

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



FELIPE WIRCKER MACHADO

**DANÇA E RITUAL:
Do sagrado ao cênico**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Eneida Leal Cunha

Rio de Janeiro,
Abril de 2018.



FELIPE WIRCKER MACHADO

**DANÇA E RITUAL:
Do sagrado ao cênico**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eneida Leal Cunha

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Liv Rebecca Sovik

UFRJ

Prof. Julio Cesar de Souza Tavares

UFF

Prof. Sérgio Pereira Andrade

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Felipe Wircker Machado

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela PUC-Rio em 2009. Cursou Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo na CCE/PUC-Rio em 2010 e 2011. É Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, onde cursou o Doutorado no mesmo programa. Participou de diversos seminários e congressos nas áreas de estudos de gêneros e sexualidade, relações raciais e literatura, tendo assinado artigos em publicações nestas mesmas áreas.

Ficha Catalográfica

Machado, Felipe Wircker

Dança e ritual : do sagrado ao cênico / Felipe Wircker Machado ; orientadora: Eneida Leal Cunha. – 2018.

230 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Candomblé. 3. Dança. 4. Racismo. 5. Biopolítica. 6. Ritual. I. Cunha, Eneida Leal. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Diante de um trabalho que se desenvolveu ao longo de quatro anos, muitos são os agradecimentos. É um longo período de muitos encontros e reencontros, alguns fortuitos, passageiros, outros que se firmam e consolidam. Todos que passam por nosso caminho e de alguma forma deixam sua marca (positiva, que seja), de alguma forma contribuíram para este trabalho.

Primeiramente, agradeço a Olodumare, pela possibilidade do existir, e aos orixás, fontes e princípios de tudo o que há,

A Logun Edé, meu ouro, minha vida, princípio, meio e fim, dono e senhor de meu ori e de tudo que em mim existe, e

A Exu, senhor dos caminhos, das possibilidades, princípio pulsante da vida, que me acolheu em sua casa e me abençoou como filho.

Às entidades e forças ancestrais que existem neste e em muitos mundos, e às que me guiam e me amparam, com as quais sempre tive e tenho prazer de estar.

À minha mãe, Helena, e meu pai, Alexandre, por todo o apoio imprescindível, pelo cuidado, pelo carinho e amor.

À minha irmã, Luiza, por ser quem é em minha vida, pelo amor, apoio e companheirismo incondicional, sempre.

A minha família, especialmente a que está do outro lado do oceano, minha tia e minhas primas, que me acolhem com tanto carinho e dedicação.

A meu grande amigo e irmão, Renato Santos, que a vida me abençoou de encontrar, pela amizade, confiança, eternas trocas, ensinamentos e cuidados. Vida longa!

A meu babalorixá, Rychelmy Imbiriba Eşutobi, e toda minha família de axé, Ile Aşe Ojise Olodumare, meu pai pequeno, Jilekwe, minha mãe pequena, Adriana de Oxum, minha ajibonan Joyce de Exu, meu pai Fábio de Omolu, pelo acolhimento, pelos cuidados e ensinamentos ao me fazerem renascer para o orixá.

À minha orientadora, professora Eneida Leal Cunha, propulsora intensa deste trabalho e de tudo que dele decorre, agradeço pela paciência, sobretudo; e

pelo apoio, confiança em meu trabalho e capacidade, pela orientação preciosa e por estar sempre por perto.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo amparo imprescindível.

Ao professor Marie-Hélène/Sam Bourcier, pela generosidade em me receber e pelas orientações.

À Universidade Lille 3 (Charles-De-Gaulle), pela parceria.

Aos professores e professoras que compõem a banca, referências neste percurso, toda minha admiração e meu respeito:

Professora Ana Kiffer, a quem devo tanto de meu percurso acadêmico e fora da academia, cujas questões despertadas em aula, nos primeiros cursos do Mestrado me invadiram, me povoaram, ou antes puderam brotar, serem formuladas, e me acompanham até hoje, permeando minha vida, minha pesquisa e este trabalho. Obrigado pelo carinho e pelo afeto, sempre, pelos ensinamentos ao longo de todos esses anos.

Professora Liv Sovik, que me acompanhou neste percurso, obrigado pela paciência, disponibilidade e abertura às conversas, pelas orientações e por me acolher junto à disciplina na ECO/UFRJ.

Professor Julio Cesar Tavares, presente tanto nas leituras que me acompanharam quanto através das aulas, conferências e conversas, obrigado pela abertura ao encontro e pelos ensinamentos.

Professor Sergio Andrade, quem tive o enorme prazer de conhecer neste percurso, por aceitar compor esta banca, pela disponibilidade para as conversas e pela ajuda.

À eterna mestra Elizabeth Muylaert Duque-Estrada, com quem tanto aprendo, sempre, pelo carinho, amizade, e zelo de mãe e amiga. Obrigado por sempre me acompanhar nesta caminhada. Evoé!

À minha mestra querida Carla Rodrigues, propulsora e incentivadora do caminhar que veio a desaguar nesta tese.

Às minhas mestras e aos meus mestres, também propulsores dessa revolução na vida que é a dança: Monica da Costa, Valéria Monan, Carlos Mutalla, Elisio Pita, Luis Monteiro, Ulisses de Oliveira, Rubens Barbot, Paco Gomes, Nildinha Fonseca, Leda Ornelas, Raimundo Simões, Emerson Ataíde, Sandra Delgadillo, Aïssata Kouyate, Gerard Diby, Lluís Ayet, Sébastien Durand, o grupo

Kafrika, Sofia, G'leu Cambria, Natalie Riedelsheimer, e todos que estiveram comigo na dança, meus colegas e amigos.

Ao professor Marcelo Coqueiro, meu mestre de Capoeira, pelos ensinamentos da arte e da vida que a capoeira traz.

Ao professor Denilson Oliveira e ao Núcleo de Estudos de Geografia Regional Africana e da Diáspora (NEGRA), pelo acolhimento, trocas, conversas e possibilidade de amadurecer junto aos encontros e leituras.

Ao professor Renato Noguera, por me apresentar perspectivas que me movimentaram o pensar.

À professora Marília Rothier Cardoso, pela atenção, carinho e acolhidas de sempre.

Aos professores Julio Diniz, Miguel Jost e em especial ao professor Frederico Coelho, pela indicação preciosa e fundamental ao desenvolvimento desta tese.

Às parcerias e amizades, tanto desta terra quanto do além-mar: Adriana Azevedo, Natalie Araújo Lima, Rafael de Paula, Mayumi Aibe, Ana Paula D'Arievilo, Raissa Biriba, Lais Paulo, Ruan Paulo, Rebeca Benevides, Pedro Bernardes Pinheiro, Eduardo Senna, Rayane Brito, Emanuel, Marina Alves, Julia Shimura, Michele Nojima, Juliano Viana, Heloyane Viana Diná, Kauan, Marina Alves, Semaj Moore, Volmir Cordeiro, Luar Maria, Iury Trojaborg e Ulrik Trojaborg, Jao Moon, a Felipe Amancio pela indicação preciosa, e em especial ao querido Luiz Nadal pela leitura generosa e comentários na reta final.

A Fannie Sosa, pelas trocas, ensinamentos e pelos momentos descontraídos e prazerosos entre Rio de Janeiro e Salvador.

A Romulo Souza, pelo amor dedicado, o cuidado, os livros, filmes e músicas que movimentaram meu encontro com a ancestralidade.

A Carolina Alves e Miro Wällner, mestres e amigos queridos, pela acolhida calorosa e eternos cafés da manhã em Berlim, e ao Grupo 8.

A Timbó, grande amigo e amor.

A Fanny Vignals, pela ajuda e disponibilidade

A Laura Alonso, pela ajuda imprescindível e inusitada.

Ao Centre National de la Danse

Ao MIME Centrum Berlin

Ao SAVVY Contemporary

Resumo

Machado, Felipe Wircker; Cunha, Eneida Leal. **Dança e ritual: do sagrado ao cênico**. Rio de Janeiro, 2018. 230p. Tese de Doutorado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese se debruça sobre a passagem das danças de orixá do terreiro para as artes cênicas, no intuito de pensar a relação entre arte e sagrado através de trabalhos em dança de coreógrafos brasileiros. Para isto, no entanto, parte de uma revisão crítica da perspectiva simbólico-representativa que guia as análises de textos canônicos sobre o candomblé, oriundos das disciplinas de antropologia e etnologia, sobretudo. Com este movimento inicial, se propõe a questionar esta perspectiva como um pressuposto ou um paradigma das análises que não leva em consideração uma crítica à tradição do pensamento por representação, ao passo que o candomblé teria seus “próprios” pressupostos filosóficos e cosmológicos, como uma visão de mundo que não necessariamente opera pela função simbólico-representativa. Em seguida, dedica-se a uma releitura da questão da biopolítica a partir do “paradigma imunitário”, que relaciona o saber científico sobre o corpo a uma concepção de política e democracia, interessante para se pensar a relação de uma sociedade fundada sob o regime colonial e escravista com os modos de vida e as visões de mundo não europeias no Brasil, uma vez que o candomblé foi se constituindo como uma religião à qual estas questões confluíam, tendo em vista o dinamismo inerente à tradição em que se fundamenta o culto. Por fim, a dança surge como campo de pensamento e de saber no qual as contradições se encontram e se resolvem a partir de um trabalho com o corpo, ressaltando positivamente sua multiplicidade — e não, como no projeto biopolítico, no intuito de confiná-lo mediante concepções dicotômicas. Isto se dá, primeiramente, a partir de uma reflexão acerca da importância do som e da música como modos de pensar as organizações políticas, econômicas e sociais, numa desierarquização dos sentidos a partir da qual emergem racionalidades e visões de mundo. Finalmente, o trabalho de coreógrafos e bailarinos brasileiros que tomam como técnica não só as danças de matriz europeia, como o balé clássico, as danças moderna e contemporânea, mas também as danças de matriz africana, mais especificamente, os pés de dança de

orixá. Essa passagem dos terreiros para o palco vem a levantar uma discussão sobre a relação entre o sagrado, o ritual e a arte, como campos que, segundo uma visão de mundo do candomblé, se pudermos chamar assim, não estão separados.

Palavras-chave

Dança; artes cênicas; corpo; candomblé; ritual; racismo; biopolítica; paradigma imunitário.

Abstract

Machado, Felipe Wircker; Cunha, Eneida Leal (Advisor). **Dance and ritual: from the sacred to the stage**. Rio de Janeiro, 2018. 230p. Tese de Doutorado— Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis aims to think about the passage of the dances of the orishas from the religious context of Brazilian candomblé to the stage, taking as an issue the relation between art and the sacred through the works on dance of Brazilian choreographers. For this purpose, however, the thesis begins with a critical review of the symbolic and representative perspective that guides most of the canonic texts about Brazilian candomblé, mainly in the fields of anthropology and ethnology. This initial movement aims to put in question this perspective as a presupposition of the analyses that doesn't consider a critique to the representative paradigm that guide the western thought, once candomblé has its 'own' philosophical and cosmological presuppositions, as a world view that not necessarily operates through this same symbolic and representative logic. Following this first movement, it dedicates to a rereading of the biopolitics issue from the "immune paradigm" that relates the scientific knowledge about the body to a political and democratic conception, which is interesting to think about the colonial and slavery system relations to the non-European ways of living and world views in Brazil that shaped the construction of candomblé as a religious body to which these issues flows, considering the inherent dynamism of the tradition in which it is based upon. The dance arises as a field of thought and knowledge in which the contradictions get together and are solved through the work with and from the body, emphasizing its multiplicity in a positive way — and not as in the biopolitical project that aims to confine it in opposite conceptions. This comes, first, through a consideration about the sound and the music as ways to think political, economic and social organizations, in order to undo the hierarchy of senses from which emerge different rationalities and world views. Finally, the works of Brazilian choreographers that take as a dance technique not only the European dances, but also the African dances and, more specifically, from the orishas that belongs to the religious tradition of

candomblé. This passage from the “terreiros” (the temples) to the stage brings forward the relation between the sacred, the ritual and art as fields that, according to a world view founded in candomblé, if we can refer like that, are not aparted.

Keywords

Dance; stage arts; body; candomblé; ritual; racism; biopolitics; imunitary paradigm.

Sumário

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Introdução: solto a voz nas estradas | 14 |
| 2. Da terra como do mundo: candomblé e pensamento simbólico-representativo | 29 |
| 3. Paradigma imunitário: uma releitura da “mestiçagem” no Brasil | 77 |
| 4. Um jeito de corpo: a dança a partir do som | 112 |
| 5. Dança, dança afro, dança negra: o cênico e o ritual | 152 |
| 6. Conclusão | 206 |
| 7. Referências Bibliográficas | 221 |

Lista de figuras

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: GriotLab. Roda de conversa ao final da aula | 177 |
| Figura 2: GriotLab, cena de <i>Orixá Contemporaneous</i> , coreografia de Paco Gomes apresentada no teatro Castro Alves em novembro de 2015. Foto: Dayse Cardoso | 179 |
| Figura 3: GriotLab, cena de <i>Orixá Contemporaneous</i> . Foto: Dayse Cardoso | 187 |
| Figura 4: GriotLab, cena de <i>Orixá Contemporaneous</i> . Foto: Gilucci Augusto | 189 |
| Figura 5: GriotLab, cena de <i>Orixá Contemporaneous</i> . Foto: Dayse Cardoso | 190 |
| Figura 6: GriotLab. Cena de <i>Tentativa</i> , coreografia de Paco Gomes apresentada na Escola de Dança da Funceb. | 193 |

*Cavalo marinho dança no terreiro
Que a dona da casa tem muito dinheiro
Cavalo marinho dança na calçada
Que a dona da casa tem galinha assada
Cantiga popular*

Introdução: Solto a voz nas estradas

Eu sou vou falar na hora de falar, então eu escuto.

Secos & Molhados

Escrever uma tese é lidar com encruzilhadas de um caminho que não se sabe bem onde começou, nem quando. É sempre algo que nos precede, e cuja origem é indeterminável, ainda que pensemos “foi neste dia”, ou “neste instante”. E não poderia começar sem evocar este espaço onde tudo acontece — não poderia começar sem Exu, senhor de todo movimento, das possibilidades e dos caminhos; energia viva em cada ser; e sem pedir sua licença, agô, mojubá. Falar desta tese, ou apresentá-la, é falar sobre algo muito íntimo, de como está entrelaçada à vida e ao percurso que me trouxe até aqui.

Entrei no doutorado com um projeto sobre funk e candomblé. Mais precisamente, tratava-se de pesquisar o que à época definia como os “bondes gays” do funk e como a relação de gênero e sexualidade que estes grupos traziam estavam tão próximas do candomblé quanto de uma certa teoria *queer*. No mestrado, havia me dedicado aos estudos de gênero e sexualidade, bem como à teoria *queer*, para pensar os corpos não conformes às normas de sexualidade e gênero, aos padrões do masculino e feminino da ordem vigente, tomando como produção de pensamento, além do escopo teórico, trabalhos nas artes visuais, especialmente fotografia e artes plásticas, que confluíam ou tensionavam com a produção teórico-crítica acadêmica. Contudo, apesar de ter sido este o recorte da dissertação, para mim, as “questões” de gênero, sexualidade e sexo não estavam — e nem poderiam estar — apartadas das questões de raça e classe. Fazem parte de um mesmo constructo, e foram criadas neste mesmo movimento técnico-científico, filosófico, econômico e político que chamamos de modernidade.

Na época em que terminei a dissertação, no início de 2013, houve um “boom” dos grupos de funk compostos por bichas assumidamente pintosas, sobretudo dançarinas. O encontro com a teoria *queer* e os estudos de gênero havia sido uma revolução em minha vida — de pensamento, olhar, atitude e postura diante do mundo; ainda assim, parecia-me insuficiente para se pensar as relações de gênero e sexualidade em um país tão marcado por complexas relações de poder, e cuja história e sociedade são fundamentadas sob o racismo e o regime colonial escravista. Aqueles grupos estavam dizendo coisas extremamente importantes sobre isso em suas performances artísticas de enorme leveza e descontração. Era bem o que o termo “gay” a princípio evocava, uma alegria descontraída e debochada, ao mesmo tempo corrosiva das normas em relação a gênero, sexualidade e raça justamente por se mostrar-se “indiferente” a elas. Nos grupos, as bichas dançam como as meninas, se comportam de um jeito completamente feminino, tratando-se no feminino etc — um comportamento das bichas que passou a ocupar mais enfaticamente um ambiente majoritariamente machista e heteronormativo como é o funk. Por outro lado, eu planejava, neste projeto, percorrer um panorama de figuras sociais e artistas que foram precursoras neste sentido, dentre as quais, Madame Satã.

Já no último ano do mestrado, eu começara a me aproximar do candomblé através de algumas leituras e conversas com pessoas próximas. Entre elas, um livro que muito me havia marcado foi *Mitologia dos Orixás*, organizado e compilado por Reginaldo Prandi (2001) a partir de uma extensa pesquisa oriunda de trabalho de campo aliado a uma bibliografia onde encontravam-se “mitos” que abarcavam o candomblé e a Santería cubana, alguns de orixás que não são nem mais cultuados no Brasil, ou tiveram seu culto bastante reduzido, outros que são cultuados em Cuba. Aquelas histórias em que deuses e deusas eram humanos, animais, elementos da natureza, transformando-se o tempo todo; em que deuses se apaixonavam e tinham relações sexuais entre si enquanto as deusas seduziam-se... foi, mais do que uma surpresa, um encontro com algo que estava já muito intimamente em mim, mas que eu não sabia que existia, que era possível; um modo de vida, uma sociedade que alguma vez pensou assim. Como podia, por exemplo, uma mesma força, uma mesma divindade, ser ao mesmo tempo búfalo e borboleta, como é Iansã, Oyá? Dois seres aparentemente tão distantes e opostos, ligados a uma mesma energia por

aspectos diferentes: a leveza e a agilidade do vento, e a valentia e força de um búfalo. Também o fato do suposto “gênero” do orixá não determinar o gênero ou a sexualidade da pessoa em que ele “incorpora” era algo que me chamava a atenção. Percebia que o masculino e o feminino, além de terem muitas possibilidades, e não um padrão único, uma *norma*, eram também aspectos que não estavam em oposição nesta visão de mundo.

Parecia-me que os grupos LGBT no funk estavam muito mais próximos desta concepção de gênero e sexualidade que se fazia notar sobretudo pelo candomblé, mas que disseminou-se na diáspora através do colonialismo e do escravismo, do que das teorias produzidas no norte planetário, e o quanto a teoria *queer*, bem como a desconstrução da normatividade de gênero, sexo e sexualidade, que às vezes passa por uma negação absoluta destas categorias, ou de uma possibilidade do masculino e do feminino, de certa forma respondiam a um entendimento ocidental, de matriz europeia acerca destes aspectos da vida — uma norma que aqui já não poderia ser a mesma pelo fato de sermos um país colonizado, isto é, onde a matriz europeia constitui como hegemonia, mas onde matrizes não ocidentais de pensamento se fazem presentes, mesmo que ao longo da história tenham sido subalternizadas pelas relações desiguais de poder. Por que, então, aquele entendimento tão profundo e vivo não era legitimado como uma forma de conhecimento, de visão de mundo, e, ainda, um modo de vida? Redigi, então, um projeto que tinha a proposta de defender esta tese, aproximando os “bondes gays” de um modo de se pensar/viver gênero e sexualidade que, mais do que uma contestação da norma, parecia-me em continuidade com essa visão de mundo que se encontra no candomblé.

Certamente, tudo isso foi se transformando ao longo da pesquisa. Nos primeiros meses de doutorado, ainda mantive essa proposta, mas mudei a designação de “bondes gays” para “bichas pintosas do funk”, por acreditar que o termo “gay” evoca uma homogeneidade um tanto apaziguadora e expropriada pela lógica capitalista de mercado, reproduzindo uma normatividade dentro do âmbito LBGTQQI. Depois, fui questionado se não deveria encontrar e entrevistar esses artistas, se por acaso elas se denominavam assim ou se eu não estaria rotulando-as à minha maneira. De fato, esse questionamento fazia sentido. Porém, tampouco eu queria ter de assumir esse lugar de “bicha branca de classe média” pesquisando

“bichas pretas da periferia”. Era algo que me incomodava profundamente, pois a meu ver reproduzia uma antiga relação de poder. Nesta mesma época, isto é, logo após o mestrado, comecei a me dedicar aos estudos etnicorraciais, decoloniais e pós-coloniais, participando de seminários, congressos, e de um grupo de pesquisa, o NEGRA, Núcleo de Estudos de Geografia Regional Africana e da Diáspora, coordenado pelo professor Denilson Oliveira na Faculdade de Formação de Professores (FFP) da UERJ, em São Gonçalo.

Periodicamente, eu ia a São Gonçalo participar das reuniões e debater textos de Frantz Fanon, Valentin Mudimbe, Paulin Hountondji, Mogobe Ramose, Maria Paula Meneses, Muryatan Santana Barbosa, João Paulo Borges Coelho... eram textos que abordavam tanto a questão da colonialidade em África e na diáspora, do escravismo, quanto a legitimidade de uma filosofia africana, ou ainda, nos termos de Mudimbe, uma *gnose*. Comecei a frequentar o grupo antes de ingressar no doutorado, e Denilson me ajudou muito na formulação de meu projeto. Era como se eu estivesse mergulhando em um novo universo de questões às quais não havia me dedicado antes, mas que tinham ao mesmo tempo uma estreita relação com tudo o que já havia pesquisado, como uma outra face do problema ao qual se interligava. Foi nesta ocasião que pela primeira vez li *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon — um soco no estômago. Como estar imune e impassível diante de uma leitura como esta, ao mesmo tempo tão lúcida, sóbria e visceral? No que tange às relações raciais, que é um termo um tanto eufêmico para se tratar de racismo, e sobretudo para pessoas brancas que se propõem a entrar neste campo de pesquisa, é imprescindível o exercício da escuta. É preciso reconhecer os privilégios decorrentes do “esquema epidérmico-racial” que ainda fundamenta nossa sociedade, as violências diárias, que ocorrem em diversos níveis e instâncias, desde as relações interpessoais até as estruturas atravessadas pelas relações de poder, e diante disso permanecer um longo tempo quieto, escutando apenas, abdicando do nosso “direito de fala”, que ao fim e ao cabo é um privilégio. E não apenas nos textos, nos grupos de estudos, nos seminários e congressos, mas no dia-a-dia, no mais minucioso do cotidiano.

Nesta mesma época, dava aulas de redação em um pré-vestibular comunitário em funcionamento na Faculdade de Biologia da UFF, onde a maior parte dos estudantes era negra e oriunda de bairros periféricos, a maioria de São

Gonçalo. As aulas eram à noite, e muitos dos alunos e alunas estavam lá após um dia exaustivo de trabalho ou estudo, ou seja, já chegavam mentalmente e fisicamente cansados. Não era fácil sustentar uma aula. Tudo isso contribuiu para que eu fosse me deslocando do meu lugar de conforto social e racial. Voltava para casa com a cabeça fervendo, a mil. Com o passar do tempo, comecei a me questionar quanto a meu posicionamento de pesquisador, e entrei numa “deriva”. Não sabia bem como abordar o problema, e nem bem como formulá-lo.

Em meados de 2013, no mesmo evento em que conheci o professor Denilson Oliveira, ocorrido na COART, na UERJ, conheci Marcelo Coqueiro, professor de capoeira do grupo de Mestre Marrom, que tem sua sede no Leme. Coqueiro dava aulas na COART e me chamou para participar. Nos encontramos nas jornadas de junho e em muitas outras ocasiões. Demorei quase um ano para conseguir perder a vergonha e ir a uma aula de capoeira, que frequentei por mais de um ano. Na COART havia também aula de dança afro com a professora Eliete Miranda. Mas, eu já fazia dança com duas professoras: Monica da Costa e Valéria Monan.

Uma amiga em comum, Marina Alves, que atualmente trabalha com fotografia, a mesma que me apresentou a Marcelo Coqueiro, apresentou-me a Monica. E, lembrando-me agora, foi com Marina meu primeiro contato com as danças de orixá. Ela fazia aulas com Eliete Miranda, e em uma viagem com um grupo de amigos, à beira de um rio em Lumiar, ela ensinou a nós alguns dos movimentos de Oxum e de outros orixás que havia aprendido com Eliete. Que eu me lembre, foi a primeira vez que vi estes pés de dança, mas, não cheguei a “entrar na dança”, apenas olhei e fiz algumas fotos. Monica havia voltado recentemente de uma bolsa-sanduíche em Paris e fazia uma pesquisa sobre os pés de dança de orixás e voduns das águas: Oxum, Iemanjá e Azili, um vodun das águas doces cultuado no Benin. Monica havia pesquisado em Paris e depois no Benin com bailarinos que lá residiam ou ficavam na “ponte” entre a França e países francófonos na África — Marcel Gbeffa e Richard Adossou —, e também tinha uma forte relação com a dança contemporânea, então propunha uma linguagem fusionada em seu trabalho artístico; porém, nas aulas, trabalhava sobretudo pés de dança de Orixás e ancestrais, isto é, entidades como os caboclos, usando algumas técnicas de dança moderna e contemporânea para aquecimento, alongamento e no método de aprendizado. Foi

com ela também que aprendi essa expressão “pé de dança” para designar os gestos e movimentos que orixás dançam nos terreiros.

Demorei até criar coragem para “entrar na dança”. Na primeira aula, fiquei em um canto, olhando. Foi quando ela ensinou o Opanijé, toque dançado por Omolu, que me levantei e tomei coragem para me juntar à dança. Não saberia explicar o que foi — talvez a simplicidade dos gestos aliada ao tempo pausado da dança, que traziam uma grande firmeza, a pisada certa, em direção à terra. Não havia sequer levado uma roupa apropriada, nunca havia feito uma aula de dança. Fiz diversos workshops com Monica e aulas em sua casa. Havia algo em seu método de ensino que eu gostava, mas ao mesmo tempo me deixava apreensivo: ao final das aulas, frequentemente ela pedia que criássemos alguma coisa em cima do que havíamos trabalhado, como numa pequena pesquisa pessoal que abarcava entender o que o corpo havia aprendido, o que de fato havíamos “incorporado” do que tinha sido passado, dos movimentos e gestos, valorizando uma pesquisa de movimento às vezes bastante minuciosa, e não apenas a reprodução destes.

Também passei a frequentar as aulas de Valéria Monan, que à época dava aulas de dança afro no Centro Cultural Ação da Cidadania, funcionando em um galpão no Centro da cidade, quase em frente ao Cais do Valongo, numa construção feita pelos irmãos Rebouças. Valéria tem um estilo de aula completamente diferente de Monica — foi aluna de mestre Sheriff, que veio do Recife dar aulas no Rio; usa percussão ao vivo (Monica usava gravações de cantigas de candomblé ou canções da música popular que exploravam os toques de cada orixá), trabalha com pés de dança de orixá, mas com um “desenho”, um ritmo de aula e uma gestualidade diferentes de Monica; e também com movimentos do que se denomina dança afro primitiva.

Depois de Monica e Valéria, comecei a fazer aulas de dança afro também com Calos Mutalla, na FEBARJ (Federação dos Blocos Afro do Rio de Janeiro), que estavam vinculadas ao Afoxé Filhos de Gandhi do Rio de Janeiro. Os músicos eram do Gandhi, e ao final das aulas sempre havia um samba e/ou um jongo — era de lei. Mutalla, por sua vez, havia sido aluno de Gilberto de Assis, que fora discípulo de Mercedes Baptista. Eu me vinculava, pois, a mais uma linhagem da dança afro no Rio de Janeiro.

Esse envolvimento com a dança só fazia aumentar minha proximidade ao candomblé. A primeira festa pública a que fui foi na casa de mãe Beata de Iemanjá, era um Olubajé — a festa de Omolu e do povo da palha, ou família Ji — Nanan, Oxumarê, Yewa, à qual geralmente juntam-se Ossain e Iroco. E então meu envolvimento com o candomblé foi evidentemente aumentando, mas ele ultrapassava a minha relação de pesquisa. Não era um interesse de estudo, era algo que me chamava pessoalmente — intimamente. E assim a dança acabou integrando, inevitavelmente, a pesquisa.

Neste sentido que falar desta tese é falar de algo íntimo, e antes de tudo inserir-me. Não poderia começar de outro modo. A pesquisa encaminhou-se para a dança por conta de meu envolvimento com esta arte, e não o contrário. E a concepção inicial que eu tinha do candomblé foi evidentemente mudando — e muito. Interessava-me pensar a questão da *corporeidade* na dança. Não apenas como uma questão muscular, física, mas um conhecimento e um entendimento do corpo — como “próprio” e como “impróprio”, pois ao mesmo tempo em que a dança é algo natural, há um estranhamento do corpo ao encontrar suas possibilidades, um esforço também. Este conhecimento do corpo, por sua vez, está ligado a visões de mundo que podem operar segundo valores muito diferentes. Era, pois, uma questão de valor que envolvia uma moral e éticas bastante distintas e ao mesmo tempo em constante diálogo e tensão.

Em 2015, fui a Salvador pelo Procad — Programa de Cooperação Acadêmica, em convênio com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Apesar da bolsa durar quatro meses, acabei ficando em Salvador por dois anos, relação que, por sinal, nunca teve um termo. Assisti a disciplinas no Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO — UFBA), um lugar de referência para os estudos etnicorraciais no Brasil; além de ter acompanhado as aulas da professora Florentina Souza na pós-graduação em Letras da UFBA. A bibliografia usada pela professora tinha uma forte relação com o que eu havia estudado junto à minha orientadora, professora Eneida Leal Cunha, e a professora Liv Sovik, em um curso que fizeram em parceria na PUC. O curso de Florentina focava sobretudo em textos de intelectuais negros e negras, e trazia também um panorama dos estudos sobre branquitude, que eu tinha entrado em contato através do livro de Liv Sovik, *Aqui ninguém é branco*. Isto

contribuiu enormemente para meu amadurecimento enquanto pesquisador branco na academia que se dirigia aos estudos etnicorraciais.

Paralelamente à vida acadêmica, ou, antes, em convergência com ela, eu me dedicava às aulas na Escola de Dança da Fundação de Cultura do Estado da Bahia, (Funceb), que funciona em um prédio próximo ao Terreiro de Jesus, no Pelourinho. Por mais de um ano, fiz curso livre com o professor Paco Gomes, que recentemente havia retornado a Salvador após uma longa temporada no exterior. O que me chamou a atenção nas aulas de Paco foi sua proposta de um método de ensino de dança, chamado por ele GriotLab, que envolvia um método de ensino bastante particular, mesclando dança moderna com um gestual oriundo dos pés de dança de orixá, que abordo no último capítulo desta tese. O método movimentou o que eu vinha pesquisando acerca das corporeidades, e a dança me trazia questões que, em compensação, a pesquisa bibliográfica não dava conta. Isto porque tratam-se de saberes que operam de maneiras diferentes.

Para mim, era cada vez mais evidente que o corpo tinha uma maneira própria de conhecimento, e que ou a racionalidade não se restringia ao âmbito intelectual e instrumental na relação ao conhecimento, ou ela estava aquém de um saber do corpo. Ao mesmo tempo, falar em corporeidade e em saber corporal envolve uma não objetividade do pensamento e do conhecimento. Por passar pelo corpo, é algo que se afigura também no âmbito da subjetividade, ou melhor, que dilui a fronteira entre objetivo e subjetivo, sujeito e objeto do conhecimento. À medida em que essa sensação de diluição crescia, eu experimentava as danças: fiz aulas com a professora Leda Ornellas, que tem um método bastante próprio de ensino, e de balé clássico com Raimundo Simões, algo que eu sempre havia sonhado em fazer, desde criança, quando ia ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro assistir balés, óperas e concertos. As corporeidades que para mim figuravam pensamentos tão distantes, mesmo trabalhando aspectos e possibilidades diferentes do corpo, na dança assumiam uma continuidade significativa.

Em Salvador, minha vida se transformou pela ordem dos acontecimentos que me desordenavam, às vezes, mas me impulsionavam. Foi lá que voltei a estudar música depois de dez anos sem encostar num piano, que era uma paixão muito antiga, e por incentivo de um amigo, parceiro de trabalho e pesquisa, Renato Santos, cuja ajuda e fomento no desenvolvimento desta tese foram fundamentais. Foi

também através dele que conheci o trabalho de Ismael Ivo, quando mostrou-me o filme que faz parte do corpus desta tese, *O Rito de Ismael Ivo*. Estudei teclado desde os onze anos até entrar na faculdade de Jornalismo, na PUC, época em que me dediquei ao piano e à teoria musical por dois anos, tendo abandonado os estudos logo em seguida por motivos absolutamente subjetivos e lamentáveis. Mas, a música sempre esteve em mim. Era minha grande paixão junto à dança e ao teatro, mas que eu não “assumia”.

O outro acontecimento que mexeu demais nos caminhos desta tese foi meu envolvimento com o candomblé. Eu já estava prestes a voltar para o Rio de Janeiro, no início de 2016, quando resolvi ir a uma festa de Exu na Casa do Mensageiro, Ilé Aṣṣè Ojijè Olodumare. Uma amiga de Salvador havia estudado em seu Mestrado, no CEAO, com o babalorixá desta casa, e me convidou para ir à festa com ela. Era a inauguração da nova sede, em Barra do Pojuca, distrito de Camaçari, e por isso estava lotada. A festa foi muito longa e cheia de axé. Assim, após um jogo com o pai de santo, quando voltei a Salvador, dei um bori e, a partir daí, comecei a frequentar e a estabelecer uma relação de filho de santo. Daí à iniciação foi uma questão de meses. No dia 15 de dezembro de 2016, eu renascia para o orixá pelas mãos de pai Rychemy Eṣutobi. Meu envolvimento com o candomblé já se dava através de alguns cuidados, antes de eu chegar à Casa do Mensageiro. Eu já sabia o orixá que era dono do meu *ori*, não era algo assim tão novo para mim. Mas, passar a frequentar o candomblé como iniciado é um outro processo, exige certamente um envolvimento e um compromisso muito maiores, além de uma vivência intensa que é de fato a maneira de se conhecer e aprender.

Depois de minha iniciação, eu me sentia mais à vontade para me dedicar às leituras sobre candomblé. Antes, eu as evitava, em parte porque não queria me tornar um pesquisador do candomblé — meu interesse era pela dança —, em parte porque não queria que os estudos etnológicos e antropológicos formulassem em minha cabeça uma noção do candomblé e “atropelassem” um conhecimento que se dá muito gradualmente, como é no processo iniciático. Além disso, sabia que as casas podiam funcionar segundo parâmetros às vezes muito diferentes, apesar de todas terem um fundamento, ou um “comum” que as atravessa. Evitava, enfim, que as leituras condicionassem minha relação com o candomblé. Uma vez que estava vinculado a uma casa, a uma família e a uma linhagem, apesar de ser um “bebê” na

vida de axé, sentia-me mais apto a me dedicar à relação entre o candomblé e a academia, já que era algo que eu também estava vivendo.

Um dos aprendizados mais fortes no candomblé é de que não há um dogma, uma doutrina a ser seguida, no sentido de que é absolutamente descentrado. E isto fomenta uma conduta, uma ética muito própria. Na maneira como aprendi, cada casa funciona de um jeito, e não cabe a mim julgar o do outro, por mais que eu possa não fazer desta mesma maneira. Isto porque, no candomblé, há um vínculo intrínseco entre saber e fazer, é pelo fazer que se dá o saber, e vice-versa. Não posso dizer a alguém de uma casa que a pessoa está “errada”, acusá-la, porque pode ser a maneira como ela aprendeu, como funciona em sua tradição, diferente de como eu aprendi. Se estiver de acordo com o que o orixá demanda, não me cabe questionar, ainda que não concorde. Apesar dos membros do *egbé* certamente circularem e participarem do mundo ordinário, há uma ética que é bastante diferente da ordem vigente. Abordo mais detidamente este aspecto ao longo da tese, sobretudo nos dois primeiros capítulos.

No meu primeiro ano de iniciado, que é o ano de resguardo, me foi concedida, mediante um processo seletivo, uma bolsa-sanduiche pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Capes, em convênio com a Universidade Lille 3, sob a supervisão de Marie-Hélène/Sam Bourcier. Assim, cumpri a missão de estudos de quatro meses. No entanto, tinha ambições de ir a Berlim encontrar Grada Kilomba, professora, artista e performer que tem um trabalho sobre memória e trauma na escravidão, e com quem eu já mantinha contato, tendo encontrado em um evento em Salvador organizado pelo Instituto Goethe pouco antes de me recolher para a iniciação. Em Paris, me dediquei sobretudo ao arquivo do Centro Nacional de Dança, em Pantin, subúrbio da cidade, às aulas no Centre Momboye, um centro de dança fundado por Georges Momboye, dedicado a danças africanas e suas interseções com a dança moderna e contemporânea, e no estúdio La Ménagerie de Verre, onde tive aulas de dança contemporânea, moderna e uma oficina com Sandra Delgadillo, uma bailarina boliviana residente na Bélgica que em seu método de ensino da dança contemporânea incorpora certas técnicas da capoeira e das danças de matriz africana, mas sem propor uma “releitura” dos movimentos. Era uma relação bastante sutil, que eu notava pela minha relação com o candomblé e os pés de dança

de orixá. Ao comentar com ela sobre isto, Sandra me falou que havia estado por um tempo no Brasil estudando capoeira e dança afro.

Na mediateca do CND, fiz uma pesquisa sobre a cena contemporânea de dança em África e de que maneira ela se articulava à dança afro no Brasil, que eu já conhecia em parte devido às trocas com Monica e sua pesquisa. Há uma cena muito forte de artistas que circulam sobretudo na Europa, devido não só à maior proximidade geográfica, mas, sobretudo, às consequências da colonização em África. A questão da língua, portanto, é um fator fundamental nesta circulação — tanto que os artistas de países francófonos circulam sobretudo na França, ao passo que na Alemanha circulam mais artistas de países anglófonos — o que não constitui, todavia, uma regra rígida. Pude também fazer uma pesquisa “de base” sobre dança moderna e contemporânea, através da bibliografia e do arquivo de mídia.

Ao longo de uma temporada em Berlim, pude acessar o arquivo do MIME Centrum, onde encontrei uma entrevista com Ismael Ivo, que então já fazia parte do *corpus* da tese, e algumas poucas referências de bailarinos brasileiros que tiveram trabalhos apresentados e desenvolvidos na Alemanha. Meu contato com parte de uma cena artística e *queer* de Berlim foi muito produtivo para entender a importância da dramaturgia no processo de criação de um espetáculo. Por ser praticamente uma “instituição” na Alemanha, a dramaturgia é um fator essencial na criação cênica, seja de que natureza for. Comecei a atentei mais detidamente, portanto, para a dramaturgia inerente às cerimônias de candomblé e que acaba sendo trabalhada pela produção cênica que aborda os elementos litúrgicos e ritualísticos.

Assim, a tese, que inicialmente seria sobre dança, acabou se dividindo em quatro “partes”, mais do que capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Da terra como do mundo: candomblé e pensamento simbólico-representativo”, busco problematizar o paradigma simbólico-representativo como um *a priori* que guia as pesquisas sobre candomblé com as quais tive contato, oriundas da antropologia e etnologia. Para isso, escolho duas das principais entre elas, o seminal *Os Nagô e a Morte*, de Juana Elbein dos Santos (2012), e *Galinha D’Angola — iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*, escrito a seis mãos: Arno Vogel, Marco Antônio da Silva Mello e José Flávio Pessoa de Barros (2012).

A escolha destas obras se dá pelo fato de buscarem pensar o candomblé como uma filosofia, um modo de pensamento, não necessariamente se restringindo à análise etnográfica. Neste sentido, marcam uma distância quanto aos estudos “clássicos” da primeira metade do século XX. No entanto, à medida em que lia, notei como o pensamento simbólico-representativo subjazia a estas análises, mesmo as que se comprometiam com uma perspectiva “desde dentro”, como é o caso de Elbein dos Santos. Um dos autores de *Galinha D’Angola*, José Flávio Pessoa de Barros, era também pai de santo, portanto inseria-se neste mesmo contexto. Neste sentido, encontrei em *O Candomblé da Bahia*, de Roger Bastide (2001) uma perspectiva de análise muito mais afinada com o que eu buscava pensar do que os autores mais contemporâneos. Bastide desde já notava que existia um “pensamento sutil” no candomblé, que ele buscou “decifrar” tomando como material de pesquisa os ritos e mitos que fazem parte do candomblé de nação ketu. Aqui, é importante marcar que trata-se, em toda a tese, do candomblé de ketu. Não só por um recorte teórico-crítico, tanto de minha parte quanto destes pesquisadores abordados, mas também pelo fato de ter me iniciado numa casa desta nação. Esta questão, por sua vez, surgiu de minha própria experiência no candomblé. Percebia, cada vez mais, que o paradigma simbólico era insuficiente para lidar com as questões que o candomblé trazia, uma religião que abarca um modo de conhecer, de entender o mundo, as relações entre humanos, natureza, tecnologia, tempo e espaço frequentemente muito distintas da ordem vigente.

Estar no candomblé como membro, sacerdote, iniciado, é ter de “frequentar” mundos às vezes muito distintos; mas, por outro lado, em continuidade. Esta por sinal, é uma noção chave que atravessa a tese, e aparece neste primeiro capítulo. Parto de minha vivência no terreiro, com um caso que ocorreu e que me chamou a atenção para a questão do simbólico e, em seguida, trago as leituras etnográficas como escopo teórico-crítico que então se tensiona com a experiência vivida, mas recorro a este mesmo escopo para embasar algumas perspectivas comuns. Não se trata de invalidar os estudos, mas de problematizar algo que permanece “naturalizado” nos estudos dedicados ao candomblé. Assim, primeiramente, busco ressaltar como o pensamento simbólico-representativo está em sua constituição mesma fundado sob o regime da visualidade, através de sua abordagem na crítica de arte.

Um dos problemas-chave que surge na abordagem de um pensamento inerente ao candomblé, que é desde já um tanto heterogêneo, é a questão da linguagem e sua relação com o saber e a produção de conhecimento, que não passa pelo crivo dos pesquisadores analisados. Neste sentido, convoco Jacques Derrida (2009) e uma releitura crítica do canônico Lévi-Strauss (2003), no que diz respeito à “eficácia simbólica”. Também recorro a textos mais recentes de antropólogas que problematizam esta noção, para, em seguida, propor uma diferenciação entre dialética e analogia, sobretudo através dos trabalhos de Muniz Sodré (2017) e Ordep Serra (2002). Por fim, dedico-me a pensar mais especificamente a relação do candomblé com o mundo “da porteira pra fora”, segundo as palavras de Mãe Senhora, lendária ialorixá do Axé Opô Afonjá, em Salvador.

No segundo capítulo, intitulado “Paradigma imunitário: uma releitura da ‘mestiçagem’ no Brasil”, como o próprio título evidencia, busco analisar esta vasta, complexa e polêmica questão a partir do paradigma imunitário, que por sua vez é uma leitura da biopolítica pelo filósofo italiano Roberto Esposito. No entanto, pondo-a em diálogo constante com Frantz Fanon (1968; 2008) e Achille Mbembe (2016), ao propor a noção de necropolítica, retomando também Michel Foucault (2005) em sua genealogia do racismo na modernidade e ressaltando o vínculo ou a dobra entre corpo individual e coletivo. Aqui, é abordado o vínculo inextricável entre colonialismo e escravismo no processo da diáspora africana como elemento constituinte da sociedade brasileira, o que gera um cruzamento entre as questões de raça, gênero, sexo e cultura.

Este capítulo, assim como toda a tese, dialoga com minha vivência na dança e no candomblé, e a partir daí abordo algumas questões no que diz respeito a noções de corporeidade e como o sistema colonial escravocrata incide e opera sobre isso. A abordagem da questão da mestiçagem no Brasil retoma a passagem do aspecto biológico ao cultural, mas busca problematizá-la de acordo com discussões mais recentes sobre o tema, como encontra-se, por exemplo, no trabalho de Osmundo Pinho (2004a; 2004b), e em como o candomblé, enquanto núcleos sociais e comunitários dentro de uma sociedade colonizada, se articula com uma ordem social e política que se quer hegemônica, com a qual coexiste, estabelecendo ao mesmo tempo relações de continuidade e descontinuidade com “a boa consciência das forças da ordem”, para retomar as palavras de Fanon (1968:28). Para isso,

recorro a alguns aspectos do saber inerentes à prática religiosa e ao pensamento iorubá tal como proposto por Wole Soyinka (1990) e Kólá Abímbólá (2006). Ao final, também, dedico-me a problematizar a questão da identidade e do pertencimento numa reflexão sobre a presença de pessoas brancas no candomblé e a ancestralidade.

No capítulo seguinte, “Um jeito de corpo: a dança a partir do som” esta questão da “mestiçagem” se desdobra em uma reflexão sobre o som e a música que dialoga primordialmente com o trabalho de José Miguel Wisnik (2014) em *O som e o sentido*, no qual ele propõe uma relação entre concepções de música — tonal e modal — e epistemologias, modos de pensar e visões de mundo. Na primeira parte, “Som, corpo e sentido(s)”, trata-se de propor um pensamento a partir da música e da relação entre som e ruído como o que baliza organizações políticas e sociais, e de que maneira, numa sociedade marcada pela colonização e o escravismo, estas entram em tensão e, ao mesmo tempo, em continuidade, tomando, primeiramente o campo da chamada “música popular”, que tem estreita relação com as danças, e o candomblé como pensamento acerca desta relação. Como seria pensar a partir da música e do som? Como ficam as questões de raça e cultura, seus entrelaces e tensionamentos? Aqui, a questão do corpo e da corporeidade aparece novamente como elemento central, sobretudo através do trabalho de Julio Tavares (2012) em relação à corporeidade na capoeira; de Julian Henriques (2011; 2003), ao propor uma “epistemologia do som” a partir da música dub e reggae jamaicanas e da cultura do *dancehall*; como também a partir da relação entre os toques no candomblé e a dança, especialmente o adarrum.

A seção “Divina música” dedica-se a pensar a música no candomblé através principalmente do afoxé e seu vínculo às divindades, sobretudo Logun Edé, para o qual tomo o livro de Nei Lopes (2002) acerca deste orixá, e a partir do qual se traça o estreito vínculo entre música e a relação entre masculino e feminino — não como concepções de gênero, mas como vibrações de energia cósmica que atuam sobre os corpos. Por fim, faz-se uma consideração sobre a noção de ritmo, que atravessa toda a reflexão deste capítulo e encaminha a uma abordagem de como uma certa noção de ritmo no que tange à relação entre música e corpo determina o surgimento do balé clássico na Europa, e uma certa configuração de dança que vem a se formular desde então, abrindo a discussão do capítulo seguinte.

O último capítulo da tese, intitulado “Dança, dança afro, dança negra: o cênico e o ritual”, traz a dança com mais ênfase a partir de um *corpus* que abarca o trabalho cênico e artístico de Ismael Ivo, tal como abordado por Ari Cândido Fernandes no documentário *O Rito de Ismael Ivo; Um filme de dança*, de Carmen Luz, e as discussões que levanta sobre dança, dança afro e dança negra; e as conexões com um histórico da dança afro, com especial ênfase no balé de Mercedes Baptista. Na seção “O afro e a África”, proponho uma reflexão sobre as noções de “origem” e “autenticidade” na dança afro em suas manifestações artísticas na diáspora africana e as discussões teórico-críticas dos chamados estudos etnicorraciais e pós-coloniais, recorrendo a autores como Stuart Hall, Kwame Appiah, Achille Mbembe, Grada Kilomba e Liv Sovik, num aporte da relação entre estes campos de estudo e a questão da branquitude.

Em seguida, na segunda parte deste capítulo, foco com mais ênfase em minha própria vivência na dança, junto ao GriotLab, com Paco Gomes, a partir do qual busco desenvolver a noção de fusão na dança, bem como as relações de continuidade e descontinuidade entre o sagrado e o cênico, tomando, para isso, a dimensão ritual como elemento que liga estas instâncias, e o transe como o que as diferencia. Como escopo teórico e crítico para guiar esta reflexão, convoco o pensamento de Wole Soyinka (1990) acerca das relações entre drama e ritual, bem como as reflexões de Nelson Lima (2005) e dos coreógrafos e bailarinos abordados tanto em meu trabalho quanto nos trabalhos sobre dança afro. Infelizmente, por conta de um imprevisto, que foi a queima do HD onde eu armazenava uma enorme quantidade de registros audiovisuais das aulas e também entrevistas, todo esse material se perdeu antes que eu pudesse transcrevê-lo, ainda no início de 2016, e não consegui recuperá-lo, restando apenas algumas anotações e minha memória (psíquica e corporal). Deste modo, não pude anexar as entrevistas transcritas ao final da tese. Por fim, como encerramento deste último capítulo, proponho uma aproximação entre uma cena do filme *Dzi Croquettes* na qual o candomblé é abordado e tratado como material cênico, o balé de Mercedes Baptista, e uma cena específica de *O Rito de Ismael Ivo*, encerrando com uma reflexão sobre as maneiras de se trabalhar cenicamente os elementos oriundos do candomblé em relação com as questões raciais e a diáspora africana.

2

Da terra como do mundo: candomblé e pensamento simbólico-representativo

Ojuobá disse: Laroîê, Exu! Foi tudo muito rápido. Quando Zé Alma Grande deu mais um passo em direção a Oxóssi, encontrou pela frente a Pedro Archanjo. Pedro Archanjo, Ojuobá ou o próprio Exu conforme opinião de muitos. A voz se abriu imperativa no anátema terrível, na objurgatória fatal!

— *Ogun kapê danmeji, dan pelú oniban!*

Do tamanho de um sobrado, os olhos de um assassino, o braço de guindaste, as mãos de morte, estarrecido, o negro Zé Alma Grande parou ao ouvir o sortilégio. Zé de Ogun deu um salto e um berro, atirou longe os sapatos, rodopiou na sala, virou orixá, no santo sua força duplicava. Ogunhê!, gritou, e todos os presentes responderam: Ogunhê, meu pai Ogun!

Jorge Amado, *Tenda dos Milagres*

As funções de culto a Oxeturá na casa de candomblé em que fui iniciado e que passei a integrar como membro duram dezessete dias corridos, que começam exatamente após a festa de Oxum. Todo ano, o calendário é contado para que a festa que culmina o culto ocorra no dia 17 de agosto, dia do aniversário do pai de santo, cuja cabeça é consagrada a Exu. Durante esse período de 17 dias, desde o almoço que o inaugura no dia primeiro do mês, todas as três refeições diárias — café da manhã, almoço e jantar — devem ser servidas primeiro a Oxeturá, que, de acordo com o rito que todos os anos se repete e reafirma, está sendo gestado e nascerá no último dia, o décimo sétimo. Isto tem a ver com a história que conta como Oxeturá veio ao mundo através de Oxum para reestabelecer o equilíbrio. Assim, todos os dias, algo deve ser preparado para ele no café da manhã antes de qualquer pessoa comer qualquer coisa.

Em um desses dias, não me lembro exatamente qual, mas passado o décimo, ao preparar o café da manhã, um irmão de santo botou dois pães com manteiga no najé de Oxeturá, e uma bebida. Quando vi a refeição, questionei se

não deveríamos fritar um ovo para complementar aquela que me parecia uma oferta muito simples, já que todos os dias anteriores em que estive lá, preparávamos algum complemento para servir com pão. Meu irmão, mais velho que eu, disse que não precisava, ao que os outros presentes consentiram, por concordância ou silêncio, como se minha preocupação fosse excessiva, ou um capricho, e complementou, afirmando: “Está bom, isso é simbólico”, ressaltando que o fato de lhe servirmos primeiro constituía a regra, mas o que servíamos apenas simbolizava que esta regra estava sendo cumprida. Não tomei a iniciativa de fazer, receoso de parecer arrogante ao desconsiderar o dizer de um mais velho, mas aquilo me gerou certo incômodo, e continuei ressabiado. Ao perceber minha desconfiança, ainda perguntou, em tom jocoso: “O que foi, está se sentindo culpado?”...

Poucos dias depois, outro filho de santo, a quem se costuma atribuir a tarefa de preparar almoço e jantar quando ele está na roça, começou a passar mal, teve desarranjos estomacais, enjoo, febre, sentia o corpo fraco. Uma equede então comentou que no dia anterior ele havia comido antes de Oxeturá, quando fazia o almoço. Ao ser alertado para que não o fizesse, replicou algo como: “é só um pouquinho, não é o almoço”, querendo dizer que não estava fazendo uma refeição completa, mas apenas comendo um pouco da comida que fizera. Estava evidente, então, o motivo pelo qual passava mal no dia seguinte.

Quando, pela manhã, tínhamos que preparar algo para o café do dia seguinte a esses episódios, o gás acabou. A ekede encomendou por telefone um botijão cheio. Meia hora se passou e nada do botijão chegar. Ela ligou novamente. Passou uma, passaram duas horas, e a todo momento ela ligava para saber o que estava acontecendo. A atendente dizia que o entregador estava perdido e não conseguia achar o lugar, o que soava estranho já que estava acostumado a fazer entregas na casa. Na roça de candomblé, a rotina começa cedo, sete da manhã já devemos estar todos de pé. O pai de santo sai cedo para trabalhar todos os dias. Portanto, o café da manhã não ter sido ainda servido às onze horas é algo impensável. Precisamos estar alimentados inclusive para poder exercer os trabalhos diários, entre os quais estão tanto as funções de axé quanto as de manutenção e cuidado da casa. Sem gás, não havíamos tomado café da manhã e não teríamos como fazer o almoço e preparar tudo que fosse necessário às funções

litúrgicas do dia — como se sabe, a cozinha é um espaço fundamental e a culinária um saber indispensável, tanto no candomblé quanto em qualquer religião de matriz africana (LIMA, 2010).

A ekede fazia questão de esperar, pois disse que não poderíamos simplesmente botar qualquer coisa como oferenda, algo de fato deveria ser preparado. Sem conter minha língua, comentei do episódio anterior e do argumento de meu irmão de santo, de que era somente algo simbólico. Ela reprovou este argumento com veemência, e concluiu que a isso se dava a demora do gás chegar e, portanto, o fato de estarmos impedidos de tomar o café da manhã. De fato, era fora do comum que isto acontecesse, e, sendo Exu o orixá ligado aos caminhos, às ruas e estradas (bem como à boca!) o fato do entregador estar perdido poderia ser, perfeitamente, uma artimanha dele. Além do que, Oxeturá é um Exu menino e sabe-se que bastante travesso quando deve ser, quando lhe parece necessário. Sua forma de se mostrar acontece frequentemente pela artimanha, pela brincadeira e pelo deboche. A fome que sentíamos, porém, não era nada simbólica, pelo contrário. A ekede entendeu o episódio, assim como eu havia entendido, como algo decorrente dos dois acontecimentos precedentes. Não conseguíamos pensar de outra forma.

Para além de uma noção de ‘pagar’ por um ‘pecado, trata-se de uma troca, de preceitos que devem ser seguidos por respeito ao orixá e como entendimento do mundo através e a partir das forças que nele fazem circular o axé, que recebem diferentes nomes e concepções de acordo com cada organização social. Com Exu não se brinca — ele é que pode ‘brincar’ com a gente. Aliás, com orixá nenhum. Essa circulação de axé, o dinamismo das forças, é domínio de Exu. Sem ele, nada acontece, não há movimento, pois não há comunicação entre as forças, entre humanos e forças divinas, entre humanos e antepassados, etc. Diante disso, alguns de nós íamos a Oxeturá pedir que nos ajudasse, e amenizasse seu desgosto. Mas ele parecia inflexível. Enfim, chegou o botijão de gás, ao que a ekede me confidenciou: “Isso porque fui lá e coloquei algo para ele comer”, mas, na promessa de que serviria algo decentemente preparado, e não algo “simbólico”. Assim, pudemos fazer o café da manhã de Oxeturá, o nosso, o almoço, e assim seguir com a rotina do dia.

Nessa mesma época, estava lendo um estudo antropológico e etnográfico, *Galinha D'Angola – Iniciação e identidade na cultura afro-brasileira*, que discorre sobre a função central da galinha d'angola nos ritos de iniciação do candomblé e na cosmologia que lhe é própria, a partir de uma etnografia em um terreiro do Rio de Janeiro, feita por três pesquisadores, Arno Vogel, Marco Antônio da Silva Mello e José Flávio Pessoa de Barros, este último também pai de santo e professor na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde liderava um grupo de pesquisa sobre candomblé. No livro, era recorrente o uso do termo “simbólico” para designar os elementos presentes nos ritos do candomblé; dentre eles, aquele que aparece como tema do livro – a galinha d'angola, que é referida por vários nomes: *etù* (sua designação em iorubá), conquém, guiné, sacué, pintada, cocar, picota, tofraco, galinha-da-índia...

Ao longo do livro, já havia me chamado a atenção o uso recorrente do referencial simbólico-representativo para abarcar as relações religiosas e sagradas, entre um mundo espiritual e um mundo material, como realidades ou dimensões distintas do real que se intercomunicam intermitentemente. Contudo, diante dos acontecimentos recentes, esse termo, assim como todos os relacionados à “representação”, começaram a sobressair ainda mais, e enfatizaram em mim a desconfiança quanto à concepção de elementos e rituais no candomblé segundo essa perspectiva. Mesmo nos estudos mais recentes, é muito comum que se use termos como esses para designar os elementos que compõem sejam os ritos, sejam os assentamentos, sejam os aparatos usados pelos orixás, seja ainda o caráter das “oferendas”, enfim, tudo o que integra esse universo litúrgico dos cultos de matriz africana que constituem o candomblé, a umbanda, o xangô, o batuque, o tambor de mina, a jurema etc. — todas as práticas religiosas que envolvem visões de mundo em que o material e o imaterial, o visível e o invisível não se dão como domínios separados um do outro, mas como imanentes entre si.

Essa perspectiva, no entanto, é mais antiga, havendo um grande volume de estudos em que o aspecto simbólico é central como chave de leitura, análise e interpretação. Segundo Juana Elbein dos Santos (2012), em *Os nagô e a morte*, há três níveis de análise que compõem um trabalho de pesquisa elaborado, como quer a pesquisadora, “desde dentro para fora”: o nível fático, o da revisão crítica e o da interpretação (SANTOS, 2012:17). Abordagem ou método, aliás, presente de

certa forma nas palavras de mãe Senhora: “da porteira pra dentro, da porteira pra fora” como duas dimensões da vida que se encontram em intensa relação.

Produzir um trabalho de caráter antropológico ou etnográfico “desde dentro” é certamente diferente da visada segundo a qual “a compreensão de uma cultura não poderia reduzir-se a fórmulas analíticas desligadas da vivência do contexto, e sim contemplar uma participação empática da totalidade vital” (SODRÉ, 2017:163), como defendia Leo Frobenius e pesquisadores que se dedicaram ao candomblé, tais como Edison Carneiro, Arthur Ramos, Ruth Landes, considerando, em seus estudos, o contexto de uma cultura em muitos aspectos absolutamente distante da ordem vigente que coexistia aos terreiros de candomblé, mas, ao mesmo tempo, sem estarem inseridos na seita, como era chamado na época. Roger Bastide e Pierre Verger são um caso à parte, pois, se por um lado parecem nutridos desta perspectiva, por conta de seu histórico de vida; por outro, falam desde dentro, uma vez que eram ogans suspensos. Verger, inclusive, apesar de dizer não acreditar, foi confirmado¹ e mergulhou no candomblé e no culto a Ifá, em seus respectivos segredos. Mas, se dizia não acreditar, por que o fizera? Por mero interesse antropológico? Segundo Antônio Risério, Fatumbi² tinha um compromisso ritual — ou “raspou o fundo da cuia”, como diz Pai Balbino de Xangô, Obarayí.³

No entanto, o próprio Verger reconheceu limitações de entendimento que sobrepujavam sua condição de iniciado, como se vê em seus depoimentos no documentário *Mensageiro entre dois mundos* (1998), sobretudo quando comenta o transe: “Para mim, não é incorporação. Para mim, é uma verdadeira manifestação da natureza da gente. Uma possibilidade de esquecer todas as coisas,

¹ Se confirmar, no candomblé, é passar pelo segredo, isto é, pelo processo de iniciação, no caso de um ogan ou ekede. Ogan é um cargo designado a homens que não passam pelo transe, tendo funções administrativas e rituais que os demais iniciados não podem assumir. Ekede é um cargo designado a mulheres, que assumem também funções rituais específicas, além de serem responsáveis por cuidar dos orixás quando estão “em terra”, isto é, manifestados nos corpos de suas filhas e filhos através do transe. Estes cargos são concedidos pelo orixá (o dono da casa ou um orixá com mais de sete anos), momento que chamamos de suspensão, ou seja, é preciso ser suspensão ekede ou ser suspenso ogan.

² Fatumbi foi o nome dado a Verger quando se iniciou no culto a Ifá, na Nigéria, e que ele incorporou ao nome de batismo, como é muito comum entre o povo de santo. É comum também que a pessoa fique mais conhecida pelo nome litúrgico do que pelo de batismo.

³ Cf. *Pierre Fatumbi Verger — Um mensageiro entre dois mundos* (dir. Lula Buarque de Hollanda, 1998)

que não têm nada que ver com você. Fica a pessoa como era antes de aprender essas ‘estupidezas’ de nacionalidade e outros comportamentos.” Gilberto Gil, que o entrevista, então pergunta se ele já teve esse “esquecimento do orixá” (isto é, causado pelo transe), ao que ele responde: “Infelizmente, não. Porque sou um idiota de francês racionalista. A mim, não me contam histórias. Eu não sou um idiota que acredita nessas coisas. É uma coisa ‘despoetizante’, horrível. Eu sofri muito, gostaria muito de me deixar ir...”, diz, concomitante a um gesto dos braços e das mãos se abrindo a partir do peito. É importante notar as duas maneiras como o termo “idiota” aparece no depoimento de Verger, certamente não desprovido de humor. A primeira, designando sua “racionalidade” francesa que o impede de “acreditar” em orixá. E, logo na frase seguinte, designando como idiota quem “acredita”. Ele sabia bem que não era questão crença.⁴

É ‘despoetizante’ um homem que se dedicou tanto ao culto de orixá — que tinha um “compromisso ritual” — dizer que não acredita naquilo que estuda, que escreve e no qual participa das instâncias mais fechadas e secretas. Não é, porém, uma novidade nem uma surpresa, quando se trata da relação que pesquisadores estabeleceram com o candomblé (apesar de Verger não ser um pesquisador habitual, mas um artista que pesquisava). Tanto ele quanto Roger Bastide estabeleceram uma relação com o candomblé de equivalência, sem hierarquias entre as maneiras de pensar de que eram oriundos e o mundo com o qual se defrontaram; por isso puderam entender tão profundamente (sobretudo Bastide) o candomblé, especialmente de nação nagô, do qual faziam parte. Adiante, daremos melhor atenção à maneira como o candomblé se articulou politicamente com o mundo “da porteira para fora” através do trabalho de ialorixás, as matriarcas do culto. A perspectiva “desde dentro” nos estudos de antropologia e etnologia não só leva em consideração “a vivência do contexto”, mas também necessita mover-se entre processos de inteligibilidade que funcionam em registros às vezes muito diferentes.

Tendo isso em vista, o caráter simbólico atravessaria os níveis de análise propostos por Elbein dos Santos, uma vez que esses requerem a *interpretação*

⁴ Diante deste depoimento, pois, cabe se perguntar se afinal não seriam coisas diferentes acreditar em orixá ou no transe como incorporação de uma divindade. Pela maneira como ele descreve, o transe seria o afloramento de um estado de consciência não ordinário.

tanto de um “simbolismo oculto” quanto de “elementos-signos” (2012:14-15). A própria ideia de signo, como de símbolo, guardadas as diferenças, supõe a mediação entre duas partes, algo que quer dizer alguma coisa, e aquilo que esse algo pode dizer, uma função, um significado, um *valor*, ainda que não intrínseco e imutável. É neste sentido que Elbein dos Santos concebe a noção de símbolo com a qual pretendeu trabalhar, insistindo “na fragilidade do conceito abstrato e universal do símbolo”, pois, para ela,

[o]s elementos só podem ser vistos e interpretados num contexto dinâmico, não com um significado constantemente intrínseco, mas essencialmente como fazendo parte de uma trama e de um processo. O significado de um elemento está em função de suas relações com outros elementos. O significado de um elemento é uma função e não uma qualidade. (SANTOS, 2012:16)

É com esse intuito não essencialista que a autora concebe os símbolos e signos atrelados aos rituais e à cosmologia do candomblé, tomando *a priori* que “[t]oda religião, sua morfologia, sua prática, todos os seus conteúdos se expressam por símbolos ou por estruturas simbólicas complexas. Ou, reciprocamente, desvendar as correspondências dos símbolos e os interpretar nos permite explicitar os conteúdos do acontecer ritual” (SANTOS, 2012:24). Entre símbolos e rituais, a famosa tarefa sem fim, o eterno jogo de espelhos da interpretação, como já explicitara Nietzsche (FOUCAULT, 2009), quando se assume uma não essencialidade entre significante e significado, entre coisa representada e essência a representar⁵, o que se evidencia na seguinte afirmação: “é difícil deixarmos de assinalar que, à medida que avançamos na interpretação, novas porções da realidade ritual se nos foram revelando e numerosos elementos-signos foram se perfilando.” (SANTOS, 2012:24).

Não se trata, contudo, de uma interpretação à mercê do exercício de um pensamento autônomo e neutro — assim como em Nietzsche, ao ressaltar o jogo de forças a que toda interpretação e todo pensamento está sujeito — uma vez que, como evidencia Elbein dos Santos, o candomblé é, antes de tudo, uma religião iniciática, o que consiste em “um conhecimento simbólico e complexo a todos os níveis da pessoa, e que representa a incorporação vivida de todos os elementos

⁵ Sobre esse aspecto da interpretação, me detive com mais atenção em trabalho anterior (MACHADO, 2011).

coletivos e individuais do sistema” passado através da experiência, do fazer, isto é, “mediante um desenvolvimento paulatino pela transmissão e absorção” desse conhecimento (SANTOS, 2012:15-16). Por isso, a perspectiva desde dentro seria quase inevitável.

Ela segue a formulação de Victor Turner, para quem (permito-me citar a sua citação, bastante representativa):

O símbolo é a menor unidade do rito que conserva, contudo, as propriedades particulares da conduta ritual... Segundo o *Concise Oxford Dictionary*, um “símbolo” é uma coisa considerada por consenso geral como caracterizando naturalmente ou representando ou relembrando algo por possuir qualidades análogas ou por associação de fato ou do pensamento. [...] O símbolo associa-se a interesses, propósitos, fins e meios dos homens, quer eles sejam formulados explicitamente, quer devam ser deduzidos do comportamento observado. A estrutura e as propriedades de um símbolo transformam-se nos de uma entidade dinâmica, ao menos no quadro de seu contexto de ação própria. (TURNER, 1967:19 *apud* SANTOS, 2012:22-23)

Assim, um símbolo, seja ele um objeto, uma atividade, uma relação, um acontecimento, um gesto ou uma unidade espacial numa situação ritual, tem uma materialidade, pelo fato que é. No entanto, essa materialidade do símbolo estaria dentro de uma corrente de significação, uma rede que lhe dá determinada função ou importância. Esta é também a concepção à qual atrelam-se os autores de *Galinha D’Angola*, ao percorrerem um caminho de pesquisa que toma a conquém como símbolo centralizador e organizador de determinados ritos cruciais no candomblé, uma espécie de fio condutor entre a iniciação e a vida no axé, e por isso, também, elemento estrutural, como dizem os autores (VOGEL; MELLO; BARROS, 2012:170) na cosmologia deste “universo religioso afro-brasileiro”.

Ao longo do processo em que vai se desenhando e ganhando consistência a tese da centralidade deste bicho sagrado no candomblé, os autores acessam a cosmologia como argumento que lhes dá sustentação. E acedem à cosmologia precisamente através do repertório das histórias que integram o que a antropologia chama de *mitologia*, encontrada, hoje em dia, em compilações publicadas e em trabalhos acadêmicos como o referido, mas, sobretudo, nas palavras de ialorixás e babalorixás, que o livro em questão reproduz através de entrevistas. Destaca-se a ênfase no caráter “simbólico” defendido pelos autores em relação não só à conquém, como também a todos os elementos litúrgicos que assumem aspecto

sagrado através dos ritos e da cosmologia do candomblé, sendo essas dimensões complementares, intrinsecamente ligadas; ainda que, a certa altura, declarem que o trabalho demanda uma “operação inversa a do símbolo”, pois se o símbolo “é um objeto fabricado como enteléquia (ente de razão) e, se por esse motivo, pode dar forma perceptível a um conjunto de categorias do saber tradicional, teremos, necessariamente, de decompô-lo, para descobrir seus eventuais constituintes.” (VOGEL; MELLO; BARROS, 2012:95). Essa “decomposição”, porém, funciona ao modo de um mosaico cujos fragmentos mostram-se como diferentes aspectos que vêm a reiterar a composição do objeto em questão como símbolo. Esses aspectos, todavia, não são fragmentos aleatórios, pedaços soltos, quebrados, mas funções e qualidades da galinha d’angola que estão ancoradas na cosmologia, sendo a primeira delas o fato de ter sido o primeiro ser iniciado, e por isso já ter nascido feita (no sentido que usamos no candomblé, de iniciada). Isso vai justificar uma série de práticas do processo iniciático, entre elas a pintura das iaôs e o adoxo (massa cônica que se coloca sobre a cabeça da pessoa que nasce para orixá, que na iaô é colocado como uma prótese, mas que a conquém carrega “naturalmente”, isto é, faz parte do formato de sua cabeça).

Assim, a partir da presença da galinha d’angola em cerimônias e rituais do candomblé, os autores sugerem o que liga estas práticas, ao mesmo tempo em que a concebem como figura em torno da qual essas relações vão se desenhando, estabelecendo-a — enquanto a decompõe — como “símbolo focal”:

Símbolos focais são unidades de significação que, graças à economia e elegância de sua representação, conseguem condensar os mais diversos significados, mesmo os contraditórios e paradoxais, como a vida e a morte. Quando aparecem no contexto de um rito revelam, além dessa multivocidade, uma espécie de poder que consiste em polarizar o processo de significação remetendo-nos, ao mesmo tempo, ao polo normativo (ou intelectual) e ao polo sensorial (ou orético) da experiência humana. Através deles se estabelece o reconhecimento vivido do vínculo entre a norma e a sua contraparte afetiva, e desse modo se produz a adesão ao valor restaurado, novamente prenhe de carga emocional. (VOGEL; MELLO; BARROS, 2012:117)

Nota-se pelos termos utilizados a forte relação que a concepção de símbolo acima exposta tem com a ordem semântica estabelecida pela teoria linguística que inaugurou e deu base ao pensamento estruturalista: significante, significado; significação, representação... Isso que está, no entanto, vinculado a algo mais

antigo que diz respeito a um certo modo *metafísico* de pensar e que consiste em uma espécie de tradição ocidental. Algo que estabeleceria, por exemplo, dois polos, um de caráter intelectual, tido como “normativo”, e outro de caráter *orético*, isto é, relativo ao desejo ou apetite, tido como “sensorial” da “experiência humana”; assim como uma “norma” e sua “contraparte afetiva”; ou, ainda, um *valor* “preche de carga emocional”... Termos como esses revelam a perspectiva de análise em que os autores se colocam; o mesmo acontece quanto à concepção da vida e da morte como significados *contraditórios* e *paradoxais*, ainda que, ao longo do texto, os autores assumam a continuidade entre estas instâncias.

Isso certamente não invalida a pesquisa, no entanto, é preciso considerar que são dados *a priori*, como algo estabelecido que guia a leitura feita: o pensamento por representação, por processos de significação que concebem significantes e significados. Todo um modo de racionalização da realidade que a cria ao mesmo tempo em que estabelece as chaves de leitura e as categorias. Assim, estabelecer símbolos está inserido em uma maneira de pensar que funciona por simbologia, representação etc., de modo que o estabelecimento de verdades ocorre através da noção de símbolo. Algo que se verifica, por exemplo, ao mencionarem a relação com os bichos encontrados nos mercados e que se destinam à execução de determinados rituais: bichos “de quatro pés, de dois pés ou de pena, e os demais que não estão incluídos nas categorias anteriores”:

Todos esses animais têm, ao mesmo tempo, o caráter de sustento e símbolo. São compreendidos como sustento pela exegese nativa, quando esta os reconhece como itens preferenciais ou obrigatórios do cardápio de determinados *santos*. [...] Os mesmos animais oferecidos a determinado *orixá* e dos quais se diz que ele os ‘pede’, são, no entanto, interditos de outros, que não gostam deles, para quem são tabus, de quem são o *èwò* ou a *quizila*. Desse modo, cada bicho se reveste, no candomblé, de um *aspecto simbólico*. Nessa religião, porém, o próprio dispêndio tem *uma dimensão imediatamente expressiva*, pois cada item da pauta de consumo — comida, bebida, roupa e adereços — serve, isoladamente ou junto com os demais, para circunscrever a *persona* de uma divindade, integrando, pois, a sua *representação convencional*. (VOGEL; MELLO; BARROS, 2012:18)

Ora, se os animais determinam interditos, tabus ou quizilas, como podem ter, ao mesmo tempo, um aspecto simbólico ou representativo? De que maneira, ainda, a dimensão expressiva e a dimensão simbólica se intercomunicam em uma relação como esta? Seriam dimensões distintas de um mesmo elemento? — pela

descrição dos autores, parece que sim, ainda que estas se comuniquem na composição das representações e simbologias. São inúmeros os exemplos que poderiam ser levantados aqui somente a partir desses dois trabalhos que são, hoje, tidos como seminais nos estudos sobre candomblé, especialmente nagô — atualmente mais chamado candomblé de nação ketu. Outra aparição importante do pensamento simbólico ocorre ao se abordar os chamados assentamentos, ou *igbás*. Ao falar dos espaços que compõem um terreiro, o espaço urbano e o espaço matto, e da eterna relação de distância e contato entre *aiyé* e *orun* como dimensões do mundo que evocam diferentes mundos, Elbein dos Santos nos diz que

os altares (os *peji*) com seus lugares de adoração (os *ajobô* e os *ojubô*), onde são invocadas as forças patronas que regem o *aiyé*, os *òrìṣà* e, separadamente, os ancestrais, ambos elementos do *òrun*, do além, dos espaços sobrenaturais, [...] permitem por sua presença simbólica — nos ‘assentos’ e através do culto — estabelecer a relação harmoniosa *aiyé-òrun*. (SANTOS, 2012:35)

Ou seja, os assentamentos teriam esse caráter simbólico, mas, ao mesmo tempo, uma importância imprescindível e para além de qualquer simbologia, uma vez que são a conexão entre mundos; uma vez que o material, ali, foi *consagrado* a uma força-princípio cósmico que se manifesta no mundo visível — talvez não exatamente representado, e não através de símbolos, porque não está “à parte” daquilo que simboliza, que representa, senão que *é* também o que representa, sem mediações.

Quem entendeu isto melhor foi Bastide, bem mais econômico no recurso ao simbolismo, ainda que não deixe de fazê-lo. Porém, é evidente como ele tem um entendimento completamente diferente — e muito mais próximo do candomblé. Bastide denomina como simbólicos os objetos ligados aos orixás e usados por estes: o abebé de Oxum, o xaxará de Omolu, a espada de Ogum, o opaxorô de Oxalá etc. Porém, quando fala dos assentamentos, ou das contas usadas pelos praticantes do candomblé, ele entende que nem a pedra (otá) nem o colar têm nada de simbólicos, uma vez que estão consagrados, lavados e alimentados: “Assim entram em contato os membros do trinômio, deus, homem e colar, permitindo a passagem da corrente mística entre o primeiro e o último, por intermédio do segundo. Eis porque o colar só tem valor para o proprietário.” (BASTIDE, 2001:41). Ou, ainda, eis porque não se deve usar a conta de outra

pessoa, emprestar ou tomar emprestado. O fio de contas, portanto, não tem nada de simbólico, uma vez que é a ligação direta, e sem mediações, entre a cabeça espiritual (ori) e o orixá. Do mesmo modo, a pedra do assentamento que, por intermédio do sangue, é ligada à pessoa que se inicia (BASTIDE, 2001:43;47).

Tudo o que existe está de alguma forma ligado a um determinado domínio regido por determinado orixá. Isto é inerente à cosmologia. Sejam elementos ligados à natureza, à instância social ou individual — desde um aspecto psicológico até o corpo, suas partes, funções, possibilidades de diferentes feitios, características, gestos — tudo absolutamente é matéria criada, e está ligado a alguma força regente, “matéria-massa” cósmica de onde é gerado, e, portanto, sob o domínio desta força. Bastide entendeu isso perfeitamente ao explicitar esse vínculo “místico” de que fala acima, bem como ao afirmar que “[a] estrutura mítica, que é essencialmente simbólica — a estrutura social, que é a da complementaridade dos encargos sacerdotais —, a estrutura mental, enfim, não constituem senão uma mesma realidade em jogo” (2001:263).

O simbólico, para ele, portanto, estava mais ligado ao mito do que aos objetos ou à relação entre a dimensão material e espiritual. Do mesmo modo que Verger, ele compreendeu que os mitos são maneiras de entender o mundo, “mecanismos de operação lógica para apreender o real” (2001:265). É assim que, para ele, como para Verger, a “explicação naturalista” do mito é a própria natureza (2001:304). Neste caso, diz ele, “a metafísica fixa os quadros da interpretação naturalista posterior” (2001:394). Isto porque as divindades são forças, através das quais explica-se a realidade, o mundo. É neste sentido que a explicação naturalista decorre desta “metafísica” — como aquilo que de fato estaria “para além” do físico, mas que, no entanto, está presente nele, presentifica-se no plano físico: por exemplo os rios Oxum e Oba e a maneira como o encontro entre eles é turbulento — assim como a relação entre Oxum e Oba o é. Oxum e Oba são os rios, bem como as forças cósmicas que presidem cada um desses rios, que se presentificam no rio. Uma transcendência que é imanente, se quisermos colocar nestes termos. Se, segundo Bastide, o pensamento “africano” se constitui numa metafísica, que ele tenta, através dos inúmeros fragmentos e camadas que encontra nos rituais e na mitologia do candomblé, de alguma forma reconstituir, esta teria uma lógica operacional bastante diferente da metafísica ocidental. A

própria ideia de “natureza” como algo exterior ao humano, mas com o qual ele mantém contato, é suspeita. De acordo com Muniz Sodré (2017:200), “natureza” é uma palavra latina cuja noção não se encontra em todas as línguas, especialmente naquelas em que orgânico e o inorgânico estão intrinsecamente relacionados e interligados.

Assim, como pode um igbá ser uma representação composta de elementos simbólicos ou elementos-signos se, por exemplo, a respeito do *igbádù*, a cabaça da existência, “Bascom indica que ‘em *Ifè* os adivinhos acreditam que o fato de se revelar seus conteúdos causaria sua morte”, ou, ainda, “Abraham observa: ‘Em certas versões, ela (*Odùduwà*) é a mulher de *Obàtálà*: essa união é simbolizada por duas cabaças embranquecidas, estritamente ajustadas uma à outra. *Odùduwà* é a divindade que se supõe dar longa vida, assim todos os chefes e anciãos possuem uma cabaça-odù em suas casas e se, por uma razão qualquer, eles desejam morrer, abrem essas cabaças” (SANTOS, 2012:69)? Nota-se que os termos usados por Bascom e Abraham, que realizaram pesquisas, respectivamente, sobre culto a Ifá e a língua e cultura iorubá, tais como “acreditam” (*believed*), “simbolizada” (*symbolized*), “se supõe” (*supposed to...*), bem como os verbos flexionados no subjuntivo, como uma suposição, e não uma certeza, acabam por explicitar a perspectiva de quem escreve. Muito provavelmente, um babalaô, sacerdote do culto a Ifá e mestre dos recursos oraculares, não diria que Odudua é a divindade que se supõe dar longa vida, senão que é a divindade da longevidade. Seria como dizer que Oxóssi é a divindade que se supõe dar fartura, enquanto que no candomblé é mais do que sabido que Oxóssi é orixá da fartura. Mais uma vez, não é um tipo de formulação que se encontra no texto de Bastide, ao menos em *O candomblé da Bahia*, que tomamos como referência para este trabalho. Ao contrário, ele não vê jamais o candomblé como crença, mas como pensamento, modo de vida, uma metafísica inerente à visão de mundo “africana” (termo um tanto problemático, aí sim, usado por ele).

Pense-se, ainda, em uma noção tão complexa quanto a de tempo que, na cultura grega antiga, tinha vários nomes, Cronos, Aion, Kairós, designando aspectos diferentes do tempo, não só uma concepção cronológica que estabelece intervalos de tempo, mas também força vital, idade, geração, instante, ocasião ou oportunidade como desígnio da “coincidência entre o tempo e a ação” (SODRÉ,

2017:182). Nas religiões de matriz africana, o tempo é uma divindade. Em nação angola, com esse mesmo nome, Tempo, em outras nações, ligado às divindades Loko e Iroko... divindades árvores, árvores divinas, orixás que moram em árvores. Nesse caso, como se pode conceber uma representação do tempo, uma simbologia, se “o movimento está no tempo”, se ele se manifesta de diversas maneiras, se tudo o que existe está engendrado no tempo? Sodré parte de um aforismo nagô muito conhecido, que diz que “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” (2017:171), para mostrar como Exu cria o tempo. Iroco está relacionado ao tempo e é uma divindade das mais antigas, do tempo em que se cultuavam primeiramente as árvores, os seres mais antigos na terra, tanto que seu nome se confunde com o nome de uma árvore. No entanto, Iroco não se reduz a uma árvore específica, apesar de habitá-la. Ele é a força que habita as árvores, a razão de seu crescimento e sua longevidade. As histórias contadas sobre ele trazem muito esse aspecto, a antiguidade de seu culto, e como tudo se pedia às árvores: prosperidade, nascimento, dinheiro. São muitos os itans em que Iroco dá e também cobra — não como um agiota, mas como parte do ciclo de trocas que os humanos estabelecem com as divindades, a necessidade do culto para que se dê continuidade ao movimento. Assim é que se afirma: “São principalmente os sacerdotes que têm a noção do valor do tempo; é o tempo que amadurece o conhecimento das coisas; o ocidental quer saber tudo desde o primeiro instante, eis porque, no fundo, nada compreende” (BASTIDE, 2001:25).

O modo de abordagem que estabelece símbolos a serem interpretados tornou-se uma espécie de senso comum, criando certos vícios de linguagem ao se tratar desses assuntos que reverberaram mesmo nos estudos mais sérios e comprometidos com o candomblé e o culto aos orixás, tanto em África quanto no Brasil e na diáspora, e criando uma certa separação entre símbolo e “coisa simbolizada”, o primeiro como um nível mais concreto e a última, sempre em nível mais abstrato. Isto pode ser confuso quando nos deparamos com a amplitude das concepções que ligam matéria e consciência e, mais ainda, com o intenso dinamismo com que a tradição se renova e revigora no processo da diáspora, muitas vezes entrando em contradição, ou estabelecendo diferenças em relação a sua origem geopolítica. No entanto, as contradições, no pensamento iorubá, não são de maneira alguma vistas como um problema. Ou, nas palavras de Bastide,

“as contradições do pensamento primitivo [*sic*] são místicas e não, como as nossas, objetivas” (2001:251), afirmação que guarda alguns pontos a serem considerados: primeiramente, o uso do termo “primitivo”. É curioso notar como Bastide, apesar de usá-lo nesta ocasião, jamais toma-o como inferior em relação ao que para ele configura-se como o “nosso” — e esta é a segunda colocação a ser feita, a maneira como explicita a perspectiva na qual se insere.

Segundo Kólá Abimbólá (2006:126), Oxóssi, em África, por exemplo, é uma divindade feminina, que “acredita-se ser a esposa de Ògún”:

É por isso que seus ícones, o arco e flecha, são encontrado sempre entre os ícones de Ògún, como machadinhas, facas, armas de fogo e outros implementos de ferro. Em África, quando se alimenta Ògún, é preciso também alimentar Òsòòsi. Òsòòsi foi uma das fundadoras da profissão de caça, conhecida como Ode. Ela colaborou com duas outras forças, Wááwá, caçador do Ayé (terra), e Gbùèdè, caçador do Òrún (céu), para estabelecer a profissão de caça aqui na terra.⁶

Ou seja, por ser concebido como orixá masculino no Brasil, irmão de Exu e Ogum, Oxóssi e Ogum são tidos como orixás da mesma família de Odés, e isso justificaria a presença do ofá (arco e flecha) dentre os objetos ligados a Ogum, sendo inclusive um destaque em seus assentamentos. Abimbólá traz uma explicação completamente diversa desta, irmanada à cosmologia em questão. Mas ele diferencia Oxóssi de Erinlé, que no Brasil é frequentemente cultuado como uma qualidade de Oxóssi, ou mesmo um orixá da família dos Odés. Também em África, Erinlé é um rio afluente de Oxum. O encontro entre esses dois rios, sabe-se, é Logun Edé, filho de Erinlé com Oxum Ipondá, uma qualidade de Oxum caçadora e guerreira, portadora do ofá e da adaga, além do abebé (espelho oval),

⁶ “Òsòòsi is regarded as a female divinity in Africa. She is believed to be the wife of Ògún. This is why her icons of bow and arrow are always found in the midst of Ògún’s icons of mechettes, knives, guns, and other iron implements. In Africa when one feeds Ògún, one must also feed Òsòòsi as well. Òsòòsi was one of the founders of the hunting profession, known as Ode. She collaborated with two other forces, Wááwá, hunter of Ayé (earth), and Gbùèdè, hunter of Òrun (heaven), to establish the hunting profession here on earth”. Quanto à tradução de Ayé e Òrun, existe todo um debate, principalmente quanto a Òrun como céu, paraíso, ou mundo superior. A própria denominação como céu determina uma presença em um espaço estratosférico, uma direção, enquanto que a noção de *òrun* é muito mais complexa, sendo *òrun* um espaço suprassensível de localização não determinável como o são o céu ou o paraíso cristãos. Elbein dos Santos (2012:55-60) aborda com mais detalhes a noção de *òrun*, que algumas definições concebem como nove planos que atravessam a terra e o espaço. Do mesmo modo, *àiyé* designa a “terra” como espaço do mundo físico, “este mundo aqui”, dimensão que coexiste ao *òrun*; mas é diferente da terra enquanto matéria do solo, designada *ilê*. Assim, traduzi como terra e céu de acordo com os termos em inglês usados pelo autor (Abimbólá), porém, sem concordar com o uso de céu para *òrun*, uma vez que atrela-se à dicotomia cristã.

que é elemento de todas as Oxum. É curioso, aliás, notar a proximidade sonora do nome de Logun Edé com a força da caça ligada ao orun, Gbùèdè, acima citada. Tampouco é demais lembrar que algumas versões, aliás, concebem Logun Edé como um grande caçador, pai de Oxóssi.

Isto tudo vem a demonstrar como é impossível estabelecer dogmas e verdades únicas nesse universo religioso e de pensamento completamente vivo e dinâmico. Importa menos estabelecer um consenso, uma verdade, se tal orixá é deste ou daquele gênero, do que cultuar e respeitar a maneira como o culto se transforma, como ganha vertentes que não são menores, para além da noção de uma origem e destinos derivados; e sua vinculação a uma visão de mundo que é, em si, dinâmica, concebe o movimento como parte da vida. Assim é que não é estranho que Oxóssi seja divindade masculina no Brasil e feminina em África — nem um nem outro é mais ou menos verdadeiro, uma vez que neste caso importa menos o gênero do orixá e seu suposto sexo do que a atividade que preside, seu domínio.

Como veremos, origem e destino são noções muito maleáveis que não se reduzem a momentos de uma linhagem cronológica ou espaços físicos delimitados, mas a aspectos do culto e da cosmologia. Querer cotejar o candomblé com uma origem, como subjazia o interesse antropológico mesmo — e sobretudo — de pesquisadores (estrangeiros), pode ser tão importante quanto arriscado, no caso de hierarquizar as verdades de cada uma. A origem existe, mas não necessariamente dentro das noções de tempo e espaço normatizadas que guiam este desejo. Bastide tinha noção disto, e, para ele, essa readequação do conhecimento de povos africanos no Brasil pode ser vislumbrada através dos mitos e ritos do candomblé. É assim que “a história desagrega a metafísica”, ou, ainda a metafísica “degenera-se” em mito (2001:248). Estas modificações que se operaram na diáspora, porém, não se configuram como uma descontinuidade, senão que continuam “um movimento já iniciado na África, no território dos povos iorubás” (2001:248).

Símbolo e o regime da visualidade

A definição dos domínios e daquilo que lemos como “símbolos” é extremamente complexa, não correspondendo a nenhuma ordenação dialética. Assim, também, a relação de irmanação, como se pode perceber, não está tanto calcada numa estrutura familiar genealógica, senão primordialmente pela inter-relação entre as forças ou princípios cósmicos, seus atravessamentos e aproximações. Essa possibilidade de presença em inúmeros níveis e instâncias, que acaba extrapolando a dualidade entre material e imaterial, concreto e abstrato, matéria e espírito, sensível e inteligível, é atestada em formulações como “[c]ada grupo está vinculado a uma *comum matéria de origem abstrata*, simbolizada por seu *òrisà*.” (SANTOS, 2012:35), que se tornam um tanto confusas quando levamos em conta essas considerações. “Matéria de origem abstrata”, designaria, assim, uma impossibilidade de separação entre a matéria e o abstrato, ou denotaria uma origem abstrata comum a uma gama de matérias, cujo símbolo seria um orixá? Confusão semelhante ocorre quando, logo em seguida, a antropóloga designa uma “função simbólica de *Èsù*” presente na qualidade *Èsù l’ona*, responsável pelos caminhos, suas aberturas e bloqueios, suas entradas e saídas. Por que seria essa função designada como “simbólica” se ela é parte do próprio domínio do orixá enquanto força que a rege? Como uma força que rege um aspecto da vida pode ter uma função “simbólica”?

Muniz Sodré, em seu recente *Pensar nagô*, faz uma distinção entre símbolo e signo para compreender o uso desse termo:

Ao contrário do signo, o símbolo em sua originariedade não significa nada, isto é, não remete a nada além dele mesmo, porque sua função primeira é a de organizar elementos, pondo-os em interação tanto opositiva quanto combinatória. É, assim, uma abstração que, uma vez constituída em textura própria, funciona como *mediação* ou *equivalência* para objetos diversos e esparsos num mesmo nível de realização de trocas ou numa mesma forma assumida pelo valor. A mediação é uma representação ou, no limite, um *texto*, que pode concretizar-se em palavras ou imagens. [...] Em outras palavras, antes de converter-se em algo que *signifique*, a mediação é só o resultado do ato de vincular partes ou *tecer*, portanto, a superfície ou a ‘pele’ de uma forma, algo apenas visualizável ou tocável. (SODRÉ, 2017:179)

No entanto, de acordo com as definições de simbólico que o autor acessa para justificar o uso, pode-se dirimir que praticamente tudo pode ser simbólico, como se dá a ver quando fala sobre o pássaro e sua ligação às mães ancestrais: “Figurado na altura, acima da flecha do tempo, o pássaro representa, por meio de uma entidade feminina (*Oyá Igbalé*), o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos.” (SODRÉ, 2017:155). Como pode o pássaro representar se ele é uma materialização possível das mães ancestrais, ligados, assim, a essa “matéria-massa” cósmica? E, mais ainda, como o controle de Iansã Balé sobre os ancestrais pode ser simbólico, se é esse seu domínio, uma função que lhe cabe? No caso, a atribuição de valor determina o símbolo ou ela acontece porque o símbolo em questão representa algo de valor? É complicado determinar, pois, a natureza dessa atribuição que vai valorar o símbolo enquanto tal — é ela que determina o caráter de abstração do símbolo? Ainda, é curioso notar como é justamente a não mediação que faz desses elementos e destas forças a impossibilidade de simbolizarem.

Se o símbolo, como na definição acima, *a priori* não significa nada além dele mesmo, mas organiza elementos, deste modo ele definiria os domínios em que os elementos se encadeiam. Esses elementos, então, ao mesmo tempo em que compõem esse domínio, são atribuídos a ele. E para isso acontecer, é necessária uma mediação, que é a condição mesma desses vínculos, onde esses elementos entrarão em relação de equivalência através do símbolo (como *valor*), como fica explícito nesta citação que Sodré usa para diferir, ainda, a ordem simbólica do campo semântico:

Uma ordem simbólica transcende o campo semântico (território dos signos) por implicar a estrutura originária. Para Ortigues — teólogo exegético e filósofo voltado para os problemas da origem da consciência — o símbolo é um material ordenador, uma lei de organização: “*Os símbolos são os elementos formadores de uma linguagem, considerados uns com relação aos outros enquanto constituam um sistema de comunicação ou de aliança, uma lei de reciprocidade entre os sujeitos*” (ORTIGUES, E., 1962:45). Faz-se oportuno aqui o correto entendimento de símbolo. Já é clássica a explicação desse termo pela junção de duas partes (*syn-ballein*, em grego). Um homem encomenda a outro a execução de uma tarefa, dando-lhe como sinal de pagamento a metade de uma moeda: a outra metade lhe será entregue após o cumprimento do trato. Juntas, as duas partes encontram algo de comum, um equivalente geral ou um *valor*, que é o símbolo. (2017:177)

Essa explicação “já clássica” do símbolo, vinculada à visualidade (duas partes que se juntam para formar uma unidade que só assim tem seu valor), encontra-se, no campo das artes plásticas, explicitada por Régis Debray:

O *symbolon*, de *symbolleîn*, reunir, colocar junto, aproximar, designava na origem uma tábua de hospitalidade, um fragmento de taça ou de tigela quebrada em dois por hóspedes que transmitem os pedaços aos filhos para que, um dia, possam reencontrar as mesmas relações de confiança, ajustando os dois fragmentos lado a lado. Era um sinal de reconhecimento, destinado a reparar uma separação ou transpor uma distância. O símbolo é um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos. Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro (entre velhos amigos que se perderam de vista). *Simbólico e fraterno* são sinônimos: não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo exato do símbolo é o diabo: aquele que separa. Dia-bólico é tudo o que divide, sim-bólico tudo o que aproxima. (DEBRAY, 1993:61)

Como sugere Debray, o *symbolon* grego fazia parte de um “rito específico” que estava ligado não somente à amizade, mas à hospitalidade, chamado, de fato, pelos romanos de *tessera hospitalis*. Mas não era um objeto qualquer, senão fabricado para este motivo, em duas metades, de modo que cada parte envolvida no contrato ficasse com uma metade. Este contrato poderia ser o de um hóspede que fosse embora, e então as partes reconheciam um compromisso mútuo e vitalício, passado mesmo através das gerações, mas também poderia selar um contrato, ou um casamento (que não deixa de ser um contrato). Segundo essa designação “originária”, o símbolo seria um recurso, parte de um esquema semiológico (SERRA, 2002:19). Por isso, tinha o sentido de “senha, credencial, penhor de garantia, marca (de identidade, de pertinência a uma categoria dada)”; estava diretamente vinculado aos âmbitos jurídico, comercial ou político. Ao mesmo tempo que guarda uma ligação, união, o corte lhe é inerente:

A informação que capto no objeto admirado está **na ausência** que aí se marca (a da metade destacada), o que precipita o sentido, provoca e sustenta todo o fluxo da mensagem, é essa fratura chamativa, embebida de um vazio poderoso. No vazio que transborda, desde logo a aparência é contestada... Pois assim se adverte que algo de inaparente con-figura o *symbolon*. Entre o aparente e o inaparente, toda sua realidade se acha vertida, de um modo ambíguo. (SERRA, 2002:28, grifos do autor).

O corte, portanto, é o que vem a instituir-lhe como *symbolon*, porém, ao mesmo tempo, constitui uma metonímia em que a parte será sempre tomada pelo

todo e, ainda que as partes venham a unir-se, isto não anulará o corte como “originário”. “Assim, uma descontinuidade assinala o contínuo da metonímia... Mas o corte se manifesta, ao mesmo tempo, como juntura possível, assinala um espaço de ligação” (SERRA, 2002:28). Essa ambiguidade interessa para pensar nos sentidos que o termo símbolo pode assumir a partir deste contato com sua genealogia; mas também para pensar nestes sentidos que subjazem a noção de símbolo, mesmo aquela adotada pela antropologia. Tendo-se em vista que o “composto verbal *symbállo* [...] basicamente significa ‘reunir, ajuntar, religar’” (SERRA, 2002:18), fica ainda mais evidente e explícito a força com que se estabelece o termo símbolo para designar objetos ou elementos sagrados, religiosos, ou vinculados à espiritualidade, uma vez que o caráter de reunião, ou, ainda, a *ligação possível* é antes o valor mais fortemente inerente ao símbolo do que seu caráter de fragmento ou corte. Isto porque ele se destaca do objeto *symbolon* para designar um elemento ou função que frequentemente não está na ordem do visível imediato, do aparente, mas existe, e o vínculo entre eles se acha justificado, por exemplo, no repertório mítico.

O préverbo *sym-*, equivalente ao latino *cum-*, dá ideia de junção; o significado primeiro de *bállo* é o de “lançar, projetar”. Esse verbo grego tem a mesma estrutura semântica do lat. *conjicere*: uma conjectura é uma aplicação do processo simbólico, pensado neste sentido fundamental. (SERRA, 2002:18)

Contudo, apesar de Ordep Serra usar uma definição semântica para este termo, Debray ressalta que o símbolo não tem nada a ver com o signo, pertencendo a outra ordem. E chama a atenção, inclusive, para o “novo academicismo do significante, assim como a antiga assimilação do visível ao legível” (1993:56), ao abordar não só a crítica de arte, como também as disciplinas das ciências humanas, observando que “a voga do tudo-simbólico nas ciências sociais coincidiu com uma dessimbolização em profundidade das artes visuais. *Isto compensando aquilo*. O prurido semiológico, a penúria semântica” (DEBRAY, 1993:55). Uma das razões que ele aponta para que isto tenha ocorrido é “o desaparecimento dos repertórios míticos precisamente localizáveis e codificados de nosso imaginário coletivo”, pelo qual teria se tornado necessário aos “especialistas” “organizar o arbitrário figurativo a partir do modelo do arbitrário linguístico” (DEBRAY, 1993:55).

Numa espécie de recalque do mitológico, a busca desse repertório mítico teria escoado para a produção acadêmica, sobretudo em relação às ciências humanas, e, mais especificamente, às disciplinas da antropologia e da etnologia — e, não se pode esquecer, da psicanálise. Este pode ter sido um fenômeno recente nas artes visuais, que ganhou força no século XX, uma vez que a arte jamais deixou de estar povoada de mitologias — não apenas a mitologia cristã e católica, como se para a arte confluísse tudo o que a estreiteza do cristianismo podou, isto é, a ancestralidade não monoteísta, “para além do bem e do mal”, que a disseminação em grande escala do cristianismo acabou sufocando. Não é exagerado lembrar que, apesar da construção de uma tradição cujo “berço” seria a Grécia Antiga, houve cultos politeístas em outras partes do continente europeu, que posteriormente foram designados como pagãos. Penso que, neste caso, Debray refere-se não só à mitologia antiga, politeísta, mas à mitologia como fonte de conhecimento e entendimento do mundo, seja relativo a que culto ou religião for, uma vez que o pensamento científico passou a ser a referência central e institucionalizada de conhecimento.

A posição de Debray quanto a essa mudança em relação às artes visuais está estritamente vinculada ao “simbolismo” ou caráter simbólico, uma vez que ele trata de uma cultura centrada na visualidade, e sabemos que boa parte dos símbolos referidos nos estudos antropológicos e etnológicos, se não são visuais, estão vinculados a uma dimensão visível, porém sempre em contato ou vinculado também a uma dimensão invisível, articulação que precisamente compõe o “símbolo” e seu valor. É neste sentido que, para ele, o símbolo vincula-se ao sagrado via imagem, e não pode ser concebido sem a noção de *comunidade*: “O simbólico não é um tesouro enterrado. É uma viagem. Certas imagens fazem-nos viajar, outras não. As primeiras, por vezes, chamam-se ‘sagradas’. A nosso ver, há sagrado por toda a parte *onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma*” (DEBRAY, 1993:62). Vale observar a distância marcada entre imagem e “coisa diferente de si” no que concerne ao sagrado.

É importante, porém (e Debray faz essa distinção), não tomar sagrado por religioso: “O sagrado transborda o religioso, assim como a transcendência, o sobrenatural” (1993:63). Portanto, quando fala em sagrado, Debray remete a um caráter da imagem, e não necessariamente ao fato de estar ligada a uma religião,

da mesma forma que, para ele, o transcendente não tem a ver necessariamente com o sobrenatural: “[t]ranscendência quer dizer simplesmente: exterioridade. Não o além, mas o que está fora. O correlato de uma intenção, o ponto de mira, ideal, real ou surreal, da flecha — símbolo da arte, segundo Klee” (DEBRAY, 1993:62). Nota-se que, aqui, a transcendência é entendida como um motivo que independe do artista, do espectador ou do trabalho de que se trata, e não necessariamente uma essência do plano abstrato que teria uma correspondência no plano concreto. Neste sentido, entender uma força divina como transcendência é entendê-la como algo que não está apenas em um plano do “além”, mas que é inerente ao mundo físico e material — sendo, ao mesmo tempo, imanência.

Na relação entre força e símbolo, um não pode ser reduzido ao outro. Para além da “representação material” de uma força, o símbolo faria parte de uma *função*, como apontado por Elbein dos Santos, e corroborado por Debray, em sua consideração sobre as imagens — e, mais especificamente, sobre um conhecido elemento que tem antes uma função sagrada do que somente estética:

A estela funerária egípcia erigida a prumo do sarcófago enterrado olha para o poente, já que os mortos viajam com o sol. Tem a forma de uma porta aberta. Com efeito, este é o seu destino: *fazer comunicar os vivos e os mortos*. Porta falsa, mas comunicação verdadeira e verificável: a lousa tumular é provida de um bico por onde a água das libações pode escorrer para a câmara do defunto. É possível ver essa encenação como a expressão de um desejo inscrito, desde a origem, no coração da imagem: abrir uma passagem entre o invisível e o visível, o temível e o tranquilizador. Comutador do céu e da terra, intermediário entre o homem e seus deuses, a imagem exerce uma função de relação. Estabelece a ligação entre termos opostos. Garantindo uma transmissão (de sentido, de graça ou de energia), serve de junção. Esta função dita simbólica, ou religiosa no sentido primitivo, não é característica da imagem, nem sua única propriedade, mas é aquela que a midiologia explora em prioridade. (DEBRAY, 1993:47)⁷

Aqui, novamente, a função simbólica aparece como algo que faz a ligação, ou que a traz como possibilidade a atualizar-se. No caso, Debray concede um estatuto à imagem bastante superior em relação à palavra, uma primazia que a faz ilegível e portadora de uma “polissemia inesgotável”, onde nenhuma interpretação pode sobrepor-se às outras, partindo do pressuposto de que “não há percepção sem interpretação. Não há grau zero do olhar (nem, portanto, de imagem em estado bruto). Não há camada documentária pura sobre a qual viria implantar-se,

⁷ Apesar de não ser objeto desta tese os estudos de midiologia aos quais Debray se dedica, mantive esta última frase pelo interesse da formulação que desvincula a função simbólica da imagem, além do fato de atentar de que a midiologia é precisamente o estudo daquilo que media, no qual o simbólico tem uma função primordial.

em um segundo tempo, uma leitura simbolizante” (1993:59-60). Isso diz respeito tanto à transcendência da imagem quanto a seu aspecto sagrado no sentido que lhe atribui Debray.

Mas o simbólico para ele é insuficiente, não pode bastar em si para a arte. O simbólico não é o sagrado: e por isso passível de assepsia, de “esterilizar os olhares”, enquanto a arte, por sua vez, vem a surgir do “cruzamento de um ofício com uma fé” — “O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado; caso contrário, nenhuma relação pode ‘pegar’” (DEBRAY, 1993:62). O sagrado, nesse sentido, abre a imagem e a submete — e, segundo Debray, não adianta querer escapar a esse aspecto.

Afim a esta acepção estaria a diferenciação proposta por Muniz Sodré, para quem o símbolo não designa nada *a priori*, sendo, antes de tudo, *mediação*, conforme citado anteriormente. No entanto, na complexa rede dos ditos “símbolos” litúrgicos das religiões de matriz africana, a imagem está longe de ter uma primazia; pelo contrário, a força opera por muitos meios. O som, seja pela música ou pela palavra, é de importância crucial, e a visualidade se dá não só nos elementos materiais de composição, como também através do som e na dança (aspecto a ser retomado mais adiante). No entanto, tudo parte do corpo como elemento imprescindível à comunicação: é pelo corpo que se toca os atabaques, o agogô, o xequerê, ou ainda os eventuais instrumentos de sopro; por ele que se profere as palavras que surtirão efeito sagrado, a comunicação; nele é que brotam as forças que se manifestarão pela dança e pelo som, uma vez que cada orixá tem seu *ilá*. Tanto o corpo quanto a palavra, domínios de Exu — daí a importância de seu aspecto enquanto princípio de existência individual (SANTOS, 2012).

Eficácia simbólica e crença: um breve recorrido

Essa “função dita simbólica, ou religiosa no sentido primitivo”, porém, reverbera de um estudo que, como diz Debray (1993:110), “alcançou um valor canônico”, isto é, a análise de Lévi-Strauss acerca da “eficácia simbólica” na cura xamânica. A questão central de Lévi-Strauss (2003) nos ensaios onde a aborda mais diretamente — “O feiticeiro e sua magia” e “A eficácia simbólica” — é como se articulam o corpo fisiológico e a psique (pode-se dizer, ainda, o corpo psíquico) na cura de patologias que se manifestam fisicamente. Para isso, Lévi-Strauss define três âmbitos em que a cura e a ação do feiticeiro se operam: a crença do feiticeiro na eficácia de seus métodos, a crença do doente que cura ou da vítima que persegue no poder do feiticeiro, e a confiança e exigência da opinião coletiva, uma vez que o ato do feiticeiro reafirmará o sistema de “crenças” (termo que ele usa) em que se vive.

Esses aspectos, por sua vez, articulam-se com os três níveis de análise que propõe Elbein dos Santos, uma vez que ela aposta em um fenômeno, sua revisão crítica e sua interpretação. Ora, qual o lugar da crença nesse processo? A princípio, ao estabelecer esses três níveis, está implícito que se acredita em um fenômeno independente de qualquer revisão crítica e interpretação, e que essas seriam camadas *a posteriori* — perspectiva que Debray, por sua vez, não corrobora, como visto acima. Do mesmo modo, Lévi-Strauss ressalta que o fenômeno estaria ligado à crença dos indivíduos envolvidos no sistema no qual ele ocorre e que molda a sua explicação e justificação, isto é, molda a codificação que torna o fenômeno inteligível. O que raramente se questiona ou se ressalva é o sistema de crenças de quem, através da antropologia ou da etnologia, pretende avaliar o fenômeno ou tomá-lo como objeto de pesquisa. Isso não só determina como também molda a abordagem. É neste sentido que José Gil (1997:15) vincula os regimes de signos às formações de poder.

O problema crucial no trabalho de Lévi-Strauss não é apenas sua visada estruturalista (GIL, 1997:16) e sua esquematização nos termos dos estudos de linguagem, mas também o fato de não acreditar na força espiritual — talvez justamente por isso ele ressalte a crença como fator fundamental para a ação. Ele desenvolve sua análise em busca de uma justificação para a eficácia do trabalho

do feiticeiro, uma vez que não consegue conceber a ação das forças espirituais sobre o corpo, embora admita um efeito perpetrado pelas palavras que o feiticeiro profere no ato ritualístico da cura. Sua maior dificuldade é entender a ligação entre o psíquico e o fisiológico como aspectos em um mesmo corpo físico que se encontram e intercomunicam-se através do trabalho mágico. Assim, a cura, para ele, sempre passaria de alguma forma pelo campo psíquico — a questão não é tanto esta, mas a maneira como deseja relacioná-lo ao campo fisiológico do corpo. É muito difícil tentar entender a cura xamânica através dos parâmetros da linguística estrutural e não da força que ali atua — ou seja, a partir dos pressupostos em que ela se realiza e do pensamento em que se insere.

Tais parâmetros transparecem em concepções como as de que um conhecimento via impressão corporal é “da experiência mais intuitiva”, diferente da inferência e do raciocínio; ou, ainda, de que “o indígena que se torna xamã, após uma crise espiritual, concebe gramaticalmente o seu estado” (LÉVI-STRAUSS, 2003:207). Primeiro, porque se baseia em binômios já um tanto desgastados e que já passaram por uma revisão crítica não só na filosofia (que inclusive antecede essas afirmações, como se encontra em Nietzsche), como também nos próprios campos disciplinares da antropologia e da etnologia. Em segundo lugar, porque concebe os fenômenos desde uma estrutura muito fechada e limitada, como denuncia o termo “gramaticalmente” na afirmação acima, além de conceber de antemão o que seria da ordem do raciocínio e da experiência intuitiva, bem como o lugar do corpo nessa dicotomia “sensível *versus* inteligível”.

Não pretendo retomar de maneira extensiva esta crítica, uma vez que isso já foi feito amplamente dentro mesmo das disciplinas de antropologia e etnologia. Contudo, foi esta visão de coisas que serviu de parâmetro para se pensar através dos símbolos e da simbologia. Isto é, ela fundou uma forma de entendimento acerca dos modos de vida e conhecimentos não ocidentais, se podemos dizer assim, que tem como base os pressupostos da linguística estrutural saussureana, e acabou dominando certas interpretações e análises dos cultos de matriz africana no Brasil — a saber, sobretudo a partir dos trabalhos de etnólogos norte-americanos e europeus, como Victor Turner, John Picton, Roy Clive Abraham, William Bascom, Bernard Maupoil, Marcel Mauss, e acabou penetrando também,

de certa forma, o âmbito litúrgico das religiões de matriz africana através do diálogo entre a academia e os terreiros de candomblé. Independente das diferentes posições que possa assumir cada pesquisadora ou pesquisador, é preciso destacar a “dimensão ordenadora das representações” que orienta a leitura sobre as “eficácias simbólicas” que os rituais possam ter, enquanto que “os rituais parecem menos dirigidos à compreensão de símbolos e mais à fascinação dos espíritos” (TAVARES; BASSI, 2012:19).

Mesmo essa dualidade de perspectivas — desde dentro e desde fora — não necessariamente está vinculada à crença, determinando-a de antemão. Segundo Kólá Abímbólá, por muito tempo a perspectiva desde dentro foi acusada de parcialidade, de modo que somente um olhar “de fora” poderia dar conta do fenômeno sem que se incorresse à parcialidade, uma vez que pessoas de dentro estariam muito movidas pela “paixão”. O que não se questiona são as paixões implicadas em uma perspectiva “desde fora”, e não a suposta ausência delas, que daria lugar a uma racionalidade mais autêntica. No entanto, ele defende que somente um olhar de dentro pode dar conta de dimensões da perspectiva que um olhar de fora não daria.

No caso proposto por Abímbólá (2006:26), este seria o de “identificar as ideias filosóficas similares que subjazem Òrìṣà na África Ocidental, Candomblé, Batuque e (a certa extensão) Umbanda no Brasil, Santería em Cuba, Cumina na Jamaica etc.”⁸ Tarefa similar à que se dedicou Roger Bastide ao vislumbrar o “pensamento sutil” que “a filosofia do candomblé” continha, buscando-o precisamente nos ritos e no escopo mitológico, a partir dos quais ele poderia acessar a cosmologia e a filosofia do candomblé (BASTIDE, 2001:24). É o que chamava, porém de uma metafísica — que não prescindia, todavia, de uma função simbólica: “Com efeito, não esqueçamos que os orixás simbolizam, ao mesmo tempo, as forças da natureza ou os compartimentos da realidade, e também os antepassados dos clãs ou das linhagens — clãs e linhagens que foram rivais” (2001:248). A mitologia seria, portanto, uma espécie de resquício, camadas fossilizadas que dão a ver a metafísica de um pensamento “africano” iorubá.

⁸ “It is only by standing on the shoulders of one of these different, but intricately connected, cultures that one can identify the similar philosophical ideas that underlie Òrìṣà in West Africa, Candomblé, Batuque and (to a limited extent) Umbanda in Brazil, Santería in Cuba, Cumina in Jamaica etc.”

A diferença é que, no trabalho levado a cabo por Abimbólá, ele se preocupa menos em “desvendar” algo por detrás do repertório mítico e dos rituais do que em ressaltar determinados aspectos que ligam as práticas de culto em África e na diáspora, uma vez que o pensamento está dado na própria prática ritual. Isto se deve, provavelmente, ao fato de inserir-se na perspectiva que ele descreve e a partir da qual exprime aproximações filosóficas entre o culto de orixá na África e na diáspora. Para isso, ele acede ao mesmo campo medicinal que Lévi-Strauss, porém não como uma cura psíquica-espiritual, senão como um conhecimento médico que opera a partir de uma concepção holística entre corpo físico e corpo espiritual como dimensões inseparáveis. Não há divergências ou sequer possibilidade de conceber sensível e inteligível, visível e invisível, material e imaterial como dimensões apartadas dos seres e do cosmos. Por isso, a medicina tida como tradicional pelos iorubás na Nigéria que ele aborda é operada por um sacerdote de Ifá e acontece a partir da consulta ao oráculo.

Existem dois termos para designar planos de existência dos seres que se dão simultaneamente em dois espaços: ara-aiye e ara-orun. É interessante notar como, através do termo “ara”, que designa o corpo, este tem uma importância central no desígnio dos seres que habitam os dois planos. Mas esses corpos não são apenas os corpos físico e espiritual — eles habitam dimensões diferentes, o ayiê, a terra, e o orun, que não seria exatamente o céu, como na aceção cristã, mas um plano onde tudo tem seu dobre espiritual, e a vida acontece em paralelo à vida no ayiê. Porém, é uma questão estabelecer um lugar físico para o orun, como a estratosfera, o céu. Ele está na estratosfera, assim como debaixo da terra, sem que isso constitua uma contradição.⁹ É por isso que muitos itans contam do momento em que orixá é transformado em divindade, sendo antes um ser personificado, e, quando isso ocorre, ele é engolido pela terra, ou a terra (o solo) se abre para recebê-lo. Não há morte, há transformação, passagem, onde se eterniza como orixá, como força a ser doravante cultuada.

Em “O feiticeiro e sua magia”, a questão parte de um relato autobiográfico colhido por Franz Boas (mestre tanto de Ruth Landes quanto de Gilberto Freyre) de Quesalid, um feiticeiro de grande reputação por seus poderes de cura. Já em “A

⁹ Para uma consideração extremamente detalhada sobre a noção de *òrun* e de *àiyé*, ver o capítulo IV de *Os Nagô e a Morte* (SANTOS, 2012).

eficácia simbólica”, o foco muda para o processo de cura de uma gestante em dificuldades no parto. Neste, o xamã não deve produzir a materialização da patologia que acomete a pessoa doente, senão intervir junto à divindade responsável pelo parto que no caso o está dificultando. Para isso, produz uma série de objetos rituais que atuarão no processo do ritual de cura. É curioso notar como ao início do artigo, Lévi-Strauss diz que deseja retomar a análise deste texto “mágico-religioso” “não da perspectiva linguística ou americanista na qual o texto foi sobretudo estudado” (2003:215). Porém, ele mesmo faz uso de categorias do estruturalismo linguístico para desenvolver sua análise.

Assim, em uma aproximação à psicanálise, Lévi-Strauss levanta a hipótese de que, grosso modo, a patologia seria uma desordem que se apresenta de maneira não formulada ao “doente”. O trabalho do *nele*, xamã, feiticeiro, curandeiro, seria, como na psicanálise, o de formular essa desordem segundo um código de valores reconhecíveis e inteligíveis a quem padece. O primeiro, ao abordar o repertório mítico que fundamenta o existir da sociedade em questão (dita “tribo”), suas concepções cosmológicas e filosóficas; o segundo, ao criar o “mito” que desencadeou a patologia, isto é, fazer quem padece tomar consciência de algo antes não formulado. No entanto, Lévi-Strauss tampouco consegue conceber o xamanismo como uma cura meramente psicológica. Para ele, o método xamânico se daria na junção entre a medicina orgânica e “terapias psicológicas como a psicanálise”, ou, ainda, a “meio caminho entre o mundo orgânico e o mundo psíquico” (2003:228-230) — algo próximo ao enigma do corpo imune para a medicina contemporânea. Assim, surge o problema da articulação entre corpo fisiológico e psicológico, quando Lévi-Strauss expõe os três “tipos” de cura xamanística e a maneira como este novo “caso” solucionaria a questão:

Ora, em todos esses casos, o método terapêutico (que se sabe ser frequentemente eficaz) é de interpretação difícil: quando acomete diretamente a parte malsã, é por demais grosseiramente concreto (em geral, pura fraude) para que se lhe reconheça um valor intrínseco; e quando ele consiste na repetição de um ritual frequentemente muito abstrato, não se chega a compreender sua incidência sobre a doença. É cômodo desembaraçar-se dessas dificuldades, declarando que se trata de curas psicológicas. Mas este termo permanecerá vazio de sentido, enquanto não se defina a maneira pela qual representações psicológicas determinadas são invocadas para combater perturbações fisiológicas, igualmente bem definidas. Ora, o texto que analisamos fornece uma contribuição excepcional à solução do problema. Ele constitui uma medicação puramente psicológica, visto que o xamã não toca no corpo da doente e não lhe administra remédio; mas, ao mesmo tempo,

ele põe em causa, direta e explicitamente, o estado patológico e sua sede: diríamos, de bom grado, que o canto constitui uma *manipulação psicológica* do órgão doente, e que a cura é esperada dessa manipulação. (LÉVI-STRAUSS, 2003:221, grifos do autor)

É curioso observar como o tratamento demasiadamente concreto seria o mais grosseiro: a dita “fraude” se daria pela manipulação física do membro ou órgão doente e o subsequente artifício de produção do corpo patológico, assunto com que se detém com mais detalhes no artigo “O feiticeiro e sua magia”, quando fala dessa tecnologia. O fato de haver uma produção artificiosa do corpo patológico não torna o processo uma “fraude” — um artifício é um meio pelo qual se produz alguma coisa. O que os antropólogos chamariam de *método* da cura em questão é, neste sentido, também uma tecnologia de produção do corpo patológico, que utiliza, em vez de máquinas cibernéticas, outros elementos: “geralmente uma espinha, um cristal, uma pluma que se faz aparecer no momento oportuno” (LÉVI-STRAUSS, 2003:221).

Ao recusar a conclusão de que se trata de uma cura psicológica, ele insinua que seria possível uma cura psicológica desvinculada do aspecto fisiológico, isto é, como se a psique não implicasse um corpo, o que é de antemão um tanto questionável — e em sua própria análise isto se torna evidente. Para ele, não se pode conceber que a cura xamanística seja uma cura “simplesmente” psicológica uma vez que a doença se manifesta em um membro ou órgão do corpo — no caso analisado, a dificuldade no parto pela obstrução do caminho de saída do feto. Seria possível conceber uma cura estritamente psicológica, em qualquer circunstância, sem que esteja vinculada ao corpo fisiológico? Muitos conhecimentos médicos nos dizem que não. Mas são esses conhecimentos que Lévi-Strauss chama alhures de “perspectivas não científicas”, das quais, aliás, “nenhuma sociedade pode se vangloriar de não participar dela de nenhum modo”, pelas quais se concebe que “pensamento patológico e pensamento normal não se opõem, eles se complementam” (2003:209).

O canto do xamã no caso do parto analisado operaria como “manipulação psicológica do órgão doente”, já que o xamã não toca o corpo e não administra remédio, levando-o a crer que neste caso a manipulação do órgão só poderia ser possível pela psique. E isto porque o canto funciona como uma narrativa que descreve cada ação entre as forças invisíveis. Essa descrição é que funcionaria

como uma codificação que faz a paciente entender o que se passa e conseguir codificar seu estado. Apesar de ser uma operação que passa pela psique, é esse mesmo aspecto que coloca em questão que se trataria de uma “medicação puramente psicológica”. No entanto, estudos posteriores mostraram que a língua usada pelo xamã neste caso é uma “língua secreta ou arcaica”, não sendo do conhecimento da parturiente (MALUF, 2012:35).

Lévi-Strauss, definitivamente, não considera o que é invisível aos olhos do cientista-pesquisador. Isso o leva à suposição de uma “verdadeira anatomia mítica que corresponde menos à estrutura real dos órgãos genitais, que a uma espécie de geografia afetiva, identificando cada ponto de resistência e cada movimento impetuoso” (2003:225), vislumbrando, ao mesmo tempo, a impossibilidade de separação entre o orgânico e o não-orgânico, entre o físico e o afetivo, e entre ação e pensamento — algo que a concepção do corpo por *chakras* (as rodas do corpo, as fontes de onde desaguam e por onde fluem as energias) há muito já compreende perfeitamente (GIL, 1997:94).

Como destacam Fátima Tavares e Francesca Bassi em sua introdução à coletânea de artigos que propõem justamente problematizar a noção de eficácia simbólica e seus desdobramentos em diversos campos do conhecimento acadêmico, não só nos estudos sobre ritual e religião, como também na área da saúde, “categorias usualmente utilizadas para compreender a ‘eficácia simbólica’, tais como ‘códigos’ (a serem executados ou metaforizados) ou ‘desempenho’, são inadequadas, uma vez que remetem a uma teoria da ação especificamente ocidental” (2012:24). Seria preciso atentar, pois, ao conceito de ação que serve de ferramenta para se pensar a noção de “eficácia”, em grande parte calcada numa relação entre causa e efeito (TAVARES; BASSI, 2012:24-5). A ação que o xamã vem a executar, ou os “atos mágicos”, não estão no mesmo registro “dos atos que a ciência ocidental reconheceria como de causalidade mecânica” (MALUF, 2012:37).

Kólá Abímbólá, por sua vez, faz parte de uma família de sacerdotes. Seu avô é um conhecido Baàsègùn (chefe de médicos) na Nigéria. Assim, ele conta que, em qualquer atendimento feito por um onísègùn (médico), é realizada, necessariamente, uma consulta a Ifá (o oráculo), e o tratamento age tanto sobre o plano físico quanto espiritual — um remédio feito a partir de determinadas ervas,

por exemplo, deve funcionar junto com uma oferenda ou “sacrifício” a determinada divindade de acordo com as prescrições de Ifá.

Assim, no caso abordado por Lévi-Strauss, não é à toa que os espíritos invocados para abrir o caminho obstruído que leva ao útero sejam bichos como o tatu, “abridores de caminho”, “animais fossadores” — não por figuração, ou representatividade psíquica, mas por uma questão prática tanto material quanto orgânica: é preciso abrir o caminho, escavar, e para isso recorrer às forças espirituais apropriadas. Contudo, isso, para ele, funciona como “um artifício afetivo-racional” que, através de uma representação por “indução simbólica” atua psiquicamente na cura pela sublimação da perturbação (2003:229), uma materialização que produz a consciência dessa cura, e não como a evocação de uma força-tatu que vai desobstruir o caminho.

Segundo José Gil, o xamã ou feiticeiro operaria uma passagem entre códigos: “passagem enigmática também realizada por uma determinada força”, de acordo com Marcel Mauss (*apud* GIL, 1997). No entanto, o que Gil (1997:20) convoca como falho é precisamente o fato de Mauss ter sido “incapaz de pensar os dois níveis — o dos códigos e o das forças — separadamente” e, assim, ter falhado em pensá-los conjuntamente, mesmo que venha a defender a inseparabilidade entre materialidade e afeto (1997:29). Desse modo, os recursos usados na cura xamânica que Lévi-Strauss vê como um artifício que torna o processo suspeito, é justamente o que, segundo Gil

representam um limite da função simbólica, para além do qual cessariam de significar ou de designar fosse o que fosse; enquanto signos, eles próprios obedecem a um regime ambíguo, já que não conotam nada de preciso, de enquadrável ou referenciável, embora denotando o que escapa à função semântica — forças em movimento. (GIL, 1997:29)

Porém, Gil mesmo permanece na perspectiva que define regimes de signos entre dois “códigos” que se intercomunicam. Assim é que determina um “significante flutuante” como algo que estaria na fronteira, no limite entre o conhecido e o desconhecido, o identificável e o não identificável, mas que, ao mesmo tempo, fixa a relação entre significante e significado, funcionando tanto como “um princípio de explicação” quanto como “uma zona de indeterminação” (1997:19). Esse significante flutuante seria o lugar da força, como o famigerado

mana. E reitera a posição de Lévi-Strauss segundo a qual o mito funcionaria como uma tradução entre códigos. Para Gil, o corpo estaria precisamente nessa injunção, uma vez que é o permutador de códigos onde essa passagem se efetiva (GIL, 1997:23), a ponto de afirmar que “o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele se vêm inscrever” (GIL, 1997:24).

Lévi-Strauss flerta com a psicanálise, ou, antes, parte do xamanismo para intervir na teoria psicanalítica, como fica evidente em sua sugestão ao final do texto “A eficácia simbólica”, de que o inconsciente deveria ser levado em conta como algo coletivo mais do que individual; e o seria, precisamente, através da função simbólica que compõe as estruturas (2003:234). Ainda assim, Sônia Weidner Maluf sublinha que a afecção, isto é, o “deixar-se afetar” constituiria “um tipo de agenciamento em geral involuntário, não porque inconsciente apenas, mas porque corporificado e afetivo” (2012:38). A crença, pois, seria antes do âmbito da experiência intelectual, ao passo que a afecção daria ênfase ao aspecto da experiência corporificada e afetiva. É neste sentido que Maluf se atem a aspectos que na análise do antropólogo figuram como secundários: precisamente, os elementos materiais como a fumaça do cacau, as ervas que o xamã chega a inserir na vagina da parturiente (algo que Lévi-Strauss negligencia quase que completamente, a ponto de afirmar que o xamã não toca o corpo dela e não lhe administra remédio) as imagens esculpidas pelo xamã, de modo que as forças evocadas, que agem sobre útero, vagina e impedem ou liberam o parto, “mais do que representar, para o pensamento indígena, estas são imagens literais, elas são a vagina e o útero. Tal como Mauss havia descrito a eficácia da magia e do *mana*, não há separação entre símbolo e objeto” (MALUF, 2012:43). Ela questiona, portanto, como se pode interpretar esse processo com “os instrumentos da lógica representacionista” se, para aqueles envolvidos, não se trata de representação, mas da “própria realidade” (2012:43).

Este embate que Lévi-Strauss abre em seu próprio pensamento é abordado por Jacques Derrida (2009) em relação a *O cru e o cozido*. Derrida se atém justamente ao ponto que diz respeito aos pressupostos dos quais se parte na análise, muitas vezes não questionados:

Quando Lévi-Strauss diz, no prefácio do *Cru et le cuit*, que “procurou transcender a oposição do sensível e do inteligível colocando-se logo ao nível dos signos”, a necessidade, a força e a legitimidade do seu gesto não nos podem fazer esquecer que o conceito de signo não pode em si mesmo superar esta oposição do sensível e do inteligível. É determinado por esta oposição: completamente e através da totalidade de sua história. Só viveu dela e do seu sistema. Mas não podemos desfazer-nos do conceito de signo, não podemos renunciar a essa cumplicidade metafísica sem renunciar ao mesmo tempo ao trabalho crítico que dirigimos contra ela, sem correr o risco de apagar a diferença na identidade a si de um significado reduzindo em si o seu significante ou, o que vem a dar no mesmo, expulsando-o simplesmente para fora de si. (DERRIDA, 2009:411)

Diante disso, apagar a diferença entre o significante e o significado, de modo que não se submeta o signo ao pensamento, seria, segundo Derrida (2009:411), “questionar o sistema no qual funcionava a precedente redução [de um ao outro]: e em primeiro lugar a oposição do sensível e do inteligível”. Certamente, a oposição em questão está vinculada a uma certa forma de pensar e conceber o mundo, o cosmos, as coisas, como dito anteriormente; um modo, a saber, que faz parte dessa tradição metafísica. Neste texto, hoje também já canônico entre os chamados “filósofos da diferença” (como também Foucault e Deleuze), Derrida coloca que a crítica à metafísica não pode ser feita sem que se utilizem as categorias que ela nos fornece... Assim, questionar um sistema de pensamento não pode ser feito sem que se questione as oposições em que ele funciona, porém, tendo noção de que não se pode escapar a ele uma vez que se está no território da linguagem. Para além de uma concepção essencialista ou totalitária da linguagem — de que tudo é linguagem, como aliás parece ser a concepção estruturalista —, Derrida alerta para o fato de que existe uma certa “ordem do discurso” que subjaz a língua e a linguagem, e que está atrelada à metafísica, neste aspecto aproximando-se de Foucault (2010).

É tendo isso em conta que se faz necessário pensar nos termos utilizados em trabalhos de antropologia e etnologia, mesmo que estes se coloquem desde uma perspectiva crítica em relação aos pressupostos de caráter etnocêntrico que guia muitas análises clássicas, como na conclusão de Lévi-Strauss de que a cura

consistiria em fazer a paciente tomar consciência do que causa o sofrimento e, assim, do sistema em que ela vive, da concepção de mundo. Mesmo reconhecendo que esse mesmo efeito de cura não ocorre quando se diz a um(a) paciente que sofre de ações de micróbios, vírus, bactérias, secreções — explicação que torna pensável a doença, na medicina ocidental — ele ignora, porém, mais uma vez, a ação espiritual, insistindo que se trataria de uma questão de linguagem:

E não obstante, a relação entre micróbio e doença é exterior ao espírito do paciente, é uma relação de causa e efeito, ao passo que a relação entre monstro e doença é interior a esse mesmo espírito, consciente ou inconsciente: é uma relação de símbolo à coisa simbolizada, ou, para empregar o vocabulário dos linguistas, de significante a significado. O xamã fornece à sua doente uma *linguagem*, na qual se podem exprimir imediatamente estados não-formulados, de outro modo informuláveis. E é a passagem a esta expressão verbal (que permite, ao mesmo tempo, viver sob uma forma ordenada e inteligível uma experiência real, mas, sem isto, anárquica e inefável) que provoca o desbloqueio do processo fisiológico, isto é, a reorganização, num sentido favorável, da sequência cujo desenvolvimento a doente sofreu. (LÉVI-STRAUSS, 2003:228, grifo do autor)

Neste sentido, o corpo patológico extraído do corpo doente, segundo Gil (1997:31), teria “um valor ao mesmo tempo simbólico e real”. Ele não é a causa da doença, mas a própria, que se expele materializada.

A ideia de que a palavra tem um efeito de cura pela formulação inteligível da doença, devidamente contestada pelos estudos mais recentes, como foi colocado acima, também pode ser considerada quanto ao candomblé. Como pode ser assim se, em um processo de iniciação, a pessoa não precisa entender iorubá para que os cânticos e as rezas tenham efeito sobre o corpo? Como, se, ao proferir algo que eu não sei o que significa, o babalorixa pode induzir um processo de transe no omorixá? Não há, neste caso, mediação possível, uma vez que a ação é direta e demanda presença: o corpo que profere a fórmula — o som — que evoca um estado de transe, assim como podem fazê-lo os atabaques; o corpo sobre o qual se efetua, e a presença espiritual que se materializa no “cavalo de santo”. Onde haveria, pois, lugar para um efeito simbólico?

A questão levantada por Derrida em relação a Lévi-Strauss é justamente o conflito entre a antropologia estruturalista e seus “objetos de estudo”, tais como as sociedades “indígenas” abordadas. Como se vê, o etnocentrismo é intrínseco aos termos utilizados. Assim, é tão ingênuo quanto perverso acreditar que estamos

abordando cosmologias e epistêmes não ocidentais tal e qual elas são, e não que há uma rasura, um desgaste na sua simples formulação em outra linguagem. Para isso, ele parte de uma crítica à “estruturalidade da estrutura”, reduzida “por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa” (2009:407), por sua vez sempre neutralizada enquanto centro, para analisar como essa centralidade vem a ser perturbada quando a linguagem é tomada como problema. Em relação ao pensamento de Lévi-Strauss, essa confusão aumenta à medida em que ele vai formulando a impossibilidade de estabelecer um centro em um pensamento guiado pelo mito e pela mitologia, como é o das sociedades que chama de “selvagens”. Assim como o uso deste termo, a falta de centro é um problema de linguagem, e atrela-se à proposição de que o processo de significação seria antes um jogo, em que o centro nunca é fixo:

Os esquemas estruturais são sempre propostos como hipóteses procedentes de uma quantidade finita de informação e submetidas à prova da experiência. [...] Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo — a saber a linguagem e uma linguagem finita — exclui a totalização: este campo é com efeito o de um *jogo*, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. (DERRIDA, 2009:420-1)

Os processos de significação funcionariam somente mediante esta cadeia de signos pela qual se pode criar um sentido: “A presença de um elemento é sempre uma referência significante e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e o movimento de uma cadeia” (DERRIDA, 2009:425). Não seria esta, portanto, uma relação dinâmica como aquela que Elbein dos Santos defende em relação ao símbolo, em que o valor é passível de mudança uma vez que ocupa uma função? Acreditar que o valor simbólico ocupa uma função e está em relação dinâmica seria, ainda, não questionar a própria ordem que subjaz essa acepção. A respeito disto, e de como a etnologia se cria como disciplina, permito-me ainda uma longa citação de Derrida:

Podemos com efeito considerar que a Etnologia só teve condições para nascer como ciência no momento em que se operou um descentramento: no momento em que a cultura europeia — e por consequência a história da metafísica e dos seus conceitos — foi *deslocada*, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência. Este momento não é apenas e principalmente um momento do discurso filosófico ou científico, é também um momento político, econômico, técnico etc. Pode-se dizer com toda a segurança

que não há nada de fortuito no fato de a crítica do etnocentrismo, condição da etnologia, ser sistemática e historicamente contemporânea da destruição da história da metafísica. Ambas pertencem a uma única e mesma época.

Ora, a etnologia — como toda ciência — surge no elemento do discurso. E é em primeiro lugar uma ciência europeia, utilizando, embora defendendo-se contra eles, os conceitos da tradição. Consequentemente, quer o queira quer não, e isso depende de uma decisão do etnólogo, este acolhe no seu discurso as premissas do etnocentrismo no próprio momento em que o denuncia. [...] A qualidade e a fecundidade de um discurso medem-se talvez pelo rigor crítico com que é pensada essa relação com a história da metafísica e aos conceitos herdados. Trata-se aí de uma relação crítica à linguagem das ciências humanas e de uma responsabilidade crítica do discurso. Trata-se de colocar expressa e sistematicamente o problema do estatuto de um discurso que vai buscar a uma herança os recursos necessários para a des-construção dessa mesma herança. Problema de *economia* e de *estratégia*.” (DERRIDA, 2009:412, grifos do autor)¹⁰

Ainda que esse argumento pareça tomar a linguagem num patamar um tanto supremo, de modo que tudo parece estar submetido a ela como condição do pensamento, ele é ao mesmo tempo interessante por realçar a radicalidade da distância que a etnologia por vezes busca encobrir ou escamotear ao acreditar ser possível compreender e codificar um modo de vida e pensamento, uma cosmogonia e cosmologia que funciona segundo noções e linguagens completamente diferentes, a partir de uma linguagem, isto é, um código e um vocabulário conceitual e intelectual que não lhe diz respeito. Talvez seja preciso não acreditar numa separação radical e intransponível, caso contrário não teriam sido jamais possíveis as conexões e as “traduções” (com todas as transformações que ela comporta); porém, faz parte também do exercício constante de escuta que move o pensar ter em conta as distâncias e a radicalidade que elas podem assumir. Enfim, uma “crítica da linguagem” que envolva ao mesmo tempo uma “linguagem crítica” (DERRIDA, 2009:413).

¹⁰ Esta talvez seja uma face da emergência dessas disciplinas nas Ciências Humanas, já que Foucault levanta uma contrapartida: “[...] a etnologia só pode assumir as suas dimensões próprias através da soberania histórica — sempre contida, mas sempre actual — do pensamento europeu e da relação que a pode confrontar, tanto com todas as outras culturas, como consigo mesma” (FOUCAULT *apud* MUDIMBE, s/d:27). Isto não quer dizer que a colonização é indispensável à etnologia, como lembra Foucault, mas que a emergência desta disciplina está vinculada a uma contingência histórica como fator constituinte da *ratio* ocidental. Aqui, se traça uma perspectiva diferente da de Derrida, que prioriza o fator histórico-cultural — pode-se dizer, um aspecto *discursivo* —, ao passo que Derrida prioriza o aspecto da *linguagem*. Essas perspectivas podem diferir em relação ao estabelecimento da etnologia como disciplina, mas não se excluem uma à outra, sobretudo quanto a uma certa mudança de atitude da antropologia e da etnologia, que se viram obrigadas a reconhecer no dito “selvagem” que se propunham a estudar, isto é, este Outro em relação ao civilizado, sua participação ativa na sociedade moderna, como destaca Malinowski (*apud* MUDIMBE, op. cit., p. 31).

Considerando-se os três níveis de análise propostos por Elbein dos Santos, esta seria uma questão do nível fatural, da revisão crítica ou da interpretação? Acaso haveria, em etnologia como em qualquer área de conhecimento, a possibilidade de apreensão de um fato desprovida de uma codificação que já é interpretativa, em certo sentido? Isto é o que Derrida sublinha quando traz a reflexão sobre o elo entre linguagem e metafísica, as heranças, os conceitos, e como não é tarefa simples se colocar criticamente ou acreditar que se pode romper com isso, traduzir o entendimento de uma cultura na outra como uma tradução linguística. Assim como Mauss, ao denominar o “entendimento adulto europeu” (MAUSS; HUBERT *apud* MALUF, 2012:35), Bastide também reconhece a perspectiva em que se insere, sobretudo quando se refere ao pensamento africano em contraste com um que denomina “nosso”. Para ele, no entanto, o etnocentrismo não estaria somente na linguagem, mas também no ato de “escolher entre os elementos constitutivos aqueles que nos parecem os mais importantes ou os mais explicativos” (2001:46); reconhecendo, todavia, a dificuldade em abandoná-lo, assim como aos preconceitos (2001:24). Certamente, é um tanto arriscado determinar que a apreensão dos fatos, como sugere Elbein dos Santos, pode ser dada *a priori* de uma análise crítica e de uma interpretação, uma vez que esta apreensão já é, ela mesma, guiada por uma determinada perspectiva, como ressalta Bastide neste comentário.

Dialética e analogia

Acerca do impasse acima abordado, inerente ao modo metafísico de pensar e que evoca a dialética como um “fardo” do pensamento, uma vez que esses conflitos acabam remetendo a ela, Muniz Sodré propõe uma diferenciação entre o pensamento dialético e a analogia. Retomando brevemente a citação de Turner reproduzida anteriormente, o símbolo, apesar de seu caráter representativo, estaria, segundo ele, mais próximo à analogia do que a uma dialética inerente à ordem semântica, funcionando por *associação* a “interesses, propósitos, fins e meios” explícitos ou deduzidos. A questão estaria, aqui, na ideia de que há o

explícito e o deduzido, e de que maneira ocorre essa dedução. É justamente à “decifração” desses propósitos implícitos que os trabalhos em antropologia parecem se dedicar, como vimos acima, e que a sugestão de Bastide, de que há um pensamento sutil que pode ser acessado através dos ritos e dos mitos, corrobora.

A dialética pressupõe sempre uma oposição dual que em si carrega uma diferença de valor, isto é, ela não só pressupõe como precisa de uma hierarquia entre os dois termos que a compõem. A analogia, por sua vez, permite, ou abre espaço para “conquistar ‘igualdades’ ou semelhanças em relações dissemelhantes” (SODRÉ, 2017:163), pois trata-se de “duas dimensões sem medida comum” — isto é, mais do que igualdade, pode-se pensar em uma relação de *equivalência*. Assim, “a síntese eventualmente realizada pela analogia não resulta da superação de um oposto pelo outro e sim da sua conciliação” (SODRÉ, 2017:164). Ela permite uma relação entre termos mais fluida e desprovida de hierarquias de valor que operaria antes por *associação* do que por *subordinação*. Essas associações permitem, ainda, não cair em contradição ou paradoxo, como outrora diziam os autores de *Galinha D’Angola* em relação ao binômio vida e morte. Ou, ainda, nas palavras de Sodré:

A analogia, portanto, confina o princípio lógico da não contradição a posições já marcadas na dinâmica do conhecimento. Por outro lado, na música, os signos sonoros são diferentes, mas não contraditórios, já que se aproximam ou se conciliam por afinidades sensíveis. Uma peça musical é, no limite, uma *negociação* sensível das diferenças. (SODRÉ, 2017:164)

A referência ao âmbito musical é interessante porque a analogia está mais próxima de uma lógica harmônica, como na música, do que de uma lógica dialética de caráter filosófico ou científico, permitindo, neste sentido, uma aproximação entre sistemas conceituais distintos de maneira equivalente, sem a predominância de um sobre outro (SODRÉ, 2017:168). Assim, foca-se novamente na questão do valor, uma vez que “isso significa fazer interpenetrarem-se dialogicamente determinados sistemas de pensamento euro-americanos com os modos de pensar ou filosofias outras, mediadas pela corporeidade” (2017:169), tarefa à qual se dedica Sodré ao longo de seu livro. Essa “aproximação analógica por equivalências”, por sua vez, não se reduziria a um dialogismo que sugere um “paralelismo metafísico”, cuja unidade aboliria a diferença, senão que, por seu

caráter de *equivalência*, dá “margem à irrupção do Outro no Mesmo”. Contudo, tampouco pode esta aproximação analógica reduzir-se a uma “*tradução cultural*”, o que talvez seja incorrer em um erro.

É relevante notar como a analogia para Turner faz parte da relação simbólica; no entanto, apela, ainda assim, à ordem semântica e metafísica do pensamento, a uma mediação, enfim. A lógica do *symbolon*, segundo levantada por Ordep Serra, também opera por analogia:

Na representação comum da analogia, em que os termos diretamente conectados se escrevem um sobre o outro, separados por um traço (à maneira de numerador e denominador no esquema gráfico usado para indicar fração), o campo da metonímia define um eixo vertical, o da metáfora um horizontal. A analogia existe pelo cruzamento desses eixos, no encontro de metonímia e metáfora. O exame da estrutura do símbolo manifesta, pois, como seu suporte básico, a cruz da analogia. (SERRA, 2002:27)

Pensar por associação ou por analogia, portanto, pode ser diferente de pensar por dicotomia, mas não chega a ser um pensamento por *evocação*, o que talvez abra espaço para uma relação de outra ordem, sem mediações. Pois, como argumentado anteriormente, se a proferição de uma frase da qual não sei o significado me induz a um estado de transe, é porque existe algo da ordem da *evocação*, no sentido de trazer algo, chamar, e da *invocação* no sentido de algo que se manifesta por um chamamento. É compreensível, segundo esta lógica, que o símbolo tenha se tornado uma noção chave para se pensar os elementos do candomblé, mesmo que esses elementos sejam consagrados, uma vez que eles fariam essa conexão constante, isto é, seriam uma parte ligada a outro algo, como sua “metade” — algo que, no entanto, estaria aparentemente “ausente”. No entanto, o caráter de consagração pelo qual passam os elementos torna essa concepção mais complexa do que uma operação simbólica. Mais difícil ainda é pensar como as forças, as divindades, teriam uma “função simbólica” no cosmos, se elas são a própria realidade desse cosmos, aquilo que o movimenta.

Assim também pode-se conceber um igbá, não como uma representação, mas, uma vez que está consagrado ao orixá, como sua morada, onde está vivo — uma presença onde o material e o imaterial, o visível e o invisível não podem funcionar enquanto domínios apartados. Deste mesmo modo, como pode uma “oferenda”, isto é, o alimento das divindades, ser simbólica, como a certa altura

denomina Elbein dos Santos (2012:209) se é o elemento pelo qual se comunica diretamente com as forças evocadas através do poder de Exu? Ou, ainda, uma folha, um bicho não poderia simbolizar, senão evocar, ligado que está a determinada força através de seu domínio, e cuja função não poderá jamais ser simbólica, uma vez que a própria possibilidade de existência depende daquela. De acordo com Elbein dos Santos:

As entidades, os *Irúnmalê* não são apenas conceitos ou princípios abstratos; são presenças participantes que com os membros do *egbé* e através deles integram o sistema. Eles são invocados e sua participação, segundo o contexto ritual, põe em relevo vários aspectos de seu significado. É a presença e função de uma entidade em relação com as diversas situações rituais, ao longo de todo o transcurso do ano litúrgico e na vida cotidiana do “terreiro” que nos permitem interpretar os seus significados. Uma entidade-símbolo não é um elemento que se “traduza”, que se defina de maneira estática, mas elemento que se “interpreta” na medida em que é inserido em determinado contexto. (SANTOS, 2012:207)

É curioso notar como a pesquisadora, ao mesmo tempo que é incisiva quanto à irreducibilidade das forças e divindades a conceitos e abstrações, e tampouco à fixidez de um “folclore”, ainda assim recorre com muita segurança a termos e métodos oriundos da ordem semântica, defendendo uma possível interpretação, uma significação. Como ela mesma diz, todavia, trata-se de *invocações que põem em relevo determinados aspectos*. Sabe-se que o processo oracular divinatório é amplamente baseado na interpretação, já que as mensagens dos odus ou caminhos que Ifá mostra são frequentemente imagens de cunho metafórico que podem se desdobrar em inúmeros aspectos e situações da vida. Cabe ao sacerdote que domina o *merindilogun* ou o *opele* Ifá não exatamente interpretar, mas aliar a mensagem e o odu ao contexto e à situação do consulente. Um mesmo odu pode se desdobrar em aspectos positivos ou negativos, a depender da situação em que se encontra o consulente, a partir de sua relação no jogo etc. E a leitura, bem como as devidas prescrições, fica geralmente a cargo da interpretação do sacerdote ou da sacerdotisa que faz o jogo.

Ao se recorrer aos textos de Ifá em iorubá, porém, a tradução torna-se ainda mais complexa. O iorubá é uma língua absolutamente compacta e aglutinante, de modo que apresenta uma economia muito particular. Não é à toa, aliás, que existem tantas histórias relativas ao orixá Exu sobre confusões armadas a partir das palavras, do discurso, de enigmas, charadas ou sentenças que podem

se desdobrar em mais de uma possibilidade. É dele também o domínio da fala, e das palavras, algo que acreditamos ser uma qualidade do humano em relação aos demais seres da natureza. Exu é tido como o mais humano dos orixás, e assim, a fala lhe pertence. Por isso não é comum que orixás quando manifestados falem com palavras, como humanos.

Neste sentido, há uma (cons)ciência de que não é possível nem desejável tudo interpretar, explicar ou compreender (no sentido de tudo confinar ou adequar a um código inteligível previamente); ou, nas palavras de Wole Soyinka: “É verdade que compreender profundamente é estar fraco, privado da vontade de agir.” (1990:154).¹¹ O candomblé existe porque há segredo, há mistério, e enquanto houver, assim será. Mesmo o processo iniciático, onde se acede ao conhecimento de maneira gradual ao longo da vida sacerdotal, não poderá jamais compreender de maneira absoluta e estática o que existe, e o próprio poder de existência. Essa “interpretação”, portanto, será sempre um aspecto, uma face possível, ou ainda uma qualidade,¹² como o Exu que cuida dos caminhos, o que cuida do trânsito das oferendas e da comunicação — sejam elas entre humanos e deidades, entre as divindades, e entre elas e a deidade suprema, Olodumare; o que cuida do crescimento e da expansão; o que é o elemento primordial da existência, princípio de individuação; o que cuida da dimensão sexual e reprodutiva, enfim... Porém, todos estão em uma relação de continuidade, e fazem parte de uma mesma “matéria-massa cósmica” que é Exu.

Candomblé e o mundo “da porteira pra fora”

A pesquisa de Juana Elbein dos Santos juntamente com Dioscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi Aşipa, é de extrema relevância ao desenvolver um estudo pioneiro sobre o orixá Exu no sistema nagô, para além dos estigmas e dos lugares-comuns a que foi submetido por conta do processo de

¹¹ “It is true that to understand profoundly, is to be unnerved, deprived of the will to act.”

¹² Refiro-me, neste caso, a “qualidade” tal como é usada no candomblé, para designar um dos caminhos possíveis de um orixá; assim, cada orixá tem mais de uma “qualidade” ou caminho.

dominação colonial e o contato com a cultura cristã, que é tão diferente da iorubá, mas com a qual teve de negociar. Até hoje, encontramos representações visuais de Exu que o vinculam a elementos como o tridente, o rabo, os chifres, sendo que essas são imagens decorrentes das associações com o diabo cristão. Tendo isso em vista, o trabalho de cotejamento é crucial, não simplesmente para se excluir ou renegar a imagem de Exu que foi desenhada e o culto que aqui foi estabelecido, mas porque coloca-o diante de um quadro muito mais amplo.¹³ É uma via de mão dupla que se estabelece na diáspora: ao mesmo tempo que o candomblé sofre intervenções por parte do catolicismo, ele também intervém no cristianismo (não apenas católico, considerando-se a confluência com o cardecismo na umbanda). É preciso, pois, reconhecer que houve manipulações intensas decorrentes do desnivelamento hierárquico de valor com que a cultura hegemônica colocou-se em relação aos grupos subalternizados.

A respeito dessa negociação, é conhecida a história, contada por Vivaldo da Costa Lima, de que, na ocasião do 2º Congresso Afro-Brasileiro, ocorrido em 1937, o antropólogo Édison Carneiro pediu a mãe Aninha Obá Biyi, do Axé Opô Afonjá, com quem mantinha relação de amizade, que escrevesse um trabalho sobre comidas africanas para o Congresso, ao que ela prontamente atendeu, escrevendo uma lista de vinte e cinco qualidades de comidas africanas com descrições muito breves e pontuais, quando necessárias. Todas eram comidas de santo, mas nada em relação a isso foi mencionado: “Aninha ficou, assim, para atender ao pedido de Carneiro, no extremo limite que podia se permitir: uma lista quase sinótica de comidas africanas, sem de nenhuma maneira relacioná-las com os sacrifícios e as oferendas votivas aos orixás” (LIMA, 2004:216). Lima recorre a este caso como sendo paradigmático da relação que as lideranças do candomblé, principalmente de nação nagô / ketu, estabeleceram com as instâncias sociais exteriores ao terreiro, como a academia e as políticas civis, sobretudo com pesquisadores acadêmicos que desde o século XIX vinham se interessando por

¹³ Um pouco dessa discussão sobre os elementos ligados a Exu, bem como o trabalho de revisão crítica ligada ao culto deste orixá, encontra-se na dissertação de mestrado de Rychelmy Imbiriba sobre o Ilê Ogunjá e pai Procópio, intitulada “Um homem entre as mulheres: pai Procópio de Ogunjá” (VEIGA; SANTOS, 2014), recentemente publicada em livro (SOARES, 2018). Vale ressaltar que o fato de ter revisado a dissertação para a publicação, a pedido de meu pai, foi fundamental, por trazer tanto uma parte da história do candomblé na Bahia, quanto uma reflexão crítica sobre o culto vinda de uma autoridade no assunto, e, neste caso, uma autoridade em relação pessoal direta.

estudar as religiões de matriz africana como terreno fértil para as investigações sobre raça e cultura tanto no Brasil quanto, nas análises comparativas, com outros territórios da diáspora africana.¹⁴

É importante lembrar, ainda, que o candomblé de Salvador passara por um período de repressão que havia se intensificado enormemente nas duas primeiras décadas do século XX, quando da direção policial do delegado Pedro Gordilho, famoso por empreender uma verdadeira guerra às manifestações litúrgicas de matriz africana, destruindo terreiros, executando pessoas ligadas ao candomblé, capoeiras, pais-de-santo e autoridades, e apreendendo os objetos encontrados nessas casas de santo (VEIGA; SANTOS, 2014).¹⁵ Essa reação encontrava-se em perfeita sintonia com o projeto de república da política institucional brasileira e a adoção de medidas eugênicas, vendo em toda manifestação negro-africana, fosse de ordem racial, cultural ou religiosa, sinal de profundo barbárie e degenerescência e, conseqüentemente, aspectos a serem saneados ou extirpados.

Portanto, a relação da porteira para dentro e da porteira para fora não foi jamais desprovida de tensões e cautelas, tendo-se estabelecido como constante negociação de ordem estratégica, o que se evidencia na atitude de mãe Aninha relatada por Lima. E isto tanto pelo resguardo como preservação e manutenção, sobrevivência, mas também, como foi colocado acima, alinhado à noção de conhecimento diversa daquela científica, em que prevalecem o respeito ao segredo, ao fundamento e ao processo iniciático. Afinal, a relação do candomblé com a ordem social e política vigentes era — como ainda o é — ainda mais complexa, como destaca Lima nesta declaração sobre mãe Aninha:

Cheguei a ver, há muitos anos, mostrada por Senhora, uma lista feita por Aninha dos “preparos” para uma “obrigação” que ela fizera no Rio, em favor do restabelecimento do então Presidente Vargas, acidentado, com a família, na estrada de Petrópolis [...]. Sabia-se suas relações íntimas com pessoas associadas

¹⁴ Uma análise pormenorizada que traz nuances relevantes dessas relações encontra-se em Sansone (2012), onde o autor aborda-a a partir dos estudos de três pesquisadores norte-americanos no Brasil no final da década de 1930 e início da de 1940, quando aqui começavam a delinear-se, a partir dos mencionados Congressos, os Estudos Afro-Brasileiros, bem como a Antropologia e a Etnologia como disciplinas acadêmicas. São eles: Melville Herskovits (antropólogo), Franklin Frazier (sociólogo) e Lorenzo Turner (linguista).

¹⁵ Júlio Braga e João José Reis trazem estudos pormenorizados sobre esse período de intensa perseguição policial aos candomblés, abordado também com minúcias por Jorge Amado (1969) em *Tenda dos Milagres*, tendo mesmo o delegado se tornado o personagem Pedrito Gordo.

ao Governo da República, diplomatas, Ministros, Chefes de Polícia. (LIMA, 2004:217)

A presença da ialorixá baiana no seio do poder estatal é abordada também por Jocélio Teles dos Santos (2005) em sua discussão acerca da “disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil”. Ele conta que Osvaldo Aranha, Chefe da Casa Civil de Getúlio Vargas no Estado Novo, era filho de santo de mãe Aninha e que, através da intervenção da ialorixá, foi promulgado o decreto presidencial que legalizava o uso de atabaques nos terreiros, até então proibido por lei. Todo terreiro necessitava de uma liberação da Delegacia de Jogos e Costumes para poder tocar candomblé (SANTOS, 2005:61-2). Mesmo nos tempos mais ferrenhos de perseguição policial, é sabido que muitos membros da polícia eram do candomblé ou frequentavam como clientes, ao mesmo tempo em que os sacerdotes e as sacerdotisas tinham que negociar com essa mesma polícia a sobrevivência do culto e do egbé. Os estratos político-administrativos sempre tiveram relação de clientela, como fica evidente neste relato. Outro exemplo, bastante conhecido entre o povo de santo do Rio de Janeiro, é o da esposa do diplomata francês que acabou bolando¹⁶ no terreiro de Joãozinho da Gomeia e se iniciando para Iemanjá. Trata-se de Gisele Cossard, conhecida como Omindarewa, próxima de Fatumbi e Obarayí.

Essa relação também faz parte do trânsito entre mundos inerente à vida dos iniciados no candomblé, destacado tanto por Elbein dos Santos quanto por Muniz Sodré. No entanto, o candomblé foi se constituindo, de fato, como um mundo à parte que não apenas coexiste como também interfere ativamente na ordem — social, política e econômica — vigente. Toda uma estrutura foi se consolidando, em que as pessoas ocupam funções e cargos de acordo com uma hierarquia extremamente rígida, não no sentido de uma tirania interna, mas de que o funcionamento do egbé, da ordem social comunitária que doravante se estabeleceu dentro dos terreiros, depende da estabilidade dessa hierarquia, da distribuição e atribuição de funções. Toda a ordenação de um egbé se destina a promover ao máximo um *equilíbrio* que garante a *continuidade* da comunidade. Assim, na ocupação de cargos e funções, não importa o papel e o espaço social

¹⁶ “Bolar”, ou “cair no santo”, é indício da necessidade da futura iniciação. Geralmente acontece quando a pessoa participa de um “toque” e o orixá a incorpora, ainda no estado que os adeptos denominam de “bruto” (ainda não assentado ou “feito”).

que a pessoa ocupa fora do espaço sagrado, uma vez que o cargo *lhe* é concedido pelo orixá — no caso de um *ogan* ou *euede* suspensos, ou de cargos específicos como: *Assobá*, *Babá Egbé*, *Alagbe*, *Onilu*, *Iyá Moro*, *Iyá Dagan* etc: “Os membros do *egbé* circulam, deslocam-se, trabalham, têm vínculos com a sociedade global, mas constituem uma comunidade ‘flutuante’, que concentra e expressa sua própria estrutura nos ‘terreiros’.” (SANTOS, 2012:33).

Desta forma, são inúmeros os estudos que apontam como foi se firmando um matriarcado no *candomblé nagô*, ou de nação *ketu*, como a antropologia posteriormente veio a classificar, uma vez que as mulheres negras escravizadas ou recém-libertas, no período abolicionista e pós-abolição, tinham uma circulação social muito maior, fazendo comércio nas ruas e arrecadando verba para a compra de terrenos e a estruturação do terreiro. Elas tornaram-se grandes figuras sociais, e passaram a atrair a atenção dos pesquisadores acadêmicos que se dedicavam a estudar o *candomblé*, sejam eles estrangeiros ou brasileiros, bem como de escritores, artistas plásticos, enfim, uma “elite intelectual” da época, em sua maioria, por sinal, homens, tais como Edison Carneiro, Donald Pierson, Roger Bastide, Pierre Verger, Jorge Amado, Carybé e também Ruth Landes, uma das poucas mulheres que atuou nesta mesma época. Essa troca intensa entre as comunidades-terreiros, os *egbé*, e a sociedade “da porteira para fora”, contudo, já existia na convivência cotidiana e no trânsito das referências, mas ela ganha uma nova face diante desse processo com a academia.

Com todas as críticas que se possa fazer, essa relação com o mundo da porteira para fora foi também uma estratégia política e uma negociação — ao mesmo tempo em que levanta questões sobre pureza e originalidade ao consolidar o *candomblé ketu* como mais “puro” ou autêntico em relação aos demais —, vindo a traçar estratégias de sobrevivência para uma prática religiosa que até então era proibida (a emenda que veio a revogar a criminalização do *candomblé* e legalizar sua prática foi redigida por Jorge Amado quando ocupou o cargo de senador).

Como vimos, a função simbólica ou a lógica simbólico-representativa parecem insuficientes como paradigma de abordagens do candomblé. De fato, esse paradigma opera sempre como um pressuposto, um dado a priori que jamais é levado em consideração ou questionado como chave possível de leitura, ou como perspectiva naturalizada. A leitura que em geral é feita, mesmo pelos estudos mais comprometidos em abandonar o etnocentrismo e a visada “desde fora”, é que tudo dentro desse sistema religioso e de culto pode ser simbólico, na medida em que, no candomblé, mundo material e imaterial, as dimensões do visível e do invisível, do aparente e do inaparente, da natureza e da cultura, do pensamento e da ação, do corpo e do espírito, se pudermos recorrer a todos esses termos, não estão em relação de oposição, nem apartadas uma da outra. Os planos de existência que são mais ou menos imediatos à percepção ordinária desenrolam-se ao mesmo tempo, as forças não param de estar em movimento, tanto porque tudo é criação destas quanto porque tudo está ligado ao domínio de uma ou mais divindades. Estas forças, na cosmologia iorubá, são designadas como orixá, mas podem receber outros nomes de acordo com a sociedade. Certamente, são divindades diferentes. Contudo, não é mera coincidência que diversas sociedades no mundo cultuem forças cujos domínios são muito próximos, e, sobretudo, ligado aos quatro elementos, terra, água, fogo e ar. Sobonfu Somé (2007:70-71) define ainda um quinto elemento que os dagara cultuam: natureza. Este seria a mata e seus habitantes. O mineral, o animal, o vegetal, tudo está composto desses quatro elementos.

No entanto, as divindades existem não apenas no âmbito religioso, mas em tudo o que é vivo, em tudo o que existe. Não à toa, na diáspora os domínios foram estendidos àquilo que a nova dinâmica de vida apresentava. Assim, Oxum existe na água doce, nos rios, nas cachoeiras, nos lagos. É também grande feiticeira, certas espécies de pássaros a ela estão ligados. Em uma canção, Inaicyra Falcão dos Santos¹⁷ menciona o anum como uma dessas aves. Quando fui à ilha de Marajó, no estado do Pará, havia diversas penas bicolores no chão, que me chamaram a atenção. Peguei uma delas e perguntei ao guia de que pássaro era aquela pena, ao que ele me respondeu, precisamente: anum. Lembrei-me da

¹⁷ Inaicyra é neta de mãe Senhora, ialorixá lendária do Axé Opo Afonjá, e filha de Mestre Didi, outro dos mais importantes sacerdotes do Brasil, mestre Alapini, cargo único no país que ele ocupou até falecer, em 2013.

canção de Inaicyra. Provavelmente, o culto de Oxum em Marajó não existe, ou ao menos não como na Bahia, no Rio de Janeiro etc. Mas, o anum existe ali e, para mim, esta era uma marca da presença de Oxum: a pena, precisamente o que, para o candomblé, remete à individuação — a pena dos pássaros, como a escama dos peixes são os filhos oriundos do grande corpo materno. Como um filho de Logun Edé, naquele momento nada me deixou mais feliz, e a sensação de ter Oxum ali encheu meu peito.

O mesmo ocorreu quando andava pela trilha, em que via tantos seres diferentes: búfalos, pássaros, cavalos, cada um deles me levava a um orixá: Oyá, Oxóssi, Xangô... Pensei comigo que só faltava eu me deparar com um pavão. Ele me veio à cabeça e algo me dizia que eu estava próximo de um. Ao pararmos em uma das casas da fazenda (o terreno que visitávamos era uma propriedade privada), não me deparei com outro pássaro senão com ele. Araras coloridas ocupavam ainda um poleiro. Meu coração se encheu, como se enche agora ao lembrar. Era Logun Edé se mostrando.

Mas, os orixás ao mesmo tempo em que estão na natureza estão nos aspectos da vida como na arte em todas suas manifestações, dança, música, pintura, escultura, literatura; nas ciências, na política, na economia, na justiça e na jurisprudência, na governabilidade. O quanto Xangô nos ensina sobre política, governo e justiça? Ele que, como conta uma de suas histórias, se enforcou após se dar conta da injustiça que havia cometido contra seu próprio povo? Ou, ainda, Ogum, que, após um acesso de raiva em que mata toda a população de seu reino, ao perceber também que havia cometido um disparate, mata-se, mas não morre — finca a espada na terra, esta se abre, e ele se torna orixá. Quando Oxum pede a Exu que lance o veneno sobre as águas do rio para que a tropa inimiga sucumba, ou quando arruma os espelhos de modo que o reflexo do sol cegue os exércitos inimigos, ela está guerreando, ainda que não porte uma adaga, ou ainda um escudo, como Oba. Cada uma com suas estratégias, artimanhas, com seus conhecimentos. É esse mundo de possibilidades que constitui a cosmologia do candomblé. E quando se percebe que orixá está presente à nossa volta, dentro de nós, em nossas atividades cotidianas, sejam de trabalho, de amor, de sexo, de lazer, de política, de negociação, é complicado determinar que tudo pode ser simbólico — ou nada o será, de acordo com essa perspectiva.

É neste sentido que Juana Elbein diz que as forças devem ser sempre compreendidas em relação com outras forças, uma vez que o dinamismo é um caráter inerente à perspectiva iorubá que vê no mundo a ação das “matéria-massas” cósmicas. Um exemplo bastante significativo foi relatado por Rui da Cruz Silva Junior em 2011, na época mestrando em Arqueologia no Museu Nacional (UFRJ), ao participar das escavações do cais do Valongo. Dentro os objetos encontrados, haviam pedras ametistas, que foram levadas a ialorixás para que elas ajudassem na identificação:

[...] tão logo o objeto foi apresentado a uma mulher, negra, imersa nas religiões afro-descendentes, habitante contemporânea da região próxima ao Cais do Valongo, seus lábios emudeceram e sua voz estancou. De olhos cheios de lágrimas, a mulher fez, em total silêncio, uma profunda e respeitosa reverência ao objeto e deu o seu parecer: “Isso é um assentamento de orixás”. Cuidadosamente, toma nas mãos as ametistas e afaga as maçãs do rosto com o objeto, pedra fria. De voz embargada e carinhosa, lágrimas pelas faces, a mulher, visivelmente emocionada, finaliza: “ainda está vivo.”

Para os arqueólogos, o procedimento seria o de embalar e etiquetar o artefato, estudá-lo dentro da lógica de uma cultura, espinafrá-lo cientificamente. Guardá-lo numa reserva técnica, longe da luz e dos olhos, das mãos de quem quer que seja, tudo pela preservação do material, obrigação ética primeira da ciência arqueológica — era preciso manter viva a história contada pelo objeto. Para a mulher, imersa nas religiões afro, o procedimento era, urgentemente, outro: era preciso manter vivo o orixá que ainda vivia nas pedras. (JUNIOR, 2011)¹⁸

Este caso dá a ver, ainda, o quanto é nuançado um processo que não poderia jamais ser simbólico. A pedra do orixá, como já mostrara Bastide (2001), é consagrada, e, uma vez que isto ocorre, ela é morada do orixá. No caso das ametistas, o orixá ainda morava nelas. Havia a energia que um dia foi depositada ali através do ritual de consagração.

¹⁸ Texto gentilmente cedido pelo autor, a quem agradeço imensamente.

Paradigma imunitário: uma releitura da “mestiçagem” no Brasil

O espírito se perde em conjecturas, e o corpo é uma delas.

Bill T. Jones

Primeira imagem: um corpo sentado, abraçado às próprias pernas, as costas viradas para a câmera e o rosto de perfil, a mão esquerda na cabeça com o cotovelo apoiado na perna que se dobra. As costas trazem algumas marcas de uma arcada dentária aberta. Por cima da imagem, o decalque translúcido de um mapa da cidade de Salvador, sobre as marcas físicas do corpo. A península chega até a cabeça, e abre-se como um funil para o continente, que abrange o corpo. Rios e córregos escorrem pelas costas e a Baía de Aratu se espalha na coxa. A cidade tece suas marcas no corpo, marcas físicas, afetivas, simbólicas, reais. Abocanha com dentes mais ou menos ferozes de acordo com os corpos que circulam nas ruas, fendas das feridas ainda abertas, como o sangue nas veias. Nomes, lugares, ruas, praças, fraturas expostas que o sol não consegue cauterizar. A começar pelo coração da cidade, centro nervoso, a começar por esse nome, Pelourinho. Praça da Piedade, Rua da Força, Rua do Cabeça, Beco Maria Paz, Bonocô, Ogunjá, Água de Meninos, Liberdade. Raça, gênero e classe são marcas da famigerada civilização, colonização ainda viva a demarcar os corpos através das atribuições que esses termos evocam, dos privilégios. Corpos subjugados, falidos, falhados, cindidos. Corpos vivos. Cidade marcada pelo paradoxo racial, sexual, cultural.

Segunda imagem: apresentação na mostra de cursos livres da Escola de Dança da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia). Os corpos, dispostos no espaço da sala, dançam os mesmos movimentos, porém, em ordenações coreográficas distintas, o que produz um desenho caleidoscópico em constante

reorganização, rearranjo, redesenho, a abrir-se, fechar-se, unir e separar as peças que mudam o mosaico a cada passo. Ciclo. Paco Gomes, bailarino e coreógrafo já passados seus sessenta anos, depois de longa temporada pelo mundo a dar aulas volta a Salvador, em final de 2014, no mesmo momento em que chego à cidade para dar início à missão de estudos vinculada ao Programa Nacional de Cooperação Acadêmica (PROCAD/CAPES). Paco propõe um método que chamou de GriotLab, a partir da fusão entre técnicas de dança moderna e pés de dança dos orixás. O nome faz referência à tradição dos *griots*, detentores do conhecimento e da história de sociedades africanas, que passam-no primordialmente pela palavra falada e pela música. Se é assim, a dança também pode ser um meio de expressão dessas histórias, no caso, primordialmente ligadas ao culto afro-brasileiro e aos orixás. Certamente, a maneira de contar será muito diferente daquela que faz uso das palavras, seja falada ou cantada. Isto porque o corpo dirá de outro modo, através de um repertório gestual cheio de sentidos que jamais serão imediatos. Uma sintaxe corporal? Talvez não chegue a tanto. Uma mitologia gestual? Talvez, mas para além do mito como aconteceu com as divindades cultuadas na Grécia e Roma Antigas, uma vez que diz de um culto vivo. De todo modo, é sempre pelo corpo físico, pela carne, que as histórias se materializam, seja pela contação em palavra falada, cantada ou dançada. Seja, ainda, no palco ou sobre o chão do terreiro, onde, em ambos, os pés dançam nus, as solas no solo. É sempre o corpo, com seus sons, espaços de reverberação e recônditos de ressonância, transparências e opacidades, que as dissipa, tendo-as recebido em outra ocasião, ancestral, imemorável; corpo de disseminação e passagens, canal e via de carga e descarga, de fluxos, contra fluxos, redemoinhos. Tal como as ruas, tal como um rio.

Na configuração contemporânea da cidade e naquele espaço das salas de aula corpos negros, corpos brancos, nem negros nem brancos e negros e brancos ao mesmo tempo, dançam. Os movimentos não são os mesmos, pois cada corpo dança com tudo aquilo que precede o movimento dançado, que ao mesmo tempo o precede em relação ao movimento e pelo movimento é suscitado. O que se quer dizer quando se fala em *corporeidade*? Que corpo é este que se produz do encontro, ou da fusão — termo usado por Paco — entre dança moderna e dança afro, entendida, nesse caso, como os pés de dança de orixás, dança oriunda dos

terreiros de candomblé? Que fique sublinhada, aqui, a diferença entre as maneiras como se dança nos terreiros e as maneiras como se ensina dança de orixá em aulas.

Levando em consideração que há uma diferença, já que as variações de um mesmo movimento podem ser muitas, há ainda a questão da corporeidade, isto é, a maneira como cada corpo executa o movimento e o que o movimento implica “em si”: assim como o corpo incide sobre o movimento, este também incide sobre o corpo, indissociáveis. Essa injunção entre a dança moderna e a dança afro, ou o vocabulário das danças de orixás, sua *géstica* — entendida aqui como uma codificação de movimentos, cuja notação em linguagem verbal articulada é desde já e sempre frustrada — é a injunção entre corporeidades distintas que criam uma nova a partir de contaminações, trocas, interferências e tensões.

O processo ou expansão colonial que tem início nos séculos XV e XVI não pode ser entendido nem abordado sem que se ressalte sua profunda vinculação ao escravismo. No entanto, a noção de raça passou por uma mudança significativa ao longo destes séculos, o que teve uma relação direta com a colonização — não apenas por “influenciar” as relações do regime escravista, mas sobretudo por criar um discurso que passa a embasar em outro patamar a hierarquia racial e a supremacia branca. O poder disciplinar que emerge a partir do século XVII compõe-se de técnicas centradas no corpo individual que incidem sobre a disciplina em torno de um regime de visibilidade, isto é, “procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais” vinculados a uma “tecnologia disciplinar do trabalho” (FOUCAULT, 2005: 288). O advento destas novas técnicas, todavia, não elimina o poder soberano que vigorava nos regimes monárquicos, mas atrela-se a ele, modificando-o de certa forma. No entanto, a partir de finais do século XVII, a formulação do corpo anatomo-fisiológico, que balizava as técnicas disciplinares, é complementada pela formulação do humano enquanto espécie, que investirá não na sua dimensão individual, mas coletiva, através, principalmente, da noção de *população*, que se torna, assim como a *cidade*, um problema político.

O discurso político que balizava essa concepção e que consiste em um conjunto de novas técnicas — materiais e discursivas — que a modernidade veio a conhecer e expandir em suas sociedades, ficou conhecido pela formulação foucaultiana de *biopolítica*:¹ uma política de controle, proteção e otimização produtiva da vida segundo os padrões da ordem econômica capitalista, isto é, focada na acumulação de riquezas e no lucro (mas também presente no regime socialista, como observa Foucault [2008:312-4]), assim como na ascensão burguesa e sua consolidação enquanto classe dominante. No entanto, se a biopolítica, que vai então balizar a moderna concepção de Estado-nação, baseia-se em um controle e, ao mesmo tempo, em uma preservação da vida — isto é, de uma noção biológica de vida submetida ao cálculo do poder —, a morte passa a ser um limite deste regime. A maneira como o poder soberano, que consiste em fazer — e não apenas “deixar” — morrer continua a exercer-se dentro deste novo regime se dá, precisamente, através e a partir de uma nova concepção de *racismo* que vincula a raça a estas duas instâncias: o corpo individual e o corpo coletivo, a população. A noção de *raça*, portanto, não surge sem o *racismo*, que propiciará delimitar um *corte* no contínuo biológico da vida (FOUCAULT, 2005: 304). Neste sentido é que Foucault afirma que o racismo é necessário ao funcionamento moderno do Estado.

Roberto Esposito, em sua leitura recente da noção de biopolítica, propõe que se pense segundo um “paradigma imunitário”, que estaria intrinsecamente ligado à maneira como o biológico se reflete no político, isto é, como a vida passa a ser vista como instância biológica indissociável das relações de poder, e as concepções biomédicas começam a refletir-se no discurso político, ou a política começa a dar-se quase como uma aplicação das concepções de caráter biológico em relação ao corpo. Ou seja, em uma espécie de movimento de retroalimentação, a metáfora bélica do discurso biológico para o organismo como um sistema orgânico que cria suas próprias defesas, vem a, ao mesmo tempo, embasar e refletir um discurso político através de uma naturalização do mesmo como

¹ Abordei detalhadamente este conceito em minha dissertação de mestrado, especialmente nos capítulos 4 e 5. Ver: MACHADO; KIFFER, 2013. Sobre a formulação do humano enquanto espécie, cf. AGAMBEM, Giorgio. *Lo abierto — el hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

realidade biológica. Uma vez tornado discurso científico, epistemologia, ele passa a ter maior garantia de aplicabilidade e veracidade. Antes de uma explicação organicista da sociedade, haveria, portanto, uma naturalização de estratégias políticas através de uma concepção biológica dessas estratégias. O corpo social (comunitário) e o corpo individual refletem, pois, o mesmo funcionamento imunitário.²

Para isso, ele empreende uma investigação etimológica acerca do termo comunidade. Na esteira de um sociólogo/antropólogo e de um linguista, precisamente, Marcel Mauss e Émile Benveniste, Esposito explica que o radical latino *munus* evoca um princípio de subtração, uma vez que é uma obrigação de doar algo de si mesmo a alguém. Em contraste com o *munus*, o *dom* é a verdadeira dádiva que não exige obrigatoriedade nem reciprocidade. *Communitas*, portanto, teria um sentido positivo, e *immunitas*, um sentido negativo, mas esses sentidos estão sempre e já indissociáveis, não sendo possível pensar um sem o outro, de modo que a comunidade precisaria da imunidade para existir e vice-versa.

Por essa lógica, “quando a vacina que se usa é muito forte, podemos adoecer da mesma doença que se queria evitar” (Esposito, 2009:137). Esposito usa a imagem da vacina porque o sistema imunitário funciona não por uma simples supressão da ameaça à estabilidade de comunidade, mas por “estratégias indutoras de defesa a partir do conflito [...] premeditado que já faz parte da própria lógica de defesa”, ou seja, há que se fazer surgir o que perturbaria a lógica comunal, mas de modo que essa perturbação seja devidamente assimilada e neutralizada pelo sistema imune, e não que o derrube. Esta estratégia, por sua vez, remete ao que diz Foucault em relação à sexualidade em *A vontade de saber* (1988): não se trataria de eliminar o desvio, mas fomentar ao máximo sua manifestação, justamente para que se possa controlá-lo, calculá-lo e exercer a forma de poder-saber que assim o denota como desvio. Uma retroalimentação, portanto. É neste sentido perverso que Foucault entende também a relação poder-prazer.

² Marcus Nalli (2012;2013), ao comentar Esposito, segue as traduções que optaram por distinguir imunitário de imunológico, o primeiro referente ao pensamento político, e, o segundo, ao discurso biomédico acerca do corpo.

Para Esposito, se o princípio fundador da comunidade, tal como a etimologia do termo evoca, é a doação de um tributo por obrigatoriedade, isto é, em prol de um “bem comum”, e da própria possibilidade de existência da comunidade, esta, por sua vez, implicaria sempre uma impropriedade, a não estabilidade da posse, uma vez que a afirmação de uma subjetividade está sempre submetida ao coletivo e à manutenção desse coletivo pelo paradigma imunitário, uma homeostase, como diria Foucault (2005: 293). Tal acepção vai de encontro a um certo senso comum em relação à comunidade percebida como espaço de proteção de subjetividades, como espaço de garantia da possibilidade de realização plena dessas subjetividades, ignorando que elas são antes de tudo forjadas pelas técnicas de normalização e regulação. Tendo isso em vista, é preciso ressaltar que Esposito usa o termo comunidade para designar sociedade (NALLI, 2013:91). Em sua função política, portanto, de garantir um “bem comum”, a comunidade exige como tributo justamente a “potência subjetiva de agir”. Daí que as estratégias comunitárias de defesa “podem perfeitamente assumir a forma legitimada de práticas variadas de violência contra todos os possíveis inimigos de seu princípio comunal” (NALLI, 2012:44).

Neste sentido, cabe lembrar como Frantz Fanon foca na questão da *ação* ao abordar o colonialismo. Para ele, trata-se de privar o negro de agir, de imobilizá-lo na condição de colonizado — uma imobilização discursiva e muscular, apesar do trabalho físico a que é submetido: “todas as vezes que se trata de valores ocidentais produz-se, no colonizado, uma espécie de retesamento, de tetania muscular” (FANON, 1968:20). Isso implicará, segundo Fanon, em uma negação do esquema corporal (2008: 104), ou na redução do esquema corporal a um esquema epidérmico-racial (2008: 105), isto é, ele é concebido, antes de tudo, a partir de sua aparência, da cor de sua pele — que evocarão todas as degenerescências inscritas em seu corpo através da noção de raça.

Foucault, por sua vez, ressalta a ligação entre a teoria evolucionista de Darwin e um discurso político, na medida em que aquela se torna “uma maneira de pensar as relações de colonização, a necessidade das guerras, a criminalidade, os fenômenos da loucura e da doença mental, a história das sociedades com suas diferentes classes, etc” (2005:307). Aliado a este discurso evolucionista, as teorias da degenerescência fomentarão a noção de eugenia, e é neste ponto que incidirão

mais fortemente sobre o regime escravista colonial nas Américas, uma vez que o racismo passa a ter tanto uma justificativa historicista quanto naturalista — é, de fato, um racismo em que o biológico e o político se refletem, e a partir do qual se desenvolverá toda a sorte de teorias destinadas a inscrever nos corpos — devidamente racializados — anormalidades e patologias. A sexualidade está no cerne deste vínculo entre corpo e população, ao mesmo tempo como a fonte das “degenerescências”.

Marcus Nalli, assim como Esposito, define a *immunitas* como uma forma negativa da *communitas*, ou da relação entre vida e poder, uma vez que a imunização seria uma proteção negativa da vida. No entanto, é possível ler também um certo potencial disruptor de negação dos efeitos expropriativos que o “pacto comunal” estabelece. Todo corpo “estranho” ou que apresenta uma possibilidade de ameaça a esse pacto normativo é, então, um potencial disruptor. Assim, a lógica do sistema imunitário pode ser uma proteção negativa da vida, mas a comunidade tampouco deixa de ter sua face impositiva e normalizadora, homogeneizante, segundo essa leitura.

Em seu cruzamento com o sistema neoliberal, “o homem” ou “o sujeito” requer propriedade sobre a vida e o corpo — tanto próprio, quanto de “outros”. Esposito opõe, assim, totalitarismo e liberalismo ao colocar a diferença entre um e outro em relação à biopolítica: enquanto no totalitarismo “quem maneja, quem comprime, e, às vezes, quem suprime a vida é o Estado, no liberalismo é o indivíduo que se converte em dono da vida” (2009:136). É neste sentido que, para ele, democracia e biopolítica estão em constante estado de tensão, uma vez que lhe parecem relações opostas no que diz respeito à vida: ao passo que a democracia se funda na noção de igualdade, a biopolítica se baseia sobre a diferença — negativa, quando deve ser devidamente controlada, ou numa acepção positiva, quando é tida como afirmação e potência mesma da vida que transborda ao controle. Porém, isso parece ocorrer mais a nível conceitual, uma vez que é possível hoje “imaginar algo como uma democracia biopolítica” (2009:136). Além do mais, cabe perguntar se totalitarismo e neoliberalismo estariam tão em oposição, sobretudo em países marcados pelo processo colonial e escravocrata. Neste sentido, caberia dizer que o neoliberalismo traz ao totalitarismo precisamente o complemento de que o capital define — ou ao menos busca definir

— quem possui a vida, quem a tem como propriedade, através de uma distribuição desigual de privilégios.

Vida, portanto, entendida em uma dupla acepção, ou uma ambivalência: ao mesmo tempo força informe, sem forma prévia, e por isso mesmo passível de ser modulada, mas que foge ao controle em sua multiplicidade de formas.³ Vida que atravessa, ao mesmo tempo, corpos individuais e coletivos, e oscila entre o próprio e o impróprio, o pessoal e o impessoal, inteligível e sensível, força e forma, instância a ser calculada e que escapa ao cálculo; não como termos descompostos, mas como ambivalências inerentes à política da vida. É neste sentido que, segundo Esposito, se pode vislumbrar uma biopolítica afirmativa.

Jean-Luc Nancy (2010) usa esse mesmo quadro da imunidade ao por em jogo a relação entre “eu” e “outro”, uma vez que, num quadro de doença autoimune, o elemento intrusivo, enquanto alteridade, é parte do “si mesmo”, desfazendo, assim, diversas dicotomias consagradas por um pensamento que funciona por oposições, como eu/outro, dentro/fora, humano/inumano — muito caras ao pensamento ocidental e, inclusive, ao conhecimento filosófico e científico que subsidiou a subalternização do “outro” pelo “eu”(-rop-“eu”). A leitura de Nancy, portanto, guarda inúmeras afinidades com o que Esposito propõe a partir do paradigma da imunidade, inclusive e sobretudo no que tange à questão identitária. É assim que Nancy relaciona identidade com imunidade, de modo que reduzir uma significaria reduzir a outra. O paradigma imunitário, assim como o biopoder, dirige-se precisamente à preservação de uma “comunidade”, isto é, um grupo — racialmente determinado — que se dá pela segmentação da população entre diferentes raças e uma hierarquização que legitimará as vidas a serem preservadas e determinará aquelas descartáveis. Assim se entrelaçam racismo, colonização e genocídio — em que a morte se dá tanto como assassinio quanto como morte política (FOUCAULT, 2005:306).

No que tange à relação entre Eu e Outro no escravismo, porém, Lewis Gordon, faz a seguinte observação:

³ Este aspecto foi melhor trabalhado em minha dissertação de mestrado. Cf. MACHADO; KIFFER, 2013. Ver também Kiffer (2010; 2012).

Fanon [...] argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas, e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é frequentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, uma luta contra ser um Outro. É uma luta para *entrar* na dialética do Eu e do Outro. (FANON, 2008:16)

Esta colocação é interessante porque contesta um senso comum de que as relações dicotômicas entre brancos e negros, senhor e escravo, colono e colonizado, no sistema escravista remeteriam a esta relação entre um Eu e um Outro, enquanto que, estando privado ou expulso da noção de humanidade, o escravizado sequer era considerado um “Outro”, uma alteridade. Ele era, como diz Achille Mbembe (2016:131-2), socialmente morto, cuja existência reduzia-se a de uma “sombra personificada”. É neste sentido que Mbembe se debruçará sobre a face soberana do poder como direito de matar e nas técnicas usadas para isso, em que o racismo tem papel fundamental. Assim, retomando Hannah Arendt e Giorgio Agamben num entrecruzamento com Foucault, ele argumenta que o biopoder permite que se crie uma forma de terror moderno, que se manifestará primordialmente sob as formas do estado de exceção e do estado de sítio: “Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir semelhantes exceção, emergência e inimigo ficcional” (MBEMBE, 2016:128).

A articulação entre vida e morte, e entre vida e poder, que abarca os sentidos positivo e negativo, conservador e destrutivo da biopolítica se articula, ainda, ao que Foucault inicialmente veio a chamar de *tanatopolítica*, e que Mbembe (2016) desenvolverá como *necropolítica*, pois o poder que regula e normatiza a vida, isto é, que a calcula através de aparatos discursivo-materiais, que tem como objetivo ordenar a vida segundo determinadas forças, é também um poder que decide quais vidas são vivíveis, quais mortes são lamentáveis, para usar os termos de Judith Butler (2009), e que acaba produzindo uma enorme máquina de morte, de devolver à morte as vidas consideradas indignas, fora do cálculo, em prol da conservação da vida considerada digna, que se enquadra nos pressupostos normativos — uma espécie de injunção entre as sociedades de soberania e as sociedades disciplinares sob a égide do biopoder, e que Mbembe define como “o

exercício do direito de matar” (2016:139). É nessa articulação da biopolítica — que é, também, como os lados de uma moeda, uma necropolítica — que surgem as noções modernas de nacionalismo, e seus parentes próximos: etnia, raça, gênero, sexo, sexualidade — cruciais para o funcionamento dessa política sobre a vida, política da morte, como também do paradigma imunitário.

Mbembe busca traçar as formas contemporâneas do necropoder como “terror moderno”: as milícias e a guerra na Palestina, mas sem perder de vista suas formas precedentes: primeiramente, a escravidão, “que pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica” (2016:130), e a atuação nazista na Segunda Guerra, que “é a extensão dos métodos anteriormente reservados aos ‘selvagens’ pelos povos ‘civilizados’ da Europa” (2016:132). Esta abordagem é importante porque tira do holocausto perpetrado pelos nazistas o caráter de acontecimento sem precedentes na história, recolocando-o como uma continuidade do que já vinha acontecendo nas colônias das Américas e de África — a colônia como, de fato, um espaço laboratorial de testes e controle da vida, em que a noção de raça assumia um papel central. Assim, a noção de paradigma imunitário e de necropolítica parecem complementar-se, uma vez que, se “operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico — do qual toma o controle e no qual se inscreve” (MBEMBE, 2016:128), essa concepção de campo biológico tampouco prescindirá das metáforas de caráter bélico que definirão as estratégias políticas.

Neste sentido, Mbembe (2016:130) argumenta que “a própria estrutura do sistema de colonização e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção”. Além disso, segundo ele, “a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a ‘paz’ assume a face de uma ‘guerra sem fim’” (2016: 132). Guerra esta travada no interior do próprio corpo social, da própria população, e operada a serviço da “civilização”. No Brasil, diante de uma maioria negra da população, o projeto eugênico veio a fomentar uma das estratégias desta guerra através da política pública de embranquecimento da população pela qual se acreditava que, através da mistura de raças, ou da mestiçagem, o país se limparia da “mancha negra” que degenerava seu corpo coletivo.

Se entendemos a vida comunitária como uma *convivência*, a expressão da subjetividade sempre será de algum modo esculpida por normas comunitárias, sim, e terá de doar-se, em certa medida, em prol de um coletivo. Isso pode não ser negativo em certas vivências comunitárias onde a convivência é prioridade. É importante lembrar que a comunidade das sociedades em questão, para Esposito, são as sociedades europeias, ocidentais, que, nos processos de colonização, se impuseram como norma, modelo e ideal de organização social. Porém, quando pensamos no caso de países marcados pelo processo colonial, apesar da imposição e da verticalização hierárquica perpetradas, houve e há concepções de vivência coletiva que destoam da concepção ocidental eurocentrada, e não deixam de ter hierarquias. A questão é, tendo em vista a etimologia percorrida pelo filósofo, se poderíamos chama-las, ainda, comunidades.

Como foi abordado acerca do candomblé e dos terreiros das religiões de matriz africana, essas coletividades comunais entram em conflito e em tensão com o modelo imunitário que vigora, isto é, com o biopoder inerente às sociedades de controle. Mas elas existem — ou coexistem — como mundos distintos que estão em constante diálogo e negociação. Neste sentido, Mbembe aponta um paradoxo inerente ao sistema de colonização e escravismo. Por um lado, “a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político”, observando-se, ainda, que a “fazenda” (tradução em português para *plantation*) “não é uma comunidade porque, por definição, implicaria o exercício do poder de expressão e pensamento” (MBEMBE, 2016:131). É nisto que consiste a morte social do escravizado, noção equiparável ao que Fanon (2008:30) chama de “desvio existencial” que a civilização branca e a cultura europeia impuseram ao negro. Por outro lado:

Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve compreensões alternativas sobre o tempo, sobre o trabalho e sobre si mesmo. Esse é o segundo elemento paradoxal do mundo colonial como manifestação do estado de exceção. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e ainda

lapidá-la. Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas, do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente era possuído por outro. (MBEMBE, 2016:132)

Este trecho traz alguns aspectos a serem observados: primeiro, a dimensão simbólico-representativa que se encontra nessas estratégias de sobrevivência (não apenas a sobrevivência física, mas aquela que se faz tão importante, a sobrevivência política, em que é preciso reconstruir uma subjetividade através das representações que os objetos, instrumentos linguagem ou gesto lhe fornecem). A segunda diz respeito ao “puro mundo das coisas” que talvez seja o mundo mais imediato em que o escravizado se vê submerso e ao qual é acorrentado. Por fim, a música e o corpo como instâncias privilegiadas de sobrevivência política, subjetiva e física. No entanto, como foi abordado no capítulo precedente, os objetos e instrumentos estavam para além de uma representação e de um simbolismo. Isso não teria sido tão forte se não estivessem mesmo vinculados à espiritualidade e à sobrevivência daquilo que era mais importante, a relação com o mundo através dos cultos.

A respeito disso, lembro-me de uma aula de dança com bailarinos colombianos do grupo Kafrika Folkpop, entre os quais Kizu Marimba, que tocava o instrumento de mesmo nome, Angel Andrade e Omar Jimenez. Eles se apresentavam pelas ruas da cidade, Largo do Machado, Glória, Catete, Centro e, após vê-los dançar algumas vezes, fiz uma oficina com o grupo na sede da Companhia de Mistérios e Novidades, zona portuária do Rio, então recentemente reformada e “revitalizada” pela prefeitura. Alguns movimentos passados em aula eram oriundos das danças de orixá na Colômbia, como o de Exu, que se apresentava soberanamente com seu ogó. Outros, eram movimentos oriundos dos trabalhos como extração de mineral e o garimpo que separava o ouro das impurezas na peneira. Isso me impactou e me impressionou profundamente — como podia algo tão árduo e cruel tornar-se dança, até entender que a dança não era necessariamente entretenimento, lazer, e que, mesmo que fosse, a transformação do sofrimento em algo que pudesse gerar prazer era também uma estratégia de sobrevivência. Na capoeira, o mesmo ocorreu em relação a alguns movimentos, como o corta-capim, em que se apoia as duas mãos no chão, com a

barriga para cima, e as pernas se revezam em movimentos de dentro para fora, como se de fato ceifassem o capim.

Porém, isto faz parte de uma ligação muito mais forte e antiga entre dança e cotidiano, sobretudo em sociedades onde o corpo tem uma importância central, e a consciência corporal está vinculada tanto a uma consciência cósmica (e do corpo como aliado e reflexo do cosmos), quanto cotidiana, em que esse cosmos também se reflete no trabalho, nas artes, como sugere Julio Tavares ao vincular a importância dos quadris em sociedades africanas, contígua às manifestações de matriz africana na diáspora:

A agilidade e velocidade com que os quadris se movimentam, em muitas das sociedades africanas, resultam dos treinos para a celebração dos aspectos evidentemente conectados à fertilidade; todavia, sua projeção na execução das rotinas cotidianas adquire importância no equilíbrio das subidas de ladeira quando os pesados cestos são carregados à cabeça e as mãos devem permanecer ocupadas com bolsas repletas de produtos de mercado. Sendo assim, os quadris operam como suavizadores dos choques e constituem-se como elementos padrão da cultura. Esta predominância dos quadris, no campo da cultura corporal, revela-se como um eixo articulado — o que permite que uma região do corpo adquira demasiada autonomia, a ponto de ser denominada como “cintura solta” (de acordo com a linguagem da Capoeira desenvolvida pelo Mestre Bimba) —, a variável somática responsável por dribles magníficos, como os de Garrincha; ou os requebros das passistas no carnaval, no samba; ou então, nos movimentos plásticos, religiosamente constituídos na Umbanda ou no Candomblé, principalmente; ou, ainda, nas movimentações dos capoeiristas, dos *breakers*, do *reggae*, do *soul* ou do *rock*. (TAVARES, 2012:60)

Como se vê, a dança está inserida numa noção muito mais ampla de movimentação do corpo, e esta géstica (GIL, 1997) articula-se e transforma-se esteticamente nas manifestações da cultura. Há uma contiguidade absoluta entre as instâncias da vida, que poderíamos compreender como arte, cotidiano, sagrado e ritual, de acordo com esta concepção. A colocação de Tavares remete ao trabalho desenvolvido por Fannie Sosa acerca do *twerk*, no qual ela se dedica a pensar a dança a partir desta “memória motora de uma coletividade” (TAVARES, 2012:60) que remete à importância da região do ventre e dos quadris em sociedades africanas cuja memória ancestral encontra-se viva nas manifestações diaspóricas. Mas, estas tampouco são fenômenos culturais circunscritos exclusivamente à diáspora. Podem ter surgido nestes espaços, mas circulam o mundo, como o kuduro angolano que estabelece uma forte relação com as danças afro-diaspóricas.

Segundo Fannie, a região do ventre tem relação direta com a fertilidade, e, portanto, é uma região sagrada do corpo, e não originária de gestos pecaminosos. A consciência da importância do ventre e o uso desta região do corpo pode mesmo diminuir as dores de cólica e do parto, reiterando sua função de “suavizadores dos choques” ressaltada por Tavares. Mais uma vez, o corpo e a dança aparecem vinculados diretamente à questão da saúde, e a determinada noção de saúde que faz parte de um entendimento específico do corpo, como aquele visto em relação aos *onisegun* nigerianos, abordado através de Abímbólá.

O mesmo é reportado por Sobonfu Somé:

Antes de vir para os Estados Unidos, eu achava que todo mundo sabia dançar. Quando as pessoas me pediram para ensinar passos de dança, fiquei surpresa. De qualquer forma, pediram-me para ensinar alguns adolescentes como dançar. Quando instruí a mover seus quadris de um certo jeito, eles resistiram. Acharam que era “sujo”. Do ponto de vista africano, não havia nada de errado naquilo. É uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas. Mais tarde, descobri que mexer os quadris era considerado muito provocativo neste país, e que uma pessoa que fazia esse tipo de coisa deveria ter vergonha. (SOMÉ, 2007:103)

Isto diz respeito também à saúde na medida em que evoca uma concepção do corpo feminino segundo a qual a menstruação não tem um valor negativo ou de vergonha, pelo contrário:

Muitos dos países civilizados do mundo, inclusive alguns países africanos, olham para a menstruação com certo desconforto. Não compreendem o quão valioso é para uma mulher ter o seu ciclo. O fluxo de sangue menstrual, porém, carrega poder. É uma época poderosa para a mulher. Ela carrega energia curadora e tem uma tremenda habilidade de curar e ver as coisas. Na minha aldeia, as pessoas procuram a ajuda das mulheres nessa época e as tratam com grande respeito. (SOMÉ, 2012:75)

No candomblé, por exemplo, a importância da menstruação, que está vinculada ao poder genitor do feminino, é central, e expressa abertamente no ritual de saída da iaô, quando se usa o ekodidé, a pena de papagaio vermelho. A situação mítica que explica seu uso nesta ocasião assume diferentes versões, mas se concentra na transformação, operada por Oxum, do sangue de uma filha sua, que era esposa de Oxalá, em ekodidés. Oxalá, cujo tabu é vermelho, e também qualquer “impureza” que macule a alvura do grande Orixá Funfun, expulsa a esposa, que vai encontrar acolhimento e ajuda em Oxum. Por essa transformação,

Oxum é reconhecida como *Yèyé sawo*, mãe do mistério, mãe que fez e é mistério, e, em reverência ao poder genitor feminino, Oxalá usa *ekodidé* (SANTOS, 2012:93) e estipula que toda *iaô*, quando iniciada, assim o faça (PRANDI, 2001:332). A menstruação, no entanto, pode ser um interdito para a participação em certos ritos, como lembra Prandi em nota (2001:548). Vale lembrar, a esse respeito, que não é à toa a presença de Oxalá na história e que a reverência e o reconhecimento ocorram de sua parte, uma vez que é também poder genitor, poder de criação (no caso, Obatala em sua dimensão masculina) (SOYINKA, 1990:141), e considerado o maior de todos os orixás. Assim, o sangue menstrual e o sêmen como materializações do poder genitor têm importância equivalente na cosmologia iorubá.

Somé, em suas conferências, nunca deixa de exprimir seu espanto em relação à cultura ocidental que encontrou nos Estados Unidos, mais especificamente na Califórnia, quando lá foi viver. Segundo ela, o ocidente sofre de um grave desequilíbrio, ao esquecer-se da importância da dimensão ritualística e sagrada da vida — e não os africanos “tribais” que seriam “primitivos”. Isto é, aquilo que para ela e para os *dagara* seria da ordem do sagrado e do ritualístico, pois sabemos que a dimensão sagrada da vida pode assumir diversas formas de acordo com a atribuição de valor em cada sociedade ou esquema cultural. Esta dimensão também se encontra na perspectiva de Tavares, quando explica a maneira como a primazia da visualidade inerente à cultura neoliberal contemporânea acaba não necessariamente negligenciando o corpo, mas tornando-o produto de uma estética normativa em detrimento de uma dimensão ritual da vida, que sente o corpo de outras maneiras, como ele aborda em relação à capoeira e às manifestações diaspóricas que elenca no trecho acima citado.

O que é desafiador de pensar em relação a este quadro é o paradoxo inerente às sociedades que podem ser, sim, ocidentais, mas também, diaspóricas, isto é, que reúnem em seu contingente populacional, político, cultural, matrizes culturais e sociais distintas, atreladas a *valores* distintos. Ainda que haja uma hierarquia que privilegia determinados valores em detrimento de outros, a noção de uma memória corporal coletiva, ou, ainda, de que a memória coletiva é uma memória motora, “a própria documentação escrita pelos gestos e movimentos corporais” (TAVARES, 2012:62), contribui para explicitar o quanto essa memória

se manifesta independente de uma consciência imediata; em que essa vergonha do corpo e da sexualidade que pode ser “tão grande que oprime a todos” (SOMÉ, 2012:102) coexiste com uma afirmação para além de qualquer vergonha.⁴

Note-se ainda, a esse respeito, que uma das danças de Oxum no toque de Ijexá consiste justamente em acariciar o ventre e os seios. As danças de Oxum, assim como as danças de Iansã no ilu, têm ombros e quadris bastante marcados, porém, em intensidades completamente diferentes. Oxum bem mais doce e dengosa, e Iansã mais firme e vigorosa, rápida. São os ombros e os quadris que vão “levar” o corpo, e aos quais aliam-se por exemplo o movimento dos braços, dos pés e pernas. Em minhas primeiras aulas de dança afro, com Monica da Costa, este era um dos aspectos mais ressaltados e mais minuciosamente trabalhados por ela ao ensinar o ijexá de Oxum: um movimento dos quadris que se desenhava como as ondas, levado pelos ombros e pelos quadris: os passos bem curtos, um andar vagaroso, a ponta do pé se abre para o lado, enquanto o calcanhar fixa um lugar no chão, o que é acompanhado pelo quadril que se joga ligeiramente para o lado do pé que se abre, e pelo cotovelo que desliza e se levanta levemente, até voltar à posição central e fazer o mesmo para o outro lado do corpo. Tempos depois, fui a um rio e, submerso na água, me segurei numa pedra, deixando a água levar meu corpo e balançá-lo. Notei que o movimento dos quadris debaixo d’água era exatamente aquele que o movimento do ijexá “exigia”. Então, como uma espécie de pesquisa de movimento, ficava assim debaixo d’água durante o tempo que aguentasse, deixando a água me balançar.

Já nas danças de Iansã, com Valéria Monã ou Ulisses Oliveira, era-me sempre solicitado para “botar mais quadril”, soltá-lo juntamente aos ombros. Isso me ajudou muito tempos depois, quando tive de aprender a dançar no candomblé. No entanto, há uma curiosidade: quando me ensinavam a dança de Logun Edé, que também é um ijexá, em que ele faz uma “virada” na ocasião em que os atabaques dobram, me foi observado que eu estava “rebolando demais”, isto é, soltando demais os quadris e que, por ser aboró (orixá masculino), Logun não poderia dançar assim. Eu teria, portanto, de “segurar” um pouco mais os quadris.

⁴ Trabalhei a relação entre nudez, corpo, vergonha e a cultura de matriz cristã no quarto capítulo de minha dissertação de mestrado (cf. MACHADO, KIFFER. *Op Cit.*:75-90).

Achei curioso que, depois de tanto trabalho para soltá-lo, eu tivesse de segurar. Então, para evitar que o quadril balançasse, eu abria mais as pernas. No terreiro, ainda, aprendi a dançar um outro tipo de ijexá, que lá Oxum também dança além do que havia aprendido antes.⁵

Certamente, como demonstram os estudos de Fannie Sosa e Júlio Tavares, essa coexistência de valores frequentemente opostos está ligada a pertencas de raça e classe; isto é, as manifestações por ele elencadas vinculam-se a estratos sociais cuja maior parte da população é negra e pobre, ainda que tenham se disseminado nos demais estratos e absorvidas pelo grande mercado musical e cultural. Entretanto, ainda hoje são vistas hegemonicamente como manifestações da “baixa” cultura (adjetivo que se aparenta ao “sujo” de que fala Somé em relação ao movimento com os quadris), por mais que essa hierarquização já tenha sido questionada e seja colocada em xeque inclusive pela própria valorização mercadológica que os estilos musicais por ele citados foram ganhando nas décadas recentes. Em conversas com meu pai de santo, no terreiro, ele expunha uma perspectiva semelhante. Para ele, o sucesso de estilos como o pagode baiano, que desperta a dança em várias pessoas ao mesmo tempo, com movimentação intensa dos quadris, rebolando mesmo, deve-se a uma via possível de liberação e expressão dessa memória ancestral do movimento, dessa primazia dos quadris em relação a demais partes do corpo. Algo que, se parece sujo numa determinada ordem, é considerado nobre em outra.⁶

Esta valoração negativa vincula-se, por sua vez, a um conhecido estereótipo fixado sobre a população negra pelo saber médico ligado à

⁵ Esta proeminência ou primazia da região do ventre e dos quadris está também fortemente expressa nas danças de umbigada. Juliana Bittencourt Manhães (2014), pesquisadora que participou do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA/UNIRIO), coordenado por Zeca Ligiero, e que Monica também integrou durante seu doutorado, dedicou-se a analisá-las em sua pesquisa doutoral. Manhães aproximava as danças de umbigada no Brasil e em Moçambique, tendo feito bolsa-sanduíche neste país. Ao final, editei sob suas orientações e supervisão um vídeo com as imagens recolhidas ao longo da pesquisa, que recebeu então o mesmo título de sua tese: *Um convite à dança: performances de umbigada entre Brasil e Moçambique*, e se encontra disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=2FmybzEARFA>.

⁶ Infelizmente não poderemos nos desdobrar ainda mais sobre este assunto, mas vale uma aproximação com a importância que assume a região do ventre no pensamento de Nietzsche, desta vez em relação ao sistema digestivo (e não com a fertilidade ligada ao feminino), quando pensar é como comer, digerir. Há uma reorganização corporal, no sentido de uma certa lógica entre um órgão sua função.

sexualidade. Trata-se de uma hipersexualização, tanto do homem negro quanto da mulher negra, que os reduzem a seus órgãos genitais (FANON, 2008:138; PINHO, 2004b). Segundo Bell Hooks, ainda, isto se deu principalmente em relação à mulher negra, percebida como “mais próxima à natureza, animalizada, primitiva” (HOOKS, 1991:153). No entanto, é preciso observar que este estereótipo se dá sobretudo pelo saber-poder médico científico europeu moderno, que fixa a figura do homem negro e da mulher negra segundo a oposição entre natureza e cultura, em que a segunda está ligada à civilização, e a primeira à selvageria, atrelando subjetividades e coletividades à hierarquização dominante. Isto é, esse estereótipo se dá como um dos aspectos que vão sustentar a ideia de uma supremacia racial branca, e não como algo “deduzido” do saber corporal das sociedades africanas. É muito importante ter isso em mente para que não se confundam as coisas, nem se caia em mal-entendidos, reforçando e reiterando uma concepção estereotípica. Aqui novamente caímos na questão da atribuição de valor.

Portanto, assim como a natureza, segundo a racionalidade moderna, era algo a ser domado e controlado pelo saber e subordinada à ciência, também estes corpos, que representavam o “perigo biológico” (FANON, 2008:143), deveriam ser domados e docilizados, pois que dotados de uma natural “agressividade”. Ao trazer Hanna Arendt para abordar a relação entre “selvagens” e “civilizados” no processo colonial no continente africano, Mbembe (2016:133) observa que “o que diferencia os selvagens de outros seres humanos é menos a cor de suas peles e sim o medo de que se comportem como parte da natureza, que a tratem como mestre irrefutável. Assim, a natureza continua a ser, com todo o seu esplendor, uma realidade esmagadora”. Vistos como “seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano”, seu massacre não era visto como assassinato (ARENDRT *apud* MBEMBE, 2016:133), e o escravismo fazia-se “racionalmente” justificável. Assim, as qualificações de “sujo” e “baixo” evocam este mesmo eco colonial que opõe sexo e mente.

Quando aproximamos este estigma do saber em que corpo e cosmos, assim como corpo e espírito estão estreitamente vinculados, e não cindidos por uma dicotomia, nota-se a inversão (ou ainda perversão) completa e absoluta da mais refinada forma de compreensão do mundo e do cosmos, uma compreensão em que o som assume um aspecto central, bem como as reverberações que se dão a nível

corpóreo, mas que estabelecem conexão direta com o âmbito espiritual, com as forças da natureza, como transparece na citação de Somé.

O paradigma imunitário, assim como a aceção ambivalente da biopolítica tornam-se interessantes para se pensar a relação colonial no Brasil uma vez que tocam na dimensão do corpo, sim, mas também na dimensão político-cultural, sobretudo quando levamos em consideração as estratégias eugênicas da política de Estado no Brasil, quando se acreditava que a mestiçagem tornaria o Brasil um país branco, e “limparia” a sociedade brasileira da “mancha negra” que por tanto tempo havia sido (e ainda é) maioria da população. Como mostrou Florestan Fernandes (1978), o movimento abolicionista não ocorreu por boa consciência do branco e do colonizador, mas por uma necessidade que tinha implicações econômicas e políticas: uma delas era justamente a contenção do contingente de população negra que entrava no Brasil através do tráfico comercial escravocrata, e, posteriormente, através do tráfico que mantinha “ilicitamente” as transações comerciais já proibidas. As políticas públicas eugênicas no campo da educação, da saúde e do saneamento, por exemplo, foram simultâneas à intensa preocupação e interdição, pelas elites, em relação às marcas culturais e sociais da presença negro-africana na sociedade brasileira.

Quando a população negra deixa de ser escravizada, isto é, não é mais, pelo menos segundo a instância oficial, uma mercadoria do comércio escravocrata, o “elemento negro” da mestiçagem passa a ser visto com preocupação, como uma espécie de intruso, de indesejável, de nódoa na sociedade brasileira, com todas as metáforas relacionadas a limpeza e sujeira que esta imagem pode evocar. Portanto, concebido como algo a se evitar. Enquanto que o “elemento branco”, como se sabe, era passível de uma absoluta neutralidade. Esta é uma das perversões da colonização. E é neste momento que o saber médico-científico da eugenia e da degenerescência interferem nas políticas públicas com mais intensidade, como instrumento de controle social, que assumia a dupla face de controle racial e controle de classe (PINHO, 2004b:93), uma vez que, se antes, pela condição de

escravizada a população negra era destituída, ou expulsa da condição humana; doravante, como libertos, de alguma maneira precisavam integrar uma sociedade de classes (FERNANDES, 1978).

Havia duas possibilidades: uma absorção que apagasse ao máximo a marca africana no viver brasileiro, que minimizasse ao máximo a subjetividade negra — como um “bom crioulo” ou “mulato sabido”;⁷ ou a negação e a necessidade de “combater”, “expelir” a parte indesejável deste “intruso” (que no entanto não estava aqui por conta própria e livre vontade) — como a guerra à malandragem bastante conhecida pela história de Madame Satã na Lapa carioca entre os anos de 1920 aos de 1950, como a proibição de tocar atabaques no candomblé, a criminalização da capoeira como “vadiagem” e a concessão temporária à musicalidade e à dança de matriz africana que passou a ser o Carnaval. No alvorecer da República, assim como nas primeiras décadas do século XX, a “ordem pública” estava estreitamente vinculada a uma noção de “higiene pública”. Assim é que “não apenas os crimes de maior periculosidade, mas também o jogo, o alcoolismo, os golpes financeiros, a prostituição e o homossexualismo são classificados como ‘vícios’ e ‘patologias sociais’, na maior parte das vezes protagonizados por imigrantes, negros ou mestiços” (RODRIGUES, 2013:42).

Diante deste cenário político, há um momento de “conversão” no âmbito intelectual que se deu sobretudo com Gilberto Freyre, na ocasião da publicação de *Casa Grande & Senzala*, e com Arthur Ramos, em *As culturas negras*. Pela primeira vez, a elite intelectual (branca e herdeira das famílias de engenho, isto é, oriunda da casa grande) reconhecia a *marca* africana — e não a “herança” — como algo positivo porque não estava confinada aos baixos estratos sociais, mas era também visível na linguagem, no imaginário e principalmente nos corpos da casa grande. Houve, literalmente, uma substituição da diferença racial pela diferença cultural, mas a base ou o jogo discursivo continuava o mesmo, uma vez que não havia qualquer intuito de reconhecer e resolver as tensões ocasionadas pelo passado escravista, mas formular uma espécie de síntese social brasileira em

⁷ Neste sentido, Jorge Amado foi perspicaz ao criar a personagem de um “mestiço” intelectual, mas nada apaziguado, que é Miguel Archanjo Ojuobá em *Tenda dos Milagres* (1969), em contraste com a negritude mais acentuada e a posição mais marginalizada e posteriormente mais combativa que assume Antônio Balduino em *Jubiabá* (1995 [1933]).

que a miscigenação era vista como assimilação e aculturação, desprovida de tensões, e ligada ao suposto dinamismo social da sociedade. A diferença, pois, é deglutida pela hegemonia branca e digerida segundo seus padrões de compreensão, e a mestiçagem, “transformada de tabu em totem por uma elite antropófaga” (PINHO, 2004b:96).

Isto foi sendo cada vez mais absorvido pelas políticas oficiais no âmbito da cultura, que enalteciam elementos não europeus como pertencentes a um Brasil genuíno, como o samba, o carnaval, e a institucionalização de personagens em suas acepções assimiladas, como a “mulata” e o “malandro”, especialmente no Rio de Janeiro, então capital da República. A expansão da cultura do entretenimento tem relação direta com isto, sobretudo através do Teatro de Revista, que era extremamente popular (e não digo isso me referindo a supostas classes “populares”, mas a todas as classes e a estratos sociais diversos).⁸ Assim, como se vê, esta é uma questão que está desde sempre presente nas artes cênicas no Brasil, e as artes do espetáculo foram também centrais para a construção de uma imagem da nação no início do regime republicano, especialmente no cenário urbano. A construção de uma “imagem de Brasil” era, mais do que qualquer coisa, a “digestão” dos elementos de uma sociedade inevitavelmente e irreversivelmente “miscigenada”, e dizia respeito, pois, diretamente à questão racial, ainda que isto aparecesse sob as formas “descontraídas” e aparentemente ingênuas das personagens das revistas. Como diz Osmundo Pinho (2004b: 92), a miscigenação, ou mestiçagem, passa a ser um “fiel da balança da unidade cultural nacional”. Além disso, a simples conversão do aspecto racial em cultural servia a um apagamento do passado escravista interessante à manutenção das hierarquias e dos estratos sociais dominantes, corroborando a visão de que o problema da desigualdade no Brasil é sobretudo de classe e não de raça.

Se, por um lado, um dos movimentos era o de absorver a diferença racial e recalá-la, sobretudo por meio da criação de estereótipos — que configuram um

⁸ Em meu estágio docência de doutorado, na disciplina de Literatura e Cultura, tive a oportunidade de pesquisar sobre o Teatro de Revista no final do século XIX e início do século XX, com foco especial no espetáculo *Forrobodó*, que foi um sucesso estrondoso em 1912, e como uma imagem de Brasil foi sendo construída a partir das personagens, a relação destas com os estereótipos e as questões de raça, gênero e classe de um Brasil recém republicano. A respeito disto, ver LOPES (2001, 2006) e SEIGEL; GOMES (2002).

excesso nas representações, mas, também, uma tentativa de imunização em relação a este excesso —, por outro, havia uma política de Estado, levada a cabo sobretudo pelo governo de Getúlio Vargas, de eliminação das “vidas e corpos que não comportavam ou não se adaptavam à lógica do trabalho e rompiam, em suas individualidades, a noção de povo que se tentava instaurar”:

Na concepção capitalista de nação moderna, o corpo que configurava a imagem de povo a ser seguida era o corpo do trabalhador. Para realizar seu projeto ideológico, o governo Vargas lançou mão de intensa propaganda política, além de práticas repressoras atingindo diferentes instâncias. Há que se destacar o papel da polícia nesse sentido, visto que esta se torna o verdadeiro braço político do controle totalitário que se exerceu durante o período. Examinar, classificar, punir e corrigir eram tarefas destinadas à polícia, que exercia uma vigilância constante de diversos setores da sociedade. Um de seus principais alvos era composto basicamente de todos os elementos marginais à racionalidade e à moral que configurariam uma “sociedade moderna”. (RODRIGUES, 2013:40)

Jocélio Teles dos Santos analisa os meandros da política cultural em relação ao candomblé a partir da década de 1960, tendo como foco a Bahia, inclusive na maneira como a seita se relacionava com o mundo político oficial. Esta relação com o mundo da porteira para fora não ocorreu somente como estratégia de sobrevivência e por uma relação política com as instâncias de poder — uma vez que o candomblé também tem suas relações de poder, dentro de casa e entre as casas — mas também por uma questão de entendimento cosmológico, por esse princípio de adequação inerente ao pensamento iorubá, de que fala Soyinka (e que trataremos melhor em seguida). De fato, apesar dos candomblés de caboclo e os de origem banto já existirem há muito mais tempo no Brasil, foi o candomblé ketu ou nagô que se afirmou como “oficial” e que veio a se destacar nas relações políticas oficiais. Isto por conta da via de mão dupla que era a relação entre academia e terreiros, entre pesquisadores, pesquisadoras e ialorixás, babalorixás e babalaôs, justamente por serem afirmados — e afirmarem-se — como “puros”, isto é, genuinamente africanos, e muito menos influenciados pelo ocidente e pelas misturas de culto.⁹ Neste caso, a “miscigenação” religiosa, cujo maior

⁹ Isto se verifica tanto pelas escolhas dos pesquisadores e pesquisadoras, como Juana Elbein dos Santos, Roger Bastide, Pierre Verger, que declaram abertamente restringirem suas pesquisas ao “nagô puro” quanto a declarações como a de mãe Aninha de que seu candomblé era “nagô puro”. É preciso considerar entretanto a que se refere esse conceito de pureza: o candomblé nagô cultua divindades oriundas do jeje — a chamada “família Ji”: Nanã, Omolu, Oxumarê e Yewa, que, mesmo tendo nomes iorubás, são oriundas de reinos não iorubanos.

representante era — e ainda é — a umbanda carioca, era vista pelas casas mais ortodoxas como uma ameaça à pureza do candomblé baiano (SANTOS, 2005:139-142).

O candomblé, portanto, constitui-se no Brasil como uma comunidade que, apesar de ser uma seita — no sentido mesmo do fechamento que lhe é inerente, do respeito e resguardo ao segredo e à tradição de culto da qual é oriunda —, abarca e acolhe pessoas de diversos estratos e pertencas identitárias e sociais. Não só por uma questão política, como foi importante na época de perseguição policial, em que o candomblé precisava de uma licença da Delegacia de Jogos e Costumes para tocar, mas também por uma questão de entendimento cosmológico, como afirmado acima, e de relação com a ancestralidade. Ele se dá, pois, a partir do desenho de um “comum”, o que seria distinto de uma comunhão por seleção (e necessária exclusão daquilo que não cabe). É certo que é repleto de hierarquias e regras, às vezes muito mais afeito a um sistema monárquico ou estamental do que democrático, se pudermos colocar nestes termos. Mas, ao mesmo tempo, distancia-se desses modelos uma vez que a supremacia não é de um líder, mas das divindades às quais todos, independente da posição hierárquica, servem e cultuam. Por questões que se justificam cosmológicamente através das histórias ancestrais, dos orikis e itans, que a antropologia entende como mitos, essa noção de “marginalidade” relacionada a estratos sociais, à classe, raça, gênero e sexualidade não existe no candomblé. São invenções de uma modernidade ocidental com as quais o candomblé teve que negociar, mas que não lhe dizem respeito enquanto visão de mundo.

O termo “cultura” tem aqui um sentido bastante abrangente. Assume a faceta (literal) de algo que se cultiva ou se cultua, e, portanto, não pode estar separado de uma ética, uma conduta cujo sistema de valores vigente, hegemônico, tem bases religiosas. É uma questão sistêmica, e não apenas individual. Assim, nem a cultura está apartada da espiritualidade, nem a filosofia de uma teologia. Esta separação é um empreendimento moderno, que camufla ou busca escamotear o quanto a “civilização” ocidental, ancorada em bases racionais e científicas, reflete e atrela-se a pressupostos da moral cristã (NIETZSCHE, 2006, 2009; DELEUZE, s/d; MACHADO, 2011). Não caberia debruçarmo-nos sobre as

discussões teórico-críticas acerca do que seria “cultura”, pois isso nos desvirtuaria do foco desta tese, apenas reconhecer esta contiguidade.

Aborda-se, aqui, a noção de *cultura* como algo que abarca um *modo de vida* e de *valoração* do mundo, dentro de uma certa *cosmologia* que tem implicações práticas de vida, bem como dimensões intelectuais e espirituais, como sugere Muniz Sodré. Porém, não é a mesma coisa que um “comum”:

No humano, o comum — o ‘para além’ das diferenças entre culturas ou modos de existência — advém no processo de inteligibilidade de um sentido potencialmente partilhável. É a diversidade dos processos de compreensão e inteligibilidade que faz aparecer as coerências internas de cada cultura para em seguida torná-las comunicáveis. (SODRÉ, 2017:163)

Assim, segundo ele haveria um “comum” que atravessaria, transpassaria a noção mesma de cultura, ou as “diferenças culturais”, interessante para entender essa abrangência do candomblé. Independente da procedência de seus adeptos, das pertenças identitárias que lhes recubram na sociedade civil, é o desenho de um “comum” que garante sua continuidade. Ao contrário do que pressupõe Sodré, porém, acredito que esse comum abarque um modo de existência (ou mais de um?), um entendimento de mundo, conhecimentos que nem sempre são valorizados ou estão em confluência com aqueles legitimados pela ordem vigente através de suas instituições. Esses conhecimentos seguem ainda em diálogo com a instância acadêmica, de maneira mais ou menos explícita.

A relação ao mesmo tempo de continuidade e descontinuidade com o mundo da porteira para fora é abordada em *Galinha D’Angola* com mais tensão, uma vez que o foco se dá no processo de iniciação. Há, neste caso, uma descontinuidade radical que deve ser enfrentada e encarada para que esses mundos, doravante, se aliem na vida do iniciado, ele deve reaprender tudo, uma vez que a iniciação é um nascimento. De acordo com a noção antropológica de “rito de passagem”, inaugurada por Arnold van Gennep (VOGEL; MELLO; BARROS, 2012:86-7), este implicaria não só uma “passagem” de estágios, mas de fato uma transmutação, metamorfose; um renascimento que não pode acontecer sem “uma transformação ontológica”, para usar os termos de Turner. Portanto, aliada a uma profunda mudança na dinâmica prática da vida, haveria uma transformação a nível psíquico, corporal, espiritual, que demanda certa

maneira de perceber as coisas, os seres, o mundo. Daí a possível estranheza que se manifesta nessa retomada de contato com o mundo da porteira para fora após o período de recolhimento.

Wole Soyinka aborda essa relação de uma maneira completamente diferente. Segundo ele, a qualidade atribuída ao iorubá seria a de uma “natureza aberta otimista”, que afetou sua acomodação ao mundo moderno, isto é, de uma “complacência espiritual” (SOYINKA, 1990:155) que faz com que a visão de mundo seja sempre passível de tensão, e adequa qualquer material ou princípio supostamente estranho a ela (1990:146). É o que chama de “vontade harmônica” [*harmonious will*], ou seja, uma tendência a sempre buscar a harmonia e o equilíbrio, como também apontado por Abímbólá, e que estaria atrelada a uma “metafísica da acomodação e da resolução” (SOYINKA, 1990:146). Independente do termo usado para designar este modo de vida, esta visão de mundo, esta seria uma metafísica um tanto diferente daquela que busca estabelecer dicotomias hierarquizadas, descontinuidades, uma vez que no pensamento iorubá por ele evocado, o movimento é em direção a uma acomodação e harmonia, e toda oposição, mesmo que exista, guarda em si uma complementaridade.

Neste sentido, a perspectiva apresentada pelos autores de *Galinha D'Angola* pode soar um tanto “espetacular” do processo, uma vez que, para boa parte dos adeptos do candomblé, essa passagem entre mundos existe desde sempre, isto é, a pessoa cresce dentro do candomblé, como se costuma dizer, porém jamais apartada da ordem que lhe é exterior. Inclusive porque, de acordo com a cosmologia, se tudo o que existe está vinculado às forças regentes, aos princípios cosmológicos, como nomeia Elbein dos Santos, então, haverá sempre uma sorte de continuidade, mesmo entre “mundos” a princípio estranhos a si. A visão de mundo engloba tanto a vida no terreiro quanto fora dele. O que muda são, sim, práticas, comportamentos, posturas, a rotina também, uma vez que o terreiro é um templo, e os afazeres religiosos são diferentes dos afazeres ordinários — mas isto torna-se natural na vida do iniciado ou praticante.

Levando-se em consideração, ainda, o que diz Soyinka acerca da metafísica da acomodação e da resolução inerente ao modo iorubá de pensar, o candomblé estaria muito mais apto a negociar (não apenas pela questão da sobrevivência) com o mundo que lhe é exterior do que o contrário. Essa

perspectiva, porém, pode parecer esquemática demais se não levar em conta as mútuas “contaminações”, isto é, as maneiras como interferem-se mutuamente. O termo “contaminações”, mesmo no sentido positivo que lhe emprega Deleuze, não deixa de guardar, todavia, um eco de uma suposta pureza ou unidade prévia que é contaminada, interferida, na qual irrompem alteridades. Ou, antes, tudo já estaria “contaminado”.

Não caberia, aqui, definir quais são os paradigmas — porque podem ser muitos, inclusive — que sustentam a organização de comunidades como os terreiros de candomblé, mas tampouco podemos tomá-los na mesma leitura que guia as sociedades ocidentais forjadas na modernidade europeia. Isto não quer dizer que as organizações formadas na diáspora sejam “tais e quais”, mas que elas têm princípios e se articulam de maneira às vezes bastante diversa da “democracia biopolítica” que caracteriza o modelo institucional vigente. Basta lembrar o dizer de Lélia Gonzales, por exemplo, citado por Silviano Santiago: “Se você chega num Candomblé, onde você pra falar com a Mãe de Santo tem que botar o joelho no chão e beijar a mão dela e pedir licença, você vai falar em Democracia? Dança tudo” (SANTIAGO, 2004:141).

A fala de Gonzalez, neste contexto, é da entrevista para o livro *Patrulhas ideológicas* (1981), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda. Segundo Santiago, Gonzalez não está preocupada em buscar uma África pura no Brasil, mas, justamente, em reler a história e suas contingências por um prisma não-ocidentalizante: “Lélia está abrindo a porta para que se repense o Brasil não apenas do ponto de vista da sua ocidentalização [...] mas, e sobretudo, pelo viés das negociações entre as múltiplas etnias que o compreendem” (SANTIAGO, 2004:140). Em lugar de uma ideia apaziguadora decorrente da “miscigenação” em seus aspectos racial e cultural, ou, ainda, de uma “visão idealizada, imaginária ou mitificada da África” no Brasil — o que, para ela, era um engano movido pela perspectiva evolucionista (eurocêntrica) — o que pretende Lélia é justamente o contrário disto, ao ressaltar o aspecto heterogêneo e de um Brasil enquanto espaço geopolítico, e não mais enquanto “nação”, o que se dá a ver em sua proposição de uma “categoria político-cultural de amefricanidade”:

Para além de seu caráter puramente geográfico, a categoria de *Amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação,

resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. (GONZALES, 1988: 76)

Este projeto requer saber encarar a história, com todos os seus processos violentos e perversos, sem a pretensão de pureza: “Desrecalcas a base cultural negra no Brasil não significa voltar ao continente africano. Para Lélia, isso é sonho, sonho de gringo”, diz Santiago — algo que não deixa de ser verdade, se pensarmos nos trabalhos de Pierre Verger e Roger Bastide.

O que busquei trazer para este debate foi como pensar o paradigma imunitário num país cujo senso comum mais forte, e mais ainda, cujo “mito originário” é o da miscigenação. Ou, para usar os termos de Osmundo Pinho, de um coito:

Se a gente pensar no processo de formação nacional e na maneira como ele é explicado, a gente vai ver que existe um mito fundador que implica no sêmen branco, no inoculador português que penetra o útero negro, o útero indígena, e produz uma terceira coisa que seria o mestiço. Então, no núcleo de formação da nação existe um coito, uma cópula, e uma cópula inter-racial. A maneira como se representa o Brasil passa necessariamente para relação raça e gênero, mas também no dia-a-dia as coisas vão sempre juntas, se a gente pensar como a mulata é representada, como o corpo negro é seccionado, fetichizado, o homem negro e o corpo da mulher negra também. (PINHO, 2004a:129)

A política de fomento à imigração que vigorou desde fins do século XIX tinha como fundo a preocupação com o branqueamento, para, literalmente, “limpar” o Brasil da herança negro-africana, do “sangue negro” — portanto, estreitamente vinculada ao sexo. Um dos motivos para o fim do tráfico escravocrata foi justamente o fato da maior parte da população brasileira ser composta por pessoas negras, escravizadas ou descendentes, o que configurava um forte enegrecimento da população. Boa parte do movimento abolicionista refletiu essa preocupação, além do comércio escravocrata não cair bem a um país que se queria modernizar, deixar de ser colonial, rural, “atrasado”. A abolição passou a ser vista como passo importante para o “avanço” e o “desenvolvimento”

rumo a uma civilização moderna. Aliado a essa estratégia, o fomento de um fluxo intenso de imigrantes europeus — sobretudo de Itália, Alemanha, Portugal — foi o cerne ou a principal estratégia da política de embranquecimento da população que se daria sobretudo pela alteração ocasionada pela miscigenação: a “mistura” de raças que segundo o projeto eugenista faria o sangue negro diluir-se até desaparecer. Como política governamental, era uma espécie de “vacina” ao enegrecimento da população brasileira — que tinha reflexos morais.

Além da implicação racial, havia ainda uma implicação econômica: esses imigrantes majoritariamente pobres vinham em busca de trabalho. Disputavam o trabalho, portanto, com a população negra recentemente liberta, que se viu, após a abolição, sem garantia alguma de sobrevivência, sem qualquer tipo de amparo ou política de indenização, reparação e reinserção social no mercado de trabalho. Esse é o cenário retratado, por exemplo, no romance *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, que se passa justamente nessa época de fins do regime escravocrata, quando milhares de portugueses pobres imigraram para o Brasil em busca de melhores condições de vida. Culturalmente, a figura da “mulata” e da “baiana”, desde sempre altamente estigmatizadas e estereotipadas, aparecia como paradigma dessa miscigenação brasileira, algo “nosso” e perverso.

Percebe-se, pois, como as questões de raça, gênero e sexualidade estavam intimamente vinculadas ao projeto de nação, às nascentes e crescentes noções de população, espécie; enfim, toda uma biopolítica que tinha como dispositivos esses elementos num regime heteropatriarcal, já que, para isso, para esse projeto de branqueamento que tinha como foco a miscigenação, era importante que a supremacia fosse branca, masculina e heterossexual. Este plano de Estado estava fortemente vinculado às teorias científicas eugênicas da época — como o biológico e o político mutuamente refletidos, retroalimentando-se —, que buscavam a todo custo comprovar a superioridade da raça branca e a inferioridade das demais raças, principalmente negra e indígena, e foram fortemente disseminadas no senso comum.

A medicina, enquanto um “saber-poder”, é a instância do conhecimento científico europeu que se torna a fonte primordial deste discurso, e a partir da qual serão criadas as técnicas que incidem tanto sobre o corpo quanto sobre a população (entendida como uma metáfora do corpo orgânico fisiológico); será ela

também a fonte das teorias eugenistas e a disciplina por excelência onde se inaugurará os estudos sobre a população negra e “o negro” no Brasil — tanto como corpo individual dotado de características próprias que o diferenciam da raça branca, quanto como contingente populacional. E, como se sabe, é um médico, Nina Rodrigues, que será o pioneiro nos estudos da religiosidade de matriz africana no país.

Os estudos afro-brasileiros da época, ou pesquisas acadêmicas que buscavam dar conta da herança cultural de matriz africana, estavam alinhados a essa perspectiva científica. Mesmo interessados em estudar as culturas de matriz africana no Brasil, faziam-no justamente com o intuito de investigação científica, reforçando o lugar “do negro” como objeto e do branco como sujeito do saber. Nina Rodrigues e Oliveira Vianna foram nomes expoentes dessa “escola”. Gilberto Freyre estaria num outro contexto, e daí decorre toda a polêmica em torno de seus escritos. A sociologia tinha como base todo esse saber científico que buscava reiterar as hierarquias de raça, gênero e sexualidade. Freyre, portanto, dialogava com essas teorias; no entanto, a “conversão” que promoveu neste campo de estudos consiste justamente na passagem da questão biológica para a questão histórico-cultural, que, no entanto, não desfaz esse vínculo entre as instâncias política e biológica. Era uma novidade, no âmbito dos estudos que abordavam as relações raciais no Brasil, que essa “marca” negro-africana fosse assumida não como sinal de atraso, mas como algo positivo, que de fato constituía a sociedade brasileira. E, se havia se dado com tanta intensidade, é porque havia atingido justamente a elite branca, aristocrata. As críticas ao trabalho de Freyre e ao fato de não reconhecer sua perspectiva de raça, classe, gênero, sexo e sexualidade já foram extensivamente colocadas. Não caberia, portanto, repetir esse gesto. Submeter-se a uma visada maniqueísta, de bem e mal, ser a favor ou contra, parece menos profícuo para se pensar do que medir até que ponto algo pode ter sido positivo e até que ponto não o é, considerando-se os pressupostos racistas e machistas em que Freyre estava imerso.

Tampouco é à toa que o capítulo mais polêmico de *Casa Grande & Senzala* seja aquele dedicado à vida sexual. Ele está tocando no centro da ferida: a mestiçagem como uma relação sexual. Esta relação sexual certamente está permeada pelas relações de poder, ela vem carregada das hierarquias: “Produzir a

nação e a cultura nacional em diversas versões da mística miscigenante é fazer sexo. Mas o sujeito desta sexualidade, já vimos, é o homem branco heterossexual, que se representa como o civilizador erótico” (PINHO, 2004b:102). Aqui, as diferenças biológicas alegadas começavam a perder o valor para a intelectualidade que surgia. E depois de Freyre isto só vai se aprofundar, com os estudos sobre candomblé, cada vez mais afastados da biologia e mais voltados para o sócio-cultural, com Edison Carneiro, Ruth Landes, Roger Bastide, Pierre Verger, Juana Elbein dos Santos, Vivaldo da Costa Lima, que oscilam entre as ciências sociais, a filosofia, a antropologia, a etnologia e a crítica cultural. Assim, não é à toa que os estudos sobre as culturas e religiosidade de matriz africana tenham começado na medicina e se encaminhado em seguida para a antropologia e as ciências sociais. Isto não deve, pois, escamotear o racismo como elemento constituinte da moderna sociedade brasileira.

Não se trata de negar a biopolítica e a necropolítica que ainda balizam a governabilidade em países como o Brasil, mas de colocar em diálogo as implicações histórico-culturais com a questão do paradigma imunitário, perceber as aproximações que trazem a profunda implicância política que tem. Assim como o caráter político de se pensar a relação entre dança, cotidiano e corpo. Há uma questão que atravessa esse caráter político que é a questão da atribuição de valor que essas relações assumem, e que frequentemente se chocam, entram em conflito, despertam tensões. São estas tensões que é preciso levar em conta, o que buscamos fazer na leitura levada a cabo. É possível, ainda, pensar a miscigenação menos como um elemento apaziguador e homogeneizante da sociedade do que como um processo decorrente de um campo de tensões, atritos, fronteiras? Não se trata, jamais, de negar as relações de poder, mas justamente o contrário, de pensar com elas e de como esse campo de tensões se moveu ao longo da história. Neste sentido, as fronteiras seriam tanto aquilo que promove o atrito, quanto o que faz tocar, o que põe em contato. O paradigma imunitário é interessante para pensar a miscigenação no Brasil na medida em que está estreitamente vinculado à eugenia e ao genocídio da população negra — que até hoje vigora como política estatal. No entanto, torna-se insuficiente diante do fracasso deste projeto de branqueamento, o que tampouco eliminou a política que vincula racismo e genocídio, senão que apenas fomentou-a diante do seu fracasso.

E aqui entramos no aspecto imunitário inerente a esta noção de comunidade, a uma espécie de exigência imunitária para que a comunidade, tal como é lida por Esposito, se justifique. No entanto, a ação do sistema imunitário ocorre numa interrupção do sistema de reciprocidade fixado pela comunidade: “impedir ou ao menos neutralizar o risco da deflagração niilista a que a comunidade está sujeita; e, assim, a função do sistema imunitário é proteger a comunidade de si mesma.” (NALLI, 2012:44). A comunidade carrega consigo o risco autoimune. Ela é, desde sempre e já, autoimune. E é neste sentido que o aparato da biopolítica funciona no interior da comunidade mesma como estratégia de “proteção por imunização”. Esses riscos, no entanto, são produzidos pela comunidade mesma, através desse processo de simultânea conservação e negação de si. É o que Foucault (2005:311) ressalta em relação ao Estado nazista, como um Estado ao mesmo tempo absolutamente racista, assassino e suicida.

O que acontece, portanto, quando pessoas brancas começam a frequentar o candomblé, se iniciam, mesmo não tendo antepassados oriundos do continente africano, mas, frequentemente, do continente europeu? Esta é uma questão ainda muito delicada e polêmica, sobretudo levando-se em consideração todo esse contingente histórico que acabamos de abordar. No entanto, a perspectiva de Soyinka (1990) pode ajudar a compreender uma faceta deste fenômeno, ao evidenciar a “metafísica da acomodação e resolução” inerente ao pensamento iorubano. No entanto, ela é ainda mais profunda, e ao mesmo tempo mais simples. Se consideramos que as forças cósmicas existem de acordo com uma visão mundo independente das questões de raça, classe, gênero e sexualidade (questões de um certo *humanismo*), todas elas partem dos quatro elementos, que são as matérias primas do humano e de todos os viventes: água, terra, fogo e ar. Todos os princípios cósmicos que os iorubanos conhecem como orixás, os bantus como inquices e os jejes ou ewe-fon como voduns, estão ligados a esses quatro elementos; todos os viventes deles são compostos. Animal, mineral e vegetal só são diferentes reinos nas ciências “duras”. Sobonfu Somé elenca cinco elementos, de acordo com o pensamento dagara: água, fogo, terra, mineral e natureza. Assim,

segundo ela, cada pessoa está mais vinculada a um desses elementos, como “dono de cabeça”, de acordo com o ano em que nasce, pois cada ano pertence a um elemento, ligado por sua vez a um número (SOMÉ, 2007:70-71). A ancestralidade, portanto, tem a ver não apenas com a árvore genealógica da pessoa, ou com uma genealogia genético-biológica, mas com esses princípios que são fundadores, criadores. Não é, pois, uma ancestralidade que se assume no momento da iniciação, mas que a precede, e que a iniciação vem a consolidar.

No nível das identidades, ou dos fatores que podem estabelecê-la na diáspora, Abímbólá afirma que há três maneiras de tornar-se uma pessoa iorubá: por nascimento, prescrição ou escolha:

Frequentemente, quando alguém que não é descendente de pai ou mãe iorubá consulta um sacerdote ou uma sacerdotisa de Ifá (ou o sacerdote ou sacerdotisa das demais 400+1 divindades), esta pessoa pode ser aconselhada a se ‘iniciar’ no secto das 400+1 divindades. Qualquer pessoa assim iniciada torna-se iorubá por prescrição. Finalmente, muitas pessoas fascinadas pela cultura podem escolher iniciar-se mesmo quando não foi aconselhado a ela. (ABÍMBÓLÁ, 2006:101)¹⁰

Se a afirmação pode soar ingênua, ao crer que uma fascinação é suficiente para assumir uma identidade cultural, ela é também interessante por dois motivos, ao menos: primeiro, por uma abordagem da identidade que não se fundamenta no caráter biológico, em um “esquema epidérmico-racial”, ou, antes, por um descolamento entre a pertença genealógica de caráter biológico-racial e a pertença étnica que compõem uma “identidade cultural” — e, neste sentido, uma abdicação do traço biológico como busca de garantia na política identitária (HALL, 2013b:8); segundo, por apontar a iniciação como elemento crucial nesse processo. Se, por um lado, a ancestralidade não necessariamente se coloca como única e exclusivamente biológica, por outro, ela requer uma pertença espiritual que só se obtém através da iniciação, no caso de uma desvinculação genealógica e biológica prévia. Neste caso, a pessoa passa a fazer parte de uma genealogia que se constitui a partir da família espiritual, ou no caso do candomblé, a família de santo, ainda

¹⁰ “Often, when someone who is not a descendent of a Yorùbá parent consults an Ifá priest or priestess (or the priest/ess of any of the other 400+1 divinities), that person may be advised to ‘initiate’ into the sect of one of the 400+1 divinities. Anyone who is so initiated becomes a Yorùbá by prescription. Finally, many people who are fascinated by the culture may choose to be initiated even when it was not prescribed for them.”

que a ideia não seja tornar ninguém iorubá, mas ser introduzido na “seita”, no culto a Orixá. trata-se de um “modelo” que aqui se recriou, para retomar a perspectiva de Lélia Gonzalez. No entanto, é curioso (e em certo sentido inusitado) pensar a iniciação, seja ela por prescrição de Ifá ou por escolha, como um processo que faz da pessoa iorubá. Em todo caso, de acordo com o próprio candomblé, a iniciação não pode acontecer sem o aval de Ifá, e sem o aval das divindades envolvidas no processo. De fato, a pessoa que se inicia passa a fazer parte, a integrar uma família de santo da qual se pode estabelecer uma genealogia. Isso mais uma vez reitera o culto a Orixá como um culto à ancestralidade — tanto espiritual quanto biológica, ou, como se diz nas casas de santo, carnal.

Este é um modo de pertencimento que poderia chamar-se étnico, mas que sobrepuja a noção corrente de etnia uma vez que não diz mais respeito a um pertencimento autóctone comprovado biologicamente. Tampouco pode dar conta o pertencimento nacional. Um cidadão nascido na Nigéria, filho de ingleses, será nigeriano, mas não será iorubano. Ao passo que uma pessoa nascida no Brasil e iniciada na religião cuja matriz é iorubana vem a tornar-se iorubano, segundo a concepção apresentada por Abímbólá, que leva em consideração as formas de culto na diáspora. Isto vem a dar um giro, a torcer a noção de identidade fixada nos pilares da etnia, da raça e da nação. É curioso notar ainda a aproximação com a concepção sugerida por Bastide, para quem a integração ao candomblé, mesmo como abian (isto é, não iniciado, porém integrante da comunidade terreiro), significa destacar-se da “civilização profana, brasileira, para integrar-se na civilização africana”, vínculo que se fortalece a cada etapa posterior: o borí e a iniciação. É neste sentido que, para ele, há uma ruptura (BASTIDE, 2001:42-3). Porém, apesar das constatações próximas, elas parecem advir de concepções distintas: se, para Bastide, está ligada a uma noção de pureza do culto e fidelidade à tradição africana da qual é oriundo, para Abímbólá, ela decorre mesmo de uma visão de mundo, de uma cosmologia. Interessa notar, ainda, que o que se inicia é o ori, a cabeça espiritual, e o corpo, suporte do ori. Ori e corpo como dimensões da existência precisam ser preparados para doravante vincularem-se ao orixá, recebê-lo no transe, e permitir a entrada no segredo.

Paris, abril de 2017. Aïssata Kouyaté, professora de danças da Guiné Conakry, ao final de suas aulas no Centre Momboye, convoca os alunos e as alunas, uma por uma, a dançarem em frente à orquestra percussiva os movimentos trabalhados em aula — a maior parte, pertencentes a danças cerimoniais. A maioria das pessoas no estúdio era branca, salvo a professora e os músicos, e quase todas, mulheres. Se a pessoa mostrava-se tímida para dançar sozinha, Aïssata ia junto, puxando os primeiros passos, para depois deixar que a memória corporal dos movimentos aprendidos em aula atue. É um momento ao mesmo tempo alegre e tenso, sobretudo para alguém tímido. Em minha segunda aula, eu não sabia bem o que dançar, pois havia começado recentemente, apesar de já conhecer os instrumentos e algumas danças da Guiné por conta de uma aula que fazia aos domingos no Parque Garota de Ipanema com Sofia, uma dançarina colombiana. Contudo, ali no meio, em frente aos tambores e aos músicos, que tocavam esperando meus movimentos, aquele toque me soou muito parecido ao vassi de Ogum, com um ritmo muito próximo, evocado talvez pela clave tocada na campânula que fica acima de um dos tambores bimembranófonos usados na orquestra. Assim, num misto de timidez e ousadia, puxei alguns passos da dança de Ogum em que ele corta com sua espada, agadá; mas, logo em seguida, parei e saí do meio da roda. Aïssata, porém, com alguma surpresa e alegria, pediu que eu voltasse ao meio e continuasse a dançar aqueles movimentos, que ela apontava sorrindo para os músicos. Até as dobras dos tambores que indicavam um certo gestual na dança, quando Ogum recua para em seguida atacar, eram parecidas, e os músicos acompanham os movimentos assim como durante o rum os ogans acompanham o movimento do Orixá no terreiro.

Na primeira aula, ao ser apresentado a Aïssata por meu amigo que eventualmente frequentava suas aulas, ela já havia me dito que adora a maneira como nos mexemos [*j'aime comme les brésiliens bouge*, foi como ela disse]. E ali, no reconhecimento daqueles movimentos, naquela comunicação não verbal que se estabeleceu pela dança através do som evocado pelos músicos, e que eu mal pude retomar em palavras ao final da aula, havia algo para mim que naquele momento me extasiava. Neste mesmo dia, mais cedo, antes da aula, ao andar pela Goute d'Or, bairro de La Chapelle, não contive minha alegria em ver um pouco de

Salvador diante de mim nas prateleiras de um pequeno mercado que continham farinha de mandioca, aipim, inhame, azeite de dendê (*palm oil*), camarão seco, carne seca, e tantos outros alimentos a mim tão conhecidos e caros. A vendedora, então, perguntou se eu era brasileiro, ao que respondi, sorridente, que sim, e ela concluiu: “on mange pareil” [“comemos o mesmo”]. Este dia reverberou em mim pouco tempo depois, quando em uma fala da professora Inocência Mata, em palestra na PUC-Rio, depois de retornar da bolsa-sanduíche, de que, apesar do clichê que colocava a questão de classe acima da questão racial (como havia sido argumentado ali mesmo por outra professora universitária que a assistia), era indubitável que o problema no Brasil é primordialmente racial, dizia ela ao contar de como foi discriminada em um restaurante chique de Salvador, mesmo estando, como ela diz, toda vestida de madame. A sensação de extasiamento que eu havia tido, ainda que naquele momento da dança se tivesse sobrepujado, não poderia vir apartada de uma tristeza. Se no Brasil, seja no Rio de Janeiro ou em Salvador, eu era um branco fazendo aulas de dança afro, em Paris, era um brasileiro cuja maneira de mexer fazia comunicar com aquela, da Guiné. Pensei neste nó que havia na minha cabeça, e no meu corpo, um nó que talvez eu jamais consiga desfazer.

4

Um jeito de corpo: a dança a partir do som

A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade.

José Miguel WISNIK

Som, corpo e sentido(s)

O documentário *Foli — il n'y a pas de mouvement sans rythme* [Foli — não há movimento sem ritmo],¹ aborda a relação entre ritmo e movimento precisamente a partir do cotidiano. O que torna este curta documental ainda mais especial é a edição, que opta por se basear em padrões da música *malinke*. Assim, ao passo em que o músico, Mansa Camio, fala sobre a relação do ritmo com a vida e com as atividades do cotidiano, a música se compõe tanto a partir dos instrumentos, como o *djembe* e o *gan*, quanto a partir dos sons emitidos pelos movimentos de atividades cotidianas, sejam elas de trabalho ou de uma simples caminhada, e também, por que não, da fala. É um documentário musical, no sentido mais básico do termo, uma vez que é *guiado* pela música e montado a partir dela. Nota-se como tudo, segundo a visão de mundo apresentada, está ligado a uma noção rítmica da vida, dos movimentos, do mundo. Todas as ações, sejam elas quais forem, têm um ritmo, e a junção, ou mixagem desses ritmos é que compõem os diversos ritmos cósmicos, da natureza — da qual o humano certamente não se exclui —, que os músicos irão buscar nas orquestras percussivas.

¹ Disponível online: <https://vimeo.com/36192498> e <https://www.youtube.com/watch?v=IVPLIuBy9CY>.

As frases que compõem a música, todas dizem respeito a questões de trabalho, e são ditas segundo o toque de cada instrumento, em uma orquestra de cinco tambores: “Não há arroz suficiente para os trabalhadores e para o chefe. Ei!”, “O trabalho está quase acabando”, “Estou chegando”, “O chefe quer molho em seu arroz”, “Ajoelhe-se, trabalhe a terra!”, cada uma dita de acordo com um toque. Os cinco toques, juntamente às cinco frases cantadas, tornam-se a música. Assim como no candomblé, o *gan* (agogô) dá a clave que guiará os tambores.

Note-se que o mesmo acontece nas manifestações de dança e música na diáspora, especialmente no Brasil, como o jongo, a capoeira, o coco, por exemplo: boa parte das letras das cantigas trazem situações do cotidiano, de trabalho, as relações com os senhores de engenho, ou, ainda, conversas que vinham disfarçadas pela música — era uma questão estratégica também. Isto se disseminou para o partido alto, o samba de roda, as rodas de samba etc. A escolha das frases ditas, portanto, têm uma forte carga política e crítica, embora não façam um discurso de imediato militante. No entanto, é inevitável pensar nas relações de trabalho, sociais e mesmo raciais inscritas nestas falas, sobretudo tratando-se de um continente que passou por um processo de colonização e escravidão atroz, como ocorreu nas Américas, e conforme abordado no capítulo precedente. Não é apenas pela ascendência que a cultura, que aqui entende-se como abarcando a musicalidade, nos países da diáspora ligam-se à África, mas por este contingente histórico que aparece aqui e lá nas manifestações culturais, no qual o escravidão, portanto, tem um papel fundamental. Ou, ainda, nas palavras de mãe Beth de Oxum, no documentário *Saravá Jongueiro* (2013): “Vem da senzala, né, porque é dança de umbigada. Coco, assim como jongo, assim como o tambor de crioula, assim como o lundu, samba, o samba do terreiro, o samba de angola, vem tudo da senzala”.² A música, pois, tem um papel central nos processos de resistência e estratégias de sobrevivência à colonização e à escravização, como destacado por Stuart Hall (2013:380-1) e também Mbembe, ao falar do paradoxo em que se

² Beth de Oxum é mãe de santo e também fundadora do Coco de Umbigada, em Olinda. Na mesma casa funcionam o terreiro, a sede do Coco e o Ponto de Cultura do Coco de Umbigada, que tem como um dos projetos uma rádio comunitária. Estive lá em 2014 e conversei longamente com ela sobre as danças, em que ela me falava do coco, sua ligação com a religião e a história colonial escravista, e sobre a programação da rádio, que privilegia programas sobre músicas diaspóricas, como o hip-hop, o RAP, e, evidentemente, coco e maracatu.

encontravam as pessoas escravizadas no estado de exceção vigente no sistema colonial escravocrata.

Em uma sociedade em que a (cons)ciência do som e do ritmo assumem uma importância tamanha, a dança não pode deixar de ser um elemento central na visão de mundo e nas atividades cotidianas. Pode haver dança sem música, mas não há música sem dança. Mesmo em uma sociedade onde a dança não assume este mesmo valor, nos concertos em teatros fechados, com os corpos estáticos nas cadeiras a assistir e a remexerem-se nos intervalos em que a música cessa, há movimento: a coreografia dos músicos, e a dança em potencial que pulsa da música. A música sempre pede uma dança. Assim é que, na segunda parte do documentário, à medida em que a imbricação entre os registros sonoros aumenta de intensidade, vão surgindo pessoas dançando — crianças, a princípio e, ao final, o grupo Anbada Sofoli, dançando com um machado na mão. Certamente, uma dança ligada a guerreiros e monarcas, como Xangô no candomblé de ketu, porém muito mais vigorosa e rápida.

O filme tem menos de doze minutos. É um recado curto, não precisa de muitas delongas, tamanha a força com que a assertiva “tudo é ritmo” reverbera — em corpos, gestos, palavras, sons e barulhos de qualquer natureza. Ao mesmo tempo, trata-se de um saber profundo. Aquilo que terá sido óbvio, e não exótico, tampouco bárbaro e selvagem. A música, porém, sempre foi uma espécie de diagnóstico e prognóstico das sociedades, reflete posições políticas e econômicas, organizações sociais, mesmo naquelas em que se tentou evitá-la, relegá-la à condição secundária de lazer e entretenimento. Mesmo enquanto lazer e fruição apenas, ela é vital.

A este respeito, José Miguel Wisnik (2014 [1989]) oferece um panorama acerca da relação entre som e sentido em diferentes sociedades, mostrando como ela diz respeito a modos de pensar, a concepções políticas, de vida em sociedade, ao colocar “modos escalares em contraponto com modos de produção” (WISNIK, 2014:9). Haveria, portanto, dois grandes campos que distinguem entendimentos básicos sobre a concepção de música, e dentro dos quais muitas musicalidades se encontram: tonal e modal. O primeiro foi concebido e desenvolvido ao longo da história musical do ocidente, desde a polifonia medieval ao atonalismo do século XX; o segundo, por sua vez, abarca a vasta gama das tradições não modernas: “as

músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas”, além da tradição grega antiga, o canto gregoriano e as músicas de povos “pré-capitalistas” da Europa, que corresponderiam a “estágios modais da música do Ocidente”. Uma divisão um pouco desproporcional, se colocada em uma balança.

Não deixa de ser curioso que ele separe o ocidental, que corresponde à invenção da escala tonal concomitante ao desenvolvimento do capitalismo e do projeto expansionista europeu, do não-ocidental, que abarca tudo o mais, isto é, formas de organização social e política que não tinham — e não têm — este mesmo princípio. De fato, a noção mesma de Ocidente não surge separada do alvorecer do capitalismo. No entanto, o que esta divisão um tanto dualista pretende ressaltar é como a concepção de *música* se baseia numa atribuição de valor que diz respeito à *relação entre som e ruído*; e como, no desenvolvimento da música tonal, o ruído foi sendo recalcado em prol de uma concepção melódico-harmônica da música. Nessa “antropologia do ruído”, portanto, o som e a música são concebidos como elementos centrais das sociedades, da possibilidade mesma de existência de uma sociedade — de uma comunidade, se quisermos usar o termo proposto por Roberto Esposito. Isto é, uma comunidade organiza-se em torno e em função de uma concepção de música que é a relação entre o som e o sentido, o *jogo* entre som e ruído — onde se opera a transformação do ruído em música; ou, ainda: “o som é um traço entre o silêncio e o ruído (nesse limiar acontecem as músicas)” (WISNIK, 2014:33).

O canto gregoriano seria uma espécie de limiar entre o mundo modal e tonal europeu, a partir do qual inaugurou-se uma tendência, na música ocidental, a evitar o pulso: “a música que evita o pulso e o colorido dos timbres é uma música que evita o ruído, que quer filtrar todo o ruído”. Em seguida, acrescenta: “A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído” (WISNIK, 2014:42). Assim, a polifonia, que apresentava imensa riqueza timbrística, foi sendo sublimada em prol de um entendimento mais narrativo e representativo de música. A música tonal, por sua vez, se consolida por um caráter desenvolvimentista e evolutivo, uma vez que trabalha por temas que se desenvolvem e expandem segundo o código tonal, explorado ao máximo

em suas possibilidades, até voltarem ao tom originário — e nisto constitui a cadência (a sonata é o primeiro formato mais definido desse tipo). O surgimento dessa noção musical é concomitante à transição do modelo feudal para o modelo capitalista e sua expansão através das expedições marítimas, a exploração colonial, enfim, toda uma mentalidade desenvolvimentista e exploratória que se fez dominante.

A própria criação e institucionalização da escala de *dó* como modelo tonal, composta por sete tons e cinco semitons, formando doze intervalos sonoros, foi não apenas uma divisão matemática do som (que muitas vezes desobedecia aos padrões estéticos de afinação da época, tendo sido necessária toda uma reeducação musical), como também pensada de modo a fomentar ao máximo as possibilidades exploratórias e desenvolvimentistas da música, em oposição às escalas pentatônicas que demandavam uma música muito mais circular e cujas possibilidades de desenvolvimento eram bem mais restritas — sendo antes da ordem de uma deriva multitonal, ou ainda do mantra, do que de uma lógica desenvolvimentista e narrativa da música.

Nota-se, portanto, o espelhamento entre música e política, de modo que a música se constitui como uma antecipação da política e dos caminhos de uma sociedade. Sob essa perspectiva, o fundamento cristão “anti-ruidístico” disseminou-se não só na noção de música no ocidente, como também em um certo modo de vida burguês que surgia concomitante e conforme o desenvolvimento do capitalismo e do Estado moderno:

A música tonal moderna, especialmente a música consagrada como “clássica”, é uma música que evita também o ruído, que está nela recalcado ou sublimado. A música sinfônica ou camerística evita a percussão (limitando-a à pontuação localizada de pratos ou tímpanos, que são, por sinal, esses últimos, percussão afinada, ruído tendendo à altura definida). A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à plateia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria inteiramente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). [...] A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento corrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, *a admissão de conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido*. (WISNIK, 2014:42-3, grifo do autor)

Neste sentido, a moral cristã/católica que condenava o ruído — e chegou a evitar até mesmo toda e qualquer música como “ruído diabólico” — tem de certa forma seu corolário na moral burguesa, um tanto asséptica e “higiênica”, para quem o ruído era também execrável. Daí a valorização excessiva do caráter melódico-harmônico, isto é, de uma música das alturas, em detrimento do pulso, que evocava o aspecto ruidoso da música e sua possível desagregação enquanto ordem sonora estruturada. Aqui, vale notar, Wisnik concebe o pulso, isto é, aquilo que marca a clave rítmica da música, mais próximo do ruído do que da música de altura definida; ou, antes, o ruído faria parte do pulso, o que pode ser um tanto questionável.

Foram séculos de recalque, cuja consequência seria o retorno avassalador do pulso e do ruído que se deu ao longo do século XX dentro da própria música de concerto, com compositores modernos, nos movimentos atonal e serial, que concebiam o ruído como parte da vida (um elemento cotidiano do mundo urbano moderno), e, portanto, passaram a assumir a música como indissociável do ruído. No entanto, o maior movimento de retorno do pulso, que seria também o retorno do ruído, se deu na música de maior alcance popular — pop, eletrônico, disco, funk, soul, hip hop, jazz, samba etc — isto é, a música também de maior circulação comercial em um mundo no qual é preciso levar em conta “os efeitos da mídia, do turismo, da mudança tecnológica, da empresa capitalista, e de outras forças transnacionais sobre o fazer musical” (MOORE, 2012:307); ou, ainda, um fazer musical que não está separado disto, que acontece com todas estas instâncias. A música eletrônica, por sua vez, é ao mesmo tempo um desdobramento da música serial e minimalista e um encontro com as músicas modais; no entanto, a música contemporânea, seja qual classificação ela receba, não existiria sem a forte presença da música modal no mundo, em que o elemento percussivo tem uma importância central.

Há um problema, no entanto, em igualar pulso e ruído, como se um derivasse do outro. O pulso não necessariamente é ruído, e tampouco a música percussiva o é. Mesmo notando a presença de uma “percussão afinada” na música de concerto, sempre tendendo para uma altura definida, qualquer instrumento percussivo também tem uma ou mais alturas, corresponde a uma afinação. Tanto que se afinam os instrumentos de membrana, como tambores, atabaques, e todas

as suas versões, a partir dos apetrechos laterais que prendem o couro ao corpo do instrumento. No referido documentário, por exemplo, o músico Mansa Camio, ao explicar os sons do *djembe*, os separa em três tonalidades, que variam de acordo com a região do couro onde se bate (e também com a maneira, se a mão fica no couro ou levanta-se logo em seguida): isto já demonstra que o instrumento percussivo membranófono requer uma afinação específica, assim como os instrumentos de corda. Se o som é onda, reverberação, para se fazer música a partir do som, será sempre requerida uma afinação, um som vibrando em determinada frequência que produz a altura entendida como afinada — a noção do que é afinado e do que é desafinado diz respeito a uma atribuição de *valor*.

Também os instrumentos de percussão em forma de campânulas, como o agogô, tendem a uma altura dependendo do tamanho da boca e do ponto onde se bate e de onde reverbera o som. Esta altura pode variar sutilmente, ainda que não se ache equivalente na escala tonal (é neste sentido que a percussão pode ser considerada um “ruído” em relação à música tonal). Do mesmo modo, o piano, tido como o grande instrumento harmônico, base de toda a formatação tonal em escalas, é também percussivo na medida em que funciona a partir das batidas na corda que devem reverberar numa caixa de madeira. Seu interior é totalmente percussivo, só que, ao invés de bater no couro, as peças de madeira batem nas cordas. Neste sentido, ele tem um funcionamento próximo do berimbau de barriga, só que no berimbau esse funcionamento é externo, propulsionado pela vareta que está diretamente na mão do músico (e não por uma tecla a ser pressionada para desencadear um trabalho mecânico interno), e a reverberação ocorre pela caixa arredondada (no caso, uma cabaça) acoplada externamente à corda e em contato (mais ou menos aproximado) ao corpo do instrumentista (precisamente na região da barriga). O berimbau é tido sobretudo como um “ancestral dos instrumentos de corda, tais como a lira, a cítara, a harpa, as guitarras, as violas e os violões, os violinos, os violoncelos, as videtas etc.” (TAVARES; 2012:110).

São muitos os músicos que souberam trabalhar este aspecto, isto é, a *continuidade* entre instrumentos melódico-harmônicos e percussivos, ou, antes, entre estas denominações enquanto aspectos, possibilidades de um instrumento musical, bem como os ruídos em relação à normatividade escalar. Não é por acaso

que muitos — e possivelmente os melhores — sejam brasileiros, como Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, este último a ressaltar no piano sua concomitância melódico-harmônica e percussiva. A Orquestra de Berimbaus Afinados Dainho Xequerê (OBA DX) mostra bem isto ao juntar diversos berimbaus. No caso, cada berimbau pode produzir várias notas (alturas) definidas de acordo com a região da corda de onde reverbera o som (assim como qualquer instrumento de corda, seja tocado com as mãos ou com uma vara com crina de cavalo ou linha). Uma orquestra de sete berimbaus, por exemplo, a depender da afinação e dos tipos de berimbau utilizados, pode produzir não só cada um uma nota da escala tonal, como várias outras, às vezes semitons, às vezes alturas que nem estão na escala tonal. A orquestra funciona, assim, como um grande piano tocado por várias pessoas.

Walter Smetak, músico suíço radicado na Bahia nos anos de 1950, onde chegou para lecionar no antigo Seminário de Música da UFBA, atual Escola de Música desta universidade, levou este “jogo” harmônico-percussivo do berimbau ao extremo, ao criar instrumentos dos mais diversos tipos e tamanhos, com as mais diversas formas e materiais a partir desta lógica da reverberação no berimbau. Além de criar os instrumentos, Smetak reuniu um acervo que pode ser encontrado no museu do Solar do Ferrão, no Pelourinho, em Salvador. Talvez um ímpeto oriundo da tendência moderna de tudo poder coletar, catalogar, esquadrinhar e sistematizar, porém um trabalho de grande estima, sobretudo com vistas a repensar o etnocentrismo que vê a música europeia e a música de concerto como superior, “alta cultura”. Smetak reuniu instrumentos das mais diversas sociedades e tradições em música no mundo que evidenciam uma constância na lógica de cada instrumento: de sopro, de corda, instrumentos percussivos de membrana etc. Cada tradição, cada organização social pode utilizar um tipo de instrumento e outro não, mas nota-se uma recorrência que destitui a exclusividade em relação a uma única civilização.

Ramiro Musotto, músico argentino também radicado no Brasil, que criou a orquestra de berimbaus afinados da qual origina-se a OBA DX, soube explorar isto com maestria, um incansável pesquisador do berimbau, em suas variantes e possibilidades, assim como seus antecessores, como Naná e Smetak. Musotto, no entanto, tinha grande interesse pelas interseções com a música eletrônica, ao passo

que Smetak dedicava-se à confecção de “instrumentos artesanais, bricolados, poéticos” (WISNIK, 2014:254).

Esta relação, porém, é muito mais antiga (para ficarmos apenas no cenário musical brasileiro). Desde o final do século XIX, musicistas como Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth já trabalhavam este diálogo tensionado entre a música de matriz europeia (sobretudo as valsas e as polcas), que também eram populares, centradas na tonalidade, e a de matriz africana, que teria um aspecto modal — apesar de existirem muitos instrumentos tonais. Esta é outra a acepção corrente que deve ser questionada, de que a música africana é somente percussiva.

O aspecto dialógico da incipiente música popular no Brasil estava presente na própria nomeação dos estilos, chamados de tango brasileiro, polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira etc, ao passo que “o termo ‘maxixe’ vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contramétricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música” (WISNIK, 2004:33). Isto é, a música vai se tornando mais maxixe e menos polca à medida em que as síncopas entram em cena e vão sendo mais incorporadas à música popular, de salões. Pode-se mesmo afirmar que a música brasileira é este efeito, esta sonoridade produzida a partir de um encontro tensionado. A música tida como “popular”, é, pois, uma das mais inventivas, criativas e elaboradas. No âmbito da música de concerto, os compositores mais marcantes foram justamente aqueles que mais se voltaram para as músicas que não eram de concerto. Entre eles, Villa-Lobos, que estudava música tanto nos clássicos, como Bach, quanto no canto dos pássaros, que lhe forneciam uma lógica musical completamente diversa, “não tonal”, assim como as músicas de matriz africana, em seus aspectos percussivos e melódicos. Nesse encontro, ao mesmo tempo tensionado e belo, incorporando tudo isso como estímulo sensorial e musical, ele criou algo que o clássico e erudito já não comportavam por suas limitações.³ Outro expoente compositor neste âmbito foi o maestro Abgail Moura,

³ Deleuze e Guattari explicam da seguinte maneira essa transformação e conversão nos trabalhos de Schumann e Debussy: “[...] quando a música se apropria do ritornelo para desterritorializá-lo, e desterritorializar a voz, quando ela se apropria do ritornelo para fazê-lo correr num bloco sonoro e rítmico, [...] é através de um sistema de coordenadas harmônicas e melódicas onde a música se reterritorializa nela mesma, enquanto música” (1997:104). Certamente, eles não conheciam Villa-Lobos.

fundador da Orquestra Afro-Brasileira, que liderou entre as décadas de 1940 e 1960. Moura propunha uma leitura de cantigas do candomblé e pontos da umbanda, bem como toadas de maracatu e jongos, em uma fusão com a harmonia trabalhada no jazz norte-americano. Vale ressaltar que esta é a primeira orquestra no Brasil composta somente por músicos negros, muitos dos quais eram do candomblé. Outros compositores a serem destacados, neste sentido, e que atuaram por volta desta mesma época foram José Siqueira, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.

Wisnik trabalha mais especificamente este aspecto da incipiente música brasileira que começa a se formar na segunda metade do século XIX em um ensaio, “Machado Maxixe: o caso Pestana”, a partir de dois contos de Machado de Assis (2007), “O Machete” [antigo nome para cavaquinho] e “Um homem célebre”, aproximando o drama dos compositores apresentado nos contos de Machado, divididos entre o desejo de uma carreira na música de concerto e o sucesso com a polca brasileira nos teatros e salões de baile, do trabalho de Ernesto Nazareth, no qual vê literalmente esta dualidade nas composições, em que “um acompanhamento típico de polca europeia, na mão esquerda, convive com um motivo amaxiado, baseado em síncopas rebatidas em oitavas, na mão direita” (2004:48); ou, ainda, quando os “gêneros” se superpõem “como num palimpsesto”.

Através do processo de “amaxiamento” da polca, o autor faz uma leitura do contexto social e político da época sobretudo no que tange às relações raciais, em que a noção de “mestiçagem” é pensada a partir da música. Aqui, o biológico e o político não deixam de se refletir, porém, pelo viés do aspecto cultural. Era em um jogo entre o dizer e o não dizer, o dizer debochado como estratégia para se poder falar, que essa violência aparecia, seja nas canções que faziam alusão direta aos abusos (“Não bula comigo, Nhonhô”, “Sossega, Nhonhô”, “Tire as patas, Nhonhô”), ou naquelas que expressavam uma relação supostamente consentida (“Meu Ioiô você me mata”, “Ai, não me pegue, que morro”, “Nhonhô, seja menos seco!”). Certamente, é preciso notar de onde partiam essas composições, sobretudo de um meio masculino e heteropatriarcal que assumiam a voz de um feminino em que os abusos aparecem jamais desprovidos de um deboche apaziguador. Ainda assim, ele conclui que “esse vai-e-vem de atração e esquiva,

em que se combinam violência e sedução, estão no complexo inconsciente da mestiçagem” (2004:50).

Este estatuto, por sua vez, remete ao que Homi Bhabha concebe acerca do estereótipo e da relação que se estabelece com ele. O estereótipo, segundo Bhabha, é constituído de maneira a *fixar* uma alteridade, isto é, faz uso de determinadas características, exagerando-as ao extremo. É pelo excesso que o estereótipo expressa seu caráter ambivalente, fruto de atração e repulsa, fascínio e pavor. Ou seja — e este é o argumento de Bhabha —, o estereótipo não é uma simplificação porque é falso, mas porque é fixo, ou porque busca fixar o que é proteico, e, em certo sentido, dinâmico; consiste, assim, em uma forma presa de representação que trabalha na negação da diferença, gerando um problema para as representações dos sujeitos subalternizados nas relações psíquicas e sociais (BHABHA, 2013:130).⁴ Vale notar, ainda, como tanto Wisnik quanto Bhabha recorrem à psicanálise. Um, em relação ao recalque, seja o do pulso e do ruído na música ocidental, seja da música de matriz africana no incipiente cenário cultural urbano que se formava na primeira república no Brasil. Bhabha, por sua vez, na relação que estabelece entre estereótipo e fetiche, bem como as noções de imaginário, desejo, e na relação poder-prazer que estes aspectos envolvem. A psicanálise, em Bhabha, vem não apenas através de Freud e Lacan, mas também de Frantz Fanon que, por sua vez, a concebe numa relação psicossomática, uma vez que, como vimos, o corpo tem uma importância crucial no processo de estigmatização e estereotipia, vinculados frequentemente às teorias da degenerescência.

Certamente, no caso abordado, a relação e a violência sexual dizem respeito ao estereótipo da mulher negra escravizada como dotada de enorme apetite e potência sexual, o que corroborava os abusos por parte de seus senhores, além de colocar na mulher a culpa do abuso pelo apelo sedutor. Este estereótipo, aliás, atravessa a música brasileira, e se dá, sobretudo, em relação à “mulata”, figura central da mestiçagem em sua representação apaziguadora, que aparece posteriormente (na música popular, inclusive) sob o desígnio de “morena”.

⁴ A respeito desta relação, não poderei me debruçar aqui, mas a trabalhei previamente em artigo intitulado “O estereótipo, o olhar e a injúria” (MACHADO, 2016).

A perspectiva, porém, de que a música de matriz negro-africana “assoma sedutoramente”, através das polcas amaxixadas, “às portas da música popular urbana em vias de constituição” (WISNIK, 2004:42), como o retorno do recalcado, ou uma vazão deste recalque para uma área mais lúdica e poética acaba revelando-se desde o ponto de vista da música europeia, que, “contaminada” pela sonoridade sincopada, vê-se, de repente, mestiçada, “brasileira”, desconsiderando ou negligenciando uma aproximação interessada. As tradições se diferem na medida em que a música de matriz africana que chega ao Brasil não se baseia na medida regular de compasso, não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem” (2004:47), ao passo que a tradição europeia se baseia em uma “cometricidade” em que as células são subdivididas regularmente, em compassos binários, ternários ou quaternários, nos quais há sempre um tempo forte e um fraco (no caso da polca e da marcha, por exemplo), ou um forte e dois fracos (no caso da valsa, por exemplo).

Na polca amaxixada, “a paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes (tônicos) recaem sobre lugares átonos do compasso” (2004:48). Este trabalho melódico-rítmico, em que a melodia antes segue a lógica rítmica do que a submete, foi sendo cada vez mais incorporado no que se configurou como a música popular brasileira. Chiquinha Gonzaga foi uma das pioneiras neste âmbito, quando o maxixe já ia sendo transformado em choro. Pode-se dizer, aliás, que o compasso binário está contido na rítmica africana, mas ele não se apresenta desta forma justamente por conta das síncopes. A avamunha, por exemplo, é uma marcha, mas repleta de síncopes, onde o tempo forte do compasso binário é imanente, mas não se expressa binariamente, quebrado pelo toque sincopado e pela maneira como o *rum* dobra.⁵

O “rebolado” explicaria-se musicalmente na medida em que “essa espécie de ambivalência rítmica, ou de oscilação estruturante dos pontos de referência da

⁵ Refiro-me ao maior dos atabaques na orquestra de um candomblé, sendo o menor o *lé*, e o intermediário o *rumpi*. O *rum* é onde ocorrem os improvisos, aquilo que destoa mais da clave principal, mas não deixa de obedecer a ela. Esta clave é marcada pelo *gan*, o agogô, e pelo *rumpi*, que praticamente replica o agogô.

tonicidade, demanda do ouvinte envolvido um movimento de balanceio, o meneio corporal característico e *contramétrico*” (2004:48), quase um chamado a uma “dança levada a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazios que o corpo tende a ocupar com seus meneios” (2004:45-6). Mostra-se, assim, a relação na dança do corpo com (a ocupação) de tempos e espaços. Vale notar, ainda, como a música em questão nasce atrelada à dança.

A relação dos estratos sociais privilegiados e elitizados com as danças e sonoridades de matriz africana, sobretudo com a popularização do maxixe, era extremamente ambígua. Ao mesmo tempo que era motivo de vergonha para uma elite política e religiosa, o tango brasileiro e depois o maxixe faziam enorme sucesso em cidades europeias, como Paris, Londres e Berlim, e nos saraus de uma classe média artística envolvida com a música popular:

[...] para a *intelligentsia* brasileira em sua busca de uma ‘cultura nacional’, era difícil lidar com a ideia de que aquelas músicas e danças tão vulgares, tão associadas com a população negra, pudessem representar o Brasil com sucesso no exterior. [...] Não é de se espantar que o sucesso na Europa tenha sido crucial para essa aceitação. (LOPES, 2001:71)

Não é apenas em “Um homem célebre” que se vê como, nos saraus promovidos pelas elites sociais, a valsa e a quadrilha parecem um tanto sem graça diante da “polca da moda”. Um acontecimento que marca essa polêmica e ambivalente relação ocorreu na Primeira República, na noite de 26 de outubro de 1914, conhecida como a “noite do Corta-Jaca”, em que Nair de Teffé, esposa do então presidente Hermes da Fonseca, e grande entusiasta da música “popular”, convida o músico e compositor Catulo da Paixão Cearense para executar “O Gaúcho”, ou o “Corta-Jaca”, composição de Chiquinha Gonzaga em parceria com Machado Careca. Este acontecimento gerou, como se pode imaginar (e esperar) reações violentas por parte da imprensa e de setores da política. Rui Barbosa, o famoso abolicionista, que era então adversário político de Fonseca (um marechal, não esqueçamos) critica o ato que enaltece

[...] a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens. Irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o *corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se

quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (BARBOSA, *apud* NASCIMENTO, 2017:41)

Neste parecer nem um pouco eufêmico, nota-se como soava absurdo que uma música cujas origens eram a senzala tivesse o mesmo privilégio e valor da música ligada à casa grande, o que consiste em um reflexo e uma metáfora bastante expressivos do medo da elite de, em primeiro lugar, lidar com o passado escravista e colonial, e, em segundo, de vislumbrar uma equivalência social entre as raças. Mesmo uma música “mestiça” era, neste sentido, vista como baixa pela simples presença dos elementos da música de matriz africana, o que já era motivo suficiente para “sujar” a dignidade da grande música europeia. Por outro lado, assim como inúmeros elementos oriundos da presença negro-africana no Brasil, essa musicalidade é absorvida pelas elites. Este choque com que foi recebido o Corta-Jaca nos salões presidenciais, portanto, não parecia repetir-se em outras instâncias, visto que

[a] permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, segundo Lorenzo Mammi: “Numa sociedade pouco diferenciada como a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais ‘altas’ e ‘baixas’. No século 19, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surgiu o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi”. Os programas musicais de saraus e recitais, de que se tem notícia, são geralmente ecléticos e misturados. (WISNIK, 2004:57)

Não deixa de ser espantosa a definição de nossa sociedade como “pouco diferenciada”, o uso dos termos alta e baixa, ainda que entre aspas, naturalizando a referência, bem como o termo “escravos” como se fosse esta a condição única. Não se pode esquecer que as pessoas escravizadas tinham conhecimentos que iam além do que o trabalho escravo lhes exigia, dentre os quais a música e a medicina. O que é interessante notar nesta citação de Mammi é que esta fusão foi fomentada justamente por uma precarização do trabalho nas artes cênicas.

O encontro que se realiza é também uma tensão porque são entendimentos distintos acerca da relação entre som e ruído, assim como das noções de tempo e espaço. A música modal é frequentemente baseada em escalas pentatônicas ou em uma polifonia que oferece um leque timbrístico amplo — como as músicas

indiana e árabe, com suas variações mínimas de tons. Mesmo com a mais colorida cauda de timbres, a música modal terá sempre uma nota de base que funciona como um *chão* ou um *assento* sobre o qual a voz ou o instrumento — como a cítara — fará seus passeios melódicos, de caráter primordialmente circular. Essa concepção circular da música difere-se, pois, da concepção linear e evolutiva que a música tonal acabou traçando. A imagem de um xirê que esta concepção musical evoca não é mera coincidência: em uma roda que gira no sentido anti-horário, como em uma suspensão do tempo cronológico e linear, são entoados os cânticos, que funcionam como mantras, sendo que, no candomblé, a harmonia é dada pela voz, e não por um instrumento de cordas ou sopro.

Nas sociedades chamadas modais, o elemento percussivo não é de modo algum evitado, mas, ao contrário, é um aspecto básico na música — ele marca, em geral, a clave. Isto não quer dizer que na música tonal o pulso não exista. Ele existe escamoteado, submerso no excesso melódico-harmônico, ao passo que na música modal ele existe como fator fundamental, uma vez que o drama cósmico entre som e ruído é assumido e evocado. Em todo caso, “a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação” (WISNIK, 2014:19); de onde se pode inferir que não há música sem pulso, e não há som sem pulso também, seja ele de que natureza for. Porém, na música de concerto o pulso não é marcado somente pelos instrumentos percussivos, mas, sobretudo, pelos instrumentos melódico-harmônicos — como um resultado do “recalque” sofrido. Difícil não reconhecer este pulso extremamente bem marcado nas composições mais vigorosas e vivazes de compositores canônicos da música de concerto, como Vivaldi, Mozart e Beethoven, sobretudo através dos instrumentos de corda (que não funcionariam em conjunto se não fosse necessário marcar o pulso).

A música tonal, assim, tende a evitar instrumentos que tenham uma maior reverberação no corpo em prol de uma música mais intelectual e mental. No entanto, esta divisão é incerta. Prova disto é que, na Idade Média, a Igreja Católica chegou a proibir toda e qualquer música, tida como “ruído diabólico”, pois acreditava que esta inevitavelmente levava ao êxtase, e, portanto, a uma espécie de prazer que era visto como pecado: “Essa história participa da luta entre o carnaval (que entroniza no calendário cristão aqueles ritos pagãos que liberam o ruído e a corporalidade) e a quaresma (com seu som silencioso e ascético)”

(WISNIK, 2014:41). Esta inseparabilidade, e, mais ainda, a *continuidade* entre ritmo e melodia, e entre durações e alturas, está presente na concepção mesma da música como um jogo entre durações e alturas:

[...] em música, ritmo e melodia, durações e alturas, se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar numa faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser. (WISNIK, 2014:21)

Na divisão da música entre tonal e modal, trata-se de marcar a diferença entre concepções epistemológicas, que dizem respeito a entendimentos e modos de vida muitas vezes radicalmente distintos. A música modal evoca, além disso, uma relação com o corpo bastante distinta daquela relacionada à música tonal (como pode ser observado em relação às danças de umbigada). Segundo essa perspectiva, toda a música que primava pelo pulso era vista, aos olhos ocidentais, como uma música inferior, contaminada — como as músicas “pagãs”, que faziam uso de instrumentos percussivos. Uma questão de *atribuição de valores* cujo conflito se encena nas relações de dominação colonial e escravista. Não à toa, assim como aconteceu com o maxixe e o corta-jaca, os ouvidos conservadores ainda hoje percebem como “baixas” e inferiores as músicas que primam pelo pulso, como o funk, pop, eletrônico, hip hop, RAP, kuduro, por exemplo (nem mesmo o jazz escapou à percepção pouco sensível de Adorno). Aliás, muitas vezes estas sequer são concebidas como música. Não é só uma questão do que a letra veicula, mas, sobretudo, da explosão de algo que desestabiliza a ordem tonal, ou, antes, em que a harmonia não se sobrepõe ao pulso — não é à toa que o pop foca tanto na capacidade assimilativa das melodias quanto das batidas rítmicas. Uma questão, portanto, antes de tudo política e filosófica do que simplesmente de “gosto”.

Esse arco nos traz de volta à questão das culturas negro-africanas no Brasil, ou dessa “marca” que outrora se mencionava. Não é uma questão nem

simplesmente cultural, nem apenas biológica, mas uma injunção de fatores que atravessam ambos os campos, e que faz, novamente, para retomar os termos de Foucault e Esposito, com que o biológico se reflita no político. Há uma questão moral na repressão, por exemplo, dos cultos de matriz africana e da música de terreiro. Por outro lado, cabe notar como a música foi um campo privilegiado onde as interferências entre a música tonal e modal ocorreram. E, se a música de origem africana pôde ser assimilada por uma elite branca, foi primordialmente por essa fusão com a música tonal. O samba é o mais conhecido desses casos. Esse enorme *poder* do som e da música como o que antecipa e como aquilo que não se pode de fato controlar diz muito sobre a maneira ambígua como a cultura negra foi compreendida no Brasil, ao mesmo tempo sob os signos do atraso e do exotismo, mas, inevitavelmente, disseminada nas esferas sociais mais elitizadas. Ao passo que era vista pelas elites como algo a ser evitado, e associado a inúmeros estereótipos raciais, foi no campo da música e da dança que essa fusão e interferência mútua se deu com mais força, criando inúmeras zonas de aproximação, de indiscernibilidade, fronteiras difusas e confusas que já não permitem reivindicar uma “pureza” absoluta. Esta continuidade é o que configura um pensamento musical, mais guiado pelo som e suas racionalidades do que pelas palavras ou imagens, nos termos da evocação e da reverberação.

A expropriação cultural é sem dúvida algo a ser pensado e problematizado, como, por exemplo, a atitude de uma elite intelectual branca diante do samba ou mesmo dos elementos do candomblé. Mas, será que a chave de leitura será sempre por um embranquecimento do samba e da música popular, ou, ao contrário, a assunção de uma impossibilidade radical de embranquecimento completo da música? Não teria sido o samba, afinal, uma apropriação (no sentido *positivo* do termo) por parte da população negra e pobre destes recursos melódico-harmônicos europeizados, e a criação de uma sonoridade nova, como ocorreu com o jazz? Apropriação positiva oriunda de uma circulação de algo pouco valorizado economicamente no contexto colonial e escravista. Isto porque a música se configura como um domínio privilegiado de estratégias de sobrevivência da população negro-africana no período escravocrata, como vimos, “deslocada de um mundo logocêntrico — onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita” (HALL, 2003:380), o que tampouco quer dizer

que as estratégias de dominação se restringissem ao domínio discursivo e verbal da escrita, ignorando as “ramificações antidiscursivas e extralinguísticas do poder na formação de atos comunicativos” (GILROY *apud* MBEMBE, 2016:131).

Pela música e pelo corpo, como “o único capital cultural” disponível, articulava-se “ideologias, culturas e instituições europeias junto a um patrimônio africano” como “formas de ocupar um espaço social alheio, [...], bem como meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” (HALL, 2003:380-1). É neste sentido que Hall fala de uma “sobredeterminação” dos repertórios culturais. Sob esse aspecto, é preciso grifar que a ocupação colonial e o regime escravista se dão sobretudo por uma espacialização, isto é, pela ocupação organizada de um espaço. Transitar nestes espaços sociais é também disputá-los, e abrir espaço é uma estratégia de resistência e sobrevivência. Se, por um lado, “a ocupação colonial implica, acima de tudo, uma divisão do espaço em compartimentos. Envolve a definição de limites e fronteiras internas” (MBEMBE, 2016: 135); por outro, as condições deploráveis em que pessoas escravizadas viviam sob esse regime mostram que habitavam “um mundo sem espaço”, como diz Fanon acerca do *apartheid* em África do Sul (FANON, 1968: 27-30) ou Mbembe, a propósito da *plantation*. Ainda que a colonização da modernidade tardia em África tenha tido estratégias diferentes daquela que teve início no século XVI nas Américas, basta uma visita a qualquer uma das fazendas do Vale do Paraíba no estado do Rio de Janeiro para perceber a dissimetria na espacialização. Criar novos espaços significava por exemplo a fundação dos quilombos e dos terreiros, e a conseqüente saída da condição de objeto. Isto também evoca o caráter político da dança enquanto ocupação de espaços, como veremos no capítulo seguinte.

No escopo do movimento modernista, Mário de Andrade observara nesse “novo limiar de cruzamento contraditório entre o mais moderno e o mais primitivo” na recente música de concerto europeia, que começava a assumir os timbres, o pulso e o ruído, uma mutação na própria concepção de música: “essa arte nova, essa quasi-música do presente, si pelo seu primitivismo inda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais” (ANDRADE *apud* WISNIK, 2014:45). Aqui, o não pertencimento à noção de música, por um lado, marca a perspectiva na qual a noção de música que guia esses conceitos é enunciada;

refere-se, pois, a uma noção de música segundo a qual esta que surge já não poderia ser considerada “enquanto tal”. No entanto, por outro lado, isto assume um aspecto positivo, e é esse o ponto da questão. A visão de Mário sugere que não importa a noção de música, ela não é o parâmetro universal; afinal, é justamente por seu *refinamento* que essa “arte nova” é assim entendida.

Aqui, portanto, a interferência dos elementos alheios a esta noção de música, a ponto de criar algo novo que já não pode ser considerado assim, é sem dúvida algo positivo. E a diferença — tanto entre os elementos que compõe esta “arte nova”, quanto daquilo que surge em relação à norma — também o é. Esse diálogo e variação constante entre o tonal e o modal, tem, como veio a mostrar ainda Mário, papel fundamental na música popular brasileira, que, aliás, colocou essa relação num outro patamar, em que tonalidade e modalidade entram em relação de *continuidade*, contestando a temida descontinuidade que a música burguesa de concerto pressupunha em relação ao ruído e ao pulso.

Esta é uma chave possível para entender a relação extremamente complexa que se traça no interior do processo colonial e escravista, sendo, portanto, por vezes redutor definir em termos simplistas e maniqueístas as interferências que geram algo novo — a música tida como “popular” torna-se, assim, das mais complexas e elaboradas formas musicais. O jazz tem uma origem próxima, enquanto fusão da música tonal com a música modal, tanto em sua valorização do pulso e das batidas rítmicas, que assumem inúmeras possibilidades e variações, quanto em sua circularidade; na verdade, uma injunção entre o caráter tonal de trabalhar um tema, mas que varia numa modulação de tons muito mais profusa e o caráter circular da música modal, que prima pelo ritornelo como repetição de onde brotam as variações e modulações.

Retomando a relação entre comunidade e imunidade, ela se torna muito mais nuançada quando temos em vista uma sociedade marcada pelo processo colonial escravocrata, em que as relações sociais geraram formas de convívio e de conflito, relações de continuidade e descontinuidade, e em que a música se oferece como campo privilegiado para pensar. Um pensamento, no entanto, com o som, e pelo som, que a racionalidade ocidental moderna por si só não daria conta. Segundo Julio Tavares, ainda, foi justamente pelo fato da resistência sociocultural negro-africana ter sido “estruturada de forma poética não verbal” que “foi difícil

para os europeus conseguir levar a cabo a destruição total e definitiva de toda a cosmogonia das civilizações das periferias do sistema mercantil” (TAVARES, 2012:80). Em todo caso, mesmo quando calculada, a música acaba por operar em uma lógica distinta da racionalidade hegemônica, calcada no pensamento científico que a tradição ocidental cultivou, uma vez que a lógica do som funciona sobretudo por reverberação e evocação.

Neste sentido, Julian Henriques (2003; 2011) aborda uma racionalidade cujo cerne é antes o som do que a palavra a partir do *dub* jamaicano, entendido como um movimento cultural que não corresponde apenas a um gênero musical, mas envolve sua manifestação, o sound system que compõe os bailes (*dancehalls*) e a maneira como se escuta a música — valorizando a reverberação pelo corpo todo, que move à dança, e não apenas pelos ouvidos — de fato, toda uma *cultura* do som, tanto no sentido de cultivá-lo quanto de um modo de viver que abarca dimensões de pensamento e do cotidiano. Henriques busca pensar uma epistemologia do som em lugar de uma epistemologia ancorada no *logos*, isto é, na palavra, e também na imagem, conforme a tradição ocidental. Por certo que isto não exclui *logos* e imagem, apenas recusa a supremacia desses elementos e os coloca em outro sistema de relações.

Para isso, concebe o corpo como um jardim, ao invés do “corpo-máquina-orgânico-fisiológica”, inspirando-se em uma visão do corpo composto por chacras, fontes de circulação de energias e intensidades.⁶ O pensamento pelo som tampouco exige uma primazia da audição sobre a visão, uma vez que, sendo os corpos sônicos, isto é, compostos de som, este não necessariamente se escuta — ele atravessa. Pensar pelo som é pensar por incorporação, por ingestão, e, mesmo, evocação; um pensamento corpóreo, que se dá *com* o corpo, uma vez que a matéria do som é também corpórea, física. Sobretudo quando se trata de um *sound system*, uma *invasão sônica* do corpo, que Henriques (2011:2) diferencia do som ouvido pelos fones auriculares, por sua vez uma *extensão sônica* do corpo.

Assim é que se pode dizer que “as sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências

⁶ Conforme palestra “Visão sônica e imaginação auditiva”, ministrada por Julian Henriques no Auditório do CFCH, Escola de Comunicação da UFRJ, no dia 17 de março de 2014.

que as dividem a partir do seu interior” (WISNIK, 2014:34). Mais uma vez, a questão do valor surge como o que vai guiar este jogo entre som e ruído que constitui a música em cada formação social, econômica, política. Henriques se interessa pelo som por vislumbrar a possibilidade de uma desierarquização dos sentidos segundo um conhecimento que funciona por relações e padrões dinâmicos, diferente de um conhecimento calcado no acúmulo de informação. Certamente, o conhecimento científico, enquanto epistemologia que prima pela linguagem verbal, notação e representação também tem suas tecnologias de incorporação; porém, trata-se, aqui, de racionalidades distintas, e não de um “racional” *versus* um “irracional” (pois esta concepção já determina a priori o que seria do domínio da racionalidade, entendida em sua dimensão instrumental ou de domínio de determinado fenômeno. Contudo, cabe também questionar o valor da racionalidade como necessária à legitimação de um conhecimento. Em última instância, a dicotomia racional *versus* irracional vincula-se à de civilizado *versus* bárbaro / selvagem, e isso nos remeteria a uma enorme tradição e ser analisada).

Pensar pelo som, também, é marcar a importância da escuta no processo de produção de conhecimento, o que me parece de enorme importância, sobretudo levando em conta os caminhos catastróficos da ordem vigente que tem seus fundamentos neste saber científico moderno, de uma cultura extremamente calcada na visualidade vinculada a uma hierarquia que separa o corpo do intelecto, em que o corpo torna-se produto, controlado e regulado segundo a ordem do capital e da produtividade. A propagação auditória [*auditory propagation*], segundo Henriques, diz respeito tanto ao corpo individual quanto aos processos coletivos, socioculturais. Um dinamismo do pensamento, de fato, “só pode ser expressado por práticas corpóreas de pensamento” (HENRIQUES, 2011), tendo em vista que a música será sempre uma maneira de organizar o som.

A concepção de Henriques se aproxima bastante do que Renato Nogueira (2011) propõe como uma afroperspectiva do pensamento, uma vez que o movimento, o som e o corpo (nos processos de incorporação) seriam cruciais na filosofia afroperspectivista. Pode-se dizer que essa dinâmica atravessa e circula entre corpo individual e corpo coletivo, promovendo conexões, disrupções, desterritorializações e reterritorializações, desconfigurações e reconfigurações. Em lugar de um *objeto* do pensamento, encontram-se processos, acontecimentos.

Um dos problemas, porém, de se definir uma afroperspectiva seria o de demarcar o “afro” e assim homogeneizar um pensamento “africano”. No entanto, Noguera não foge ao cuidado de ressaltar que “afro” remete a uma matriz africana entendida “como uma expressão ‘plural’, isto é, ela designa um conjunto de africanidades, nunca se trata de uma homogeneidade mítica” (NOGUERA, 2011:9).

O que reverbera nestas concepções é a importância do som, seja na produção de conhecimento, na cultura ou no cotidiano das sociedades africanas cujas populações foram transportadas às Américas no processo diaspórico decorrente do comércio escravista transatlântico. Assim, não surpreende a ponte entre o que é apresentado em *Foli* e o que propõem Julian Henriques e Renato Noguera a respeito de duas regiões e dois processos diferentes da diáspora africana. Paul Gilroy vem a ressaltar este aspecto em relação aos Estados Unidos e à Inglaterra, tomando como paradigma a música gospel norte-americana e a presença de Jimmy Hendrix na música popular afro-americana, dada a partir de seu “triunfo europeu”, especialmente na cena musical inglesa. Aqui, mais uma vez, é ressaltada a relação entre música e sexualidade, mas pelo viés racial, da relação de um cantor negro com um público eminentemente branco, e da maneira como Hendrix jogava com expectativas em relação a um músico negro norte-americano como “selvagem, sexual, hedonista e perigoso” (GILROY, 2006:182). É importante ressaltar que os adjetivos usados por Rui Barbosa em relação ao corta-jaca nos idos de 1914 são bastante próximos a estes, atributos estereotipados com os quais, segundo Gilroy, Hendrix jogava e negociava na sua imagem como artista da música.

É possível traçar uma convergência também com o que Robin Moore propõe acerca da música oriunda do Caribe hispânico. No entanto, Moore tece uma crítica no que concerne à concepção da diáspora como uma condição inerente à produção cultural em questão. Seguindo a colocação de Rogers Brubaker, ele diz que “a consciência diaspórica é melhor concebida se a levarmos em conta como uma posição ideológica ou uma reivindicação dos grupos que podem servir apenas a determinados períodos como uma visão útil” (2012:306). Além disso, defende que delimitar a produção musical diaspórica à população negra seria redutor, ao negligenciar o aspecto “híbrido” (com todos os problemas que este

termo acarreta) desta produção — e nisto ele segue Stuart Hall na relação da diáspora à identidade cultural, para quem uma estética diaspórica será sempre da ordem da impureza (HALL, 2013:37).

Cabe observar que, para Hall, não basta considerar a diferença no processo cultural “híbrido” que decorre na diáspora, uma vez que esta é entendida segundo uma concepção binária. Hall (2013:36) defende que é preciso pensar segundo a “noção derridiana de *différance* — uma diferença que não funciona a partir de binarismos, fronteiras veladas que não se separam finalmente, mas são também *places de passage*”. Pensar a diferença no âmbito cultural segundo uma lógica binária, que em última instância remete ao par do “eu” e do “outro”, seria reafirmar essa lógica, sua relação de poder, e todos os pressupostos que ela carrega consigo, ainda que seja muito difícil escapar a estes dentro de certos limites políticos que remetem a e reiteram “as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo” (HALL, 2013:38).

Robin Moore aborda as cantigas de Santería e Palo em Cuba, “cantadas em iorubá fragmentado ou em dialetos do Congo” (2012:307) para ressaltar a relação entre música diaspórica e espiritualidade, o que também ocorre no Brasil tanto em relação ao candomblé quanto à produção musical oriunda da “música de axé”. Sabe-se que as cantigas, mesmo que entoadas em iorubá, podem ser cantadas de maneiras diferentes dependendo da casa e da região. Não há, assim, um modo mais ou menos original de cantar. No candomblé de nação banto, ou candomblé angola, isto é ainda mais forte, uma vez que é a formação religiosa de matriz africana mais antiga no Brasil. Assim, a mistura com a língua portuguesa foi inevitável.

Porém, é interessante cotejar o que Moore aborda a respeito da salsa com o samba no Brasil, ao concebê-la como algo “mais reflexivo do hibridismo do que da negritude em si” (2012:310), na fusão (termo por ele utilizado) entre “os elementos musicais de origem africana” e “a utilização de instrumentos e padrões harmônicos de origem europeia” (2012:311). No caso do bolero, isto é ainda mais evidente, uma vez que decorre tanto das danças de salão europeias, sobretudo os boleros espanhóis, como da música de matriz africana, que se faz notar principalmente pelo uso das *claves*, instrumento de madeira que se constitui em dois cilindros opacos de madeira e marcam, precisamente, a clave do bolero.

(Lembre-se, a esse respeito, que mesmo a música espanhola não pode ser definida como exclusivamente branca e ocidental, visto que tem fortes influências árabes, entre as quais o pandeiro, também presente em diversas musicalidades brasileiras, como o samba e o Boi maranhense). Segundo ele, ainda, a popularidade da salsa está mais ligada a uma afirmação da latinidade que se deu pela imigração latino-americana em Nova York, no bairro do Harlem, do que de uma negritude inerente à diáspora africana no Caribe (apesar desta existir também). É neste sentido que “a música pode servir para manter as fronteiras sociais através da identificação com determinadas comunidades, ou alternativamente corroê-las através de uma multiplicidade de associações e/ou influências” (MOORE, 2012:311).

O som, portanto, é a prova cabal da materialidade do invisível. Não vemos as ondas sonoras, mas elas nos atingem. Não é o ar que faz caminhar o som, mas o movimento sonoro que atravessa a matéria do ar, “modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 2014:18). Não precisamos acreditar no som para que ele exista e nos atinja, para que sintamos sua onda fazer vibrar nosso corpo, mesmo num asséptico canto em uníssono como o canto gregoriano. O som é matéria vibratória e, por si mesmo, erótica, no sentido em que mexe com os sentidos e os desierarquiza (não é apenas pelo ouvido que se escuta). O corpo é revelado em sua opacidade e flexibilidade, como um feixe pelo qual perpassa esta força invisível. Do mesmo modo, não é preciso acreditar nas forças para que elas nos atinjam e nos afetem. Mas, em todo caso, se a música é tão “fora de questão” como algo que se acredite ou não, se ela é um *fato*, por que não serão também as divindades e entidades?

É neste sentido que Gilbert Rouget (1990) afirma que a música sempre esteve relacionada ao transe, independente da religião. Talvez fosse este o fantasma da Igreja Católica ao proibir toda e qualquer música, ao demarcar quais as regiões e notas da escala a serem evitadas — precisamente, no modo de *dó*, as chamadas “sensíveis”, o *mi* e o *si*, notas que não participavam da precedente escala pentatônica, mas que, com a divisão matemática do som que originou as

escalas, acabaram entrando para a ordem sonora tonal como uma espécie de “estranhas”, foco de dissonância que, em lugar de ser negado, foi dominado e transformado em energia harmônica (WISNIK, 2014:140), assimilado. Pois é o sistema mesmo que deve produzir as tensões internas que deverão ser resolvidas segundo sua própria ordem cadencial.

As relações entre alturas, durações e pulso não são, porém, segmentadas. Pode-se mesmo dizer que a altura é imanente ao pulso rítmico, assim como uma sequência melódica tem um pulso rítmico latente. Há, pois, um ponto, um limite, em que altura e pulso se confundem e se transmutam:

O bater de um tambor é antes de mais nada um pulso rítmico. Ele emite frequências que percebemos como recortes de tempo, onde inscreve suas recorrências e suas variações. Mas se as frequências rítmicas for[e]m tocadas por um instrumento capaz de acelerá-las muito, a partir de cerca de dez ciclos por segundo, elas vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente para um outro patamar, o da *altura melódica*. A partir de um certo limiar de frequência (em torno de quinze ciclos por segundo, mas estabilizando-se só em cem e disparando em direção ao agudo até a faixa audível de cerca de 15 mil hertz), o ritmo “vira” melodia. (WISNIK, 2014:20)

Ao que tudo indica, as sociedades africanas já sabiam disto há muito mais tempo do que a medida em *hertz* pôde determinar. Existe uma ciência do som altamente elaborada e refinada nas práticas sonoras que se verifica na variedade de toques e claves dentro do candomblé, por exemplo. Longe de serem aleatórios, cada um vincula-se a determinada frequência vibratória que “chama” ou desperta uma determinada energia, ou um aspecto dela. É assim que certos toques “viram” algumas pessoas e outras não, ou ainda que alguns toques “viram” todo mundo, como o *adarrum*, pois, como explica Marco Aurélio Luz (2017:390), “[o] ritmo musical é uma experiência inerente ao desenvolvimento do existir, expressando as relações dinâmicas entre aiyê e orun mediatizadas pela ação ritual”. Isto é, a evocação de uma determinada força ou energia que compreendemos como orixá, inquice, vodun, se dá pela combinação exata de toques que a orquestra realiza e que se afina à vibração cósmica desejada, chamando-a, numa uma espécie de alquimia do som: “[c]ada qual [instrumento] produz uma síntese de tempos sonoros que, por sua vez, formam uma síntese entre si” que a voz vem a integrar. Julio Tavares (2012:113) atribui ao berimbau de barriga em uma roda de capoeira importância que se assemelha à dos atabaques no candomblé, ao concebê-lo como

“emanador da energia, da rítmica que conduz o corpo na dimensão cósmica, por intermédio da vibração que os corpos deixam transparecer. Desta forma, seus reflexos ficam suficientemente ativos e, com isto, só temos um corpo em plena consciência em ação”. Daí entende-se também a importância da capoeira e do candomblé como espaços de sobrevivência no sistema colonial escravista, uma vez que, ao conectar o corpo com a dimensão cósmica, tornando-o consciente de sua ação, a capoeira, assim como o candomblé, torna-se vital na retomada do esquema corporal, retirando o indivíduo escravizado da tetania muscular evocada por Fanon, e retomando sua condição de “indivíduo *acional*”. Esta relação essencial do som com o cosmos que passa pelo corpo, pela corporeidade, está presente no itan que conta o surgimento do adarrum:

Houve um tempo, no começo da humanidade, em que os orixás viviam aqui, os orixás tiveram corpos como nós e viviam aqui no aiyê; e, num desses momentos, o mundo começou a entrar em caos, era muita briga, não chovia, era criança chorando, era bicho, começou um caos dentro do aiyê sem motivo aparente. Então, foram em cada orixá pedir uma ajuda para que aquela energia, aquele caos, pudesse ser cessado. Foram em Ogum, em Oxóssi, em Obaluaiê, ninguém conseguia resolver, Orunmilá não conseguia ver nenhum odu. Até que um dia foram até Exu. E Exu parou no meio daquele caos todo, sentou e ficou durante três dias ouvindo. Ouvindo as crianças chorarem, ouvindo as brigas, as pessoas falarem, ouvindo o barulho dos bichos. Ele pegou aquilo tudo que ouvia e transformou em um som. Ele foi para o atabaque e fez o adarrum. Quando começou a tocar, as pessoas começaram a virar no santo, a entrar em transe, os bichos pararam, todo mundo prestou atenção naquele toque, todos foram atraídos para perto do atabaque. Depois disso, o caos passou e a razão voltou ao aiyê. Então, o adarrum é aquele toque que você faz depois de grandes momentos, de grandes conturbações, de festas muito grandes, e é para acalmar e para fazer com que volte à razão, à normalidade.⁷

Neste itan, que ressalta a importância da *escuta* na resolução do caos e do conflito através da criação de um novo som, o adarrum é concebido como o som de todos os sons, e por isso um toque extremamente poderoso. No ketu, quando tocado nos atabaques pelos ogans, é difícil não cair em transe logo nas primeiras reverberações (mas também não se pode afirmar que é uma regra comum a todas as casas), como menciona ainda Bastide (2001:36): “[...] o toque *adarrum* [...] não é acompanhado de cânticos, pois trata-se de chamar desta vez, não apenas uma, mas todas as divindades ao mesmo tempo; seu ritmo cada vez mais rápido, cada vez mais implorante, acaba por abrir os músculos, as vísceras, as cabeças à

⁷ Recolhida em entrevista com meu babalorixá Rychelmy Esutobi.

penetração do deus que se esperou durante tanto tempo”. A dança do adarrum é igualmente vigorosa — e caótica, em certo sentido. Ele é dançado em roda, o pé direito pisa na frente, em direção ao meio da roda, e depois ao lado, e o esquerdo apenas avança de acordo com as pisadas do direito. A mão esquerda fica para trás, ao passo que a direita se reveza virando a palma da mão para cima e para baixo. Por ser muito vigoroso e por chamar todos os orixás, é normal que se crie uma “confusão” na roda, alguns mais velozes que outros, às vezes se atropelando — é de fato esse caos primordial que se atualiza no barracão de um terreiro para que a ordem volte a se estabelecer. Esta função do adarrum é evocada ainda na seguinte canção (clássica) do bloco afro Malê Debalê:

Ê, no som do Malê
 É no Malê Debalê que eu vou me embalar
 Lá no Malê Debalê que Ogum fez o seu gongá
 É lá que se vai bater pra esse orixá
 No toque do adarrum o povo vai rodear

Chamando a nação para ouvir o som do ijexá
 Obá-Logum, Oranian, Ogum de Lê
 Deixa descer toda a falange
 Ogum Maiê, Ogum Mejê, Ogum Beira-Mar
 Me dê licença e permissão para dançar

Na canção, fica evidente como o adarrum vem a chamar não só as pessoas para perto dos atabaques (a formar a roda), como também os orixás para que se toque e se dance o ijexá. Se no *itan* citado acima é Exu quem toca, a canção menciona Ogum como o orixá que vai abrir o caminho à dança, permitindo que ela se realize — ou, antes, se atualize no espaço do terreiro. Segundo Soyinka (1990:145-6), é Ogum quem abre o caminho em meio ao caos para que os orixás possam vir à terra, ao aiyê.

No que diz respeito a esta ciência do som iorubana, por exemplo, se os cânticos são como mantras, os toques fazem parte deste mantra, são a sua base. Assim é que um aguerê tocado por muito tempo (não saberia determinar quanto) a certa hora me parecia um zunido que girava em torno de mim, vindo de todos os lados, como se estivesse no meio de uma floresta, ouvindo todos os sons da mata. A constância do toque, no mesmo tempo (marcação do compasso), durante muito tempo, transforma o pulso em altura melódica, e começamos a escutar outros sons

que não são os sons dos tambores, porém originários destes. Ou, ainda, o toque para Iemanjá tocado por muito tempo ininterruptamente, que provocou a sensação de estar em alto-mar, completamente à deriva, não como um corpo boiando placidamente, mas chacoalhado pelas ondas, tentando não se afogar.

O som do mar, por sinal, é considerado o “ruído branco”, uma espécie de som primordial, pois, assim como o branco reflete todas as cores, o som do mar apresenta “durações oscilantes entre a pulsação e a inconstância, num movimento ilimitado; alturas em todas as frequências, das mais graves às mais agudas” (WISNIK, 2014:27). Por ser, ainda, o “terreno de toda comunicação possível, de toda canalização de qualquer mensagem; e, portanto, ponto de partida para todas as aventuras e paisagens sonoras” (CHARLES *apud* WISNIK, 2014:225), o ruído branco acaba se correspondendo ao silêncio. A sensação de estar em alto mar, à mercê das ondas, talvez tenha relação com essa percepção de estar num mar sonoro, de diversas alturas e frequências, sem um tom no qual se possa ancorar.

A música, portanto, atua necessariamente sobre o corpo, em maior ou menor intensidade, pois também parte dele (é o contato entre corpos que produz som). É curioso, porém, como, ainda assim, Wisnik (2014:30) concebe este efeito como uma “eficácia simbólica”, retomando os termos de Lévi-Strauss. Para além ou aquém de uma eficácia simbólica, a música revela a dimensão psicossomática do corpo, e pode mesmo derrubar seu caráter imune (pois não pede licença para penetrar). Ou, para usar os termos de Deleuze e Guattari, “jamais uma matéria de expressão é vestígio ou símbolo” (1997:134). Como pode ser simbólico se ali tornamo-nos um pouco mar, ou um pouco mata? Por ter um aspecto mágico, sagrado e invisível, ela desfaz a separação entre psique e soma, e tem o poder de criar um “envelope sonoro”, uma redoma (WISNIK, 2014:30), vinculando-se, neste sentido, à maternidade e à infância, em que os dizeres da mãe são “pura música”, uma vez que não se é adestrado ainda pela relação significante-significado das palavras. Não é à toa que o canto esteja tão vinculado a Oxum e Iemanjá — não apenas o canto sedutor ou histriônico de uma sereia, mas esse canto que faz a redoma, o *habitat*.

Divina música: uma deusa ou um deus?

São conhecidas as crônicas de João do Rio (1976) publicadas sob o título de *As Religiões no Rio*, sobretudo entre pesquisadores da área. Afinal, trata-se de um dos poucos relatos onde se encontra algo sobre o candomblé carioca no início do século XX. Infelizmente, porém, esta não pode ser considerada uma fonte documental com muita seriedade, uma vez que seu parecer é repleto de estigmas em relação às religiosidades de matriz africana e à população negra, observações que não merecem sequer ser colocadas em questão, a não ser pela sentença curta e direta, que parece ser sua conclusão diante de uma “observação longa e dolorosa”: “Nós dependemos do Feitiço”.

É inegável que há também no texto observações bastante interessantes que revelam a perspectiva confusa em que se encontra o investigador: ao mesmo tempo em que reproduz estereótipos e estigmas racistas em relação à população negra e pobre, praticante do candomblé no Rio de Janeiro da época, ele não esconde surpresa e admiração pelo poder do segredo e do “feitiço” — é patente, em João do Rio, a ambivalência de atração e repulsa que nutria por seus “objetos” de investigação, e a maneira como não se furtava a adentrar os “mundos” da cidade. Além disso, é curioso como ele capta um aspecto da cosmologia iorubana, tal como abordada no primeiro capítulo através de Abímbóla, de maneira aparentemente despretensiosa: “O feiticeiro joga com o Amor, a Vida, o Dinheiro e a Morte, como os malabaristas dos circos com objetos de pesos diversos” (RIO, 1976). Os nomes arrolados lembram as descrições das forças — Ajogun e Orixás — que atuam no mundo e são alimentadas, ou não, através do culto.

No entanto, é em outro texto, sobre os cordões carnavalescos, que ele traz uma colocação interessante, no diálogo com um companheiro que lhe acompanhava pelas ruas no carnaval de 1906. A mesma visada preconceituosa de João do Rio, então, que não deixa de ver o cordão como uma manifestação bárbara do “pessoal da lira”, é contra argumentada por seu amigo, para quem os cordões “são os sacrários da tradição religiosa da dança, de um costume histórico e de um hábito infiltrado em todo o Brasil”:

— Eu explico. A dança foi sempre uma manifestação cultural. Não há danças novas; há lentas transformações de antigas atitudes de culto religioso. O bailado clássico das bailarinas do Scala e da Ópera tem uma série de passos do culto bramânico, o minueto é uma degenerescência da reverência sacerdotal, e o *cakewalk* e o *maxixe*, danças delirantes, têm o seu nascedouro nas correrias de Dioniso e no pavor dos orixalás da África. A dança saiu dos templos; em todos os templos se dançou, mesmo nos católicos. (RIO, 2008:143)

Certamente que, ao se valer do diálogo na crônica, João do Rio cria uma dramaturgia de modo que em todo o texto se vislumbra uma sequência de cenas — uma escrita cinematográfica. Assim, ele assume também os papéis que se inscrevem nesta dramaturgia: o seu, de incrédulo, de pavor ao cordão, e o do companheiro, de entusiasta do cordão. O mesmo ocorre em relação ao candomblé no texto citado anteriormente, em que abundam os diálogos entre ele e seu informante, Antônio, e as descrições de cenas quase como em um movimento de câmera.

Nesta pequena e rápida “explicação”, em parte cômica, em parte problemática, resume-se algo do que vem sendo abordado aqui. Primeiramente, os gêneros musicais apontados confundem-se com as danças que lhes correspondem, o que não só sugere como reitera a ligação entre música e dança, entre som, movimento e reverberação (dançar é em certo sentido reverberar o som no corpo). Segundo, a ligação explicitada entre dança e religiosidade, compreendida como um determinado culto — e não apenas as de matriz africana.

Aquilo que para João do Rio era a “loucura, o pandemônio do barulho e da sandice”, imenso ruído a lhe ferir os ouvidos e inquietar o espírito, para seu companheiro era sublime. Este, por sua vez, ainda lhe explica que a origem dos cordões é o Afoxé africano: “Sim, o Afoxé. É preciso ver nesses bandos mais do que uma correria alegre: a psicologia de um povo. O cordão tem antes de tudo o sentimento da hierarquia e da ordem” (2008:147). De fato, a ligação entre os cordões e a religiosidade de matriz africana é tamanha que os afoxés eram também chamados “candomblé de rua”, como lembra Nei Lopes (2002:110) a partir de Antônio Risério. Ou, ainda, nas palavras de Gilberto Gil: “afoxé, candomblé de rua, ijexá de folgado” (*apud* AYOH’OMIDIRE, 2005:178).

Afoxé é também o nome que se dá a um instrumento semelhante ao xequerê, sobretudo nos candomblés de São Paulo, que se usa tanto nas cerimônias quanto nos antigos cordões e afoxés. É o xequerê que dá o balanço característico

do ijexá, assim como nos terreiros. Segundo Nei Lopes, ainda, “a percussão dos *ilús*⁸ e os cânticos em louvor de Oxum e Logunedé eram algumas das características dos antigos afoxés” (LOPES, 2002:110). Isto demonstra que os afoxés surgiram dos terreiros, e eram dirigidos por pais e mães de santo, como também o vínculo direto do afoxé com as divindades Oxum e Logunedé. Não é à toa que o toque do afoxé seja um ijexá, o principal toque vinculado a estas mesmas divindades.

Logunedé, como ressalta Nei Lopes, é um orixá fortemente ligado à música e à dança, assim como à poesia e às artes de modo geral. Pode-se mesmo dizer que são seus domínios, assim como de Oxóssi (a música) e Oxum (a dança), os pais míticos de Logun em muitos *itans*. Pela mãe e pelo pai, ele herda o brilho e a beleza, e o gosto pela beleza, a juventude e o frescor. Por isso o afoxé está vinculado a esta divindade, além do fato de que “o termo se origina no iorubá *àfose* (encantação: palavra eficaz, operante) e corresponde ao afro-cubano *afoché*, o qual, por sua vez, significa ‘pó mágico’, enfeitiçar com pó, ‘jogar um atim’” (LOPES, 2002:111). O afoxé, seja enquanto grupo cultural e religioso, toque musical ou dança, está, assim, estreitamente vinculado ao encantamento, à ludicidade e ao prazer. Não é um paradoxo que ele tenha desembocado nos cordões e nos blocos de carnaval.

Logunedé é também um orixá extremamente ligado ao prazer e à alegria, sejam vinculados à sexualidade, sejam oriundos da música, da dança, do vinho. Assim, é sugestivo que o companheiro de João do Rio veja o Carnaval como “uma enorme *sangria* na congestão dos maus instintos”, em que “[a]s mulheres entregam-se; os homens *abrem-se*”, vinculando a religiosidade do Carnaval, por sua vez, aos “dias sagrados de Afrodita e Dionísio” (2008:144). Certamente, é preciso problematizar o juízo de valor atribuído aos “instintos” que afloram no carnaval e fazem inclusive os homens “se abrirem”. Sabe-se que, nas sociedades de matriz africana, o sexo e a sexualidade não consistem um problema moral, e que, como demonstrou Michel Foucault em sua conhecida história da sexualidade, esta moralização é algo mais recente do que se pensa na história do ocidente,

⁸ *Ilú* é um “tambor bimembranófono, encourado dos dois lados, usado exclusivamente nos candomblés de nação ijexá” tocados na horizontal, segundo registrado por Lopes, e específicos do culto a Oxum, segundo registrado por Raul Lody na cidade de Cacheira (Bahia) (LOPES, 2002:109).

apesar de existir sob outras formas. E é precisamente este vínculo entre dança, música e sexualidade que constitui uma questão de *valor* — como vimos a respeito do movimento dos quadris no capítulo precedente.

Logunedé é uma divindade *metaméta*, o que quer dizer que ele é três sendo um (e não duas metades, como o termo sugere na aproximação ao português, e como é corrente se dizer entre o povo de santo). Logun não é metade Oxum, metade Oxóssi, metade masculino, metade feminino. Ele é masculino e feminino ao mesmo tempo, é Oxum e Oxóssi, sendo ele mesmo, Logun — apesar de uma certa relutância em aceitar essa ambivalência, ou, antes, sua multiplicidade de gênero e sexo: “em iorubá, *méta* significa ‘três’. E *metaméta* traduz-se como ‘três ao mesmo tempo’” (LOPES, 2002:46-7). É importante levar em conta que os iorubanos não concebiam sexo e gênero como a mentalidade ocidental concebe, e que certamente houve uma influência do pensamento hegemônico ocidental, ao longo do processo colonial escravista, que veio a moralizar muitos aspectos do candomblé, podendo-o, em certo sentido. Nei Lopes mesmo faz questão de sublinhar que Logun é homem; porém, o faz tomando as palavras de uma psicanalista que escreve sobre candomblé.

Contudo, é curioso como a seção de “mitos” sobre Logun começa com diversos *itans* que não dizem respeito a ele diretamente, mas à relação entre masculino e feminino, homem e mulher; histórias importantes “para a compreensão do mistério de Logunedé” (2002:156). Esse mistério está tanto ligado à sua relação à sexualidade e ao gênero quanto ao encantamento; afinal, é Logun também um poderoso feiticeiro, tendo convivido com diversos orixás que também dominam o feitiço, como Oxum, sua mãe, Oxalá, Omolu, Iemanjá. Em uma destas histórias primordiais, é pelo encantamento da música que homem e mulher encontram-se pela primeira vez e consumam a relação sexual que lhes permitirá procriar.

Conta este itan, protagonizado por Ahun, a tartaruga, que homens e mulheres viviam separados, não sabiam da existência uns dos outros. Ahun, estando entre os homens, propõe levar comida para o *okô* (pênis) dos homens em troca de quatrocentos mil búzios e duzentas cabras. Assim, com o consentimento deles, guia-os até uma floresta, onde ficaram escondidos. Chegando à terra onde habitavam as mulheres, Ahun dirige-se à residência da Ialodê, a mulher mais

importante da comunidade. Após negociar com a Ialodê, que lhe pediu que tocasse o tambor para as mulheres dançarem, pois há muito que não o ouviam, ele consegue guiá-las, tocando e cantando “uma cantiga que dizia mais ou menos assim: ‘Aqui tem *obó* (vulva). Lá tem *okô* (pênis). *Okô* quer comer *obó*. *Obó* quer *okô* grosso. Pra ficar feliz”, ao passo que as mulheres o seguiam, dançando, num cortejo. No dia seguinte, após pararem para descansar, a cantiga de Ahun dizia que “Hoje *Okô* vai comer *Obó*. *Okô* vai dançar, *Obó* vai dançar. Ahun é bom de tambor. Depois vai nascer neném”. E assim,

Quando chegaram às portas do país de *Okô*, os homens se aproximaram, para a dança do *idikire* (nádegas) e, então, homens e mulheres, pela primeira vez, dançaram juntos. As mulheres, prontamente, notaram a diferença entre elas e eles mas os homens não notaram nada.

Então, a Ialodê, sem que ninguém notasse, tomou o sexo de um homem em uma das mãos, viu que era bom e foi dormir com o homem no bosque, aconselhando às suas liderandas a fazerem o mesmo. (LOPES, 2002:174)

Nota-se que *Okô* e *Obó* dançam, e é pela dança, evocada a partir do som do tambor, que se unem e podem então procriar. Outros mitos, recolhidos por Lopes (2002:156-9) em um texto apócrifo cubano intitulado *De Olofin al hombre*, conta de uma indefinição dos sexos “no princípio da criação”. Esta androginia primordial, porém, não se dá com o intuito de justificar as faltas com as quais homens e mulheres terão de lidar em suas vidas, castrações etc, mas de propiciar a relação sexual e inaugurar atributos de cada sexo, como a menstruação e o sêmen — que, como vimos no capítulo precedente, são valorizados como fonte da vida na própria cosmologia em questão, o que se reflete nos rituais.

Os *itans* que abordam a relação entre masculino e feminino em Logunedé têm versões muito variadas. Um deles conta que o próprio Logun criou uma poção mágica que lhe dava a forma masculina e feminina. Outros, que esta ambiguidade lhe foi dada como um “castigo” por ter roubado segredos de Oxalá (PRANDI, 2001:140). Nos *itans* recolhidos por Lopes, Oxum, de modo geral, expressa uma certa reticência, quando não uma reprovação, quanto à ambiguidade do filho. Um destes conta que Logun nasce hermafrodita de Oxum e Inlé, um príncipe que fundou “uma cidade destinada a abrigar os *adodís* e *alakuatás* (homossexuais masculinos e femininos)”, e que Oxum, horrorizada com o fato,

decide “abandonar a cidade dos *adodís*, que governava junto com Inlê” (LOPES, 2002:160). Em outro *itan*, conta-se que Oxum, sentindo-se incomodada pela maneira como o filho a olhava ao banhar-se no rio, fez nascer seios em Logunedé. É corrente também o *itan* de que Logun vestia-se com as roupas de Oxum para poder visitar a mãe quando esta morava no palácio de Xangô, uma vez que o rei não aceitava a presença de homens entre suas esposas. Em uma festa no Orum, em que Logun vestiu-se com as roupas de Oxum, todos ficaram muito impressionados com sua beleza e elegância. Ifá, muito curioso para saber quem era, levantou o filá, os fios de contas que cobrem o rosto. Logun, assustado, fugiu, e, nesta fuga pela mata, Oxóssi o viu. Pensando que fosse Oxum, e encantado por sua beleza, perseguiu-o até junto do rio, quando, vencido pelo cansaço, “Oxóssi atirou-se sobre ele e o possuiu” (PRANDI, 2001:141).

Um dos deboches mais famosos em relação à população gay na cidade de Salvador, Bahia, consiste em imitar o *ilá* (o som emitido pelo orixá) de Oxóssi, gritando-se “kiu!”. Esta churria, como se diz em Salvador, foi reapropriada pela população LGBT e tornou-se uma espécie de código, uma saudação entre pessoas LGBT. No entanto, isto ocorre, segundo a explicação corrente, por um deboche quanto à condição de “caçador” do orixá, e não por conta desta história.

O que abordamos aqui são aspectos, dimensões destes orixás, pontuados através dos *itans*, que certamente a estes não se resumem. Estas histórias não dizem respeito somente às divindades, mas também às relações que humanos estabelecem com elas, e ao entendimento em relação às mesmas de acordo com o dinamismo do mundo. Nas coletâneas e livros a que tive acesso, bem como às histórias ouvidas entre o povo de axé, as histórias referentes a Logunedé giram em torno da questão de gênero e da sexualidade, ainda que muitas vezes isto seja abordado com certa relutância e deboche.

Porém, algo que muito me marcou não me foi contado, senão vivido. Em uma festa de Xangô Airá num terreiro da cidade de Alagoinhas, na Bahia, entrou no barracão uma mulher muito bonita, com um vestido apertado e um turbante de oncinha. Trazia no pescoço uma conta grossa dourada e turquesa, as cores de Logun. No momento em que Logun foi tomar rum, isto é, dançar no barracão, o pai de santo, já “desvirado”, a convidou para dar o rum no orixá, que tem uma dança circular. De maneira muito elegante, a mulher deu o rum no santo. Foi um

momento de absoluta descontração no barracão. Notei que, de repente, todos estavam conversando e rindo, mesmo com o orixá tomando rum, como se a alegria tivesse tomado conta do barracão. Depois da cerimônia, conversando o cavalo de santo de Logunedé que havia tomado rum, meu namorado na época, contei do ocorrido, já que, estando “virado”, ele não havia visto, e expressei minha admiração quanto à mulher que deu o rum em Logun, sua beleza e elegância. Ele então me disse que ela era uma mulher trans, de Logunedé, que havia sido suspensa ogan antes da transição. Naquele momento, ela estava um pouco desligada da casa, pois precisava pagar obrigação e o pai de santo não sabia o que fazer, uma vez que ogan é um cargo masculino e, para ser ekede, a pessoa deve ser suspensa como tal. Aquilo mexeu completamente comigo. Para mim, estava tudo ali, todos estes aspectos ligados a Logun se conectavam, o mistério e o encantamento de meu orixá se expressavam nesta situação que o candomblé, de maneira geral, pelo menos as casas mais tradicionais e ortodoxas, ainda não sabe como lidar, isto é, a relação entre orixá, o gênero da pessoa iniciada ou confirmada e sua função ou cargo no culto, apesar da presença massiva de pessoas trans, travestis e LGBT na religião.

Vale observar ainda que “frequentemente, o deus que profere o mundo através do som é um deus hermafrodita, que contém em si o princípio ativo e o passivo, o solar e o lunar, a impulsão instantânea e o repouso. O perfil ondulatório do som é erigido ou reconhecido como o próprio ‘princípio concertante das forças da natureza’” (WISNIK, 2014:38). Interessa ressaltar, diante disto, que os elementos primordialmente vinculados ao domínio do orixá Logunedé são a balança, o cavalo marinho e o barco — ligados ao equilíbrio, à harmonia, e, portanto, a um “princípio concertante”, arranjador, harmonizador do mundo. Chaitanya Mahaprabu, líder espiritual hindu, foi quem criou o mantra de louvação a Krishna. Aparece sempre tocando uma flauta e ao lado de um pavão. É uma divindade, portanto, criadora da música, cujo gênero não é bem definido, e as histórias contam de uma paixão intensa com Nityananda Prabhu, outro líder espiritual hindu, vinculando música, êxtase, amor, prazer. Era também uma flauta, o aulos, que guiava os cultos a Dionísio. É assim que, para os gregos antigos, um mito conta que

Palas Atena, a deusa virgem saída diretamente do crânio de Zeus, *persona* da sabedoria, da razão e da castidade, defensora do Estado e do lar contra seus inimigos externos, protetora da vida civilizada e inventora das rédeas que controlam os cavalos, ao ver sua face refletida num lago, quando tocava o aulos dionisíaco, estranha seu próprio rosto (inflado pelo sopro) e atira o instrumento às águas. (WISNIK, 2014:105)

Busquei trazer neste capítulo, portanto, um complexo em que som, corpo e movimento são inseparáveis, como sugere Julio Tavares ao propor as noções de *corpo-movimento* e *corpo-ritmo*, sendo o ritmo um aspecto do som. Decerto, a noção de ritmo abordada no documentário *Foli — il n'y a pas de mouvement sans rythme*, pode ser entendida em sua acepção convencional, de batidas regulares com durações mensuráveis. Esta noção mesma de ritmo veio a ser problematizada na música contemporânea produzida no ocidente, como parte do questionamento da normatividade da música tonal, uma vez que o ritmo de batidas regulares e durações mensuráveis, ainda que venha a ser sincopado, é um ritmo de certa forma “harmônico”, que guarda uma função terapêutica de “reintegrador no cosmos”. Neste âmbito, John Cage teria descolado a correspondência do ritmo à métrica, ao compor em torno de fases e defasagens sonoras uma música que “não se organiza em torno de um pulso (como a música modal), nem evita sistematicamente o pulso (como a música serial)” (WISNIK, 2014:52).

A noção de ritmo apresentada, porém, estaria mais próxima do que propõem Gilles Deleuze e Félix Guattari em texto sobre o ritornelo, ao desconstruir a noção de ritmo como “medida ou cadência”: “O tambor não é 1-2, a valsa não é 1, 2, 3, a música não é binária ou ternária, mas antes 47 tempos primeiros, como nos turcos” (DELEUZE; GUATTARI, 1997:119). Segundo eles, o *Ritmo* nasce do caos, assim como o que eles chamam de *Meios (milieu)*: “É o assunto das cosmogonias muito antigas” (1997:118). Os meios, ou a formação de um “em casa”, se dão a partir do som que vem a territorializar em meio ao caos, criar um bloco de espaço-tempo em que se pode habitar. O ritmo, assim, não é tanto o que faz um meio, mas o que permite a passagem entre meios, “coordenação de espaços-tempos heterogêneos”. Assim, se não pode haver

movimento sem ritmo, é porque este é essencial à própria vida, à sobrevivência, enquanto o que faz comunicarem os blocos de espaço-tempo.

A noção de ritmo como métrica, na cultura ocidental, surge a partir de Platão, quando ritmo passa a designar um movimento harmonioso, isto é, um movimento subordinado pela disposição rítmica à ordem harmônica, e não a resposta a uma pulsação. Assim, a “forma proporcionada” se sobrepõe à “ondulação enérgica”, uma vez que a música como pulsação enérgica, associada ao aspecto dionisíaco, passa a ser malvista, em prol de seu aspecto mais apolíneo. Isto vem a refletir-se na dança enquanto ordenação do movimento de acordo com as ordens harmônicas, como uma espécie de resistência ao transe (WISNIK, 2014:103), e está expressa no horror à deformação que se encontra no mito de Palas Atena, em prol da razão e da castidade. Não é à toa, ainda, que Dionísio e Afrodite, isto é, o deus do excesso e a deusa da beleza, tenham gerado um filho deformado, Príapo, que, com falo gigantesco e longas ereções, foi predestinado a ser um deus da fertilidade e da procriação.⁹

David Wahl (2015), em sua “História espiritual da dança”, busca traçar uma genealogia que venha a explicar o “medo da dança” no ocidente, a partir de discursos religiosos e filosóficos. Ele mostra como a dança tem sido matéria de grandes polêmicas no mundo ocidental. De fato, nos primeiros séculos da era cristã, dançou-se nas igrejas por acreditar-se que esta era uma ocupação dos anjos no céu. O coro de uma igreja, termo derivado do coro grego no teatro, era, assim como o de sua origem, sobretudo dançante. A respeito disto, cabe observar que, em um enorme deslocamento de espaço-tempo, a dança volta à Igreja Católica e à religião cristã pelo processo diaspórico, através das irmandades católicas compostas por pessoas negras, na forma de procissões, cortejos e coroações que se

⁹ Esta informação foi recolhida na exposição “Winckelmann — O divino sexo”, em cartaz no Schwules Museum (literalmente, Museu das Bichas), em Berlim, de junho a outubro de 2017. A exposição trazia o trabalho do historiador da arte Johann Joachim Winckelmann, que, ao encontrar objetos da antiguidade grega em viagem à Nápoles, Itália, formulou uma história da arte vinculada a Grécia Antiga e ao erotismo como elemento vital de uma sociedade em que a expressão da sexualidade tinha valores bastante diferentes dos valores cristãos. O que encantou Winckelmann foi justamente o vislumbrar uma visão de mundo que se expressava nas obras de arte encontradas. Contudo, este culto do falo não morreu diante da expansão do cristianismo, tendo sido integrado no catolicismo aos dias de festa. A exposição documentava que um certo Lord Hamilton, ministro inglês no Reino de Nápoles, já na segunda metade do século XVII, reportava a adoração a um falo de cera durante a festa de São Cosme, tido como um Príapo moderno, na igreja de Isernia (Abruzzi). É importante lembrar, porém, que o aspecto “descolado” dos gregos em relação à sexualidade não diminuía, em contrapartida, seu caráter misógino e patriarcal.

davam no espaço público da rua, mas eram realizados por estas irmandades. Ainda hoje são conhecidas em Salvador as missas cantadas e tocadas com atabaques, agogô e xequerê, em que também a dança é inevitável, da irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, especialmente as que são realizadas às terças feiras, a ponto de mobilizar diversas atividades musicais no Pelourinho, conhecidas como a “terça da bênção”. Estas danças eram consideradas “honestas” pela elite branca e letrada no contexto colonial. Porém, as danças que apresentavam um mínimo de contato físico, sobretudo na região do ventre, que como vimos é sagrada segundo a espiritualidade de matriz africana, como as danças de umbigada, por sua vez já eram vistas como “desonestas” e indecentes, uma vez que seu caráter erótico era alvo de uma valoração negativa (MONTEIRO, s/d:2). Não só no Brasil, mas também no Caribe e nos Estados Unidos, a dança volta às manifestações religiosas cristãs através da musicalidade das canções-sermões, *spirituals*, *gospel*, *holy blues* etc, nos belos e refinados cantos permeados tanto de dor quanto de alegria e em que o êxtase causado pela música é festejado e passa pela expressão corporal, pelo corpo que dança — *Joy to the world*.¹⁰

Na Europa, por sua vez, a partir da Idade Média, a dança vai sendo curiosamente vinculada ao feminino, período concomitante a uma investigação do corpo da mulher e sua gradual condenação como fonte de sujeira, “fluidos, sangue, fel e urina”, um “saco de merda” nas palavras que Odon de Cluny escreve em 932 (WAHL, 2015:33). Já no século XVI, a dança é vinculada à feitiçaria, juntamente com “a abjuração de Deus, a adoração do diabo, a presença de um animal, de preferencia um gato”, todos estes aspectos ligados a mulheres que “gostam de beijar as partes íntimas” (WAHL, 2015:36). Wahl elenca uma série de episódios da história europeia, sobretudo francesa, em que a dança esteve ligada à loucura e à desgraça, desencadeando inúmeras atitudes violentas, bem como à doença, o que lhe emprestaria um caráter de epidemia (2015:50-1).

Antes da valsa, a dança era um assunto coletivo, salvo algumas exceções, as contradanças, nas quais, todavia, dançava-se em grupos de quatro casais e

¹⁰ O documentário *Calypso Rose* (2011), dirigido por Pascale Obolo, ao retratar a vida desta estrela do calipso caribenho, nascida em Tobago, mostra isso de maneira extremamente sensível. Tive a oportunidade de assistir e conversar com a diretora na ocasião do 7º Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul, em 2014.

tocava-se muito pouco os corpos. A valsa veio a inaugurar uma dança que não era mais coletiva, mas envolvia um par, bem como o toque, num um entrelace contínuo. Nesta mesma época, início para meados do século XIX, a ciência descobre os micróbios, e com eles todo um discurso asséptico e higiênico começa a aparecer, segundo o qual o excesso de toque poderia ser contagioso (WAHL, 2015:20). Não espanta que este discurso evocasse a antipatia à dança do cristianismo católico. No entanto, a explicação doravante toma novos relevos. A questão moral religiosa que ligava a dança ao pecado passa a ser amparada pelos padrões da higiene e do cuidado com o corpo. Neste sentido que Wahl percebe uma “coreofobia”, “que tomava também, assim como os micróbios, a aparência de uma epidemia incontável” (2015:21)¹¹

No entanto, a noção de bailarino como um profissional da dança surge com o balé clássico, no reinado de Luis XIV. À época, como era de se esperar, somente os homens podiam dançar no balé da corte real. A Academia real de dança surge, assim, com o intuito de codificar os movimentos apropriados à dança: “Cansado, assustado, incomodado, inquieto dos excessos dançados e de danças excessivas, o rei queria refundar a dança com verdadeiras regras de escrita e de execução” (WAHL, 2015:71).¹² As teorias recentes que abordavam uma ordenação do universo, uma mecânica própria e “impecável”, como Newton, Copérnico ou Galileu, encaminham à ideia de que a dança, enquanto linguagem do movimento, deveria reproduzir essa mecânica e “representar a beleza e a harmonia do universo”:

Longe de ser assunto de feiticeiras, de doenças, de místicos ou iluminados, a dança deveria ser, antes de tudo, assunto de matemática e filosofia. É por isto que, em 1648, a rainha Cristina da Suécia pedirá a seu amigo, René Descartes, o filósofo [...], que escreva um balé chamado *O Nascimento da Paz*. É de fato algo pouco comum de se figurar, para nós, que o filósofo René Descartes, que duvidava de tudo, talvez mesmo de ter um corpo e portanto os pés, fora um dos primeiros coreógrafos de nossa história. Ora, se este último talvez duvidasse de ter os pés, ele não parava de gritar a todos, cito: “Primeiramente, sempre senti que tinha uma cabeça”. E isto caía muito bem, pois, como vimos, depois de todos os excessos corporais causados pela dança, desejava-se, doravante, uma nova maneira de dançar, mais posada, mais escrita, mais tranquila, e para dizer com

¹¹ “[...] la chorophobie, qui prenait elle aussi, comme les microbes, l’apparence d’une épidémie incontrôlable.”

¹² “Fatigué, apeuré, dérangé, inquieté des excès dansés et des danses excessives, le roi voulait refonder la danse avec de véritables règles d’écriture et d’exécution”

mais clareza, uma dança dançada com a cabeça e que permitisse, assim, de fazer compreender às demais cabeças mensagens muito importantes. (WAHL, 2015:73)¹³

Luis XIV, que também escrevia suas coreografias, escreve o *Balé da noite*, em que aparecia vestido de sol, o que lhe rendeu a alcunha já conhecida. A dança, na Europa, ganha, então, o valor de matéria artística a ser admirada, assistida mais do que dançada, transforma-se em espetáculo. Assim, o movimento finalmente pôde se separar de suas “pulsões assassinas”, e o corpo dançante, limpo da morte, do horror e das deformações que a razão e a castidade não podem comportar — pelo menos, não explicitamente. Através do domínio do sujeito sobre seus membros, a razão sobrepujava-se ao caos (WAHL, 2015:76-7). Nota-se como este movimento em relação à dança aproxima-se do que veio a ocorrer com a música, no sentido de limpá-la dos ruídos. O corpo também deve estar limpo de todo e qualquer ruído — enquanto distúrbio de uma normatividade — e isto ocorre tanto pelo discurso médico-científico que se desenvolve na modernidade, quanto pelas representações em arte, sendo a dança uma delas.

¹³ “Loin d’être l’affaire de sorcières, de malades, de mystiques ou d’illuminés, la danse devait être avant tout l’affaire de mathématiques et de philosophie. Et c’est pourquoi en 1648 la reine Christine de Suède demanda à son meilleur ami, le philosophe René Descartes — oui, lecteur, tu lis bien, le philosophe René Descartes —, d’écrire un ballet appelé La Naissance de la paix. C’est en effet une chose peu commune à se figurer pour nous que le philosophe René Descartes, qui doutait de tout et parfois même d’avoir un corps et donc des pieds, fut un des premiers chorégraphes de notre histoire. Or, si ce dernier doutait parfois d’avoir des pieds, il ne cessait de crier à tous, je cite: ‘Premièrement j’ai toujours senti que j’avais une tête.’ Et ça tombait plutôt très bien, car, comme nous l’avons vu, après tous les excès corporels causés par la danse, on avait envie désormais d’une nouvelle façon de danser, plus posée, plus écrite, plus tranquille, pour le dire avec plus de clarté, d’une danse dansée avec la tête, et qui permettait ainsi de faire comprendre aux autres têtes des messages fort importants.”

Dança, dança afro, dança negra: o cênico e o ritual

Ouçá, meu bom, um dia os orixás dançarão nos palcos dos teatros.
Pedro Archanjo

Sese kurudu
Iyá bala bala njo
[O rio que brota das profundezas,
Eis a mãe graciosa que dança]
Adura de Oxum

O ciclo d'água é uma dança eterna
Jaloo, Chuva

Um dos estereótipos fixados sobre o corpo negro pelo homem branco no regime escravista é de que ele teria mais força e resistência física, o que justificaria sua aptidão ao trabalho braçal, bem como aos castigos e às condições hostis de vida e sobrevivência. Fanon, porém, desfaz esse estereótipo ao falar da imobilidade a que o corpo colonizado é submetido e que o leva a uma tetania muscular, como vimos. Não apenas uma imobilidade ou paralisia muscular, mas convulsões involuntárias e sucessivas, tremores, espasmos e dores, como sintoma, e não como doença, diante dos “valores ocidentais” do colonizador, ressaltando que o confinamento age tanto sobre a dimensão física quanto psíquica (assim como suas consequências), injunção psicossomática que Fanon se dedica a investigar. Em *Os condenados da Terra*, ao tratar da condição do colonizado em África, ele aborda o sonho como um momento de liberdade — liberdade do ser que é uma liberdade do corpo, muscular:

A primeira coisa que o indígena¹ aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de

¹ Cabe considerar criticamente o termo, levando-se em consideração e época e o contexto em que foi escrito. “Indígena” era a denominação que o europeu usava para se referir aos povos em África, quando da ocupação colonial que se inicia no século XIX. Cf. “O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais”. MENEZES, 2010.

ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis horas da manhã. (FANON, 1968:29)

Em *O Rito de Ismael Ivo* (2003), o cineasta Ari Candido Fernandes aborda o trabalho do bailarino e coreógrafo brasileiro a partir de sua relação tanto com a dança enquanto criação artística quanto com as religiões de matriz africana no Brasil, que compreendem os cultos de divindades (orixás, inquices, voduns) e de entidades. Para Ivo, em verdade, a dança já abarca isso tudo. Seu trabalho é intimamente vinculado à religiosidade de matriz africana. Em uma das cenas iniciais, Ismael Ivo está todo de branco. Um homem sem camisa e de calças brancas fuma um charuto; tem no rosto uma expressão séria, as sobrancelhas franzidas e os olhos semiabertos. Ele usa enormes colares de contas pretas e vermelhas, adornado também com pequenos ossos, abraça Ismael passando os braços por debaixo dos ombros, levantando-o levemente com a força do abraço. Em seguida, Ismael senta-se e ele salpica uma bebida, ao que parece, cerveja, nas pernas de Ismael, e dá volta com as velas em suas canelas. O ambiente é um lugar fechado e com pouca luz. Em off, a voz de Ismael diz: “O rito, para mim, é como se eu estivesse me vendo diante de um espelho, através da minha própria vida. Eu procurava uma certa ligação com o cosmos e com a Aruanda”. A edição do documentário não traz a data da entrevista, mas o que se vê é o bailarino ainda jovem, e as imagens da entrevista com Ivo são em preto e branco.

Aruanda, na Umbanda, é um lugar localizado em alguma parte do *orun*, onde se encontram as almas dos espíritos desencarnados, as entidades e as divindades; referência presente em tantas canções, pontos de umbanda e ladainhas da capoeira. É de lá que vem Oxóssi em seu cavalo, com seu chapéu de banda, como diz a canção muito popular. Aruanda está no cosmos. Em seu dizer, Ismael Ivo evidencia a inseparabilidade entre sua vida, a dança e a espiritualidade. Neste curta-documentário, ele conta que “fazia uma espécie de concentração que na

verdade não começava no próprio teatro. Começava quando eu vinha de casa. O meu trabalho está tão dentro da minha vida, sabe? As coisas que eu acredito, que eu penso, é que eu procuro levar para o palco. Eu não tento idealizar uma cultura de palco”. O que seria, pois, esta cultura de palco? Ao referir-se assim, Ivo coloca o problema dos gêneros nas artes da cena, como se o bailarino, para adquirir reconhecimento, tivesse de criar ou aderir a uma “cultura de palco”. Nelson Lima, pesquisador da dança afro no Rio de Janeiro, toma emprestada de Howard Becker a expressão “mundo artístico” para designar um certo movimento que se consolida na arte, mas que, todavia, “extrapola as fronteiras do palco onde os artistas se apresentam” (LIMA, 2005:21). É nesta chave que ele lê a dança afro consolidada a partir do trabalho de Mercedes Baptista.

Quando Ismael Ivo diz que não pretende criar uma “cultura de palco”, parece evidenciar sua não vontade de se vincular a um “mundo artístico” definido, como o da dança afro. Ismael faz dança; o que, segundo ele, “é uma linguagem universal”, fazendo a seguinte ressalva: “Ela vai ter cor na medida em que as pessoas se desrespeitarem por suas diferenças de cor”. Cabe ressaltar a maneira como coloca a questão na construção da sentença, sugerindo que a definição de dança baseada em raça ou origem geográfica só existe por conta da discriminação racial. Ou seja, ela existe porque todo o histórico do racismo moderno fundava-se sobre uma hierarquia que servia (e serve) para justificar e manter uma supremacia branca. Assim, se as denominações “afro” e “negra” fizeram-se necessárias, seria antes por uma questão de afirmação e legitimação de culturas subalternizadas ao longo do processo colonial-escravista. Por outro lado, o que a declaração de Ivo faz ressoar é que tampouco essas denominações devem e precisam estar atreladas a pertencimentos raciais. Porém, ele não deixa de inserir-se racialmente no discurso e na arte. Logo no começo do curta, afirma: “Quando eu comecei a dançar, colocou-se um problema. O mito do homem que dança. O mito do homem negro que dança”, declaração que fazem reverberar as palavras de Fanon citadas acima. Um aspecto deste mito talvez se relacione, ainda, com a expectativa de que se cumpra um determinado repertório, inserindo-se em determinado “mundo artístico” ou “cultura de palco”.

Esta questão se aproxima do que é abordado em *Um filme de dança* (2013), de Carmen Luz. De início, como sugere o título (que não atribui nenhum

complemento ao termo “dança”), o filme não se propõe a “defender” uma posição, mas a levantar questões a respeito da dança, tanto “contemporânea”, quanto “negra” e “afro”, seus entrecruzamentos e fusões, através de diversos depoimentos de bailarinas e bailarinos de gerações e pertencimentos variados. Ao passo que bailarinos e coreógrafos mais velhos referem-se com certa naturalidade à “dança afro”, como uma tradição e, pode-se dizer, um “mundo artístico” que, porém, tampouco pode ser homogêneo, nota-se, no discurso de dançarinos mais novos, certa resistência ao termo e a preferência pelo termo “dança negra”, ou “dança negra contemporânea”. Há uma preocupação evidente, nessas gerações mais recentes, em desvincular o “afro” da tradição dos pés de dança de orixás, ou da escola do balé afro-brasileiro de Mercedes Baptista, por exemplo. Não por desinteresse ou negligência, mas porque tal designação, segundo deixam transparecer, acabou de certo modo restringindo as possibilidades tanto de criação artística quanto de inserção no mercado profissional para bailarinas negras e bailarinos negros, o que reforça a ligação entre raça, pertencimento geográfico e pertencimentos culturais.

Não se deve esquecer, no entanto, que é o racismo inerente ao mercado cultural e artístico o que fez com que as possibilidades para bailarinos negros se restringissem ao que era do domínio da “cultura negra”, como evidencia o depoimento de Mercedes Baptista em *Balé de Pé no Chão — A dança afro de Mercedes Baptista* (2006), dirigido por Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago, quando ela declara que não conseguia um papel de protagonista no Theatro Municipal por conta de seu pertencimento racial, apesar de integrar o corpo de baile, tendo sido a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo o relato do bailarino Edmundo Carijó, neste mesmo documentário, eram feitos papéis especiais para ela: “Tinha uma *Aída*, aí ela vinha toda pintada de prata ou de ouro, em cima de uma bandeja, carregada por quatro escravos [*sic*], fazendo a passagem, assim, pelo palco. Era um sucesso!”. A cor da pele e o fenótipo de Mercedes eram ao mesmo tempo o motivo de segregação e de destaque — justamente pela diferença em relação à homogeneidade branca do corpo de baile. Esta ambígua relação não era, contudo, uma novidade no âmbito das artes cênicas no Brasil. Ela existe desde o Teatro de Revista (LOPES, 2001;

2006), e mesmo do teatro no século XIX, com suas primeiras estrelas negras, como Xisto Bahia, Du Chocolat, e Bahiano (Manuel Pedro dos Santos).

Antes de ingressar na Escola de Dança do Teatro Municipal, porém, Mercedes iniciara seus estudos na Escola de Dança do Serviço Nacional do Teatro (SNT), criado no Estado Novo para o fomento das artes cênicas no Brasil, com aulas ministradas por Eros Volússia, que já propunha a criação de uma “dança brasileira”. Para tal, Eros Volússia pesquisava danças “populares” e “folclóricas”, termos um tanto problemáticos, o que abarcava as danças oriundas do candomblé e de povos autóctones, propondo uma movimentação corporal que tomasse como referência elementos destas danças aliados ao balé clássico, no intuito de criar uma dança “mestiça”. Contudo, Volússia não chegou a compor um método de ensino e uma técnica, propriamente. Além disso, como observa Marianna Monteiro:

Da escola do SNT, Mercedes reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volússia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara. (MONTEIRO, s/d:6)

Esta postura de Volússia era algo próxima a de Felicitas Barreto, outra pesquisadora autodidata das danças “indígenas” e “africanas” do “folclore” brasileiro. Apesar de pesquisar danças de matrizes africanas e indígenas, tendo mesmo se recolhido junto aos xavantes e fundado um Ballet Negro com seu nome, Felicitas Barreto descrevia as danças e as musicalidades que pesquisava, sobretudo as de “herança africana”, com termos carregados de estigmas, tais como “uso de bamboleios lascivos”, “danças fartas em obscenidades”, “dança de natureza excitante e sensual”, “misticismo primitivo e grosseiro”, “ruídos ensurdecedores e atordoantes”, “instintos em ebulição”, “gestos e contorções esquisitas” (FERRAZ, 2012:94). Esta relação estabelecida com a cultura e a arte de matriz africana não é rara entre pesquisadores/as brancos/as, muito pelo

contrário. É parte da “boa consciência” do branco, segundo o termo usado por Aimé Césaire.²

Ao ingressar no balé do Teatro Municipal, porém, Mercedes Baptista conhece Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, e passa a integrar o grupo como coreógrafa e bailarina. No TEN, sua liberdade de criação artística começa a florescer, e ela vem mais tarde a criar o Balé Folclórico Mercedes Baptista a partir do método que desenvolveu (MONTEIRO, s/d) e consistia não só em um vocabulário gestual que tinha como base a dança moderna e clássica, os pés de dança de orixá e movimentos ligados ao trabalho braçal, como também em uma método de preparação corporal para executar estes movimentos, composto de exercícios e aquecimentos.

A incorporação das culturas não eurocentradas e não brancas era parte de um projeto moderno de consolidação de uma “cultura nacional”, que começava a se vincular ao mercado cultural massivo, como já o era ao entretenimento, e constitui um gesto característico da modernidade, ainda que a mesma população da qual esse repertório cultural era oriundo fosse sistematicamente subalternizada e marginalizada para que a elite branca se mantivesse “a salvo” em seus lugares de privilégio e poder. Era a vinculação entre o tradicional e o moderno, ou ainda a valorização de “tradições” (que remetiam ao mundo negro-africano) na formação de um Brasil moderno e capitalista (que por sua vez remetia ao mundo branco-europeu).

Mercedes, aliás, procurou a escola do SNT por saber de vagas abertas para o trabalho de *girl* (dançarina) no teatro de revista. Como ressalta Monteiro, “[d]e certa forma, Mercedes pode iniciar uma formação de bailarina em função do ambiente propício criado pela expansão do movimento modernista que movia a elite cultural na direção de uma arte brasileira ‘genuína’” (s/d:5-6), aliada, por sua vez, a um interesse crescente de uma elite artística e intelectual negra que se articulava na produção de um teatro e uma dança feitos e pensados pelos próprios

² Em depoimento no documentário produzido para televisão *Aimé Césaire*, exibido no Festival de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe, em 2014. Não pude tomar notas ao longo da sessão, mas a fala de Césaire me marcou profundamente. Ele falava, então, da “boa consciência” do branco europeu que marca a relação com a população negra, o que lhe permitiu sequestrar, escravizar e comercializar seres humanos em prol da “civilização”, isto é, usando-a como justificativa para sua própria consciência. Sempre em prol de algo que para o homem branco europeu é bom. Essa noção, a meu ver, é uma marca muito presente e viva da branquitude.

artistas negros, de modo a não reproduzir os estigmas e as segregações que o mercado das artes cênicas praticava e onde era muito difícil negociar (MONTEIRO, s/d; LIMA, 2005; FERRAZ, 2012; TAVARES, 1988).

A dança desenvolvida por Mercedes Baptista era um *balé de pé no chão* por uma dupla via: da dança moderna, que buscava contestar e quebrar a rigidez do balé clássico, e da dança de orixá, que se dá sempre com os “pés nus na terra, [...] também uma deusa” (BASTIDE, 2001:37). É neste sentido que Marianna Monteiro concebe a dança afro como “um dos momentos inaugurais da dança moderna brasileira” (s/d:1). Além disso, a dança afro só pode ser entendida nestes termos em relação a uma dança que não seja afro, de onde se faz necessária a designação — o que nos conduz novamente à assertiva de Ismael Ivo acima citada. Assim como a estética diaspórica, segundo Stuart Hall, não pode ser pensada no sentido de uma pureza, sem o princípio “híbrido” e “sincrético” que lhe é inerente (levando em conta não apenas o caráter de resolução, como também de tensão que o sincretismo carrega), “pensar qualquer dança afro, deliberadamente ou não, implica em assumir um ponto de vista sobre a forma e o sentido dos encontros entre as culturas africanas e as culturas europeias, em cada caso” (MONTEIRO, s/d:2).

Isto recai sobre as noções de “origem” e “autenticidade” que circundam a dança afro em suas inúmeras vertentes. O que implica o termo “afro” que se adiciona à palavra dança? É um complemento, um atributo, ou designa também uma concepção de dança, e por isso se faz necessária? É preciso entender o “afro” como algo que remete a uma matriz, mas uma matriz tão heterogênea quanto o são os povos e sociedades africanas das quais se origina, como lembra Renato Nogueira, e que, no sistema colonial escravista foram homogeneizados sob estas categorias. Segundo Marianna Monteiro, ainda, dança afro

[p]ode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos. Por isso, quando se pretende analisar um determinado fenômeno artístico a partir da ideia de que é uma manifestação afro, o que acontece é que, necessariamente, operamos uma determinada seleção, um determinado recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África. (s/d:2)

Mesmo em relação à dança europeia, se houve uma codificação que se disseminou como a dança a ser praticada por bailarinos e admirada nos teatros, concomitante a uma profissionalização da dança como forma de arte, ela tampouco pôde apagar as nuances e a heterogeneidade das danças que não são o balé clássico, mas que foram reduzidas a expressões “folclóricas”, sendo antes chamadas de “danças nacionais” e incorporadas ao balé, tais como a mazurca e a polca (FERRAZ, 2012:70).³ Outro aspecto interessante a destacar é que a grande peça tida como inaugural da dança moderna europeia é repleta de elementos que na época foram tidos como “primitivos” e “pré-históricos”:

A Sagração da Primavera de Nijinsky é tido recentemente como “a mãe da dança moderna”. A história, contada pelo balé, gira em torno de uma lenda mitológica grega, segundo a qual Perséfone é refém e esposa de Plutão nas profundezas da terra, mas, tem a permissão de retornar à Terra por causa dos clamores de sua mãe Ceres junto a Júpiter. Esse retorno marca a chegada da primavera, que traz fertilidade, sol e calor. *A Sagração da Primavera* é uma coreografia que contempla uma relação do homem com os deuses trazendo em seu bojo um apelo a valores originais e ao primitivismo. Nesse sentido, os usos do corpo são codificados para posturas mais “naturais”, próximas da “natureza” e de uma ideia de “libertação do corpo” em relação a padrões rígidos de postura estabelecidos até então. A reação violenta a essa proposta no balé clássico partiu de uma audiência ou plateia habituada com uma “plástica” que leva em conta a ideia de perfeição e evolução em direção ao progresso — uma ideia de “harmonia”. (LIMA, 2005:63)

A ideia de que o clássico é uma técnica antinatural em oposição à suposta espontaneidade das danças de matriz africana, porém, é contestada por Klauss Vianna, para quem “as pessoas no Brasil têm a mania de dizer que o clássico é uma técnica antianatômica, e não é assim: é a coisa mais anatômica que já foi criada na arte ocidental, é a rotulação da musculatura no sentido máximo que ela pode atingir” (VIANNA, 2005:30). O que se pode atribuir ao clássico é um controle corporal movido por uma disciplina extrema, uma tendência aos movimentos alongados em detrimento das contrações, além de um certo

³ A este respeito, dois balés do século XIX são tão marcantes quanto populares até hoje: *O Quebra-Nozes* e *O Lago dos Cisnes*, da dobradinha Tchaicovsky (música)—Marius Petipa (coreografia). Ambos apresentam longas sequências de “danças nacionais” — mazurcas, danças húngaras, russas, árabes — o que para hoje pode parecer bastante clássico, mas, para a época, não fazia parte do repertório acadêmico tradicional, tendo sido, no entanto, estilizadas e lapidadas segundo as técnicas corporais do balé clássico, desde já interessado por algo de “folclórico” e “exótico”.

“sadomasoquismo”, segundo Klauss Vianna (2005:36), de sempre se buscar o limite do corpo e suportar a dor.

Nelson Lima, por sua vez, faz uma ressalva quanto ao uso do termo *primitivo* para designar uma vertente da dança afro:

Hoje, a ideia de primitivo na dança afro ressurgiu não mais como “acusação”, mas, como ideia-força que ancora a prática da dança afro às origens culturais primeiras na África. Por sua vez, alguns grupos de dança afro “aliam” suas técnicas às técnicas de dança moderna, contemporânea ou jazz e com isso passam a valorizar as noções de controle e disciplina fundadas na dança clássica. (LIMA, 2005:64)

É neste sentido que, para ele, “diferentemente da dança clássica, a dança afro no Brasil lançou mão não de sua universalidade mas de sua particularidade” (LIMA, 2005:64). Esta era, de fato, uma das grandes críticas de Klauss Vianna à época de sua atuação: “É ridículo pensar que a dança só se faz a partir de cinco posições ou que só é válida a dança que nasceu na Europa” (2005:44). Para ele, as coreografias montadas por coreógrafos estrangeiros no Brasil, como era costume acontecer, eram “estranhas ao nosso bailarino, trabalhos que culturalmente não têm nada a ver com a formação artística e técnica desse bailarino” (2005:44). Estava evidente, na declaração de Vianna, a crença de que existia uma corporeidade brasileira a ser buscada pelos atravessamentos entre as danças de matriz europeia e as de matriz africana. Ao ser convidado para dar aulas de dança na escola da Universidade Federal da Bahia, em 1959, ele conta:

Sugeri ao Rolf [Gelewsky] que a capoeira fosse matéria curricular, porque tinha sentido que nela existia uma sequência de movimentos igual à técnica clássica — ou às artes marciais —, porque o corpo humano tem uma coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura: o aquecimento na capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, pelo tronco, pelos braços, até chegar aos olhos. Os olhos são importantíssimos para um capoeirista. (VIANNA, 2005:39)

Este paralelo um tanto inusitado entre o balé clássico e a capoeira nos leva novamente à afirmação de Ismael Ivo de que a dança é uma linguagem universal, isto é, desta “coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura”. Além disso, a ida de Klauss Vianna para Salvador se insere no contexto de um período extremamente profícuo no âmbito cultural, político e social baiano que se dá a partir da criação da UFBA, em 1947, por Edgard Santos, reitor da universidade,

que apostava e fomentava um “trânsito revigorante entre formas eruditas de vanguarda e tradições populares” em todas as linguagens artísticas (CUNHA; BACELAR; ALVES, 2004:39).⁴

No entanto, logo em seguida, Vianna faz um adendo: “conheci o mestre Gato e foi com ele que aprendi essa técnica. Apesar disso, ele não poderia dar aulas na Escola, era pedreiro, morava longe, não tinha nem o curso primário — mas tinha ‘doutorado’ em capoeira” (2005:39). Este depoimento evidencia, por si só, os entraves e as implicações de raça e classe que estavam e em grande parte ainda estão envolvidas no movimento da dança dentro da universidade, bem como a distância que separava a capoeira do espaço acadêmico, o professor de dança da universidade do mestre de capoeira. Ismael Ivo mostra-se contundente a esse respeito ao afirmar que “é muito difícil para uma pessoa que vem de uma origem pobre, negra, conseguir se posicionar de uma maneira gratificante. Desde pequeno, a realidade te é atirada na cara de uma forma muito cruel”.

Por outro lado, numa espécie de contraste complementar, em entrevista para um programa de TV alemão sobre dança, Ivo conta que sua estreia nos palcos foi na Alemanha, com as *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos.⁵ Ressalta a utopia antropofágica como o amálgama de “raças, ideias, culturas que é o Brasil”. Para ele, a dança tem a ver ao mesmo tempo com confrontação e fascinação, com “dizer o indizível”. Por sinal, a palavra dança, assim como seus correlatos em francês, inglês e alemão, origina-se dos verbos alongar, estender, esticar; ela envolve, por sua própria implicação corporal, desde sempre uma tensão, ou antes uma oscilação entre tensão e distensão (AMAGATSU, 2000:13).

O afro e a África

Por ora, buscarei me deter no problema em relação ao termo “afro” e como ele se articula às noções de “origem” e “autenticidade” na dança, para em seguida voltar a essa questão. No âmbito do pensamento contemporâneo, e não

⁴ A paginação refere-se a uma versão traduzida em português gentilmente fornecida pelos autores.

⁵ Arquivo consultado na Mediateca do MIME Centrum Berlin, em junho de 2017.

estritamente ocidental, mas produzido em África e por africanos, vozes e posicionamentos distintos emergem e tensionam acerca da concepção política de África na chamada pós-colonialidade.⁶ Kwame Appiah (1997), por exemplo, dedicou-se a fazer a crítica da ideia de África enquanto constructo do saber ocidental moderno, que vinculava-se estreitamente às estratégias de colonização e ao escravismo. África e América teriam surgido, pois, neste contexto. Neste sentido, o autor toma com certa crítica os movimentos da *négritude* e do pan-africanismo — movimentos nos quais a emergência do afro e de uma africanidade são oriundos — por, segundo ele, reiterar essa ficção ocidental e fundamentar-se, ao fim e ao cabo, naquilo que desejava combater, isto é, o processo colonial e as definições modernas de raça. Segundo Appiah, estes movimentos surgem ou em um contexto diaspórico, como é o caso da *négritude*, ou por uma elite intelectual para quem fazia sentido a afirmação de uma africanidade homogênea.

Achille Mbembe (2001) trilha um caminho próximo de pensamento ao abordar as formas africanas de auto-inscrição, isto é, de que maneira a África inscreve a si mesma neste processo de invenção, que se insere no âmbito da filosofia moderna do sujeito. Para isso, faz a crítica de duas grandes concepções de África que segundo ele imobilizaram a África e os africanos: a que se funda na “metafísica da diferença” e a que se apoia num economicismo nacionalista de base marxista. Isto, para Mbembe, leva ao fato de que “a crítica das imaginações africanas sobre o *self* e o mundo permanece presa dentro de uma concepção de tempo como espaço e de identidade como geografia” (2001:198). Segundo Mbembe, paralela à corrente de pensamento que usa as categorias da economia política marxista, emerge uma que se debruça sobre a questão da identidade cultural:

Esta corrente de pensamento caracterizou-se por uma tensão estrutural, opondo uma tendência universalizante que afirmava o pertencimento à condição humana (*igualdade*) à outra, particularista, que enfatizava a diferença e a especificidade, frisando não a originalidade, mas o princípio da repetição (*a tradição*) e os valores autóctones. O ponto em que estas duas tendências políticas e culturais convergiam era a *raça*. (MBEMBE, 2001:182)

⁶ Não pretendo me debruçar sobre a distinção entre pós-colonialidade e decolonialidade. Sobre isto, consultar HALL, 2013; APPIAH, 1997; MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014; BALLESTRIN, 2013.

Gostaria de chamar a atenção para estas duas tendências como um dilema e uma ambivalência em que se colocou a questão da identidade e da diferença racial também nos países da diáspora, e não apenas em África. Por um lado, a ideia de que “somos todos iguais” é um senso comum forjado e já bastante desgastado tanto como justificativa para a negação do racismo e do escravismo quanto como argumento contra o racismo quando este se manifesta (o que por si já prova que a noção de igualdade é uma mentira), e que pode se verificar também quanto às questões de gênero, classe e sexualidade. Por outro, a valorização de uma tradição e de valores autóctones, isto é, de uma “originalidade”, foi amplamente utilizada por setores às vezes até opostos politicamente.

De acordo com Jocélio Teles dos Santos (2005), a “tradição” foi usada como elemento afirmativo de uma identidade nacional brasileira não apenas no Estado Novo, mas também na ditadura militar, período ao qual dedica sua análise, quando o candomblé é usado como “imagem-força” do estado no contexto baiano. Nota-se, ainda, que o candomblé, neste caso, é tratado como manifestação tradicional africana na sociedade brasileira, sobretudo o candomblé da Bahia, que diz respeito a um determinado repertório cultural (englobando certamente práticas, gastronomia, indumentária, música e dança) —, precisamente quando passa a ser reconhecido como “religião” ao invés de “seita” (2005:131). Ao mesmo tempo, o poder estatal assim o faz introduzindo o candomblé no circuito turístico da cidade de Salvador e do Brasil, e introduzindo Salvador no grande circuito turístico nacional, reforçando, para isso, sua imagem de “folclore” e “matriz simbólica congelada” (2005:154). Ou seja, é ressaltando seu caráter regional, folclórico e tradicional que vem a ser marcada a diferença como uma especificidade brasileira e, particularmente, no caso analisado por Teles, baiana.

Neste sentido, apesar de uma penetração do candomblé no tecido social letrado que já ocorria desde a década de 1930, Teles ressalta que, para a maior parte do movimento negro até os anos 1970, o candomblé não era um espaço de autenticidade, pois estava demasiadamente ligado ao catolicismo, ao sincretismo e aos interesses institucionais, isto é, os terreiros eram espaços negros apropriados pelos brancos, “a serem conquistados na luta contra a discriminação racial” (2005:165-6). Por outro lado, havia uma troca efervescente no âmbito artístico e cultural entre intelectuais e as “práticas culturais marcadas pela africanidade”

(CUNHA; BACELAR; ALVES, 2004:39) que já ocorria desde os anos 1950, bem como uma circulação mais explícita do candomblé nas esferas de poder a partir dos anos 1970 (uma vez que essa circulação já existia, como foi observado no primeiro capítulo), o que acabou levando à revogação da necessidade de uma “autorização legal da Delegacia de Jogos e Costumes” para o funcionamento dos terreiros, pela qual havia a obrigação de “pagamento de taxa para obtenção de licença” (SANTOS, 2005:159-160), uma vez que a liberdade de culto já era garantida pela constituição federal desde 1947. Além disso, era uma contradição que um “bem simbólico” nacional estivesse submetido à autorização da polícia. Se os terreiros passaram a ser oficialmente incentivados a estarem no circuito turístico, não fazia sentido que houvesse esse resquício de criminalização.

A valorização do candomblé como elemento afirmativo da cultura negro-africana por parte do movimento negro, num âmbito político e intelectual mais amplo, ligado às noções de consciência negra e orgulho negro, veio a ganhar força sobretudo no final da década de 1970 e início dos anos 1980, com o surgimento dos blocos afro, que recriavam contemporaneamente a tradição dos antigos afoxés (CUNHA, BACELAR, ALVES, 2004:41), precisamente quando se ensaiava uma abertura política no âmbito federal. Isto não quer dizer, todavia, que essa afirmação não tivesse ocorrido antes. Como se dá a ver, ela foi precedida na dança e nas artes cênicas, âmbito em que o TEN foi precursor.

O que me levou a essa digressão foi o fato de que essa “tensão estrutural” de que fala Mbembe, constitui um dilema para a população negra no Brasil como resultado do processo colonizador e escravista — afirmar-se, ao mesmo tempo, como diferença, mas sem deixar de reivindicar uma igualdade no que tange aos direitos civis, ou, antes, uma *equivalência* de direitos. E isto se reflete diretamente na relação ao candomblé, como também às danças de matriz africana. Em todo caso, a raça aparece inevitavelmente como recurso último e irrefutável nestes discursos, de onde se pode compreender a crítica de Appiah aos movimentos da negritude e do pan-africanismo como busca de identidades que em última instância homogeneízam e reiteram a raça como aspecto imprescindível, ainda que seja em uma perspectiva positiva e afirmativa. De modo geral, tanto Mbembe quanto Appiah recusam as correntes narrativas hegemônicas ou a primazia dos “significados canônicos”, nas palavras de Mbembe, acerca de África e dos

eventos históricos que marcam esses significados, a saber: a escravidão, o colonialismo e o *apartheid*; significados que concebem a África como um mero espaço passivo de políticas e culturas externas (primordialmente europeias); isto é, que concebem a África a partir da história ocidental e do saber produzido em relação à África na perspectiva europeia. Esta postura levantada por ambos constitui uma recusa à posição passiva de vítima que reduz a história de África a “uma série de fenômenos de sujeição interconectada em uma continuidade compacta” (MBEMBE, 2001:175). Não se trata de negar ou tratar de forma leviana a violência do processo colonial e escravista, mas de estabelecer outra perspectiva em relação aos eventos históricos que marcaram a história de África e que levaram o continente à situação de impasse político em que se encontra hoje. Mbembe chega a levantar um assunto extremamente delicado e polêmico ao afirmar que uma mudança deste atual quadro requer um reconhecimento africano do protagonismo que exerceu no comércio escravocrata, como parte desse processo. Só assim, segundo ele, seria possível para o continente Africano sair da condição de ressentimento (2001:188-190).

No entanto, aqui penso que se delineia uma espécie de limite para a abordagem desta discussão no que diz respeito às relações raciais, em especial à branquitude, isto é, ao que levou a uma supervalorização do branco, fazendo da branquitude, como define Liv Sovik (2009:22), “um lugar de fala confortável, privilegiado e inominado, de onde, frequentemente, tem-se a ilusão de observar sem ser observado”. Mais que um lugar de fala estruturalmente definido e antes de um aspecto biológico, porém, a branquitude se apresenta como uma categoria de análise que, “[p]or causa de seu arraigamento em circunstâncias, [...] é um problema que precisa ser teorizado, mais do que um contexto pronto para ser modificado e adaptado a novos contextos” (SOVIK, 2009:18). A autora defende que, no que tange às relações raciais, é preciso reconhecer que o branco não deve reivindicar o protagonismo, uma vez que se acaba por reiterar as relações estruturais de não equivalência que fazem o racismo se reproduzir e sustentam uma escala hierárquica em que a cor mais clara tem mais privilégios, possibilidades de circulação e enunciação. A “virada” que tem lugar nos estudos da branquitude é colocar que a “questão racial” não diz respeito à população negra, mas sobretudo “ao branco”, ou seja, fazer notar que a responsabilidade de

ter que lidar com o racismo não é da população negra, mas também — e sobretudo — de pessoas brancas e privilegiadas socialmente, uma vez que essa supremacia é a todo tempo reiterada pela própria estrutura racista da sociedade (independente de, no âmbito subjetivo, a pessoa se reconhecer ou não como racista).

A esse respeito, Grada Kilomba, que além de pesquisadora desenvolve um trabalho artístico em performance envolvendo questões de memória e trauma decorrentes da diáspora africana e do escravismo, ao falar sobre o racismo na Europa, defende que pessoas negras e brancas precisam enfrentar processos distintos acerca da questão racial. Enquanto que, para pessoas negras, a tarefa é a de curar-se e recuperar a autoestima em grande parte destruída pelo processo escravocrata e pela supremacia branca, para a branquitude trata-se de outro processo, que ela define em cinco etapas ou momentos:

O racismo é um problema branco, um problema da sociedade branca. E, em segundo lugar, não é uma questão “Sou racista ou não?” Essa não é uma questão que a pessoa branca deve colocar. Mas, sim, a questão “Como eu desconstruo meu próprio racismo?” [...] Há como um encadeamento... um processo. Primeiro, estamos lidando com a negação, dizendo “não, não é bem assim, não sou branco, e não sou racista, sou diferente”. Da negação, passamos a um outro momento de culpa, culpabilidade. Vem, então, um terceiro momento de vergonha. E um quarto momento de reconhecimento. E, então, vem a reparação. E reconhecimento e reparação só são possíveis quando a pessoa branca é capaz de se posicionar. Esse processo descreve... Esse é um processo do branco.⁷

Ao se falar em branquitude e em pessoas brancas e pessoas negras, é preciso, ainda, atentar para que não se recaia em concepções fechadas e binárias de raça que reiteram seu fundamento biológico no qual se baseia o racismo; entendendo as nuances de classe e de gênero e não esquecendo que o colonialismo

⁷ “Racism is a white problem, a problem of the white society. And, second, it is not a question, ‘Am I racist or not?’ — This is not a question that the white person is supposed to pose — but the question, ‘How do I deconstruct my own racism?’ [...] And this is a psychological process, I think, for white people when they start dealing with racism. There’s like a chain of... a process. First, we’re dealing with denial and saying ‘no, this is not like that, and I’m not white, and I’m not racist, I’m different’. From denial, we go to another moment of guilt, guiltiness. Then comes a third moment of shame. Then comes a fourth moment of recognition, ‘oh’, recognition. And then comes reparation. And reparation is only possible, and... this recognition and reparation it’s possible when the white person is able to position itself. And that describes, this process describes — this is a white process.” Cf. entrevista com Grada Kilomba, “Lidando com o racismo na Europa”, que legendei junto ao produtor que a realizou. Infelizmente, a entrevista precisou ser retirada do ar, a pedido de Kilomba, devido a ameaças contra sua vida, o que evidencia ainda mais o caráter urgente de suas colocações. Recorri, portanto, ao arquivo da tradução que havia feito.

e o escravismo, através da “mestiçagem”, forma uma “zona cinza” um tanto complexa, que torna ainda mais nuançada esta questão. Neste sentido, Stuart Hall propõe não ignorar ou negar o conceito de raça, mas pensá-la como um *significante flutuante*, o que não negligencia a importância de se pensar em termos como “branco” e “negro”, sobretudo quando é necessário movimentar-se estrategicamente na política de direitos e nas políticas culturais; porém, ciente de que o corpo não pode ser um *significante transcendental* ao qual se recorre em última instância como *garantia*. O posicionamento desafiador de Hall decorre justamente da necessidade de pensar e mover-se politicamente sem “a busca da garantia, tanto na política racista quanto na política antirracista, que nos vicia na preservação do traço biológico” (2013b:8). Hall propõe, portanto, que se pense raça como um *sistema cultural*, o que permitiria uma flutuação e um deslizamento mais fluido e produtivo desta noção, para que não se recaia na inscrição corporal e biológica de raça — precisamente na junção entre o biológico e o político que orientou as práticas racistas e eugênicas, seja a nível individual ou coletivo.

Tendo isso em vista, a proposta de Hall se difere do posicionamento mais radical de Mbembe e Appiah em relação à noção de *raça*; mas aproxima-se no mesmo ponto que incide sobre uma crítica à homogeneização de África. Em texto sobre a diáspora (2013a), Hall refere-se a “África” entre aspas, ressaltando o caráter de invenção, construção ou ficção, no caso específico da diáspora e da criação de um imaginário sobre este continente no processo diaspórico que, segundo ele, carrega inevitavelmente a promessa de um retorno à casa, à terra. No entanto, como sublinha Hall, o retorno é sempre “a nós mesmos”, isto é, àqueles que fomentaram e se dedicaram a uma produção de “África”, ou de “Áfricas” na diáspora (2013a:47), “reforjada na fornalha do panelão colonial” (2013a:45). Isto se nota, por exemplo, no depoimento de Isabel Onsemawyi, iakekerê da Casa Fanti Ashanti, no Maranhão, conforme apresentado no documentário *Pedra da Memória* (2011), dirigido por Renata Amaral. Ao falar sobre suas percepções da Festa dos Voduns em que esteve presente na cidade de Ouidah, Benin, juntamente com o pai de santo Euclides Talabyan, ela diz: “O que mais me chamou atenção, que mais me mexeu, foi o povo na beira da praia, com seus olhares distantes,

como se estivessem buscando vidas que se foram naquela praia e que não voltaram mais”.⁸

Como argumentado no capítulo anterior, de acordo com Hall, a estética diaspórica é sempre impura, e esta é “uma condição necessária à sua modernidade” (2013a:37). Isto fica evidente na concepção de dança afro proposta por Marianna Monteiro, como uma dança sempre em relação à cultura de matriz europeia, e que afinal se constitui a partir desta fusão. A importância de trazer Hall neste contexto, entre outros motivos, se dá porque ele coloca o problema de África na diáspora, ao passo que Mbembe e Appiah dedicam-se primordialmente ao problema de “África” em África, perspectivas que se complementam e proporcionam confluências de pensamentos afins ou por vezes destoantes. Em suma, a “questão de África” é colocada, de todo modo, como uma questão do ocidente, assim como o racismo — a “questão de África” não pode ser dissociada da “questão da América” e da “questão da Europa”.

Feita essa breve digressão, gostaria de voltar à dança. O termo “afro” se relaciona a esta concepção de África na diáspora e a uma “fidelidade” — em maior ou menor grau — à matriz africana, o que não quer dizer uma reprodução tal e qual de uma dança praticada em África. Segundo Nelson Lima,

O discurso da fidelidade às origens africanas no meio da dança afro passa pelo conceito de pureza. A ideia de fidelidade às origens africanas é fundamental para se entender as distinções entre os grupos de dança afro. Os grupos de dança afro que se designam como “primitivos” procuram afirmar com mais ênfase essa ligação às origens africanas. Estes grupos procuram traduzir esse compromisso através das vestimentas, dos instrumentos musicais, das cantigas e,

⁸ É importante observar, neste caso, que o Benin é um dos países na costa ocidental africana para onde mais retornaram africanos e brasileiros no período escravocrata, chamados de Agudás e que uma vez retornados, já não eram mais africanos, mas brasileiros, e assim percebidos pela população beninense. Por conta desses “retornados”, realiza-se no Benin até hoje a Festa do Senhor do Bonfim e a Burrinha, festas brasileiras que foram à África pelo processo “reverso”. Esta questão é trabalhada minuciosamente pelo antropólogo e fotógrafo Milton Guran em seu livro *Agudás: os brasileiros do Benin* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), como também por Júlio Braga (“Notas sobre o Quartier Brésil do Daomé”. *Afro-Ásia*, 6-7, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA), e Pierre Verger em *Fluxo e Refluxo* — do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos. Dos séculos XVII a XIX (Salvador: Corrupio, 1987).

principalmente, através da cor da pele de seus integrantes. O discurso em favor da “raça negra” preconiza uma identidade que transmite a ideia da fidelidade não só cultural como também étnica às origens. Em uma outra posição temos os grupos de dança “afro-moderna”, “afro-brasileira” e “afro-jazz” que trabalham com a ideia da origem africana como parte de uma “aliança”, seja com a dança moderna, com as danças brasileiras ou com o jazz. (LIMA, 2005:44)

Esta citação traz muitas questões e nuances a serem abordadas, mas que refletem o que foi discutido acima. Primeiramente, mesmo que o “primitivo” não mais seja revestido de uma carga negativa, uma vez que ele traz consigo a noção de uma maior “fidelidade às raízes”, ele vem a reforçar a ideia de que o que está ligado às origens seria, então, mais primitivo, além de, justamente por todos os aparatos e atributos elencados — vestimentas, instrumentos, cantigas e cor da pele — evocar essa ligação com uma África ancestral que o processo diaspórico decorrente da colonização e do escravismo separaram, mas que continua viva no território da diáspora. Não necessariamente uma África atual, presente, mas à qual o retorno é sempre uma promessa. É curioso perceber, ainda, pela afirmação de Nelson Lima, como quanto mais fusionada é a dança, menos se exige o pertencimento racial dos membros do grupo de acordo com o local de origem.

Esta preocupação com fidelidade e autenticidade foi sublinhada por Edison Carneiro na ocasião do II Congresso Afro-Brasileiro, realizado em Salvador no ano de 1937, quando “chama a atenção para a importância de se observar as ‘coisas do negro no seu meio de origem’ para se ter a certeza de que as ‘coisas’ estão sendo feitas como ‘realmente’ são” (LIMA, 2005:27). Ele fez questão de sublinhar que, ao contrário do I Congresso ocorrido no Recife e organizado por Gilberto Freyre, que na ocasião levou “babalorixás, com a sua música, para o palco do [teatro] Santa Isabel”, o ocorrido em Salvador “não caiu nesse erro” (CARNEIRO *apud* LIMA, 2005: 27), pois, para Edison Carneiro, isso colocava “em xeque a pureza dos ritos africanos”. Em Salvador, ao contrário, os congressistas foram levados aos terreiros, às rodas de samba e de capoeira. Cabe sublinhar que este segundo congresso tinha uma “orientação mais marcadamente culturalista e política”, que buscava reiterar “a Bahia como centro de disseminação de uma perspectiva diferenciada sobre as questões raciais”, sobretudo levando-se em conta o cenário político nacional de recente instauração do Estado Novo e a aproximação deste com o Eixo nazi-fascista (CUNHA; BACELAR; ALVES, 2004:35).

No entanto, ressalta Lima que “com Mercedes, a questão da pureza na dança afro se desloca de se estar no ‘meio de origem’ ou em cima do palco para a questão de ser fiel a essas origens mesmo que em cima do palco. (LIMA, 2005:27). Assim, “segundo Mercedes, eles trouxeram ‘a dança bruta dos orixás, que devia ser lapidada para ser dançada no palco’ (LIMA, 2005:26), através de um dos integrantes do Balé Folclórico, Paulo da Conceição, que era por sinal filho de santo de Joãozinho da Gomeia, um dos mais reconhecidos babalorixás da época e cujo terreiro era frequentado por Mercedes Baptista (MONTEIRO, s/d). Se consideramos, como sugerido por Bastide (2001: 38), que ao longo do processo de iniciação a “crise” do transe será socializada de acordo com as normas da casa, a dança dos orixás não pode ser concebida como uma dança “bruta”. Há, neste caso, uma dupla lapidação, que ocorre primeiramente no terreiro e do terreiro para a cena. Esta segunda “lapidação” será feita, evidentemente, de acordo com a proposta de trabalho cênico envolvida.

Joãozinho da Gomeia, por sinal, era tido como um exímio dançarino, e foi uma figura polêmica não só entre o povo de santo. Assumindo a homossexualidade, ia de encontro à norma do candomblé da época de que homens não entravam em transe. No entanto, apesar de ter sido iniciado no candomblé de angola, pagou obrigação no Gantois com mãe Menininha, tendo sido “o primeiro homem que ela permitiu que vestisse o orixá e dançasse em público ‘virado’ no ‘santo’” (PARIZI *apud* FERRAZ, 2012:68). A respeito disto, a antropóloga Ruth Landes já havia registrado em 1938, durante uma visita no terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, que

[...] um filho de Omolu entrou em transe e, apesar dos olhares de reprovação, forçou sua dança junto às mulheres. “Uma semana mais tarde ao voltar, chamaram-lhe a atenção para um aviso pregado na coluna central: Por meio deste, pede-se aos cavalheiros o máximo respeito. Os homens são proibidos de dançar entre as mulheres que celebram os ritos deste templo” (LANDES, 1967:60). Na mesma cerimônia, outro filho de santo saiu às pressas do templo com receio de que pudesse manifestar a presença de seu orixá, momento em que as mulheres da casa riram-se admiradas, pois tal atitude ‘tinha provado sua virilidade, pois se livrara de dançar’” (FERRAZ, 2012:68)

Joãozinho da Gomeia foi um precursor neste sentido, e inclusive já se apresentava no Cassino da Urca com shows de dança dos orixás. É também conhecido o episódio em que ele se fantasiou de mulher no carnaval de 1956, no

baile do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Foi um escândalo na época, sobretudo para pessoas do candomblé e da umbanda. A Federação Umbandista dirigiu a ele severas críticas, repletas, obviamente, de moralismo. O babalorixá, porém, não se sentiu acuado. E, numa entrevista à revista *O Cruzeiro*, diante de uma provocação do jornalista ele respondeu o seguinte, com uma adorável pitada de ironia:

“Brinco carnaval desde os 16 anos, quando eu pulava nas ruas e clubes da Bahia. Digo mais: sempre brinquei, e continuarei brincando, pois não vejo nisso bicho de sete cabeças. Ora, que há de mais em a gente se fantasiar de mulher? Serei eu, por ventura, o primeiro Adão com o vestido de Costela que apareceu no Rio de Janeiro?”

Ao ser perguntado sobre se a fantasia feria os regulamentos de sua religião responde:

“De maneira nenhuma, meu amigo. Primeiro, porque antes de brincar eu pedi licença ao meu ‘guia’. Segundo, porque o fato de ter eu me fantasiado de mulher não implica em desrespeito ao meu culto, que é uma Suíça de democracia. Os orixás sabem que a gente é feito de carne e osso e toleram, superiormente, as inerências de nossa condição humana, desde que não abusemos do livre-arbítrio” (O Cruzeiro, 17/3/1956). (FERRAZ, 2012:66)

As declarações de Joãozinho da Gomeia revelam sua perspectiva altamente livre para seu tempo, tanto em relação à ordem social, quando àquela inerente ao culto dos orixás. Ele tinha a consciência de que os valores morais e éticos de sua religião não podiam ser confundidos com o da ordem vigente, enormemente influenciada pelo cristianismo, que vê na divisão de gêneros uma descontinuidade radical.

Esta fidelidade às origens guia até os dias atuais os grupos especializados em danças “folclóricas”, como o Balé Folclórico da Bahia, um dos principais grupos de dança do país e de grande circulação pelo mundo. Antes do Balé Folclórico, porém, o Ballet Brasileiro da Bahia, criado em 1968, apresentava uma proposta ligeiramente diferente. Seu principal coreógrafo foi Carlos Moraes, bailarino gaúcho radicado em Salvador, que tinha uma formação consistente no balé clássico, e propunha estilizar as danças “folclóricas” (entre as quais os pés de dança de orixá) com a base técnica clássico. No Rio de Janeiro, ele frequentou as aulas de Mercedes Baptista e, apesar do ambiente conservador quanto à aproximação das técnicas clássicas e modernas com o “folclore”, logrou em

construir uma das companhias mais aclamadas pela crítica da época (FERRAZ, 2012:291).

O BBB tinha em seu corpo de baile a mãe de santo Coleta de Omolu e como músico o ogan Edinho do Gantois, o que revelava sua íntima ligação ao ambiente de origem dos pés de dança de orixá. Para Carlos Moraes, no entanto, a “primeira bailarina da dança afro” na Bahia era mãe Olga de Alaketu, famosa ialorixá do terreiro Alaketu, um dos mais tradicionais de Salvador. Mãe Olga, por sua vez, foi assistir inúmeras vezes ao espetáculo *Candomblé*, nos anos 1970, com coreografia de Domingos Campos, aluno de Carlos Moraes que à época destacou-se no cenário baiano, tendo com ele firmado diversas parcerias na dança. Nas entrevistas concedidas ao pesquisador Fernando Ferraz (2012), Domingos conta diversas experiências espirituais que tinha, ora transe conscientes, ora visões, ora sonhos. Isto para ele associava profundamente o universo religioso de sua criação artística, para além de uma pesquisa de movimento distanciada e de uma relação utilitária.

Aliás, a ligação da dança afro, tanto em Salvador quanto no Rio de Janeiro, com o candomblé, é muito íntima e profunda, como se percebe pelas historiografias traçadas e pelos relatos que estas historiografias trazem. Sobretudo em Salvador, onde ela se dá neste período de intensa efervescência e renovação estético-política em diversos campos das artes que ocorre a partir dos anos 1950, mas com ênfase sobretudo nas duas décadas seguintes, e que expressavam uma “vontade de plasmar inovadora e criticamente o tradicional e o emergente, o rural e o urbano, o erudito e o popular” (CUNHA; BACELAR; ALVES, 2004:40). Isto também fomentou uma circulação intensa de profissionais entre as duas cidades, uma vez que a dança afro se consolidava como um “mundo artístico”, entrando no grande circuito das artes cênicas, e a Bahia, durante este período, de certa forma inverteu o sentido do fluxo da influência cultural ao afirmar-se como centro cultural ativo, sobretudo considerando-se o ambiente político hostil e repressor desencadeado pelo golpe militar.

Esta atividade no campo da dança, porém, consegue de certa forma manter-se até a reabertura política. Prova disto é que Carlos Moraes foi convidado para lecionar no Balé do Teatro Castro Alves e montar uma coreografia em homenagem a Oxalá, chamada *Saurê*, de grande repercussão na época e que ficou

por mais de dez anos no repertório do BTCA. Cabe observar, ainda, que o próprio Moraes foi iniciado no Rio de Janeiro, mas pagou obrigação em Salvador, com o babalorixá Vicente de Ogum, “que passou Logum Edé para a frente, dizendo que Carlos não era de Omolu” (MELO; PEDROSO *apud* FERRAZ, 2012:166).

Ao reivindicarem a possibilidade e necessidade de trabalhar com um repertório de dança que não seja, necessariamente, o da dança afro “canônica”, tal como é abordado em *Um filme de dança*, alguns bailarinos e bailarinas optam pela denominação de “dança negra” como um deslocamento do campo em questão, ainda que o definindo de outro modo. Assim, em lugar de uma pertença de remissão geográfica, originária, emerge uma referência explicitamente racial. Se entendemos o atributo “negra”, aqui, na chave que propõe Stuart Hall, como um significante flutuante, a dança não necessariamente diz respeito a um atributo racial, mas a um sistema cultural em que a classificação como *dança negra* é importante politicamente como estratégia de negociação e afirmação em um meio artístico ou cultural. Mais ainda, ela evoca determinados repertórios não só de técnicas corporais oriundas das danças de matriz africana, mas, antes e sobretudo, questões, temas, problemas que dizem respeito à experiência negra em uma sociedade racializada — e racista. Ou, para retomar as palavras de Ismael Ivo, uma definição que se faz necessária uma vez que a cor da pele é motivo de relações desiguais.

Neste ponto, aproximam-se de bailarinos e bailarinas contemporâneos oriundos de países africanos tal como é mostrado no documentário *Danse, l’Afrique, danse!* (2013), dirigido por Marion Stalens, sobre o festival de dança que leva este mesmo nome, ocorrido em Burkina Faso. O filme traz depoimentos e algumas cenas de espetáculos realizados por bailarinos e bailarinas de diversos países africanos, francófonos, anglófonos, lusófonos etc. A proposta dos espetáculos varia enormemente, mas eles possuem, em geral, um forte teor político e social, sem se preocuparem, todavia, com uma fidelidade às tradições. A referência às práticas antigas de dança, de cada sociedade ou país da qual são

oriundos, é abordada ora como questão política que entra no tema do espetáculo, ora como técnica corporal. No entanto, não há uma preocupação em reproduzir uma dança tradicional, muito pelo contrário. Trata-se de bailarinos/as com grande circulação e reconhecimento no circuito internacional (sobretudo europeu) de dança contemporânea, como Taoufiq Izzediou e Salia Sanou.

Clyde Morgan, expoente na dança moderna norte-americana e também brasileira, uma vez que atuou durante muitos anos no Brasil, com o qual mantém uma relação artística intensa, em *Um filme de dança*, declara que a cor da pele do coreógrafo não é tão importante quanto o vocabulário, isto é, o *repertório gestual e de movimento* que envolve sem dúvida certa *percepção corporal* na dança. Segundo ele, muitos coreógrafos negros não fazem dança negra, ao passo que coreógrafos brancos o fazem. Nota-se, portanto, como não pode haver um consenso em torno do uso destes termos. Eles se fazem necessários não só pelo argumento irrefutável de Ismael Ivo, como também pelo processo histórico e cultural pelo qual a dança de matriz europeia se constituiu e consolidou enquanto instituição artística que responde pelo termo “dança”, sem atributos. Portanto, assim como a dança moderna foi designada desta forma para marcar sua diferença — e sua ruptura, em certo sentido — com o balé clássico, o mesmo tendo ocorrido na dança contemporânea, as designações de dança afro e dança negra marcam essa diferença, não só como uma decorrência de afirmação diante das hierarquias instituídas pelo colonialismo e pelo escravismo, como é evidente, mas também por elaborarem uma corporeidade que não é nem da dança moderna, nem das danças de matriz africanas tal como em África, mas algo novo, que se produziu na diáspora (como defende Lélia Gonzalez em relação à categoria político-cultural de *amefricanidade*) — uma distância em meio à proximidade.

GriotLab: uma proposta de fusão na dança

Como foi colocado no início do segundo capítulo, Paco Gomes desenvolveu um método que chamou de GriotLab, em referência à tradicional figura do *griot* em diversas sociedades africanas. O método consiste, portanto, na

criação de um vocabulário ligado aos pés de dança de orixá, bem como movimentos de trabalho, entendendo a dança não apenas como uma arte do corpo, mas também como ocupação de espaço, propondo exercícios de coordenação motora rítmica e cinética. Para isso, toma como base principalmente os pés de dança de orixá e a dança moderna. A dança de orixá, por sua vez, já tem em si um aspecto *griot* uma vez que “constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador” (BASTIDE, 2001:36). Há que se fazer, porém, uma ressalva quanto a essa percepção de Bastide. Primeiro, em relação ao termo “mito”, que no presente trabalho tem sido preterido em prol de *itan*, muito mais adequado. Em segundo, porque os itans cantados e evocados pelos ogans e pelas autoridades no momento do *rum* não são “representados”. Se são os orixás que ali estão, estas histórias são revividas, atualizadas e apresentadas no barracão, atuando energeticamente no espaço. Há uma suspensão da divisão entre passado, presente e futuro, uma vez que a ancestralidade se encarna e se atualiza. Daí a necessidade de que isso sempre venha a acontecer, com a regularidade das obrigações e das cerimônias públicas. Neste sentido, cada pé de dança é um modo como o orixá caminha pelo barracão. Há danças que têm a mesma base, quando um mesmo toque é usado para evocar orixás diferentes, que dançarão com pequenas variações; outras, são específicas de cada orixá.

No que concerne à dança moderna presente no GriotLab, uma de suas principais referências é a técnica desenvolvida por Martha Graham, ao abordar uma relação com o corpo que parte do centro para as periferias corporais a partir do trabalho com contrações e extensões. Outra destas referências é a técnica desenvolvida por Lester Horton, que foca nos trabalhos de linhas, coordenação e resistência física. Horton a desenvolveu entre os anos de 1920 e 1940, nos Estados Unidos, inspirado nas danças “nativas” em seu país, e num rigoroso estudo de anatomia, que funciona para que os impactos físicos sejam os mínimos possíveis em um máximo desempenho do/a bailarino/a, uma espécie de “redução de danos”, se pudermos colocar desta forma. Neste intuito, há técnicas para quedas, saltos, movimentos que gradualmente vão do nível baixo, ao médio e ao alto.

Tive a oportunidade de fazer aulas de Horton com Elisio Pita, que se especializou nesta técnica após uma longa imersão nos Estados Unidos. As aulas

aconteciam no Terreiro Contemporâneo, espaço criado por Rubens Barbot, que tem uma companhia com seu nome, e Gatto Larsen, no centro do Rio de Janeiro, próximo à praça da Cruz Vermelha. De fato, a técnica exige que o bailarino ou bailarina trabalhe cada vez mais a flexibilidade, pois esta vai se tornando imprescindível à execução dos exercícios. No entanto, ainda que não se alcance a flexibilidade ideal, existe uma consciência corporal que se dirige a encontrar um eixo que funciona como centro de equilíbrio em cada movimento. Assim, dominando esta técnica, o bailarino ou bailarina pode executar os movimentos mais difíceis com segurança e precisão. Por isso, foi muito utilizada na dança moderna e no jazz.

Um exemplo clássico de seu uso se dá na Companhia de Dança Alvin Ailey, que foi precursor da dança negra moderna norte-americana. O espetáculo *Revelations*, de Ailey, tornou-se um cânone neste aspecto. Além de ter sido todo baseado na técnica de Horton, com quem Ailey estudou, o espetáculo conta a saga da população negra escravizada nos Estados Unidos. A trilha é composta de músicas do repertório cristão de matriz africana, conhecidas também como *spirituals*, *holy-blues* e *gospel*, canções-sermões. Uma das cenas mais marcantes encontra-se na seção do espetáculo chamada “Take me to the water”, que conta a fuga realizada através das águas dos rios pelas pessoas escravizadas, tendo como trilha um famoso *spiritual*, “Wade in the water”.⁹ A cena abre com um cortejo, em que os bailarinos entram com estandartes e um guarda-sol, lembrando mesmo uma congada. A versão da canção utilizada no espetáculo reforça o aspecto percussivo através dos atabaques, do agogô e das claves de madeira (muito usadas no bolero cubano, como citado no capítulo anterior). A cena fala por si só. Apesar da extrema precisão com que os bailarinos e a bailarina a executam, o corpo é “pura água”. Outra é um famoso solo, “I wanna be ready”, em que o bailarino vai do nível baixo ao mais alto, e dança no nível baixo apoiado apenas sobre o cóccix, o que consiste em um dos exercícios mais difíceis da técnica.¹⁰

⁹ Agradeço a meu amigo Semaj Moore, pesquisador das relações raciais na Universidade do Texas em Austin, e radicado no Rio de Janeiro, pelas trocas a respeito do espetáculo.

¹⁰ Estas cenas são possíveis de serem encontradas online, no YouTube. Pude assistir à apresentação integral gravada em vídeo em uma das aulas no Terreiro Contemporâneo, com Luis Monteiro, pesquisador da dança afro e coreógrafo da companhia Rubens Barbot.

Nas aulas de Paco, ao final de cada pequena coreografia montada, ele escolhia alguém para contar a história do que havíamos acabado de dançar. Certamente que as histórias nunca eram as mesmas. Trata-se menos de buscar uma dimensão narrativa do que de uma questão de intensidade. Não se pode esperar que todos entendam da mesma forma a “história” contada através do encadeamento gestual que envolve vocabulários ligados a mais de um orixá. Era algo imanente, mas não evidente — um “jogo”, em que a ludicidade era mais importante do que uma verdade. Ao final de cada aula, também, ele pedia que cada pessoa dissesse três palavras que remetessem ao que havia sido trabalhado em aula. Era um momento de conversa sobre o que tínhamos acabado de fazer. Para ele, era muito importante que não caíssemos na repetição automática, que o aprendizado com o corpo fosse digerido, e que tivéssemos consciência do trabalho corporal.



Figura 1: GriotLab. Roda de conversa ao final da aula.

Além destas referências, Paco baseava-se em um método de Merce Cunningham que divide a coreografia em células sequenciais, chamadas A, B, C etc.¹¹ Paco utilizava esse método para formar uma espécie de caleidoscópio coreográfico, em que cada grupo dançava uma sequência, e elas eram montadas

¹¹ Vale ressaltar que este é um senso comum em relação à dança de Merce Cunningham, tendo sua contribuição para a dança moderna e para a dança contemporânea sido muito mais expressiva e intensiva do que isto. Em comparação com o território das Ciências Humanas, Cunningham seria uma espécie de Foucault da dança.

em combinatórias. Por exemplo, um grupo dançava as sequências na ordem A, B, C, o outro na ordem B, A, C, e outro na ordem C, B, A e assim por diante, movendo-se no espaço cênico. Certamente que isto dependia do número de pessoas e de células coreográficas.

Outra importante referência no trabalho de Paco era oriunda não da dança, mas do teatro: o diretor italiano Eugenio Barba, que criou o grupo *Odin*, sediado na Dinamarca e com base no que desenvolveu como Antropologia Teatral. Barba buscava um teatro com forte ascendência do ritual. Foi assim que ele conheceu Augusto Omolu e o convidou a trabalhar no Odin como ator e professor, onde atuou de 2002 a 2013. Augusto Omolu era ogan no candomblé desde muito jovem, e teve sua formação com Mestre King, no grupo *Balu*, dirigido por King, e no grupo *Viva Bahia*, dirigido e fundado por Emilia Biancardi, pesquisadora e folclorista, que por sinal foi quem lhe deu a alcunha que lhe rendeu o nome artístico. Augusto Omolu, no entanto, era de Ogum com Iemanjá (FERRAZ, 2012:210), mas dançava um solo para Omolu no *Viva Bahia*, grupo precursor na dança afro de Salvador, tendo surgido na década de 1960. Um dos principais trabalhos de Omolu, dirigido por Barba, chama-se *Oro de Otelo*.

Da Antropologia Teatral de Barba, Paco inspira-se numa “dramaturgia do movimento” que consiste em explorar “as possíveis peculiaridades dramáticas no trabalho psicodinâmico da dança dos orixás, assim como suas diferentes energias e oposições de força” (FERRAZ, 2012:215). Isto é, para cada orixá há uma intensidade gestual que se afina à energia do orixá, e um vocabulário específico baseado em seus pés de dança e usado para montar a coreografia numa sequência contínua. Por vezes, a base corporal do movimento é a mesma, mas o que muda é o gesto aliado à intenção. Por exemplo, os gestos de Oxóssi armando o arco e flecha e Oxum penteando-se diante do espelho têm a mesma base: um braço esticado à frente, o outro dobrado, as pernas em oposição e o tronco ligeiramente rotado de modo que o rosto olhe em direção do braço mais estendido. Só que, ao fazermos o movimento de Oxóssi, os punhos estão cerrados e os braços desenhavam linhas e ângulos mais retos — o braço esticado está *totalmente* esticado. Ao passo que, ao fazer o movimento de Oxum, o braço que está mais estendido se curva ligeiramente, enquanto o outro sobe para cima da cabeça, e as mãos estão espalmadas, pois ela se olha no espelho e acaricia os cabelos. É preciso imprimir

certa graça ao movimento, um tanto mais curvo e arredondado, ao passo que em Oxóssi é preciso imprimir uma firmeza que evoca a atenção necessária ao momento da caça, e não a descontração e leveza de se pentear nas águas do rio.



Figura 2: GriotLab, cena de *Orixá Contemporaneous*, coreografia de Paco Gomes apresentada no teatro Castro Alves em novembro de 2015. Foto: Dayse Cardoso

O mesmo ocorre em relação ao gincá, que é uma reverência feita pelo orixá no candomblé quando este chega ao *aiyê* no corpo da iaô, quando se dirige ao centro do barracão para tomar *rum*, quando sai do barracão (sempre de costas para a porta) ou quando se dirige a alguém para abraçar. O movimento basicamente consiste em descer o tronco com os punhos em direção aos joelhos flexionados, onde eles se apoiarão, enquanto os ombros tremem. No método Griotlab, esse tremor dos ombros não existe, logicamente, pois não se trata de imitar o orixá, mas de recriar o movimento, ao passo que a ondulação do tronco é ressaltada. No entanto, os ombros é que “levam” o movimento, isto é, deles que vem o impulso primeiro que vai levar as costas ligeiramente para trás e fazer descer o tronco. Há um movimento pertencente ao vocabulário de Ogum em que ele desce do cavalo. Neste caso, repete-se o gincá, mas os braços acompanham o movimento ondulatorio do tronco, projetados para frente, com os cotovelos angulados em 45° mais ou menos, os punhos cerrados, como se segurassem uma rédea.

A ênfase, aqui, é no movimento de descida do tronco que vem acompanhado de uma ondulação, onde a cabeça é a última a chegar e os braços estão rentes ao tronco, pois ele será necessariamente seguido de outro movimento. Todas as coreografias são um contínuo onde os movimentos encadeiam-se uns aos outros, com algumas “paragens”, como aliás, é muito comum na dança moderna. Estas “paragens” funcionam como instantes em que se pode vislumbrar um quadro, mas por pouco tempo. Paco sempre nos alertava para não tivéssemos pressa de fazer o movimento seguinte, mas sabermos o momento em que a coreografia oferece esses quadros que depois vão se transformando.

A relevância dos ombros é um aspecto comum às danças afro, como destaca Nelson Lima:

[...] o movimento dos ombros caracteriza bastante a dança afro sendo igualmente fundamental em qualquer das coreografias, pois, os ombros dão “solução de continuidade” aos movimentos dos braços e das mãos. Se os braços e mãos se movem sem o “amparo” dos ombros são feitos movimentos “quebrados” e descontínuos. Deste modo, os movimentos ficam esteticamente mais feios no momento em que se flexiona às juntas sem mexer com os ombros. Já na dança clássica, o movimento dos braços não se quebra abruptamente. Os movimentos dos braços se alongam e flexionam de uma forma lenta, o que não exige que os ombros se movimentem. De um modo geral, os ombros não se movem na dança clássica porque isso retira o corpo da postura “ereta”. (LIMA, 2005:36)

De fato, uma diferença fundamental é que o balé clássico é direcionado para cima, para um alongamento do corpo e dos membros, o que imprime uma tendência ao levitar e ao descolar-se do chão, ao passo que as danças de matriz africana têm em comum a valorização do contato da sola dos pés no chão, uma direção mais para baixo, e portanto, ao invés de alongar, há uma tendência do corpo se flexionar em direção à terra, que tem uma importância crucial. O gincado não se reduz à tremulação dos ombros, envolvendo toda a movimentação que a precede e sucede. No caso da dança afro, no qual o tremor dos ombros não é eliminado, Lima se mostra reticente quanto a nomear o movimento desta maneira:

Não se pode cair na tentação de chamar o movimento de ombros na dança afro de “gincado” porque as finalidades são bem distintas. No ritual de candomblé, o gincado denota uma passagem, o momento “liminar” que marca a incorporação do orixá por parte do filho de santo. Ainda que a dança afro esteja representando um ritual de candomblé, o que seria o gincado passa a ser a “representação do gincado”, assim como o que seria o candomblé passa a ser a “representação do

candomblé” e o que seria o filho de santo incorporado passa a ser a “representação do filho de santo incorporado”. (LIMA, 2005:36)

Quanto ao gincado estar sendo representado ou não, portanto, isto pode mudar a intensidade e a intenção do movimento, mas não muda o movimento enquanto gincado, independente dele ser realizado no terreiro ou fora dele. Para Lima, a denominação enquanto gincado está ligada ao contexto litúrgico em que se realiza e ao transe, ao processo de incorporação — isto é, quem ginca é o orixá, não o dançarino, e portanto não é apropriado usar esta mesma designação em relação ao contexto cênico. Para Paco, isto não importa tanto, uma vez que ele denomina o movimento “gincá”.

Esta questão nos encaminha à relação entre drama e ritual, muito presente na dança afro e nas fusões que ela propõe. A respeito disso, Wole Soyinka ressalta que

[o] problema essencial é que a progressão emotiva que leva a um êxtase ou uma catarse comunal, foi destruída no processo de reencenação. Isto nos leva intencionalmente à questão perene de se o ritual pode ser considerado drama, em que momento uma celebração religiosa ou mítica pode ser considerada ser transformada em drama, e se o derradeiro teste dessas questões não está em sua capacidade de transferência de um ambiente habitual para um ambiente estranho.

Estas questões são tão frequentemente colocadas quanto largamente artificiais. A angústia entre o que é ritual e o que é drama vem tornando-se ainda mais abstrata pela recente reversão do teatro progressivo americano e europeu em ritualismo em sua forma mais ‘pura’ de ser apreendida. (SOYINKA, 1990: 5-6)¹²

E, numa provocação instigante, ele conclui que “[a] questão, pois, da suposta linha divisória entre ritual e teatro não é de grande interessante em África; a linha que se traçou foi em grande parte desenhada pelo analista europeu” (SOYINKA, 1997:7).¹³ Soyinka defende que o drama é de tal maneira inerente ao

¹² “The essential problem is that the emotive progression which leads to a communal ecstasy or catharsis has been destroyed in the process of re-staging. So this leads us intentionally to the perennial question of whether ritual can be called drama, at what moment a religious or mythic celebration can be considered transformed into drama, and whether the ultimate test of these questions does not lie in their capacity to transfer from habitual to alien environments.

These questions are as frequently posed as they are largely artificial. The anguish over what is ritual and what drama has indeed been rendered even more abstract by the recent reversion of European and American progressive theater to ritualism in its ‘purest’ attainable form.”

¹³ “The question therefore of the supposed dividing line between ritual and theater should not concern us much in Africa, the line being on that was largely drawn by the European analyst”.

ritual, que essa linha divisória não cabe como uma questão. É como se a dramatização cênica que compõe o teatro e, por extensão, as artes da cena que usam de dramaturgia, estivessem em perfeita continuidade com o drama ritual. O que muda, para ele, é apenas o contexto, isto é, a mudança de ambiente. Neste sentido, a cena da limpeza de corpo, que abre *O rito de Ismael Ivo*, vem justamente problematizar esta fronteira. Ali, a literalidade do rito faz com que a divisão entre encenação e veracidade esmaieça — já não se pode saber; ou antes, esta distinção já não é importante.

Quando Lima busca demarcar o que seria “representação” e o que seria “realidade”, sugere um certo apego a uma suposta “autenticidade” do movimento. A questão subjacente, aqui, não diz respeito a representar o movimento, o candomblé ou o filho de santo incorporado, mas ao próprio processo de incorporação, ao transe como o que vai autenticar o movimento como gincado. Ao comentar as danças do que denomina “sociedades arcaicas”, José Gil observa que

Os gestos do dançarino não traçam no espaço representações, estas nascem da potência mimética do corpo. [...] antes de tudo trata-se de dançar — isto é, de traduzir em movimentos a lógica interna à produção do sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si próprias... (GIL, 1997:67)

Mesmo utilizando muitas vezes um vocabulário que remete à dimensão linguística, Gil reconhece que

a impossibilidade [...] de reduzir a géstica a uma língua (definindo nela claramente elementos indivisíveis e as leis da sua composição) faz com que a dança demonstre a existência de uma limitação à ‘formalização’ absoluta dos gestos e a irrupção de uma infralógica no sistema. Assim, qualquer dança, mesmo a mais formalizada, mais codificada ou a mais acadêmica, deixa escapar um resíduo não formalizável” (1997:72).

Em uma cerimônia de candomblé, há uma dramaturgia tanto do movimento quanto da ocupação do espaço — não é à toa que a dança é um elemento essencial nas cerimônias públicas e em certos ritos internos. Toda a movimentação de ocupação do espaço já é, em parte, ensaiada, e vai desde o xirê ao *rum* de Oxalá que encerra as cerimônias públicas: a ordem em que se entra no barracão, a dança que abre o xirê, quando se deve bater cabeça, em que pontos do barracão e para quem, em que momento os orixás chegam na roda, a ordem dos

runs, as danças de cada orixá de acordo com suas qualidades, seus domínios e interações (quando dança apenas um orixá ou quando dançam diferentes orixás juntos, o que corresponderia praticamente a uma “entrada em cena”; por exemplo, quando Xangô é chamado a dançar com Iansã, quando Logun Edé dança com Oxum, quando Oxum e Oxóssi dançam com Logun, ou ainda quando, ao final, todos os orixás “em terra” dançam para Oxalá — seriam inúmeros os exemplos), o que se faz quando alguém que não é da casa vira no santo, o que se faz quando alguém “bola” no santo, a conduta por vezes acionada quando chegam autoridades (isto é, babalorixás, ialorixás, ogans, ekedes ou ebomis reconhecidos) no barracão durante o xirê etc. Tudo demanda uma atitude determinada, um certo repertório gestual.

Neste sentido, Marco Aurélio Luz ressalta a “dramatização como dimensão da liturgia nagô (2017:392). É importante sublinhar, todavia, que esta é *uma* dimensão da cerimônia. O caráter sacro-religioso que a reveste e o transe dão a ela um aspecto diferente da encenação, pois ali estão dançando de fato as divindades. Não se deve cair no erro de achar que é “a mesma coisa”. O que busquei problematizar é uma certa dicotomia entre uma suposta espontaneidade do ritual, que se daria pela perda da consciência, e o ensaiado/ dramatizado, que se daria pela consciência cênica. Certamente que nas cerimônias (assim como nas artes cênicas, em certo sentido), há que se contar com o espaço para o inesperado.

A relação espaço-temporal no GriotLab

Dançar, portanto, é ocupar um espaço. E o modo como se ocupa este espaço varia. Por isso, Paco preocupa-se em realizar exercícios não só para o condicionamento físico, como também os que estimulam a coordenação motora rítmica e cinética, bem como a orientação no espaço. Essa ocupação não pode ser aleatória, mas orientada, consciente, ela deve fazer parte da dramaturgia envolvida. O primeiro passo para a dança é o próprio caminhar. No caso de um xirê, Marco Aurélio Luz ressalta que “[a] disposição espacial, em círculos, dos fiéis, na roda ritual, dramatiza a dimensão cíclica do tempo, articulando-o com a

forma de ocupação do espaço” (LUZ, 2017:390). Wole Soyinka evoca esta concepção cíclica do tempo, e não linear, no “pensamento tradicional” iorubano, como ele chama (SOYINKA, 1990:10), que se exprime em assertivas como “the child is the father of the man” [a criança é o pai do homem].

Essa concepção circular fazia parte do método GriotLab. As aulas eram divididas em três partes: uma dedicada a exercícios de condicionamento físico e desenvolvimento da dança segundo o do método, que misturavam exercícios do balé clássico, mas introduzindo elementos da dança moderna; em seguida, vinham os exercícios de orientação no espaço que estimulavam ao mesmo tempo a coordenação motora, alguns focados na simetria, e outros na assimetria entre os lados esquerdo e direito do corpo. Também variavam entre os planos médio e alto. Consistiam em uma caminhada coreografada, onde devíamos começar e terminar em posições combinadas. A música não era ao vivo, não havia uma orquestra de instrumentos percussivos como nas aulas de dança afro. Paco fazia questão de sublinhar que ele não fazia dança afro, mas dança moderna. Ele era muito crítico também quanto ao que entendia como uma “falta de técnica” da dança contemporânea, isto é, sua tendência para algo aleatório. Para ele, não havia como escapar do moderno quando se tratava de fazer uso de técnicas — fossem de fortalecimento ou coordenação espaço-corporal.

Nesta época, Paco havia voltado a Salvador depois de alguns anos morando fora, entre Estados Unidos, onde dava aula em universidades, e a Europa, onde costumava dar workshops. A proposta era criar uma pequena coreografia a cada aula. Isso para mim foi de extrema importância, visto que é diferente de uma aula, como é muito comum, onde se passa uma série de exercícios, depois alguns movimentos que grupo percorre a sala repetindo, mas não se preocupa em perceber se o aluno ou bailarino está de fato entendendo o movimento mecanicamente, se está usando o corpo de maneira a tirar o máximo proveito com o esforço necessário ao movimento, para que possa aumentar sua capacidade física e coreográfica. E, sobretudo, se sabe usar coreograficamente o repertório trabalhado.

Na parte da aula dedicada às cenas coreográficas, na época em que fazia as aulas, ele costumava usar as mesmas músicas, de *Gabrielle Roth & The Mirrors*. Gabrielle Roth foi uma bailarina e musicista norte-americana que se interessou

pelo xamanismo, músicas de rituais e tranSES oriundas de sociedades “modais”. As músicas que Paco escolhia eram sempre as mesmas porque, apesar das síncopas, funcionavam segundo um pulso rítmico ternário, o que, segundo ele, estimulava o tempo cíclico da coreografia e a continuidade entre os movimentos. De fato, o número três, no candomblé, está ligado ao movimento cíclico; na verdade, espiralar. É o terceiro elemento que proporciona e desencadeia o movimento dinâmico do qual decorre o crescimento e a expansão, de modo que

o dualismo, o quatro e seu quadrado, o dezesseis, compreendendo unidades em equilíbrio, devem sua própria subsistência ao fato de serem ‘movid@s’ pelas unidades de três. Assim, por exemplo, *Ifá* — representado pelos dezesseis *odù* e seu quadrado, duzentos e cinquenta e seis — ficaria rígido, desprovido de significação funcional, se não estivesse sustentado e acompanhado inseparavelmente por *Èsù Igbá-keta*, o ‘três’ por excelência” (SANTOS, 2012:72)

Neste sentido, Exu é o primeiro elemento procriado, resultado da integração de água e terra (elemento masculino e feminino), o que o liga aos números um e três, sendo “UM multiplicado ao infinito” (SANTOS, 2012:144). Por isso, Exu está associado ao triângulo, ao *Òkòtó*, concha em formato de caracol (um ponto a partir do qual se expande um movimento espiralar) e demais objetos pontiagudos (ou seja, não somente pelo caráter fálico). O terceiro elemento vem a desencadear este movimento espiralar de crescimento e expansão. De fato, conta um *itan* que Exu Yangí, filho de Orunmilá, jamais tinha sua fome saciada, já havia comido tudo o que existia, inclusive sua mãe, e, no dia em que ia comer o pai, Orunmilá decide matá-lo, estilhaçando-o; porém, por mais que tentasse, cada vez que partia Exu Yangí, os duzentos pedaços ganhavam vida e Yangí fugia para outro *orun*. Isto se deu nos nove *orun* e assim todos os *orun* e o *aiyé* ficaram povoados de Exu, até que este resolveu negociar com Orunmilá, pois não adiantava — Exu jamais morreria, é o *princípio* de tudo (tanto no sentido de começo quanto de substância elementar).¹⁴ Neste sentido, são inúmeros os itans envolvendo Exu e Orunmilá, ora como pai e filho, ora como melhores amigos, ora

¹⁴ Este *itan*, bem como uma explicitação pormenorizada sobre Exu como elemento procriado por excelência e sua relação com o três encontra-se em *Os Nagô e a Morte* (SANTOS, 145-149). Cabe observar, ainda, como a valsa, o ritmo ternário por excelência na música clássica europeia, é dançada em círculos, sempre em giros intermináveis. Não é à toa que Stanley Kubrick tenha escolhido a mais popular e famosa delas, *Danúbio Azul*, de Johann Strauss II, para a cena de 2001, *uma Odisseia no Espaço* em que o planeta Terra e a nave espacial giram no espaço, de modo que passado e futuro encontram-se em uma noção de tempo cíclica e espiralar.

numa contenda, mas, onde será sempre preciso se conciliar, pois, justamente por serem opositivos, em certo sentido, é que são complementares e andam juntos (BENISTE, 2008; PRANDI, 2001).

Ao comentar o esquema corporal implicado na capoeira, Julio Tavares refere-se à “lógica da espiralidade”, proporcionada justamente pelo teatraedro decorrente da “ação teatral na sua relação com a vida fundamental”, tal como proposto por Jean-Louis Barrault, e composto por quatro elementos: consciência (habilidade), ventre (atitude), coração (conhecimento) e cabeça (organização). Ao conceber desta forma o esquema corporal, Tavares sublinha a integração entre corpo e cosmos: “Ao comparar o corpo a um satélite e a experiência humana a uma jornada no espaço e no tempo, Barrault vê o corpo energizado em toda a sua potencialidade. Corpo enquanto energia: ação. Corpo enquanto ritmo: movimento. Eis o campo magnético de forças” (TAVARES, 2012:104). Segundo Tavares, a classificação eurocêntrica do corpo o divide em três partes: cabeça, tronco e membros, ao passo que “o corpo negro, bem como suas heranças”, tem “os quadris como uma parte de maior significância e portadora de autonomia dos movimentos” (TAVARES, 2012: 106). É neste sentido que ele diferencia uma lógica do triângulo de uma lógica da espiralidade.¹⁵

Caberia, aqui, fazer uma observação que concerne a uma diferença entre a dança moderna como a que Paco propunha e as danças afro, sobretudo as que não se fundem ao moderno. Ao contrário dos movimentos marcados pela rítmica binária, ternária ou quaternária, a síncope, como fator fundamental da rítmica, exerce um tipo de interferência na maneira como o movimento ocupa o espaço aberto pelo tempo musical, provocando deslizamentos nessa ocupação, e por isso frequentemente muito mais requintada. Para um corpo acostumado aos compassos “tradicionais” da música tonal, a síncope pode representar um descompasso, criando contratempos muito mais difíceis de serem preenchidos. Isto pode ser figurado, por exemplo, na inter-relação de sobreposição que o 3 e o 4 (e seus quadrados) podem assumir, como evocado segundo a cosmologia acima exposta.

¹⁵ Fernando Ferraz registra que a Técnica Silvestre, desenvolvida e difundida por Rosângela Silvestre, e lecionada também nos cursos da Escola de Dança da Funceb, consiste em uma “associação metafórica do corpo em estruturas” (FERRAZ, 2012:209) ligadas aos quatro elementos da natureza, de modo que a Terra conecta-se ao Triângulo do equilíbrio, que vai dos quadris aos pés; a Água e o Ar conectam-se ao Triângulo da expressão, que vai dos ombros ao umbigo, e o Fogo, ao Triângulo da intuição, que vai dos ombros à cabeça.

Ao final do ano de 2015, em que me dediquei ao GriotLab, foi montada uma coreografia de quinze minutos para ser apresentada no Teatro Castro Alves, como é de praxe nos cursos livres da Escola de Dança da Funceb. Paco Gomes intitulou-a *Orixá Contemporaneous*, e escolheu a música *Elusinian Blue*, de *Gabrielle Roth & The Mirrors*.¹⁶ Cabe observar que éramos um grupo de curso livre, composto majoritariamente por dançarinos não profissionais. A coreografia iniciava-se com um círculo em que todos os componentes estavam muito próximos, como diversos átomos concentrados, formando uma molécula; o foco de luz fechava-se neste centro. O começo da música, que era um som parecido com um berrante, como um instrumento que marca uma ‘nota de chão’, indicava o início da dispersão, o bloco circular se abria e passava a ocupar um espaço maior, ainda preservando o formato circular. Cada um dos dançarinos e dançarinas fazia um gesto ligado ao vocabulário de um orixá. No momento em que a percussão entrava na música, todos “gincavam”, menos um dos integrantes que, do centro do círculo, apontava para cima. Cenicamente era uma imagem marcante, mas Paco assim o fez porque este rapaz nunca acertava o momento do gincá.

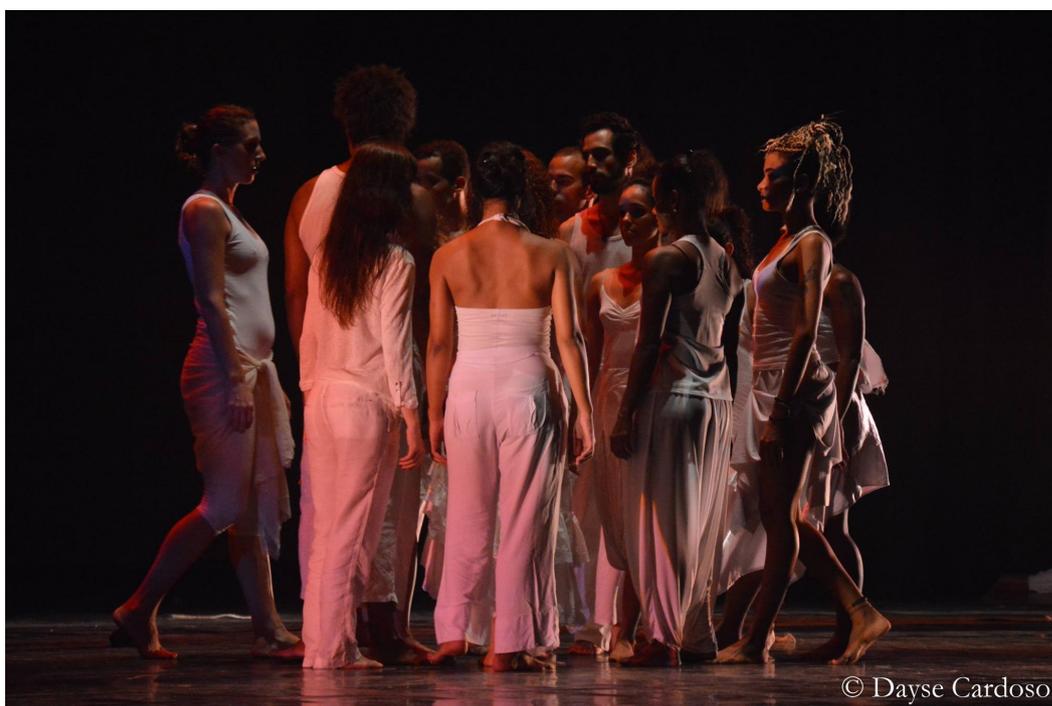


Figura 3: GriotLab. Cena de *Orixá Contemporaneous*. Foto: Dayse Cardoso

¹⁶ Infelizmente, como foi dito na Introdução da tese, perdi todos os registros que tinha feito das entrevistas e aulas. Há, porém, uma gravação bastante rudimentar da apresentação feita com uma câmera de celular. Pode ser acessada online no YouTube sob o nome de “GriotLab – Orixá Contemporaneous (TCA – 2015)”.

As coreografias e a divisão das células coreográficas são criadas de acordo com o número de participantes e com o nível técnico de quem dança. Assim, a montagem e as soluções cênicas respeitam as possibilidades que cada corpo lhe oferece, por mais que seu objetivo seja o de fazer *incorporar* o método. Após este gincá inicial, o grupo se separava em três grupos de três ou quatro pessoas cada um, que se dirigiam a três cantos do palco: dois para a frente e um para trás, formando um triângulo entre os três; e em seguida, numa nova passagem, formávamos uma diagonal e dançávamos uma mesma célula coreográfica, que tinha movimentos dos vocabulários gestuais de Ogum, Omolu e Oxóssi.

Estas passagens entre os formatos consistiam em um movimento que costumávamos fazer durante os exercícios iniciais e, na montagem coreográfica, aconteciam quase toda a vez que íamos mudar a forma do caleidoscópio. A cada passagem os grupos aproximavam-se e dispersavam-se, em movimentos de contrações e expansões, aproximações e afastamentos, como se os três grupos estivessem ligados por um elástico. Então, dois dos grupos se encaminhavam para as extremidades, deixando o espaço central para um grupo de cinco mulheres que faziam uma coreografia com movimentos de Oxum, enquanto que nas laterais fazíamos os movimentos de Ogum e Oxóssi. Em seguida, após uma nova passagem que consistia no movimento de “ler os búzios”, uma nova formação acontecia: os grupos se desfaziam, três bailarinas voltavam a ocupar o espaço central do palco e eram circundadas pelos demais dançarinos que ficavam em posição de *culé*.¹⁷

Nesta cena, Paco pediu que eu me dirigisse para trás das meninas e ficasse em pé na borda do círculo, com o punho direito fechado encostando a lateral no peito esquerdo, como que “guardando” a dança das iabás que se realizava no centro. Depois da célula coreográfica das meninas, que mesclava movimentos de Oxum e Nanã, o grupo todo se reorganizava: os que estavam deitados se levantavam em um giro de corpo, e junto com as três bailarinas iam se organizar em duas fileiras que ficavam uma de frente para a outra, com os integrantes se alternando de modo que as fileiras pudessem se perpassar, cruzando-se, em

¹⁷ *Culé* é um gesto no candomblé que consiste em deitar no chão com o corpo esticado e os punhos apoiando a testa. Pode ser também feito com os joelhos flexionados e o tronco caindo por cima das coxas, de modo que os punhos continuem apoiando a testa. É feito pelas/os iaôs durante as cerimônias em que lhe é permitido ver nem ficar em pé, em sinal de respeito ao segredo.

movimentos de ida e volta. Cada fileira dançava uma célula diferente, mas que tinham exatamente o mesmo tempo. Enquanto isso, eu deveria atravessar a cena do fundo do palco até a frente. Aqui, cabe uma explicação que diz respeito ao método por ele adotado. Esta foi na verdade uma solução cênica criada por Paco porque eu havia faltado a maioria dos ensaios desta parte da coreografia, e, portanto, me sentia desconectado do grupo, defasado nesta cena. E esta era uma parte que já estava pronta e bastante ensaiada. No entanto, ele gostou bastante do resultado, e pareceu mesmo que havia sido pensado assim de início. Ele pedia que eu imprimisse à cena a calma e a tranquilidade de Oxalá atravessando o caos. Além disso, dizia gostar da minha aparência “andrógina” e queria ressaltá-la nesta cena.¹⁸



Figura 4: GriotLab. Cena de *Orixá Contemporaneous*. Foto de Gilucci Augusto

Após esta cena, o pequeno espetáculo se encaminhava para o final. Os grupos se reorganizavam em fileiras que se posicionavam na diagonal do palco, de modo a criar posições intervaladas. Eram três células coreográficas que cada grupo dançava em uma ordem combinatória diferente. No palco do TCA, que é grande, essa cena formava um belo desenho, em que as fileiras se moviam

¹⁸ Todos estes dados têm base tanto nas conversas que travávamos antes, durante e depois das aulas, quanto em uma entrevista que fiz com ele no dia 26/8/2015.

lateralmente e entre os planos médio e alto, de acordo com a célula dançada, numa ondulação coletiva.



Figura 5: GriotLab. Cena de *Orixá Contemporaneous*. Foto: Dayse Cardoso

A célula coreográfica final era dedicada a Omolu, orixá de Paco, e todos dançavam ao mesmo tempo. Contava a história de Omolu e sua relação com os cinco sentidos, o que diz respeito diretamente à dança. O espetáculo finalizava com todos os componentes voltando a reunir-se, vagarosamente, no núcleo esférico central, reforçando a noção de circularidade do tempo. Curiosamente, mas não chega a constituir um paradoxo, conta um *itan* que Omolu é ridicularizado pelos demais orixás durante uma festa por não conseguir dançar. Na versão apresentada por Abimbólá, esta história diz respeito à divindade Xapanã, frequentemente associada a Omolu, sendo também o nome dado a um certo grupo de doenças que se manifestam na pele, como a catapora, de modo que chamá-la por este nome pode ser um chamado também à doença, portanto algo a ser evitado. Por esta razão, em iorubá Xapanã acaba sendo mais referido por *Qbalúayé*, o senhor rei da terra. Quando Xapanã visita o mundo, a terra e as plantas secam.

Na história recolhida por Abimbólá, conta-se que

Shan-kpanna [Sònpònnó] é velho e debilitado, e é descrito como se arrastando com a ajuda de uma haste. De acordo com um mito, ele tem uma perna definhada. Um dia, quando as divindades estavam reunidas no palácio de Obatalá, dançando e se divertindo, Shan-kpanna desejou se juntar à dança, mas, devido à sua deformidade, tropeçou e caiu. Todos os deuses e deusas presentes caíram na gargalhada, e Shan-kpanna, em vingança, resolveu atingi-los com a varíola, mas Obatalá interveio, e, tomando-lhe a flecha, mandou Shan-Kpanna embora. Deste dia em diante, Shan-Kpanna foi proibido de se associar a outras divindades, e tornou-se um excluído [*outcast*], que desde então vive em regiões desoladas e inabitadas da terra. (ABÍMBÓLÁ, 2006:84)¹⁹

Na versão formulada por José Beniste (2008:205-212), que aqui trago resumidamente, os orixás estavam reunidos na praça principal da cidade, em um festival que celebrava a colheita do inhame. Reparando que Xapanã não cantava e nem dançava, ficando num canto, sozinho, os orixás incitaram-no a dançar, mas ele não ia por vergonha de sua perna defeituosa. Até que, com a ajuda de seu *òpá*, o cajado, levantou-se e, buscando esconder a perna com a roupa, foi para o meio da roda. Porém, como todos já estavam bêbados de *emu*, vinho de palma, inclusive ele, acabaram esbarrando-o e fazendo-o cair. Ao verem sua perna defeituosa, começaram a debochar dele, ridicularizá-lo. Xapanã, com seu cajado, começou a ferir todos que lhe ofendiam. Houve uma grande confusão e todos saíram correndo para suas casas, a festa se acabou, permanecendo Xapanã sozinho. “[E] cada um que havia sido tocado pelo cajado começou a se sentir mal, seus olhos ficaram vermelhos, nasceram feridas em sua pele e o corpo se transfigurou de inúmeras pústulas”. Oxalá, sabendo do ocorrido, irritou-se com a atitude dos orixás, mas também com Xapanã por ter se vingado e “feito justiça com as próprias mãos”, pois, enquanto rei, esta instância lhe cabia. Ao se dirigir à casa de Xapanã para julgá-lo, este fugiu, escondendo-se na mata, e Oxalá então ordenou que ele lá permanecesse, exilado, e não voltasse a se reunir com os demais. Apesar disso, Xapanã ganhou o respeito dos orixás. Por isso, passaram a chamá-lo *ilègbóná* (que Abímbólá registra como *illèégboná*), terra quente, que acaba designando também a doença por ele trazida.

¹⁹ “Shan-kpanna [Sònpònnó] is old and lame, and is depicted as limping along with the aid of a stick. According to a myth he has a withered leg. One day, when the gods were all assembled at the palace of Obatalá, and were dancing and making merry, Shan-kpanna endeavoured to join in the dance, but, owing to his deformity, stumbled, and fell. All the gods and goddesses thereupon burst out laughing, and Shan-kpanna, in revenge, strove to infect them with smallpox, but Obatalá came to the rescue and seizing his spear, drove Shan-kpanna away. From that day Shan-kpanna was forbidden to associate with the other gods, and he became an outcast who has since lived in desolate and uninhabited tracts of country.”

A célula coreográfica montada por Paco, porém, não remetia a este *itan*, mas à relação de Omolu com os cinco sentidos, tal como contado por sua dança no opanijé (toque destinado a ele). Um dos gestos desta dança consiste em apontar para o chão, a terra, e para o céu, alternadamente. A dança guarda, pois, uma íntima relação com a terra. Neste sentido, Ushio Amagatsu (2000), entende a dança como um eterno “diálogo com a gravidade”, e, portanto, na relação direta com o chão e a terra. Do engatinhar ao ficar em pé, trata-se de uma busca pelo equilíbrio: “o eixo central de nosso corpo se prolonga em linha reta ao centro da Terra” (AMAGATSU, 2000:16).²⁰

Em outra coreografia, apresentada na Escola de Dança da Funceb ao final do curso de verão, em janeiro de 2015 (quando eu recém chegara a Salvador), no mesmo esquema de divisão de células coreográficas, fiquei responsável por dançar a que contava a história de Omolu. Paco pediu que eu fizesse esse gesto, recriado de acordo com o método, no encerramento da coreografia, enquanto os demais integrantes acoravam-se em torno, como mostrado na figura abaixo:



Figura 6: GriotLab. Cena de *Tentativa*, coreografia de Paco Gomes apresentada na Escola de Dança da Funceb.

²⁰ “[...] l’axe central de notre corps se prolonge em droite ligne vers le centre de la Terre”.

A concepção cíclica do tempo e do espaço diz respeito também à relação entre orixás e as histórias que os concebem como humanos. Para Soyinka, trata-se menos de uma explicação de fenômenos da natureza segundo um código reconhecível do que de uma *fusão* das divindades com fenômenos primordiais. O “drama” no plano humano, que seria precedente a essa fusão, nas histórias, é, na verdade, uma afirmação posterior do *princípio de continuidade* inerente aos mitos de origem, seculares ou cósmicos:

As divindades existem na mesma relação com a humanidade do que os múltiplos mundos e são uma expressão de sua natureza cíclica. A fusão de Xangô com um fenômeno primal é uma operação do mesmo conceito, e o drama no plano humano que precede esta apoteose é uma afirmação posterior do princípio de continuidade inerente aos mitos de origem, seculares ou cósmicos. (SOYINKA, 1990:11)²¹

Mesmo levando em conta as comparações entre as divindades gregas e iorubanas, com hipóteses de uma comum origem, Soyinka sublinha uma diferença importante entre elas: a de uma *moral da reparação*, que haveria sempre nas histórias das divindades iorubanas. Se caem em tantas falhas, fraquezas e excessos, dos quais decorre algum tipo de desequilíbrio, isto vem a ser reparado pela punição, por um tipo de reparação que muitas vezes envolve restrições, tabus, ou, como chama-se no candomblé, euós ou quizilas,²² ao passo que, segundo

²¹ “The deities exist in the same relation with humanity as these multiple worlds and are an expression of its cyclic nature. Sango’s fusion with a primal phenomenon is an operation of the same concept, and the drama on a human plane that precedes his apotheosis is a further affirmation of the principle of continuity inherent in myths of origin, secular or cosmic.”

²² O exemplo mais significativo é o fato da bebida alcoólica ser quizila / euó de Oxalá justamente por ele ter bebido excessivamente na ocasião em que ficou responsável por criar o mundo. Ou, ainda, do carvão e do dendê que lhe macularam as roupas alvas por ter sido negligente em relação às recomendações de Ifá. Algo próximo da quizila de Oxóssi com o mel e com as abelhas, de Omolu com os carangueijos ou ainda de Xangô para com o carneiro. É sempre uma proximidade pelo excesso que acaba gerando uma regulação natural no intuito de reestabelecer o equilíbrio. No caso de Oxalá, ainda, não é à toa que a bebida, o dendê e a cor preta estejam ligados a Exu, seu oposto complementar, bem como o mel e as abelhas a Oxum, de quem Oxóssi é tanto um grande amor, quanto uma grande desavença. Outros grandes amores de Oxum são Xangô, ligado ao fogo e Ogum, ligado ao metal. Os elementos e as forças aproximam-se na medida em guardam diferenças, mas essas diferenças não são motivo para uma descontinuidade, senão para uma contiguidade. (Cf. PRANDI, 2001; BENISTE, 2008; SANTOS, 2012).

Soyinka, entre as divindades gregas essa moral da reparação é quase nula, ocorrendo somente quando a ofensa vem a atingir alguma divindade mais forte ou quando se apela a Zeus (1990:14). Não constitui, pois, uma quizila como regulação ética e medida de retomada do equilíbrio e da harmonia, que, ao fim e ao cabo, é o horizonte constante que move os dramas entre as divindades iorubanas, cujas histórias no plano humano as fundem às forças cósmicas.

Esta fusão evidencia-se também em Abímbólá, como visto anteriormente. A concepção do mito como explicação para um fenômeno da natureza pode até se justificar em um modo de “reduzir as forças desconhecidas do mundo natural às categorias explicativas conhecidas das relações pessoais”, como sugere Appiah (1997:174), ressoando os efeitos de uma “eficácia simbólica” lévi-straussiana (para quem o xamã formula verbalmente o mito com o intuito de trazer à consciência algo antes não formulado e assim propiciar a cura). Contudo, esta justificativa do mito como uma formulação da natureza que torna conhecido o desconhecido mostra-se insuficiente diante da complexa noção de tempo e origem engendrados na cosmologia iorubana. Segundo Bastide, para ela existir é necessário que haja uma inclinação prévia do espírito para enxergar assim o fenômeno, o que o leva a concluir, como foi citado no primeiro capítulo, que “[n]este ponto ainda, a metafísica fixa os quadros da interpretação naturalista posterior” (BASTIDE, 2001:304).

O *transe*, por sua vez, faz parte dessa continuidade; é, pode-se dizer, um elemento desse princípio, uma vez que vem a reiterá-la, mas tampouco com o propósito de reafirmação dos pressupostos, da tradição. O transe existe não só porque existe a descontinuidade entre os planos existenciais *aiyé* e *orun* (que ele quebraria ao ser o elo entre estes, uma vez que, como conta um *itan*, Oxalá os separou com seu opaxorô por terem os humanos desrespeitado o limite), mas também por uma relação de continuidade entre os planos de existência. A fusão entre princípios seculares e cósmicos inscreve-se, pois, nos corpos, uma vez que o orixá é tanto uma força que vem de dentro, quanto um princípio cósmico exterior,

uma “matéria-massa” a que estamos ligados, como a folha que se desprende de uma árvore, mas que sem ela não existiria, e a ela retorna após se decompor. Neste sentido que Soyinka afirma que “a relação entre humano e deus (incorporação da natureza e princípios cósmicos) não pode ser vista senão nos termos de uma naturalidade” (1990:15).

Essa é uma das faces da relação intensa entre orixá e corpo. O orixá é concebido, neste sentido, como uma energia que nasce com a pessoa, e que, a partir da iniciação, vai sendo lapidada à medida em que se manifesta — aquilo que Bastide chama de “socializar a crise” do transe; isto é, o orixá não se manifestará mais através dos mesmos arrebatamentos de antes, que podem ser mesmo muito violentos, com caídas ao chão e fortes sacolejos do corpo involuntários e incontroláveis. Isto geralmente acontece nos primeiros contatos de um “rodante” com seu orixá. Ao longo do processo iniciático, que não se resume ao período de recolhimento, essas “crises” vão dando lugar às formas “socializadas” do transe, seguindo o padrão de cada casa, o que incorre numa “lapidação” dos movimentos.

Assim, do mesmo modo que a *corporeidade* é influenciada pela energia cósmica que habita o corpo, isto é, que vem de dentro, a energia evocada também influi sobre a movimentação. Um exemplo bastante trivial: se a pessoa tem os ombros soltos, a *tendência* é que o orixá dance com os ombros soltos; se a pessoa tem o quadril preso, a tendência é que o orixá dance com o quadril preso. Se a “matéria”, como costumamos chamar no candomblé, não sabe uma dança, a divindade a executará de maneira muito mais rudimentar do que quando o cavalo de santo sabe a dança. É neste sentido que se pode compreender o pronome possessivo em língua portuguesa que liga a pessoa ao orixá que lhe preside o *ori*, como, por exemplo, o Oxóssi *de* Kaique, o Xangô *de* Guilherme, ou *de* Suellen, o Exu *de* Joyce etc. — não como uma propriedade da pessoa sobre a energia divina, mas como desígnio de uma inscrição corporal que revela a contiguidade entre humano e divino.

Quanto a esse aspecto, ter aprendido as danças de orixá antes ser iniciado acabou por facilitar muito meu desenvolvimento nesta parte, ainda que a maneira de ensinar, e mesmo alguns pés de dança possam variar de acordo com a casa, a nação e a linhagem em que nos inserimos. Como um exemplo disso, posso citar o

pé de dança de Oxóssi no aguere, que eu havia aprendido com Monica fazendo um pequeno contratempo no passo, que se reproduz nos pés quando trocamos de lado; contratempo este que, na casa à qual eu pertença, não se ensina, é uma mudança “direta” do pé que avança — variação que eu tive mais dificuldade em aprender por já ter absorvido de outra maneira. Este contratempo do passo se repetia em outras danças, como em um determinado pé de dança de Iansã e no alujá de Xangô. Portanto, ter isso “incorporado” em mim me auxiliou a “pegar” os pés de dança com mais facilidade, embora sempre respeitando a maneira de se ensinar e de dançar em minha casa.

Assim, entende-se a afirmação de que o “sentido ritualístico do espaço” está “intimamente ligado à visão de mundo da sociedade onde se origina”²³. O espaço dá-se, pois, como um meio (*medium*)²⁴ no sentido comunicativo, funcionando através de um processo de *interrupção* provocada por um aparato humano:

Som, luz, movimento, até mesmo odor, são válidos de serem usados para definir o espaço, e o teatro ritual usa todos esses instrumentos de definição para controlar e tornar concreto, para parear (talvez seja essa a melhor descrição do processo) as experiências ou intuições humanas nesse ambiente um tanto mais conturbado que se define diversamente como vácuo, vazio, ou infinidade. (SOYINKA, 1990:39)²⁵

A definição de um espaço precede a atuação uma vez que faz-se necessária ao esforço humano de dominar a imensidão do cosmos. É possível fazer uma aproximação com o que diz Abimbólá (2006:61-2), de que a “ordem natural”, segundo a cosmologia iorubana por ele apresentada, é o conflito. A ordenação, por sua vez, é criada a partir do conflito e precisa ser constantemente renovada, reiterada, na luta entre ordem e caos. Deleuze e Guattari, como citado no capítulo precedente, colocam isso nos termos da criação de um “meio”, um “em casa” que

²³ “I would like to go a little deeper into this ritualistic sense of space since it is so intimately linked with the comprehensive world-view of the society that gave it birth.”

²⁴ É curioso notar a similaridade do termo com aquele utilizado pelo espiritismo kardecista para definir a pessoa que incorpora um espírito desencarnado no processo de comunicação que se exerce entre os planos.

²⁵ “Sound, light, motion, even smell, can all be used just as validly to define space, and ritual theater uses all these instruments of definition to control and render concrete, to parallel (this is perhaps the best description of the process) the experiences or intuitions of man in that far more disturbing environment which he defines variously as void, emptiness or infinity.”

é criado a partir do caos, e no qual “movimentos, gestos e sonoridades” têm importância crucial, algo necessário à sobrevivência mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1997:116-7). O termo em francês “*milieu*” abarca tanto o sentido de *meio* quanto de *ambiente*, assim como “*environment*” em inglês. Não é à toa que Soyinka, apesar de escrever em língua inglesa, use o mesmo termo em francês, *milieu*. Em português, a redundância “meio ambiente” remete ao espaço entendido como “natural”, da “natureza”. Se pareado com os sentidos evocados por Soyinka, Abímbólá, Deleuze e Guattari, o “meio” vem a abarcar esta noção de ordenação necessária à vida que é criada a partir do caos. Conta Soyinka que, para que os orixás chegassem ao *aiyé* e encontrassem com os humanos, foi preciso que passassem pelas forças do caos, num caminho aberto por Ogum. Para criar um “*meio*” é preciso atravessar o caos.

No teatro ritual, a criação de um espaço não se reduz a um ambiente onde se desenrolarão as ações, senão que o espaço funciona como um meio [*medium*]: “O teatro é, então, a arena, uma das mais antigas de que temos conhecimento, na qual o humano buscou chegar a um acordo com o fenômeno espacial de sua existência” (SOYINKA, 1990:40).²⁶ De onde a importância de som, luz, movimento e mesmo odor. A proposta de uma dramaturgia ligada à dança, como está sendo colocada, vincula-se ao que Soyinka propõe em relação ao teatro ritual uma vez que a dramatização é algo que os atravessa. Assim, o meio espacial não é estabelecido “apenas como uma área física para eventos simulados, mas como uma contração manejável da dobra cósmica na qual o humano — não importa o quão profundamente enterrado esta consciência tornou-se — pavorosamente existe” (1990:41).²⁷

Dança e continuidade

²⁶ “Theater then is one arena, one of the earliest that we know of, in which man has attempted to come to terms with the spatial phenomenon of his being.”

²⁷ “Ritual theater, let it be recalled, establishes the spatial medium not merely as a physical area for simulated events but as a manageable contraction of the cosmic envelope within which man – no matter how deeply buried such a consciousness has latterly become – fearfully exists. And this attempt to manage the immensity of his spatial awareness makes every manifestation in ritual theater a paradigm for the cosmic human condition”.

Balé de Pé no Chão traz cenas preciosas de uma apresentação feita por Mercedes Baptista e seu grupo na década de 1970. Nela, Mercedes começa vestida de Pombagira, toda de vermelho e preto, com penachos vermelhos emoldurando-lhe a cabeça e o rosto, rindo com as mãos nas cadeiras enquanto acende um charuto, o tronco caindo por cima das pernas flexionadas no chão, aquele riso ao mesmo tempo contagiante e arrepiante destas entidades, que constitui seu instrumento de trabalho junto ao fumo e ao marafo (cachaça). Riso que marca sua ambivalência de quem tem o poder de circular entre o bem e o mal e está ao mesmo tempo para além deles, o que constitui um aspecto do orixá Exu, e portanto seu caráter de neutralidade (ABÍMBÓLÁ, 2006:50;58;60-1). Por isso, são entidades vinculadas a este orixá e costumam abrir os trabalhos, inclusive nas apresentações de palco em que são referidas, para que as forças causadoras do desequilíbrio não venham a interferir.

Em uma das cenas, uma bailarina, Valdete, interpretando Oxalá, está sentada ao fundo do palco, e o bailarino Valter Ribeiro faz um solo ao som de uma orquestra de atabaques. Em torno dele, nas laterais do palco, outros orixás estão “vestidos”, mexem o corpo levemente num contínuo balanço para indicar que estão ali “em terra”, e, mais ao fundo, algumas bailarinas, sentadas no chão, simulam um transe com movimentos ondulatórios do tronco para frente e para trás. Pode-se escutar alguns *ilás* de orixás, como um “Hey!”, de Iansã. O ritmo dos atabaques aumenta, tocando o *ilú* de Iansã, e o corpo do bailarino começa a se balançar com mais força, numa espécie de movimento incontrolável, enquanto Rita Rios, vestida como ialorixá, balança o *adjá*, “chamando” o orixá. Valter, sem camisa, usando um filá (contas que cobrem o rosto) e uma saia vermelha, começa a dançar para Iansã segurando as bordas da saia, o movimento “quebrando pratos”, que consiste em virar o corpo alternadamente para os lados esquerdo e direito enquanto o braço do lado que se vira é projetado para trás a partir dos ombros. Assim descrita, a cena enquanto construção dramática poderia perfeitamente se repetir em um terreiro de candomblé, com a diferença de que o transe seria real. No Balé Folclórico de Mercedes Baptista, a dramatização do terreiro era o que fornecia, neste caso, o material cênico.

No documentário *Dzi Croquettes*, dirigido por Raphael Alvarez e Tatiana Issa, que aborda o trabalho deste grupo de dança nos anos 1970 e 1980, há uma cena em que um duo dança *Yê Mê Lê*, uma canção para Yemanjá, enquanto outro bailarino situa-se atrás deles, ajoelhado no chão, vestido de mãe de santo e simulando um transe, com movimentos muito parecidos com estes realizados pelo balé de Mercedes Baptista, de ondulação do tronco para frente e para trás. Vale notar, ainda, como a cena é mostrada justamente na parte em que se fala sobre Nêga Vilma, a governanta da casa, que era tida como uma grande mãe do grupo, “uma espécie de para-raios de energias negativas, meio bruxa, meio fada”, segundo um dos integrantes. Nêga Vilma, por sua vez, conta como amenizava e amortecia os choques e conflitos entre os integrantes, funcionando exatamente como mediadora e restauradora do equilíbrio. Ela compara a casa em que o coletivo vivia a um “terreiro” onde precisou “dar uma moralizada”.

Esta cena, que aparece pontualmente no documentário, é mostrada quase na íntegra em um vídeo disponível no YouTube.²⁸ Na gravação, feito por um canal de televisão alemão, a cena aparece sob a legenda “Brasilianischer Ritaltanz” [Dança ritual brasileira]. Um dos bailarinos conta, ao microfone, uma história em francês, da qual se pode ouvir apenas uma parte, que diz “ils ont porté aussi leur philosophie. Ce que vous allez voir maintenant, c’est une danse rituel composé au Brésil, origineé d’Afrique. C’est une hommage a Oxumaré” [“eles levaram também sua filosofia. Isto que vocês verão agora é uma dança ritual composta no Brasil, originária da África. É uma homenagem a Oxumaré”], explicando que Oxumaré é um deus que vive metade como homem, metade como mulher, pelo qual “os primitivos têm um grande respeito”, ao passo que “para os civilizados, ele se chama androgenia”.

Lennie Dale, coreógrafo e preparador corporal do grupo, aparece nos atabaques usando uma pele de onça sobre a cabeça. Enquanto isso, alguns bailarinos dançam, a princípio com muita calma, e, à medida em que o toque dos atabaques acelera, começam a girar. Um deles está mais atrás, no primeiro nível de um palco de andaimes, sentado como uma sereia. Usa uma coroa adornada por uma estrela e uma flor nas laterais da cabeça, muitas pulseiras e colares. Outro integrante, por sua vez, dança coberto pelas palhas de Omolu na parte mais alta do

²⁸ Buscar por “Dzi Croquettes — Show na TV alemã”.

palco. O “êxtase” das danças segue o toque acelerado dos atabaques, e de repente cessa. Um dos bailarinos que realizará o duo se lança ao chão ajoelhado, com os braços abertos, de costas para o público e de frente para aquele que está vestido de mãe de santo. Este, por sua vez, simulando estar “virado no santo”, ajuda-o a erguer-se. Assim começa o quadro do canto de Yemanjá que aparece no documentário. Ou seja, a princípio, todos “caem em transe” e “estão virados”. Dois bailarinos aproximam-se e começam a dançar o duo, que começa com um abraço lembrando a maneira como os orixás se abraçam no terreiro, mas feita, obviamente, da maneira “Dzi”, isto é, encenada de acordo com a proposta do espetáculo. Ao final da dança, o duo volta ao abraço, que encerra este número.

Numa primeira impressão, esta cena poderia ser lida como propagadora de certos clichês e estereótipos vinculados ao candomblé. No entanto, é justamente isto que ela contesta. Vale ressaltar o contexto da ditadura militar em que se encontrava o Brasil nesta época, o que certamente levou à primazia do deboche em relação a uma imagem estereotipada do país, inclusive à maneira como Dzi Croquettes conseguiram até certo ponto burlar a censura, apesar de não escapar totalmente a ela, fazendo com que, a princípio, não fossem levados muito a sério. Pela construção geral do espetáculo, que o tempo todo joga com a ambivalência das imagens e representações de Brasil — malandros e Carmem Miranda devidamente purpurinados e *drags* — e, sobretudo, com a impossibilidade de se definir o que seria “genuinamente brasileiro”, tanto a nível cultural quanto artístico, há outras camadas que não deixam apreender tão facilmente a cena nesta fórmula do fetichismo e do estereótipo imediatos.

Lembremos, ainda, como foi visto a partir do trabalho de Jocélio Teles, que nesta mesma época é dada especial ênfase ao candomblé como parte do circuito turístico no Brasil e na Bahia, promovendo-o como o genuíno “folclore” brasileiro — o que se difere tanto da abordagem como folclore realizada por pesquisadores e intelectuais nos anos 1930, quando buscavam legitimar a contribuição e autenticidade africana para a sociedade e a cultura brasileiras, quanto do apelo que teve para uma intelectualidade estrangeira que então se interessava pelo candomblé como objeto de pesquisa, em ambas as ocasiões sobretudo nas áreas de antropologia e etnografia.

Levando-se em conta a estrutura do espetáculo e a proposta de encenação dos Dzi, o que acaba sendo escrachado e debochado não é a maneira como o número apresenta os elementos de matriz africana, mas a visão sobre ela, tanto do povo “civilizado” em relação ao “primitivo”, quanto do próprio país em sua política que fixa a imagem do candomblé e dos elementos de matriz africana como “folclore”. É significativa, a esse respeito, a observação de Edison Carneiro de que o folclore, para ele, não é o que está parado, fixado, mas o que está vivo, na dinâmica do contexto social em que se insere: “Folclore é, pois, o fato atual. As formas revestidas pelo folclore no passado pertencem já a outro domínio — o da história”. (CARNEIRO *apud* LIMA, 2005: 28). Apesar da perspectiva de Carneiro, este “folclore”, no entanto, que veio a designar o aspecto “afro” da dança afro, era um dos atributos usados oficialmente para valorizar a cultura de matriz africana, mas fixando-a como uma tradição estática e minimizando a importância da contribuição negra (GONZALEZ, 1988:70).

Como vimos a partir de Homi Bhabha, isto faz parte de uma estratégia de fixação do estereótipo. A maneira como os Dzi trabalham este estereótipo é o que vem a “quebrar” com o desejo de autenticidade e fidelidade e que deslocam a dança afro destas referências. São maneiras distintas de lidar com um mesmo material cênico. Além disso, não se pode esquecer que a própria dança jazz executada pelo grupo já é por si só extremamente “afro”, intensamente povoada pela presença de movimentos ondulatórios, ombros, quadris e jogos rítmicos. Lennie Dale era um entusiasta dessa *fusão* na dança.

De fato, é assim que Paco Gomes define seu método, como uma fusão — não uma mistura, uma mescla, ou ainda uma dança “mestiça”. O que a constitui como fusão é o fato de tomar elementos das danças de matriz europeia e africana de maneira equivalente e criar algo novo que já não nem um, nem outro. Porém, como vimos, é muito difícil definir a dança moderna como uma dança “ocidental”, visto que a quebra que estabelece com o balé clássico já é, por si só, influenciada pelas danças que evocam esquemas corporais mais espiralados, voltados para a terra, para os membros flexionados, do que para o alongado e o distanciamento do chão. Esta fusão é o que dá o caráter de *continuidade* dos movimentos. Continuidade esta fundamental dentro da cosmologia do candomblé.

Assim, Dzi Croquettes e Ismael Ivo lidam com essa ambivalência do estereótipo de maneiras diferentes e em alguns aspectos até mesmo opostas, mas que de certo modo assumem-na, pensando com ela. Ao mesmo tempo em que sabemos que são elementos expropriados pelas representações estereotípicas e fetichistas do Brasil, exploradas como “exóticas”, “diferentes”, e que compõe esse “Outro” não ocidental, não podem ser negados como elementos de uma sociedade que desde já não se pode e, neste caso, nem se quer definir como “pura” ou “genuína”, definição esta que, aí sim, recai sobre as representações ansiosas de Brasil.

Diferente da escola de Mercedes Baptista e do GriotLab, o que Ivo faz não é uma leitura do vocabulário da dança afro, focada nas danças de orixá, de acordo com as técnicas do moderno, mas, uma interferência na dança contemporânea pelo repertório vocabular e gestual da dança afro, ou, ainda, pelo aparato cênico e dramático oriundo das religiões de matriz africana no Brasil. O universo de que ele parte não é o da dança, mas o dos cultos de matriz africana, os cultos de entidades e orixás. É neste universo que ele se move, apesar de não restringir seu campo de criação coreográfica, como se pode ver em outras performances como a coreografia para o *Bolero* de Ravel.²⁹ O documentário de Ari Candido Fernandes, porém, privilegia a relação de Ivo com as culturas de matriz africana no Brasil. Neste sentido, dança, rito, religião, cultura, estética e movimento já não se podem distinguir como segmentos descontínuos, mas como elementos que, na criação artística, estariam em permanente continuidade e contiguidade.

Talvez o trabalho de Ivo dialogue mais com a concepção de dança negra tal como é esboçada em *Um filme de dança* do que com o entendimento de dança afro que ganhou certa tradição. Isso fica bastante evidente na cena final. Ismael toca a areia molhada com as mãos, e toca as palmas da mão na cabeça, uma na testa e outra na parte de trás, alternadamente, como é o gesto da dança de Yemanjá que acompanha a cantiga “Yemanjá, ori ô nilé”, referindo-se ao domínio

²⁹ Uma coreografia inspirada sobretudo na postura da dança flamenca, jogando com o tempo de uma música cuja métrica é extremamente bem marcada, como é o *Bolero*. O giro sobre próprio tronco em diagonal, com os braços abertos, que Ivo executa junto a duas bailarinas, é um movimento comum também às danças ciganas, e se assemelha ao giro dos dervixes. No Terecô do Quilombo Santo Antônio dos Pretos, em Codó, no Maranhão (registradas em *Pedra da Memória*), há um movimento executado pelas pessoas quando estão em transe ao qual mãe Isabel Onsemawyi, refere-se como “se jogar por cima do corpo”, observando a proximidade deste com as danças no Benin.

de Yemanjá de cuidar das cabeças. O corpo que dança com o mar, para o mar, ao final funde-se com ele, retornando às águas primitivas de onde surgiu a vida nos tempos arcaicos (AMAGATSU, 2000: 15). Ao mesmo tempo, guarda o mar essa relação com o processo diaspórico, e, com isso, ao tráfico escravocrata que ligava África e Brasil, como evocado pelas palavras de mãe Isabel Onsemawyi. Esta dimensão de continuidade está presente na dança em sua dimensão sagrada. Quando um Orixá dança no terreiro no corpo do/a rodante, essa indistinção se manifesta, uma vez que o orixá também se confunde com seu domínio na natureza e com o corpo que dança — aspecto evocado por Ivo em que o fazer artístico espelha uma dimensão do sagrado, mas sem necessariamente ser uma mera reprodução ou reencenação em outro contexto.

Talvez, de fato, transforme e desloque a dança para um outro espaço de possibilidades que se aproxima da leitura que Eneida Leal Cunha faz da videoinstalação *Naete*³⁰, de Ayrson Heráclito. Cunha ressalta a possibilidade de uma suspensão, “um ato de interrupção, de subtração, que desloca elementos codificados de poder como a língua, a palavra, os gestos, o corpo, as narrativas e a memória” (2014:43). Ainda que, tanto no discurso de Ivo quanto no de Heráclito,³¹ estes aspectos, enquanto elementos de composição, apareçam e tenham importância, de maneiras e com intensidades distintas, esta seria uma possibilidade aberta no trabalho de Heráclito e, parece-me, também no trabalho de Ivo, ou, antes, na maneira como Ivo se relaciona com os elementos das religiões de matriz africana e com a dança, como na cena à beira do mar e no Rito, mesmo que, neste, as referências aos cultos religiosos afro-brasileiros sejam mais evidentes. É mais uma questão da relação com o vocabulário (para usar o termo de Morgan) enquanto “materialidade intensiva” (CUNHA, 2014: 46) do que de um suposto significado “em si” deste repertório — essa “relação dinâmica” inerente à cosmologia nagô e aos elementos que a compõem, tal como sublinhado por Juana Elbein dos Santos. Como aponta Cunha acerca do trabalho de Heráclito,

[a]s imagem podem evocar (e indubitavelmente evocam, para muitos) eixos da existência africana no Brasil — o mar, o destino, o deslocamento —, como também significações

³⁰ Disponível em vimeo.com/39087327.

³¹ Conforme palestra de Ayrson Heráclito na 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico Raciais no Museu de Arte de Rio, dia 18 de novembro de 2014.

mais imediatas — a comunicação com os orixás, o Oráculo do Ifá, os jogos de búzios, a escravidão. Mas tais significações não aprisionam os búzios, a água, os ruídos presentes na videoinstalação como uma espécie de abertura que, se não interdita referências, não as impõe e também não as requer. (CUNHA, 2014, p. 45-6)³²

Esta possibilidade de leitura ou de experiência junto à dança ou à videoinstalação permite justamente que se libere a África de suas significações canônicas, ou, ainda, que se desloque “a proeminência violenta dos enunciados”. No caso do trabalho de Ivo, em performances como a da limpeza de corpo, essa relação é bem menos sutil do que no vídeo de Heráclito. Em outras, porém, ela se dá de maneira menos evidente.

Em culturas não ocidentais (por mais abrangente e inespecífico que seja esse termo) e, mais especificamente, no pensamento inerente às religiões de matriz africana no Brasil, a percepção do corpo está ligada a concepções de vida que envolvem sistemas de pensamento, epistemologias e entendimentos da espiritualidade próprios e cujos aspectos só podem ser entendidos e considerados dentro e de acordo com esses sistemas de pensamento — fator certamente complexificado e dificultado pela linguagem articulada que assim busca compreendê-los.³³ Como observa Isabel de Assis: “a dança afro não requer somente o ponto de vista técnico e acadêmico como as outras danças. Requer também o sentido de libertação física e consciência ecológica” (LIMA, 2005:44).

Essa “libertação física”, porém, não tem a ver com um certo senso comum em relação à dança afro de que esta é livre e espontânea, mas com um entendimento do próprio corpo, ou um *saber corporal* que “assenta-se na consciência da energia contida e emanada pelo corpo, nos seus limites e no equilíbrio que resguarda e salvaguarda a especificidade de cada corpo” (TAVARES, 2012: 83). Augusto Omolu também se mostrava resistente à ideia de que a dança afro é uma dança puramente “livre”, e ressaltava a necessidade de se registrar, escrever e catalogar a dança, no sentido de esquematizá-la, justamente

³² Mantive as referências aos elementos da videoinstalação por aproximarem-se dos elementos que Ismael Ivo usa ou com os quais interage.

³³ Neste sentido, cabe fazer ressoar as palavras de Grada Kilomba em conversa no Teatro Vila Velha, em Salvador, no dia 21/11/2016 (ocasião em que a encontrei poucos dias antes de me recolher para a feitura): “Não romantizo as línguas, não romantizo as nações, não gosto de nenhum tipo de nacionalismo. Para mim, a língua é funcional. Por isso escrevo em inglês. Todas essas línguas, o português, o inglês, o francês, o espanhol, são línguas coloniais, carregadas de racismo, sexismo. Nosso trabalho tem de ser o de descolonizar as línguas”.

para “não virar mais um folclore da vida” (*apud* FERRAZ, 2012:215). Soltar a cintura e controlar o corpo, discipliná-lo segundo uma técnica, são aspectos em continuidade, e não opostos. É neste sentido que, segundo Klauss Vianna, “a preocupação excessiva com a técnica é prejudicial, tão prejudicial quanto ter uma relação afetiva com uma pessoa e não largá-la nunca” (2005:30). Mais uma vez, e sempre, as noções de medida e equilíbrio aparecem como necessárias ao exercício da dança e do pensamento.

6

Conclusão

Falar de candomblé é falar sobre ancestralidade e sobre cultuá-la. Esta ancestralidade tem várias faces, são vários caminhos que se abrem: primeiramente, nosso ancestral como “matéria-massa cósmica”, do qual somos uma pequena partícula, um pequeníssimo fragmento; mas também a ancestralidade de nossa família espiritual, de nosso egbé, nossos mais velhos e nossas mais velhas, que mantiveram vivo o culto, detentores do saber e do fazer que nos foi passado e que a elas e eles havia sido passado, e assim por diante, dando continuidade ao ciclo; e, enfim, nossa ancestralidade da família “carnal”, que tem um propósito, na qual não viemos à toa, e à qual está atrelada nossa existência no aiye. Isto abarca as mais velhas, os mais velhos, aqueles que já se foram, e os orixás, os guias e as entidades de nossas famílias — tanto espiritual quanto carnal, que muitas vezes herdamos. É uma herança que passamos a assumir e a descobrir, encontrar e conhecer aos poucos, pois trata-se de um mundo vasto. Trata-se também de entender os entrelaces entre estas dimensões da ancestralidade. Se nos cultos em África os orixás e voduns eram e ainda são cultuados em famílias, isto é, como um ancestral da família, o que fazia com que essas dimensões da ancestralidade via de regra coincidissem, nos países da diáspora, por conta do sistema colonial e escravista que fez com que esses cultos aqui se reterritorializassem, isto se torna um tanto complexo, pelas razões aqui expostas, embora guarde a dimensão familiar, de modo que frequentemente as famílias consanguínea e espiritual (com)fundem-se nas casas de candomblé.

Esta relação com a ancestralidade familiar e com a espiritualidade de certo modo sempre aconteceu, pois cresci em uma família espírita kardecista, pelo lado paterno, portanto, a conexão e a crença nas dimensões do invisível não eram para mim uma novidade, ainda que sejam muito diferentes nisto que se designa “religiões espíritas”, entre as quais o candomblé é comumente enquadrado. Como as reuniões aconteciam em âmbito familiar, na casa de uma tia, era comum que

parentes desencarnados viessem à sessão falar, além de algumas entidades. Contudo, o kardecismo nunca me atraiu muito, justamente pelo aspecto doutrinário de matriz cristã, além do que não entendia bem porque a presença de espíritos deveria ser “comprovada cientificamente” para que fosse validada como verdade. Portanto, as leituras sobre a doutrina eram muito maçantes e pesadas. Isto tornou-se mais ainda difícil e sofrido à medida em que o cristianismo foi se mostrando um entrave à expressão da sexualidade.

Além disso, foi ficando evidente como não é à toa que se chame de “mesa branca” o trabalho feito no kardecismo. Qualquer expressão corporal que não seja do busto para cima é vedada. A prática do kardecismo, além disso, acabou hierarquizando os espíritos desencarnados e as entidades de acordo com sua procedência em vida, o que certamente envolve pertencimentos de raça e de classe. Não é à toa que tenha surgido no século XIX, em plena modernidade europeia. A dança, a bebida, o fumo, a gargalhada, são vistos como expressões inferiores e desnecessárias ao trabalho espiritual, enquanto que em verdade são instrumentos de trabalho das entidades. Neste sentido, alguns centros espíritas permitem que estas entidades se apresentem e trabalhem, mas “adequadas” à norma kardecista, o que me parece de uma violência que não tem cabimento lógico quando entendemos a amplitude do trabalho espiritual e a não oposição entre as dimensões do visível e do invisível, do “material” e do “espiritual”, bem como o contexto histórico no qual esta doutrina foi forjada. Trata-se, aqui, de um transbordamento da técnica disciplinar aplicada ao corpo do médium e ao espírito, o que pela simples formulação em palavras já soa absurdo.

Escrever esta tese foi lidar com uma parte, uma brecha desse mundo que se abriu, com esses caminhos que apontam para o passado e o futuro, para o nascente e o poente, e perceber as dimensões de tempo e de espaço que habitam em mim e no mundo à minha volta. Um aspecto apenas, pois trata-se de um trabalho acadêmico, uma pesquisa de doutorado e, portanto, dentro dos limites e das possibilidades que o formato oferece. Busquei manter a sobriedade e o compromisso e os protocolos que isto exige, mas sem deixar de lado a dimensão subjetiva — e talvez para além do subjetivo — em que esse encontro reverbera. Por isso, não é possível jamais pretender uma conclusão. Aqui, os caminhos

seguem seu fluxo, e este encontro persiste, persistirá até que eu me reintegre às forças cósmicas.

Ao longo da pesquisa e da escrita, fui percebendo que todas as questões que me povoavam remetiam a ele, a meu orixá. E não apenas nesta pesquisa, mas ao longo da vida. Tudo o que fiz tem relação com ele, e certamente esta não é uma percepção exclusivamente minha, mas de qualquer um/a que se vê diante deste encontro com o orixá e a ancestralidade, como algo que estava em nós e de repente sentimos florescer. Tudo ganha outro sentido, reaprendemos a ver, a olhar, a sentir, a ouvir, escutar, a cheirar, a tocar e ser tocado. Todos os sentidos são afetados junto com o que há de mais íntimo. E no meu caso, tudo isso partiu da dança como movimento que desencadeou esse processo sem fim. Como diz meu pai de santo, o ciclo de iniciação se encerra aos 21 anos, mas o aprendizado é para a vida toda. Nunca se deixa de aprender, afinal é esta nossa relação com o segredo, ou não seria segredo, ou não seria mistério.

Há algo muito belo na (cons)ciência da impossibilidade de tudo conhecer, de tudo compreender, uma (cons)ciência que se faz cada vez mais urgente e necessária, sobretudo diante dos descaminhos catastróficos do mundo, das gentes, das forças da ordem que vigora. As distâncias são imensas, e nestes últimos anos percebi isso como jamais havia percebido antes, através de muitas dores, pesares, tristezas. Mas, ao mesmo tempo, esse encontro com a ancestralidade me trouxe alegria e prazer inexplicáveis e inexprimíveis através dos encontros, das conexões e dos caminhos que se abriram. É algo que se sente, e que tentamos colocar em palavras, cientes do sempre falho que é.

Ao final, uma tese que seria sobre dança tornou-se, a meu ver, não exatamente sobre o candomblé, senão com ele, em razão e decorrência deste encontro. Não podemos senão honrar essa ancestralidade, reverenciá-la em nosso fazer diário, nossas escolhas e caminhos. Não é possível escrever “sobre” o candomblé no sentido de confinar e sistematizar uma enorme heterogeneidade — seria tão pretensioso quanto violento. O que se pode, sem dúvidas, é aproximar-se, evocar certos aspectos, elementos, histórias que o compõem, mesmo porque é uma religião baseada no segredo, e falar demais pode ser perigoso, até mesmo fatal. Como foi dito na introdução desta tese, ela acabou dividindo-se em quatro partes que reverberam e comunicam entre si, tendo o candomblé como este fundo

comum, as questões que de certo modo partiram dele como fio condutor, desenhando fronteiras movediças que aproximam e fazem tocar.

Assim, parti de uma questão que para mim tornou-se crucial, precisamente a do paradigma simbólico-representativo como algo *a priori* nos estudos sobre candomblé, uma perspectiva que não é questionada e nem levada em conta nos estudos que a ele se dedicam, tornando-se de certa forma naturalizada na abordagem. Aqui, reiterando, um primeiro recorte foi estabelecido, ao se tratar tanto da bibliografia quanto de a que candomblé se está recorrendo. Neste ponto, após longo tempo evitando-o, Roger Bastide me pareceu o mais sensível a esse respeito, no que concerne ao escopo teórico utilizado. Quando percebe que há “dois movimentos simultâneos, a pedra entrando no *peji* ao mesmo tempo que o indivíduo entra no terreiro; as duas incorporações coexistem e traduzem a mesma participação” (BASTIDE, 2001:48), fica evidente a impossibilidade de tratar os elementos litúrgicos como simbólicos, bem como os cerimoniais envolvidos na ritualística, o que vem a se reafirmar no episódio descrito ao final do capítulo a partir do trabalho de Rui da Cruz Silva Junior sobre as escavações realizadas no Cais do Valongo. Por isso, inclusive, não acredito que se possa falar em “violência simbólica”, seja ela de que ordem for. Aliás, poderia afirmar que em praticamente todas as ocasiões que li esta palavra como atributo, ela era absolutamente descartável e desnecessária.

Ainda que nos movamos sobre o território da linguagem e das línguas que, como disse Grada Kilomba no encontro realizado no Teatro Vila Velha, em Salvador, são línguas coloniais, carregadas de pressupostos, de sexismo, machismo, como seria buscar uma abordagem onde esses pressupostos pudessem ser questionados e de algum modo suspensos, postos em relevo? Não é uma tarefa fácil, mas é um esforço necessário. Ao mesmo tempo, há que se cuidar para que esse questionamento não gere uma paralisia discursiva, uma impossibilidade de falar. As conexões existem e podem ser acionadas, ou não haveria a possibilidade de se aproximar destes problemas pela linguagem. No entanto, há que se reconhecer os limites. Por isso, trouxe, sempre que possível e necessário minha vivência, evidenciando que a produção de pensamento e de conhecimento é sempre uma face do problema, sempre um aspecto, jamais totalizante. Acredito que isso tenha contribuído para deixar o debate e a reflexão mais vivos e

permeados de afetos, sobretudo diante da discussão teórica mais densa a que me proponho no meio do primeiro capítulo.

Antes de me recolher ao final de novembro de 2016, li um estudo sociológico que empreende uma pesquisa sobre a classe média escolarizada no candomblé de Salvador, de autoria de Luciana Duccini, então recentemente publicado. A pesquisa não traçava um corte racial nem de gênero, mas de classe, tendo, entre seus “objetos” de análise pessoas negras e brancas, homens e mulheres. Eu entendia toda a argumentação, mas não me reconhecia em nenhuma delas. Havia uma tentativa de ressaltar um certo “estranhamento” da classe média numa religião cujos adeptos, em Salvador, são majoritariamente negros e de classes sociais financeiramente menos privilegiadas. No entanto, hoje é muito difícil determinar qual o “perfil” dos adeptos do candomblé, pois ele pode variar enormemente de acordo com o estado, a localidade, a nação, casa etc. Contudo, meu estranhamento ao estudo não foi decorrente disso, mas de perceber como para mim havia sido um processo muito “natural”, se puder dizer assim. Desde o início respeitei tudo que me foi colocado, e, ainda que surgissem diferenças de ordem pessoal, eu não achava que tudo era uma questão de classe e de raça. Não havia como buscar generalizações ali. Fiz grandes amigos, irmãos e irmãs no sentido literal do termo que têm um histórico de vida completamente diferente do meu, pertencimentos de raça e classe, e isso jamais foi maior do que nossa ligação como irmãos ou irmãs de santo. Não se trata de uma maneira de apaziguar as tensões sociais, pois elas existem. Frequentemente, conversamos sobre racismo, machismo, LGBT fobia, sobre privilégios de classe, raça, gênero e sexo. Mas, ainda assim, talvez seja possível acreditar que possamos nos mover estando aquém ou além das fronteiras e das distâncias que se traçam entre nós, mas certamente questionando-as sempre e nos movimentando, até onde pudermos, para mudá-las. Não é um “mundo da fantasia”, mas apenas um pouco de possível, senão eu sufoco.

Meu estranhamento à análise de Duccini, portanto, decorria de se pensar a pertença ao candomblé desde categorias demasiadamente sociológicas, sobretudo ao focar na questão da identidade. Juana Elbein dos Santos, em *Os Nagô e a Morte*, destaca que o processo de individuação na iniciação, ou do que ela denomina como a formação de uma existência individual, está em contiguidade

com uma existência genérica, e não como contrapartida a esta. Abrir-se à conexão com o orixá é um processo ao mesmo tempo de identificação e de desidentificação a si, uma vez que certamente constitui a subjetividade, mas trata-se de uma instância da existência em relação à qual não necessariamente se tem conhecimento. E, mesmo que se suponha ter, isso será modificado, deslocado e transformado ao longo do processo iniciático. Esse conhecimento do Orixá através da iniciação é gradual, contínuo, e não pode jamais se reduzir a uma identidade fixa, podendo mesmo não estar formulado da maneira como estamos habituados, o que recoloca a questão de uma “identidade pessoal” e mesmo das identidades coletiva e social (DUCCINI, 2016:157), uma vez que não pode ser concebida de antemão — é um processo para a vida toda. Além disso, ao apontar a dimensão da escolha como um aspecto da pertença da classe média ao candomblé, a autora não dava a devida atenção à relação entre escolha e destino, que é parte da cosmologia. E o fato de seu envolvimento ser apenas ao nível da pesquisa para mim era a razão patente desta abordagem.

Cada vez que vou ao terreiro, cada dia que passo lá, aprendo mais — sobre a liturgia, os fundamentos, sobre a vida. Nada disso está separado. Assim, fazia-se cada vez mais importante, para mim, que eu soubesse sobre minha religião, seu contexto histórico, seu passado. E mais uma vez, lidar com a história do candomblé era lidar também com a história colonial e escravista do Brasil, pois foi assim que ele aqui chegou. A pedra ametista emerge viva da terra para descobrir e desrecalar esse passado enterrado à força.

O segundo capítulo veio a tratar desta questão, ao repensar a “mestiçagem” no Brasil, certamente buscando manejar com muito cuidado este termo carregado de estigmas, tensões, polêmicas e problemas. No entanto, não é possível fugir nem negar as nuances, mas tentar enfrentá-las, lidar com elas. Talvez, por conta da maneira como abordei e do escopo teórico a que recorri, em certos momentos tenha soado muito dicotômico, “preto e branco”. No entanto, foi preciso ressaltar essa distância antes de buscar a proximidade, as conexões e as continuidades.

Esse aspecto é tratado por Liv Sovik ao abordar a dimensão do afeto nos discursos oriundos especialmente dos pesquisadores brancos que analisam as relações raciais e a mestiçagem, mas ao mesmo tempo apontando-o como uma

dimensão destas relações que faz parte de uma “bem cultural tradicional” coexistente à tensão do racismo à brasileira, e neste ponto difere das relações raciais nos Estados Unidos, por exemplo. Não pude me debruçar sobre esta diferenciação, mas é de enorme importância questionar, como a autora coloca, se seria possível pensar as relações raciais sem que se negue ou abandone a dimensão do afeto, isto é, sem que ele seja usado para a manutenção da hegemonia branca, e sua proposição de que

Seria possível reinterpretar o afeto como característica nacional. Pode não significar tanto o carinho, afeição, amizade e amor, mas se assemelhar ao conceito de Greenblatt, para quem o afeto é a abertura não verbal para o mundo, a consciência de outros seres vivos nas proximidades e de uma realidade para a qual os relatos ainda não foram estabelecidos. (SOVIK, 2009: 53)

Um dos desdobramentos possíveis deste segundo capítulo, e uma das questões que me surgiram no decorrer do processo de escrita, seria o de me debruçar mais detidamente à relação entre o biopoder e o sistema colonial e escravista por outro viés: o da sociedade agrária, a prática coronelista que é uma tradição no Brasil. Como seria pensar a biopolítica e o paradigma imunitário em relação a esta realidade agrária que por tanto tempo dominou e ainda domina boa parte do território nacional e da política no Brasil? A biopolítica associa-se, como vimos, à formação de uma modernidade urbana, às divisões de espaço e suas ocupações, às técnicas de normalização e regulação que a modernidade empreende neste novo espaço que é a cidade e neste novo conceito de população. Neste ponto, a biopolítica e o paradigma imunitário são interessantes para se pensar sobretudo as políticas de eugenia e de branqueamento no Brasil, os projetos em relação à população. No que tange às relações interpessoais, e ao nível do corpo individual, a biopolítica assume sua dupla face de instância de controle e do que a ele escapa. Ainda sob esse aspecto, o candomblé surge como um campo profícuo, como abordo ao final do capítulo. Neste sentido, busquei abordar a dimensão da continuidade entre mundos na relação do candomblé com a sociedade na qual ele coexiste, isto é, o mundo “da porteira pra fora”.

O terceiro capítulo, por sua vez, é como um desdobramento do que foi abordado no segundo, mas ao mesmo tempo algo em que ele reverbera. Trata-se, como fica evidente, de uma leitura de *O som e o sentido*, mas buscando diálogos, tensões e problemas também na abordagem de Wisnik. Neste ponto, buscou-se

desfazer algumas dicotomias de um certo senso comum sobre a música, como a divisão entre suas dimensões harmônica e percussiva. Toda a música é, em certo sentido, percussiva na medida em que reverbera, e esta reverberação passa inevitavelmente pelo corpo, pela carne, pois trata-se de uma onda, da aproximação ao invisível. Diante de um regime intenso de visualidade, como a dimensão simbólica do primeiro capítulo evocava, tratou-se de pensar o som como o que não se dá na visibilidade imediata, propondo conexões, reverberações, evocações e continuidades que talvez em outros regimes não aconteçam, o que não seria, tampouco, uma “substituição” do aspecto racial pelo cultural, mas um deslocamento no pensar.

Há que ressaltar, porém, que ao apontar para a heterogeneidade e impureza do ocidente e da “matriz europeia”, assumindo que o ocidente é também uma noção forjada e “normatizada”, isso não fomenta uma negligência quanto à responsabilidade em relação às práticas coloniais exploratórias e ao escravismo, uma vez que a própria noção forjada de ocidente (e seus opostos) é parte do discurso colonizador. É possível ir pelos dois caminhos: reconhecer que “o ocidente” não é homogêneo e que “a branquitude” é ela também uma ficção social estruturada e usada como instrumento de dominação através de um regime de visibilidade e invisibilidade ou, antes de visibilização e invisibilização (pois constituiu-se ao mesmo tempo como cor e ausência de cor, marca e “neutralidade”, tendo-se, assim, colocado como norma), sem, no entanto, perder de vista a materialidade violenta dos efeitos dessa normatização, ou como diz Grada Kilomba, o terror e a brutalidade que a branquitude encarna.

Ademais, considerando-se as relações hierárquicas de poder que resistem nas relações raciais e que a supremacia branca reitera a todo momento, a questão que me acompanhou foi sempre a de como um pesquisador branco pode estabelecer relações com aspectos das culturas de matriz africana, como a dança afro e a dança negra, de modo tal que não reproduza contextos de expropriação inerentes à lógica colonial em uma sociedade em que as questões — ou, para usar o termo de Mbembe, os eventos históricos da colonização e da escravidão — não foram resolvidas, sequer devidamente reconhecidas em suas marcas que subsistem ainda fortemente na sociedade.

Por fim, esse aspecto toca ainda na questão da valorização do que se denomina como a africanidade na sociedade brasileira. Ela torna-se um tanto delicada quando considerada do ponto de vista das relações etnicorraciais, isto é, para que os atributos tidos como os elementos da africanidade ou de uma corporeidade negra não venham a reiterar aquilo que também marca os estereótipos em relação às culturas e a uma corporeidade “africanas”. Não me parece uma questão resolvida, mas a se pensar e a movimentar possibilidades de transformação. O problema, como se viu, é a fixação que o estereótipo promove e as atribuições de valor atreladas a ela. Neste sentido, o outro risco é o de acabar moralizando segundo os padrões ocidentais práticas e visões de mundo que operam segundo valores muito distintos daqueles. É possível pensar, neste sentido, o candomblé em continuidade com a África sem que se recaia na pretensão de busca das origens e das “sobrevivências”, o que segundo Lélia Gonzalez (1988: 78-9) seria uma reafirmação da “visão evolucionista (e eurocêntrica) e a cegueira em face da explosão criadora de algo desconhecido”?

Recentemente, o pesquisador Xavier Vatin, professor de antropologia na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), trouxe à tona gravações encontradas nos arquivos de “música tradicional” da Universidade de Indiana (EUA), feitas por Lorenzo Dow Turner, linguista norte-americano, quando de sua estada em Salvador, entre 1940 e 1941. Turner buscava investigar as proximidades das línguas africanas faladas no Brasil e nos Estados Unidos (SANSONE, 2012). São arquivos de grande preciosidade, feitos com figuras lendárias do candomblé, como Manuel Falefá, Martiniano Eliseu do Bonfim, Mãe Menininha do Gantois e Joãozinho da Gomeia, com histórias contadas em iorubá, cantigas de trabalho e de carnaval, as quais muitas se perderam. Ao ouvi-las, reconheci algumas das que aprendi no terreiro, cantigas que fazem a ponte e atravessam o tempo. Há também uma cantiga de Oxum que conhecia através do álbum de Inaicyra Falcão dos Santos, *Okan Awa — cânticos da tradição yorubá*, em que se propõe a recriar as cantigas em canto lírico e com um arranjo da música de concerto.

A tradição não é estanque e se dissemina pelo tecido social, como foi dito. Os toques de candomblé presentes nas claves rítmicas dos blocos afro em Salvador, bem como no afrobeat nigeriano, ou a maneira como a clave da

avamunha se desdobrou no funk, no kuduro, no reggaeton, entre tantos outros, ou ainda como o bolero vira bachata. É neste sentido que meu pai de santo afirma que a dança desencadeada pelo pagode baiano, como uma “catarse coletiva”, por exemplo, é a evocação de uma corporeidade ancestral, menos no intuito de fetichizar as práticas culturais ou o corpo, do que de entender o dinamismo do processo diaspórico, bem como dos acontecimentos sócio-culturais e históricos, em que o som, a música e a dança têm uma importância central.

Recentemente, Mc Fioti, morador da Zona Leste de São Paulo, ao pesquisar na internet sons de flauta, achou uma “flatinha do Sebastian Bach”, baixou, mixou com uma batida e a letra por ele gravada num celular, e lançou “Bum Bum Tam Tam”, que estourou como o funk brasileiro mais ouvido no YouTube. Isso causou um certo frisson, sendo mesmo chamado de “batidão erudito”, como Bach havia virado funk. No entanto, o que surpreende mesmo é que isso seja uma surpresa. O “senso comum” melódico-harmônico do pop vem da harmonia musical que Bach começou a organizar no século XVIII; neste sentido, o “erudito” já era extremamente pop. Trata-se de um trecho da *Partita em lá menor*, composta no início do século XVIII, sobre a qual Fioti canta “é a flauta envolvente que mexe com a mente de quem tá presente...”. Não é à toa tampouco que seja uma flauta, se pensarmos na função envolvente, hipnótica e extasiante que tem os instrumentos de sopro em tantas sociedades, seja na antiguidade ou na contemporaneidade — a flauta de Chaitanya Mahaprabu, o aulos de Dionísio. É, de fato, a flauta envolvente que mexe com a mente de quem está *presente*, atuando sobre o corpo e incitando, evocando a dança junto às batidas. No clipe, ainda, o cenário remete a Aladdin, e as bailarinas aparecem como dançarinas do ventre. “Autenticamente falando”.

Um desdobramento de pesquisa possível, no que diz respeito a este terceiro capítulo, concerne à segunda parte, “Divina música”, em que se vincula a música à relação entre masculino e feminino. Esta, porém, não se dá como uma “teoria de gênero”, do mesmo modo que não se pode conceber o candomblé como tal, senão possibilidades de se pensar e viver o masculino e feminino como aspectos do ser, como algo que está no corpo e em cada pessoa através da energia divina que nela reverbera. Uma das questões que se tem colocado em relação aos estudos de gênero é esta, ao perceber que não se pode homogeneizar uma

“abolição” do gênero. Há que se questionar as normas, uma normalização dos corpos no que tange às relações de gênero e sexualidade nas sociedades forjadas em uma epistemologia que os concebe como opositivos, atribuindo diversas patologias às desordens sexuais, através de técnicas de disciplina e regulação dos corpos. Porém, querer homogeneizar esta crítica a todas as formas de pensamento que concebem masculino e feminino é um gesto um tanto colonizador.

Ao contrário, há diversas maneiras de se conceber e viver a masculinidade e a feminilidade, e que estão presentes nas sociedades marcadas pela diáspora africana. E, neste sentido, o repertório dos itans sobre os orixás é um universo vasto. Como mencionei, e aqui reitero, a dimensão de Logun Edé a que recorri é apenas uma entre tantas, muito falada e conhecida, é verdade, assim como em Oxumare, como fica evidente na cena do espetáculo de Dzi Croquettes; porém, frequentemente mal entendida e reconhecida às vezes até com certo desprezo, o que me parece lamentável. Tampouco a estruturação dos orixás enquanto arquétipos me parece dar conta deste pensamento. A questão dos caminhos e das qualidades torna tudo muito mais complexo. Assim, se Oxum Ijimum é velha, lenta, e vive no fundo do rio, aproximando-se mais de Nanã, Oxum Apará é guerreira e veloz, aproximando-se mais de Iansã. As energias estão em tamanho dinamismo que classificá-las segundo arquétipos parece um tanto redutor. É um saber que, como disse, envolve um fazer e um aprender constante. E a dança, neste sentido, é onde estes aspectos se expressam, e onde se pode trabalhar a intensidade de cada um deles. Esta relação entre masculino, feminino, música, dança e o transe, portanto, é algo a que gostaria de me dedicar mais especificamente em uma pesquisa futura.

Isto me encaminha ao último capítulo. Este foi o mais difícil de escrever, por duas razões: primeiro, porque o material era muito vasto e heterogêneo, afinal, são alguns anos que venho me dedicando à dança. Segundo, por ser uma parte da pesquisa que lida com um saber corporal, do corpo e com o corpo, o que torna a relação com a escrita verbal mais complicada. Tendo isso em vista, quis traçar alguns desdobramentos teórico-críticos que a vivência na dança me havia despertado e que ao mesmo tempo dialogassem com o que havia sido abordado previamente na tese. Desde o início, o trabalho de Ismael Ivo mostrava-se como algo do qual eu deveria partir para abordar as questões. O intuito era que as

questões surgissem das danças abordadas no *corpus*, e não uma leitura da dança nos termos teórico-críticos. Além disso, boa parte das referências são audiovisuais, o que, para uma discussão sobre dança, faz sentido. A dança envolve sempre uma imagem, e quando se trata dos pés de dança de orixá não é diferente.

Outra questão que me levou à abordagem proposta é o fato de que boa parte dos escritos sobre candomblé, a não ser quando se trata de trabalhos específicos sobre as danças de orixá, mas enquanto filosofia ou pensamento, como os textos abordados no primeiro capítulo, ignoram quase que completamente a dança, salvo uma ou outra menção como descrição etnográfica. Neste aspecto, ainda é Bastide um dos que mais se sensibilizou para este aspecto sem reproduzir os estereótipos e estigmas de um “animismo fetichista”, como as descrições problemáticas de João do Rio. O trabalho de Jocélio Teles dos Santos (2005), por exemplo, se propõe a uma análise das políticas públicas em relação ao candomblé e à cultura negra em Salvador, mas não especificamente de como isto reverbera na dança, ou de como a dança está envolvida nessa relação do candomblé como uma “imagem-força”, sobretudo na Bahia. Neste sentido, busquei ainda traçar um diálogo entre esta abordagem e o contexto histórico da dança ressaltando a relação entre terreiros e artistas da cena, na maneira como a dança foi trabalhada cenicamente.

A relação entre drama e ritual me parecia crucial a esse respeito, e encontrei em Soyinka um interlocutor para tratar do assunto junto às minhas vivências no candomblé e na dança. Desta última, foquei sobretudo no GriotLab por ser o método mais consistente no ensino de dança com que tive contato. E também pelo caráter de fusão que Paco Gomes propunha. Foi a convivência mais longa e regular que tive em Salvador. Além disso, como Paco também tem uma relação muito próxima com os estudos teóricos, dedicando-se ao estudo de dramaturgia e teoria da dança, da relação com o espaço, sempre trocamos muito a esse respeito. Foi ele quem me mostrou o livro de Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, que, todavia, fui ler tempos depois uma cópia que me foi dada pela professora Marília Rothier. Porém, as conexões entre o pensamento de Soyinka e o GriotLab foram feitas à medida em que eu lia e pesquisava, e não como algo explicitamente presente nas aulas e nos processos de criação. Assim, o método GriotLab me pareceu dialogar mais com algumas questões e noções

abordadas a partir da dança, como as de *fusão e continuidade*, sendo esta última uma noção chave ao longo da tese, como também o é na cosmologia inerente ao candomblé, tal como foi enfatizado neste trabalho.

Um dos desdobramentos possíveis desta parte da pesquisa, além daquele mencionado em relação ao capítulo anterior, é o de abordar estas noções de fusão e continuidade em um *corpus* mais amplo que envolvesse não só a cena brasileira. Aqui, este recorte se deu primeiramente por uma questão prática e de delimitação do *corpus* da pesquisa, mas também por dialogar com os capítulos anteriores, tanto no que concerne à questão simbólico-representativa no candomblé, quanto ao histórico das relações raciais e seu contexto colonial e escravista, isto é, de como estas distintas corporeidades enquanto maneiras de conhecer o corpo entram em relação e em conflito no contexto diaspórico no Brasil; e, enfim, em sua relação com a música e o som como matrizes de pensamento também no âmbito brasileiro.

No que tange às questões aqui levantadas, um dos trabalhos que mereceriam ser abordados mais detidamente é o de Josephine Baker, figura lendária da dança e das artes cênicas. Por ter sido vinculada ao mercado do entretenimento e do *show business*, seu trabalho não costuma ser valorizado com o mesmo *status* do de coreógrafas como Isadora Duncan e Katherine Dunham, apesar de trabalhar de uma maneira completamente diversa daquelas a relação ao estereótipo no cruzamento entre questões de gênero e raça, considerando-se a época e o contexto de sua extensa carreira. Nos arquivos audiovisuais a que tive acesso, tanto, no CND quanto no MIME Centrum, assisti a algumas entrevistas e programas produzidos para televisão na França e na Alemanha sobre Josephine.

Ao longo da pesquisa, deparei-me com inúmeras criações cênicas na dança moderna e contemporânea extremamente potentes e que tangem as questões e noções aqui abordadas em relação ao *corpus* abordado. Uma delas foi *Revelations*, de Alvin Ailey, que mencionei superficialmente ao falar da técnica de Lester Horton. Outras foram as criações de bailarinos e bailarinas de países como Senegal, Benin, Togo, Gana e África do Sul na dança contemporânea, a que tive acesso em pesquisas na mediateca do CND, em Paris. Taofiq Izzediou, por exemplo, dedica-se a pensar a dança a partir da dimensão política do toque, e

aborda em seu trabalho coreográfico, entre a dança e a performance, questões de gênero e de transformação corporal.

Um dos trabalhos que me chamou mais atenção foi também o de Dada Masilo, coreógrafa sul-africana, especialmente em sua montagem de *O Lago dos Cisnes*. Neste espetáculo, ela propõe uma recriação da história na qual Siegfried é um príncipe negro que se apaixona por um cisne interpretado também por um bailarino negro. Esta demarcação racial dos protagonistas, assim como de quase todo o elenco, é importante porque trata-se de uma peça canônica do balé clássico, instituição europeia por excelência e de tradição extremamente racista. Dada Masilo, contudo, propõe em sua versão uma montagem nada “fiel” à original, em que ela selecionou, das músicas compostas por Tchaikovsky para este balé, apenas as que mais gostava, e onde abundam falas e um certo humor, numa linguagem totalmente voltada para um público que não é tradicionalmente o do balé clássico, aproximando-se mais de uma dança-teatro.

Além disso, a coreografia é feita com base no clássico e em danças africanas, em uma fusão na qual não se trata de uma leitura da dança afro pelo clássico, mas em uma criação que funde as duas tradições de maneira equivalente, com interferências das danças africanas sobre o clássico e vice-versa. Também são abordadas com uma crítica e deboche requintados acerca de alguns estereótipos “clássicos”, como o do bailarino gay, isto é, da dança como algo “feminino” que desestabiliza a masculinidade do bailarino, e da indumentária tradicional do balé clássico, representada pelo tutu. Neste sentido, por exemplo, o corpo de baile que compõe os cisnes são homens e mulheres, indistintamente, todos usando tutu.

A coreografia demonstra um total domínio corporal e dos movimentos nas interferências e passagens, de movimentos que vão da postura alongada do clássico ao agachamento decorrente do movimento dos quadris, ressaltando, inclusive, o caráter de pulsação da música de Tchaikovsky, como é mencionado em relação à música de concerto no terceiro capítulo, de modo que às vezes Tchaikovsky parece tão pop quanto o funk. No entanto, devido ao recorte de minha pesquisa que já estava formulado, esta coreografia não entrou para o *corpus* da tese. Em outros trabalhos, Dada Masilo propõe outras fusões, como no *Romeu e Julieta*, entre o balé clássico e a dança contemporânea, e em sua versão

de *Carmen*, entre dança contemporânea e o flamenco. Cabe destacar, porém, o caráter desde já “fusionado” destas danças aqui designadas. Há na coreografia e nos temas abordados pela coreógrafa, sempre uma ênfase na relação entre desejo, sexualidade, prazer e dança, uma relação erótica no que diz respeito aos sentidos, e que ela deixa transparecer também nas entrevistas e em seus depoimentos sobre o processo de criação.

Apesar de tratar as questões em quatro partes que envolvem escopos teórico-críticos, interlocuções e abordagens distintas, creio que alguns temas e noções ressurgam ao longo do texto, o que se evidencia na recorrência dos interlocutores em abordagens de campos e discussões diferentes. Isto talvez evidencie um certo caráter circular do pensamento e da escrita que aqui se propôs, mas que surgiu em seu processo, no qual as danças têm importância crucial, como na música e nas coreografias em que os temas se desenvolvem para depois reaparecerem, serem retomados, e novamente caminharem alhures; ou ainda uma dança que só acaba quando os atabaques cessam, para em seguida recomeçar, circular, contínua... Ijexá de Logun Edé.

Referências bibliográficas

ABÍMBÓLÁ, KÓLÁ. **Yorùbá Culture**: a philosophical account. Birmingham, UK: Ìròkò Academic Publishers, 2006

AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Livraria Martins Editora, S.A., 1969

_____. **Jubiabá**. 53ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995

AMAGATSU, Ushio. **Dialogue avec la gravité**. Trad. Patrick De Vos. Paris: Actes Sud, 2000

APPIAH, Kwame A. **Na casa de meu pai**. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

_____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. **Cartas a André Breton**. Dibujos, páginas de los cuadernos (1944-1948). Trad. Jaume Pomar. Barcelona: Centellas, 2012

ASANTE, Molefi. Afrocentricity. Arquivo em formato digital. Publicado em 13/4/2009. Disponível em: <http://www.asante.net/articles/1/afrocentricity>

ASSIS, Machado de. **50 contos**. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

AYOH'OMIDIRE, Félix; SOUZA, Florentina da Silva. **Yorubanidade mundializada**: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos. Salvador: 2005, 380 p. Tese de Doutorado — Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-agosto 2013

BARBOSA, Muryatan Santana. Eurocentrismo, História e História da África. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. N. 1. Junho/2008

_____. História da África: ética e ciência. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano III, No 6, Dezembro/2010

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**: rito nagô. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO; CARONE (org.) **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

BIÃO, Armindo. Fundamentos do discurso sobre as artes cênicas no Brasil. In: BACELAR, Jeferson e PEREIRA, Claudio (Org.). Vivaldo da Costa Lima: intérprete do Afro-Brasil. Salvador: EDUFBA/CEAO, 2007

BUTLER, Judith. Mbembe's extravagant power. **Public Culture**, vol. 5, nº 1, Fall 1992, p. 67-74

BUTLER, Judith. **Humain, inhumain**. Le travail critique des normes. Entretiens. Trad. Jérôme Vidal et Christine Vivier. Paris: Éditions Amsterdam, 2005

COELHO, João Paulo Borges. Notas em Torno da Representação Africana de África (ou alguns dilemas da historiografia africana). In: **Representações de África e dos Africanos na História e Cultura – Séculos XV a XXI**. Centro de História de Além-Mar faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa Universidade dos Açores, Julho/2011, p. 281-290

COHEN, Cathy. Deviance as Resistance. A New Research Agenda for the Study of Black Politics. **Du Bois Review**. 1:1, p. 27-45, 2004

COSTA, Monica da; LIGIÉRO, Zeca. **Danças e histórias de Osun, Yemoja e Azili entre Brasil e Benin**: tradições, transmissões e registros corp-orais. Rio de Janeiro, 2015. Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, Ano 10, 1º semestre, 2002, p. 171-188

CUNHA, Eneida Leal. Dentro e fora da nova ordem mundial: A Negritude de Salvador. **Revista Grumo**, n. 6.2. Dezembro 2007, p. 76-81

_____. A emergência da cultura e da crítica cultural. **Cadernos de Estudos Culturais**, vol. 1, p. 73-82, 2009

_____. Áfricas, modos de usar: a potência de um “ainda menor”. In: OLINTO; SCHØLLHAMMER (Org.). **Cenários contemporâneos da escrita**. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ: CNPq, 2014

CUNHA, Eneida Leal; BACELAR, Jeferson; ALVES, Lizir Arcanjo. Bahia: Colonization and Cultures. In: VALDÉS, Mario J & KADIR, Djelal (ed.) **Literary Cultures of Latin America: a comparative History**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés, s/d.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 2010

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997

_____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998

DERRIDA, J. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. In: **A estrutura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva et alli. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009

DUCCINI, Luciana. Diplomas e decás: identificação religiosa de membros da classe média no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2016

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. **Revista Concinnitas**. Ano 9, volume 1, número 12, julho 2008

ESPOSITO, Roberto. Biopolítica y Filosofía. Entrevista con Vanessa Lemm y Miguel Vatter. **Revista de Ciencia Política**. Vol. 29, Nº 1, p. 133-141, 2009

FANON, Franz. Da violência. In: **Os Condenados da Terra**. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008

FERNANDES, Florestan. Heteronomia racial na sociedade de classes. In: ____ **A integração do negro na sociedade de classes** (O Legado da “Raça Branca”). Volume I. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1978

FERRAZ, Fernando Marques Camargo; MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade** — Curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. Nietzsche, Freud, Marx. In: **Ditos & Escritos**, vol II. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

_____. **O corpo utópico; As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed. São Paulo: Global, 2003

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997

GILROY, Paul. “Jewels brought from bondage”: black music and the politics of authenticity. In: BENNET, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason (ed.). **The popular music studies reader**. London & New York: Routledge, p. 179-186, 2006

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Porto: Porto Editora, 2011

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan./jul.) 1988, p. 69-82

HALL, Stuart. Diasporas, or the logic of cultural translation. Keynote Lecture. “Terras & Gentes” VII Congresso da ABRALIC. Salvador, 25 jul. 2000

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a

_____. Raça, significante flutuante. **Revista Z Cultural**. Ano VIII, n.2, 2013b

_____. **Cultura e Representação**. Org. Arthur Ituassu. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: Apicuri, 2016

HENRIQUES, Julian. Preamble: Thinking through sound. In: **Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques & Ways of Knowing**. London: Bloomsbury Publishing, 2011

_____. Sonic dominance and the reggae sound system session. In: Michael Bull and Les Back (ed.). **The Auditory Culture Reader**. Oxford, New York: Berg Publishers, 2003

hooks, bell. **Black Woman Intellectuals**. In: hooks, bell; West, Cornel. *Breaking Bread. Insurgent Black Intellectual Life*. Boston: South End Press, 1991. Disponível em: https://knowledge4empowerment.files.wordpress.com/2012/01/hooks_1991_black-women-intellectuals.pdf

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, N. 80, Março/2008, p. 149-160

HUYSSSEN, Andres. “A dialética oculta: vanguarda — tecnologia — cultura de massa”. In: **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

JUNIOR, Rui da Cruz Silva. **Um ensaio sobre multiobjetivação**. Setembro 2011

KIFFER, Ana. Entre o Ó e o “Tato”. **Alea: estudos neolatinos**. Rio de Janeiro: UFRJ/ 7Letras, v.12, n.1, janeiro–junho de 2010, p. 34-46

_____. Sobre limites e corpos extremos. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs.). **Literatura e Criatividade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

LÉVI-STRAUSS. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado** — A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências. Arquivo online. Rio de Janeiro, 2005

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Estudos Avançados**, vol. 18, nº 52. São Paulo, USP, Set-Dez 2004

_____. **A anatomia do acarajé e outros escritos**. São Paulo: Corrupio, 2010

LODY, Raul. **Tem dendê, tem axé: etnografia do dendezeiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992

LOPES, Nei. **Logunedé: “Santo menino que velho respeita”**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002

LOPES, Antonio Herculano. Algumas notas sobre o mulato, a mulata e a invenção de um país sem culpa. Online, 2001. Disponível em:

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Lopes_Algunas_notas_sobre_o_mulato_a_mulata_ea_invencao_de_um_pais_se_m_culpa.pdf

_____. *Um Forrobodó da raça e da cultura*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 21, nº 62, Outubro/2006

_____. Um Forrobodó da raça e da cultura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 21, nº 62, Outubro/2006

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. 4ª ed. Salvador: EDUFBA, 2017

MACHADO, Felipe Wircker; KIFFER, Ana Paula Veiga. **Uma ou várias peles: sobre o corpo inacabado**. Rio de Janeiro: 2013. 216 p. Dissertação de Mestrado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

_____. Sobre o corpo inacabado em *A pele que habito*. **Revista Periódicus**. 1ª ed. Maio-Outubro 2014, 15 p.

MACHADO, Felipe. **Nietzsche e Deleuze**: um encontro entre pensamento, vida e arte. Rio de Janeiro: 2011. 26 p. Monografia de Especialização — Departamento de Letras, Coordenação Central de Extensão, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

_____. Entre rodas de dança e coreografias: notas para um pensamento dançarino. **Horizonte de la ciência** 4 (7), diciembre 2014, p. 15-23

_____. Os “bondes gays” e o transbordamento da identidade homossexual. Anais do X Colóquio Intercancional Representações de Gênero e Sexualidades. Campina Grande: Editora Realize, 2014, 10 p.

_____. Bartleby, o intruso. **Miguillim** — Revista eletrônica do Netlli. Vol. 3, Nº 3, Dezembro 2014, p. 109-118

_____. A (trans)formação dos corpos: fotografia e biopolítica. **Uni(+di)versidad**. Rosario: UNR — CEI. Nº 3, Año 3, 2015, 23 p.

_____. O estereótipo, o olhar e a injúria. **Badebec**. Vol. 6, nº 11, Septiembre 2016, p. 295-308

MALUF, Sônia Weidner. Eficácia simbólica: Dilemas teóricos e desafios etnográficos. In: TAVARES; BASSI (Org.) **Para além da eficácia simbólica**: estudos em ritual, religião e saúde. Salvador: EDUFBA: 2012

MBEMBE, Achile. “As formas africanas de auto-inscrição”. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209

_____. Necropolítica. In: **Necropolítica seguido de Sobre el Gobierno Privado Indirecto**. Melusina, 2011

_____. Necropolítica. Trad. Renata Santini. **Arte & Ensaio** — Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, nº 32, dezembro/2016, p. 123-151

_____. O devir-negro do mundo. In: _____. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014

MENESES, Maria Paula. Outras Vozes Existem, Outras vozes São Possíveis. In: Garcia, Regina Leite (org.), **Diálogos Cotidianos**. Petrópolis, RJ: DP et Alii, 2010

_____. O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais, **e-cadernos ces** [Online], 07, 2010. Disponível em:

<http://eces.revues.org/403>

MERCER, Kobena. **Eros & Diaspora**. Disponível online

_____. Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe. In: _____ **Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies**. Routledge. New York & London. 1994. Pp. 171-220

MEZZADRA, Sandro (org.). **Estudios Postcoloniales**: Ensayos fundamentales. Trad. Marta Malo. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. Disponível em: <http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Estudios%20Postcoloniales-TdS.pdf>

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Por uma razão decolonial: Desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan-abr. 2014

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança Afro**: uma dança moderna brasileira. S/d. Disponível online: https://www.academia.edu/34326753/Dan%C3%A7a_Afro_uma_dan%C3%A7a_moderna_brasileira

MOORE, Robin. Música negra e diáspora: reflexões sobre o caribe hispânico. **Projeto História**. São Paulo, n. 44, p. 305-319, jun. 2012

MUDIMBE, Valentin. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. *ArtAfrica*. Disponível em: www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=40

NALLI, Marcos. A abordagem imunitária de Roberto Esposito: biopolítica e medicalização. **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis**. Florianópolis, v.9, n.2, p.39-50, jul./dez. 2012.

_____. *Communitas/Immunitas*: a releitura de Roberto Esposito da biopolítica. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 79-105, jul./dez. 2013.

NANCY, Jean-Luc. **L’Intrus**. Paris: Galilée, 2010a

_____. **58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma**. Trad. Daniel Alvaro. 2a ed. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010b

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Nº 67, ago 2017, p. 38-56

NAVAZ, Lilian Suárez; CASTILLO, Rosalva Aída (Ed.). **Descolonizando el Feminismo**: Teorías y prácticas desde los márgenes. [Online], s/d. Disponível em: <http://colegiodesociologosperu.org/nw/biblioteca/descolonizando.pdf>

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____. **Crepúsculo dos Ídolos**, ou Como se filosofa com o martelo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____. **Ecce homo**: Como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

_____. **A genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Griot – Revista de Filosofia**, Amargosa, Bahia – Brasil, v. 4, n. 2, Dezembro/ 2011

_____. A ética da serenidade: O caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amen-e-ope. **Ensaios Filosóficos**, vol. 8, dezembro/2013

OTO, Alejandro de. Genealogias del cuerpo post/colonial. Fanon, colonialismo y representación. **Intervenciones em estudios culturales** (2), p. 17-33, 2015

PEFFER, John. **The Diaspora as Object**. Disponível online em ArtAfrica

PINHO, Osmundo de Araújo. A guerra dos mundos homossexuais — resistência e contra-hegemonias de raça e gênero. In: VVAA. **Homossexualidade**: produção cultural, cidadania e saúde. Rio de Janeiro: ABIA, 2004a

_____. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. **Cadernos Pagu** (23), p. 89-119, julho-dezembro, 2004b

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **A memória do feminino no candomblé**: tecelagem e padronização do tecido social do povo de terreiro. Ilhéus: Editus, 2010

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____. As religiões afro-brasileiras nas ciências sociais: uma conferência, uma bibliografia. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. BIB-ANPOCS. São Paulo, nº 63, 1o semestre de 2007

RAMOS, Alberto Guerreiro. A patologia social do ‘branco’ brasileiro. In: **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995

RAMOSE, M. B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaios Filosóficos**, Vol. IV, Outubro/2011

RIO, João do. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.o 47, 1976. Disponível online.

_____. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

RODRIGUES, Geisa. **As múltiplas faces de madame Satã**: estéticas e políticas do corpo. Niterói: Editora da UFF, 2013

SANSONE, Livio. Estados Unidos e Brasil no Gantois — O poder e a origem transnacional dos Estudos Afro-Brasileiros. Trad. Fabio Baqueiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. ANPOCS, vol. 27, nº 79, junho/2012

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**. Pàde, Àsèsè eo culto Égun na Bahia; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maxilimiano dos (Mestre Didi Asipá). **Sángò**. Salvador: Corrupio, 2016.

SEIGEL, Micol; GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, nº 43, p. 171-193, 2002

SERRA, Ordep. **Veredas**: antropologia infernal. Salvador: EDUFBA, 2002

SILVA, Marilza Oliveira da; RANGEL, Lenira Peral. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. Salvador, 2016, 107 p. Dissertação de Mestrado — Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia

SOARES, Rychelmy Imbiriba. **Um menino na Bahia**: em busca de Pai Procópio de Ogunjá. Salvador: Vento Leste, 2018

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2007

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009

_____. Pensando com Stuart Hall. s/d. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt5_liv_sovik.pdf

_____. Preto no branco: Stuart Hall e a branquitude. **Revista da ABPN**, v.6, n. 13, mar-jun 2014, p. 162-174. Disponível em: <http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/article/viewFile/471/310>

SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge University Press, 1990

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

TAVARES, Júlio Cesar. Teatro Experimental do Negro: contexto, estrutura e ação. **Revista Dionysios** (MinC / Fundacen). Nº 28, p. 81-87 1988

_____. **Dança de guerra** — arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012

TAVARES, Fátima. BASSI, Francesca. Efeitos, símbolos e crenças: considerações para um começo de conversa. In: TAVARES; BASSI (Org.) **Para além da eficácia simbólica**: estudos em ritual, religião e saúde. Salvador: EDUFBA: 2012

VERGER, Pierre. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002

_____. **Verger-Bastide**: dimensões de uma amizade. Organização Angela Lühning. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002

_____. **Pierre Verger**: Repórter fotográfico. Organização: Angela Lühning. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

VIANNA, Klauss; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos CEBRAP**. n. 77, março 2007

_____. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena.** In: **A inconstância da alma selvagem** – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011

VOGEL, A.; MELLO, M.A. da Silva; BARROS, J.F. Pessoa de. **Galinha D'Angola: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012

WAHL, David. **Histoire spirituelle de la danse.** Paris: Riveneuve éditions, 2015

WEST, Cornel. O dilema do intelectual negro. Tradução livre, disponível online, em: <https://pt.scribd.com/doc/216682878/O-Dilema-Do-Intelectual-Negro-Cornel-West>.

_____. The Dilemma of the Black Intellectual. *Critical Quarterly*. Volume 29, Issue 4. Pittsburgh: 1987, p. 39-52.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita.** São Paulo: Publifolha, 2004

_____. **O som e o sentido.** São Paulo: *Companhia das Letras*, 2014

ZAMBRANO, Pilar Echeverry. Pesquisas representativas dos temas corpo, dança e educação de matrizes afro em Salvador, Bahia. **Entrelaçando** — Revista Eletrônica de Culturas e Educação. Caderno Temático: Educação e Africanidades. N. 4, Ano 2, p. 127-137, Novembro/2011

Referências audiovisuais:

Balé de pé no chão — A dança afro de Mercedes Baptista. Direção: Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago. São Paulo: Terra Firme Digital, 2006, 51'

A Boca do Mundo: Exu no Candomblé. Documentário. Direção: Eliane Coster. Oka Comunicações. Brasil, 2010, 26'

A cidade das mulheres. Direção: Lázaro Faria. Brasil, 2005, 72'

Dzi Croquettes, Show na TV alemã. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4VSghVnwE0k>

Dzi Croquettes. Direção Raphael Alvarez e Tatiana Issa. Brasil, 2009, 110'

Foli — Il n'y a pas de mouvement sans rythme. Documentário. Direção: Thomas Roebers; Floris Leeuwenberg. Guiné, 2010, 11'

O Jardim das Folhas Sagradas. Direção: Pola Ribeiro. Brasil, 2011, 97'

Lambe-Sujo — Uma Ópera dos Quilombos. Direção: Gabriela Greeb, Marianna F. M. Monteiro e Paulo Dias. Homemadefilms e Associação Cultural Cachuera!, 2004, 26'

Pedra da Memória. Direção: Renata Amaral. Brasil / Benin, 2011, 59'

Pierre Verger — Mensageiro entre dois mundos. Direção: Lula Buarque. Brasil, 2000, 82'

O Rito de Ismael Ivo. Direção: Ari Cândido Fernandes. Brasil, 2003, 12'

Saravá Jongueiro. Documentário. Direção: Luisa Pitanga, Bianca Brandão e Cecília de Mendonça. Brasil, 2003, 15'

Um filme de dança. Direção: Carmen Luz. Brasil, 2013, 90'