



Do Oríki à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação

Lau Santos¹

¹Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

RESUMO – Do Oríki à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação – O objetivo deste artigo é apresentar reflexões que buscam uma sistematização de princípios negro-brasileiros de atuação cênica e encenação. Os estudos apresentados visam demonstrar a necessidade de pensamentos teórico-práticos nas artes da cena direcionados para uma perspectiva anticolonial, em oposição a uma visão hegemônica euroreferenciada. Problematisa-se o conceito de dramaturgia como parte de um dispositivo colonial de controle das subjetividades. Os argumentos *suleadores* deste texto foram sistematizados a partir de estudos teóricos e de experimentos cênicos contra-hegemônicos investigados em oficinas, cursos e aulas nos quais foram desenvolvidos processos criativos que não separam as linguagens: dança, teatro e performance.

Palavras-chave: **Corporeidades. Dramaturgia. Oríki. Colonialidade. Cosmopercepções Afro-Indígenas.**

ABSTRACT – From Oríki to Elinga: Black-Brazilian principles of acting and staging – The purpose of this article is to present reflections that seek to system Black- Brazilian principles of dramatic performance and staging. The studies presented aim to demonstrate the need for theoretical-practical thinking in the performing arts focused on an anti-colonial perspective, as opposed to a hegemonic Euro-referenced vision. Thus, the concept of dramaturgy is problematized as part of a colonial device to control subjectivities. The theoretical-practical studies and the underlying arguments of this text were systematized with a basis in counter-hegemonic scenic experiments investigated in workshops, courses, and classes in which creative processes were developed, which do not separate the languages of dance, theater and performance.

Keywords: **Corporeities. Dramaturgy. Oríki. Coloniality. Afro-Indigenous Cosmoperceptions.**

RÉSUMÉ – De l'Oríki à l'Elinga: principes afro-brésiliens de la représentation scénique et de la mise en scène – L'objectif de cet article est de présenter des réflexions qui cherchent une systématisation des principes afro-brésiliens de représentation scénique et de la mise en scène. Les études présentées visent à démontrer la nécessité d'une réflexion théorique et pratique dans les arts de la scène orientée vers une perspective anticoloniale, par opposition à une vision hégémonique euro-référencée. Ainsi, le concept de dramaturgie est problématisé comme faisant partie d'un dispositif colonial de contrôle des subjectivités. Les études théoriques et pratiques et les arguments sous-jacents de ce texte ont été systématisés sur la base d'expériences scéniques contre-hégémoniques étudiées dans des ateliers, des cours et des classes dans lesquels des processus créatifs ont été développés, qui ne séparent pas les langages de la danse, du théâtre et de la performance.

Mots-clés: **Corporeités. Dramaturgie. Oríki. Colonialité. Cosmoperceptions Afro-Indigènes.**

1. Minha Cabeça, Meu Guia, Meu *Orí*: a força divinizada das palavras

Até que os leões contem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça (Provérbio africano).

Laroyê!! Iniciamos este artigo saudando¹ o Orixá Exu, Senhor da Comunicação e Dono do Corpo. Agô! Pedimos, portanto, licença para organizar nossos pensamentos em palavras que visam uma comunicação com vocês, leitores e leitoras, para além da compreensão racional e denotativa de um possível discurso. Ah! Nossa escrita é coletiva, por isso será feita na primeira pessoa do plural. Afinal, nunca estamos sozinhos².

A ideia aqui defendida é a de subverter qualquer organização hierarquizante e eurocêntrica da relação pensamento-palavra-corpo. Nas cosmo percepções africanas, a sonoridade das palavras ganha potência performativa quando são lidas, faladas, dançadas; buscam caminhos, reverberações em outros corpos. Neste momento, as palavras, estas que são formadas por letras ao serem tecladas, agrupadas em uma tela, materializam-se como escrita diante de nossos olhos e buscam sentido no encontro com cada um/a de vocês. Nesta conversa, que será guiada por sensações e *experienciações* corpóreas riscadas neste texto, pretendemos inseri-los em um universo inacabado, ordenado por ações corporais conectadas pela energia vibracional e encantada das palavras.

Sendo assim, pedimos por gentileza que durante este nosso efêmero encontro, no decorrer da leitura deste artigo, abram suas percepções sensório-afetivas para ouvir outras vozes. Vibrações sonoras, ressonâncias ancestrais que no processo da diáspora africana atravessaram oceanos, florestas, desertos e com muita resiliência ainda hoje habitam as Américas, evocando uma função encantatória. Irradiadas pelo vento, estas pulsações rítmicas sopram danças em nossos ouvidos. Adentremos, então, no que afirma o músico/pesquisador José Miguel Wisnik (2017, p. 19), ao comentar sobre a força vibracional do som: “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando lhe configurações e sentidos”.

Seguindo o pensamento apresentado por Wisnik (2017), esperamos que as palavras aqui postas sejam sentidas e dançadas como ondas sonoras conectadas com o seu aqui e agora de leitor/a. Portanto, palavra aqui é movimento, é ritmo, é canto, é corpo, é vida pulsante, é energia encantada, é poesia permeada de silêncios que transitam entre o mundo material (visível) e o mundo imaterial (espiritual). Ela, a palavra que é corpo, através de sua forma física, de sua sonoridade e de sua complexidade filosófica, conecta o homem ao mundo circunstante. Quando soprada no universo, seu hálito espalha encantamentos, como nos demonstram as tradições africanas. Ah, necessitamos dizer ainda que a palavra sempre foi palavra antes de ser palavra escrita, afinal de contas, ela já era falada, pronunciada. É em um contexto delineado pela palavra escrita, o corpo em movimento e a potência da oralidade nas culturas de matriz africana que discutiremos a ideia de ação, nesta pesquisa entendido como *elinga*. Nosso intuito é problematizar o conceito de drama, de dramaturgia nas artes da cena desde princípios estético-filosóficos³ negro-indígenas. Sendo assim, propomos uma sistematização desses princípios de atuação cênica e encenação, a fim de demonstrar a necessidade de pensamentos teórico-práticos nas artes da cena direcionados para uma perspectiva anticolonial, em oposição a uma visão hegemônica euroreferenciada.

Dito isto, antes de abrir essa roda de conversa, organizaremos os caminhos das letras que desenham a arquitetura textual das reflexões sobre as nossas “experiências vividas” (Bakhtin, 2017) durante a produção de ações *coreocênicas*⁴. Neste artigo, duas questões riscaram os caminhos de nossas investigações: será possível, a partir de uma lógica determinada pelo corpo e pela organização rítmica dos *oríkì(s)*, de origem iorubá, dismantelar o conceito greco-romano de dramaturgia⁵ vinculado originalmente à literatura? Como podemos, então, instaurar outras formas de pensar, fazer e sistematizar ações cênicas empenhadas no questionamento dos dispositivos de domínio colonial que controlam as relações de poder, saber e sentir? O filósofo Giorgio Agamben, ao traçar reflexões a partir do pensamento de Michel Foucault, sobre como os dispositivos exercem uma função concreta de domínio das nossas relações de poder, saber e de subjetivação, afirma:

[...] Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar,

controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (Agamben, 2009, p. 40).

Portanto, consideramos a argumentação colocada como um dos primeiros embasamentos de nossas pesquisas, que visam complexificar o fenômeno da linguagem como um dispositivo colonial de poder. Nos processos criativos transcriados⁶ por nós desde práticas artístico-culturais negro-indígenas, a ideia de ação é protagonizada pelo corpo. É ele, o corpo, o lugar de origem de toda a experiência vivida. A semantização da vida, do universo cotidiano, é corporal. Ou seja, a palavra é compreendida como parte do corpo, é o sopro de vida⁷, o ar que se transforma em hálito e ganha sentido rítmico ao se materializar no universo através de movimentos, sons e gestualidades corporais. “O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo” (Zumthor, 2010, p. 220). Não existe em nossas experiências coreocênicas a procura por uma lógica narrativa que seja aristotélica, linear, com início, meio e fim. O corpo indicia os acontecimentos. É o ritmo das ações que determina suas figuras sem uma preocupação discursiva, necessariamente. Investigamos possibilidades cênicas de outra ordem, processos criativos que sejam experiências anticoloniais, que desobedeçam ao conceito greco-romano de dramaturgia.

Sem dúvida, o assunto é complexo e aspiramos, dentro de nossas limitações, a abrir campos simbólicos que indiquem outros compromissos hermenêuticos com nossas criações. As questões apresentadas acima não objetivavam respostas absolutas, mas sim rastreiam frestas, estratégias, princípios de construção de outras identidades estéticas que potencializem nossas forças simbólicas afrodiáspóricas e indígenas. Buscamos na síncopa poética um lugar intervalar, um lugar no qual possamos penetrar no universo da linguagem e burlar esses dispositivos de poder e construção de subjetividades, citados por Giorgio Agamben. Nosso intuito com essa abordagem anticolonial da linguagem é refletir com vocês sobre nossas subjetividades, sobre a maneira como a língua e outras linguagens estão comprometidas por esse processo colonial. Enfim, acreditamos que, conseqüentemente, nossas criações artísticas e nossas leituras estéticas são atravessadas cotidianamente pela noção de *colonialidade do poder*, como nos alerta o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005).

Os estudos abordados aqui discutem a subjugação de nossas criações a uma lógica linguística, semiótica e epistemológica consolidada pela primazia

de uma noção estética eurorreferenciada, que dá maior importância ao intelecto e à razão e nega o corpo como um componente decisivo para invenção de outras realidades. Consideramos três aspectos de suma importância para melhor entendimento das reflexões apresentadas: 1) a não separação entre as linguagens: teatro, dança, música, artes visuais e performance. Para efeito operacional de nossas intencionalidades artístico-culturais essas linguagens se fundem durante o acontecimento cênico; 2) partimos da diversidade, no que diz respeito à acepção do que seja(m) teatro(s) negro(s), teatro(s) indígena(s), dança(s) negra(s), dança(s) indígena(s), arte(s) negra(s), arte(s) indígena(s), performance(s) negra(s), performance(s) indígena(s). Ou seja, nosso entendimento é plural e contra-hegemônico, não consideramos que exista uma única forma de se expressar através dessas práticas cênicas; 3) as proposições de ordenamento de ações narrativas, de espacialidade, temporalidade e corporalidade eurorreferenciadas não dão conta das necessidades operacionais das expressões cênicas fundamentadas em práticas artístico-culturais com matrizes africanas e indígenas que abordamos.

O texto apresentado encontra-se dividido em três partes. Nesta primeira, falaremos da importância do *orí* na cultura iorubá, suas complexidades como divindade e a importância das palavras nas práticas socioculturais dessas sociedades africanas. Na segunda parte, nossa conversa será sobre a oralidade e o corpo como uma experiência sensório-afetiva na produção do que entendemos como potencialização da presença. Na terceira parte, são feitas reflexões sobre o que denominamos *corpoemas*, um conjunto de movimentos combinados por intensidades rítmicas que visam produzir ações coreocênicas, e cuja base criativa é a composição rítmica dos *oríkì(s)*⁸. Os processos criativos para dançarinos/as, atores/atrizes e performers, artistas da cena foram realizados desde movimentos e gestualidades da capoeira, das sonoridades ancestrais dos *oríkì(s)* à síntese dos *haicais* e aos estímulos simbólicos-sonoros da natureza, das cosmopercepções indígenas e das danças de matriz africana.

A intenção, portanto, é estimular geradores de corporeidades como materiais potentes que tensionam uma noção de *dramaturgia* de resistência ou contradramaturgia com características negro-indígenas. Nesse sentido, tomaremos o conceito de corpo como um meio potente para criação e composição artística, seja no contexto da diáspora africana, em que o corpo se tornou um arquivo para a produção de estratégias de resiliência e resis-

tência, seja no contexto político-cultural atual, no qual os movimentos corporais são forças transgressoras, opondo-se a uma lógica cartesiana, linear e literária imposta via sistema colonial, greco-romano, euro-ocidental de organização das ações cênicas. Ao valorizar a elaboração de corporeidades como genitora da organização de possíveis narrativas não lineares, os artistas da cena investigam uma rede sensório-afetiva complexa e intensa em que o texto do corpo e o corpo do texto produzem outras formas de ordenamento de ações cênicas em oposição ao que se entende como ideia de uma dramaturgia universal.

Dito isto, passemos então para uma breve introdução sobre como as lutas contra a dominação colonial acontecem nesse chão Brasil e influenciam diretamente em nossas reflexões. A resistência e resiliência dos povos africanos na condição de escravizados e a reconfiguração de suas memórias no processo de diáspora africana determinaram a instauração de procedimentos, técnicas, sabenças⁹ que durante séculos são transmitidas pelo corpo. Contemplamos também em nossos experimentos cênicos alguns princípios cosmogônicos indígenas por entendermos que existe uma proximidade matricial entre suas percepções filosóficas, estéticas, religiosas e políticas com as dos povos africanos trazidos para o Brasil.

Os segredos guardados da cultura nagô-iorubá, jejê-fon e bantu-angola durante muitos anos foram preservados nos terreiros de candomblé. Ainda que saibamos da complexidade na formação cultural da população negra brasileira, abordaremos o *oriki* como um gênero literário nagô-iorubá¹⁰. Para os negros africanos, arrancados violentamente de suas terras pelos colonizadores e trazidos para a América como escravos, a luta contra o colonialismo e por sua liberdade foi edificada através de uma linguagem inscrita nos corpos, nos ritmos incorporados, *gestualizados* e evocados nos *oríns*, cantos, nos versos soprados como *oriki(s)* e nas *adurás*, rezas. As vibrações propagadas no universo cósmico pelas palavras, pelos tambores e pelos seus corpos se configuram como ações simbólicas de resistência para os nagôs. *Oriki*, *Orín*, *Adurá* são construções verbais sagradas compreendidas ainda hoje por algumas pessoas de candomblé como sendo parte de uma mesma categoria poética da cultura iorubá, e foi por meio dos terreiros que essas expressões poéticas de encantamento resistiram e chegaram aos nossos dias. Essas construções verbais são compostas por versos e servem como um elo de comuni-

cação com os orixás. Nesse sentido, o que difere essas formas de evocação é o contexto, a intenção na qual esses versos são utilizados.

A força mágica das palavras é reconhecida na cultura iorubá como condutora de energia, assim nos demonstra o Babalorixá Marcio de Jagun (2015, p. 26):

Ela é condutora de energia e tem força. As rezas, os encantamentos e as invocações são, ao mesmo tempo, transmissoras dos mitos, das crenças, história, das emoções e, também da força realizadora. A palavra é dotada de encantabilidade, pois é capaz de envolver os elementos em energia ou até de fazer transformar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os orixás. Portanto, para ela se agrega uma parcela cósmica.

A citação acima nos revela a importância e a relação das palavras com a natureza, ou seja, com a dinâmica do cosmos. O autor nos lembra que a tradição oral é uma maneira filosófica de re/produzir e difundir os conhecimentos ancestrais. Bom, antes de fazermos uma abordagem mais específica sobre o *orí* (cabeça) *ki* (saudação) como um gênero poético da cultura iorubá, faremos uma breve explicação sobre a importância do *orí*, cabeça, para o pensamento iorubano. Jagun (2015) nos demonstra que este termo, cabeça, ganha outras dimensões nesse grupo étnico africano. Isto é, na cultura iorubá, para além da sua ideia como uma das partes do corpo humano: “A cabeça é a primeira parte do corpo que vem ao mundo, abrindo caminhos para as demais” (Jagun, 2015, p. 29). Por reconhecer sua importância, os iorubás a dividiram em *orí odé*, cabeça física, e *orí inú*, cabeça interior. Eles a divinizaram e a reconheceram como um deus.

[...] Os iorubás reconheciam Orí como um dos deuses do seu panteão. De fato em um certo sentido, Orí pode ser considerado como o deus mais importante sobre todos os outros (exceto Olódumaré). O Orí de todo ser humano é reconhecido como seu deus pessoal, do qual se espera que seja mais preocupado com seus interesses, muito mais que os outros deuses que são considerados pertencentes a todos. Como um deus, Orí é cultuado e propiciado pelos iorubás, e os deuses, eles mesmos têm seu próprio Orí, dirigindo seus afazeres diários na vida [...] (Abimbola *apud* Jagun, 2015, p. 31).

Nesse sentido, Jagun faz uso das palavras do pesquisador nigeriano Wande Abimbola para nos mostrar a importância divinizada do *orí* para os iorubás. Ou seja, respeitar a cabeça é divinizá-la, saudá-la é uma obrigação. A cabeça deve ser alimentada para se manter em equilíbrio com a natureza

circundante. O pesquisador Síkirù Sàlámì (1991), em seus estudos sobre cultura e religião, afirma que na cabeça (*orí físico*) reside a cabeça interior (*orí inu*), que constitui a essência do ser humano, pois é a centelha da vida. Portanto, os iorubanos consideram o *orí* como nosso guia maior. A palavra *orí* está presente em outros vocábulos da língua iorubá como: *ori/n* (canti-ga), *ori/xá* (senhor de nossa cabeça) e *orí/ki*¹¹ (poemas de saudação ou evo-cação).

Uma vez que vocês foram apresentados/as ao *orí*, entraremos no tema central de nossa conversa, que versa sobre a utilização de *oríki(s)* como base para processos criativos nas artes da cena em geral (dança, teatro, perfor-mance). É importante frisar que a língua iorubá é uma língua tonal e o sen-tido de uma mesma palavra se diferencia por sua acentuação. Os acentos tonais indicam na língua iorubá o tom que possui cada palavra, e as acentu-ações são: grave, médio e agudo. A entonação com a pronúncia adequada é o que possibilita o entendimento correto da palavra dita. A partir do conta-to com colonizadores europeus, foram produzidas gramáticas e dicionários para formalizar o iorubá como língua escrita. Observamos que, no processo da diáspora africana no Brasil, as saBenças, aqui entendidas como o conjun-to de conhecimentos trazidos pelos povos africanos, difundiram-se corp.oralmente. Vejamos o que comenta a professora, pesquisadora e escri-tora Leda Maria Martins (2003, p. 77) sobre a combinação corpo-oralidade, recorrendo ao conceito de oralitura¹²:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univo-camente ao repertório de formas e procedimentos culturais de tradição ver-bal, mas especificamente, ao que em sua performance indica um traço resi-dual, estilístico, mnemônico, culturalmente inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. [...] A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra perfor-mática da palavra ou nos volejos do corpo.

Leda Martins, ao expandir o conceito de oralitura, abre um campo perceptivo para que entendamos que as culturas de tradição oral, para além do verbo, da vocalização das palavras, também grafam, desenhando saberes com seus corpos. Ou seja, a noção de oralidade não deve ser entendida so-mente como uma ação da voz.

Passaremos agora para a segunda parte do texto, na qual falaremos so-bre as sonoridades dos *oríki(s)* e discutiremos a produção de ações cênicas

fundamentadas por um sistema de organização que faz uso das tonalidades sonoras das palavras, dos atabaques¹³, berimbaus e sonoridades *intracorpo* e *extracorpo*. O pesquisador baiano Muniz Sodré (1998, p. 20), ao comentar a importância do ritmo na cultura africana, nos diz que:

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. [...] O som é condutor de axé, ou seja, o poder ou a força de realização, que possibilita a realização da existência. [...] O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente em busca de contato com outro corpo para acionar o axé.

Como nos indica Sodré, o som é condutor de axé. É ele, o som, o elemento que possibilita o poder de realização da existência nas culturas de matriz africana. Cultura e natureza são indissociáveis, diz-nos a filosofia africana. Nossa percepção fenomenológica desse evento nos permite identificar na expressão corporal dos povos africanos uma polifonia geradora de movimentos e de ações que se contrapõem à ideia aristotélica de *dramaturgia*. A potência da ação cênica, neste sentido, está no instante vivido pragmaticamente pela certeza da irreversibilidade da morte.

2. A Presença Encantada: as palavras que habitam nosso corpo

A oralidade não se reduz à ação da voz. [...]. A oralidade implica tudo que se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar (Paul Zumthor, 2010, p. 217).

O linguista Paul Zumthor (2010) reivindica a importância de se pensar a oralidade como uma extensão do corpo. O texto é corpo e está no corpo. O gesto é entendido como ação textual. Diz ainda esse autor: “A gestualidade se define assim em termos de distância, de tensão, de modelização mais do que o sistema de signos” (Zumthor, 2010, p. 220). Apropriamo-nos das indicações de Zumthor, pois acreditamos que a enunciação se define do mesmo modo. Assim, nosso objetivo é entrecruzar a força tonal, rítmica, de palavras justapostas para construção de um *oríkì* produzido pela composição de movimentos corporais ordenados como ações desde as suas intensidades, suas pulsações musicais, que podem vir de elementos da natureza ou de combinações geradas por versos escritos ou orais. Nosso desafio é estabelecer uma ruptura com padrões hegemônicos aristotélicos quanto a uma organização de possíveis ações cênicas. O propósito é instaurar outros pontos de vista, outras lógicas, sobre a ideia de *dramaturgia* que nos foi des-

de sempre apresentada e que não dá conta de nossas necessidades coreocênicas.

O corpo é o elemento singular na diferenciação entre o que se entende por dramaturgia desde uma percepção literária euroreferenciada e essa nossa outra forma de organização, a partir das cosmopercepções afro-indígenas. O ordenamento de corporeidades, sonoridades, silêncios, movimentos e gestualidades é o que define o andamento das ações. Os movimentos corpóreos, que culturalmente são lidos como gestos não ditos, enunciações não ditas, são determinantes para a integração de estratégias coreocênicas de inserção, composição de ações e da expansão presencial de nossos corpos durante o acontecimento cênico.

Sendo assim, a intensidade rítmica dos movimentos instaura outra forma de se pensar o ordenamento das ações no instante presente. Uma forma baseada em corporeidades e não em literalidades. O filósofo Mikhail Bakhtin (2017, p. 58), ao comentar a relação entre prática e teoria como uma perspectiva filosófica da ação, como ato irrepitível, afirma:

[...] Partindo da ação-ato e não de sua transcrição teórica, há uma abertura voltada para seu conteúdo sentido, que é inteiramente admitido e incluído desde do interior de tal ato, já que o ato realmente se desenvolve no existir. [...] A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo.

A ação-ato para esse pensador deve ser construída na *eventicidade*, no irrepitível, que se apresenta como um horizonte do provável no momento do acontecimento cênico, o que nos permite buscar um diálogo com suas reflexões, sob a luz das filosofias africanas. Nas experiências desenvolvidas nesse estudo com dança, teatro e performance, durante processos criativos com artistas da cena¹⁴, a produção da presença é associada à fisicalidade das ações cênicas que são produzidas para além do corpo e expandidas pela vibração e materialização do axé.

Nos procedimentos usados em nossos processos criativos, o termo drama foi substituído pelo vocábulo africano *Elinga*¹⁵, que na língua umbundo significa ação. A escolha desse termo, já nos primórdios de nossas pesquisas entre 2015 e 2016, possibilitou-nos um certo distanciamento da ideia de ação, drama, determinada por uma concepção eurocentrada. Observamos que a língua, como parte de dispositivo colonial de controle de nossas subjetividades, reduz nosso campo de atuação. Sendo assim, nossas

composições cênicas buscam se descolar de uma noção de dramaturgia, pautada nos princípios aristotélicos *textocentrados* de organização das ações, e voltam-se para os sentidos basilares de escuta do corpo, das experiências vividas coexistencialmente através da linguagem. A ideia de linguagem a que nos referimos tem como fundamento experiências ancestrais cor.poeistenciais de grupos subalternizados por um processo histórico perverso de colonização das Américas.

As ações teórico-práticas em nossos estudos estão voltadas para desmontar o conceito greco-romano de dramaturgia como um dispositivo de controle euro-ocidental de nossas subjetivações. Procuramos outras lógicas sensoriais, comunicativas e performativas com outras perspectivas de criação de mundos. De maneira empírica, analisamos em nossas práticas o obscurantismo de uma dramaturgia que utiliza a sintaxe verbal como lógica organizacional de suas narrativas, e nega a potência sinestésica do corpo como um território enunciativo com multicorporeidade¹⁶.

Em nossas investigações, o corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com o instante presente, não existe procura por uma logicidade narrativa no sentido ocidental de um ordenamento congruente das ações cênicas; a coerência interna dessas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço-temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento das sensações do corpo em movimento delineiam campos imagéticos riscados no espaço por emoções; emoções estas guiadas por uma musicalidade tecnicamente produzida na figura rítmica da síncopa. Essa perspectiva de inscrição no mundo, firmada nas matrizes africanas, determina as especificidades dos processos criativos aqui estudados, e os diferencia do modo europeu de agir e produzir possibilidades frásais, sejam elas musicais, verbais e/ou cor.porais.

O que se apresenta como ato criativo em nossas experiências faz parte de atividades teórico-práticas *orí*-entadas pelo corpo, compostas por pluriversalidades performativas fundamentadas por cosmogonias africanas e dos povos originários. Os elementos estruturais e estruturantes das ações cênicas que produzimos nos processos criativos estão em constante diálogo com o mundo material, visível, e o mundo imaterial, espiritual. São *oríkì(s)* pessoais (*oríkais*) produzidos durante os nossos processos criativos. O nosso *orí*, energia ancestral, portanto, está conectado aos ritmos, às sonoridades

que habitam nosso corpo, que por sua vez estão conectadas aos ritmos e sonoridades cósmicas que transitam no espaço circunstante.

Assim sendo, em nossos processos investigativos, as palavras, os movimentos, as ações, os gestos devem ser organizados, combinados de forma a subverter direções, desconstruir o sentido cartesiano e contínuo dos princípios dramaturgicos aristotélicos. A intenção é estabelecer uma ruptura com o sentido sequencial semântico-sintático pré-estabelecido das frases, sejam elas corpóreas, literárias e/ou musicais; nossa finalidade, ainda que reconheçamos a complexidade de nossos objetivos, é formular alternativas anticoloniais para enfrentar as tecnologias de poder nos processos criativos nas artes da cena de modo geral no Brasil. Identificamos, em uma reflexão sobre a luta anticolonial do pensador Frantz Fanon (2021, p. 166), um importante desafio, implícito no pensamento que desenvolvemos neste parágrafo: “Não é possível se distanciar do colonialismo sem ao mesmo tempo se afastar da ideia que o colonizado faz de si mesmo através do filtro da cultura colonialista”.

O desafio que nos colocamos, como artistas/pesquisadores afro-brasileiros, ao desenvolver os estudos que aqui apresentamos, faz-nos refletir sobre como lidar com essa provocação feita por Fanon, no que diz respeito à possibilidade de um possível *distanciamento* das ações colonizadoras que sofremos cotidianamente. Na dúvida, seguimos em uma *encruzilhada de talvezes*, como anunciou o escritor Lima Barreto, procurando no espaço-tempo de um *jogo de dentro*¹⁷ anticolonial novas perspectivas de organização de nossas histórias, de nossos corpoemas. Na concepção de ordenamento, das ações cênicas que pesquisamos, abre-se um campo para a interferência criativa de forças de outra ordem, que se afastam da racionalidade lógica e determinista, tão presentes na cultura euro-ocidental.

O caráter experimental de nossas descobertas nos encruzilhou com a criação poética de *oríkì(s)*, inventos poético-sonoros com capacidade simbólica de transformar, no sentido exusíaco¹⁸, o discurso estético, filosófico e cultural que nos foi apresentado pelo nome de dramaturgia e sua aplicabilidade para produzir narrativas. Assim, o *oríkì* como gênero poético não vislumbra a ideia de ser um texto narrativo. O *oríkì* é a própria ação! Uma espécie de montagem de atributos daquilo que tematiza, que comenta (Risério, 2017). Na Figura 1, abaixo, apresentamos o *encruzograma*, uma representação gráfica das ideias discutidas neste artigo. São traços riscados dentro

de uma perspectiva simbólica da encruzilhada como o lugar dos acontecimentos. É uma ilustração acerca da discussão sobre a concepção de dramaturgia greco-romana com bases na literalidade, em oposição à ideia de uma contradramaturgia com base na corp.oralidade.

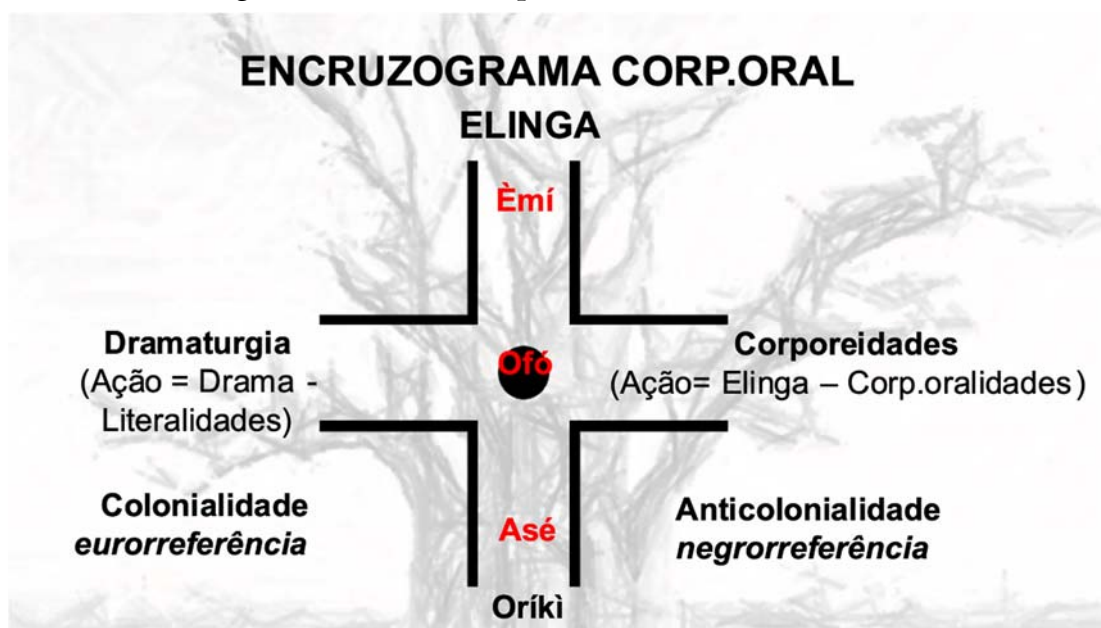


Figura 1 – Encruzograma corp.oral. Fonte: Elaboração própria (2022).

Abaixo explicito os termos africanos que estão no encruzograma e que foram *transcritos* para o uso em nossos estudos:

Elinga = Ação – língua umbundo.

Émí = Sopros de vida (respiração) – língua iorubá.

Ofô = Encantamento, intencionalidade – língua iorubá.

Asé = Força, poder, materialização da ação – língua iorubá.

Oríkì = Poemas evocativos e celebrativos de origem iorubá

A ideia de narrativa que apresentamos é a de uma forma poética que opera a partir da justaposição de blocos sonoros (verbais ou não verbais) e corporeidades que não buscam estruturar narrativas com início, meio e fim, ou seja, se apresentam sem uma lógica-linear. São ações fragmentárias, agrupamentos sonoros e corpóreos conectados de forma sináptica, que nascem e morrem continuamente sem obrigatoriedade de contar uma história. O que fundamenta nossas intenções é a produção de um campo energético rítmico e sensório-afetivo que se instaura durante a criação e a reorganização contínua de movimentos, sonoridades, palavras e ações no ambiente cênico.

Os textos poéticos iorubanos são classificados por critérios extratextuais (Ri-sério, 2017), atribuídos às técnicas de oralização da poesia iorubana. Entre esses critérios, o ritmo é o elemento potente para nossos estudos e se tornou um argumento primordial para pensarmos sobre o que é pensar-agir durante uma ação criativa. Nesse sentido, uma reflexão do poeta mexicano e pesquisador da linguagem, Octavio Paz (2019, p. 11), corrobora com nossos estudos:

O ritmo não é só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja, anterior a própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou pelo menos, que todo ritmo implica e prefigura uma linguagem.

É preciso notar nessa afirmação uma confluência com as culturas de matriz africana, nas quais o ritmo dos atabaques, das palavras encantadas, dos corpos dançantes, das gestualidades e gingas determinam a potência dessas ações transculturais resilientes, antes mesmo de serem identificadas como linguagens performativas. A pesquisadora e professora mineira Leda Maria Martins nos identifica a complexidade e abundância desses saberes guardados como arquivos nos corpos negro-indígenas:

Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, transmissão, recriação e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma *gnosis* e epistemes diversas (Martins, 2003, p. 66-67).

O reconhecimento de outras epistemes, de outros olhares estéticos, que visam realidades cênicas pluriversais, permite-nos abrir o campo perceptivo para operações que estabeleçam uma ruptura com antigos valores coloniais e com modernas estratégias colonizadoras. Nosso objetivo é indagar sobre outros pontos de vista para o “fazer cênico”.

Observamos que, desde os idos de 1960/1970, mediante os estudos da performance (Ligiéro, 2012) e do uso da semiótica como metodologia de análise de espetáculos, o conceito de dramaturgia se expandiu, passou a englobar outras funções e linguagens cênicas: dramaturgia da dança, dramaturgia corporal, dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, etc. Ou seja, as-

sume atribuições extraliterárias, distintas daquelas que executava historicamente como elemento fundante do texto teatral. Não obstante, a lógica cartesiana, aristotélica, eurocêntrica, determinada por narrativas lineares, continua sendo a forma predominante para analisar, criar e pensar modos de ordenação das ações cênicas.

Durante as investigações e criações que desenvolvemos, denominamos *oríkicoreocênicos* as combinações de ações, cantos, palavras, corporeidades que, justapostas, geram composições gestuais. Essas combinações, num constante deslocamento, são ordenadas em espaços riscados no chão, pontos riscados, lugaridades¹⁹, locais de afirmação de uma multiplicidade de conflitos conduzidos pela relação entre o sensível e o inteligível, o impulso e a pulsação rítmica do corpo, o material e o espiritual.

Os elementos simbólicos da cultura iorubana e alguns aspectos do cruzamento com outras etnias africanas afins nos ajudam a pensar sobre a potência de uma possível *dialética da malandragem*²⁰, entendida aqui como um ato de resistência da diáspora africana no Brasil. Uma maneira peculiar de comportamento, uma forma negro-brasileira de subverter os valores coloniais.

Durante nossos processos criativos, experimentamos gingados, balanços de corpo, gestualidades, sotaques corp.oraís com a finalidade de inventar coreocenas assentadas no que entendemos por uma possível *estética pilintra*²¹. O corpo, nesse sentido, *a-tu-a*, produz outras maneiras presenciais do ser-no-mundo. Ou seja, instaura outro *modus operandi* de agir, de sentir, de dançar e de se presentificar. Enfim, de produzir corporeidades encantadas e potencializar a presença do artista de cena no decorrer dos acontecimentos cênicos. Utilizamos nos exercícios teórico-práticos pensamentos sinuosos (não lineares), corporeidades-encruzilhadas, cantos e musicalidades ancestrais, produção de *oríkì(s)* e *oríkais*²² que fazem parte de uma bolsa de *saBenças*²³ com encantarias plurais, que são riscadas no chão brasileiro. Ousamos dizer que essas outras formas de organização do ser-no-mundo fortalecem sua presença cotidiana, afinal, as cosmogonias empregadas em nossas pesquisas não separam suas práticas estéticas e éticas das suas realidades cotidianas.

Passaremos agora, leitores e leitoras, à terceira parte desta nossa *conversa de terreiro*²⁴, se é que posso chamar assim. Então, se quiserem façam uma pausa. Tomem uma água. Para começar, sugerimos que, após lerem nossas informações iniciais, fechem seus olhos. Perceba seus ritmos internos, separe

os sons graves dos sons agudos. Percebam qual o tom de sua *respiração*. Tentem estabelecer um jogo entre seus sons internos e os ritmos que você escuta fora de seu corpo. Aos poucos, procure combinar de forma aleatória as sonoridades que são mais graves com as mais agudas. Por vezes, busque o silêncio. Combine sonoridades internas e externas com movimentos sutis, sinta os impulsos que deslocam algumas partes de seu corpo. Brinque com essa variação rítmica. Evoque sua existência!

Esperamos que essas breves indicações tenham despertado vocês sensorialmente para as sonoridades intra e extra corp. orais que estão presentes, neste instante, no ambiente pessoal de cada um/a. Essa experiência que propusemos aqui foi elaborada a partir de jogos de escuta que fazemos para contribuir com a percepção do instante presente objetivando a criação de *oríkì/orikai(s)*. Faz-se interessante ressaltar que os *oríkì/orikai(s)* inventados nos processos criativos são frases corporais, sonoro-musicais e/ou verbais que operam substancialmente para a combinação das ações cênicas. Enfim, como afirma o escritor Antonio Risério (2017, p. 40), “Tudo que existe aqui e no outro mundo pode ser premiado com a composição de um *oríkì*”. Sigamos nossas reflexões...

3. Corpoema: Dançar Oríkì, Saudar a Vida

A dança, a oralidade, e a doação de carne não marcaram ou ‘representaram’ os resultados, mas criaram os resultados que eles celebraram (Schechner apud Zeca Ligiéro, 2012, p. 80).

Pois bem, nesta parte do texto nossa intenção é dar continuidade a algumas reflexões sobre o estudo dos *oríkì(s)* já indicadas no decorrer deste artigo. Para que aconteça essa junção, entre a noção de *oríkì* e a metodologia aplicada nestes estudos, fizemos conexões com os pensamentos de Michel Thiollent (1986), um dos precursores da metodologia da pesquisa-ação no Brasil. Indica-nos Thiollent que, nos seus estudos com pesquisa-ação, não se trabalha sobre os outros ou para os outros, mas sempre com os outros. Assim, o que nos aproxima dessa postura metodológica é a possibilidade de estudar, investigar e criar ações cênicas em combinação com a ancestralidade individual e coletiva dos participantes durante os encontros teórico-práticos ocorridos em oficinas, seminários, cursos, aulas, etc.

Comentamos na primeira parte do texto, em um pé de página, a origem etimológica do termo *cena*: do grego *skena*, que é derivado do termo

skιά, que significa sombra ou espírito de um morto em português, e que em nossos estudos é entendido como uma sombra ancestral que nos acompanha. Essa descoberta produziu o neologismo *coreocena*, um elemento conceitual que criamos para definir o que se configurava como uma linha de ações nas experiências desenvolvidas.

Aos poucos nos permitimos substituir a palavra coreografia e, consequentemente, o termo dramaturgia de nossas práticas por não darem conta dos resultados. Tal revelação nos aproximou ainda mais das concepções filosóficas africanas e indígenas ao nos depararmos com a *sensação* filosófica e religiosa de que nunca estamos ou dançamos sozinhos. Sendo assim, abraçamos a ideia de que coexistimos com nossas sombras ancestrais. Sobre esse feito nos demonstraram Ney Lopes e Luiz Simas (2020, p. 36) que, para algumas tradições africanas, nosso corpo físico vive acompanhado por outro corpo, que pode ser entendido como uma sombra:

Esse corpo, segundo algumas concepções de matriz africana, vive acompanhado de uma sombra, que é sua irradiação para o exterior e que também se desvanece com a morte. Além do corpo físico, a pessoa possui uma essência espiritual e invisível que sobrevive à morte e que se faz acompanhar de um duplo.

Essa citação nos permite um retorno ao início do texto, quando falamos sobre a importância do *orí*, da energia espiritual que portamos dentro de nossas cabeças físicas, que nos mantém conectados com nossa ancestralidade e com a natureza. Ao compor, cantar, contar, musicar, performar e dançar um *oríkì* estamos estabelecendo um contato direto com essas energias espirituais, ou seja, colocamo-nos em uma relação de equilíbrio com o cosmos. Movimentamos nossas energias para encontro com um imaginário negro-indígena que se materializa na fisicalidade gestual do acontecimento cênico em uma experiência ritual de intercâmbio sensorio-afetivo com a alteridade. Instauramos uma espécie de *ebó estético*²⁵, afinal para os povos africanos e indígenas a natureza não se encontra separada de suas manifestações culturais. É dizer que um corpo negro-indígena em movimento, na situação de dança, pressupõe uma experiência *cor.poesistencial* pautada pela dimensão relacional entre dois mundos: o material e o espiritual.

A combinação entre sonoridades verbais e não verbais e corporeidades tem como finalidade gerar a composição de *oríkìcoreocênicos*, elementos fundantes para criação das coreocenas. As regras que determinam esses processos criativos são anticoloniais e interferem diretamente na condição de

presença desse corpo. Seus movimentos induzem ações cênicas que desencadeiam irradiações projetadas através da emissão de sonoridades corpovibracionais no espaço-tempo circunstante.

O corpo humano é composto por variados ritmos internos, procriados pela vida que circula por seu interior. Portanto, compreendemos que o corpo humano é musical, *per si*. Assimilamos, durante as investigações, as pulsações elétrico-musicais internas que substancializam as ritmicidades desse corpo. Ao dividir a palavra impulso em: in (dentro) e pulso (batimento), descobrimos que as pulsações de dentro do corpo, quando externalizadas num diálogo com as percepções tonais grave, médio e agudo, ajudavam-nos a estruturar, ordenar e dinamizar no espaço e no tempo os *oríkìcoreocênicos* e, conseqüentemente, nossas coreocenas.

Sendo assim, as ações cênicas, coreocênicas, em nossas práticas, surgem de uma conexão relacional entre os impulsos criativos dos/das artistas da cena e uma ideia de *espaçotempo* que é determinada pela ritmicidade dos corpos desses/as artistas em atividade, durante um recorte do instante vivido, sistematizado poeticamente. Essa composição cênica se manifesta mediante a criação de *oríkìs*, *oríkais*, *corpoemas*²⁶, frases gestuais que funcionam como uma síntese poética dos movimentos corp.oraís e sonoros, ou seja, arranjos musicais corporificados e articulados pelas variantes tonais grave-médio-agudo. Nossas anotações escritas e/ou desenhadas são *cato.grafias*²⁷, concebidas através do cruzamento dos jogos de improvisação, ações corp.oraís, ritmicidades, movimentos sinuosos e impulsos musicais internos e externos ao corpo. O deslocamento de cada indivíduo no espaço é feito com um determinado tempo e com um número limitado de movimentos ou ações, determinados previamente. Esses números limitados de movimento ou ações, geralmente, são múltiplos de sete.

A criação de *oríkìcoreocênicos* deve ser feita, a priori, pela aglutinação, justaposição de movimentos e sonoridades, não existe uma sintaxe que subordina os/as artistas a sentidos lógicos, definidos por uma necessidade de construir narrativas lineares, sintagmáticas. A relação binária de sons fortes e fracos, gestos fortes e fracos, lentos e rápidos segue o fluxo *continuum* do binarismo existencial: vida e morte. O exercício de síntese, de recorte de um instante apenas por seus impulsos sonoros e sinestésicos, sem a obrigatoriedade de produzir qualquer espécie de narrativa mito.lógica, desconfigura em nossas experiências a ideia de uma dramaturgia eurorreferenciada.

Entendemos, portanto, que uma das estratégias para transpassar a noção de “colonialidade do poder” (Quijano, 2005) é rediscutir o conceito de linguagem como tecnologia de poder que nos atravessa e influencia cotidianamente em nossos processos criativos. Caminhando para as considerações finais deste artigo, outras questões que auxiliam nossas investigações surgem no decorrer das *experienciações* cênicas: Quais seriam as barreiras coloniais que nos impedem de transformar as árvores simbólicas de nossa ancestralidade em potentes manifestações criativas anticoloniais? Seria realmente possível romper com os dispositivos de dominação colonial dos quais a linguagem opera como o dispositivo protagonista de atuação de poder?

Sabemos o quanto são complexas nossas proposições. Sabemos também da velocidade de absorção e cooptação pelo sistema de proposições anticoloniais. No entanto, acreditamos na necessidade política de modificarmos em nossos processos criativos, a qualidade e a condição de presença cênica dos artistas da cena, a partir de princípios negro-brasileiros de atuação e encenação. Enfim, a base didático-pedagógica utilizada nas experiências com oríkì(s), defendida como tese neste texto, vislumbra processos criativos descolonizadores, antirracistas e anticoloniais nas artes da cena. Lutamos contra um projeto de modernidade que produz diuturnamente regras de exclusão, opressão e trucidamento das populações afro-indígenas.

Seguimos na ginga, no sincopado passo que posiciona nossos corpos ancestrais na roda da vida, em uma luta que é um jogo de vida e morte. Não obstante, acreditamos que princípios filosóficos afro-indígenas abrem um campo de possibilidades para artistas da cena combinarem princípios ancestrais africanos, indígenas, enfim, negro-brasileiros, de uma maneira performativa, anticolonial e assentados em valores epistemológicos e estéticos de liberdade, igualdade e direito à vida. Nosso corpo é político por natureza, nossa ação é sempre política e reverbera ações estéticas que assumem a visualidade dos ideogramas, das seculares adinkras africanas. A adinkra do pássaro Sankofa nos indica que: ‘*Quando não souber para onde ir, olhe para trás e veja de onde veio*’. Portanto, seguimos agradecendo e olhando para os caminhos traçados pelos nossos mais velhos e nossas mais velhas. Seguimos na manha, na ginga, reinventando-nos, resistindo aos ataques colonizadores e opressores que atravessam cotidianamente as linguagens que utilizamos para produção de nossas criações cênicas brasileiras, latino-americanas. *Exu, Mojubá!*

Notas

- ¹ *Laroyê* é uma saudação para o orixá Exu, portanto, é considerada como um *oríkì*.
- ² Parte do conteúdo aqui apresentado foi compartilhado no *Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança* (Santos, 2021).
- ³ Na maioria das cosmopercepções africanas, princípios estéticos não são entendidos separadamente das formas comportamentais das quais fazem parte seu corpo social. Natureza e cultura, nesse caso, são formas existenciais complementares, não são compreendidas separadamente, como na cultura ocidental.
- ⁴ Termo criado por Lau Santos para demonstrar que, para além de grafar movimentos no espaço, um corpo em movimento sempre está contracenando; mesmo que esteja só, suas sombras o acompanham. Essa afirmação está respaldada no vocábulo grego *skiá*, que significa sombra, espírito de alguém morto, e está relacionado com a origem da palavra *skena*, cena. Observamos que as cosmopercepções africanas nos alertam: sempre estamos acompanhados/as por nossas sombras, por nossos ancestrais. Sendo assim, o termo *coreocena* faz jus à relação entre o vocábulo grego *skiá* e a noção ancestralidade da filosofia *negro-indígena*.
- ⁵ Estamos cientes da complexidade de nossos estudos. Portanto, é importante ressaltar que o conceito greco-romano de dramaturgia problematizado neste artigo faz parte de um recorte que tem como base a ideia de ação como uma potência criativa organizada desde o corpo e suas corporeidades. Para efeito de nossas investigações, não são valorizados aspectos como: personagens, clímax, mimese, rapsódia, catarse etc., considerados como categorias, enfim, léxicos do drama.
- ⁶ Conceito cunhado por Haroldo de Campos.
- ⁷ Para mais informações sobre a noção de sopro de vida como uma potência da afro-presença, ler o artigo: *Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse”* (Santos, 2020b).
- ⁸ Observamos que, na língua iorubá, o termo *oríkì* não é pluralizado da forma como estamos apresentando. A pluralização acontece de maneira contextual, depende da organização semântica das sentenças frasais.
- ⁹ Na língua portuguesa esse termo significa conjunto de saberes. Lau Santos utiliza o termo *sabenças* como um conceito que se potencializa pela união do mundo material com o mundo imaterial, pois, para este autor, o vocábulo *sa-Benças* é constituído por saberes e *benças* (bênçãos). Portanto, em nossa concepção, são saberes abençoados.

- ¹⁰ Os três países da África onde vivem o povo iorubá na atualidade são: Nigéria, Benim e Togo.
- ¹¹ O *orikì* também pode ser entendido como um nome dado para uma criança no ato de seu nascimento. Esse nome (*oríkì*) estará relacionado a algum acontecimento ocorrido no momento do parto. Um *oríkì* pode ser ainda um poema feito para uma pessoa importante da comunidade, ou uma saudação para um orixá, como apresentado no início deste texto na saudação ao orixá Exu.
- ¹² Termo cunhado pelo escritor haitiano Ernest Mirville. Um neologismo produzido com o intuito de opor o conceito de literatura da *literatura oral*. Mirville se refere a uma literatura haitiana que usa como base a língua *creóle*, falada pela população negra do Haiti. Leda Maria Martins expande o conceito para discutir as memórias verbais e não verbais elaboradas pelo corpo.
- ¹³ Os atabaques utilizados nos candomblés e nas danças de matriz africana no Brasil são divididos por seus registros de tonalidade: atabaque com registro Grave (Rum), atabaque com registro Médio (Rumpi) e atabaque com registro Agudo (Lé); assim também são os registros dos Berimbaus nas rodas de capoeira: Berimbau Gunga (grave), Berimbau Médio (médio), Berimbau Viola (agudo), tal qual a sonoridade tonal apresentada pela língua iorubá.
- ¹⁴ Artistas da cena são: atores, atrizes, dançarinos, dançarinas e performers em geral. Não separamos as linguagens cênicas, elas se fundem durante o acontecimento cênico, a situação determina o *fazer* em cena.
- ¹⁵ *Elinga* também é o título de uma Pesquisa de Pós-doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O projeto, de autoria do pesquisador Lau Santos, aconteceu durante 22 meses entre os anos de 2018 e 2019. *Elinga* também é o nome das oficinas ministradas por Lau Santos.
- ¹⁶ O termo aqui colocado tem o seu significado ligado a uma relação de multiplicidade de corpos: espirituais e físico.
- ¹⁷ Jogo de capoeira em que o diálogo corporal entre os jogadores é de grande habilidade e proximidade. Um jogo de pergunta e resposta, golpe e contragolpe, em um espaço-tempo mínimo como se um corpo adentra-se o espaço do corpo do outro.
- ¹⁸ O termo *exusíaco* é um adjetivo que usamos para ressaltar as virtudes do orixá exu. A palavra exu, em iorubá, pode ser traduzida como círculo, esfera, universo, ou aquilo que é infinito, que não tem começo nem fim, o princípio de tudo, a força da criação, o nascimento.

- ¹⁹ Termo definido em nossas investigações a partir da ideia de uma relação íntima e simbólica produzida em um lugar específico durante os processos criativos desenvolvidos por cada artista da cena.
- ²⁰ Expressão usada como título de um artigo pelo escritor e crítico Antonio Candido para definir e caracterizar o romance urbano *Memórias de um Sargento de Milícias*, uma obra de transição entre o realismo e o romantismo, de Manuel Antônio de Almeida. Para maiores informações, ver a análise do artigo de Antonio Candido feita por Everton Barbosa Correia (2017), *A Malandragem como categoria representativa do Brasil, consonante Antonio Candido*.
- ²¹ Essa expressão está presente no artigo de Lau Santos (2020a), *A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência*.
- ²² O termo é uma fusão gráfica entre as palavras *oríkì* e *haikai*. Ou seja, um cruzamento entre o gênero literário iorubá *oríkì* com os poemas no formato *haikai* japoneses. O uso da forma operacional sintética, 3 versos e 17 sílabas, um recorte do instante presente, produzido pelos haicais japoneses, com a musicalidade tonal invocativa, no formato de justaposição de sons do *oríkì*, é um fator determinante para pensarmos ordenamentos das ações *coreocênicas* em nossos processos criativos.
- ²³ O termo vem grafado com a letra *b* em caixa alta para enfatizar que esse conjunto de saberes negro-indígenas, aqui estudados, deve ser compreendido desde uma perspectiva relacional que englobe o mundo material e o mundo espiritual.
- ²⁴ A acepção que damos a essa expressão é análoga à imagem de vizinhos que conversam sentados em roda, com suas cadeiras colocadas nas calçadas, nas portas de suas casas. Na atualidade, essas ações são cada vez mais raras e conseqüentemente perdemos o sabor desse tipo de corp.oralidade. Usamos essa expressão para estabelecer um encontro, ainda que com palavras, mais próximo com vocês.
- ²⁵ Ebó é um conceito próprio da cultura iorubá, um ritual de base africana, criado para reequilibrar os aspectos da vida de um indivíduo. Nele, são feitas oferendas para alimentar o *ori*. Há vários aspectos que devem permanecer em equilíbrio para organizarmos nossas vidas, segundo os *nagôs*. Nesse sentido, a ideia de instaurar um *ebó estético* está vinculada à necessidade de entender o *fazer* artístico como uma ação sociopolítica anticolonial que objetiva uma harmonia entre a expressão artística e os atravessamentos causados pela *colonialidade do poder*.
- ²⁶ Utilizamos esse termo como um conceito que traça uma síntese espaço-temporal dos exercícios criados durante a composição dos *oríkìcoreocênicos*. O psicanalista, dramaturgo e filósofo Antonio Quinet (2010) utiliza o termo para

justificar o papel do ator no teatro: “lugar onde pode transformar seu corpo num poema, um corpoema”.

²⁷ *Cato.grafia* é um neologismo que criamos para anotar ou desenhar nos cadernos de trabalho as combinações corp.oraís produzidas pelas/os artistas da cena.

Referências

BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

CORREIA, Everton Barbosa. A Malandragem como categoria representativa do Brasil, consonante Antonio Candido. **Revista Cerrados**, Brasília, Universidade de Brasília, n. 45, p. 97-108, 2017.

FANON, Frantz. **Por uma revolução africana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

JAGUN, Marcio de. **Orí: a Cabeça como Divindade, História, Cultura, Filosofia e Religiosidade Africana**. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2015.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**: seleção de ensaios. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, Revista do Programa de Pós-Graduação da UFSM, n. 26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 20 maio 2022.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **Colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. P. 227-278. (Coleção Sul-Sul).

QUINET, Antonio. CORPOEMA: O homem, ser-para-a-arte, e seu corpo. **Revista de Psicanálise Stylus**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 19-28, 2010.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SÀLÂMÌ, Sikirú. **Cânticos dos Orixás na África**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1991.



SANTOS, Lau. A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência. **Revista da ABPN**, Goiânia, v. 12, n. 31, fev. 2020a.

SANTOS, Lau. Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse”. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/92149>. Acesso em: 02 jun. 2021.

SANTOS, Lau. A dramaturgia do(s) oríkì(s): corporeidades e danças das palavras encantadas. In: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6, 2021, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança; Editora ANDA, 2021. P. 2913-2928.

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

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Lau Santos é professor, artista-pesquisador, capoeirista e macumbeiro. Atua nas Artes da Cena. Pesquisa e cria produções artísticas que dialogam com práticas performativas de matrizes africana e indígenas nos campos da Dança, do Teatro, do Circo, da Performance e do Audiovisual. Doutor e Mestre em Teatro pela UDESC (PPGT). Fez especialização em Teatro no Conservatório Nacional Superior de Artes Dramáticas de Paris (CNSAD).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5096-3452>

E-mail: lau_ator@hotmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de janeiro de 2022

Aceito em 06 de junho de 2022

Editora responsável: Celina Nunes de Alcântara

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.