

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Encruza: metafísica yorùbá para uma epistemologia da dança negro-brasileira

Maicom Souza e Silva

Para citar este artigo:

SILVA, Maicom Souza e. Encruza: metafísica yorùbá para uma epistemologia da dança negro-brasileira. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e121

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Encruza¹: metafísica yorùbá para uma epistemologia² da dança negro-brasileira³

Maicom Souza e Silva⁴

Resumo

Este artigo pesquisa as possibilidades de se pensar a estética de uma dança negro-brasileira, a partir das filosofias afrodiáspóricas e das epistemologias do mito, corpo e ancestralidade, um trajeto rumo à cosmopercepção de processos cênicos na espetacularidade da arte negra – estudo de caso ancorado na montagem do espetáculo de dança ENCRUZA. Apresentamos, dessa maneira, imagens, proposições e registros dos possíveis percursos do panteão afrodiáspórico adotados no processo coreográfico. Reflexões entre corpo, vida, espetacularidade e a metafísica yorùbá que reverberam nas proposições de redutos cênico-ontológicos que colaboram na construção gestual do artista.

Palavras-chave: Reduto. Corpo. Dança negro-brasileira. Filosofias afrodiáspóricas.

Encruza: Yorùbá metaphysics as an epistemology of black-Brazilian dance

Abstract

This article investigates the possibilities of thinking about the aesthetics of a black-Brazilian dance, based on Afrodiasporic philosophies and the epistemologies of myth, body and ancestry, a path towards the cosmoperception of scenic processes in the spectacularity of black art - a case study anchored in the assembly of the dance show ENCRUZA. In this way, we present images, propositions and records of the possible paths of the Afrodiasporic pantheon adopted in choreographic processes. Reflections between body, life, spectacularity and Yorùbá metaphysics that reverberate in the propositions of scenic-ontological strongholds that collaborate in the gestural construction of the artist.

Keywords: Reduto. Body. Black-Brazilian dance. Afrodiasporic philosophies.

Encruza: metafísica yorùbá para una epistemología de la danza negra-brasileña

Resumen

Este artículo investiga las posibilidades de pensar la estética de una danza negro-brasileña, a partir de las filosofías afrodiáspóricas y las epistemologías del mito, el cuerpo y la ascendencia, un camino hacia la cosmopercepción de los procesos escénicos en la espectacularidad del arte negro – estudio de Caso anclado en la producción del espectáculo de danza ENCRUZA. De esta manera, presentamos imágenes, proposiciones y registros de los posibles caminos del panteón afrodiáspórico adoptados en el proceso coreográfico. Reflexiones entre cuerpo, vida, espectacularidad y metafísica yorùbá que reverberan en las propuestas de reductos escénico-ontológicos que colaboran en la construcción gestual del artista.


Palabras clave: Reduto. Cuerpo. Danza negra-brasileña. Filosofías afrodiáspóricas.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizado por Carlos Eduardo Pini Leitão. Licenciado em Letras Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

² Este artigo resulta em 18% de minha dissertação denominada “Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira”. Defendida na Universidade de Brasília (UnB), em 2022.

³ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁴ Doutorando e Mestrado em Metafísica pela Universidade de Brasília (UnB). Especialista em Ensino de Dança pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Especialista em Artes na Educação pelo Centro de Ensino Superior Fabra. Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

 maicomssouza@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9696519167271450>  <https://orcid.org/0000-0001-5152-7994>



Introdução

Bara é boca que tudo come.
O tempo sem tempo que tempo tem.
O dono do tempo que vai e vem, num pássaro que já voou.
(Provérbio Yorubá)

A proposta, aqui, é descrever um processo de montagem coreográfica que reverbera na elaboração de estéticas da dança cênica negro-brasileira. Desde o ano de 2022, ao finalizar o mestrado em metafísica, tenho trabalhado o conceito de *reduto* para a montagem de espetáculo de dança. O termo é um possível caminho para reunirmos informações que disparam ou incitam a composição gestual do bailarino, além de dialogar sobre gnosiologias afrorreferenciadas da propedêutica do movimento.

Desde fevereiro de 2023, estou coreógrafo no espetáculo ENCRUZA, do Coletivo Emaranhado⁵ na cidade de Vitória (ES). Com cinco artistas em cena, o trabalho aborda o corpo e o movimento a partir da cosmopercepção de Èsù na Nação Queto, ambiente semântico e socioreligioso que preserva as cosmogonias negro-africanas em suas práticas ancestrais. Èsù que é considerado o dono do corpo nas práticas culturais afrodiáspóricas, òrìsà do dinamismo, desejos, senhor da fertilidade. Dentro da mitologia yorùbá é traduzido como “rei do corpo” (R. Santos, 2014).

No epicentro de alguma encruzilhada, no ontem, no amanhã ou no agora Akessan, Bara, Elegbara, Onã e Tiriri se encontram para festejar o tempo, o corpo, o movimento, as encruzilhadas. O espetáculo é uma grande festa em que “Èsùs” se encontram para celebrar a vida e o contínuo fluxo do movimento. Propomos neste artigo registrar, a partir das premissas do *reduto*⁶, os nossos processos de tomada de decisão para construção gestual dos bailarinos. Compartilhamos os trajetos que adotamos para que cada artista elabore as características corporais que vão compor o seu personagem durante o espetáculo. Tecemos, assim, algumas informações para tratar de epistemologias negras em processo de

⁵ <https://www.coletivoemaranhado.com.br/>

⁶ Reduto é o processo de articulação e registro de sabedorias sobre a dança cênica negro-brasileira.



montagem e encenação.

A metodologia do *reduto* aborda a cartografia social, neste caso, especificamente, a da cultura negro-brasileira. Assim, tomamos a diáspora negra como um fato histórico de resistência, coextensivo a um campo social brasileiro, no qual as representações de cultura negro-brasileiras e indígenas foram, por séculos, tratadas como inferiores, passando pelo processo de epistemicídio. Dessa forma, este artigo visa a um engajamento para a emancipação da arte negra, tendo como aporte os nossos próprios discursos na contemporaneidade sobre a estética negra, saber que se revela em contramão às epistemologias fixas, irrefutáveis e com viés eurocêntrico (M. Silva, 2022).

De acordo com Luís Carlos Santos (2014), a filosofia africana reivindica a pluralidade das filosofias particulares em contramão à homogeneidade de territórios, à lógica etnocêntrica e às perspectivas dogmáticas, lineares, universais e totalitaristas.

Quando um corpo negro engajado questiona e pesquisa suas próprias histórias, há a possibilidade de se iniciar uma dinâmica de regeneração gnosiológica, apresentando outras ideias de sociedade – tudo isso quando essa caminhada se associa à trajetória africana. Na medida em que as respostas são encontradas, iniciamos o processo de reflexão histórica sobre o lugar social ocupado pela população negra, além de constatarmos que não há uma verdade social única (M. Silva, 2022, p. 25).

Deste modo, com base nas filosofias negro-africanas, negro-brasileiras e nos estudos sobre as artes cênicas com dispositivo na dança, trazemos uma possível filosofia para tratar a estética da dança negro-brasileira.

Possibilidades em trajetos

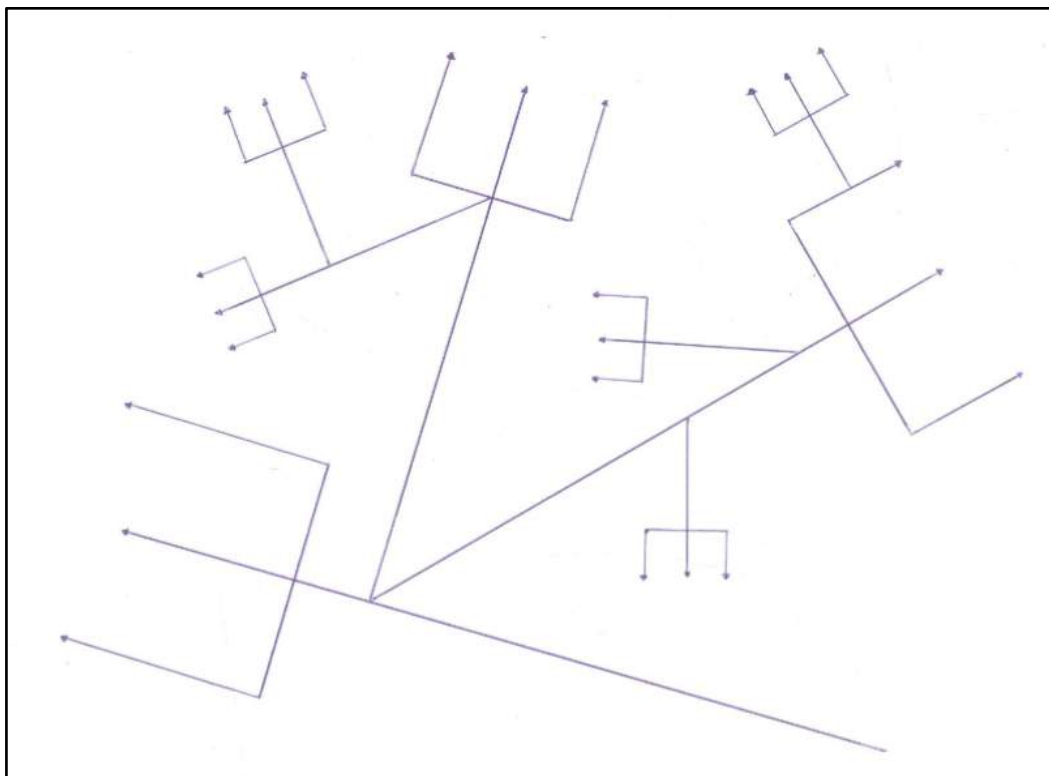
Reduto é o processo de articulação e registro de sabedorias sobre a dança cênica negro-brasileira.

Trata-se de uma estrutura para o assentamento, a reflexão e o fomento da enunciação de poéticas e possíveis ontologias no campo das artes cênicas negro-brasileiras. Pensamos o *reduto* como um conjunto de forças, articulações e informações para a enunciação de uma comunicação afrodiáspórica dentro da filosofia na dança. O conceito se alinha na união de possíveis agentes materiais e subjetivos para a construção de narrativas que se nutrem das sabedorias na afrodiáspora:

um encontro de saberes que confluem em prol de uma comunicação que visa ao engajamento, ao registro e à emancipação de caminhos e empreitadas que propõem um posicionamento afrorreferenciado no processo de montagem de trabalhos cênicos (M. Silva, 2022, p. 70).

No *reduto* o pesquisador ocupa o polo irradiador da narrativa e decide sua trajetória a partir de duas possíveis caminhadas, que são (i) *autorregistro* e (ii) *crivo*. No autorregistro esquematizamos uma dinâmica autoanalítica-discursiva de possíveis trajetos cênicos e escolhas dramatúrgicas em uma obra afrorreferenciada na dança; o crivo, por sua vez, diz respeito a perceber, registrar e apresentar informações analítico-discursivas sobre um trabalho de outrem que visa a ser uma obra cênica afrorreferenciada. Ambas partem da esquematização de mapas conceituais, cartografias, que em nosso caso serão representados por conexões a partir do **Garfo de Èsù**, elemento iconográfico do òrìsà que comumente é conhecido como o senhor do movimento, das interações sociais e do contínuo-fluxo comunicacional (M. Silva, 2022).

Figura 1 - Garfo de Èsù. Proposição de uma cartografia na encruzilhada. Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.



Deste modo, o *autorregistro* se debruça em propostas a partir das quais o pesquisador decide sistematizar suas práticas coreográficas e trabalhos

cênicos por meio da estruturação de um conjunto de elementos iconográficos, gestuais, conceituais, materiais e imateriais em mapas conceituais que funcionam como disparadores e agenciadores do processo coreográfico – sendo o mapa, por sua vez, a nascente do processo de pesquisa que, somada às orientações coreográficas alinhadas com a trajetória de pesquisa do coreógrafo, desdobra-se em trabalhos cênicos. Já no *crivo*, o pesquisador se coloca no foco de uma pesquisa e se propõe observar e sistematizar informações cartográficas sobre uma obra afrorreferenciada de outrem. Trata-se de uma dinâmica na qual o pesquisador observa e registra possíveis noções de ancestralidade, mas principalmente os locais subjetivos que emanam verbalmente dos coreógrafos para consolidar no corpo a gestualidade negra, pois neste processo de enunciação de informações e analogias é que emerge uma possível arquitetura filosófico-cartográfica de subjetividades que comunicam um agenciamento das sabedorias negras (M. Silva, 2022, p. 71-72).

Para tanto, acentuamos que este artigo se aproxima do autorregistro enquanto forma de agenciamento epistêmico, pois nos debruçamos a consignar uma parte da nossa construção coreográfica/gestual da corporeidade de Èsù no espetáculo ENCRUZA. Mapeando espaços tangíveis e intangíveis a instigarmos em nossas construções gestuais na dança negro-brasileira. Para conhecer o trajeto do crivo indicamos a nossa dissertação *Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira* (M. Silva, 2022).

Nossa intenção principal é relatar como articulamos redes de sabedorias para a construção coreográfica e gestual do bailarino, criando o que acreditamos ser um *reduto cênico-ontológico*.

Temos o *reduto* como estratégia para demarcar a expressão de possíveis sabedorias coreográficas delineadas em mapas conceituais. Os mapas atuam como medulas espinhais que transmitem informações para que o observador elabore uma análise discursiva. É por meio desses signos, que são informações entendidas e mediadas pelos sentidos, que o pesquisador estrutura uma coordenação visual e em seguida textual dos disparadores coreográficos, com atenção especial às motrizes que entrecruzam pensamentos, memórias e sensações cujo epicentro é a afrodiáspora (M. Silva, 2022, p. 70).

As representações iconográficas no mapa conceitual, iniciam um processo cartográfico que expressam um corpo irradiador de reflexão. Um dispositivo que fomenta possíveis espaços ancestrais de epistemologias que entrelaçam subjetividades e novas objetividades: um espaço sensorial e interpretativo que envia mensagens. A partir dos mapas, tecemos informações sobre como o



coreógrafo informa, acentua e/ou indica o trabalho corporal dos artistas. Por meio deles, identificamos as nascentes gnosiológicas que acionam o tônus muscular e criam movimentos que se desdobram em vocabulários coreográficos afrorreferenciados (M. Silva, 2022).

Ensaio

Queremos apresentar a partir do *reduto* o trajeto gnosiológico que, enquanto coreógrafo, criei para que o bailarino enunciasse um cenário para sistematização, construção e sensibilização corporal do seu personagem – Èsù. Então, inicialmente apresento os prolegômenos⁷ que estabeleci para criação do personagem, para em seguida apresentar o mapa conceitual do bailarino e por fim apresentar as nuances do personagem concebido.

Por ora, não trataremos das construções e proposições coreográficas do espetáculo: estamos abordando algo que antecede o dançar, queremos dialogar sobre os caminhos que trilhamos para que o bailarino desenvolvesse a corporeidade do seu *persona* – características físicas que vão acompanhá-lo durante toda sua trajetória no espetáculo.

Dito isso, o início do processo de construção corporal do personagem acontece com a apresentação dos disparadores que indico enquanto motriz de ambientação ancestral, orientações que atuam como agentes propulsores de corporeidade – prolegômenos. Entre fevereiro e maio de 2023, nos reunimos cinco vezes por semana, por seis horas diárias. Nos quatro primeiros meses de montagem, nos dedicamos ao processo de pesquisa corporal de Èsù, òrìsà tema de nosso espetáculo.

Trouxe para a sala de ensaio, enquanto prolegômenos, quatro proposições: (i) leitura em grupo; (ii) escolha do nome do seu Èsù; (iii) seleção dos ingredientes do seu padê⁸, e (iv) definição de um elemento cênico. Ao final dessas etapas se

⁷ São elementos que apontamos como disparadores no processo coreográfico/corporal do personagem, agentes que sinalizam um possível ambiente ancestral para a pulsão de corporeidades, constituindo os ingredientes que erguem o *reduto cênico-ontológico* do espetáculo/artista.

⁸ O padê consiste em um ritual em que se prepara o alimento votivo do òrìsà. Uma reunião de ingredientes que simbolizam a força, a energia e o àse de Èsù. Atuando enquanto elemento comunicacional entre os praticantes das religiões de matriz africana e o òrìsà (Reis Neto, 2019).

esperava que o bailarino reunisse informações necessárias para esquematizar o reduto de seu personagem e que elas contribuíssem para o desenvolvimento de repertórios emancipadores que reverberem na decisão de suas escolhas gestuais.

No mês de fevereiro, realizamos a leitura do capítulo 1 do livro *Exú: Um deus Afro-atlântico no Brasil* (2022), de Vagner Gonçalves da Silva. Essa obra é resultado do doutorado do autor, um dos textos mais completos no que tange aos mitos, filosofias e histórias de Èsù, no cenário nacional e afrodiaspórico. Ao iniciarmos o trabalho de pesquisa corporal, foi preponderante buscar leituras que nos auxiliassem, para que assim não caminhássemos em possíveis estéticas pejorativas de Èsù, òrìsà que recorrentemente é tratado como demônio a partir da percepção do pensamento ocidental de matriz judaico-cristã.

Exu foi associado ao imaginário do mal, da desordem, do desejo sexual antissocial e das forças antagônicas à modernidade [...] a condenação católica das divindades pagãs associadas a sexualidade e fertilidade foi assim estendida a Exu (V. Silva, 2022, p. 40).

A leitura em grupo nos levou a entender que o corpo de Èsù que traremos para o espetáculo é a percepção do òrìsà a partir da Nação Queto. Identificamos que a cosmologia queto entende os voduns e òrìsà numa ancestralidade ligada à Nigéria e ao Benin, dimensão mítica e histórica que sofreu poucas influências do cristianismo em seus cultos no Brasil. Inaicyra Falcão dos Santos (1996) sinaliza que as práticas culturais das comunidades-terreiros carregam princípios de filosofia *yorubana*, provenientes do oeste da Nigéria e da região sudeste e central do Daomé (atual Benin). A oralidade, cantos, gestos, técnicas e ritmos que contribuem na compreensão das diversas epistemologias negras no país permearam a forte influência yorùbá no Brasil. Compreender a cosmopercepção do povo nagô nos ajuda a reinscrever as tradições negro-brasileiras e a pensar um processo de montagem e encenação que leve em consideração tanto o movimento corporal como as relações afetivas e a herança negra instaurada num caminho de ressignificação dos valores míticos da tradição africano-brasileira (M. Silva, 2022).

Após as leituras e diálogos iniciais, no mês seguinte solicitou-se a definição do nome de cada òrìsà dentro da cosmopercepção queto – ênfase que a escolha



do nome carrega consigo toda a trajetória e historicidade do òrìsà –, contendo, assim, vasto manancial de informação dinâmica de pesquisa e definição gestual do personagem.

No Brasil, Exu nos terreiros de nação queto pode ser invocado sob inúmeros nomes ou “qualidade”. Mesmo sem haver consenso sobre alguns de seus nomes e significados, pode-se dizer que fazem referência a epítetos, títulos, funções, atributos míticos, lugares e esfera de regência (V. Silva, 2022, p. 78).

Em abril, ainda em processo contínuo de leituras, pesquisas individuais e conhecimento dos trajetos ancestrais de cada Èsù, solicitei que fossem escolhidos três ingredientes característicos para o padê de cada òrìsà, pois esses ingredientes poderiam contribuir na construção gestual, principalmente a partir do momento que o bailarino internalize que a oferenda de seu Èsù tem relação intrínseca com os desejos, vontades e corporeidade do òrìsà. Por exemplo, na relação oferenda e corpo, o bailarino deveria se perguntar: O que meu Èsù consome? Como ele se alimenta? O que ele precisa para nutrir o seu àṣẹ? O que lhe agrada? A resposta para essas perguntas pode reverberar em significativas posturas gestuais.

Por fim, em maio de 2023 solicitei que fosse definido um elemento cênico no qual o bailarino deveria se relacionar durante toda evolução coreográfica, na intenção que este objeto externo ao corpo do artista contribuísse na arquitetura gestual e na leitura da audiência sobre o código apresentado do òrìsà.

Ao passar dos meses, a apresentação desses prolegômenos tinha a intenção de incitar novas construções gestuais, corporeidades singulares, emancipatórias, conscientes e ancestrais, que consistem nos disparadores do *reduto* de seu personagem.

A título de exemplo, para construir uma oferenda para Èsù, o denominado padê, é necessário um conjunto de elementos – os ingredientes – que são as motrizes na constituição da sua essência. Este material é fundamental para a composição da oferenda enquanto padê, cujos prolegômenos em nosso processo de criação são os ingredientes, tangíveis e subjetivos, do sentido da construção do *reduto*, que reverbera na fundamentação corpo *cênico-ontológico* da dança.



Èsù Bara: a boca que tudo come

No espetáculo há cinco bailarinos, cada artista representa um Èsù – Akessan, Bara, Elegbara, Onã e Tiriri –, eles têm o compromisso de pesquisar as construções gestuais de seu personagem, nuances corporais que vão contribuir para a comunicação da temática do espetáculo. Reforço, neste texto não vamos discorrer sobre concepção e construção coreográfica do ENCRUZA, suas respectivas cenas, concepção de trilha, figurino, iluminação etc. Trataremos das sabedorias reivindicadas para a construção da dança no personagem do bailarino, abordando a construção inicial do corpo cênico, corporeidade que vai acompanhar o bailarino durante todo o estado de presença no espetáculo.

Durante os meses iniciais da montagem, cada bailarino criou as suas narrativas para a construção do personagem, diálogos que emergem a partir de uma estrutura de prolegômenos. Neste texto, optamos por trazer a construção gestual apenas de um bailarino, na intenção de compartilhar parte do que vem sendo desenvolvido junto aos artistas do Coletivo Emaranhado. Deste modo, trataremos da percepção do bailarino Ricardo Reis, que representará o **òrìsà Bara**.

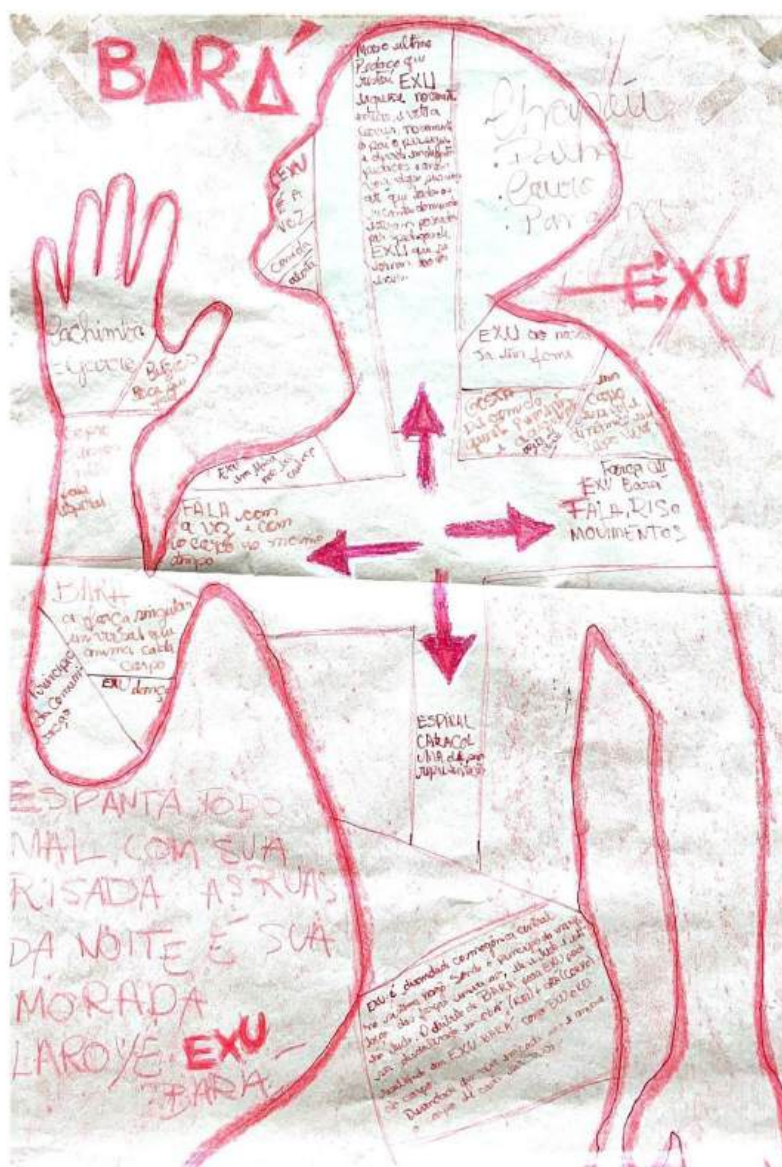
Na parte inicial, que foi a construção de repertório sobre Èsù, solicitei que todas as atividades dos prolegômenos fossem registradas em um mapa corporal. Os artistas desenharam o seu corpo no papel, que funcionava como um diário de bordo, uma cartografia ontológica do seu Èsù, local em que se escreviam as nuances, características, ideias, *insight* e elementos indutores de sua corporeidade. Nossa intenção era realmente que o bailarino tivesse uma percepção externa de sua trajetória de pesquisa. Registrar esse caminho no mapa corporal foi uma forma de acompanhamento da temporalidade da sua construção.

Abaixo apresentamos o mapa corporal do Ricardo. Nele, conseguimos observar como os prolegômenos foram registrados nessa cartografia. Temos a citação de textos que foram lidos durante sua pesquisa, a apresentação de pequenos trechos de mitos afrodiáspóricos, a presença do nome do seu Èsù, alguns ingredientes do seu padê, a presença de símbolos e analogias que relacionam o mito de Bara com possíveis proposições corporais. Foi a partir desses elementos que o bailarino criou a cartografia do seu *reduto*. Ao relacionar o mapa

corporal com os prolegômenos destacamos:

- (i) **Leitura:** Mitos sobre Bara; artigos sobre Èsù, provérbios e ditados populares.
- (ii) **Nome:** Bara.
- (iii) **Padê:** Variadas pimentas.
- (iv) **Acessório:** Pimentas vermelhas.

Figura 2 - Mapa corporal, prolegômeno meio Bara. Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal



O bailarino desenhou linhas por todo seu corpo, simbolizando possíveis repartições. A mitologia de Bara diz que o òrìsà é filho de Yemonjá, desde o seu nascimento ele come compulsivamente. Por essa razão Olorum dividiu Bara em milhares de partes e as espalhou pelo mundo, para tentar cessar sua fome. Também destaco as setas na altura do peito, simbolizando caminhos, direções e dinamismo.

Notem na imagem abaixo a escolha em arquitetar o desenho de seu corpo, uma posição que simboliza o caminhar (marcha). “Exu Bara seria o senhor que traz movimento ao corpo” (V. Silva, 2022, p. 79).

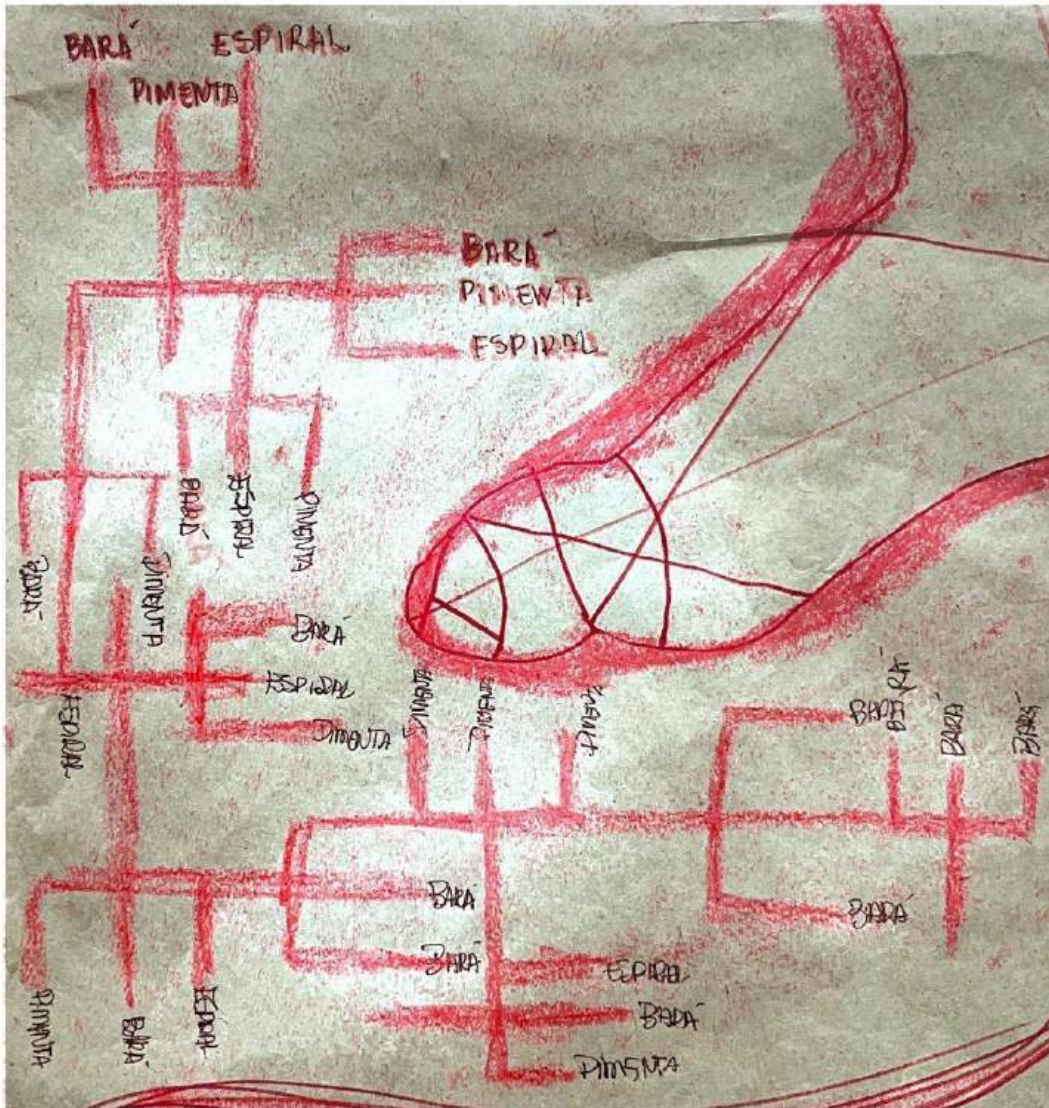
Figura 3 - Mapa corporal, prolegômeno Bara movimento. Fonte: Maicom Souza, 2023



O formato do contorno corporal do bailarino simboliza movimento, caminhada, ação. O desenho das mãos perto da boca é uma analogia direta a Bara.

Reduto

Figura 5 – Mapa Conceitual, cartografia na encruzilhada. Reduto de Bara.
Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.



Em cada prolegômeno apresentado é possível identificar aquilo que propomos enquanto reduto. Contudo, quando unimos todos os prolegômenos podemos ousar indicar um *reduto cênico-ontológico*, que é a informação que emerge na união de todos os prolegômenos apresentados. Após quatro meses de pesquisas e experimentos, o bailarino tangencia a motriz de sua construção gestual a partir de três pontos (*redutos*): Bara, Pimenta e Espiral. A elaboração corporal do seu Èsù teve essas informações enquanto assentamentos para

reflexão e fomento de poéticas em sua dança.

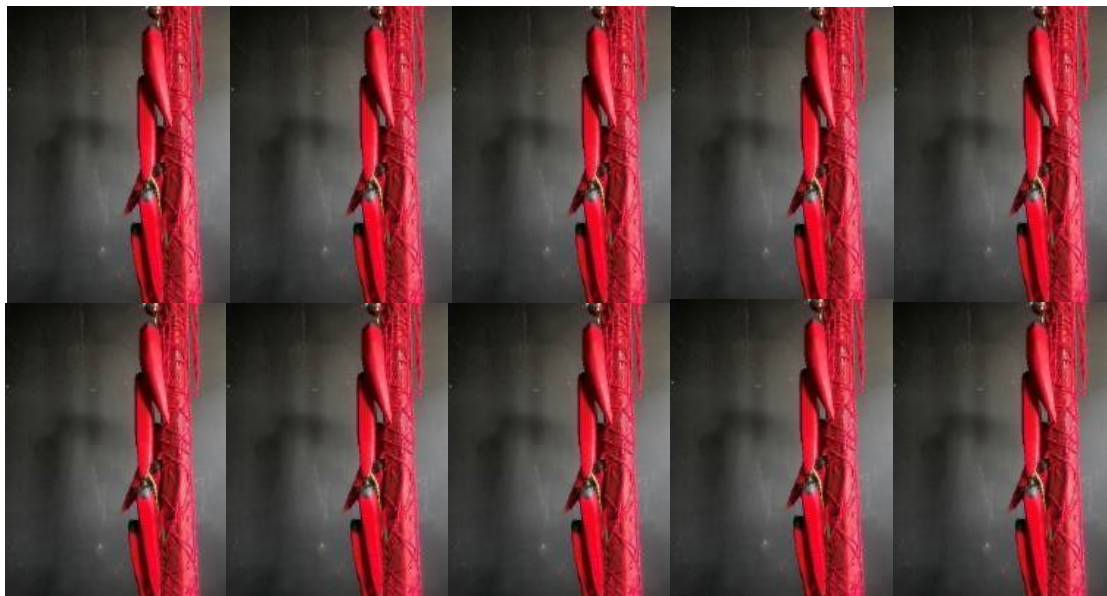
Eu trouxe três palavras, que é a pimenta. Aí eu coloco o nome do Bara em uma ponta e o espiral em outra ponta. E aí eu só repito essas palavras: espiral, Bara e pimenta. E dependendo do garfo, eu estou criando uma lógica que todos os garfos têm que ter as três palavras, só que dentro do jogo às vezes não dá. Aí, quando não dá, eu coloco em um garfo a mesma palavra, tipo: Bara, Bara e Bara.

Por que essas três? Bara porque é nome do Èsù que estou pesquisando, e essas duas outras estão quase que associadas a pimenta. A pimenta vem de África. E eu gostei muito que a pimenta tem uma associação muito legal no meio dos tratamentos homeopáticos e tudo mais. A pimenta está muito associada a problemas musculares, então isso para mim também é muito importante. Entender que a pimenta ajuda na questão do corpo, do músculo para tratamento de Alzheimer e tal. Então, como o Èsù Bara está associado ao corpo, ao movimento, então eu acho que a pimenta tem super a ver na construção desse personagem.

Falando da construção do personagem, pensando em corpo. Aí me veio a espiral. Eu encontrei que Bara quando vem [incorpora], ele rodopia em um pé só e ele faz esse movimento de espiral, desse caracol, desse redemoinho. E também o que me faz lembrar e associar logicamente a pimenta, que é nessa ideia de espiral, de redemoinho, que é de funil, né? Então por isso que para mim, são três palavras, que elas podem levar para lugares diferentes, mas também elas são uma só por conta dessa conexão (Reis, 2023).

Nos experimentos que realizamos para a construção da corporeidade de Bara, eu trouxe para sala de ensaio um elemento cênico – um cacho de pimentas feito de madeira. Durante as cenas, eu solicitava que o bailarino estabelecesse uma frequente relação com o objeto, pois ele poderia contribuir na condição corporal, trazendo nuances singulares para a coreografia. Aproveito e apresento algumas imagens do Ricardo estabelecendo conexão com esse elemento cênico.

Figura 6 – Processo de montagem, a pimenta como elemento de arquiteturas gestuais.
 Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.



A relação do Bara com a pimenta proporcionou ao bailarino possíveis diretrizes que colaboram na construção poética do personagem. Durante sua apresentação do mapa conceitual e respectivo reduto, Ricardo assume a pimenta como agente constituinte de seu movimento. De forma subjetiva, a partir desse elemento que compõe seu padê e indumentária, ele definiu que seu caminhar, olhar e gestos precisavam ser dinâmicos e ágeis.

Figura 7 – Processo de montagem, apresentação do reduto.
Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.



Foi isso que eu fiz, para além de outras coisas que eu fui acrescentando. Tem aquele mito de Èsù, está escrito aqui. Tenho músicas. Eu tenho o padê característico de Bara, chamado “padê real”, que é um dos que eu achei mais interessantes (Reis, 2023).

Uma questão relevante que aparece na apresentação do *reduto* de Ricardo foi a estranheza em elaborar seu personagem a partir de questões que não seriam a opção mais comum ou esperada. O bailarino não se vale do ato de comer como principal agente para indução do movimento, ele decide tratar o dinamismo, o redemoinho e as nuances corporais espiralares como características do seu Èsù. Essa construção que ele estabeleceu é valiosa, pois apresenta outras percepções do òrìsà e não trabalha com premissas fixas e, em alguns casos, até estereotipada

de Bara.

O que me pega é que o Bara está muito associado à boca, aquele que come. E meu personagem não vai para este lugar. E eu não sei se isso é um ponto ruim, de não entregar o que as pessoas esperam. E aí eu faço um Bara, mas com uma pesquisa, uma pesquisa que vai para um outro lugar, que talvez seja mais poético e subjetivo, do que o que as pessoas esperam. Eu não tenho muita associação com a minha boca, não estou falando o tempo todo. Então, na minha pesquisa, ela vai mais para esse estado corporal de redemoinho, da pimenta, do que essas associações de ficar comendo (Reis, 2023).

Ainda nestes meses iniciais de montagem, busquei provocar nos corpos dos artistas diversas organizações corporais a partir do seu *reduto*. Trazia indagações, tais como: de tanto girar pelo mundo como Bara fica de pé? Como um corpo espiralar sobe e desce do chão? Como é o olhar de um Èsù que tudo come? Como a historicidade de Bara pode ser traduzida no corpo? Se o òrìsà viveu na terra comendo tudo que enxergava, quais condições anatômicas o seu corpo arquitetou? Sempre propunha o desmonte das linhas horizontais do corpo a partir do reduto esquematizado. No que tange às linhas horizontais, trato do alinhamento entre os membros a partir do plano sagital, no qual observamos, em uma divisão longitudinal, a simetria entre o posicionamento dos pés, joelhos, ilíacos, ombros e olhos. A intenção era estabelecer um fluxo na parte externa do corpo. Assim, forja-se a ontologia do movimento do bailarino. Observe as imagens deste exercício em que o elenco transitava entre o corpo anatômico e as posturas de seu Èsù.

Figura 8 – Corporeidade de Èsù, exercício. Fonte: Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal. Acesso: https://youtu.be/ApeuB4RBn_g



Além dessa relação material e imagética com a pimenta, estruturamos uma partitura corporal basilar para o Ricardo transitar entre e/ou com as coreografias. Definimos que, mesmo estático, o seu Èsù deveria manter um olhar inquieto, preciso, esquivo, e a perna direita precisava sempre estar atrás, perdendo, assim,

o alinhamento paralelo dos pés, sendo o pé direito o agente propulsor do movimento espiralar. Pelo impulso do tarso, ele inicia os rolamentos, as quedas e precipitações, além de articular os giros no eixo sobre o pé esquerdo. Essa postura sempre vai manter o corpo do bailarino em processo de torção, analogia aos fluxos dos redemoinhos.

Figura 9 – Postura de Èsù. Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.



Por fim, apresento o vídeo com um breve trecho da performance do artista em sala de ensaio, para que tenhamos outros caminhos para perceber o trabalho que vimos desenvolvendo, para além das imagens e proposições apresentadas.

Figura 10 – Bara, o movimento. Fonte: Maicom Souza, 2023. Arquivo pessoal.
Acesso: <https://youtu.be/bKNHxOsczQI>



Assim, o *reduto cênico-ontológico* caracterizado neste artigo para a enunciação e referenciamento epistêmico de saberes afrorreferenciados no



espetáculo ENCRUZA é composto pelas mitologias apresentadas em Èsù Bara, mas principalmente seus respectivos arquétipos nos candomblés queto – havendo, ainda, a reivindicação imagética de um corpo espiralar e a relação corpo com a pimenta. Sendo estes alguns dos possíveis agentes ancestrais propulsores do movimento que Ricardo adota para compartilhar seus saberes sobre a dança negro-brasileira.

Conclusão

Desde o início, nas propostas de montagem do espetáculo, busco estabelecer uma relação com os bailarinos, de coparticipação. A esquematização do reduto é um agente facilitador e emancipatório para o processo de pesquisa em arte negra. Pois nos proporciona outros caminhos, em contraposição às percepções estereotipadas das práticas culturais da comunidade negro-brasileira.

No Brasil, a ocidentalização do pensamento está enraizada no âmbito social, artístico, criativo e formativo. Então, propor novos trajetos para pensar, dialogar e tensionar a arte é preponderante para a emancipação de outros pensamentos. A comunidade negra precisa desenvolver seus vocabulários, o que permite que tenhamos a nossa trajetória contada por nós.

Referências

REIS NETO, João Augusto dos. A Pedagogia de Exu: educar para resistir e (r)existir. *Revista Calundu*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 25, 2019. Acesso em: 22 nov. 2024. DOI: 10.26512/revistacalundu.v3i2.27476.

REIS, Ricardo Domingos dos. Depoimento [julho. 2023]. Entrevistador: Maicom Souza e Silva. Vitória (ES), 2023.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 1996. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. *Justiça como ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.



SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. *Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana*. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SILVA, Maicom Souza e. *Epistemologia do Corpo Negro: uma percepção capixaba da dança cênica negro-brasileira*. 2022. Dissertação (Mestrado em Metafísica) – Universidade de Brasília, 2022.

SILVA, Maicom Souza e. *Yemònjá: signos estéticos em processos sonoros e coreográficos na montagem em dança*. *Dramaturgias*, [S. l.], n. 19, p. 132–151, 2022. Acesso em: 27 nov. 2024. DOI: 10.26512/dramaturgias19.45009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: um Deus Afro-atlântico no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

Recebido em: 18/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024