

SANTOS, Lau. *Èmí, Ofó, Asé: A Presença Cênica e a Sutileza Performativa das “Mulheres do Asé”*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. PPGDANÇA/UFBA; estágio de Pós-doutorado; Bolsista PNPd/CAPES sob a supervisão da professora doutora Amélia Conrado. Diretor, ator, professor, pesquisador e doutor em Teatro. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa GIRA/PPGDANÇA/UFBA.

RESUMO: O estudo apresentado parte da seguinte questão: as práticas performativas afrodiáspóricas podem potencializar a formação e, logo, a produção de presença cênica da(o) performer/dançarina(o)? Tem-se como objetivo discutir a utilização de práticas performativas afrodiáspóricas como uma possibilidade estética, no que diz respeito à potencialização da presença cênica. As reflexões apresentadas aqui fazem parte do cruzamento entre o desenvolvimento da pesquisa de pós-doutorado intitulada *Elinga*, a Presença Cênica: as Práticas Performativas Afrodiáspóricas e a Decolonialidade no Processo Pedagógico e Criativo da (o) Performer/Dançarina (o), em andamento no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e o espetáculo performativo *Mulheres de Asé*, dirigido por Edileusa Santos, como objeto estético a ser comentado. Para tanto, são apresentados os fundamentos da cosmogonia iorubá *èmí* (sopro da alma), *ofó* (encantamento) e *asé* (energia vital) em diálogo com os conceitos Corpo-arquivo (TAVARES 2012), De/colonialidade (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2010), Ritualização do Instante (SANTOS, 2016) e Presença Cênica (SANTOS, 2012).

PALAVRAS CHAVE: Mulheres Negras. De/colonialidade. Diáspora Africana. Presença Cênica.

ABSTRACT: The study presented in this article begins with the following question: Can the African-diasporic performing practices enrich the learning and scenic presence's creation of the performer/dancer? Therefore, the objective of this study is to reflect upon the use of African-diasporic performing practices as an esthetic possibility regarding the enhancement of the scenic presence. The reflections presented combine the development of an ongoing postdoctoral research called *Elinga*, the Scenic Presence: African-diasporic Performing Practices and Decoloniality in the Pedagogical and Creative Process of the Performer/dancer (*Elinga, a Presença Cênica: as Práticas Performativas Afrodiáspóricas e a Decolonialidade no Processo Pedagógico e Criativo da (o) Performer/Dançarina (o)*, in Portuguese), for the Post-Graduate Program in Dance of UFBA (Federal University of Bahia) and a stage performance called *Women of Asé* (*Mulheres de Asé*, in Portuguese), directed by Edileusa Santos. *Women of Asé* is the esthetic object to be analyzed and, for that purpose, this research studies the fundamentals of Yoruba cosmogony *èmí* (the breath of life), *ofó* (enchantment) and *asé* (vital energy), integrated with the concepts of Body-memory (TAVARES, 2012), De/coloniality (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2010), Ritualization of the Moment (SANTOS, 2016) e Scenic Presence (SANTOS, 2012).

KEYWORDS: Black women. De/coloniality. African diaspora. Scenic presence.

AGÔ: uma introdução com permissão ancestral para escrever.

*Eparrei, Oiá ô
Temo somente a ti
Vento da morte.
Guerreira que carrega arma de fogo,
Oiá ô, Oiá totó, hmmm
Síkírù Sàlámi¹*

AGÔ! Palavra de origem iorubá usada pelos praticantes das religiões de matriz africana para pedir licença ou permissão aos nossos ancestrais – o que fazem comumente para atravessar as encruzilhadas, fazer oferendas ou entrar e sair de algum lugar. Na cosmogonia iorubá, quando pedimos licença demonstramos respeito aos mais velhos, que nos precederam nesta passagem pelo mundo físico (*Ayê*) e continuam sua caminhada no mundo espiritual (*Orun*). Dentro desta cultura, a palavra tem poder de realização, uma vez dita e em contato com as energias do universo ela, a palavra, mobiliza níveis profundos de comunicação entre o mundo visível e o não visível. Peço, portanto, permissão ancestral para fazer uso das palavras que complementarão meu pensamento neste artigo.

Durante a produção deste texto, várias encruzilhadas epistêmicas foram atravessadas a partir de experiências corporais desenvolvidas no processo de investigação da pesquisa de pós-doutorado intitulada *Elinga, a Presença Cênica: as Práticas Performativas Afrodiaspóricas e a Decolonialidade no Processo Pedagógico e Criativo da (o) Performer/Dançarina (o)*², doravante denominada simplesmente *Elinga*, bem como de observações elaboradas mediante análises comparativas sobre o espetáculo *Mulheres do Àse*³, apresentado na cidade de Salvador-Bahia e dirigido pela artista Edileusa Santos⁴.

¹ Oriki para Iansã de Síkirù Sàlámi, tradução Antonio Risério (2012). Maiores informações ver Referências

² Esta pesquisa está sendo desenvolvida pelo autor deste artigo no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. O projeto foi contemplado com uma bolsa-CAPEs, ao ser selecionado no edital PNPd/CAPEs/PPGDANÇA/UFBA, no ano de 2018. A supervisão é da professora doutora Amélia Conrado.

³ A forma como a diretora e criadora do espetáculo escolheu para grafar a palavra *àse*, com um acento na letra “a” foi respeitada no que diz respeito ao título do espetáculo. Ainda que signifiquem a mesma coisa, no decorrer das reflexões desenvolvidas no texto manteremos o acento na letra “e”.

⁴ Dançarina, professora e coreógrafa, Edileusa Santos foi integrante do *Grupo Odundê*, criado na década de 1970 pela professora Conceição Castro. Maiores informações sobre o grupo ver: SETENTA, 2008.

As reflexões desenvolvidas ao longo do texto partem da seguinte questão: as práticas performativas afrodiáspóricas podem potencializar a formação e, logo, a produção de presença cênica da (o) performer/dançarina (o)? Esta pergunta atravessa nossas reflexões sobre a produção de presença cênica em tensão com a influência de paradigmas estéticos colonialistas, no que diz respeito às expressões culturais entendidas como danças negras e/ou performances negras⁵.

Diante da complexidade deste questionamento, situaremos nosso olhar em duas abordagens: a força ancestral da mulher negra e sua importância na criação sociocultural de nosso país, e o desenvolvimento de uma pesquisa de pós-doutorado sobre presença cênica e práticas performativas afrodiáspóricas, cujos estudos sobre fundamentos da cosmogonia iorubá como: *émí* (sopro da alma), *ofó* (encantamento) e *asé* (energia vital) são cruzados com os conceitos corpo-arquivo (TAVARES, 2012), de/colonialidade (QUIJANO, 2005; MIGNOLO, 2010), ritualização do instante (SANTOS, 2016) e presença cênica (SANTOS, 2012).

O presente texto apresenta suas subdivisões nomeadas por palavras em iorubá, da seguinte forma: no lugar que normalmente encontramos a palavra introdução, optou-se pelo termo iorubá *agô*; a seguir, temos a palavra *émí*, que nos indica caminhos para uma possível compreensão sobre a não separação entre as linguagens artísticas nas práticas performativas de matriz africana; posteriormente temos a palavra *ofò*, com foco em traçar analogias entre os processos criativos afrorreferenciados e a noção de de/colonialidade; e por fim, a utilização da palavra *asé* traz a abordagem do espetáculo performativo *Mulheres do Asé*, sob o viés da ancestralidade, e da força e poder das *lolorixás*⁶ na construção da memória afro-brasileira.

***ÈMÍ*: A força-motriz da presença nas práticas performativas de matriz africana**

⁵ Ciente da complexidade conceitual para denominar estas práticas, escolhemos estes dois termos e os colocamos no plural por entender a diversidade das culturas de matriz africana que se fusionaram no processo da diáspora africana.

⁶ Mãe-de-Santo, a autoridade maior de um terreiro ou roça, como se diz na Bahia. É a sacerdotisa e chefe de um terreiro de candomblé.

A palavra *è mí* na língua iorubá significa o sopro da alma, espírito, por vezes traduzida para o português como respiração. A proximidade semântica da relação entre o termo respiração com a noção de sopro da alma se encontra marcada na cosmogonia iorubá pelo ar que circula em nosso corpo e a produção da energia que nos mantém vivos. Ou seja, *è mí* é a força-motriz do ser humano, o que comprova a nossa presença no mundo físico (*ayé*). No entanto, é importante frisar que a língua iorubá é uma língua tonal e a mudança de um acento transforma completamente o significado das palavras.

No contexto da pesquisa *Elinga*⁷, o termo *è mí* é compreendido em associação com dois outros termos: *ofó*, que é o encantamento, ou seja, o sopro de ar na condição de hálito antes que venha ser palavra fora da boca; e o termo *asé*, que é a materialização da energia da palavra dita para se expandir pelo universo. Esta tríade faz parte dos fundamentos do *candomblé* de queto (nação nagô) e das bases filosóficas das expressões culturais de matriz africana, que reitera o poder, a força presente em uma palavra antes de ela ser dita, e faz parte do nosso entendimento da presença cênica a partir da nossa visão afrodiaspórica.

A tese defendida na pesquisa supracitada é que, ao reconfigurar a abordagem determinada pelos saberes religiosos do *candomblé* para pensar o corpo, podemos expandir no contexto das artes cênicas a relação entre a tríade *è mí – ofó – asé*, no intuito de potencializar a ideia de presença cênica. A utilização de princípios tradicionais e seculares da diáspora africana em processos criativos nas artes cênicas abre o campo para descobertas de outras pedagogias da presença desenvolvidas à luz da noção de decolonialidade (QUIJANO, 2005). Em *Elinga* segue-se esta perspectiva ao dialogarmos com a ideia de *transcrição*, termo cunhado por Haroldo de Campos ao tratar da tradução de poemas de uma língua para outra, que em nossas investigações é aplicado de forma expandida para a compreensão da produção de corporeidades e, conseqüentemente, da produção de presença cênica, a partir da reconfiguração da tríade.

⁷ Na língua umbundu, de origem bantu, *elinga* quer dizer ação. É uma das línguas bantus mais faladas em Angola. Original dos povos Ovimbundos que vivem nas montanhas centrais de Angola.

Tendo em vista a fusão dos três fundamentos afrorreferenciados no candomblé, isto é: a força interna/espírito (*èmí*), a intenção/encantamento (*ofó*) e a materialização desta força vital (*asé*), o conceito de presença cênica é estudado em *Elinga* como sendo associado à expressão iorubá *èmi wá*⁸, que significa estou presente/estou aqui-agora. A potencialização da *èmi wá* é marcada pela conexão individual da (o) artista da cena com sua ancestralidade, sua intencionalidade e suas relações espaçotemporais durante a movimentação.

A abordagem metodológica parte da pesquisa-ação, termo cunhado por Michel Thiollent para definir estudos nos quais o pesquisador está diretamente implicado, inserido no jogo. Segundo Thiollent:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita conexão com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e na qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (2003, p.14)

Na pesquisa-ação não se trabalha sobre os outros ou para os outros, mas sempre com os outros, o que nos remete a um posicionamento no que diz respeito à noção de recepção e produção de presença inspirada nas culturas de origem africana: as ações cênicas acontecem na conexão relacional entre o sujeito da cena e cada participante do evento, de modo que a metodologia usada dialoga diretamente com os conceitos que estão sendo desenvolvidos na pesquisa.

Assim, a pesquisa artística *Elinga* constrói-se nos *ipádè* em conexão com a participação individual dos implicados em desenvolverem suas ações em cruzamentos com suas pesquisas artísticas e/ou acadêmicas individuais durante os processos criativos que utilizam como base os saberes da cultura afro-brasileira. Ou seja, os pesquisadores⁹ do programa de pós-graduação da Escola de Dança da UFBA¹⁰ participam na pesquisa de pós-doutorado de

⁸ As expressões iorubanas *èmi* (eu sou) e *èmí* (espírito ou sopro da alma) são associadas à *èmi wá*: estou presente. Importante perceber que *èmi*, *eu sou*, é grafado sem o último acento e, portanto, se difere de *émí*, espírito.

⁹ Alguns alunos de graduação, em sua maioria negr@s, também participaram dos encontros.

¹⁰ Universidade Federal da Bahia

modo cooperativo no intuito de estabelecer cruzamentos para resolução de um problema coletivo: a potencialização da presença cênica.

As práticas dos *ipàdé* são baseadas em exercícios psicofísicos¹¹ criados pelo pesquisador e está em sintonia com a proposta metodológica apresentada, a da pesquisa-ação. A origem propositiva dos exercícios carrega em sua base estrutural a imobilidade corporal (estudo dos “parasitas coloniais” no corpo), a produção de lugaridades (geometrias, traços/pontos riscados) e de presença (*èmí, ofó, asé*), os movimentos de capoeira reconfigurados (“capoeiração”), os *orikis*¹² e os cantos populares, que são práticas performativas *transcriadas* e utilizadas de forma indutiva durante o processo investigativo.

A intenção é que os participantes experienciem a produção de presença cênica desde a noção de encantamento gerada pela tríade: *èmí-ofó-asé*. No entanto, esta concepção de produção de presença não deve ser praticada de maneira deslocada, fora dos princípios fundantes que regem as práticas culturais de matriz africana, na qual as linguagens artísticas são compreendidas em sua forma integrada.

O ator/griot africano Sotigui Kouyaté, em entrevista a Isaac Bernard (2013) revelou que as danças, os rituais performativos, a contação de histórias, a música, enfim as expressões artísticas e socioculturais de maneira geral se desenvolveram nos territórios africanos com singularidades estéticas bem diferentes dos princípios cênicos impostos como hegemônicos e pela cultura euro-ocidental e implantado nas Américas e no território africano com a chegada dos colonizadores europeus. A fusão entre essas linguagens

¹¹ Estes exercícios psicofísicos são criados pelo pesquisador e executados junto com os praticantes/participantes nos *ipàdé* (encontros).

¹² *Oriki* pode ser entendido de forma genérica como um gênero literário, uma forma poética utilizada pelo povo iorubá para definir o mundo. No entanto, dentro da cosmogonia iorubá o termo faz parte de uma rede complexa que fundamenta a visão de mundo deste grupo étnico. No sentido etimológico, *Ori* pode ser traduzido por cabeça e *Ki*, por saudação. Em algum momento deste texto aparecerá o termo *orikis coreocênicos*, forma cunhada por este pesquisador para definir as composições cênicas criadas durante os processos criativos da pesquisa de pós-doutorado. É importante frisar o caráter híbrido dessas produções que combina, mescla dança, teatro, artes visuais, música e novas tecnologias em um único evento cênico. Esta condição também é detectada pelo autor deste artigo no espetáculo *Mulheres do Áse*. Esta é uma característica fundamental das expressões culturais africanas e da afrodíaspóra.

artísticas, suas conexões com a vida cotidiana e com as mitologias dos grupos étnicos africanos constituem uma particularidade dessas práticas performativas, como comprovou em suas pesquisas o filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau (2001).

Durante sua pesquisa sobre as práticas performativas de matriz africana, Fu-Kiau, alicerçado na cosmogonia bakongo¹³, observou que o corpo é um dispositivo de fluência e expansão presencial que se materializa nas manifestações artístico culturais sob a sentença cantar-dançar-batucar. A integração destas linguagens artísticas no momento da atuação localiza a maneira de interpretar o mundo deste grupo étnico de origem banto e nos auxilia a compreender a importância da conjugação dessas linguagens como mecanismos potencializadores da presença das(os) performer/dançarina(os) durante as apresentações.

A performatividade do ritual religioso nagô, quando vista sob o prisma da decolonialidade, demonstra a capacidade de resistência e de resiliência dessas práticas tradicionais afrodiáspóricas. Deduzimos então que estes corpos-arquivo perpetuam essa força ancestral trazida de além-mar, como afirma o pesquisador e antropólogo Julio Tavares: “Coube ao corpo assegurar, por intermédio da vida no dia a dia, a herança do que foi perdido” (2012, p.91). Este corpo, que é o lugar-do-acontecimento, “ganha, então, a função de arquivo e, junto à tradição oral, constitui um manancial que inscreve as heranças da população afro-brasileira” (TAVARES, 2012, p.91). Podemos deduzir perante a afirmação de Tavares que a fragmentação destas linguagens fez, ou melhor, ainda faz parte de uma política com caráter colonialista, baseada em paradigmas culturais ocidentais, judaico-cristãos e com seus objetivos bem evidentes de destruir estes saberes ancestrais por meio de estratégias epistemicidas.

As recentes reflexões teóricas desenvolvidas nesta pesquisa de pós-doutorado sobre a força do *èmí* na produção de presença nos fez perceber o

¹³ Grupo étnico banto que vive numa larga faixa ao longo da costa atlântica de África, desde o Sul do Gabão até as províncias angolanas do Zaire e do Uíge, passando pela República do Congo, por Cabinda e pela República Democrática do Congo. Em Angola são o terceiro maior grupo étnico.

efeito da colonialidade em nossos corpos. Ao executar exercícios simples baseados na imobilidade corporal, os praticantes começam a perceber alguns vícios corporais como coceiras, manias com os dedos, não fixar o olhar em um ponto, mordidas nos lábios, espasmos, movimentos in/voluntários etc. Descobrimos que existe uma perda quase total de foco relativa à própria posição do corpo no espaçotempo, quando estamos simplesmente imóveis. Nossa presença, neste instante, está blindada por aspectos que não nos permitem acessar nosso corpo-arquivo, contaminada com o que passamos a denominar, neste estudo, de parasitas coloniais - vícios corporais, elementos dispersivos que impedem a potencialização da presença cênica da(o) performer/dançarina(o). Tal descoberta gerou ao menos duas questões: 1) Que elementos são estes que quando estamos em ação, dançando/performando, tornam-se invisíveis durante a repetição dos movimentos, mas fragilizam nossa presença cênica ainda que sejamos virtuosos ao executá-los? 2) Por que em algumas práticas performativas de matriz africana a condição de imobilidade se torna um estado de atenção constante?¹⁴ No campo teórico nos deparamos com indicações de outros estudiosos sobre um possível controle de nossas subjetividades partindo de pressupostos colonialistas.

Ofó: saberes que en/cantam, perspectivas conflitantes na encruza

É a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam caronas nas asas do vento...
Luiz Simas e Luiz Rufino (2018)

Como já foi visto no tópico anterior, a expressão *ofó* traz o poder do encantamento antes da sua materialização em energia vital, *asé*. A proposta apresentada na elaboração deste texto trata da produção de presença, por meio da noção *èmi wá* em oposição à homogeneização de epistêmes e padrões estéticos determinados por axiomas euro-ocidentais, dialogando com Anibal Quijano e outros autores que defendem o conceito de de/colonialidade (QUIJANO, 2005), como Walter Mignolo, sobre a necessidade do exercício de

¹⁴ Na capoeira a participação de quem está na roda é de atenção constante, mesmo que não sejamos os dois jogadores no meio da roda. A música, as ações, a mandinga, o movimento, quem chega, quem sai exigem daqueles que estão na roda um total estado de prontidão. Algo pode acontecer a qualquer momento e cada um dos presentes na gira poderá ter que responder prontamente. O risco físico é uma evidência que nos obriga a ficar atentos, mesmo que estejamos em uma condição de imobilidade, ou seja, apenas presentes. Presentificar-se é produzir lugaridades continuamente.

uma desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2010) para compreender e agir contra os efeitos dominantes da colonialidade na América Latina. Para este entendimento, observa Quijano:

Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (2005, p.121)

O sociólogo peruano demonstra nesta reflexão como os efeitos da colonialidade atuam sobre “o controle de todas as formas de controle da subjetividade” e conseqüentemente sobre a produção cultural, suscitando indagações como: será que nosso olhar subalternizado se dobrou, perdeu a capacidade de resiliência, manha da ginga como resposta diante dessa relação de domínio colonial? Como burlar, desobedecer às regras estéticas sobre a noção da produção de presença cênica elaboradas dentro de uma perspectiva euro-ocidental durante vários séculos?

Observemos, portanto, a percepção do antropólogo carioca Julio Tavares sobre o uso do corpo como local de contestação para tais indagações durante o período escravocrata. Segundo este autor, o corpo do negro escravizado, como um ato de resistência, se manifesta, fala antes dele usar o aparelho fonador (TAVARES, 2012). Este pensamento corrobora com nossas reflexões sobre presença, quando ele afirma que as “imagens acústicas” pronunciadas por este corpo subalternizado se instauram no espaço antes de o negro ter consciência do próprio corpo. Ou seja, o corpo que é o lugar dos acontecimentos produz uma condição de presença pré-organizada nos arquivos de sua ancestralidade. Segundo Tavares:

Tornar possível a existência exige-nos um domínio e uma consciência do corpo, lugar primeiro do existir, com e no qual estou no mundo apto a viver o presente vivido. É dessa maneira que dou conta do corpo como lugar que concede acesso ao meu eu, seja por meio das situações dramáticas, seja pela via do trabalho (ação corporal e esforço), da ação social ou da criação artística. (2012, p.54)

Para este pesquisador, existir é ter consciência do corpo como lugar primeiro do nosso saber, do nosso lugar no mundo. Neste sentido, o corpo da população africana trazido como mercadoria na condição de escravo para as

Américas se tornou um elemento fundamental de comunicação, de resistência e de resposta aos sofrimentos diante das situações violentas, produzidas pela condição hostil e desumana que os colonizadores europeus os tratavam. Deste modo, só o domínio consciente do corpo-arquivo, que trazia em si a força do encantamento e a memória ancestral, pôde transformar a situação dramática destes seres humanos, quando escravizados, e potencializar a energia de seus corpos oprimidos em instrumento de resistência e libertação. Assim surgia o corpo-arma materializado pela capoeiragem.

Ao seguirmos esta linha de raciocínio, deduzimos que para a materialização das informações ancestrais trazidas pelo corpo-arquivo existe um estado mental que age durante a produção de corporeidades. Isto é, a postura comportamental transgressora dos ancestrais africanos na condição de escravizados foi determinada pela fé e pela luta para sobreviver, de modo que a convicção durante a execução de uma ação está diretamente relacionada a sua capacidade potencial de realização e de credibilidade frente ao outro.

Neste sentido, arriscamo-nos a afirmar que os estudos que estamos realizando são definidos pela capacidade da(o) performer/dançarina(o) acreditar no seu poder de encantamento (*ofó*), na sua capacidade de convencimento durante a materialização de suas ações psicofísicas concomitantemente à produção de sua presença em cena. Pois bem, “Crenças, temores, esperanças e desejos [...] são intrinsecamente intencionais”, observa John Searle (2002, p.37) ao problematizar a natureza dos estados mentais e os fenômenos físicos no que diz respeito ao conceito de intencionalidade.

Dessa forma, os processos criativos desenvolvidos na pesquisa são observados com cuidadosa atenção, em especial a maneira como cada performer/dançarina (o) utiliza o seu corpo durante os estados transitórios e sinuosos entre o *è mí-ofó-ase*, as três fases nas quais são criadas corporeidade e produzidas suas lugaridades¹⁵. Cada movimento arquitetado no *è mí*. Cada

¹⁵ Termo resgatado da geografia e reconfigurado por Lau Santos (2016) para indicar a capacidade do (a) sujeito da cena em definir seu lugar no *espaçotempo* e expandir sua presença cênica alimentada pelas transições entre o *è mí*, o *ofó* e o *ase*. O domínio desta condição temporal, na linguagem deste pesquisador que vos fala, produz o *è mi wá* (presença cênica conectada com a força vital, o encantamento e o sopro da vida).

gesto gerado no *ofó* e cada ação materializada pelo *asé* deve ser compreendida como parte de uma ritualização do instante, que é personalizada pela história ancestral de cada um destes artistas como ser-no-mundo. Cabe frisar que as abordagens no campo teórico-prático, assim como os exercícios corporais feitos durante os encontros denominados de *ipàdé*, são filtradas de maneira que não exista uma alusão ao que acontece nos terreiros ou em qualquer ritual religioso de matriz africana.

Reforçamos que a utilização de nomenclaturas vinculadas aos rituais de *candomblé*, da *umbanda*, da *capoeira* e de outras práticas de matriz africana e indígenas no presente estudo é uma estratégia político-pedagógica com orientação decolonial para engendrar princípios da filosofia africana e das cosmogonias afro-brasileiras no campo das artes, particularmente na dança, no teatro e na performance, em oposição a uma hegemonia taxonômica baseada em paradigmas colonialistas eurocentrados.

Dito isto, retomemos as reflexões acerca dos códigos não verbais como fundamento para um corpo transgressor, que luta contra mecanismos de dominação colonial. A presença do corpo negro em cena e a potencialização do mesmo mediante o uso de fundamentos *transcritos* das práticas culturais afrodiáspóricas é uma posição política e estética de desobediências aos paradigmas colonialistas, racistas e subalternizantes que vigoram até os dias de hoje no território artístico brasileiro. Nessa lógica, entendemos que o sociólogo Anibal Quijano, ao detectar, denunciar e cunhar o conceito de colonialidade para demonstrar a reconfiguração dos princípios do colonialismo e seus efeitos na atualidade, complementa o pensamento de Julio Tavares e corrobora com nossa pesquisa ao comentar a legitimação das relações de poder a partir da ideia de raça.

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. (QUIJANO, 2005, p.118)

Nos estudos laboratoriais feitos durante os processos criativos¹⁶ da pesquisa *Elinga*, percebemos que um corpo em movimento, comprometido intencionalmente com estados emocionais provocados por ações internas e externas a este corpo, pode produzir o que denominamos como lugaridades (SANTOS, 2016), que é a capacidade individual do artista cênico se deslocar em um campo de forças demarcado pelas transições sutis da sequência cantar/contar¹⁷-dançar-batucar em interface com a tríade sentencial *emí-ofó-ase*. O sucesso individual desta operação, em tese, potencializa a expansão presencial dos artistas da cena e instaura o que entendemos como a ritualização do instante¹⁸ (SANTOS, 2016), efetivação ontológica do irreversível aqui-agora ao longo do encontro existencial entre todos os corpos presentes naquele determinado evento cênico.

A concepção de que o corpo negro e/ou indígena é um gerador de conhecimentos ancestrais no ato da produção de presença deve ser compreendida como uma ação afirmativa contra o colonialismo e suas políticas epistemicidas, difundidas por uma hegemonia pedagógica eurocentrada que durante séculos dita os paradigmas para se pensar e produzir presença no campo das artes da cena na América Latina. Nos processos pedagógicos e criativos da pesquisa *Elinga*, assim como no espetáculo *Mulheres do Áse*, comentado adiante, esses conhecimentos foram empregados como uma espécie de postulado político que deve ser difundido para outras gerações.

Asé: ancestralidade e matriarcado como lugares de resistência

Quando não souberes para onde ir, olha para trás e saiba pelo menos de onde veio
(provérbio africano)

Na tradição iorubá o poder feminino representa o princípio da criação, sem o qual nada acontece ou nasce, não poderíamos falar de presença. Sem o

¹⁶ Estes estudos foram feitos durante os *ipàdé*, encontros, no ano de 2018, nas salas de aula da Escola de Dança da UFBA. Os encontros tinham a carga horária de 6 horas semanais.

¹⁷ Em *Elinga*, contar e cantar podem acontecer juntos ou de forma separada como mais um elemento. É importante dizer que estas linguagens variam dependendo da proposta cênica. Um simples assobio ou um som onomatopeico podem ser entendidos como um canto-contado.

¹⁸ Esta expressão foi usada pelo pesquisador/professor /performer Renato Cohen de forma minimizada em um de seus escritos. Ao descobri-la resolvi agregá-la em minhas reflexões sobre presença cênica. Observo que à época meus estudos dialogavam com a noção de *presença* do filósofo alemão Martin Heidegger. A noção de *ritualização do instante* foi associada à noção de *Dasein* (*Ser-o-aí*) erroneamente traduzida no Brasil como *ser-aí*, devido à versão francesa *etrê-lá*.

sopro da vida (*èmi*), para o povo iorubá, não existimos, não nos expressamos porque não temos vida. É fascinante pensar como estes conhecimentos atravessaram diversas gerações se reproduzindo de corpo em corpo pelas danças, pelos cantos (*orins*), pelos contos (*itans*), pelos poemas (*orikis*), pelas músicas, pelas gastronomias e outros bens simbólicos. A pesquisadora mineira Leda Maria Martins (1997) definiu como oralitura esta forma de transmissão de saberes a partir de poéticas corporais e poéticas orais que tal qual Exú¹⁹, conhecido como sendo o orixá da comunicação, se embrenharam nos princípios dinâmicos do tempo espiral e chegaram até os dias de hoje.

O matriarcado sempre exerceu o papel fundante na criação dos candomblés no Brasil, de modo que sem a presença das *lolorixás* não existiria a construção de alguns destes saberes elencados ao longo do texto e transmitidos durante séculos oralmente, pelos movimentos corporais das danças dos orixás e outras simbologias da diáspora africana, preservados até os dias de hoje pelas mulheres do asé.

O espetáculo *Mulheres do Áse*²⁰ - *Performance Ritual* nos apresenta a força político-cultural e espiritual dessas mulheres do asé que durante várias gerações preservam suas tradições culturais contra as políticas opressoras e subalternizantes do colonizador europeu. Para assegurar a manutenção de importantes fundamentos das tradições africanas, que lhes foram passadas oralmente pelos mais velhos, essas mulheres guardaram em segredo²¹ ensinamentos que mais tarde seriam sussurrados como fundamentos religiosos

¹⁹ Exú é o orixá que reinventa a memória do tempo. Exú é o orixá que matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje. Segundo Juana Elbein dos Santos: “Exú é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (2018, p.41). Por sua força transgressora, exú foi satanizado pela igreja católica, então temos que reconfigurar seu papel no imaginário da cultura brasileira. *Exú Mojubá! Laoyê Exú!*

²⁰ Ficha técnica e artística do espetáculo *Mulheres do Áse*: Direção Geral, Concepção e Roteirização Cênica: Edileusa Santos. Assistente de Coreografia: Agatha Oliveira. Interpretes Criadoras: Sueli Ramos, Tânia Bispo, Sandra Santana, Fátima Carvalho e Sonia Gonçalves. Direção Musical: Alexandre Espinheira, Gilberto Santiago e Luciano Salvador Bahia. Trilha Sonora Original: Alexandre Espinheira, Gilberto Santiago e Sarah Fernandes. Músicos: Alexandre Espinheira, Gilberto Santiago, Sarah Fernandes e João Victor. Poema: “Vozes, mulheres” Conceição Evaristo. Vídeos Depoimentos: Mãe Stella de Oxóssi, Mãe Beata de Iemanjá, Makota Valdina, Ebomi Nice de Yansã, Ebomi Vanda Machado, Ya Dagan Dinah e as Irmãs da Irmandade da Boa Morte.

²¹ Nos terreiros, lugares de asé, o conceito de segredo (*awô*) e o mistério dos orixás são guardados a sete chaves. Para saber os fundamentos religiosos das práticas de origem africana temos que conviver o dia-a-dia destas roças, como se diz na Bahia.

nos ouvidos de jovens interessados em se iniciar na cultura do candomblé, alguns dos quais em sua maioria mulheres²², que no futuro assumiriam o controle dos terreiros/roças, lugares em que se realiza o ritual do candomblé. Pelo que sabemos, toda e qualquer decisão de ordem religiosa ou não tomada dentro da roça deve ser comunicada à *Ialorixá*. Talvez este comportamento centralizador dessas sacerdotisas faça parte das estratégias de preservação sociocultural das tradições africanas que atravessaram a calunga grande²³ e chegaram às terras tupiniquins.

Passemos então para uma análise comparativa entre a noção de presença cênica, *èmi wá*, e potência presencial do elenco deste espetáculo. O outro foco de nossas observações são as dinâmicas relativas ao processo de *transcrição* dos símbolos usados no ritual de candomblé empregados na montagem do evento cênico. Assim sendo, leitores e leitoras, entremos no universo da Performance Ritual *Mulheres do Ásé* com o campo sensório-afetivo “aberto”, a fim de nos permitirmos experimentar, por meio da imaginação, um material cênico que nos mobiliza pela sutileza de suas ações, ou ainda, pela beleza de movimentos corporais que exalam uma espécie de amor fraternal, altruísta, tão em falta nesta Sociedade Líquida anunciada por Zigmunt Bauman.

O espaço cênico está organizado com duas pequenas arquibancadas colocadas na parte de dentro, isto é, na cena em si, no local em que acontecem as ações das(os) artistas da cena. O espectador, portanto, tem a opção de se posicionar dentro da cena ou na plateia, com uma visão frontal dos acontecimentos. A possibilidade de outro ponto de vista, além do condicionado pela organização espacial no formato de palco italiano, é um fator importante para entendermos que esta alternativa faz parte de uma escolha política e sociocultural incorporada à cena a partir das experiências do elenco e da diretora com rituais de matriz africana. A utilização do espaço em forma circular durante os rituais africanos ou da afrodiáspora reforçam a ideia de uma concepção de universo que se legitima na relação com a alteridade.

²² Ainda que saibamos da existência dos *Babalorixás* (Pais de Santo) este cargo nos terreiros foi, acreditamos que ainda seja, predominantemente ocupado por mulheres.

²³ De forma simplificada, *calunga grande* é a forma como o povo banto denomina o mar, forma que divide o mundo físico do mundo espiritual. O cemitério também é conhecido como calunga pequena.

Alguns códigos sutis marcam a movimentação das dançarinas/performers. Seria uma saudação para começar? Um pedido de licença para os ancestrais? O fato é que de forma suave, doce e, porque não dizer maternal, sob a energia da grande mãe lemanjá somos “iniciados”, convidados a participar deste ritual *Mulheres do Áse*. Os mecanismos rituais das religiões de matriz africana estão elegantemente em cena de forma simbólica, como marca da herança cultural negra no Brasil. O poder simbólico das forças da natureza invade o ambiente: a pele das mãos do músico/performer busca a outra pele, a do couro do instrumento de percussão; o som de pedras lavadas pelas dançarinas/performers em bacias com água e definidas por uma tênue luz de ribalta também desperta nossos ouvidos, e o tilintar de belas pulseiras desliza sonoridades nos braços destas mulheres; enfim, todos os elementos deslocam nosso imaginário para um tempo-templo do asé, essa energia vital que atravessou séculos para habitar nossos sentimentos e invadir nossos sentidos.

Durante a apresentação, a leveza dos movimentos desenhava no espaço uma linguagem caracterizada pelo poder do feminino ancestralizado nos corpos das dançarinas/performers. Por vezes um gingado, um balançar malandreado nos recordava a capoeira e suas particularidades, como se mostrasse dançando um corpo-arquivo que é ao mesmo tempo um corpo-arma, uma dança de guerra como nos alerta Tavares (2012). A beleza plástica das ações durante toda encenação é acompanhada por uma trilha sonora que nos ambienta no roteiro do ritual que estamos experienciando. Um ritual que não é o candomblé, mesmo porque acreditamos que não seja esta a intenção deste projeto cênico. No entanto, somos envolvidos por um manto imaginário e levados sensorialmente para um enunciado estético pleno de afeto e mergulhado nas águas da espiritualidade.

No cenário, folhas de papel são transformadas, dobradas, amassadas, em um jogo de dobraduras que nos lembra a arte oriental origami. As folhas são enormes e delas surgem turbantes, lenços, vestidos e outros objetos simbólicos da cultura afro-brasileira. Pedaçoes de tecidos coloridos também são reconfigurados, suas cores combinam com a barra das calças das

dançarinas/performers e, aparentemente, indicam as cores de alguns orixás, possivelmente reverenciados por cada uma delas.

A produção de presença e a movimentação das(os) artistas em cena geram uma gestualidade que se configura por um jogo constante com estes símbolos e pela relação direta das dançarinas/performers com o espectador, que exercita, por intermédio deste jogo criativo de construção e des/contrução dos símbolos afrorreferenciados, o lugar de coautor. Os músicos também participam das cenas se deslocando pelo espaço cantando ou tocando seus instrumentos. Em um momento específico, um dos músicos “brinca” com as dançarinas/performers que representam os espíritos das crianças, *erês*, enquanto toca um xilofone com rodinhas.

Quando nos damos conta, estamos envolvidos emocionalmente pelos corpos das dançarinas/performers que nos oferecem abraços, nos presenteiam com pedras, colares de contas ou nos enrolam com tecidos coloridos. A energia emitida pelos corpos destes artistas que: dançam, cantam, contam e tocam seus instrumentos nos transporta para um universo sensório-afetivo singular, simbólico e repleto de espiritualidade. Esta aproximação afetiva nos possibilita uma experiência estética que, de certa forma, dialoga com algumas reflexões desenvolvidas neste texto no que se refere à produção de presença cênica e *transcrição* de expressões culturais de matriz africana para a cena contemporânea.

Neste sentido, entendemos que a produção de presença cênica em *Mulheres do Áse* propicia um campo de análise com base nos conceitos elaborados na pesquisa apresentada neste artigo e definidos pela sentença: *è mí-ofó-asé*. Durante a apresentação, percebemos que nos corpos das dançarinas/performers o sopro da alma (*è mí*) é simbolicamente marcado pela ginga, pelos movimentos sincopados que, por sua vez é embalado por um ambiente sonoro encantador. Esses corpos também se fazem encanto (*ofó*) e se materializam por suas corporalidades através da força vital (*asé*).

Deste modo, presenciamos a força da mulher negra e a resistência das matriarcas do candomblé nos corpos-arquivo destas dançarinas/performers,

que se transformam em armas poéticas contra a opressão machista e racista da elite brasileira. A noção de corpo-arma de Tavares ganha outro sentido sem perder sua razão política. Não é mais o corpo do(a) capoeira, que contra sua condição subalternizada desfere golpes mortais e traumatizantes em busca de liberdade, mas é um corpo vigoroso coberto pelo frescor do amor maternal e pelo vigor das(os) orixás.

Em uma tela posicionada no fundo do palco a uma altura de aproximadamente três metros do chão, são projetadas imagens de *lalorixás* de vários candomblés do Brasil. Elas dialogam com as dançarinas/performers, que param para ouvi-las cada vez que a imagem de uma delas surge na tela circular, forma bastante representativa na organização espacial e na construção filosófica das expressões culturais de matriz africana. É deste espaço/tela que as *lalorixás* enviam mensagens a todas (os) presentes no evento, nos contam, encantam e cantam o que é ser uma mulher de *Asé* e do *Àse*²⁴.

Entre a oralidade e a escrita, estas *lalorixás* nos sopram outras epistemologias baseadas em conhecimentos ancestrais. No material de divulgação do espetáculo, a diretora Edileusa Santos comenta a importância da atuação sociocultural dessas mulheres de *Asé* na formação de uma identidade afro-brasileira:

A performance da vida das mulheres que atuam nas matrizes das religiões africanas são símbolos de resistência, crença, fé, e àse, tanto no passado, no presente e no futuro. Foi por meio da fé ao Orixá, Inquice, Vodum e Caboclo que essas mulheres tiveram a capacidade de se reinventar e se afirmar! É diante deste universo que se apresenta o espetáculo Mulheres do Àse – Performance Ritual busca expressar a luta, a resistência e os sentimentos dessas mulheres. Visa, sobretudo, expressar e reafirmar a relevância e o papel que essas mulheres têm na construção da cultura e da sociedade brasileira²⁵. (Edileusa Santos, 2018)

²⁴ Faço aqui um trocadilho entre as duas firmas gráficas do termo *asé/àse* para demonstrar a força e o poder vital dessas mulheres na tradição iorubá e a escolha do título do espetáculo. O termo *àse*, assim grafado na língua iorubá, uma língua tonal, deve ter um ponto embaixo da letra “s” e outro ponto debaixo da letra “e” que indica sonoridade mais grave ou mais aguda da letra marcada. O Acento agudo, neste caso, se mantém na letra “a”. Na adaptação para o português-brasileiro encontramos duas grafias: *axé*, a mais popularizada, e *asê*, menos conhecida; esta última grafia é uma tentativa de aproximação à grafia da língua iorubá.

²⁵ Este material foi escrito e enviado para divulgação do espetáculo, sendo gentilmente cedido pela diretora Edileusa Santos, em 2018.

A palavra *Elinga*, que como já foi dito significa ação, representa também o poder ancestral capaz de instaurar ações políticas, e no presente caso intitula uma pesquisa que tem como pano de fundo o conceito de presença cênica. A expressão *èmi wá*, retirada da língua iorubá, é utilizada como um conceito operacional que une as tríades de Fu-Kiau com as elaboradas na pesquisa *Elinga*. No contexto político, a noção de presença pode ser compreendida como o poder de resistência e resiliência representado por estas *Mulheres do Áse* que resistem, dançam, lutam, cantam e tocam seus instrumentos para nos ensinar os conhecimentos ancestrais de outras mulheres e homens pertencentes às diversas culturas africanas que foram trazidos como escravos para as Américas. Para entendermos a força simbólica da energia dessas mulheres, vejamos o que afirma Juana Elbein dos Santos em seu livro “Os nagô e a morte”, ao se referir ao conteúdo mais precioso do terreiro, o termo *àse*:

É a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem *àse*, a existência estaria paralisada e desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o *àse* é transmissível; é conduzido por meio materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos. (SANTOS, 2018, p.40)

É esta a força que as sacerdotisas carregam em seus corpos-arquivo. Elas trazem a energia vital, o *asé*, de mulheres designadas pelo destino, *odu*, para transmitir para as jovens praticantes a cultura do *àse*. As iniciadas deverão, quando *Ebomis* ou *lalorixás*, passar os fundamentos do candomblé para outras mulheres em processo de iniciação, ou seja, dar continuidade ao ciclo ancestral. Nessa perspectiva, não é possível pensar a noção de presença cênica desenvolvida nesta pesquisa de pós-doutorado sem localizar a energia vital do *asé* materializada na noção de *èmi ewá*, presença, e sua *transcrição* poética para cena, e sem considerarmos os cruzamentos com suas realidades socioculturais, estéticas, políticas, religiosas e artísticas. Afinal, nas práticas performativas de matriz africana, essas linguagens e representações culturais não são compreendidas de forma separada, lembram?

Para concluir esta experiência propagada pela energia das palavras, deixo meus agradecimentos a estas mulheres do *asé* que me fizeram existir e

faço uso de um fragmento do poema Palavrear, do poeta mineiro Ricardo Aleixo (2018) para ilustrar o encontro com vocês, leitores:

“eu jogo palavra no vento

e fico vendo ela voar”

Adupé!!!

Referências Bibliográficas

- ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para ventania, antologia poética**. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Trad. Lucie Didio. Brasília: Plano Editora, 2002.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERNART, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- FU-KIAU, K. Kia Bunseki. **African Cosmology of the Banto-Congo: principles of life & living**. Canada: Athelia Henrietha Press, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica da colonialidad y gramática da descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2010.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del saber: eucentrismo e ciências sociais, Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de ciências sociais, 2005.
- RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SANTOS, Juliana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte: pàde, àsèsè e o culto a Égun na Bahia**. Petropolis: Vozes, 2018.
- SANTOS, Lau. **Tela e Presença: o diálogo do ator com a imagem projetada**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.
- SANTOS, L. **A presença expandida: entre o ator e o performer, as máquinas de imagem como possíveis potencializadores da presença**. 2016, 267p. Tese (Doutorado) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- SEARLE, R. John. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2018.
- TAVARES, Julio. **Dança de Guerra: arquivo e arma (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira)**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

_____. Educação Através do Corpo: a representação do corpo nas populações Afro-Americanas. In: SANTOS, Joel Rufino dos (org.). **Revista do Patrimônio, Negro Brasileiro Negro**. Edição IPHAN. n.25, Brasília: 1997. p. 216-221.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.