimento, o negro performa um ato de apropriação e reconfiguração, invertendo, na dicção do sagrado, as posições de poder entre brancos e negros. A linguagem dos tambores, sopro dos antepassados, investida de um *éthos* divino, agencia os cantares e a dança e, de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por

uma linguagem alterna que, como um estilo e um estilete, grifa-se e pulsa na conjugação do som dos tambores, do canto e da dança, entrelaçados na articulação da fala e da voz de timbres africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado, nele se introduzindo, como num palimpsesto, as divindades africanas. Assim, a santa do Rosário evoca também, por deslocamento, as grandes mães ctônicas africanas, senhoras da água, da terra e do ar.

Numa perspectiva que transcende o contexto simbólico-religioso, esse ato de deslocamento e reposseção induz à possibilidade de reversibilidade e transformação das relações de poder do contexto histórico-social adverso. Cresce, portanto, em significância o fato de as narrativas e as performances realçarem o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-se às históricas divergências e rivalidades étnicas e linguísticas. O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica quanto na performance que cineticamente o reapresentam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *éthos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento. Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão, no passado, sejam as demandas do presente.

Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas aí imbricadas. As majestades, que encarnam poder e autoridade, são, como na longínqua e imaginária África, os mediadores entre o humano e o divino, e delas o sagrado se irradia e por meio delas se ativa a força vital que emana por todo o complexo tecido ritual, cobrindo de bênçãos toda a comunidade. São guias, mestres, sujeitos da cura, das rezas e benzeções que alumiam o sagrado que em tudo habita e que também pela voz se manifesta e se espurge. Para elas assim se canta:

Ora viva Rainha de Congo
viva
ora viva Rainha de Congo
viva

a Rainha que veio do terreiro d'Angola
viva

a Rainha da tribo dona d'ingomá
viva

Ô viva viva viva
Rainha de Congo viva

As guardas de Congo abrem os cortejos e limpam os caminhos, como uma força guerreira de vanguarda. O Moçambique, alçado como líder dos ritos sagrados e guardião das coroas que representam as nações africanas e a Senhora do Rosário, conduz reis e rainhas. O timbre de seus tambores representaria, numa relação especular engendrada pela fábula, a voz mais genuinamente africana, a reminiscência da origem que, iconicamente, traduziria a memória de África. Senhor das coroas e guardião dos mistérios, o Moçambique é a força telúrica e também guerreira que gerencia o *continuum* africano, remanejando, simbolicamente, as assimetrias de poder, entre os povos negros e o colonizador e entre as várias etnias. Estabelece-se, portanto, na estrutura paralela de relações espaciais dos Reinados negros, novas hierarquias fundadoras do microssistema social, que operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros e entre negros e brancos.

A fábula nos revela ainda um processo de substituição na produção de objetos e adereços litúrgicos e a ressignificação do ambiente geográfico e simbólico. Assim os negros escravizados produzem seus tambores sagrados com troncos, folhas, cipós, e utilizam as contas-de-lágrimas e os materiais disponíveis na geografia americana, no lugar dos opelês e de outros adereços. Como já destaquei, importa assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e seu cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Esse engenhoso processo constitui o que nomeei estética de adereços.¹⁶⁵ Escrita nos e pelos adornos, a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo história.¹⁶⁶

Toda a história de constituição dos Reinados (violentamente reprimidos e perseguidos da segunda metade do século XIX até meados do XX) e das culturas negras em geral, parece-nos revelar a primazia desses processos de deslocamento, substituição e ressemantização, suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas. A instituição desse poder alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, prefigura as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata. Como nos revela o aforismo popular, “as contas do meu rosário são balas de artilharia”. Ou como afirma Roach, “os textos podem obscurecer o que a performance tende a revelar: a memória desafia a história na construção das culturas circum-atlânticas, e revisa a épica ainda não escrita de sua fabulosa cocriação”.¹⁶⁷

Na narrativa mitopoética dos cantares, gestos, danças e em todas as derivações litúrgicas do ceremonial do Reinado, o congadeiro canta e dança a divindade católica, carinhosamente chamada em idioma africano de Undamba Berê Berê ou Undamba Manganá, senhora da terra, das águas, do céu e do ar, e com ela as Nanãs das águas africanas, Zâmbi, o supremo deus Banto, os antepassados e toda a sofisticada gnose africana, resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de forma animística, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não separa o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica.

A narrativa poética, portanto, configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus* cultural, subverte a relação dominador/dominado e insemina o tecido religioso católico com a telúrica teologia africana e com os pensamentos que daí derivam.¹⁶⁸

Toda a memória desse conhecimento é instituída na e pela performance ritual dos Reinados, por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo, em vários de seus atributos, entre eles a voz, numa refinada e complexa estilização estética e artesanal. O universo de cognição expresso em todos os ceremoniais e liturgias transcria, nas Américas, estilos artísticos africanos, modos de vivência e de pertencimento, uma percepção e compreensão do cosmos diferenciadas, assim como uma singular reflexão sobre o sagrado que transcende os idiomas metafísicos ocidentais.

No corpo o tempo bailarina

Nas complexas zonas de construção e ambientação das sonoridades nas culturas matizadas pela negrura, a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. Força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se linguagem “porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito”.¹⁶⁹ Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, do gesto performático e da adequação para a sua realização. Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias da sua africanidade, nas quais a criação, o registro e a emanação do conhecimento são também manifestos e veiculados pela palavra proferida e cantada, pela música e toda uma sonoridade rítmica, coreografadas na dança e em todos os movimentos e gestos. A própria sonoridade esculpe no ar suas visualizações.



Guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário do Reinado do Jatobá, 2017

Como enunciação as sonoridades criam esculturas da voz, que clivam a enunciação do sujeito e de sua coletividade. No seu valor de grafia e de

litura, rasura da linguagem, alteração significante, constituem a alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas, como um traço cinético, um estilete que inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos, apoiadas na ética dos saberes que as estruturam. Uma grafia, uma linguagem, desenhada nas ondulações performáticas das sonoridades e nas giras do corpo.

Como afirma o filósofo Bunseki Fu-Kiau, a África é o “continente dançante”, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. Todo som, todo gesto, em África, significam o que faz Robert Farris Thompson afirmar que “a África introduz uma diferente história da arte — a história de uma arte dançante”.¹⁷⁰ Nessa estética dançante, ou seja, uma estética da primazia estruturante do movimento, as corporeidades são constitutivas e constituintes dos modos de fazer, tornando o corpo e suas poéticas agências de inscrição do conhecimento. Segundo Muniz Sodré, junto “com as palavras, junto com o som, deve dar-se a presença concreta de um corpo humano, capaz de falar e ouvir, dar e receber, num movimento sempre reversível”.¹⁷¹ Assim, “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração — é sentir a vida sem deixar de nela inscrever a morte”,¹⁷² sendo o próprio ritmo o movimento “do impulso que leva o corpo a garimpar a falta”.¹⁷³

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcriando, revisando, e representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória”.¹⁷⁴ A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal — movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. — a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. Assim, no âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, “um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro”.¹⁷⁵

No âmbito da performance dos Reinados e das manifestações culturais negras, em seu aparato — cantos, danças, figurinos, adereços, objetos

cerimoniais, cenários, cortejos e festejos — e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática e exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner, “como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”.¹⁷⁶

Como já acentuei anteriormente, esse processo de intervenção no meio e essa potencialidade de reconfiguração formal e conceitual fazem dos rituais um modo eficaz de transmissão e reterritorialização de uma complexa pletora de conhecimentos, entre eles uma instigante concepção de temporalidades, o tempo espiralar, vinculada à concepção estruturante de ancestralidade, uma concepção cósmica que inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os tempos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. Para Bunseki Fu-Kiau, nas sociedades kicongo, vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e desvela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem a pessoa.¹⁷⁷ O aforismo kicongo “Ma’kwenda! Ma’kwisa!”, “o que se passa agora retornará depois”, traduz com saber e sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento”. Essa mesma ideia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, transcriada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmos e da

continuidade da existência, também presentes nas coreografias dos Reinados e em várias manifestações das culturas negras no Brasil e nas Américas.

A mediação dos ancestrais, também manifesta nos Congados pela força vital dos Candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do gesto corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral. Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do evento performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao *infans*, cada performance ritual 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 se espalha, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes como no depois do instante que a restitui, em evento. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado.

Para o congadeiro, esse saber institui-se também espacialmente. Espaço visitado é sítio consagrado, reterritorializado. Os cortejos e caminhadas revisitam lugares reconhecidos, refazem os círculos em torno de mastros, cruzeiros e igrejas, percorrem caminhos antes talhados pelos antepassados e trilham novas estradas.

As sonoridades ondulantes e os movimentos que as engendram, ou que são por elas estimulados, constroem as coreografias de uma circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Nesta, o movimento do corpo-voz, do corpo-chão, do corpo-mastro, ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica e espiralar das temporalidades simultâneas. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance. Em outras palavras: o

tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas.

Conta-se que, há muito tempo, os povos africanos escravizados nas Américas desenhavam, no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens de certos pássaros, cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, suas paragens nas longínquas paisagens americanas. Nas formas poéticas que nos sustêm, em responso aos gestos da ancestralidade, podemos ecoar o poeta angolano Ruy Duarte:

Não há lugar achado
sem lugar perdido.
Casam-se além as falas de um lugar,
no encontro da memória
com a matriz.¹⁷⁸

As culturas negras nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude. Nas genealogias de sua performance, os congadeiros reescrevem e irrigam os pergaminhos da história e nos restituem a pessoa que, clivada de memória, cartografa, com seu corpo negro arlequinado, com seu corpo-tela, os muitos matizes da cultura brasileira e dos territórios americanos. Afinal, a numinosidade da voz, como *alethéa*, aparição, e o corpo, *domus* dos saberes, fazem ressoar aos nossos ouvidos e aos nossos olhares os cursos dos sons, dos gestos, trazendo consigo os seres e os âmbitos em que são, recriando uma outra *arkhé*, um outro *aşe*, espelho de um outro *logos*. Como vocaliza o poeta Edimilson:

Família lugar

Um rio não divide
duas margens.
O que se planta nos lados
é o que separa.

.....

Para um devoto
tudo é muitas coisas.
Uma ravina de águas
que envolve
vivos e mortos.

.....

Estamos nós, os Bianos,
de enigma resolvido.

A lagoa onde somos
tem ideias de rio.

Aqui e lá são peças
dos olhos em movimento.
Como são na diferença
os mesmos Deus
e Zambiapungo.¹⁷⁹

A memória desse conhecimento grafa-se, sem ilusórias hierarquias, nas pautas do corpo e também dos pergaminhos. Um saber que se borda como *littera* e *litura*. Gravuras da voz, do corpo e da letra. Assim versejadas no encantamento dos cantares, transcriados por mim:

Envém do mar
Envém do mar
Povo de Nossa Senhora
Nossa Undamba Manganá
Envém do mar

Envém do mar
Envém do mar
Chitangome d'ingomá
Envém do mar

Envém do mar
envém do mar
saravá povo de Zâmbi
Envém do mar

Envém do mar
envém do mar
vem de Congo e de Angola
de Benin e de Oiá
Envém do mar
Envém do mar

envém do mar
povo de Nossa Senhora
de Dambi e de Dambá
de Nanã e de Oxalá
Envém do mar

Envém do mar
Envém do mar
Povo de Nossa Senhora
Nossa Undamba Manganá
Envém do mar

[160.](#) Soyinka, Wole. "Theatre in African Traditional Cultures, survival patterns". In: Huxley, Michael; Witts, Noel (orgs.). *The Twentieth—Center Performance Reader*. London: Routledge, 1996. p. 342. [161.](#) Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, p. 2. [162](#) No léxico próprio dos congadeiros, os termos "guarda" ou "temo" designam um grupo específico de dançantes com suas vestes, funções litúrgicas e características próprias. [163](#) Outras variações da narrativa, assim como um estudo mais detalhado sobre os Congados, podem ser encontrados no meu livro *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. Ver também: Gomes, Núbia Pereira de Magalhães; Pereira, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: Os Arturos*. Juiz de Fora: Edufjfj/MinC, 1988. E ainda: Lucas, *Os sons do Rosário*. [164](#) D. Alzira Germana Martins, então com 65 anos, Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Entrevistas gravadas em 5 de julho de 1992 e 3 de abril de 1996. [165](#). Cf. "Um corpo de adereços, luminosidades e policromias". [166](#). Cf. Roberts, Mary N.; Roberts, Allen F. "Body Memory. Part. 1: Defining the Person". In: _____ (orgs.). *Memory: Luba Art and the Making of History*. New York: The Museum for African Art/ Munich: Prestel, 1996. p. 86. [167](#) Roach, "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World", p. 61. [168](#). Sobre processos similares de ressignificação dos sacramentos católicos nas Américas, cf. também Sklar, Deidre. *Dancing with the virgin: body and faith in the fiesta of Tortugas, New Mexico*. Berkeley: University of California Press, 2001. [169](#). Santos, *Os nagô e a morte: Pôde, Àsese e o culto Ègum na Bahia*, p. 49. [170](#). Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act*. Los Angeles: University of California Press, 1979. p. XII. [171](#). Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 67. [172](#). *Ibidem*, p. 23. [173](#). *Ibidem*, p. 68. [174](#). Roach, *Culture and Performance in the Circum-Atlantic World*, p. 46-7. [175](#). Roberts, Body Memory. Part. 1: Defining the Person, p. 86. [176](#). Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, p. 82. [177](#). Fu-Kiau, "Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo Concept of Time", p. 33. [178](#). Carvalho, Ruy Duarte de. *Hábito da terra, poesia*. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1988. [179](#). Pereira, Edimilson de Almeida. *Casa da palavra: Obra poética 3*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003. p. 143.

COMPOSIÇÃO V

Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali

Para Toninho Maxakali
In memoriam

*yayax yayax
indo onde tem água
indo onde tem água
virando borboleta para voar
virando borboleta para voar*

Cântico do morcego-espírito,
cantado por Toninho Maxakali

*haea hi ya o a hi ya ia
estrela grande
riscando luz
riscando luz
estrela grande
riscando luz
riscando luz
seu imenso céu
estrela grande
riscando luz
seu imenso céu
estrela grande
riscando luz*

Cântico do morcego-espírito,
cantado por Angelina Maxakali

Conheci Toninho Maxakali em 2004 e nos tornamos amigos. Acostumei-me a ouvir sua voz mansinha, mesmo quando discorria sobre as muitas agruras de sua gente, a acompanhar seu olhar reflexivo e doce, a admirar seu vigor, sua nobreza, sua postura altiva, apesar do corpo pequenino e frouxinho, a respeitar sua autoridade e integridade. Auscultando os cantos encantatórios de seu povo, seu modo, como dizia ele, de fazer oração, cumpri o delicado e fino exercício da escuta. Compartilhei seu modo gentil e atento de perscrutar os arredores, de sempre exaltar preocupações pela preservação da vida, lembrando as crianças da aldeia, que morrem tão precocemente, vítimas de viroses, águas contaminadas e de outras condições severas de existência. Toninho era pajé, portador de imagens, mestre dos cantares, floresta de saberes, condutor da cura, guerreiro da voz.

Não sou especialista em seus complexos acervos de conhecimentos. Inspirada pelas falas de Toninho e com os primorosos textos e registros sonoros e de imagens publicados pela professora Rosângela de Tugny, alguns elaborados em parceria e coautoria com Toninho e outros membros das aldeias, procuro me instruir sobre seus inusitados saberes e com eles aprender. Assim vou enveredando pela história desse povo que se autodesigna como *Tikmū'ün*, marcada por resistências, embates, deslocamentos forçados, pela perda de seus territórios e pelas diásporas que se prolongam há séculos, trazendo consigo os desterrados, as migrações contínuas, a fome, as doenças, a morte prematura, a inoperância e displicênciia que oprimem. Este pequeno texto, assim respirado, é apenas e simplesmente uma modesta homenagem ao amigo, já agora também meu ancestre encantado, na vivência dos parentescos afetivos.

Assim como todos os *Tikmū'ün*, Toninho era também um combatente, um arauto e um sonhador, um corpo de memória e de sonoridades. Os cantares de seu povo talvez sejam o que melhor expressa sua experiência ontológica ímpar, ancorada, encorpada e incorporada na presença e materialidade efetiva da ancestralidade que curva o tempo e instaura na memória do canto a história vivida e lembrada, assim como o que nela traduz uma complexa, desafiadora e encantadora *sophya*. Em seu modo de existir, de distribuir, de avizinhar-se do outro, em suas cerimônias, em seu cotidiano, esse povo nos oferece vias alternas de compreensão e de celebração da experiência humana, plena de afetos compartilhados, de ambiências acústicas e de epistemologias e aporias.

O canto Maxakali é um canto-imagem. Nas tradições *Tikmū'ün*, aqui brevemente evocadas, a imagem acústica, sonora, justapõe-se, em importância, ao visual, pois o convite a ver é precedido pelo convite a escutar. O pensamento Maxakali liga-se sobremaneira à formação e ao registro de imagens; mas imagens que se apresentam primeiro à nossa escuta, e só depois ao nosso olhar, pois são fônicas e visuais. Essa interdependência e essa contiguidade são relevantes e fundantes de sua densidade, intensidade e construção de sentidos.

Há centenas de anos, lá atrás, nos tempos de antigamente, os *Tikmū'ün* viviam na costa brasileira, cercados por águas abundantes, por uma luminosa e esfuziante flora e por uma rica fauna. Guerreiros, confundiam-se com a biodiversidade da Mata Atlântica, sua casa. Atualmente, após séculos de lutas contra impérios, contra fazendeiros, grileiros e toda uma série de práticas excludentes, de agressões e adversidades, a população Maxakali, em grande parte, habita terras áridas, nas quais os fulgores e a pujança das florestas são reminiscência nos sonhos.

Quem são eles?

Os *Tikmū'ün* são povos indígenas falantes da língua Maxakali, pertencente ao tronco linguístico Macro-Gê, segundo as últimas classificações aceitas entre linguistas. Somam cerca de 1.500 indivíduos, com uma população majoritária de crianças. Vivem em quatro diferentes terras indígenas a nordeste de Minas Gerais, na divisa com o estado da Bahia: Terra Indígena do Pradinho [...]; Terra Indígena de Água Boa; Terra Indígena Aldeia Verde e Terra Indígena Cachoeirinha. Eles constam como os primeiros povos encontrados desde os primeiros relatos dos viajantes. [...] Hoje os povos *tikmū'ün*, vivem confinados nas menores porções de terra indígena do Brasil, devastadas pelas frentes extrativistas e pelos fazendeiros, estando entre os povos indígenas que mais se expuseram ao longo dos séculos à violência cotidiana do mundo capitalista. Violência que se baseou na ignorância deliberada de sua língua, do seu pensamento sobre o mundo, de seus conhecimentos sobre a região, das suas formas de circular e de se relacionar com as espécies da fauna e da flora, e até do seu direito à vida.¹⁸⁰

A terra é estéril e as colheitas, precárias. As poucas fontes de água estão contaminadas. Miséria, álcool, doenças, violência, suicídios. Sofrimento. Costumam morrer antes dos 50 anos. Ainda assim, eles sorriem com ternura. E cantam. Os Maxakali não se rendem à ameaça de extinção e desafiam nossa surdez, insensibilidade e ignorância. Em seus cantares sobrevive, no entanto, a memória das árvores, dos animais, dos insetos, das flores; os sons dos pássaros, os aromas das matas, toda uma variedade de encantos, parte desaparecida, outras também em risco de total extinção.

Para os Maxakali, qualidades do humano transitam entre várias espécies animais e vegetais distintas. Em seus cantos-listas, eles são capazes de descrever, em mínimos detalhes, a roupagem e o marulho de pássaros que

nunca viram; desenham insetos, animais e plantas com quem não habitam mais. Em um de seus cânticos, por exemplo, eles lembram 33 espécies de abelhas, algumas das quais já extintas. Como podem eles se lembrar de algo tão estranho à sua atual morada, ao seu próprio calendário, sem o registro e domínio da letra alfabetica, só mais recentemente aprendida por alguns? De que modo se inscreve essa memória que se quer uma reminiscência do não visto, do não vivido, do aparentemente não experimentado?

O que nos dizem os *Tikmũ'ũn*?

Eles nos asseguram que são visitados pelos espíritos dos mortos; uma variedade de povos, seus ancestrais, que eles denominam povo-árvore, povo-gavião, povo-morcego, povo-abelha, entre muitos outros. Essas visitas que chegam às aldeias incluem humanos, bichos, fauna e flora. Os espíritos são aparições epifânicas, visões, imagens que ensinam. As imagens são os ancestrais que vêm pelo sonho que lhes emprestam morada. Os Maxakali sonham imagens que designam todos os seres e o cosmos, enfim. As imagens aparecem no sonho, por meio do qual habitam o corpo daquele que sonha. Para melhor receber as imagens, algumas cerimônias iniciáticas pressupõem o encobrimento dos olhos, pois a imagem sonhada não pode ser vista, com o risco de cegar aquele que a vê. A jornada pelo mundo das imagens é órfica: como Orfeu, cujo destino era tocar, os Maxakali devem cantar as imagens. Aquele que sonha ou que as vislumbra, sem fixá-las ou mirá-las, em seu sonho torna-se o pai ou a mãe do que sonha, numa inversão da temporalidade linear. O ancestral-imagem deve ser alimentado, resguardado. Quando aquele que sonha acorda, a imagem se torna canto e o canto, por sua vez, produz imagens, em um processo contínuo de transformação e de metamorfose que é contíguo e perene.

As imagens nos veem, mas não podem ser miradas, fixadas. Só podem ser ouvidas pelo canto que elas são, que lhes confere a imanência da presença numinosa. E como não podem ser vistas, pelo perigo que trazem da cegueira eterna, a vocalidade do canto e o corpo do cantor lhes emprestam existência, vida, ser. Elas são no canto daquele que as sonhou. Pelo canto, o ancestral-gente, o ancestral-bicho, o ancestral-flora, todo o povo de mortos ainda é. Auraticamente, o canto numinoso torna presente o que era até então uma ausência.

Podemos depreender, assim, que, para esse povo, autonomeado *Tikmũ'ũn*, os espíritos que visitam as aldeias são como acontecimentos-imagem, continentes e visões de materialidade e concretude, sendo os que enunciam e

que são simultaneamente objeto da enunciação. Rosângela de Tugny revela que os espíritos são denominados *xokxop*, e observa que a raiz linguística *xop* significa povo, coletividade, e *xok* pode ser tanto morte quanto imagem. Assim, a palavra que designa esses antepassados enunciadores pode ser tanto “povo de mortos” quanto “povo-imagem”.¹⁸¹ As imagens-povo nos veem e nos observam, o que empresta, por sua vez, ao sonhador, a condição necessária para então apreendê-las e introjetá-las, absorvê-las, descortinando a alteridade como algo desejado, perquirido como possibilidade de adensamento do ser que se constitui como ingestão acumulativa em si de múltiplos outros e distintos seres que se movem em nosso entorno. Há aqui certa compreensão da cegueira como uma condição de visibilidade dos espíritos, um estado alcançado pelas imagens flechantes, espíritos para quem “as flechas são seus olhos que se deslocam em busca do corpo que tocam” e que “viajam ativamente para afetar aquilo que olham”.¹⁸² Do olhar dessas “enigmáticas” e “ativas” imagens, como as define Viveiros de Castro,¹⁸³ advém a possibilidade e a capacidade do sonhar, pelo qual o ver-ouvir se torna realidade cognitiva intensificada, multiplicativa, proferida. Essa a “visão do morcego”, aquela que se perfaz como um “quase ver”, como um “ver-ouvir”, como um “ver menos” que é o que deveras pode vir a ver o “que é quase imperceptível”, segundo a sabedoria Maxakali.¹⁸⁴ Por isso, três são as ações essenciais para os Maxakali: “Vigiar o sonho, proferir o nome das coisas desaparecidas, ser olhado pelas imagens.”¹⁸⁵

Falar, cantar, é conceber, proferir, ativar. Os Maxakali nos lançam em uma ambiência ontopônica, pois, como sujeitos das vocalidades e sonoridades, produzem, pela potência numinosa de seu cantar, os nomes-numes que presentificam as imagens e visões, desafiando também nossa ideia de um tempo linear progressivo, realizado por um antes e um depois, aqui, sim, composto por temporalidades múltiplas e adjuntas, que se tocam, se avizinharam e se afetam mutuamente. O sujeito visitado pelas imagens torna-se mãe ou pai das imagens que nos veem sem serem vistas, diluindo as marcações de posterioridade e de anterioridade retilíneas. Nas envergaduras e dobras do tempo, não há prioridade neônica. A força de ser da imagem, tanto visual quanto sonora, cria uma ipseidade, ou uma primeiridade absoluta, como diria Pierce.



Toninho Maxakali, 2005

Os cânticos, vale lembrar, não narram; eles recitam o ancestral; eles não são discursivos, mas performativos. Segundo Tugny, os “cantos não devem

ser tomados como metáforas e seus textos não formam sistemas dissociados das estruturas sonoras que os materializam”.¹⁸⁶ Assim, “nem os sons cantados, nem as palavras” estão “substituindo algo, uma ideia, um agente”, mas são “comida, potência curativa, forças afetantes, agentes de poder”.¹⁸⁷ Os Maxakali também não os consideram representações dos seres evocados. Os cantos e as imagens são o que denominam. Estamos aqui face a uma linguagem que recusa a figuração analógica da representação binária, pois esse sistema de pensamento não concebe as imagens como produção ou efeito de processos figurativos analógicos. Prevalece, pois, o princípio da contiguidade, da vizinhança metonímica. Afirma Rosângela Tugny:

As coisas e os agentes, no universo do pensamento indígena, são o resultado da possibilidade de mirada de subjetividades que povoam o cosmos, são acima de tudo posições. [...] Se aqui, por um lado, já estamos dizendo que o canto e as falas não são atividades meramente semânticas, abstratas, representantes de um objeto ausente, por outro podemos dizer que a comida, a carne e os corpos, essas realidades, para nós tangíveis e palpáveis, não são tampouco entidades acabadas, imutáveis, definíveis, classificáveis.¹⁸⁸

Na lógica do mesmo raciocínio, Viveiros de Castro acrescenta que ali não haveria nem “tipos, nem representações”, sugerindo que “os conceitos amazônicos de ‘espírito’ não designam tanto uma classe ou gênero de seres quanto uma certa vizinhança obscura entre o humano e o não humano, uma comunicação secreta que não passa pela redundância, mas pela disparidade entre eles”.¹⁸⁹

Os cantos-listas, assim, abrem-se à morte como algo não paralisante ou definitivo, e o cântico, como linguagem, é um ato fiel de plena presença, concretude, imanência em si mesmo. O nome recusa sua natureza fantasmática, sínica, e se apresenta como a própria coisa nomeada ou que nomeia. Da exuberância da nomeação e dos cantares prolifera a palavra-coisa, a palavra-povos que, por sua vez, instaura o ser em sua pujança e potência de existir. Dessa nomeação copiosa advém um prazer cantante, um mais além de toda orfandade, de toda retórica paralisante e estéril. Os pulsos de construção sonora avolumam e adensam a ambientes acústica que reverbera, em sua qualidade musical transcendente, pelos territórios naturais e espirituais de todos os seres.

Os Maxakali sonham imagens que se transformam em cantares, no que me lembram os mestres dos Reinados, para quem muitos cânticos advêm de imagens sonoras sonhadas, das quais, no amanhecer do que sonha, derivam os cantares e rítmicas ancestrais, pelas quais os antepassados são ouvidos e presentificados. Assim, os cantos nos convidam a abrir não apenas os nossos

olhares, mas também a nossa capacidade de ouvir e toda nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é nossa entrada para o universo cósmico em que sonoridades, musicalidades, movimentos dançantes, gestos, cheiros têm cores e também esculpem e revelam paisagens.

Nessa perspectiva, a memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. Assim, performances orais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais, recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo imantado pela voz, portais de inscrição e grafias, instituindo e transmitindo saberes de variedade de ordem, entre eles os estéticos e filosóficos. O corpo vozeado, nas tradições orais, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa nas coreografias dos movimentos, nas escritas e partituras peliculares, nos ritmos e timbres da vocalidade e das sonoridades. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme.¹⁹⁰

O corpo porta a memória dos ancestrais e os cantos são eles mesmos os ancestrais. Em seu modo de pensamento, os Maxakali desafiam certa lógica pautada pela referencialidade, na medida em que a materialidade da imagem em si é que produz sua própria natureza como realidade. Por esse processo, o ancestral-imagem, assim como a Mata Atlântica e sua rica biodiversidade, é restituído em sua integridade, de modo reversível. Falar a imagem, cantar a imagem é, assim, produzir *a-lethéa*, não esquecimento, não ocultamento. Um convite à fruição sensorial e reflexiva, agente de ações e mutações do *statu quo*. Na oralitura performática dos seus cantos, os Maxakali realizam quiçá o ideal de uma escritura vocal, um complexo de imagens e de acústicas, cujo suporte é o corpo e suas vocalidades, no âmbito do qual a memória é um labor que vence o oblitio e mesmo a ameaça de desaparecimento.

O tempo, como espiral, move-se para a frente e para trás, simultaneamente, figurando o presente. Polifônico, cada canto-acontecimento ritual repete em seu processo, como técnica e procedimento, a continuidade do próprio processo, reapresentando, enxertando a natureza e os antepassados ancestrais. Esses são sincronicamente o antigo e o novo, o efêmero e o permanente, o tangível e o intangível, o ser da lembrança como

materialidade sonora transcendente. O processo não se resume à lógica orgânica, tão cara ao desejo ocidental, mas quiçá a uma contínua dissolução do retórico-discursivo em uma pluralidade de novas resoluções de linguagem e de audiências, em outras dicções e afecções.

Andreas Huyssen¹⁹¹ afirma que para muitos pensadores atuais, na nossa modernidade ou pós-modernidade, a codificação da lembrança equivale ao esquecimento e que o “marketing da memória gera apenas amnésia”. Numa época em que a lembrança se transforma em *souvenirs*, comprados e imediatamente esquecidos e substituídos, por agenda e agenciamento culturais do turismo estéril e do consumismo, a ânsia de lembrar ou a repetição mecânica da lembrança gera o esquecimento, impede a falta, a dor, a própria construção afirmativa da memória.

Nas performances da oralitura, nos cantos e imagens Maxakali, por outro lado, os cânticos performam e compõem a memória do futuro, pois canta-se e dança-se não apenas para lembrar os ancestrais, mas para ser pelos ancestrais lembrados. O olhar e a voz dos ancestrais, como aparição e vocalização, asseguram a existência dos vivos. Segundo essa *sophya*, a memória do ancestral garante a produção da própria memória. Portanto, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. No canto, na dança, nas pinturas e grafias corporais, são eles que ainda de nós se recordam e nos permitem existir. Essa lembrança, resvalada também pelo esquecimento, refaz, pelas dobras espiraladas do corpo e da imagem-canto, os tempos curvos da memória e da história e imprime nos seres a permanência desejada. Assim é que a mata pulsante, de pé, arejada, animada, livre de estertores, queimadas, ceifadas e ganâncias, plena de seres, sendo ela mesma um, veste-se de sons, aromas, sabores, cores e risos. Como deveria ser.

¹⁸⁰ Tugny, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011. p. XII. ¹⁸¹ Tugny, *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*, p. 92. ¹⁸² *Ibidem*, p. 99. ¹⁸³ Viveiros de Castro *apud* Tugny, *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*, p. 99. ¹⁸⁴ Tugny, *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*, p. 98. ¹⁸⁵ Tugny, Rosângela Pereira de. *Cantos e histórias do gavião-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Editora Azoougue, 2009. p. 22. ¹⁸⁶ Tugny, *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*, p. 139. ¹⁸⁷ *Ibidem*, p. xxvi. ¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 50-1. ¹⁸⁹ Viveiros de Castro *apud* Tugny, *Escuta e poder na estética tikmū'ün-Maxakali*, p. 51. ¹⁹⁰ Cf. Martins. *Afrografias da memória, o Reinado do Rosário no Jatobá*; Martins. “Performances do tempo espiralar”. ¹⁹¹ Huyssen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public Culture*, Duke University Press, v. 12, n. 1, pp. 21-38, 2000.

COMPOSIÇÃO VI

Um corpo-tela, uma poética vaga-lume

Não é por acaso que a metamorfose da lagarta e da ninfa em borboleta é chamada de imago [...] ela bate — ela bate as asas. É uma questão de aparição visual e de experiência corporal ao mesmo tempo.

Georges Didi-Huberman, 2010

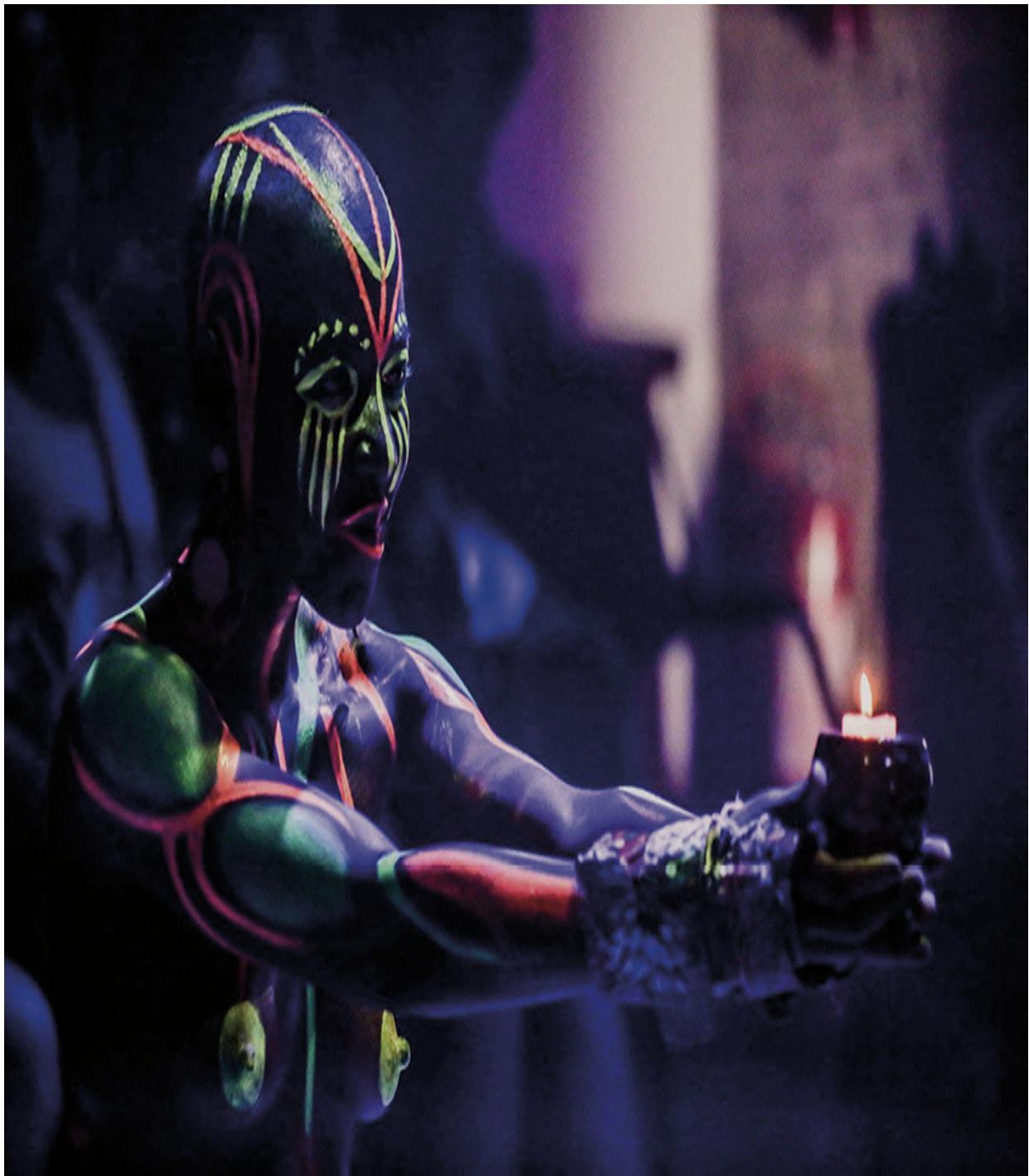
O teatro brasileiro vem sendo matizado, já há algum tempo, por uma série de proposições advindas de inúmeros coletivos teatrais negros, assim como de dramaturgos, dramaturgas, atores, atrizes, performers, diretores, diretoras, encenadores, encenadoras e por perspectivas crítico-teóricas que têm a negrura como sua ênfase mais expressiva. Apesar de sua diversidade e dos diferentes meios de expressão de que se utilizam, é comum a essas iniciativas o realce dos mais diversos aspectos da experiência histórica e da memória do negro no Brasil, como tema de elaboração, assim como de criações dramatúrgicas e cênicas que evidenciam a busca estilística por distintas formas, processos e procedimentos, arranjados em escrituras cênicas potentes, efervescentes, luminosas e instigantes, que desafiam o *modus operandi* hegemônico, excludente e estereotípico, principalmente nos modos e protocolos de refiguração do negro e da negrura.

Aqui se instala o contínuo exercício de uma memória cultural dialógica negra, transcriada como um significante recorrente, pelo qual se reatualizam, em cena, modos de percepção e fabulação de várias matrizes cognitivas e performáticas africanas e afro-brasileiras, nas quais se manifestam inúmeras epistemologias, sejam elas advindas dos acervos performáticos mais longevos, sejam dos mais recentes. A esse repertório aliam-se outras poéticas da contemporaneidade, como insumos e interlocuções de uma experimentação fecunda, traduzindo uma ênfase na perquirição sistemática e crítica de linguagens, face às aporias encenadas e aos desafios apresentados.

Esses artistas e ensaístas têm ao dispor um inspirador celeiro de informações sobre a produção de e sobre o negro em várias áreas do conhecimento, já mais disponível em diversas plataformas digitais, registros, documentários, sites, dissertações, ensaios, teses e livros de referência que compõem um cenário criativo e estético exemplar, lhes permitindo com essas fontes dinamicamente interagir.

Sobre o teatro integram esses registros, por exemplo, as históricas e significativas realizações da Companhia Negra de Revista, criada por De Chocolat (João Cândido Ferreira), o Teatro Experimental do Negro, idealizado por Abdias do Nascimento e D. Maria do Nascimento, o Balé Brasiliana, cofundado por Haroldo Costa, o Teatro Popular, de Solano Trindade, a cenografia de Santa Rosa, a Companhia Testa, criada em 1975 por Nivalda Costa, diretora, atriz e dramaturga negra, assim como produções mais recentes, como as do já também célebre Bando de Teatro Olodum, entre inúmeras outras iniciativas, igualmente relevantes e mestras.

No palco, brilham atores e atrizes talentosos, nos lastros e trilhas atoriais expandidas por Arinda Serafim, Grande Otelo, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Nélson Xavier, Chica Xavier, Zezé Motta, Mário Gusmão, Antônio Pitanga, Antônio Pompeu, Hilton Cobra, Cyda Moreno, Lucelia Sergio, Lázaro Ramos, Valdineia Soriano, Tatiana Tiburcio e Grace Passô, entre tantos outros e outras, incluídos os talentos das novas gerações, que já são referências imperativas nesse cenário e sinônimo de notável mestria autoral. Nas artes da dança, bailarinos como José Carlos Arandiba (Zebrinha), Carmen Luz, Rui Moreira, Ismael Ivo, Inaycira Falcão, Júnia Bertolino, Evandro Passos, e outros, mais longevos e mais jovens, percorrem as lavras abertas por De Chocolat, Mercedes Souza, Marlene Silva, inspirando as gerações bailarinas.



Sandra Rocha na performance ritual da *Mamória e do Foto, Ilá Ilu*, 2017

Assim também nas artes visuais e digitais, cinema e vídeo, com realizações primorosas de Emanuel Araújo, Jorge dos Anjos, Paulo

Nazareth, Rosana Paulino, Sonia Gomes, Arjan Martins, Zózimo Bulbul, Adélia Sampaio e Joel Zito Aráujo e na literatura, na qual, além do cânone negro mais clássico, povoado de escritores da mais alta e histórica competência e importância,¹⁹² autores contemporâneos de diferentes gerações se destacam em criações poéticas e ficcionais inspiradoras, como *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, uma sofisticada narrativa tanto na mestria da complexa elaboração estética dos variados enunciados e temas que a fábula invoca e instala, como nas múltiplas perspectivas da narração e de articulação complexa de vozes do narrado que revisitam gêneros e textualidades múltiplos.

Em todos os âmbitos de criação, esses acervos se multiplicam. E em todos esses insumos, a cena negra atual se fermenta e se tempera, expandindo os focos da negrura, como possibilidade estética, invocação e episteme.

Os mais diversos conteúdos habitam e balizam essas dramaturgias e práticas cênicas, em seus diferentes vieses. Aqui impera uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes. Mas que também alça as muitas realizações do povo negro como elemento formador constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras, reafirmando sua relevância histórica.

Salloma Salomão assim se manifesta sobre essa vibrante atividade:

o que se tem assistido e estimado é uma teatralidade negra múltipla e carregada de conteúdos políticos sobre relações de classe, raça e gênero e ao mesmo tempo atravessadas por valores civilizatórios africanos ressignificados e atualizados, imaginários modernos afrodiáspóricos reconfigurados para textos e corpos. São também micro-histórias e ficções fragmentárias e quase sempre incompletas, constructos abstratos inacabados, erguidos para solapar e interditar as narrativas já rotas, mas ainda válidas e saturadas da centralidade, superioridade e unicidade da visão ocidental, cristã, branca, heteronormativa e masculina. São, sobretudo, elaborações diversas em torno da autoconstrução de mulheres negras, o genocídio da juventude negra, as microfissuras do racismo interpessoal e estrutural, os efeitos causados por subjetividades adoecidas pela desigualdade racial e pela misoginia.¹⁹³

Essas ações por certo produzem efeitos de deslocamento e de estranhamento que necessariamente incidem sobre a recepção do espectador confrontado com experiências não familiares em relação aos protocolos e ao escopo das representações e aparições do negro na cena brasileira. O exercício da reflexão percorre muitas dessas encenações, como afirma Lucelia Sergio: “Nesses espetáculos é possível perceber a procura, em diferentes fontes de pesquisa teórica, dramatúrgica e experimentação cênica,

de formas expressivas que deem conta dos assuntos e da estética em pauta para cada grupo.”¹⁹⁴

O que também é realçado por Salomão:

O que se pode ver, além da luta por existir em um espaço tradicionalmente branco e privilegiado, é a constante busca por sofisticadas simbologias sonoras, visuais, gráficas, imagéticas, coreográficas, poéticas e corporais de origem negro-africanas. Elementos do show musical negro combinados com conteúdos que se poderiam chamar de teatralidades pós-dramáticas decoloniais e aplicadas a contextos etnoraciais.¹⁹⁵

O embate de ideias provoca polêmicas, reações e urgências, aquecendo as discussões e reflexões, como bem detecta o dramaturgo e diretor Eugênio Lima:

Vejo também que as estéticas negras e as suas poéticas também são um debate que está na ordem do dia. Mas ao mesmo tempo eu vejo muita reação a isso, como se fosse ainda um espaço de exceção, como se esse debate fosse circunscrito a um nicho e não um debate que contagiasse a ideia do fazer teatral. Se fala muito num teatro negro, mas pouco se fala da maioria esmagadora de grupos que são única e exclusivamente brancos. [...] A gente está em plena disputa, uma disputa muito potente. Existem diversos grupos fazendo diversas coisas profundamente organizadas, potentes, poéticas e o Legítima Defesa é um deles dentro desse processo histórico em curso — que não começou e com certeza não vai terminar com a gente.¹⁹⁶

Essa urgência do debate instaura-se também na dramaturgia e nos ensaios de Aldri Anunciação, como proposição cênica e teórica, através do que o autor denomina de Dramaturgia do Debate. Em sua proposição estética, Aldri intenta “mais um embate de forças coletivas, do que de subjetividades encapsuladas”, visando criar uma “possível poética da discordância”,¹⁹⁷ assim como “deslocar o pensamento do leitor (independente da sua predominância etnofenotípica) e estimular sensações ligadas às questões sociais do nosso país”. E almeja também ofertar “ao público uma dramaturgia que traz para o debate da cena o conflito identitário do sujeito múltiplo e as consequências positivas e negativas dos trânsitos diáspóricos (análogicos e digitais) que produziram (e ainda produzem) identidades difusas”.¹⁹⁸

Observa-se nessas realizações um forte impulso e *Leitmotif* de ruptura e de simultânea intervenção no *statu quo*, o que nos possibilita traçar um paralelo com as estratégias do denominado Teatro do Real (que não se confunde com as estéticas realista e naturalista do século XIX), um movimento performático inovador, tensionado por um pensamento *sui generis* de intervenção e remodelação da cena. Em suas proposições, como nos informa Martin, “revelar algo torna-se tão importante quanto transformar algo”, e nele a memória, recriada em vários dispositivos cênicos e estratégias de enunciação, é utilizada “para formar imagens, construir casos, elaborar

argumentos, criar rupturas históricas e situar o espectador na história”. Rompendo com modelos e convenções dramatúrgicas, essas práticas performáticas nos oferecem subsídios para “compreender fenômenos pessoais, sociais e políticos por meio de invenções estéticas, intervenção e implementação”.¹⁹⁹

As proposições aqui evocadas seguem essas vias de intervenção e de contravenção sistemáticas, como se pode observar, por exemplo, na peça *Alguma coisa a ver com uma missão*, na qual Os Crespos investigam

as esferas das relações entre insurreição racial, repressão histórica e racismo contemporâneo, visando entender os movimentos subversivos da população negra, que atuaram de forma transformadora nas relações de sociabilidade racial, confrontados com o movimento conservador de contrarrevolução e os papéis sociais e mitos que garantiam a manutenção de valores do nosso passado escravista.²⁰⁰

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pôlis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do *corpus* social.

Um corpo político, autofalante, arauto do ainda não dito ou repetido, porque antes interditado, censurado, excluído; arauto do que não se explicitava de modo pleno, do que se mantinha dissimulado, do que não se mencionava, do que não se declarava, do que se evitava; arauto daquilo que não se enunciava, que não se pronunciava, que não se proferia, e que se impusera como o silêncio que apavora. À interdição e à pedagogia da ausência e da exclusão se interpõe uma outra corporeidade que argui, postula, propõe, expressa. Um corpo biografema,²⁰¹ que enovel a vivido

com o imaginário, criando suas próprias autoficções e cuja elocução performa uma “voz, personalizada” que, como diria Zumthor, “ressacraliza o itinerário profano da existência”.²⁰²

O corpo-tela, que é também um *corpus* cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das espacialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e os rituais.

Imagens são formas pensantes, como postula Samain. Nelas, os mais complexos saberes são instituídos e disseminados. Assim nos afetam e nos comprometem, pois, como pensamento, a imagem produz algo sobre aquilo ou aquele que representa, mas também, e isto é significativo, traz “o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho”, como também o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, “incorporaram seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e até suas intervenções, por vezes, deliberadas”.²⁰³

São muitas as imagens deformadas sobre a pessoa negra, a negrura e a própria cultura. Multiplicam-se em figurações caricaturais, preconceituosas e aviltosas, atingindo a própria dignidade dos retratados ou até mesmo querendo abolir sua natureza humana, sua humanidade. Ardilosas, como a elas se refere Edimilson, insistem em retratar um corpo disforme e um sujeito ameaçador.²⁰⁴ Perversas, aparecem, ainda hoje, em narrativas e *flashes* em inúmeros meios, suportes e dispositivos de representação.

Grotescas e cruéis, nos fazem lembrar a máscara de folha de flandres, instrumento de tortura e de imposição do silêncio, metáfora da violência e da opressão contra a pessoa negra escravizada, máscara apontada com ironia e forte sarcasmo por Machado de Assis:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de flandres. [...] Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. [...] Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.²⁰⁵

A imagem “participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc*”.²⁰⁶ Mas o pensamento das imagens muitas vezes reluta em deixar

desvelar muitas de suas motivações históricas e suas metodologias. Assim, não importa apenas desvelar os malefícios da imagem. É necessário desmontá-la, interromper seu fluxo, incidir sobre ela, propor outras possibilidades de sua produção e registro.

Como nos adverte Martin, artistas imbuídos de uma postura crítica, no âmbito de uma estética que se quer também de revelação, assumem que

o assunto não pode ser transparente se os métodos usados para apresentá-lo são opacos. Eles mostram aos seus espectadores alguns dos complexos meios pelos quais a relação entre o teatro e a vida podem ser conceitualizados, performados e reperformados. A questão não é apenas o que acontece com a história quando se transforma em arte, mas o que acontece com a arte quando constrói a história.²⁰⁷

Assim, podemos nos perguntar, que saberes as imagens dos negros e da negrura propostas pelas cenas negras revelam ou propõem? O que pensam essas imagens?

Um dos modos de não apenas denunciar, mas principalmente de incidir no sistema, transtorná-lo e transformá-lo realiza-se por intervenções estratégicas que desafiam e arruínam os ardis das figurações e das imagens rotas e viciadas, como faz Grace Passô:

pra mim, o teatro é uma espécie de “aquelombamento”. Um quilombo é um lugar de resistência, mas é um lugar de se fortalecer com outras pessoas. Isso tudo para dizer que o teatro que eu entendo, o que eu faço, está mais ligado a uma certa artesania social, está mais ligado à feira do que ao shopping. O que eu faço está mais ligado ao corpo, à ideia de uma reunião para poucas pessoas, cheia de riscos.²⁰⁸ No teatro, me aproximei das funções de criação por gostar delas, mas também para criar espaço para mim. Uma parte considerável da arte no Brasil é muito elitizada e acaba olhando para os corpos de forma elitizada também. Me aproximar das funções conceptivas me fez criar um campo para existir plenamente da forma que acredito.²⁰⁹

Nesse campo de atuação, as imagens do negro não se detêm em parâmetros fixos ou unitários. Elas são moventes e cinéticas.

Nos modos de composição das identidades e das personas observa-se nas proposições das cenas negras, como no teatro em geral, um recuo ou recusa da tradicional noção mimética de representação, em particular das representações fixas, estáveis e emolduradas, em favor das identidades cada vez mais fluidas e relacionais, mais propícias às fabulações moventes, deslizantes, transeuntes, particularmente as relativas às orientações afetivas, de gênero e de sexualidades, sempre em trânsitos e migrações, costuradas por biografemas e autoficções, ludicamente desafiando a noção do sujeito estilhaçado e sacrificial da modernidade ocidental, já em ruínas. Como observa Saturnino,

para Merleau-Ponty, “meu corpo não é somente meu, meu corpo sou eu”. O corpo subjetivo não é somente uma coisa, um objeto, mas sim uma permanente condição da experiência, uma abertura perceptiva ao mundo. O corpo expandido, protético e alterado [...] situa-se além da dialética binária, complexificando a questão da visibilidade e divisibilidade do sujeito.²¹⁰

Entre a ordem da representação na qual, segundo Fischer-Lichte, “tudo é percebido em função de um personagem ficcional particular” e a ordem da presença, na qual o “corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular”,²¹¹ as performances produzem variações de deslocamentos que “buscam desestabilizar o olhar do público, tirando-nos da zona de conforto de relações previsíveis para nos lançar em diferentes estados de instabilidade”.²¹² Os jogos de tensionamentos entre o real e o ficcional tornam-se, assim, segundo a mesma autora, “princípios de performatividade”. Essas interfaces potencializam as motivações pessoais da própria audiência, ocasionando efeitos de proximidades e de lembranças na interação dos performers com os atores, acionando uma intensa relação entre o performer e o espectador, às vezes tornado “spectator”, como queria Boal.²¹³

Aldri Anunciação, por exemplo, investe em tipos alegóricos, sempre em trânsito, problematizando suas pessoalidades e identidades histórico e esteticamente constitutivas. Alojando seus personagens em espaços-cenas de confinamento, o autor intenta “dramaturgicamente organizar uma desordem (semântica) de identidade”, instaurando “mais um embate de forças coletivas, do que de subjetividades encapsuladas”.²¹⁴

Já na dramaturgia de Márcio Abreu, transitam sujeitos que experimentam os limites inexplorados de um corpo sem órgãos, à la Artaud,²¹⁵ que inquirem as próprias ruínas de suas subjetividades, um modo de desvesti-los dos significantes agregados, condicionados, recorrentes. Fugindo das comuns articulações e nexos das representações e fabulações convencionais, as personas movem-se assim sempre em risco, entre o ser e a possibilidade de não ser, entre a dor e o júbilo, ensaiando exercícios de autotradução e de intercâmbios sempre postergados, levando aos limites o criar e recriar de suas autoficções provisórias, de seus fragmentos de subjetividades, alternando estados de fuga, desejos de buscas, desencontros, fingimentos, indeterminações.

Esse corpo em debate e em disputa muitas vezes inspira-se nos repertórios da ancestralidade como possibilidade de refundação social e estética, como se infere dos depoimentos de Adriana Paixão sobre As Capulanas:

Capulanas se ancora na estética negra, que ressignifica elementos religiosos dos jongos, candomblés e umbandas para o mundo do espetáculo urbano. As memórias da ancestralidade africana e do corpo negro da diáspora são elementos preponderantes na cena teatral do grupo e determinam, juntamente com os outros elementos simbólicos, suas dimensões culturais e filosóficas específicas.²¹⁶

O corpo refigurado e íntegro é destacado também por Lucelia Sergio, ao abordar várias montagens atuais, entre elas *Quando efé*, espetáculo da Cia. Fusion, de Belo Horizonte:

Nesse espetáculo o hip hop convive com a moda de viola, as danças urbanas convivem com o congado, as batidas eletrônicas convivem com os tambores mineiros. E não há como negar a influência de um sobre o outro. Um corpo híbrido que fala de pertencimento, construção de uma memória viva e de uma identidade contemporânea. Na investigação da identidade masculina do jovem negro, os meninos de *Quando efé* não falam do navio negreiro, da escravidão ou da dor, influentes no processo de construção identitária; o depoimento narrado é o da festa, da terra, da música, da paisagem construída, “pisada”, de um corpo moldado e escultor, narrativa de pertence, não de ser negado. O que vemos são corpos negros com lugar no mundo. Os conflitos/jogos de cena completam a identidade e erigem uma experiência de autocontemplação.²¹⁷

Nesse percurso de inúmeros ensaios e experimentações, o corpo-tela transfigura-se também em um feminino corpo da negrura. Um número expressivo de dramaturgas, atrizes, diretoras, performers trazem à cena o corpo como *locus* de criação de um conhecimento alterno sobre a mulher, em particular sobre a mulher negra, postulando o corpo como tela de inscrição de uma desejada recomposição da própria mulher. A tradição teatral e seus engenhos retórico-ideológicos são revisitados pelas lentes dessas autoras que plissam os itinerários familiares do teatro brasileiro, nele imprimindo e espargindo disritmia e dissonância tonificantes.

São muitas essas mulheres.

Já nos anos 1990, emerge na literatura brasileira uma série de textos de autoria feminina, nos quais se percebe que a letra ficcional e poética tornava-se instrumento privilegiado para uma potente e persistente rasura, descontinuidade e desconstrução, tanto dos inumeráveis vícios de figuratização da personagem feminina quanto de alcamento de uma voz que denunciava o racismo e o sexism que permeiam oblíquas práticas discursivas.²¹⁸ Miriam Alves, em um depoimento de 1995, assim se referia à produção escritural da mulher negra naquele momento:

O racismo do branco contra o negro, o sexism do homem contra a mulher são similares. [...] Em geral a tendência da escritora negra é se engajar na luta do homem, chamada de geral. A especificidade de ser mulher escritora que aflora nos trabalhos passa então desapercebida. [...] Não preciso estar falando de chibata, escravidão, para escrever literatura negra. A arte é liberdade, libertação. A minha arte é engajada comigo. Eu sou o quê? Eu sou negra, mulher,

mãe solteira, empresária, filha, funcionária, militante. [...] Se eu não consigo falar num conto, eu vou falar num poema. Se eu não consigo no poema, eu escrevo uma novela. Se eu não consigo numa novela, eu tento um romance. Se eu não conseguir em nada disso, quem sabe uma história em quadrinhos resolva? São os meus instrumentos. A literatura é o meu instrumento. Se eu conseguir me comunicar enchendo o papel de vírgula, e o leitor entender que eu estou falando do lugar onde o Brasil se instala, da miserabilidade em que a população negra se encontra, se eu conseguir falar com vírgulas, eu vou encher o papel de vírgula.²¹⁹

No século XXI essas inserções marcam também o contexto teatral.

Val Souza inicia a performance *Como falar de coisas invisíveis* fitando diretamente a plateia e lançando uma afirmativa e uma pergunta que se repetirão, a intervalos, durante toda a sua apresentação: “Eu sou uma mulher negra. Você me ouve? Você me escuta?”²²⁰ O deslocamento entre o ouvir e o escutar enfatiza e estabelece uma urgência: a mulher negra, a pessoa negra é deveras ouvida, auscultada, ou ainda permanece indiferente aos que fingem vê-la, ouvi-la, sem deveras percebê-la e escutá-la?

Arguído diretamente, o público experimenta certo desconforto e ensaia respostas às vezes tímidas, às vezes eloquentes, tornando-se também parte integrante da reflexão proposta. Ao longo de toda a performance, o olhar e a voz perscrutadores insistem na ativação dessa indagação e desse questionamento, ora de forma lúdica, ora como apelo, ora como interpelação, em um jogo de instigações e de provocações que exigem a reflexão e a participação interativa da audiência.

Já Dione Carlos, nas *Dramaturgias do front* e em inúmeras outras dramaturgias, por meio de experiências com as diversas linguagens experimentais da cena, fabula um corpo feminino de alíneas e perfis mínimos, desenhando o sujeito mulher em fotogramas e silhuetas que transitam por uma espacialidade preenchida mais de vocalizações do que de figurações, erigindo cada fala, cada gesto de enunciação, como partituras da voz. Em uma gramática de composição que prima por argumentos inesperados, fuga da relação de causalidade e progressão linear, as cenas se compõem por agrupamentos assimétricos que alinhavam retalhos do cotidiano. Evitando as sintaxes mais convencionais e as figurações monolíticas, seus textos se tecem com fragmentos de subjetividades sempre em processo de recomposições ou decomposições sutis, como fotogramas arranjados numa técnica de mosaicos que se alinharam ora por dispersão, ora por condensação, incidindo na ordenação do narrado. O desafio para o espectador se dá e se impõe tanto na ordem dos enunciados quanto nos dispositivos e modos de sua construção enunciativa e narrativa.

Em sua dramaturgia, assim como em seu “Manifesta cabocla”, o significante *eu*, como *shifter*, traduz o movimento e o trânsito ressignificador do *eu-mulher* que assume a regência enunciativa, numa estratégia que interliga o *eu* com o *ela* e com as outras, tomando o *ela* uma dimensão coletiva, um corpo de afetos compartilhados que rege a enunciação, amparado pela projeção de um nós consonante.

Este *ela*, de vários nomes, “caminha por muitos lugares: florestas, cidades, aldeias, quilombos, terreiros, favelas, pelourinhos, teatros, barracões, festas de rua, universidades, bailes, vielas”, desejando “corpos vivos e espaços abertos”, pois seu “maior instrumento é, de fato, o corpo”. E o corpo, por sua vez, se apresenta como repertório da memória ancestral e abrigo da temporalidade espiralar, nas quais pousa, com intensidade, uma sincronia de vozes que em coro repetem motes como: “Voz não se dá, não se empresta, não se representa. Voz se amplia.” Ou que se manifestam em fraseados mais extensos:

Vejo sementes escondidas pelas mães nos cabelos trançados nas cabeças das filhas./—O urucum na pele em dias de festa, o jenipapo preto em festas de guerra./—As bendições de mãos pretas em rezas de combate aos quebrantos./—As coroas, os cocares, os panos de cabeça, as contas dos rosários, os panos da costa, as romarias, o cheiro do azeite de dendê, as velas acesas em batismos e velórios, as orações e os lamentos, os banhos de folha de manjericão, as pipocas que limpam o corpo.²²¹

Nesse processo de investimento, inclusive afetivo, a viagem de autorreconhecimento é sempre reinaugural, alquímica, contínua transformação do silêncio em linguagem e ação. O que é marca, por exemplo, da performance *Bombril*, de Priscila Rezende, assim como de outras suas criações, nas quais utiliza a vasta cabeleira como dispositivo do *modus operandi* que acessa para transtornar os sistemas de representação da mulher negra e instalar uma potente intervenção estética e social que se opera nas vias urbanas e em seus subúrbios.

Nessas novas cartografias das mulheres, as jovens gerações inspiram-se nas poéticas ancestrais e as reivindicam, reverenciam e reciclam, como nos revela Stephanie Ribeiro ao exaltar esta aferição emblemática para a Geração Tombamento:

Essa geração, de jovens negras e negros cansados da invisibilidade estética e do repúdio às suas características físicas, vistas como negativas por uma sociedade racista, passou a ignorar o que o mercado define como padrão e a recriar sua própria definição de estética. Lacraram. As tranças, comuns entre as matriarcas negras, ficaram coloridas. Os turbantes, que as avós e mães usavam na casa da “patroa”, ganharam cores e estampas para sair na balada. O cabelo, que foi

um problema na infância, hoje é visto como solução. A geração tombamento é um *mix* de afirmação da sua ancestralidade com (re)criação de uma possibilidade histórica.²²²

Nesses processos, a atuação de Grace também tem sido emblemática e transgressora:

O que é ser uma atriz preta no Brasil? É exatamente ser uma mulher negra no Brasil. Existe um imaginário, um recorte de cinema brasileiro extremamente limitador para pessoas como eu, que é reflexo direto do racismo estrutural do país. Durante muito tempo, seja na televisão ou no cinema, sempre me chamaram para os mesmos personagens, que são ligados à subserviência. E não digo em questão de profissão. A questão é que esses personagens, quando são escritos por meio de um olhar que não é preto, de modo geral são subservientes à trama: mulheres que não amam, ou que têm o tamanho da consciência branca em relação ao racismo que vivem. Aprendi desde muito cedo a tentar me proteger desse olhar, que é um pouco o que as mulheres negras fazem. Não à toa comecei a escrever: foi também uma proteção minha.²²³

Na geografia do corpo feminino, oferecido como pauta para inscrição de um saber íntimo, a autoimagem se fotografa, granulada por alto índice de vocalidade. O movimento desse eu, sujeito de sua própria enunciação, engravida o texto de referências prefaciadoras, citando o corpo da mulher como uma paisagem perenemente reinaugurada por ela mesma e por suas antecessoras. É na e pela linguagem corporal, objeto de perquirição, que os percursos se realizam, pois é nessa travessia que as metamorfoses têm lugar. O corpo, em contínuo processo de deslocamento e ressignificação, torna-se ele próprio geografia, paisagem de dicções e enunciados, território de palavras pronunciadas, continente sem fim trespassado de polifonias e melopeias. Um corpo em permanente processo de cura, assim dilatado na voz de Val Souza: “Saúde é pensar amplamente a existência. Não me interessa mais pensar a fragmentação porque me leva a dar importância excessiva à doença. Quero produzir saúde para corpos como o meu.”²²⁴

Voz que cura, mas que, afiada, também corta. Como brinca a atriz e poeta Elisa Lucinda:

Moço, cuidado com ela...
Cuidado com cada letra que manda pra ela!
Tá acostumada a viver por dentro,
transforma fato em elemento
a tudo refoga, ferve, frita
ainda sangra tudo no próximo mês.²²⁵

Como observa Collins,²²⁶ “essa jornada para a autodefinição tem significância política”, pois “oferece um poderoso desafio às imagens controladoras que externamente definem a mulher”. Restituído em seus

predicados e amavios, esse eu-nós pode agora se amar e se oferecer ao outro, em júbilo, como versa a poeta Geni Guimarães:

Tanto sangrou para não sangrar
tanto fez para desfazer
tanto aspirou
cuspiu
bebeu
se deu, lutou
que ao se vencer, se amou.
Hoje exibe a negra bela cara
ao sol ardente que reveste a rua.
Satisfaz-se.
A vida é uma cabeça.
A consciência é sua.^{[227](#)}

As cenas negras acessam duplas qualidades e propriedades de composição das imagens, designs policromáticos e polirítmicos, que formatam poéticas de luminosidades e de sonoridades possantes.

O visível é um dos mais potentes acessos às imagens. Não à toa, os antigos gregos se referiam aos olhos como janelas da alma. Segundo Bosi:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecência: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.^{[228](#)}

Visualmente, um traço estilístico marcante dessas dramaturgias e cenas alude a uma técnica de composição que denominei de retórica de retalhos, na qual objetos, figuras e temas evocados são elaborados de restos, retalhos e resíduos do cotidiano, alinhavados numa partitura que, como tecelaria, prima pela justaposição de contrastes, cores, desenhos e traçados aparentemente destoantes e desalinhados, como uma panaria de arabescos que se fabricasse por um ritual corriqueiro de uso do diverso, como uma inscrição hieroglífica.

Nessa estética de retalhos, uma técnica do fuxico, modo de tecer e costurar, simbólica e literalmente, o corpo apresenta-se grafitado de saberes. Como nas práticas rituais negras, religiosas e seculares, movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, grafam esse corpo/*corpus*, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente do saber e da memória, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, intérprete e interpretante, enunciado e enunciação, conceito e forma, simultaneamente.

Essas poéticas experimentam os cromatismos mais diversos, tanto nas linguagens peliculares quanto nas composições cenográficas. Aqui vale acentuar muitas vezes o primor e a sofisticação sinestésica das cenografias e dos designs e jogos de luzes, em que as policromias produzem luminosidades fulgurantes e estelares, criando uma explosão de plasticidade cênica, uma técnica africana por excelência, na qual materiais pueris, restos reciclados e reinventados estão dispostos em sintaxes que produzem efeitos sensoriais, perceptivos e expressivos. Os designs, jogos de luzes e de cores são estruturantes, mesmo nas cenografias minimalistas que exploram os vácuos, os vazios e nas estéticas dos sombreamentos projetados por luminosidades tênuas e opacas.

Veja-se, por exemplo, a plasticidade cênica de várias montagens do Bando de Teatro Olodum, da Companhia dos Comuns, dos Crespos e do Caixa Preta, do Coletivo de Mulheres Negras de BH, das Capulanas, do Coletivo Em Legítima Defesa, assim como a ópera *Pretoperitamar*, direção musical de Anelis Assumpção.

Mas a imagem não se retém nas paisagens sensíveis do visível, pois também pode compor-se por uma qualidade sonora que exige a escuta, entregando-se a nós também na sua qualidade auditiva. Nas estéticas negras avizinham-se essas qualidades possíveis das imagens, estilisticamente convergentes e complementares, pois, em suas diversas propriedades, a imagem pode ser também constituída pelos sons e suas propriedades sígnicas.

Aliando o tônus visual ao sonoro, esse corpo de visualidades luminosas é imantado pelas sonoridades, no qual o corpo-tela torna-se um corpo vozeado, no qual o dizer, desdizer e dizer de novo é axioma significativo, como emanação. O uso da voz faz-se assim instrumental, pois cria nos processos e técnicas de produção das linguagens fônicas variadas gravuras da voz. As partituras vocais e as rítmicas das sonoridades são compostas por múltiplos recursos de emissão, seja em sílabas mínimas, onomatopeias, arrulhos, solfejos, seja em mais longos fraseados. Nessas dicções e rítmicas expressivas, a palavra, por sua vez, encorpora o corpo, vibra na coreografia dos gestos, empresta voz ao silêncio. Como afirma Zumthor, aquilo “que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer e o que devolve o teor das palavras ditas”.²²⁹

Lembro aqui as performances do poeta e artista visual Ricardo Aleixo, que, com aguçada percepção estética, alia em suas apresentações substratos

da poética concretista com as rítmicas sonoras de matrizes afro-brasileiras, criando uma ambiência e uma *poiesis* verbivocomusical na qual prevalecem as construções polirítmicas, multivocais, sinestésicas e cinéticas por excelência. Uma poética que se utiliza do *sampling*, de composição e da filtragem de sons e de imagens, além de objetos rítmicos, alguns artesanais ou de uso cotidiano, produzindo uma sonoridade eloquente e envolvente.

Assim como nas atuações de Grace Passô, nos vibratos que realiza, nos quais exercita e leva ao extremo os deslimites da performance vocal, as vocalizações da fala e dos silêncios, construindo no corpo feixes de sons, intervalados de silêncios, gritos, arrulhos, cantos, gestos, lamentos, ruídos, interjeições, frases laminationares, rascantes, flechantes, *vocalises* e sonoridades multiplas, como podemos fruir em suas exírias performances em *Preto* e em *Vaga carne*, para citar algumas.

Soraya Martins, na performance de *Outras rosas*, texto de Anderson Feliciano, em exírias e sutis emissões, exercita e executa postulações e entonações da voz, repetindo uma única e emblemática frase — “Eu não penso que deveria ter que me levantar”, 360 vezes repetida —, com a qual evoca a atitude desafiadora de Rosa Parks, a mulher negra que em Montgomery, no Alabama, em 1955, recusou ceder seu lugar no ônibus a um outro ocupante branco, como determinavam as regras do *apartheid* nos Estados Unidos. Ao transportar a figura de Parks para a atualidade, a peça de certo modo denuncia “a urgência de atitudes que desafiem as estruturas e o *modus operandi* do racismo que ainda permanecem ativos”. Uma potente e inovadora forma, tanto textual quanto performática, de confrontar e provocar o *statu quo*.

Como se percebe, em muitos dos arranjos e partituras cênicas acima referidos, a imagem se exibe granulada por altos índices de vocalidade e de visualidade, estabelecendo, sem ilusórias e frágeis dicotomias, um jogo de espelhamento entre ver e escutar, visão e audição, que se intermedeiam, se intercalam, ou se refletem, na consecução sonora e em suas parecenças e seus parentescos.

Esses alinhavos clamam pela gestualidade e pela dança como instrumento expressivo significante. Em muitas dessas performances, os movimentos gravam a voz no ar, desenham e esculpem nas espacialidades cênicas silhuetas, esculturas e visualizações dos sons, tornando o gesto um sistema de iconicidade que emoldura o estilo estético.

Nessa estética, o gesto cumpre papel exemplar, como um em si mesmo constitutivo da performance, sendo em si uma síntese performática. Assim pensados, os movimentos e os gestos habitam um lugar no mínimo duplo e simultâneo: equivalem a algo que semantica e mimeticamente evocam, ainda que perifericamente, de modo complementar ou suplementar, também uma palavra, um som, uma imagem; assim como, de forma oblíqua, ocupam todos os sentidos, espaços e tempos no escopo de sua realização, uma síntese totalizadora em si mesma que, para além de todo desejo de representação, configura-se como ato, traduzindo também por extensão o próprio dramático, como tensão, fricção, conflito. No primeiro caso, o gesto se realiza por um processo analógico, ao passo que, no segundo, seu modo privilegiado de materialização é a contiguidade. Segundo Zumthor:

A forma “pura” da obra poética oral é o que, da dimensão dada a seu espaço pelo gesto, subsiste em memória, depois que as palavras foram suprimidas. Tal é a experiência estética que constitui a performance. [...] O que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.²³⁰

Para Galard, o gesto é “a poesia do ato”.²³¹ Como *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos. Para Paul Zumthor, gestos de rosto (olhar e mímica), gestos de membros superiores, da cabeça, do busto e gestos de corpo inteiro quando juntos “carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica”.²³²

As qualidades sígnicas da gestualidade afroinspirada torna-se potente código expressivo como elemento cênico, constitutivo dos idiomas estéticos das performances negras. O grupo Caixa Preta, de Porto Alegre, como vários outros, utiliza “elementos estéticos afro-brasileiros, como procedimentos cênicos a serviço da narrativa e da encenação”. Na montagem de *Hamlet sincrético*, que estreou em 2005, o “gestual afro-brasileiro é transformado em código cênico pleno de significação e potência artística”.²³³

Integrando os idiomas e códigos cênicos, a gestualidade desenha o corpo nas espacialidades ornamentadas. Expandido e escandido na e pelas espacialidades, esse corpo transeunte, caminha, repousa, corre, sempre em migrações que performam uma ocupação, seja literal, seja simbólica, dos lugares e dos não lugares, instituindo aquilombamentos, reterritorializando os espaços, tornando-os parte expressiva das movências e andanças cênicas.

Como se percebe em *Cidade vodu*, dramaturgia e direção de José Fernando Peixoto de Azevedo com o grupo paulistano Teatro de Narradores. Apresentada pela primeira vez na MIT 2016, *Cidade vodu* promove o

périplo por uma espacialidade cênica em ruínas e decomposição que espelha os desajustes, e também uma série de inquéritos que problematizam as geografias dos espaços públicos e privados, a situação dos imigrantes em São Paulo e as relações geopolíticas entre Brasil e Haiti. Utilizando um aparato de dispositivos tecnológicos, visuais e sonoros, *Cidade vodu* compõe uma narrativa contundente efetuada por narradores curingas que produzem zonas de desconforto, aguçando a percepção e mesmo a emoção crítica do espectador.

Como bem o analisa Rafael Villas Bôas, em “Cidade vodu”:

O público brasileiro é colocado sob linhas de tensão em todo momento: somos as vítimas ou os beneficiários do progresso? Vemos a cena do convés ou do porão do navio negreiro? [...] Saindo do aparelho teatral convencional [...] os Narradores adotaram como cenário da montagem *A vila Itororó*, uma construção de princípio do século XX, da amplitude de um quarteirão, agora em ruínas, e sob a posse da prefeitura de São Paulo. De que lugar vemos a narrativa? [...] O primeiro movimento do espetáculo ocorre nas margens externas do espaço, na rua. Atores trajando vestimenta militar e boinas azuis, em alusão aos militares que servem em missões da ONU, nos conduzem. [...] Fazemos esse trajeto escutando com fones de ouvido e aparelhos MP3 a narração do processo do tráfico negreiro da África ao continente americano, com riqueza de detalhe dos gestos cruéis cometidos pelos piratas traficantes e seus subordinados. Crescem ao nosso redor as fronteiras dos grandes prédios, que emparedam o horizonte, e por efeito de contraste da narração, aparecem como resultado do sangue e suor proletário. [...] A atmosfera de contenção e tutela é permanente: durante todo o percurso somos acompanhados, vigiados e contidos, pelos boinas azuis.²³⁴

Em *Antônia*, uma adaptação de *Antígona*, realizada por ruas e ruelas em Salvador, Sanara Rocha, diretora e protagonista do espetáculo, apropria-se e ressignifica lugares de Salvador, em um cortejo cênico que rearranja os trânsitos do negro por vias urbanas em geral hostis, onde impera a violência contra o próprio negro, numa ocupação das espacialidades públicas, que as ressignifica com uma ação cênica criativa que também é política e ideologicamente provocativa, como realça Gustavo Melo Cerqueira:

Primeiro, os espaços públicos, como as ruas, são espaços potencialmente violentos ao corpo negro, que é geralmente visto como suspeito ou ameaçador — no caso do corpo masculino — ou acessível e violável — no caso do corpo feminino. Num certo sentido, em espaços públicos o corpo negro, no dizer do acadêmico estadunidense Frank B. Wilderson, “magnetiza balas” [...]. Segundo, é importante observar que, ao fazer *Antônia* na rua, o espaço público é invocado como cenário do espetáculo, gerando envolvimento e implicação da plateia com a narrativa da peça, o que se reforça pela identificação racial que é enfatizada durante o espetáculo entre, de um lado, o elenco, e do outro, a plateia.²³⁵

No projeto que resultou na montagem *Alguma coisa a ver com uma missão*, Os Crespos também buscam “intervir no cotidiano da cidade, dialogando com o espaço público. No início desse processo de pesquisa a

Cia. apresentou, em diferentes locais da cidade, as intervenções *Ninhos e revides* — *Mirando o Haiti* e *De brasa e pólvora*, que resultaram na montagem de *Alguma coisa a ver com uma missão*, que leva o público a conhecer uma história de lutas negras por liberdade". Por intermédio do périplo de duas mulheres negras, Os Crespos

transportam o público para uma viagem que remonta às revoltas e aos levantes negros responsáveis por nossa liberdade e símbolos da resistência de um povo. O espetáculo se inspira na musicalidade banto para criar músicas próprias, além de fazer arranjos para alguns vissungos originais. Os músicos acompanham o público e os atores em todo o trajeto.²³⁶

Podemos ainda arrolar outros aparatos de linguagem, como a montagem *Quaseilhas*, que também desloca o espectador pelo uso único da língua Iorubá em todo o espetáculo, expandindo o deslocamento espacial descontínuo, instalado em ilhas performáticas que se interseccionam e se relacionam, formando um arquipélago, o que nos lembra a poética da diversidade, de Glissant.²³⁷ A língua estrangeira faz o espectador estranhar-se, tornado ele próprio um desterrado, exigindo atenção e esforço para absorção do narrado que não se dá facilmente a conhecer, apesar de evocado por uma forte imagética visual e sonora. O espectador, em seu desconforto, deve então tornar-se um tradutor que percorre zonas de incertezas e zonas de instabilidades, confrontado por sua própria outridade face ao código linguístico que o estranha, desconhece e desconcerta, exigindo novos recursos para estabelecer outros vieses possíveis de comunicação e de conexão com o narrado, por vias da tradução que, mais que lingual, deve ser intersemiótica.

Essa ideia do trânsito e da migração, às vezes forçada, é marca de *Buraquinhos*, dramaturgia de Jhonny Salaberg, que joga o espectador numa errância por espacialidades e ambientes ameaçadores e hostis, em que um adolescente tenta escapar da perseguição policial, devido à acusação de um suposto roubo que não cometera. O jovem, criança ainda, em uma fuga desesperada e frenética, percorre um trajeto de esperanças e desesperanças, numa viagem agônica pelos territórios e veias abertas da América Latina, até ser, finalmente, reduzido a um coração ensanguentado, entregue a uma dolorosa mãe.

Também *Violento*, de Alexandre Sena, interpretada por Preto Amparo, se inicia nos entornos do teatro, no espaço público em que ao personagem acopla-se um carro policial, de insistente sirene, que o persegue pelas vias,

como um aposto acoplado à pessoa negra, metáfora potente, como em *Buraquinhos*, da violência institucionalizada e do racismo estrutural.

Penso aqui na constituição de espaços que reivindicam lugares, construções, implantando aquilombamentos urbanos, como o faz a Segunda Preta, e também as Terças, Quartas e Quintas Pretas, além de tantas outras ocupações artísticas de espaços públicos, espacialidades ressignificadas e reinventadas como lugares de produção e disseminação dos saberes estético-culturais negros.

A performance do trânsito contínuo e retroalimentador pelas espacialidades nômades, por uma ocupação seja literal, seja simbólica dos lugares e dos não lugares, reterritorializando-os, tornam-se parte expressiva dessas movências e andanças cênicas que propõem na *urbis* seu ideal de *demos* e de *kratos*, com uma outra organicidade possível das cidades, pensadas agora pelo olhar dos que as habitam ou que as solicitam.

Nessas poéticas vaga-lumes transitam, como corpo signo cultural, escrituras cênicas inspiradas nos rituais e cosmologias das religiões de matrizes africanas como subsídios temáticos e performáticos, configuradas pelos solfejos da voz, pelas balizas do corpo em movimento e pela poética dos seus gestos, na composição de fábulas, nas referências e identificações dos sistemas cognitivos metafísicos e filosóficos, na aderência compósita de personagens e temas a figuras míticas e místicas de sua diversa e ampla narratologia, e na exploração mesma das possibilidades performáticas das danças, dos movimentos e gestos do amplo repertório ritual.

São exemplares, entre muitas outras, as performances do Grupo Nata, dirigido por Fernanda Júlia (Onisajé), assim como a montagem *Mulheres do àṣẹ*, performance ritual, de Edileuza Santos, as criações de Rui Moreira, os espetáculos de As Capulanas, as performances-instalações de Zeca Ligiéro, inspiradas em divindades da Umbanda, as do Grupo Caixa Preta, como tantas outras mais, que nos fazem lembrar o pioneirismo do Teatro Experimental do Negro, do Balé Brasiliana, do Teatro Popular de Solano Trindade e, mais recentemente, as montagens de João das Neves, que buscava, nos acervos cognitivos e performáticos rituais e cosmológicos dos povos indígenas e das culturas negras, insumos para primorosas realizações, tais como *A missa dos quilombos*, *A santinha*, *Galanga Chico Rei*, entre outras.

Sobre a utilização desse rico repertório de saberes metafísicos e teológicos, a encenadora Fernanda Júlia (Onisajé) assim se manifesta:

A gente não trabalha com a transposição literal da liturgia para a cena, mas sim com a composição de um elemento, de uma textura, de um tema, de uma imagem para trabalhar e isso não nos impede de dialogar com Brecht, com Grotowski, com Cuti, com Ângelo Fábio, com Bando de Teatro Olodum, Os Crespos, enfim, com todas as teorias teatrais contemporâneas; a gente está fazendo teatro, a gente não “tá” fazendo religião. A escolha de criar um teatro, de fazer um espetáculo onde a liturgia do candomblé nos inspira faz com que a gente coloque em cena a herança e a memória dos nossos antepassados, que a gente enegreça (verbo que eu não abro mão de usar), pautado em nossas impressões, nos nossos pontos de vista, principalmente do nosso olhar sobre o mundo.²³⁸

No mesmo viés, mas explorando outras evocações, muitas montagens vão se inspirar na África inventiva, exímia também em criação de tecnologias e ciências ao longo de sua história, o que é muitas vezes desconhecido, negligenciado ou obliterado. Várias montagens estabelecem interlocuções com as poéticas tecnodigitais, comuns ao Afrofuturismo e à estética Hip Hop, cujos *samplings* sonoros visuais criam uma explosão sensorial e perceptiva marcante, como se percebe em montagens do grupo Legítima Defesa, em particular em *Black Brecht: E se Brecht fosse negro?*, nas Capulanas, nos Narradores e nas peças de Aldri Anunciação.

A produção de impactantes imagens visuais e sonoras marca essa aliança entre teatro e tecnologia, incidindo mesmo na concepção e “estrutura dramatúrgica (idealização e escritura do espetáculo), nos fundamentos de encenação (concepção e organização do objeto espetacular) e, por fim, nos parâmetros de representação, jogo e atuação (trabalho de ator)”, como afirma Tonezzi.²³⁹

Isaacsson nos acrescenta que “a intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva, seja borrando os limites do real e do virtual por meio de procedimentos inusitados de entrelaçamento, seja destacando o diferencial natural existente entre as mídias”. Nessas alianças entre as artes e as tecnologias, “a intermedialidade aparece, então, como princípio performativo” possante.²⁴⁰ E projetam uma forte experiência cognitiva que, mediada pela tecnocultura, estabelece um apelo sensorial e semântico marcante na comunicação com o espectador.

Em seu âmbito, a imagem corpo-tela é um modo manifesto do tempo, um corpo-tempo, composto por ritornelos, recorrências e retroses, mas também de devires e prospecções, uma memória do futuro que caligrafa, grava, traduz e transcria a experiência negra, lavrando novos modos do eu se consonar com o outro. Como pontua Roubine, “o teatro é também movimento e mudança, uma vez que a representação não é apenas inscrição em um espaço, mas escansão de uma duração”.²⁴¹

Esses aspectos e fragmentos aqui brevemente apontados não esgotam ou reduzem a multiplicidade, diversidade, polifonia e singularidade dessas experiências e a polivalência de seus ideais e, mesmo, de suas aporias, mas nos exibem a existência fecunda dessas práticas, dramatúrgicas e cênicas, na história do teatro brasileiro atual. Esses grupos e movimentos, ao visar romper o viés de negação do negro e de sua história na tradição teatral e social brasileiras; ao recusar o corpo interditado pelas formas disformes e excludentes, engendradas pelos ideais universalistas restritivos e pelas tirânicas imagens duais enunciadoras do imaginário racista; ao esculpir a pessoalidade negra, e tudo que a habita, como um continente também passível de experimentar júbilos, prazeres e afeições, espargindo um forte efeito de real, de presença e de pertencimento, integram uma tradição estética afrorreferenciada que se instaura como rasura da doxa, como uma coreografia da alteridade, como Presença, uma presença encorpada que realça os mais polifônicos matizes da negrura nos palcos e nas ruas.

As cenas negras vestem-se, assim, de uma destacada função ética, expressando um conjunto de valores emanados das epistemologias, filosofias e percepções ancestrais, de nossas africanias, das mais antigas às mais contemporâneas. Em suas afrografias, nos voltejos vocais, nas partituras e espirais do corpo tecem uma gesta possante, instigante e libertária, que solicita a memória afetiva de todos os espectadores e, assim, ressemantizam as rotinas do cotidiano, afetam histórias individuais e coletivas, visando expandir os focos de nossas retinas e os vãos de nossa escuta, revitalizando os palcos e, quiçá, ampliando os fulcros de nossa vivência, inclusive a estética.

Nessa poética vaga-lume, se vislumbra a persistente necessidade de se estressar o sistema; já agora constelado por brilhos tremeluzentes que esvoaçam, emitindo sinais perturbadores no *continuum* de linhagens cênicas que se instauram como rasura do mal-dito, como uma possível coreografia da diversidade, como uma presença capaz de “*transpor* o horizonte das construções totalitárias”, como diz Didi-Huberman, ecoando Pasolini e Benjamin.²⁴² Elas testemunham o poder das culturas marginalizadas de abalar os sistemas repressores, e de nelas “reconhecer uma verdadeira capacidade de resistência histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*”.²⁴³ Ignorá-las seria “não ver o espaço — seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*”.²⁴⁴ Como afirma Toni Morrison: “Todos

nós, leitores e escritores, ficamos desolados quando a crítica se mantém muito polida ou muito temerosa para notar uma disruptiva negrura diante do seu olhar.”²⁴⁵

Um corpo-tela. Um corpo negro. Negro: vocábulo possante, inventariante, poroso. Negro: uma episteme, um saber, e não apenas uma epiderme, um lamento ou um pesar. Negro: “Território vocabular mínimo — duas sílabas — sobre ele deve pousar um dia, pra valer, a Esperança. [...] Vai caber?”, interroga-nos Camargo.²⁴⁶

Fina lâmina ou delicado gesto, a negrura, em suas variadas faces, performa-se nos movimentos de imagens ressurgentes, às vezes perturbadoras, rascantes, gritantes, trovejantes; às vezes ternas, sussurrantes, pausadas e pontilhadas; às vezes cômicas, às vezes dramáticas; às vezes epifânicas e fulgurantes. Mas sempre persistentes, transluzentes, desejantes. Como as luzes insurgentes dos vaga-lumes.

¹⁹² Cf. Duarte, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. ¹⁹³ Silva, Salloma Salomão Jovino da. “Apresentação”. In: Silva, Salloma Salomão Jovino da (org.). *Negras insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018. p. 17. ¹⁹⁴ Sergio, Lucelia. “A cena mineira: Memória, identidade e protagonismo em BH”. *Legitima Defesa, uma revista de teatro negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 34-47, 2. sem. de 2016. p. 38. ¹⁹⁵ Silva, “Apresentação”, p. 17. ¹⁹⁶ Lima, Eugênio. Entrevista. *Bravo!, São Paulo, abr. 2017*. Apud Souza, Juliana Rosa de. *Reflexões sobre o teatro negro: Uma análise a partir de textos teatrais contemporâneos de autoria negra*. Tese de doutorado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019. pp. 67-8. ¹⁹⁷ Anunciação, Aldri. *Trilogia do confinamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020. p. 120. ¹⁹⁸ Anunciação, *Trilogia do confinamento*, pp. 122-3. ¹⁹⁹ Martin, Carol. *Theatre of the Real*. London: Palgrave Macmillan, 2013. p. 176. Tradução minha. ²⁰⁰ Cf. *Release* do espetáculo. ²⁰¹ Cf. o conceito de biografema em: Barthes, Roland. *A Câmara clara. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Edição especial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. ²⁰² Zumthor, *Introdução à poesia oral*, pp. 216-7. ²⁰³ Ibidem, pp. 22 e 23. ²⁰⁴ Cf. Pereira, Edimilson de Almeida; Gomes, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem. Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018. ²⁰⁵ Assis, Machado de. “Pai contra mãe”. In: _____. *Obras completas: Conto e teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 2, p. 659. ²⁰⁶ Samain, “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”, p. 33. ²⁰⁷ Martin, *Theatre of the Real*, p. 176. ²⁰⁸ Passô, “O teatro é uma espécie de aquilombamento”. ²⁰⁹ Passô, “A produção negra é um farol para a arte brasileira”. ²¹⁰ Saturnino, *Ligeiro deslocamento do real: Experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*, p. 98. ²¹¹ Fischer-Lichte, Erika. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. Tradução de Marcus Borja. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 2-21, 2013. pp. 20-1. ²¹² Saturnino, *Ligeiro deslocamento do real: Experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*, p. 102. ²¹³ Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. ²¹⁴ Anunciação, *Trilogia do confinamento*, p. 119. ²¹⁵ Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: _____. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 3. ²¹⁶ Paixão, Adriana. “Por uma Sociologia do teatro negro feminino das Capulanas: Indícios e percursos”. In: Silva, Salloma Salomão Jovino da (org.). *Negras insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018. p. 59. ²¹⁷ Sergio, “A cena mineira: memória, identidade e protagonismo em BH”, p. 39. ²¹⁸ Cf. Martins, Leda Maria. “O feminino corpo da negrura”. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, pp. 111-121, out. 1996. ²¹⁹ Alves, Miriam. “Pedaços de mulher”. Entrevista. Martins, Leda Maria; Durham, Carolyn; Peres, Phylis; Howell, C. (orgs). *Callaloo, African Brazilian Literature, an Special Issue*, Baltimore, John Hopkins University Press, v. 18, n. 4, pp. 970-2, 1995. p. 971. ²²⁰ A performance *Como falar de coisas invisíveis* foi realizada em São Paulo, em 18 de março de 2019. ²²¹ Carlos, Dione. “Manifesta cabocla”. In: Souza, Vinícius (coord.). *Janela de Dramaturgia, Edição Manífest*. Belo Horizonte: PBH/SMC, Instituto Unimed-BH, ago.-dez. 2019. pp. 15-9. Cf. também: Carlos, Dione. *Dramaturgias do front*. São Paulo: Editora Primata, 2017. ²²² Ribeiro, Stephanie. “Quem somos: Mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica”. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 273. ²²³ Passô, “A produção negra é um farol para a arte brasileira”. ²²⁴ Souza, Val. <<https://www.redbull.com/br-pt/performer-val-souza>>. ²²⁵ Lucinda, Elisa. “Aviso da lua que menstrua”. In: _____. *O semelhante*. Rio

de Janeiro: Record, 2000. p. 91. [226](#). Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Nova York; Londres: Routledge, 1991. p. 106. [227](#). Guimarães, Geni. "Constatatação". In: Alves, Miriam; Durham, Carolyn (org.). *Finally us*. Colorado Springs: Three Continental Press, 1995. p. 96. [228](#). Bosi, O ser e o tempo da poesia, p. 14. [229](#). Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 32. [230](#). *Ibidem*, pp. 216, 217. [231](#). Galard, A beleza do gesto, p. 27. [232](#). Zumthor. *Introdução à poesia oral*, p. 207. [233](#). Oliveira, Jessé; Lopes, Vera (org.). *Hamlet sincrético, em busca de um teatro negro*. Porto Alegre: Caixa Preta, 2019. p. 9. [234](#). Villas Bôas, Rafael. "Cidade vodu: A disposição de correr riscos entre fronteiras". *Cadernos de Ensaios*, São Paulo, Teatro de Narradores, n. 8, pp. 21-8, 2016. pp. 24, 25. [235](#). Cerqueira, Gustavo Melo. "O limite poroso entre o político e o estético na tragédia negra *Antônio*". *Legítima Defesa, uma revista de teatro negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, v. 2, n. 2, pp. 83-9, 2. sem. 2016. p. 84. [236](#). *Release do espetáculo*. [237](#). Cf. Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005. [238](#). Júlia, Fernanda. "Entrevista". *Legítima Defesa, uma revista de teatro negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 10-21, 2. sem. 2016. p. 19. [239](#). Tonezzi, José; Schulthe, Guilherme. "Cena, tecnologia e inovação: Desafios para a formação da pesquisa em artes e espetáculo". *Moringa, artes do espetáculo, dossier cena e tecnologia*, João Pessoa, v. 2, n. 1, pp. 51-60, jan.-jun. de 2011. p. 55. [240](#). Isaacsson, Marta. "Cruzamentos históricos: Teatro e tecnologia de imagem". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, pp. 7-22, jul.-dez. 2011. pp. 20, 22. [241](#). Roubine, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 162. [242](#). Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 118. Grifos do autor. [243](#). *Ibidem*, p. 33. Grifos do autor. [244](#). *Ibidem*, p. 42. Grifos do autor. [245](#). Morrison, Tony. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992. p. 91. Tradução minha. [246](#). Camargo, Oswaldo de. *O negro escrito: Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. pp. 110-1.

COMPOSIÇÃO VII

Escrever o outro

Movimento 1

“Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais.”²⁴⁷ O que traduz, no texto de Rosa, a parecência do outro/onça? O que alumbraria, em qualquer escrita, o fulgor do outro/letra? Como esculpir uma escrita que queira não apenas descrever o outro de forma comedida, nem só discorrer sobre o outro, a ele se sobrepondo, nem tão somente transcrever o outro, dele se subtraindo? Como tornar o outro corpo da minha própria textualidade, sem alojar a outridade apenas no *locus* seguro da citação às vezes apressada, puro anexo ou pretexto para minhas elucubrações? Como fazer flutuar os alhures textuais que evitam o risco da mútua contemplação? Como, enfim, falar o outro em letras, erigindo-o em linguagem?

Movimento 2

Ouçamos Manuel Rui:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitante de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. E certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí, comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto.²⁴⁸

Fabulando inicialmente o contraste textual entre os gestos da oralidade e os da escrita, metonímias de dois arquivos e repertórios culturais, em inversas situações de poder, Manuel Rui encena a escrita do colonizador como morte da oralidade e do sujeito africanos. Essa dicotomia estratégica se desdobra no texto de Rui em múltiplas conotações e oposições, colonizado e colonizador, sujeito gestual e sujeito escritural, África e Europa, o eu e o outro, numa sintaxe inaugural que traduz as dicotomias e diferenças como signos conflitantes, definidores de outridades que se defrontam em refração e exclusão. Encenada como princípio da morte e como o outro da oralidade vivida, a letra manuscrita transformaria as vibrações orais em signos mudos “palavras podres”,²⁴⁹ vazios de referência e significância, perdidos de sua anterior e utópica unidade provisória. Da

esfera do infernal, pois destruidora da semiótica diferença do eu, a escrita é designada como o outro Hades, lembrando o célebre aforismo sartriano: “o inferno são os outros”. Nos fragmentos iniciais do texto de Manuel Rui, o outro é qualificado como princípio de desordem e de ameaça, reverso de uma subjetividade liminar. O eu e o outro ocupam nessa formulação exterioridades limites, pois, alojado na extremidade alhures do eu, o outro torna-se puro dissenso e olhar petrificante. No entanto, na mesma metáfora, e este seu outro possível argumento, o eu, foco de ausência no torneio frasal, só pode ser nomeado pelo outro (os que são), criando-se, assim, mesmo a contragosto, um espelhamento cúmplice entre as duas liminaridades na constituição dos sentidos, pois o mais lá, o outro, é semanticamente recoberto pela subjetividade do enunciador, aquele que diz o eu do mais cá, ainda que em ausência.²⁵⁰

Articulando esse trânsito semântico, anterior ao fecundo desdobramento de seu texto, Manuel Rui erige a letra escrita como o canhão que destrói a harmonia desejada do eu, apagando-o de suas letras e alojando-o na periférica invisibilidade do seu desconcerto. A esse texto que promove o naufrágio do outro, tornado signo de indizibilidade e invisibilidade, e que promove a afasia das dicções da alteridade, podemos, quiçá, nomear como texto-medusa.

Mas por que Medusa?

Porque assim também os gregos outrora figuraram um modo especial de percepção do outro. O olhar grego desenhou nos mitos nuances distintas para inscrever suas representações da alteridade, metaforizadas em três divindades: Medusa, Ártemis e Dioniso.²⁵¹ Em cada uma dessas máscaras, pois são deuses performáticos, no contexto de sua civilização, valores e modos de apreensão do real, os antigos gregos traduziram maneiras particulares de vivenciar a experiência do outro, nas variadas formas ao outro atribuídas. Tomando essas figurações como referentes, plasticamente adaptados ao nosso contexto, fingiremos com elas um breve exercício de transcrição.

A górgona Medusa representa, entre os antigos gregos, a mais radical face da alteridade, a morte, experiência-limite para o ser vivo. Impossível de ser mirada, descrita ou dita, pois impossível de ser vista, a máscara monstruosa da Medusa porta o olhar que vaza e destrói a identidade do sujeito. Esculpida sempre frontalmente, seus traços, breves e paradigmáticos, delineiam extremidades que se excluem: o ser vivo e a morte, o som e o silêncio, a

visão e a sua falta, a cegueira. Olhar flamejante, cabelos serpenteados, riso esgarçante, a górgona é a face do outro que aniquila o eu, disformando-a no caos da indiferenciação, pura treva:

A máscara monstruosa de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos, para o homem, o confronto com a morte, esta morte que o olhar, transformando todo ser que vive, move-se e vê a luz do sol em pedra immobilizada, glacial, cega, mergulhada em trevas.²⁵²

Se admitimos, com Julia Kristeva, que é legítimo “falar-se em sujeito, quando a linguagem reúne uma identidade em instância de enunciação e lhe confere ao mesmo tempo um interlocutor e um referente”, podemos nomear como texto-medusa o escrito que promove o naufrágio do outro, jamais alçado como voz no burburinho da textualidade; texto que na sua impossibilidade de escuta provoca a afasia da diferença.²⁵³

Mas será a escrita sempre górgona ?

“Ave, que não”, desdiz Guimarães Rosa. “Devia de haver mesmo um outro, o oculto, para o não-simples fato, no mundo serpenteante.”²⁵⁴

Assim também pensaram os gregos, ao erigir Dioniso e Ártemis, deuses que contrapõem à mirada petrificante do outro Medusa, o olhar constitutivo e prazeroso da alteridade. Deusa da caça e senhora das margens, Ártemis guia a difícil travessia, da diferença indiferenciada do *infans* à desejável similaridade adulta que integra o sujeito à sociedade. Símbolo de civilidade, Ártemis, entretanto, tem seu lugar nas orlas e nos confins, guardiã que é “das fronteiras onde o outro se manifesta no contato que regularmente se mantém com ele, convivendo o selvagem e o cultivado, em oposição, é verdade, mas também em interpenetração”.²⁵⁵ Mas é em Dioniso que o mito grego encena a presença do outro, pois ele é o deus que ensina a absorção da outridade como princípio vital indispensável para a fecundação da identidade. Se Medusa representa a alteridade como experiência dissoluta, disjuntiva e pulverizante, Dioniso dispõe o sujeito para a invasão do outro, seu devir e metamorfose necessários:

Com Dioniso [...] temos aqui, em plena vida, nesta terra, a súbita invasão de algo que nos afasta da existência quotidiana, do andamento normal das coisas, de nós mesmos: o disfarce, a mascarada, a embriaguez, a representação, o teatro, enfim o transe, o delírio do êxtase. Dioniso ensina ou obriga a ser outro [...].²⁵⁶

Sendo ele mesmo um outro, estrangeiro, exilado, Dioniso nos revela nossa desconcertante estranheza, íntima e exterior. Ele próprio se introduz na escritura do mito como a rasura semiótica da diferença, a litura que interfere

na mesmidade da palavra, nela imprimindo e evocando o excêntrico e necessário hálito da alteridade. E é essa dramática metamorfose da linguagem que vem processar a transfiguração e a publicidade do eu no outro, do exterior no interior, da diferença na parecença, num atravessamento dos hiatos. O mito grego nos ensina a desejar a possibilidade de um texto dionísíaco que já não se queira apenas o enunciado-serpente, corpo de Medusa, mas o lugar de uma enunciação serpentina; texto que escreva a palavra e a dicção do outro como medida de sua própria escritura.

Manuel Rui, trespassando o binarismo excludente, mas estratégico, de seu próprio prólogo, intui a necessidade dessa escrita transformadora, não apenas outra da língua, mas igualmente língua do outro, simultaneamente nativa e estrangeira, translíngue:

Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te. Vou inventar novas estórias. Por exemplo o espantalho silencioso passa a ser o outro que não fazia parte do texto. Também vou substituir a sururucu cobra maldita. Sururucu passa a ser o outro.²⁵⁷

A experiência de escrever o outro insinua-se, assim, no ato mesmo da enunciação, como respiração sempre inaugural e provisória, pois aberta ao risco do outro, sujeito de linguagem. Essa escrita desejante promove a erosão das dicotomias ilusórias, instaurando o jogo de alternâncias e ressonâncias vocais como pulsões textuais. Há nessa nova dicção, segundo Laura Padilha, “a consciência da escrit(ur)a, como um corpo marcado pela sedução e magia, corpo que deve ser percorrido para tornar possível a plenitude do gozo. O texto nasce, assim, como um espaço erótico de possibilidades sínícias, que o escritor, cioso e ciente de seu ofício, constrói também com artesania e labor”.²⁵⁸

Ritornelo

Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu. Mecê tem aquilo — espelhim, será? Eu queria ver minha cara... *Tiss, n't, n't...* Eu tenho olho forte. Eh, carece de saber olhar a onça, encarado, olhar com coragem: hâ, ela respeita. Se mecê olhar com medo, ela sabe, mecê então tá mesmo morto. Pode ter medo nenhum. Onça sabe quem mecê é, sabe o que tá sentindo. Isto eu ensino, mecê aprende. Hum. Ela ouve tudo, enxerga todo movimento. [...] Ela caça é com os ouvidos. [...] Todo movimento da caça a gente tem que aprender.²⁵⁹

Nos textos de Guimarães Rosa, Dioniso prevalece. A epifania da sua linguagem carece da sapiência do olhar e exige a tocaia da escuta dos

significantes, pois esculpe uma escritura aurática, enunciada como a parecença da onça. Conjura-se, assim, o olhar alienante da Medusa pelo atravessamento de olhares, exigindo do sujeito mirado a entrada no campo de enunciação do outro, mesmo com o risco de nele se perder. Nesse processo de desdobramento, alternância e similitude, o eu e o outro mantêm-se evocados numa relação contígua que elide a exclusão e a inseparabilidade absolutas. Há aqui a performance de uma fascinação sínica dos olhares e da escuta, pela qual o olhar de um perde-se nas retinas do que também o mira e, por sua vez, é mirado, seduzidos por um poder de encantamento e identificação que a ambos preside. Cria-se, pois, no texto, o que Vernant denominou “efeito de desdobramento”²⁶⁰. Destituído de sua posição de *voyeur*, o sujeito emissor é invadido pelas vozes e imagens alternas que nele se desdobram, assim como ele no outro, num exercício de possessão mútua. Ser possuído torna-se, portanto, “deixar de ser o que se é” e encarnar, durante a mascarada, o poder do outro que se apossou de nós, desdobrando, em nós, sua face, seu gesto, sua voz.²⁶¹

O texto onceado carece, pois, de olhares e de escutas. Quem fala em “Meu tio, o Iauaretê”, fala desse lugar em que o outro é introjetado como memória da enunciação do sujeito índio, do sujeito negro, do sujeito branco, do sujeito bugre, todos eles o eu/outro do sujeito jaguar, vertiginoso. Sujeito todo nome e nome mais nenhum não, Bacuriquirepá, Breó, Beró, Tonico, Antonho de Eiesus, Macuncozo, Tiodoro, Maria Maria, Pinima. Cada um desses sujeitos vozeia na narrativa como índice de textualidade, na viagem alucinada da transfiguração da escrita. A metamorfose anunciada dramatiza esse parecer sempre mais que já não se fabula pelo enunciado, presidido que é pela enunciação. Nessa publicidade errante, o emissor é o negro caçado pela onça, a onça caçada pelo bugre, o bugre caçado pelo sitiante, o sitiante caçado pelo jaguar, todos caçados e comidos por um outro e nesse outro, inexoravelmente, transcriados.

Feita outra, a linguagem persegue novas vias de realização, clivando o continente da língua portuguesa com outros repertórios significantes, do tupi, do quimbundo, de rosneios. Os sufixos e prefixos, as interjeições e onomatopeias, os sintagmas estranhos, repetidos em processo de contiguidade, formatam o corpo da textualidade jaguar, sendo sua função não apenas estilística, mas, principalmente, fabulativa, como afirma Haroldo de Campos:

Então já se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de *nheengatu*, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo.²⁶²

Imagem especular dessa linguagem performática, o clímax da metamorfose processa-se num contínuo, fugindo ao ritual da narratividade explicativa e descriptiva, na medida em que, como diz Campos,²⁶³ “não é apresentado, mas presentado, presentificado pelo texto”, isomórfica e teatralmente, numa fala que quando quer muda, suspeita, espreita, desvia, tresvaria:

Ói: deixa eu ver mecê direito, deix’eu pegar um tiquinho em mecê, tiquinho só, encostar minha mão... [...] Atiê! [...] Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Uí, uí, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu — Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhénhénhém... Heéé!...²⁶⁴

Nessa escrita, dramaticamente presentada a enunciação avança para fora do texto, na mesma medida em que vinca o outro na escritura, em um arrebatamento oceano e oceânico da linguagem, já em estado de outridade, sempre outra, rio abaixo, rio acima, sempre rio.

No exercício dessa dicção, o escritor expande os limites dos códigos linguísticos ao mesmo tempo que os corrói e os desterritorializa, tornando a língua matéria migrante e movente. Esse tipo de texto, escuta e escrita do outro, é, como em Luandino, “o onde que a gente demos encontro os milagres do impossível”²⁶⁵ texto, no qual “se dá o encontro da magia da voz com a artesania da letra”,²⁶⁶ texto-dioniso, variado, lugar da respiração tênue e tensa dos signos mutantes da língua, em estado de liberdade; texto onçado, jubilante, feito cobra que “revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras”,²⁶⁷ texto nunca estático para que nele se reconheça, como em Manuel Rui, que “para além da defesa de mim... sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá ‘os portos do mundo sejam portos de todo o mundo’”.²⁶⁸

²⁴⁷ Rosa, Guimarães. “Meu tio, o Iauaretê”. In: _____. *Estas estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 171. ²⁴⁸ Rui, Manuel. *Eu e o outro — o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)*. In: Medina, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 308. ²⁴⁹

Vieira, José Luandino. “Lá em Tetembuatuba”. In: _____. *No antigamente da vida: Estórias*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 17. ²⁵⁰ *Ibidem*, p. 17. ²⁵¹ Cf. Vernant, Jean-

Pierre. *A morte nos olhos, figurações do outro na Grécia antiga, ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. ²⁵² Vernant, A. *morte nos*

olhos, figurações do outro na Grécia antiga, ártemis e Gorgó, p. 12. [253](#). Kristeva, Julia. *No princípio era o amor, psicanálise e fé*. Tradução de Leda Tenório da Motta. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 18. [254](#). Rosa, Guimarães. “O outro ou o outro”. In: [_____](#). *Tutameia: Terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979. p. 107. [255](#). Vernant, A morte nos olhos, figurações do outro na Grécia antiga, ártemis e Gorgó, p. 18. [256](#). *Ibidem*, p. 13. [257](#). Rui, Manuel. *Eu e o outro — o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)*, p. 308. [258](#). Padilha, *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 9. [259](#). Rosa, “Meu tio, o Iauaretê”, p. 171. [260](#). Vernant, A morte nos olhos, figurações do outro na Grécia antiga, ártemis e Gorgó, p. 103. [261](#). *Ibidem*, p. 104. [262](#). Campos, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: [_____](#). *Metalinguagem & outras metas, ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 60. [263](#). *Ibidem*, p. 61. [264](#). Rosa. “Meu tio, o Iauaretê”, pp. 197-8. [265](#). Vieira, “Lá em Tetembuatuá”, pp. 17. [266](#). Padilha, *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 14. [267](#). Rosa, “Meu tio, o Iauaretê”, p. 171. [268](#). Rui, *Eu e o outro — o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)*, p. 309.

NTUNGA

Do tempo espiralar, condensações

O ser humano em si mesmo é um “objeto” [ma] em movimento, pois é um trilhador-de-em-volta [n’zungi a nzila].

Bunseki Fu-Kiau

Como responsos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias. Em seus voltejos, somos. Tempo *ntangu*, tempo sol, tempo no vento riscado, no corpo experimentado. Tempo que se refaz em outros tempos, como o tempo de disseminar e o tempo de recolher. Tempo também é *tanga*, escrever e dançar. Escrever é assim inscrever no corpo que dança, vozeia, canta e tamborila, o tempo constituinte das espirais.

Nas andanças dessas composições, nos vestimos de ancestralidades. Uma gnose poderosa, a ancestralidade, em curvas e ritornelos, se instala e se expande. Princípio *mater* relacional, interliga tudo o que no cosmos existe e a tudo recobre em ondas de radiação e de transmissão da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres, nos quais se inclui a pessoa e seus entornos, na variedade e diversidade de sua natureza. Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. No seu âmbito tudo se estabelece em relações interdependentes e mutuamente constitutivas.

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. As curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprecindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir. O ancestre, experiência acumulada do vivido, assegura a transposição das *nzilas* cruzadas, das travessias transversas, mantendo a possibilidade de permanência dos seres em sua existência diferenciada. Por isso é lembrado e celebrado como fonte de conhecimento e de rejuvenescimento.

Na órbita da temporalidade ancestral, a primazia do movimento matiza os eventos, em processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. No movimento cíclico, há permanência e repetição em diferença. Nesse

processo perpétuo de “ir-e-voltar da vida [...] não existe fim”, pois a “vida é um contínuo por meio de muitos estágios [...] nos quais não existe morte nem ressurreição”, pois “a vida é um permanente processo de mudança”.²⁶⁹ Ou, como sintetiza Padilha: “A morte não corta a comunicação com os vivos, já que, pelo primado da força vital, todos os seres interagem, portanto, se comunicam. Tudo faz parte de uma mesma cadeia sintagmática, nada excluindo nada; a ordem dos vivos e a dos mortos se interpenetram, constituindo um universo significativo.”²⁷⁰ Mesmo na morte, na dinâmica das transformações, incide o gesto profético do devir como reminiscência da metamorfose necessária para a urgência, emergência e continuidade da vida e do hálito sagrado que em tudo perenemente habita e se manifesta. Da morte nascem os ancestrais, cujos rituais de passagem asseguram sua transcendência e presença. O ancestral é acúmulo de conhecimento que abrange toda a existência em seu entorno, inclusive a natureza, da qual faz parte e na qual se nutre.

Em *A varanda do frangipani*, de Mia Couto, o xipoco, morto que não alcançou a dimensão de antepassado lembrado, lamenta-se:

Durante anos fui um vivo de patente, ente de autorizada raça. Se vivi com direiteza, desglorifiquei-me foi no falecimento. [...] Como não me apropriaram funeral fiquei em estado de xipoco, essas almas que vagueiam de paradeiro em desparadeiro. Sem ter sido cerimoniado acabei um morto desencontrado de sua morte. Não ascendi nunca o estado de xicuemento, que são os defuntos definitivos, com direito a serem chamados e amados pelos vivos. [...] Faço parte daqueles que não são lembrados.²⁷¹

Para poder ser recordado, reclamado e celebrado, é necessário, então, “remorrer”.²⁷² O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospecção, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo *re*, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir.

Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcursos e interlinhas da vida. É pousar nas espirais, como um *em ser* gravado e integrado no circuito dinâmico da memória e da cinese, como qualidade do movimento. É habitar temporalidades múltiplas, como ser flutuante em superfícies de simultaneidades; é ser tempo na temporalidade Kalunga, “oceano de ondas/radiações”, “composto pelos tesouros biológicos, materiais, intelectuais e espirituais acumulados em rolos [ku mpèmba], o passado, o eterno banco das forças geradoras/motrizess da vida”.²⁷³

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um *em si* mesmo, íntegro e pleno, cuia recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar.

Nessa ambiência, retornar não é repetir como um mesmo ou uma mesmidade a experiência vivida, pois como belamente traduz Thiong'o, na cosmopercepção africana,

nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendraremos seres idênticos a nós mesmos. [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva.²⁷⁴

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanação e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade.

E se manifesta por um prisma de formulações e de africanias, seus corpostela, formas que regem suas oralituras, seus meios e modos de veridicção, como força de permanência e de Presença da ancestralidade, grávida de cinesias, ondulações, assimetrias, circunlocuções. Quer nas práticas medicinais curativas, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas da voz, na música e nas sonoridades, na escultura e nas artes das indumentárias e das máscaras, nos jogos corporais, nos dançares afro inspirados, nos sistemas religiosos, nos

modelos de organização social, nos modos de relacionamento entre as pessoas e entre o humano e o divino, e em particular, na vivência do tempo espiralar, a ancestralidade pulsa, prima, espargindo, em ondas de radiovibração, a força vital.

No âmbito desse pensamento e perspectiva, Kalunga, o princípio-deus-da-mudança, é a força em movimento, e, por causa disso, nossa Terra e tudo nela estão em perpétuo movimento. Os seres humanos são trilhadores-de-em-volta, como afirma Fu-Kiau:

Diadi nza-Kongo kandongila: Mono i kadi kia dingo-dingo (kwènda-vutukisa) kinzungidila ye didi dia ngolo zanzingila. Ngiena, kadi yateka kala ye kalulula ye ngina vutuka kala ye kalulula. Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.²⁷⁵

Nas encruzilhadas dos saberes que transitam com os povos das diásporas, a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas. Nelas, em seu aparato — falas, cantos, textos orais, linguagens, rítmicas das sonoridades, gestos bailarinos, movimentos coreográficos, figurinos, adereços, objetos ceremoniais, adornos, luminosidades, inscrições peliculares, espacialidades, cortejos, festejos, compartilhados — e em sua cosmopercepção filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios epistemológicos, textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua, mas transcriada, África, as partituras dos seus saberes, o corpo alterno das identidades recriadas, os retalhos de lembranças, reminiscências e esquecimentos incompletos, a gramática de afetos compartilhados, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os tormentos resultantes das travessias pelo Mar-Oceano e por todas as encruzilhadas.

Policromado pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é o local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural e do tempo que o concebe e estrutura. É *nzila*, caminho, repertório de pensamentos que grafam esse corpo/*corpus*, estilística e ontologicamente, como *locus* e ambiente de saber, de memória e de história. Essas ideias e concepções são também grafadas em uma das mais importantes inscrições africanas nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, pontos riscados, cartografias dessas ontologias, signos do cosmos e de suas derivações.

O corpo bailarina o tempo que se grava e se grava em seus movimentos. O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse

conhecimento, grafado também na memória do gesto. O gesto, *poiesis* do movimento, esculpe e delineia no ar as sonoridades ondulantes. Dá forma visual à música e ao complexo rítmico das sonoridades e vocalidades, criando “no espaço a forma externa do poema”.²⁷⁶ Assim, “um bom dançarino é aquele que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar a visualização dos ritmos”.²⁷⁷ Ou como também diz Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical”.²⁷⁸

Esse índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que como inscrição constitui uma imagem, um signo cultural estilístico. Um corpo hieróglifo.

Gestos bailarinos. Assim também se grava o tempo, composto pelos voltejos do corpo e pelas poéticas de seus gestos que constituem e instauram a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descriptivo, mas, fundamentalmente, performativo.

Nessa estética dançante, as expansões espaciais espelham as temporalidades que se curvam nos voleios que riscam os espaços; nas giras do corpo sobre si mesmo; nos movimentos de retornos e andamentos que criam contração e expansão da terra e do ar; nos redemoinhos transversos da rotatividade anti-horário que precede e constitui o horário atrás e o adiante, sempre uma conquista, esgarçando a presença ancestral no presente, sempre conotado pelo antes, o durante e o depois, simultaneamente; nas geometrias circulares que incluem o alto, o baixo e os lados, enovelando os movimentos corporais e figurando a forma espiralada das temporalidades curvas.

As coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O uso circunflexo do torso, o jogar para baixo emdobres dos ombros, o torcimento em voleios das pernas, o corpo chão, movimento dos pés que tocam e retocam a terra, coração e pulso dos ancestrais; o pulo para o alto do corpo mastro, ligando o humano e o divino, são rastros de memória. E como tal, de forma inclusiva, solicitam também a memória corporal de todos os que participam dos eventos, nos âmbitos em que estes se tecem e rejuvenescem, espargindo o hálito sagrado do divino que assim se manifesta, recriando o mundo de nossos antepassados, a nossa

própria vivência e experiência, ressemantizando nossas rotinas, ampliando os fulcros de todos os seres, expandindo as experiências estéticas, sensoriais e epistemológicas de nossos incompletos saberes, de nossas dúvidas, de nossas retinas, reanimando signos que pareciam ter desertado.

Os sujeitos e as formas artísticas que daí derivam são tecidos de memória, escrevem história.

O corpo é gradiente de sonoridades que se espalham em ondas espiraladas. E as sonoridades advêm das vocalidades, das silabações, de fraseados e fonemas rítmicos, da repetição da fala e da voz replicadas pelos instrumentos de percussão e de toda a ambiência musical que, em ritornelos temporais e temporalizantes, repica estilisticamente os traços culturais e os espalha pelos ares. Ali se realçam a importância, sofisticação e sutilezas dos ritmos: “Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão). [...] Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração — é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte.”²⁷⁹

Os sons vibram na coreografia do torso, das palmas das mãos, dos jogos dos pés, nas linhas das feições, emprestam voz à linguagem e à sua dicção, fazem ecoar no corpo substantivamente, e por uma gramática de complementaridade, a música, o movimento, a voz e a dança, em polirritmias. Nessa ambiência, vibra a palavra proferida. Força e princípio dinâmicos, a palavra melhor se realiza como sinestesia, linguagem que necessita do canto, da dança, do ritmo, das cores, do gesto performático, dos cheiros e sabores para sua plena realização e eficácia oracular, antecipatória. Daí a natureza numinosa e o poder aurático da voz. Pela boca, o solista sopra e repete um tema, sua força vital, e sobre ele verseja, solfeja, improvisa, replicado pelo coro, na cadência dos responsos.

Na musicalidade ancestral em que todo som é significante, os princípios de retorno ritmicamente se estabelecem e ressoam em ondas cíclicas sonoras que, como gradientes, emanam e circunscrevem as pessoas e seus entornos. Em sua tessitura musical destacam-se a circunlocução, a circulação e emanação sonora e instrumental, assim como a indissociabilidade entre as sonoridades e todos os outros sistemas semióticos que integram e compõem a performance. Todas as composições sonoro-musicais e suas tessituras e particularidades de timbres e ritmos são concebidas como uma unidade indivisível, mutuamente complementares. O canto solicita a dança que borda no ar esculturas musicais. A ambiência sonoro-musical pode, assim, ser lida

como um cosmograma, pois em suas radiâncias e frequências espiraladas retém as qualidades mesmas dessas cartografias de saberes. Como uma síntese, é metonímica de toda a estrutura do pensamento ancestral negro, uma cartografia, índice de consonância e de movência. Ou seja, as rítmicas sonoras, em si mesmas, como *mise en abîme*, repicam a cultura em sua integridade e nelas o tempo espiralar que as estrutura.

Por vias da performance corporal, a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura.²⁸⁰ Os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, como voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois muitos povos e sociedades inscrevem, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios de conhecimento em outros ambientes de memória, entre eles suas práticas performáticas.

O corpo bailarino produz, transfere, transcria e transfere os saberes, numa estética fundada pela ética de um pensamento no escopo do qual o belo nunca é desinteressado ou desnecessário, pois detém o valor de um benefício para toda a coletividade.

Na ética das culturas negras a arte é um bem, uma oferenda e uma dádiva.

O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada.

Essas *sophyas* e esses saberes nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência total, absoluta e plena, o *oblivio* também é da ordem da incompletude. Nessas encruzilhadas, nesses trilhos-de-em-volta, as gradiências e os diapasões da memória são lembranças resvaladas de esquecimentos imperfeitos, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Nas dinâmicas de suas temporalidades performa-se o sentido mais primevo do

termo religião, etimologicamente derivado do latim *religare*, religar, restituir, restaurar, reatar. Nelas viajam as reminiscências que brilham na luminosidade das forças vitais, emanando o hálito e os aromas do sagrado que em nós habita. Os gestos são assim tempos que rimam com sentimentos, como nos ensinam os poetas.

No corpo o tempo bailarina. O corpo em performance é o lugar do que curvilinearmente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. Um já ter sido no *em vir*, no *revir* e no *em ser*.

Um corpo, um tempo, um gesto de memória. Os acordes da ancestralidade criam suplementos que revestem os muitos hiatos, vazios e rupturas forjados pelas abissais diásporas, algo que se coloca em lugar de alguma coisa que parecia inexoravelmente submersa nas travessias, mas que é perenemente transcriada, reincorporada e restituída nas cadências de sua alteridade, inscritas sob o signo da reminiscência e da presença nas curvilíneas espirais do tempo. Um saber, uma sapiência.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 56. ²⁷⁰ Padilha, *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, p. 39. ²⁷¹ Couto, *A varanda do frangipani*, p. 9-10. ²⁷² *Ibidem*, p.

13. ²⁷³ Fu-Kiau, “A cosmologia africana dos Bantu-Kongo”, p. 57. ²⁷⁴ Thiong’o, Ngugi wa. *Writers in Politics: a Re-Engagement with Issues of Literature and Society*. Edição revista e ampliada. Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP/ Portsmouth: Heinemann, 1997. p. 139. ²⁷⁵ *Ibidem*, p. 14. ²⁷⁶ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, pp. 216-7. ²⁷⁷.

Malone, *Steppin’ on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*, p. 15. ²⁷⁸ Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 22. ²⁷⁹ *Ibidem*, p. 23. ²⁸⁰ Cf. Martins, *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, p. 21.

Referências bibliográficas

- Adjaye, Joseph (org.). *Time in the Black Experience*. Westport, Londres: Greenwood Press, 1994.
- Aguessy, Honorat. “Visões e percepções tradicionais”. In: Sow, Alpha I.; Balogun, Ola; Aguessy, Honorat; Diagne, Pathé. *Introdução à cultura africana*. Tradução de Emanuel L. Godinho; Geminiano Cascais Franco; Leite, Ana Mafalda. Lisboa: Edições 70, 1980. pp. 95-136.
- Alves, Miriam. “Pedaços de mulher”. Entrevista. Martins, Leda Maria; Durham, Carolyn; Peres, Phylis; Howell, C. (org.). *Callaloo, African Brazilian Literature, an Special Issue*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, v. 18, n. 4, pp. 970-2, 1995.
- Amaral, Bernardo. *Matimo, Masaho ni dzitekatekane nya vatonga*. Apud Santos, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.
- Anunciação, Aldri. *Trilogia do confinamento*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- Assis, Machado de. “Pai contra mãe”. In: _____. *Obras completas: Conto e teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. v. 2.
- Barthes, Roland. *A câmara clara. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Edição especial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- Bebey, Francis. *African Music: A People’s Art*. Tradução de Josephine Bennett. Nova York: Lawrence Hill, 1975.
- Benveniste, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Eduardo Guimarães et alii. São Paulo: Pontes, 1989. v. 2.
- Bergson, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Bidima, J.-G. *La Philosophie négro-africaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- Biyogo, G. *Histoire de la Philosophie Africaine: Le berceau égyptien de la Philosophie*. Paris: L’Harmattan, 2006. v. 1.
- Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- _____. “Sobre tempo e história”. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- Braga, Júlio. *Ancestralidade afro-brasileira: O culto de Baba Egun*. Salvador: Ceao-Ianamá, 1992.
- Branco, Lucia Castello. *Escrever a loucura. (Comunicação)*. In: V Congresso ABRALIC, Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

Camargo, Oswaldo de. *O negro escrito: Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

Campos, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas, ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Carlos, Dione. *Dramaturgias do front*. São Paulo: Editora Primata, 2017.

_____. “Manifesta cabocla”. In: Souza, Vinicius (coord.). *Janela de Dramaturgia, Edição Manifesto*. Belo Horizonte: PBH/SMC, Instituto Unimed-BH, ago.-dez. 2019. pp. 15-9. Disponível em: <https://janeladedramaturgia.com/wp-content/uploads/2017/09/cat%C3%A1logo-11-21_JANELA_PÚBLICA%C3%87%C3%83O_vs7_low-TOTAL.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Carvalho, Ruy Duarte de. *Hábito da terra: Poesia*. Porto: União dos Escritores Angolanos, 1988.

Castro, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: Um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

Cerqueira, Gustavo Melo. “O limite poroso entre o político e o estético na tragédia negra *Antônia*”. *Legítima Defesa, uma Revista de Teatro Negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, v. 2, n. 2, pp. 83-9, 2. sem. 2016.

Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Nova York; Londres: Routledge, 1991.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambrigde: Cambridge University Press, 1989.

Couto, Mia. *A varanda do frangipani*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Cunha Jr., Henrique. “Ntu: Introdução ao pensamento filosófico Bantu”. *Educação em Debate*, Fortaleza, v. 32, n. 59, pp. 25-40, 2010.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In: _____. *Mil platôs*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 3.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Doctors, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Drewal, Margaret Thompson. *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

Duarte, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Eliade, Mircea. *O mito do eterno retorno, arquétipos e repetição*. Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1981.

Finnegan, Ruth. “O que vem primeiro: O texto, a música ou a performance?” In: Matos, C. Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Fischer-Lichte, Erika. “Realidade e ficção no teatro contemporâneo”. Tradução de Marcus Borja. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 14-32, 2013.

Fu-Kiau, K. K. Bunseki. “Cosmologia africana dos Bantu-Kongo: Princípios de vida e vivência”. In: Santos, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau*:

Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil, tese de doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. pp. 14-109.

_____. “A Powerful Trio: Drumming-Singing-Dancing”. In: Chernoff, John Miller (org.). *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

_____. “Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo Concept of Time”. In: Adjaye Joseph K. (org.). *Time in the Black Experience*. Westport e Londres: Greenwood Press, 1994.

_____. *A visão Bântu Kôngo da sacralidade*. Tradução de Valdina O. Pinto. Salvador: Associação Cultural de Preservação do Patrimônio Bantu — Acbantu, s.d.] Disponível em: <<https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf>>. Acesso em: 1 fev. 2021. [Tradução de *Self Healing Power and Therapy*. New York: Vantage Press, 1991.]

Galard, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism*. Nova York e Oxford: Oxford University Press, 1988.

Giroto, Ismael. *O universo mágico-religioso negro-africano e afro-brasileiro: Bantu e Nàgô*. Tese de doutorado em Antropologia, Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Gomes, Núbia Pereira de Magalhães; Pereira, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: Os Arturos*. Juiz de Fora: Edufjf/MinC, 1988.

Gonçalves, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo: Editora Record, 2006.

Guimarães, Geni. “Constatação”. In: Alves, Miriam; Durham, Carolyn (orgs.). *Finally us*. Colorado Springs: Three Continental Press, 1995.

Hegel, George W. F. *Curso sobre a filosofia da história*.

Hesíodo. *Teogonia: A origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Holloway, Joseph E. (orgs.). *Africanisms in American Culture*. Indiana: Indiana University Press, 1990.

Huyssen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public Culture*, Duke University Press, v. 12, n.1, p. 21-38, 2000.

Imbo, Samuel Oluoch. *An Introduction to African Philosophy*. Maryland: Rowmn & Littlefield Publishers, 1998.

Isaacsson, Marta. “Cruzamentos históricos: Teatro e tecnologia de imagem”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, pp. 7-22, jul.-dez. 2011.

Jones, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Tradução de Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Record, 1967.

Júlia, Fernanda. "Entrevista". *Legítima Defesa, uma Revista de Teatro Negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 19, 2. sem. 2016.

Kagame, Alexis. *La Philosophie Bantu Comparée*. Paris: Présence Africaine, 1976.

Kristeva, Julia. *No princípio era o amor, psicanálise e fé*. Tradução de Leda Tenório da Motta. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Leite, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Casa das Áfricas, Palas Athena, 2009.

_____. "Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas". In: _____. *Introdução aos estudos sobre África contemporânea*. São Paulo: Centro de Estudos Africanos da USP, 1984.

León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. 5. reimpr. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Lhansol, Maria Gabriela. *Lisboaleipsig I: O encontro do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

Ligiéro, Zeca. *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

Lopes, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

Lucas, Glaura. *Os sons do Rosário: O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Lucinda, Elisa. "Aviso da lua que menstrua". In: _____. *O semelhante*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Luz, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. 3. ed. Salvador: Edufba, 2008.

Malone, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1996.

Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

Martins, Leda Maria. *A cena em sombras: Expressões do teatro negro no Brasil e nos Estados Unidos*. *Tese de doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991*.

_____. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. "A oralitura da memória". In: Fonseca, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. "Corpo, memória de afetos — os cantares Maxakali". *Cultura e Pensamento, Arte, cultura e democracia no século XXI*, Belo Horizonte, PBH, v. 1, pp. 56-9, dez. 2019. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-decultura/2019/Publica%C3%A7%C3%A3o_Arte%20Cultura%20e%20Democracia%20no%20S%C3%A9culo%20XXI.pdf> Acesso em: 1 fev. 2021.

_____. "O feminino corpo da negrura". *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, pp.111-21, out. 1996. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1137>> Acesso em: 29 jan. 2021.

_____. “Performance del tiempo: Los Congados”. *Conjunto, Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, pp. 3-14, 2004.

_____. “Performances do tempo espiralar”. In: Ravetti, Graciela; Arbex, Márcia (org.). *Performances, exílios, fronteiras: Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Pós-Lit, 2002.

_____. “Performances of Spiral Time”. In: Galvez, Alyshia (Ed.). *Performing Religion in The Americas: Media, Politics and Devotional Practices of the Twenty-First Century*. Londres, Nova York, Calcutá: Seagull Books, 2007. pp.173-208.

Martins, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

Matos, Claudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Maultsby, Portia K. “Africanism in African-American Music”. In: Holloway, Joseph E. (Ed.). *Africanisms in American Culture*. Indiana: Indiana University Press, 1990.

Maxakali, Toninho *et alii*. “Cantos dos povos morcego e hemex-espíritos”. In: Tugny, Rosângela Pereira de (org.). *Cantos dos povos morcego e hemex-espíritos*. Belo Horizonte: FALE UFMG/Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras, 2013.

Mibit, John S. *African Religion and Philosophy*. 2. ed. Oxford: Heinemann Educational Publishers, 1999.

Morrison, Tony. *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Mundimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, London James Currey, 1988.

Murray, Albert. *The Hero and the Blues*. Nova York: Vintage Books, 1995.

Murray, Albert. *The Omni-Americans: Black Experience and American Culture*. Nova York: Vintage Books, 1983.

Narradores, escritores e ilustradores *tikmū’ün* da Terra Indígena do Pradinho; Tugny, Rosângela Pereira de (org.). *Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009.

Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. In: Fabre, Geneviève; O’Meally, Robert (orgs.). *History and Memory in African-American Culture*. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1994. pp. 284-300.

Novaes, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

O’Meally, Robert G. (orgs.). *The Jazz Cadence of American Culture*. Nova York: Columbia University Press, 1998.

Oliveira, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: Elementos para uma filosofia afrodescendente*. 2. ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

Oliveira, Jessé; Lopes, Vera (org.). *Hamlet sincrético, em busca de um teatro negro*. Porto Alegre: Caixa Preta, 2019.

Padilha, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: Eduff, 1995.

Paixão, Adriana. “Por uma Sociologia do teatro negro feminino das Capulanas: Indícios e percursos”. In: Silva, Salloma Salomão Jovino da (org.). *Nebras insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: Perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018.

Passô, Grace. “A produção negra é um farol para a arte brasileira”. [Entrevista concedida a] Luisa Pecora. *Mulher no cinema*, 21 jan. 2019. Disponível em: <http://mulhernocinema.com/%20entrevistas/grace-passo-a-producao-negra-e-um-farol-para-a-arte-brasileira/>

_____. “O teatro é uma espécie de aquilombamento”. [Entrevista cedida a] Mariana Filgueiras. *Revista Continente*, Pernambuco, Editora Cepe, 24 abr. 2018. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/ro-teatro-e-uma-especie-de-aquilombamento>

Pereira, Edimilson de Almeida. *Casa da palavra: Obra poética 3*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

_____. “Curiangu”. In: _____. *Nós, os bianos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

Pereira, Edimilson de Almeida; Gomes, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem. Exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

Pinto, Valdina O. Entrevista. In: Santos, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. pp. 230-3.

Pomian, Krzysztof. “Tempo/temporalidade”. In: _____. *Tempo/temporalidade*. Tradução de Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993. (Enciclopedia Einaudi, 29)

Queiroz, Sônia. *Pé preto no barro branco: A língua dos negros na Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. [2. ed. rev. 2019. Disponível em: https://www.amazon.com.br/P%C3%A9-preto-barro-branco-Tabatinga-ebook/dp/B07VCVGBTB/ref=sr_1_1?_mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=P%C3%A9+preto+no+barro+branco&qid=1615292643&sr=8-1] Acesso em: 9 mar. 2021.]

Reis, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

Ribeiro, Stephanie. “Quem somos: Mulheres negras no plural, nossa existência é pedagógica”. In: Hollanda, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. pp. 261-99.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et alii*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

_____. “Introdução”. In: _____. (org.). *As culturas e o tempo: Estudos reunidos pela Unesco. Tradução de Gentil Titton*. Petrópolis: Vozes, São Paulo: Editora da USP, 1975.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. 3 v.

Risério, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nova York: Columbia University Press, 1996.

_____. “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”. In: Parker, Andrew; Sedgwick, Eve (orgs.). *Performativity and Performance*. Nova York, Londres: Routledge, 1995. pp. 173-196.

Roberts, Mary N.; Roberts, Allen F. “Body Memory. Part. 1: Defining the Person”. In: _____. (orgs.). *Memory: Luba Art and the Making of History*. Nova York: The Museum for African Art/Munich: Prestel, 1996.

Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: Processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

Rosa, Guimarães. “Meu tio, o Iauaretê”. In: _____. *Estas estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pp. 160-98.

_____. “O outro ou o outro”. In: _____. *Tutameia: Terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979. pp. 105-7.

Rovelli, Carlo. *A ordem do tempo*. Tradução de Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Roubine, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Rui, Manuel. *Eu e o outro — o invasor (ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto)*. In: Medina, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Epopeia, Secretaria de Estado da Cultura, 1987. pp. 308-10.

Samain, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: Samain, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012. pp. 21-36.

Santana, Tiganá. “Tradução, interações, e cosmologias africanas”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, pp. 65-77, set.-dez., 2019. Edição Especial: Poiéticas não Européias em Tradução - Refundações e Reescritas desde Brasis.

Santos, Deoscóredes Maximiliano dos. Tradição e contemporaneidade. *Apud Santos, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002.

Santos, Deoscóredes M. dos; Santos, Juana E. *African sacred arts and rituals in Brazil*. Ibadan: Institute of African Studies, 1967. *Apud Santos, Inaicyra Falcão dos. Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002.

Santos, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Edufba, 2002.

Santos, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèṣè e o culto Ègum na Bahia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

Santos, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: Tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Saturnino, Andrea Caruso. *Ligeiro deslocamento do real: Experiência, dispositivo e utopia na cena contemporânea*. Tese de doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP, Universidade de São Paulo, 2017.

Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. “O que é performance”. *O Percevejo — Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, UniRio, v. 11, n. 12, pp. 25-50, 2003. Estudos da performance.

_____. *Performance Theory*. Edição revista e ampliada. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

Schechner, Richard; Appel, Willa (orgs.). *By Means of Performance, Intercultural Studies and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Sergio, Lucelia. “A cena mineira: Memória, identidade e protagonismo em BH”. *Legítima Defesa, uma Revista de Teatro Negro*, Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro, São Paulo, v. 2, n. 2, pp. 34-47, 2. sem. de 2016.

Silva, Eusébio Lôbo da (Mestre Pavão). *O corpo na capoeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

Silva, Salloma Salomão Jovino da. “Apresentação”. In: Silva, Salloma Salomão Jovino da (org.). *Negras insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanias Cia. de Arte Negra, 2018.

Sklar, Deidre. *Dancing with the virgin: body and faith in the fiesta of Tortugas, New Mexico*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Sodré, Muniz A.C. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1988.

_____. *Pensar nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

_____. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Souza, Juliana Rosa de. *Reflexões sobre o teatro negro: Uma análise a partir de textos teatrais contemporâneos de autoria negra*. Tese de doutorado em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2019.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Reimpr. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. “Theatre in African Traditional Cultures, survival patterns”. In: Huxley, Michael; Witts, Noel (orgs.). *The Twentieth-Center Performance Reader*. Londres: Routledge, 1996.

Tavares, Júlio (org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas, perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris Editora, 2020.

Taylor, Diana. “Hacia una definición de performance”. *O Percevejo — Revista de Teatro, Crítica e Estética*, UniRio, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, pp. 17-24, 2003. Estudos da performance.

_____. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *The Archive and the Repertoire, performing cultural memory in the Americas*. Durhan e Londres: Duke University Press, 2003.

Thiong’o, Ngugi wa. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP; Portsmouth: Heinemann, 1986. [Reimpresso em 2006.]

_____. *Writers in Politics: a Re-Engagement with Issues of Literature and Society*. Edição revista e ampliada. Oxford: James Currey; Nairobi: EAEP; Portsmouth: Heineman, 1997.

Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act*. Los Angeles: University of California Press, 1979.

_____. *Flash of the Spirit: African and African-American Art and Philosophy*. Nova York: Vintage Books, 1984.

Tonezzi, José; Schulte, Guilherme. “Cena, tecnologia e inovação: Desafios para a formação da pesquisa em artes e espetáculo”. *Moringa, Artes do Espetáculo, Dossiê Cena e Tecnologia*, João Pessoa, v. 2, n. 1, pp. 51-60, jan.jun. de 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/9983/5463>.

Tugny, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ’ũn-Maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Funai, 2011.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.

Vernant, Jean-Pierre. *A morte nos olhos, figurações do outro na Grécia antiga, ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Vieira, José Luandino. “Lá em Tetembuatuba”. In: _____. *No antigamente da vida: Estórias*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

Villas Bôas, Rafael. “Cidade vodu: A disposição de correr riscos entre fronteiras”. *Cadernos de Ensaios*, São Paulo, Teatro de Narradores, n. 8, p. 21-28, 2016.

Vogt, Carlos; Fry, Peter. *Cafundó, a África no Brasil: linguagem e sociedade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

Zumthor, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2000.

Espetáculos e performances citados

A missa dos quilombos — Direção-geral: Luiz Fernando Lobo; Dramaturgia: João das Neves | Companhia Ensaio Aberto, 2002

Alguma coisa a ver com uma missão — Direção coletiva: Os Crespos; Orientação de direção: José Fernando Peixoto de Azevedo e Kenia Dias; Dramaturgia: Allan da Rosa e Os Crespos | Os Crespos, 2016

Antônia — Direção artística: Sanara Rocha; Dramaturgia: Daniel Arcades, 2016

Bombril — Concepção, direção e performance: Priscila Rezende, 2010

Buraquinhos — Direção: Naruna Costa; Dramaturgia: Jhonny Salaberg | Carcaça de Poéticas Negras, 2019

Cidade Vodu — Direção-geral e dramaturgia: José Fernando Peixoto de Azevedo | Teatro de Narradores, 2016

Como falar de coisas invisíveis — Criação e performance: Val Souza, 2017

Iyá Ilu — Encenação, dramaturgia e performance cênica: Sanara Rocha, 2017

Hamlet sincrético — Direção: Jessé Oliveira; Dramaturgia: Viviane Juguero | Grupo Caixa Preta, 2005

Mulheres do asè — Direção-geral, concepção e roteirizarão cênica: Edileusa Santos, 2017

Ninhos e revides: Mirando o Haiti — Direção: Angelo Flavio; Roteiro: Allan da Rosa e Angelo Flávio | Os Crespos, 2016

Outras rosas — Concepção e performance: Soraya Martins | Coletivo Tropeço, 2017

Preto — Direção: Marcio Abreu; Dramaturgia: Marcio Abreu, Grace Passô, Nadja Naira | Companhia Brasileira de Teatro, 2017

Pretoperitamar, o caminho que vai dar aqui — Direção-geral e idealização: Anelis Assumpção; Dramaturgia: Ana Maria Gonçalves e Grace Passô, 2019

Q'Eu Isse — Direção-geral: Rui Moreira; Elaboração de roteiro: Adyr Assumpção | Cia. Será Que, 2008

Quando Efé — Direção: Leandro Belilo; Criação colaborativa | Cia. Fusion, 2014

Quaseilhas — Direção, concepção e oríkì: Diego Pinheiro, 2018

Vaga carne — Concepção, atuação e texto: Grace Passô; Equipe de criação: Kenia Dias, Nadja Naira, Nina Bittencourt e Ricardo Alves Jr., 2018

Violento — Direção: Alexandre De Sena | Dramaturgia: Alexandre De Sena e Preto Amparo | Preto Amparo, 2017

Traga-me a cabeça de Lima Barreto — Direção: Fernanda Júlia | Dramaturgia: Luiz Marfuz | Hilton Cobra, 2018

© Editora de Livros Cobogó, 2021

Coordenador da coleção
José Fernando Peixoto de Azevedo

Editora-chef
Isabel Diegues

Edição
Aïcha Barat

Gerente de produção
Melina Bial

Preparação de texto
Sônia Queiroz

Revisão final
Eduardo Carneiro

Projeto gráfico e diagramação
Mari Taboada

Fotografias
Composição IV: Acervo pessoal Leda Maria Martins
Composição V: Julio Pantoja / Instituto Hemisférico de Performance y Política
Composição VI: Adeloyá Ojú Bará

Capa
Thiago Lacaz

CIP-Brasil. Catalogação na Publicação
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

M344p

Martins, Leda Maria
Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela [recurso eletrônico] / Leda Maria Martins.
- 1. ed. - Rio de Janeiro : Cobogó, 2021.
recurso digital; 3M (Encruzilhada)

Formato: epub
Requisitos do sistema: adobe digital editions
Modo de acesso: world wide web
ISBN: 978-65-5691-046-8 (recurso eletrônico)

1. Tempo - Filosofia. 2. Ensaios brasileiros. 3. Livros eletrônicos. I. Título II. Série.

21-73788 CDD: 869.4
CDU: 82-4(81)

Meri Gleice Rodrigues de Souza - Bilbiotecária - CRB-7/6439

Todos os direitos reservados à

Editora de Livros Cobogó Ltda.
Rua Gen. Dionísio, 53, Humaitá —
Rio de Janeiro — RJ — Brasil — 22271-050
Tel.: +55 21 2282-5287
www.cobogo.com.br

Sobre os livros da Encruzilhada

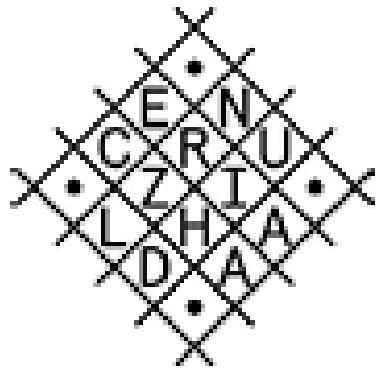
Se a encruzilhada no Ocidente reaparece como uma imagem, metáfora do impasse em seu instante decisório, quando não reduzida a cruz, tantas vezes tomada como condenação e condição de uma transcendência redentora, para o pensamento que nos interessa, a encruzilhada é uma instauração, é chave para a compreensão das experiências diáspóricas, na emergência de temporalidades e lugares forjados no trânsito de corpos e tradições. Do sequestro e tráfico de gente, do holocausto naturalizado desde o porão de navios e o cemitério atlântico até o campo aberto da plantação, emerge o aprendizado sobre um passado que *passou e não passou*, dando à noção de justiça o sentido próprio de uma escuta que se faz trabalho presente. Encruzilhada então resulta de uma confluência de conhecimentos, comportando o desafio e a viravolta, saberes e sua reinvenção — mapa de caminhos já transitados e ainda transitáveis, gesto de uma cena que é escolha e instância de uma ação prevista, mas não precipitada, em constante tradução. A convivência de fusos históricos — que a modernidade europeia tenta dissimular — faz supor o planeta como sendo um complexo de mundos e seus modos de vida.

A ideia de um fim de mundo, tão cara aos mundos que aprenderam a se reinventar, quando capturada pela lógica destrutiva do capitalismo e seu fetiche de um apocalipse final, acaba por impor a fraseologia acerca de um planeta que se confundiria com *esse* mundo. Aqui a pergunta não pode ser outra: o que acontece quando nos deparamos com o *fim deste mundo como o conhecemos*? Um livro, na sua singularidade, certamente não poderá responder a essa pergunta, mas, nos desvios que ensaia, talvez nos permita habitar a encruzilhada que aprendemos a nomear como presente, e, com isso, vislumbrar outras formas de conhecer. Na luta antissistema, trata-se de compreender o que ainda se pode imaginar *junto*. Aos sujeitos que conformam esse *junto*, talvez reste o trabalho de imaginar modos de fazer do capitalismo uma cidade fantasma. O antirracismo, os feminismos, o

anticolonialismo, e reconfigurações imprevistas de classes em guerra, momentos de uma teoria crítica em movimento e outras formas da negação pautam nosso encontro. Sim, porque uma coleção de livros, na mobilização de ideias e interrogações, autoras e autores, leitoras e leitores, é também a ocasião para encontros — quem sabe — perigosos: riscos, como aqueles de um ponto riscado, mapa que nos leva a lugares que ainda não são, a partir dessa encruzilhada em que nos posicionamos, reconhecemos e saltamos.

José Fernando Peixoto de Azevedo

Coordenador da coleção



Não vão nos matar agora

Jota Mombaça

Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela

Leda Martins

Adinkra: Sabedoria em símbolos africanos

Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (orgs.)

~~ALIVE~~
Ñ VIVE
NOS MATAR
AGORA

~~TGSHO'TO~~
gota
Mombaca

Coogoo

08.08.2000

Não vão nos matar agora

Mombaça, Jota

9786556910277

144 páginas

[Compre agora e leia](#)

Como desfazer o que me tornam?" Com esta e tantas outras indagações, Jota Mombaça aponta horizontes que vislumbram a importância de existir e performar em meio às feridas deixadas pelo colonialismo. Não vão nos matar agora é um espaço de experimentação, fazendo da palavra e do corpo ferramentas de crítica, potência e combate. As reflexões forjadas neste livro testemunham uma produção de conhecimento original e interdisciplinar, permeada por tensões permanentes em que a autora busca repensar o mundo como o conhecemos, propondo alternativas e transformações rumo ao novo. Trata-se, pois, de afirmar a resistência dos corpos vigiados por sistemas de controle. Corpos — e corpas — que seguem de pé apesar das adversidades de um ambiente dominado por padrões opressivos, pela obsessão em rotulá-los e negá-los, na inútil tentativa de capturá-los. "Eu me lembro de trabalhar como se estivesse correndo. Correndo rumo a uma ilusão de conforto e estabilidade, a tentar salvar-me de coisas das quais não posso ser salva. E eu também lembro de trabalhar como se eu pudesse alcançar a velocidade necessária para cruzar pontes ainda não erguidas; como se, correndo, eu pudesse existir entre mundos assimétricos." A publicação inaugura a coleção Encruzilhada, da Editora Cobogó, que, com coordenação de José Fernando Peixoto de Azevedo, doutor em Filosofia e professor da ECA/USP, pretende ser um panorama de títulos de autores nacionais e estrangeiros que abarcam temas contemporâneos como o antirracismo, os feminismos e o pensamento descolonial. Autores que refletem o presente buscando lançar luz sobre como os processos, na medida em que são enfrentados, compreendidos e transformados mudam a percepção histórica.

[Compre agora e leia](#)



GRADA
KILOMBA
MEMÓRIAS
DA PLANTAÇÃO
EPISÓDIOS DE RACISMO COTIDIANO

Cobogó

Memórias da plantação

Kilomba, Grada

9786556910000

249 páginas

[Compre agora e leia](#)

Memórias da Plantação é uma compilação de episódios cotidianos de racismo, escritos sob a forma de pequenas histórias psicanalíticas. Das políticas de espaço e exclusão às políticas do corpo e do cabelo, passando pelos insultos raciais, Grada Kilomba desmonta, de modo incisivo, a normalidade do racismo, expondo a violência e o trauma de se ser colocada/o como Outra/o. Publicado originalmente em inglês, em 2008, Memórias da Plantação tornou-se uma importante contribuição para o discurso acadêmico internacional. Obra interdisciplinar, que combina teoria pós-colonial, estudos da branquitude, psicanálise, estudos de gênero, feminismo negro e narrativa poética, esta é uma reflexão essencial e inovadora para as práticas descoloniais. "O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra." Grada Kilomba SOBRE A ARTISTA Grada Kilomba é uma artista interdisciplinar, escritora e teórica, com raízes em Angola e São Tomé e Príncipe, nascida em Lisboa, onde estudou psicologia e psicanálise. Na esteira de Frantz Fanon e bell hooks, a autora reflete sobre memória, raça, gênero, pós-colonialismo, e a sua obra estende-se a performance, encenação, instalação e vídeo. Kilomba cria intencionalmente um espaço híbrido entre as linguagens acadêmica e artística, dando voz, corpo e imagem aos seus próprios textos. Os seus trabalhos foram apresentados na 32a Bienal de São Paulo, na 10a Bienal de Berlim, na Documenta 14, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Pinacoteca de São Paulo, entre outros espaços. Em 2019, foi autora convidada da FLIP e "Memórias da Plantação" repercutiu como livro mais vendido em todos os dias do evento. Vive em Berlim, onde se doutorou em Filosofia na Freie Universität e foi professora no Departamento de Gênero da Humboldt Universität.

[Compre agora e leia](#)



*Wabi-sabi
para artistas,
designers,
poetas e
filósofos*

Cobogó

Wabi-sabi

Koren, Leonard

9786556910031

108 páginas

[Compre agora e leia](#)

Wabi-sabi é o fundamento da estética japonesa. "É a beleza das coisas imperfeitas, transitórias e incompletas. É a beleza das coisas modestas e simples. É a beleza das coisas não convencionais". Sobre o autor Leonard Koren estudou arquitetura, mas nunca construiu coisa alguma — à exceção de uma casa de chá japonesa excêntrica —, por achar filosoficamente maçante criar algo grande e duradouro. Mas fundou a WET, The Magazine of Gourmet Bathing, uma das primeiras revistas de vanguarda dos anos 1970. De lá para cá, Koren trabalhou em livros sobre a cultura popular japonesa (283 Useful Ideas from Japan), design (Graphic Design Cookbook: Mix & Match Recipes for Faster, Better Layouts) e estética (how to rake leaves). Koren mora nos Estados Unidos e no Japão.

[Compre agora e leia](#)



PÓS-VERDADE FAKE NEWS

REFLEXÕES SOBRE A GUERRA DE NARRATIVAS

org. MARIANA BARBOSA

Cobogó

Pós-verdade e fake news

Bruno, Fernanda

9786556910048

128 páginas

[Compre agora e leia](#)

Desprezo pelo jornalismo tradicional, negação de evidências científicas, disseminação do ódio – na era da pós-verdade e das fake news, o sonho da comunicação sem intermediações que a internet e as redes sociais pareciam anunciar transformou-se em uma realidade tão preocupante quanto perigosa, capaz de ameaçar a existência da democracia tal qual a conhecemos. Entender o funcionamento de elementos como os bots, a indústria de notícias falsas e os algoritmos é o primeiro passo para deter a avalanche de obscurantismo e manipulação que atinge o Brasil e o mundo."É preciso entender a regra do jogo - e não ficar em estado de negação. Entender como funciona um viral não significa que você tenha que ser um teórico da conspiração ou um terrível mentiroso. O melhor contra-ataque é o dominar as ferramentas e fazer a verdade viralizar" Peter Warren Singer

[Compre agora e leia](#)



LUIZA DUARTE
VICTOR GORGULHO
[ORGs.]

NO TREMOR DO MUNDO

ENSAIOS E ENTREVISTAS À LUZ DA PANDEMIA

Cobogo

No tremor do mundo

Krenak, Ailton

9786556910154

352 páginas

[Compre agora e leia](#)

Sabe-se que o vírus Sars Cov 2 impacta o corpo humano em diversos órgãos, e ainda que o maior perigo resida nas vias respiratórias, nos pulmões, a doença se revelou sistêmica. No interior do corpo físico, o vírus repercute de forma veloz, e o mesmo pode ser visto no corpo político da sociedade. A pandemia de Covid-19 gerou, em um período de tempo curtíssimo, um número assombroso de mortes e irradiações na vida de bilhões de pessoas ao redor do planeta. Os ensaios deste livro tratam justamente da vasta repercussão de um acontecimento de origem biológica, através de vozes oriundas de diversos campos. Procuramos aqui, por um lado, construir memórias dessa época singularíssima para o futuro e, por outro, partilhar imaginações para esse mesmo futuro, buscando, quem sabe, desenhar desde já transformações para o mundo porvir. O movimento deste livro é de "tremer junto ao mundo", expressão tomada do pensador martinicano Édouard Glissant (1928-2011), em um momento de abalo profundo, na esperança de que essa elaboração do nosso presente possa irrigar uma imaginação para o futuro. Pois, como aponta Ailton Krenak em seu depoimento aqui publicado: "Talvez, entre um tombo e outro, valha aproveitar esses hiatos – isso que chamam de interregno – e produzir mundos. Produzir mundos que possam ser o mais próximo possível do que imaginamos que é a coexistência."

[Compre agora e leia](#)

Table of Contents

[Capa](#)

[Logo coleção](#)

[Folha de rosto](#)

[Dedicatória](#)

[Epígrafe](#)

[RITORNELOS](#)

[COMPOSIÇÃO I: Teosofias, tempos e teorias](#)

[Instâncias](#)

[Da tirania de Chronos](#)

[Evento-corpo e evento-palavra](#)

[Nzilas cruzadas, performances e oralituras](#)

[COMPOSIÇÃO II: Os tempos curvos da memória](#)

[Áfricas](#)

[Os riscos das encruzilhadas](#)

[Ancestralidades, a sacralidade da existência](#)

[Cronosofias em espirais](#)

[Entre ética e estética, oferendas](#)

[COMPOSIÇÃO III: Poéticas da oralitura](#)

[Poiesis do corpo-tela](#)

[Dançar o tempo, inscrições bailarinas](#)

[Tempo, rítmica de sonoridades](#)

[Da palavra proferida](#)

[Cantares e cadências em espirais](#)

[Um corpo de adereços, luminosidades e policromias](#)

[Alquimia de sabores e aromas](#)

[COMPOSIÇÃO IV: O meu destino é cantr, a gesta mitopoética dos Reinados](#)

[De gestas e narrativas](#)

[Undamba Manganá](#)

[No corpo o tempo bailarina](#)

[COMPOSIÇÃO V: Lírica dos afetos, o canto-imagem Maxakali](#)

[COMPOSIÇÃO VI: Um corpo-tela, uma poética vaga-lume](#)

[COMPOSIÇÃO VII: Escrever o outro](#)

[Movimento 1](#)

[Movimento 2](#)

[Ritornelo](#)

[NTUNGA: Do tempo espiralar, condensações](#)

[Referências bibliográficas](#)

[Espetáculos e performances citados](#)

[Créditos](#)

[Sobre a coleção Encruzilhada](#)

[Coleção Encruzilhada](#)