

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CARLOS HENRIQUE VIDAL DA SILVA

EPISTEMOLOGIAS DO AXÉ:
Corpo, Memória e De(s)colonialidade na Dança Afro-Brasileira

UBERLÂNDIA - MG
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CARLOS HENRIQUE VIDAL DA SILVA

EPISTEMOLOGIAS DO AXÉ:
Corpo, Memória e De(s)colonialidade na Dança Afro-Brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa 2: Estudos em Artes Cênicas - Conhecimentos e interfaces da cena.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira

UBERLÂNDIA - MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 2026	Silva, Carlos Henrique Vidal da, 2001- EPISTEMOLOGIAS DO AXÉ: [recurso eletrônico] : Corpo, Memória e De(s)colonialidade na Dança Afro-Brasileira / Carlos Henrique Vidal da Silva. - 2026. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt Meira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. DOI http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.269 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações. 1. Teatro. I. Meira, Prof.^a Dr.^a Renata Bittencourt ,1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título. CDU: 792
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica,
Uberlândia-MG, CEP 38400-902



Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	23 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14h30	Hora de encerramento:	17h
Matrícula do Discente:	12412ARC007				
Nome do Discente:	Carlos Henrique Vidal da Silva				
Título do Trabalho:	EPISTEMOLOGIAS DO AXÉ: Corpo, Memória e De(s)colonialidade na Dança Afro-Brasileira.				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Quebra Cabaça Espalha Semente				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Daniel Santos Costa (PPGAC/UFU), Edna Maria do Nascimento (UFS) e Renata Bittencourt Meira (PPGAC/UFU), orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidenta da mesa, Dra. Renata Bittencourt Meira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidenta concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos

termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Bittencourt Meira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 23/02/2026, às 17:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Santos Costa, Membro de Comissão**, em 23/02/2026, às 17:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edna Maria do Nascimento, Usuário Externo**, em 23/02/2026, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7078583** e o código CRC **BDE2224C**.



AGRADECIMENTOS

Agradeço à dança, que me conduziu até aqui antes mesmo de eu saber que este caminho existia. Foi ela quem me ensinou a escutar o corpo, a atravessar o tempo e a reconhecer, no gesto, a possibilidade de existir e de pensar o mundo.

À minha família, fundamento primeiro desta travessia, agradeço pelo apoio silencioso e constante, pelo cuidado que sustentou meus passos quando o chão parecia instável. Em especial, à minha família por parte de vó: sem vocês, metade deste percurso não teria sido possível. Este trabalho carrega a força de cada presença, de cada gesto de acolhimento que me permitiu seguir.

A todas as pessoas com quem construí vínculos ao longo desta caminhada — nos territórios da dança, do axé e da vida cotidiana afro-brasileira — deixo meu agradecimento. Cada encontro foi aprendizado, cada troca, um modo de permanecer em movimento.

Aos professores e professoras do curso de Licenciatura em Dança, agradeço pelo incentivo e pela escuta atenta desde os primeiros passos. Foram vocês que, muitas vezes, acreditaram em mim quando eu mesmo hesitava. O mestrado nasce também da confiança que depositaram no meu corpo e na minha escrita.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFU – IARTE), meu agradecimento pelo acolhimento institucional, pelo rigor sensível e pelas contribuições fundamentais ao longo deste percurso. O apoio recebido neste espaço foi decisivo para o amadurecimento crítico e artístico desta pesquisa. À Universidade Federal de Uberlândia, deixo meu reconhecimento por sustentar um território onde a arte, o pensamento e a pesquisa puderam se afirmar como prática de existência.

À minha ancestralidade, agradeço por nunca me deixar só. Foi ela quem respondeu aos porquês, quem devolveu sentido nos momentos de dúvida e quem reafirmou, tantas vezes, a relevância e a urgência deste trabalho. Este texto é atravessado por vozes que me antecedem e me sustentam.

Aos amigos e amigas que caminharam comigo, agradeço pela presença afetuosa e pelo apoio incondicional. Àqueles que foram comigo até o aeroporto e me ofereceram um abraço confortável de “até logo”, registro aqui a importância desse gesto, que ainda ecoa no meu corpo.

Aos amigos e amigas de Uberlândia, meu agradecimento por terem sido casa quando precisei. Cada um, sem exceção, foi abrigo, partilha e cuidado em um tempo de deslocamento e reinvenção.

À minha orientadora, agradeço pela confiança, pela escuta generosa e por acreditar nesta pesquisa e na minha autonomia de escrita. Sua orientação foi espaço de diálogo, respeito e liberdade.

A Rândson Marcelo, agradeço por possibilitar que o amor existisse quando ele foi mais necessário. Seu cuidado, presença e escuta foram sustento em momentos decisivos desta travessia.

À FAPEMIG, agradeço pelo apoio financeiro que tornou possível a dedicação integral a esta pesquisa. Este incentivo foi fundamental para que esta escrita pudesse florescer com o tempo, a atenção e o cuidado que ela exigia.



Que este trabalho seja também um gesto de gratidão — um retorno em palavra, corpo e dança a tudo aquilo que me atravessou e me fez chegar até aqui. Axé.



*Sí baba mi Ọbalùwàiyé, nítorí pé o dá ilẹ̀ tí yóò gbé orí mi, o sì jẹ́ kí n ní ifaradà kí ikòwé yìi lè şẹlẹ̀. ẹ
şé fún jìjẹ̀ oòrùn mi àti iyè mi.*

Ao meu pai Ọbalùwàiyé, por ter moldado a terra que sustentaria meu *orí*, e ter feito persistente para
que essa escrita pudesse acontecer, obrigado por ser o meu sol e minha vida.



RESUMO

“Exú matou um pássaro ontem com a pedra que só jogará amanhã.” A máxima iorubana anuncia uma concepção de tempo que desloca a linearidade e a causalidade, devolvendo à experiência o poder de produzir sentidos. É nessa dobra do tempo espiralar que esta pesquisa se inscreve. A dissertação investiga a dança de Orixá como linguagem de resistência, escrita de si e campo legítimo de produção de conhecimento, compreendendo o corpo afro-diaspórico como território de memória, criação e travessia, sustentado pelo axé e por cosmopercepções ancestrais que antecedem a lógica moderna ocidental. Ancorada na autoetnografia e na escrita performativa, a pesquisa articula rito, autobiografia, ficção e reflexão crítica, assumindo o corpo como arquivo vivo e operador epistemológico. A escrita constrói-se como experiência em espiral, rompendo com a linearidade temporal e metodológica para afirmar a encruzilhada como procedimento de criação e pensamento. As narrativas ficcionais, as vivências no terreiro e os processos artísticos desenvolvidos no projeto “Um Quê de Negritude” e no Coletivo Boca 07 constituem o corpus empírico, articulando cena, ritual e memória como campos indissociáveis de produção de saber. Em diálogo com autores como Martins (2021), Rufino (2019; 2023), Santos (2002; 2023), Silva (2016; 2021), Moura (2019), Prandi (2001), Bento (2022), Césaire (2021), Schucman (2014), Nogueira (2020), Lima (2023), Côrtes, Santos e Andraus (2020), Ferreira (2008; 2011) e Fernandes (2013), o estudo tensiona as estruturas da colonialidade e da branquitude que regulam os modos de legitimação nas artes cênicas brasileiras. A dança de Orixá é afirmada não como repertório técnico ou expressão folclórica, mas como prática contracolonial de invenção, pensamento e existência. Reconhecer as danças afro-brasileiras como sistemas complexos de conhecimento permite reposicionar a dança como linguagem viva de ancestralidade, em que o corpo é arquivo, encruzilhada e gesto de reconfiguração do tempo.

Palavras-chave: Axé; Dança de Orixá; Corpo-Memória; De(s)colonialidade; Tempo Espiralar; Saberes Ancestrais.



ABSTRACT

“Exú killed a bird yesterday with the stone he will only throw tomorrow.” This Yoruba maxim announces a conception of time that disrupts linearity and causality, returning to experience the power to produce meaning. It is within this fold of spiral time that this research is situated. This dissertation investigates Orixá dance as a language of resistance, self-writing, and a legitimate field of knowledge production, understanding the Afro-diasporic body as a territory of memory, creation, and crossing, sustained by *axé* and ancestral cosmoperceptions that precede Western modern logic. Grounded in autoethnography and performative writing, the research articulates ritual, autobiography, fiction, and critical reflection, assuming the body as a living archive and an epistemological operator. The writing unfolds as a spiral experience, breaking with temporal and methodological linearity in order to affirm the crossroads as a procedure for creation and thought. The fictional narratives, experiences in the terreiro, and the artistic processes developed within the project “Um Quê de Negritude” and the Collective Boca 07 constitute the empirical corpus, articulating scene, ritual, and memory as inseparable fields of knowledge production. In dialogue with authors such as Martins (2021), Rufino (2019; 2023), Santos (2002; 2023), Silva (2016; 2021), Moura (2019), Prandi (2001), Bento (2022), Césaire (2021), Schucman (2014), Nogueira (2020), Lima (2023), Côrtes, Santos and Andraus (2020), Ferreira (2008; 2011), and Fernandes (2013), the study challenges the structures of coloniality and whiteness that continue to regulate modes of aesthetic, pedagogical, and epistemological legitimation in Brazilian performing arts. Orixá dance is affirmed not as a technical repertoire or folkloric expression, but as a contracolonial practice of invention, thought, and existence. Recognizing Afro-Brazilian dances as complex systems of knowledge allows dance to be repositioned as a living language of ancestry, in which the body becomes archive, crossroads, and a gesture of temporal reconfiguration.

Keywords: *Axé*; Orixá Dance; Body–Memory; De(s)coloniality; Spiral Time; Ancestral Knowledges.





LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Ilustração 1 – Espinela correndo na fazenda de Juarez	15
Figura 2 – Tabuleiro de <i>Obalùwàiyé</i> no <i>Ilé Àṣẹ̀ Ijọba Àyabá Àkàràjósí</i>	19
Fotografia 3 – Lavagem de cabeça antes do <i>Borí</i>	20
Figura 4 – Festa de nascimento do <i>Yawô</i> de Carlos ti <i>Obalùwàiyé</i>	23
Fotografia 5 – Sandra ti <i>Oyá</i> (Iyalorixá) na fogueira de <i>Şàngó</i> , com Carlos ti <i>Obalùwàiyé</i> (Babá Èfun)	24
Ilustração 6 – Terreiro de Juarez.....	32
Fotografia 7 – Maria Vidal simbolizando o gesto de <i>Obalùwàiyé</i> em relação ao silêncio	42
Fotografia 8 – Maria Vidal simbolizando o gesto de <i>Obalùwàiyé</i> em relação à vida e à morte	43
Figura 9 – Maria Vidal segurando o primeiro <i>xaxará</i> de <i>Obalùwàiyé</i>	44
Fotografia 10 – Maria Vidal simbolizando o gesto de <i>Obalùwàiyé</i> ao retirar as mazelas do corpo	45
Fotografia 11 – Maria Vidal simbolizando o gesto de <i>Obalùwàiyé</i> em relação a amassar a terra	46
Ilustração 12 – Cigana e Gbigibe conversando no Cabaré 777	48
Ilustração 13 – Logo do projeto <i>Um Quê de Negritude</i>	63
Fotografia 14 – Ensaio do <i>Um Quê de Negritude</i> na Escola Estadual Atheneu Sergipense	64
Fotografia 15 – Gbigibe com pessoas vestidas de Orixás no espetáculo <i>Ayê: entre o místico e o sagrado</i>	66
Fotografia 16 – Oficina com Nildinha Fonseca para o <i>Um Quê de Negritude</i>	67
Fotografia 17 – Gbigibe com Navalha e Zé Pelintra no espetáculo <i>Ayê: uma década de africanidades</i>	69
Fotografia 18 – A dança em circularidade ancestral	74
Ilustração 19 – Cartaz do espetáculo <i>Ayê: entre o místico e o sagrado</i>	76
Fotografia 20 – Ogum no espetáculo <i>Ayê: entre o místico e o sagrado</i> , produzido pelo <i>Um Quê de Negritude</i>	77
Fotografia 21 – Coreografia de Ogum no espetáculo <i>Ayê: entre o místico e o sagrado</i>	78
Fotografia 22 – Coreografia de Ogum com projeção de cenas do filme <i>O Senhor dos Anéis</i>	94
Figura 23 – Vestimentas dos povos Zulus	94
Ilustração 24 – <i>Èṣù</i> pulando nas barracas da feira	97
Fotografia 25 – Apresentação da qual Gbigibe participou com o <i>Um Quê de Negritude</i>	105
Fotografia 26 – Coreografia de <i>Obalùwàiyé</i> , produzida pelo <i>Um Quê de Negritude</i>	108



Ilustração 27 – Èṣù presenteando <i>Gbigibe</i> , Ayana e Aanjé	122
Ilustração 28 – A boca devorando o mundo artístico afro-diaspórico	162
Ilustração 29 – Logo do Coletivo Boca 07	176
Fotografia 30 – Coreografia <i>Encruzilhada</i> , produzida pelo Coletivo Boca 07	184
Fotografia 31 – Coreografia <i>Odara</i> , produzida pelo Coletivo Boca 07	185
Fotografia 32 – Coreografia <i>Sentinela</i> , produzida pelo Coletivo Boca 07	186
Fotografia 33 – Apresentação da coreografia <i>Marias</i> no Centro de Cultura e Arte	189
Fotografia 34 – Èṣù segurando seu <i>Ogô</i>	191
Fotografia 35 – Coreografia <i>Sr. Zé</i> , produzida pelo Coletivo Boca 07	193
Fotografia 36 – Apresentação do Coletivo Boca 07 no Conquer, na Universidade Federal de Sergipe	194
Fotografia 37 – Elementos utilizados na coreografia <i>Marias</i> , em apresentação na Universidade Federal de Sergipe	195
Fotografia 38 – Coreografia <i>Marias</i> apresentada à CAPES, em Aracaju/SE	196
Ilustração 39 – O encontro com os <i>Orixás</i>	197
Fotografia 40 – Ensaio fotográfico da coreografia <i>Boa Noite</i>	207
Figura 41 – Saia e chapéu de Navalha	208
Figura 42 – Baralho, leque e saia da Cigana	209
Fotografia 43 – Rosas, brincos e pulseiras de Padilha	209
Fotografia 44 – As três <i>Marias</i> antes da coreografia <i>Boa Noite</i>	210
Fotografia 45 – Ensaio fotográfico da coreografia <i>Sentinela</i> – <i>Vela</i>	211
Fotografia 46 – Ensaio fotográfico da coreografia <i>Sentinela</i> – <i>Quartinha</i>	212
Fotografia 47 – Ensaio fotográfico da coreografia <i>Sentinela</i> – <i>Padê</i>	213
Fotografia 48 – Ensaio fotográfico da coreografia <i>Sentinela</i> – <i>Ejé</i>	214
Fotografia 49 – Èṣù sendo evocado na coreografia <i>Bará</i>	214
Fotografia 50 – Coreografia <i>Bará</i>	215
Fotografia 51 – Sorriso de Èṣù na coreografia <i>Bará</i> , produzida pelo Coletivo Boca 07	216
Fotografia 52 – Ensaio coreográfico das <i>Marias</i>	218
Fotografia 53 – Ensaio coreográfico das <i>Marias</i>	218
Fotografia 54 – Ensaio coreográfico das <i>Marias</i>	219
Fotografia 55 – Ensaio coreográfico de <i>Sr. Zé</i>	220
Fotografia 56 – Ensaio coreográfico de <i>Sr. Zé</i>	220
Fotografia 57 – Ensaio coreográfico de <i>Sr. Zé</i>	221
Fotografia 58 – Ensaio coreográfico de <i>Encruzilhada</i>	222
Fotografia 59 – Ensaio coreográfico de <i>Encruzilhada</i>	223
Fotografia 60 – Ensaio coreográfico de <i>Encruzilhada</i>	224
Fotografia 61 – Ensaio coreográfico de <i>Odará</i>	225



Fotografia 62 – Ensaio coreográfico de <i>Odará</i>	225
Fotografia 63 – Ensaio coreográfico de <i>Odará</i>	225
Fotografia 64 – Registro fotográfico da maior parte do Coletivo Boca 07 após apresentação, em 2022	239

SUMÁRIO

PRÓLOGO	Error! Indicador Não Definido .
<i>Òkan</i> – O galo Fujão	18
<i>Èjì</i> – Espaço-Tempo Espiralar	51
<i>Èta</i> – A Dança como Caminho Ancestral	77
<i>Èrin</i> – Movimento da Vida e da Morte	100
<i>Àrún</i> – Os Presentes Encantados de <i>Èsù</i>	126
<i>Èfà</i> – A Boca que Tudo Come	166
<i>Éje</i> – A Despedida do Tempo	201
EPÍLOGO	244
GLOSSÁRIO	253
REFERÊNCIAS	256
ANEXOS	259



PRÓLOGO

Este estudo investiga a dança de Orixá como linguagem de resistência, escrita de si e campo legítimo de produção de conhecimento, sustentada pela memória ancestral, pelo axé e por uma concepção de tempo não linear, aqui compreendida como tempo espiralar. Parte-se da De(s)colonialidade como gesto simultaneamente político, poético e epistemológico, assumindo que o corpo afro-diaspórico não se configura como objeto de análise, mas como sujeito produtor de epistemes e território de travessias, onde histórias silenciadas pela colonialidade são reinscritas, atualizadas e reinventadas.

A grafia “De(s)colonialidade” não se apresenta como mero recurso estético ou escolha terminológica arbitrária. O parêntese que abriga o “s” instaura um entre-lugar conceitual que funda esta pesquisa: o “des” que desmonta os regimes coloniais de saber, poder e representação, e o “de” que recria, refunda e reencanta os modos de existir, pensar e dançar o mundo. Esse intervalo gráfico performa, na linguagem escrita, o próprio movimento do corpo afro-diaspórico — espiralado, sinuoso, descontínuo e insurgente — que dança entre mundos, tempos e epistemologias, recusando a linearidade como princípio universal.

A pesquisa se justifica pela urgência de reafirmar a dança de Orixá como campo legítimo de conhecimento e criação, enraizado em epistemologias ancestrais e experiências corporais que antecedem e excedem a escrita alfabética. O campo das artes cênicas brasileiras, ainda profundamente atravessado por estruturas coloniais, continua a reproduzir modelos de validação estética, pedagógica e científica que marginalizam saberes negros, mesmo quando discursos e práticas se anunciam afrocêntricos. Pensar e escrever desde a cultura afro-diaspórica constitui, portanto, um gesto de insurgência epistemológica: um retorno ao axé enquanto princípio de movimento, memória, ética e existência.

Nesse contexto, a dança é reconhecida não apenas como expressão estética, mas como modo de pensar o mundo e reescrever a si mesma. Trata-se de um gesto político e ético que tensiona a presença estrutural da branquitude na formação cultural brasileira, denunciando as hierarquias que transformam a cultura afro-brasileira em exotismo, repertório ou técnica dissociada de seus fundamentos cosmológicos. Ao propor o corpo como campo de ruptura, esta pesquisa afirma uma dança que fala e pensa em língua de Orixá — gesto de reza, resistência e criação — contribuindo para a descolonização das artes e para a afirmação de epistemologias plurais que devolvem à dança seu caráter político, sagrado e criador.

A relevância deste trabalho manifesta-se também em sua dimensão poético-pedagógica. Ao articular rito, ficção, teoria e experiência, a pesquisa propõe uma escrita que dança entre o simbólico e



o crítico, instaurando formas outras de narrar, sentir e produzir conhecimento. A travessia é conduzida pelas figuras ficcionais de *Asikó*, *Gbigibe*, Anajé e Ayana — representações simbólicas das forças do narrador, de *Ọbalùwàiyé*, *Ọ̀sòòsi* e *Ọyá* — cujas presenças não operam como alegorias ilustrativas, mas como dispositivos metodológicos e epistemológicos. Ao entrelaçar tempos, corpos e camadas narrativas, o texto se constitui como experiência performativa, convocando o leitor a uma escuta sensível e implicada.

A estrutura narrativa rompe deliberadamente com a cronologia ocidental, organizando-se em movimentos espirais nos quais passado, presente e futuro coexistem, contaminam-se e se reatualizam. O tempo é tratado como matéria viva que dança e se reinscreve, revelando que dançar é deslocar-se entre tempos e que escrever é reabrir memórias silenciadas como gesto de reexistência. Inspirada em estruturas míticas e nas cosmologias afro-diaspóricas, a escrita abriga heróis que afirmam a continuidade da ancestralidade como força criadora e política.

Alguns nomes de Orixás e termos rituais aparecem ora em português, ora em *Yorùbá*, conforme o contexto. Essa escolha carrega um sentido ético, político e simbólico: quando o texto se refere às cosmologias africanas e aos fundamentos rituais, preserva-se a escrita em *Yorùbá* como gesto de respeito à origem linguística e espiritual desses saberes; quando evoca experiências diaspóricas e reelaborações afro-brasileiras, a escrita se faz em português, reconhecendo a invenção, a adaptação e a potência criadora dos povos negros no Brasil. Assim, a língua — como o corpo — dança entre mundos.

O objetivo geral desta pesquisa é investigar como a branquitude opera nas artes cênicas brasileiras, inclusive quando discursos e práticas se anunciam afrocentrados, analisando de que modo os processos coloniais continuam a atravessar a criação, a estética, o ensino e a validação da dança de Orixá, ao mesmo tempo em que se afirma a centralidade do corpo negro como produtor de epistemes e se delimita a importância de Exú como fundamento para o ensino, a criação e a invenção cênica.

Como objetivos específicos, propõe-se: a) analisar as marcas da colonialidade presentes nas práticas e discursos das danças afro-brasileiras contemporâneas; b) evidenciar a De(s)colonialidade como gesto criativo, político e epistemológico que devolve centralidade ao corpo negro; c) compreender as linguagens corporais ligadas aos Orixás — com ênfase em Exú, senhor do movimento e da encruzilhada — como fundamentos para processos pedagógicos e criativos; d) narrar, por meio da escrita autoetnográfica e performativa, experiências pessoais e coletivas vinculadas à iniciação no Candomblé e às criações desenvolvidas no coletivo Boca 07, articulando rito, arte e reflexão crítica.

A metodologia adotada ancora-se na autoetnografia e na escrita performativa, compreendendo o corpo como território epistemológico e a pesquisa como travessia. O corpus empírico é constituído por narrativas ficcionais que atravessam a dissertação; por processos e espetáculos desenvolvidos no âmbito do projeto “Um Quê de Negritude” e do coletivo Boca 07 — incluindo *O Ayê: entre o místico e o sagrado*, *Ayeyé: uma década de africanidades* e *Abre Caminho, deixa o Exú passar!* — além de



vivências no terreiro, na sala de ensaio e na cena, registradas por meio de fotografias, vídeos, registros digitais e memórias corporais.

Os procedimentos metodológicos incluem registros escritos e imagéticos, análise reflexiva dos processos de criação, diálogo crítico com a bibliografia e retroalimentação teórica a partir da experiência vivida. A análise organiza-se por eixos temáticos que atravessam e articulam as camadas narrativas — ficção, teoria e experiência — evitando a dispersão e afirmando a encruzilhada como princípio metodológico.

Os cuidados éticos da pesquisa envolvem o respeito aos saberes sagrados do Candomblé, a omissão de informações ritualísticas sensíveis, o consentimento para uso de imagens e a preservação dos fundamentos que não devem ser publicizados no espaço acadêmico.

O conceito de escrita performativa, conforme elaborado por Moura (2019, p. 110), orienta este trabalho ao compreender a escrita como corpo em ação e campo de afetação recíproca entre autor e leitor. Assim, o texto não apenas descreve a dança, mas dança; não apenas narra o rito, mas o reinscreve na linguagem, instaurando um espaço de reverberação entre palavra, corpo e axé.

A dissertação estrutura-se a partir de um campo de forças teóricas que compreende o corpo afro-diaspórico como território de memória, tempo e produção de conhecimento. As contribuições de Leda Maria Martins (2021) são fundamentais para pensar a dança como grafia do corpo e inscrição espiralar, na qual gesto, rito e palavra constituem formas de escrita que escapam à linearidade ocidental. Em diálogo, Luiz Rufino (2019, 2023) sustenta a encruzilhada como princípio epistemológico e metodológico, afirmando Exú como operador da linguagem, do movimento e da criação.

A análise crítica das artes cênicas brasileiras é atravessada pelas reflexões contracoloniais de Césaire (2021) e pelos estudos sobre branquitude de Schucman (2014) e Bento (2022), que permitem compreender como estruturas de poder se reinscrevem nos critérios de validação estética e pedagógica. Silva (2016, 2021) e Fernandes (2013) contribuem para situar a dança como linguagem política e campo de disputa simbólica, enquanto Prandi (2001) e Nogueira (2020) fundamentam a compreensão das cosmologias afro-brasileiras como sistemas complexos de conhecimento.

As figuras que acompanham os capítulos — cabaça, vela, padê, *ogó*, quartinha e búzios — não operam como ilustrações decorativas, mas como fundamentos epistemológicos e dispositivos de leitura, articulando visualidade, rito e pensamento. Criadas por João Victor de *Òṣògìyán*, essas imagens integram a metodologia da pesquisa e expandem o texto para o território do sensível e do espiritual.

Diante dessas questões, esta pesquisa orienta-se pela seguinte pergunta: de que modo a branquitude continua a operar nas artes cênicas brasileiras, inclusive em práticas que se anunciam afrocêntricas, e como a dança afro-brasileira, ancorada no axé, na experiência do corpo afro-diaspórico e nos fundamentos dos Orixás — especialmente Exú — pode afirmar-se como prática



contracolonial e campo legítimo de produção de conhecimento, criação e ensino nas artes cênicas contemporâneas?

ÒKAN

O Galo Fujão

Ilustração 1 - Espinela correndo na fazenda de Juarez.



Fonte: Ilustração de João Victor de Òsògìyán, 2025.



Leitor, este primeiro capítulo é uma travessia delicada entre o que quase se perdeu e o que insiste em permanecer. A presença da avó de *Gbigibe* surge como continuidade do tempo candomblecista, elo ancestral que sustenta a memória e a transmissão dos saberes quando o tempo ameaça se romper. A narrativa acompanha *Gbigibe* na dança afro-brasileira acadêmica como campo de formação, distinta da dança de Orixá vivida no terreiro. Entre ficção e experiência, o



capítulo articula corpo, ancestralidade e tempo, afirmando a criação artística como gesto de escuta, responsabilidade e reinscrição de saberes afro-diaspóricos.

O sol, ainda tímido, despontava no horizonte, trazendo o despertar da manhã naquele verão abrasador de novembro, em Aracaju/SE. *Gbigibe*, com o coração pulsando de ansiedade, preparava-se para a viagem até a casa de seu tio Juarez, que já morava nas terras de Alagoas há bastante tempo. O aroma do café, quente e perfumado, percorreu os cantos da casa, como um abraço acolhedor. Era o sinal de que sua avó, como sempre, acordara antes do mundo.

A madrugada de segunda-feira não lhe concedeu descanso. A ansiedade consumira seus pensamentos, e até o sono, quando veio, foi interrompido por lapsos de uma viagem sem fim, como se já estivesse a caminho de Maceió, antes mesmo de pegar o primeiro raio de luz. A noite mal dormida foi pouca coisa perto do calor do sol, que já começava a invadir seu quarto. E, como se não bastasse, Espinela, o galo, cantava como se fizesse de propósito o som mais alto e mais insistente que nunca no seu cacarejar. *Gbigibe* jurava que ele sabia exatamente o que estava fazendo na tentativa de contrariá-lo, e adorava.

Após minutos de luta silenciosa contra os lençóis, *Gbigibe* finalmente se ergueu, seus pés ainda pesados e adormecidos, tocando o chão frio e áspero do contrapiso. O choque do contato gelado do chão de cimento o fez despertar, e em um impulso, correu até sua avó. Era tradição pedir a bênção da mais velha antes de iniciar o dia. O cheiro do *A jeun* (comida), ainda pairava no ar, como promessa de carinho e afeto. Ao encontrar sua avó na cozinha, ela terminava a tarefa de preparar a refeição, com o sorriso que sempre iluminava o ambiente.

Curvando-se diante dela, *Gbigibe* beijou sua mão fina, com veias que contavam histórias de gerações passadas, e pediu a sua bênção. "*Que Òşun¹ sempre te abençoe, meu neto*", disse ela, com sua voz suave como a brisa da manhã. *Gbigibe* retribuiu com um sorriso e, sem perder tempo, foi ao banheiro escovar os dentes. Não podia, de jeito nenhum, pedir a bênção com o hálito de uma noite mal dormida, mesmo que já o tivesse feito².

Após o café, que dividiu com a avó, *Gbigibe* correu para seu quarto, onde as malas já estavam preparadas há dias. Ele as trouxe para a sala, onde a avó revisava os

¹ Oxum/Òşun é a Òrìşà que, no Brasil, teve seu culto historicamente vinculado aos rios e às águas doces. Senhora da riqueza, do ouro e da prosperidade, Òşun é também guardiã da feminilidade, da gestação e dos mistérios que envolvem a criação da vida. Sua presença simboliza o cuidado, a sensibilidade e a força que brota do fluxo contínuo das águas, articulando beleza, fertilidade e equilíbrio.

² Durante a minha vivência ao longo do tempo em meu terreiro, o Ilé Àşẹ̀ Ìjoba Àyabá Àkàràjósí, minha Mãe de Santo, Ìyálórìşà Sandra Leite – Oyájósí, me ensinou que, assim que acordamos, precisamos escovar os dentes para que, somente assim, possamos pedir a bênção ao nosso egbé (comunidade). À noite, quando estamos dormindo, a nossa boca aberta pode ser morada de espíritos; curiosamente, o gosto que fica na boca ao acordarmos é de um tom amargo.



pertences, certificando-se de que nada estava faltando. O mês de viagem seria longo, e ela também sentia a ansiedade da partida, já que o tempo sem ver Juarez – seu tio, parecia ter se alongado demais além dos calendários previstos. *Gbigibe* se perdeu nas memórias do quintal, onde a luz do dia invadia o fundo da casa, iluminando seu passado com suavidade, estático após correr e chegar no terreno arenoso, observava a grande mangueira que continuava seu ciclo próspero e frutífero.

A cadeira de ferro, com tiras de plástico cor de vinho, balançava ao sabor do vento, enquanto o cheiro da terra e dos animais envolvia *Gbigibe*, como uma assinatura da sua história ancestral. Ele se lembrou das tardes que passava subindo na mangueira, quando sua avó o chamava para regar o jardim que ela cuidava com tanto carinho. *Gbigibe* sempre descia da árvore com mangas, que com muita maestria, eram descascadas e partilhadas entre aqueles que sempre chegavam na casa de sua avó.

Essa escrita, que também é dança, carrega na circulação do corpo aquilo que a avó de *Gbigibe* nunca escreveu — não por falta, mas porque nunca foi essa a sua intenção. Ela ensinava sem registrar, educava pelo afeto, pelo cuidado cotidiano, pelo silêncio que também diz. O que se escreve aqui não substitui sua voz; apenas a prolonga em outro ritmo. *Gbigibe* foi educado para partilhar o afeto que recebeu, para fazer circular aquilo que nela sempre esteve em movimento.

A avó de *Gbigibe*, mulher preta, foi o chão onde ele aprendeu a pisar com respeito. Nela, a ancestralidade se fez gesto antes de virar palavra. Mesmo afastada do candomblé, mesmo atravessada por outras crenças que tentaram ensinar o esquecimento, algo permaneceu intacto: a ética do cuidado, a atenção aos corpos, o tempo da escuta. O axé não se perdeu — foi silenciado. E o silêncio, para ela, era também forma de proteção.

Gbigibe, pessoa branca, foi criado no colo dessa mulher negra. Sua formação não se deu pela herança direta, mas pelo atravessamento. O que recebeu nunca lhe pertenceu como posse, mas como compromisso. Sua existência foi moldada por um afeto que não lhe era destinado por origem, mas que lhe foi confiado por amor. Sua escrita, assim como sua dança, não reivindica somente esse pertencimento; devolve o cuidado.

É em *Ọbalùwàiyé* que eu, o narrador, encontro a imagem mais próxima desse processo. Senhor das passagens difíceis, das feridas que não se apagam, mas cicatrizam por dentro, *Ọbalùwàiyé* ensina que a cura não está no esquecimento, mas na convivência com a marca. A avó de *Gbigibe* carregava marcas — no corpo, na memória, na fé interrompida — e,



ainda assim, seguia cuidando. Como *Obalùwàiyé*, transformava dor em permanência, silêncio em sustento, ausência em gesto de amor.

O afastamento do terreiro não rompeu o vínculo com o sagrado; apenas o cobriu com palha, como quem protege o que é sensível demais para ficar exposto. O axé permaneceu vivo sob a superfície, aguardando o tempo certo. Quando *Gbigibe* reencontra o candomblé, não descobre um caminho novo — reconhece pegadas antigas, deixadas antes dele. Não inaugura nada; escuta.

Essa escrita que/com dança nasce desse lugar. Entre memória e movimento, entre o que foi interditado e o que insiste em viver. Ela não explica — circula. Circula como o corpo que dança, como o afeto que passa de geração em geração, como o ensinamento que nunca foi escrito, mas que continua ensinando. O que se vê, agora, é *Gbigibe* dançando aquilo que sua avó lhe ensinou a sentir.

Agora, a viagem até Batalha seria apenas entre eles dois. A ideia de visitar o tio Juarez surgiu de forma repentina, e por isso, apenas *Gbigibe* e sua avó fariam o caminho até lá. *Gbigibe* não sabia bem como a avó tinha conseguido resolver tudo tão rapidamente, mas ali estava a van branca parada na porta de casa, *Gbigibe* percebeu as características que sobressaíam o veículo, uma ferrugem já desgastada pelo tempo, no rasto de um azul descascado, e o motorista, um homem de bigode espesso e rosto marcado, que *Gbigibe*, com seu humor tranquilo, apelidou de "Bigodudo".

O riso escapou de seus lábios, e ele soube, naquele instante, que nunca mais esqueceria daquele homem peculiar, *Gbigibe* tinha certeza que se um dos seus coelhos visse o Sr.Bigodudo, acharia uma nova toca para chamar de lar aquele grande bigode.

Antes de continuar, permitam-me uma pausa. Perdão por não ter me apresentado logo no início desta história. Sou *Asikó*, aquele que habita entre o tempo. Em 2015, tomei a decisão de acompanhar a trajetória de *Gbigibe*, especialmente no que tange à dança e à religiosidade, caminhos que o mesmo até hoje percorre com axé e paixão. Permitam-me descrever cada momento dessa nova aventura, pois, como presenciaram nesta história, os feitos desse jovem podem acabar vos surpreendendo e encantando.

Meu nome, como podem perceber, tem uma ligação com o tempo. Não sou um *Òrìṣà*, mas sou o próprio tempo em sua forma espiral, em seu eterno movimento. Passo, fico, volto e renasço na menor fresta das memórias de um mundo que em algum momento já foi e



que um dia eternamente será. Fui criado por *Òlódùmarè*³, o criador, e ao longo dos anos, o tempo me tornou parte do infinito, daquilo que nunca morrerá - a memória de um ancestral.

O percurso até a casa do tio Juarez seria longo, cerca de quatro horas. A BR-101, que se estendia entre Aracaju e Batalha, não era movimentada o suficiente para mudar a distância desse tempo. Porém, para *Gbigibe*, qualquer viagem que durasse mais de uma hora era um desconforto, especialmente dentro de veículos apertados. Mas naquele momento, a van parecia espaçosa, e o fato de estarem apenas três pessoas viajando, eliminava qualquer preocupação e desconforto no espaço.

Fazia tempo que *Gbigibe* não via seu tio. Suas lembranças eram feitas de fragmentos da infância, pequenas situações que sua avó, Cássia Maria Nascimento de Andrade, sempre contava. Cássia, matriarca de uma grande família, fora a responsável por criar gerações que se seguiam. Ela, nascida na década de 1960, se tornara a base, o alicerce, sobre o qual todos se apoiariam durante e futuramente.

Enquanto o vento fresco e a mata verde se deslizavam pela janela da van, *Gbigibe* sentia seu corpo se acalmar, como se o caminho até Batalha fosse o único remédio para sua inquietude. Na casa de seu tio, entre os cuidados com os animais e as plantas, ele sempre se sentia em paz. Era um respiro de tranquilidade, longe do caos da cidade, um lugar onde sua alma encontrava harmonia.

Fotografia 2 -Tabuleiro de *Qbalùwàiyé* no *Ilé Àṣẹ Ìjọba Àyabá Àkàràjósí*.



³ *Òlódùmarè*: princípio supremo da criação na cosmologia iorubá, fonte do axé e da existência, responsável por manter o equilíbrio do mundo, sem culto direto, representação material ou intervenção cotidiana.



Fonte: Arquivos pessoais.

Gbigibe começou a recordar enquanto o vento passava pelo seu rosto, de quando tinha 14 anos de idade, foi um momento muito importante na vida dele quando havia sido convidado a prestigiar um caruru de São Cosme e Damião que aconteceria na Avenida Coletora C, 1163, no conjunto Albano Franco, em Nossa Senhora do Socorro, Aracaju. O convite veio de um dos amigos que *Gbigibe* tinha enquanto estudava no seu primeiro ano do ensino médio na Escola Estadual Atheneu Sergipense. O *Ilé* (casa de asê) em questão que *Gbigibe* teria contato, era onde futuramente, o mesmo acabaria fazendo parte como *Omọ Òrìṣà* (filho de Orixá).

É de suma importância descrever ao máximo, enquanto possível, a relação de *Gbigibe* com o culto aos *Òrìṣàs*, pois somente conhecendo tal conexão, será possível compreender os trilhos que ele percorreu enquanto artista. A minha promessa segue fortemente resistente, como disse anteriormente, em relação aos detalhes dessa história, não pouparei as palavras.

Fotografia 3 - Lavagem de cabeça antes do *Borí*.





Fonte: Arquivos pessoais.

Quando *Gbigibe* tinha 15 anos, ele precisou arriar sua primeira obrigação *Ilé Àṣẹ̀ Ijoba Àyabá Àkàràjósí*. Esse procedimento é conhecido pela comunidade de *asè* como *Borí*⁴. *Gbigibe* firmou o primeiro laço não só com a casa em que estava, mas com *Ọbalúwáiyé*⁵, seu *Òrìṣà*.

Ao decorrer do tempo, aos 17 anos, *Gbigibe* se iniciou no candomblé. O processo de uma feitura, ou seja, uma etapa de renascimento da pessoa para o *Òrìṣà*, esse é um momento tão particular e imersivo que não existiriam palavras que poderiam dar significado ao que *Gbigibe* viveu nesse período. Há uma magia, um encantamento, que entra em ebulição no útero metafísico onde aquele bebê (*Gbigibe*) estava sendo gerado, o nome que o *Òrìṣà* traz para o noviço⁶, é uma forma de reconhecimento naquela iniciação, é um novo nome, um novo pertencimento, é o início de uma segunda vida.

Nessa vida, existem dois momentos que podemos nomear como nascimento dentro do culto afro-brasileiro: o primeiro, quando a mãe biológica gesta seu filho, e o segundo, que ocorre para aqueles que caminham na longa estrada em ser de *asè*. Esse momento é quando conquistamos, ganhamos e, acima de tudo, somos qualificados, recebendo mais uma chance de renascer, por sua vez, para o *Òrìṣà*.

Na tradição oral a qual *Gbigibe* foi iniciado (Ketú/Ketu), os aprendizados sobre os Orixás que é transmitido dentro do terreiro, ensina que a palavra Atotô, significa “silêncio, o rei da terra está presente.” Essa saudação, pertence ao *Òrìṣà Ọbalúwáiyé*. Alguns *itàns* (histórias/lendas) mais conhecidas desse *Òrìṣà*, contam que o mesmo foi abandonado por sua mãe *Nàná*⁷ durante seu nascimento. *Ọbalúwáiyé* nasceu com o corpo coberto de chagas, doença que pela incompreensão afetuosa de *Nàná*, resultou na quebra do laço materno com

⁴ *Borí*: ritual do candomblé dedicado ao *orí* (cabeça/destino), voltado ao fortalecimento espiritual, ao equilíbrio do indivíduo e à harmonização do caminho pessoal, por meio de oferendas, rezas e cuidados específicos.

⁵ *Ọbalúwáiyé*: *Òrìṣà* associado às doenças e às curas, às passagens entre vida e morte e aos processos de transformação profunda; senhor da terra e da regeneração, ligado ao recolhimento, ao silêncio e à renovação da existência.

⁶ *Orúkọ* (ou nome de santo): nome ritual recebido no processo de iniciação no candomblé, que identifica o vínculo espiritual da pessoa com seu *Òrìṣà* e com a comunidade de terreiro. Esse nome marca um renascimento simbólico, revelando pertencimento, destino e responsabilidade dentro do culto.

⁷ *Nanã/Nàná*: *Òrìṣà* ligada à ancestralidade primordial, às águas paradas e à terra antiga, regendo os ciclos de vida, morte e retorno, associada à memória, à maturidade espiritual e à sabedoria ancestral.



Obalúwáiyé. *Nàná* o deixou chorando na praia, choro esse, que *Yemõnja*⁸ escutou, e logo, o socorreu. *Yemõnja*, verificou que a criança também estava sendo machucada pelos caranguejos que comiam toda a sua pele, por isso, sendo ela a mãe de todos os *orís* (cabeças), o curou, cuidou e o amamentou como se a criança fosse filho dela.

Uma outra história que *Gbigibe* aprendeu com seus mais velhos dentro do seu terreiro, contam que em um determinado dia, todos os *Òrìṣàs* estavam festejando no salão de um palácio, utilizando dos cânticos e danças como demonstração de alegria. Para essa festa, todos os *Òrìṣàs* foram convidados, mas *Obalúwáiyé*, por ter sua pele cobertas de chagas, ficou espreitando na porta do salão assistindo a festividade com vergonha do próprio corpo, e por carregar tamanha doença, não adentrou ao espaço, não se permitiu festejar junto aos demais *Òrìṣàs*, foi nesse momento que *Ògún*⁹, percebendo toda situação, fez uma roupa coberta de palhas da costa e cobriu *Obalúwáiyé*, foi assim, que *Obalúwáiyé* conseguiu participar da festa e compartilhar de seu *asè* com os demais *Òrìṣàs*.

Essas lendas, que foram especificamente apresentadas, assim como todo o conhecimento da cultura afro-brasileira ensinado a *Gbigibe*, não estarão pautadas em citações referenciais de autores que, ao longo dos séculos, se dedicaram a documentar tais fatos. Esta história que será narrada para vocês, assim como os conceitos religiosos, fazem parte dos conhecimentos ancestrais adquiridos pelo personagem. Esses ensinamentos nunca estiveram lapidados em escrituras; por isso, a tradição candomblecista ensina: viver para cultuar, preservar e gerar sabedoria. E é com essa sabedoria ancestral e oral, que se compõe um ser humano digno de ser de *asè*. É com essa instrumentalização religiosa que o candomblé, com todo o seu mistério, formou e deu forma ao artista que *Gbigibe* se tornaria.

Como parte do processo de iniciação de *Gbigibe* ao seu *Òrìṣà* enquanto *Yawó* (iniciado para o *Òrìṣà*), ele passou por uma série de procedimentos religiosos que fazem parte desse culto. Um desses procedimentos é aprender a dançar (*muzenza*¹⁰) para o seu Orixá. A dança afro que aprendemos na academia, a dança de Orixá, a dança afro-tribal e a dança-afro de cortejo/blocos afro, assim como as demais manifestações artísticas da cultura afro-brasileira,

⁸ *Yemõja/Iemanjá*: *Òrìṣà* das águas salgadas, associada ao mar, à maternidade, à proteção e à origem da vida; símbolo do cuidado, da gestação e do acolhimento dos corpos e das existências.

⁹ *Ògún*: *Òrìṣà* do ferro, da tecnologia, do trabalho e dos caminhos abertos pela ação; associado à força, à coragem, à guerra e à capacidade de transformar a matéria em possibilidade de vida.

¹⁰ *Muzenza*: termo de origem bantu-kikongo usado nos candomblés de nação Angola para designar o iniciado (*yaô*) ou a primeira dança pública de quem completou o ritual de iniciação, ritual que marca a apresentação do iniciado na comunidade de terreiro e expressa seus vínculos, sentimentos e presença ancestral. (OLIVEIRA, 2016, p. 158).



embora interligadas, assumem características diferentes no seu modo de se apresentar e/ou se

Fotografia 4 - Festa de nascimento do Yawô de Carlos *ti Qbalìwàiyé*.



comportar.

Fonte: Arquivos pessoais.

Ainda assim, quando falamos da dança de *Òrìṣà* e da passagem para se tornar um *Yawó*, os noviços devem continuar com essas tradições, repassando para os demais participantes do *ilé* aquilo que uma vez foi concebido a eles, desta forma, *Gbigibe* já começava a entender dentro do terreiro, uma forma de ensino da dança de *Òrìṣà*, que serviria, futuramente, para repensar a didática que aplicaria.

A corporeidade executada pelos *Òrìṣàs* nos terreiros de candomblé, com a qual *Gbigibe* tem vivência desde seus 14 anos, foi a primeira coisa que o fez admirar-se pelo culto aos *Òrìṣàs*. Com o passar do tempo na religião, *Gbigibe* aprendeu com sua, *Ìyálórìṣà* Sandra



Leite de *Oya*, que os movimentos, assim como tudo o que é feito no solo sagrado do terreiro, têm um significado e uma história; sempre haverá um porquê. Ao som dos atabaques e das cantigas ecoadas, os *Òrìṣàs* realizam os movimentos que referenciam aquilo que está sendo cantado, tal como as histórias por trás dessas cantigas. As danças dos *Òrìṣàs*, e os movimentos performáticos que são utilizados e executados dentro dos terreiros, também podem ser analisados como forma de resistência dos diversos povos que possibilitaram a existência desse espaço-tempo sagrado através do suor e fé.

Fotografia 5 - Sandra ti *Oyá* (*Iyalorixá*) na fogueira de *Şàngó*, com Carlos ti *Qbalùwàiyé* (*Babáefun*).



Fonte: Arquivos pessoais.

Durante o aprendizado das danças dos *Òrìṣàs*, vivenciadas no dia a dia como candomblecista da nação Kétu¹¹, *Gbigibe* percebeu que elas não estão ligadas a nenhuma

¹¹ Quando se fala em Candomblé de Nação Queto, refere-se à Religião fundamentada, no Brasil, sobre a reunião dos povos Iorubás de todas as partes da África, trazidos para cá como escravos; quando se fala em Candomblé de Nação Angola, refere-se à Religião fundamentada. Brasil, sobre a reunião dos povos Bantos de todas as partes da África, trazidos para cá como escravos; quando se fala em Candomblé de Nação Jeje, refere-se à Religião



codificação rígida que imponha uma forma “correta” de execução. Por sua vez, os movimentos que representam as simbologias na dança também fazem parte da tradição de terreiro e, por isso, não podem ser ignorados.

Ainda assim, cada médium, ao incorporar um determinado *Òrìṣà* — ou seja, cada pessoa rodante (aquela escolhida pelos *Òrìṣà*, nesta vida, para receber essa força vital por meio da incorporação) —, durante o momento de transe, recebe a energia do *Òrìṣà*, possibilitando a manifestação dançada da divindade.

Percebemos desta forma, que uma pequena gota da energia do *Òrìṣà* é depositada no médium, causando o estado de transe. Compreendendo-se que os seres humanos não teriam capacidades humanas de receber literalmente o *Òrìṣà*. Mesmo os médiuns recebendo o mesmo *Òrìṣà*, eles podem apresentar diferentes formas nas suas execuções corporais dançantes. Esses fatores estão vinculados ao contexto histórico, à nação de candomblé, à região e à trajetória de vida de cada pessoa fora e dentro do terreiro.

Gbigibe percebeu, através da dança, a existência da individualidade em cada médium, ou seja, a diversidade de ancestralidades que cada um carrega consigo. Essa diversidade também contribui para compor as características diferenciais que, por exemplo, se manifestam em "*Obalúwáiyés*" distintos. Assim, é possível compreender que, mesmo com movimentos padronizados, a forma de execução corporal possibilita variações singulares, fazendo com que cada corpo manifeste a dança de maneira própria em sua realização.

Ao recordar alguns detalhes sobre a vida de *Gbigibe*, que, no decorrer dessas escrituras, darão voltas e serão reencontrados, devo justificar que, como qualquer conhecedor da tradição afro-brasileira, contar o passado, sustentar o anterior e reivindicar a trajetória de *Gbigibe* é uma ação de respeito ao que veio antes dele, ou seja, o hoje é uma continuidade infinita do antontem, na possibilidade de projetar o amanhã.

Gbigibe não teve a oportunidade de fazer muitas aulas de dança-afro em Aracaju/SE. Esse investimento e a circulação dos saberes corporais das danças afro-brasileiras que passamos a ter conhecimento na academia, não foram promovidos culturalmente na cidade, e de longe, Aracaju esteve empenhada em oferecer opções para as danças afro-brasileiras.

Por isso, sempre que *Gbigibe* se via refletindo sobre os significados dos passos no ato de compor dança, recorria aos ensinamentos que o *asè* lhe proporcionou. O que *Gbigibe*

fundamentada, no Brasil, sobre a reunião dos povos Ewe, Fon, etc. de todas as partes da África trazidos para cá como escravos. Esta última constituída da reunião de mais de uma etnia, o que se explica pelo fato de corresponder a um contingente menor de escravos que eram designados pelos iorubás como *djedje*, transcrito como *jeje*, que significou antes, estrangeiro, e depois, inimigo; ou seja, todo aquele que não era iorubá, da região do Daomé na África. (MENDES, 2016, p. 46).



sentia, antes de qualquer coisa, era como os *Òrìṣàs* vibravam energia através da dança, e como eles preenchiam e tocavam todas as pessoas presentes no *ilè*. Era com esse objetivo inicial que *Gbigibe* queria que sua dança chegasse às pessoas, tocando o campo sensível.

Depois de alguns cochilos no carro, *Gbigibe* finalmente chegou à casa de seu tio. O cheiro típico da fazenda já tinha impregnado suas narinas, e pela reação de sua avó e do Sr. Bigodudo, *Gbigibe* tinha certeza de que não era o único a sentir o aroma especial do terreno de tio Juarez. *Gbigibe* nunca achou o cheiro da fazenda tão desagradável como as pessoas comentavam; era como se a terra estivesse lhe dando boas-vindas. Ele pensou: “*Antes esse cheiro, do que o de porcos passando pelas pernas, como acontecera na última vez*”.

Ao avistar seu tio Juarez, *Gbigibe* correu saltitante e o abraçou. Como era de costume, pediu a bênção para aquela figura baixinha de 1,50cm. Mesmo tendo 60 anos, seu tio ainda possuía os cabelos pretos luminosos, o que era de se invejar. Juarez azuelou (falou) ao pedido da bênção de *Gbigibe*: “Que *Ṣàngó*¹² te abençoe, meu sobrinho.

A casa de tio Juarez continuava a mesma desde a última vez que *Gbigibe* tinha pisado ali: o chão de cimento, o teto de telhas com bandeiras brancas e muito espaço entre os cômodos. Ao entrar na *bassé* (cozinha), notou todos os detalhes rústicos que traziam harmonia à decoração do ambiente. Mesmo com detalhes tão simbólicos, os olhos de *Gbigibe* se encheram de lágrimas; era como voltar às suas raízes, bem no momento em que elas começaram a germinar, o tempo passou, mas a memória não, o esquecimento não era um termo aplicável.

Gbigibe parou na frente da casa de seu tio, ou melhor, no salão do terreiro, e ficou estático, admirando o espaço. Tio Juarez é *Bàbálórìṣà* (pai de santo) daquela roça em Batalha/AL, e relembrar aquela energia que latejava na lembrança de *Gbigibe* trouxe uma sensação de paz que, para sua confirmação, reverberava naquela casa. *Gbigibe* burlou o tempo e voltou a sentir a sua criança mais uma vez, assim como fizera no quintal de sua avó.

Após desfazer as malas no quarto que tio Juarez tinha separado para *Gbigibe*, o cansaço veio à tona; tantas horas de viagem só trouxeram mais sono ao garoto. O quarto não tinha um tamanho exorbitante, mas o abajur revestido de sisal, a esteira com lençóis perolados, a janela que dava de frente para o mato e a pequena cômoda marrom já tinham feito *Gbigibe* adotar o espaço como seu.

¹² *Ṣàngó/Xangô*: *Òrìṣà* do trovão, do fogo e da justiça, associado ao poder, à autoridade e ao equilíbrio das relações sociais; símbolo da palavra firme, do julgamento e da força que restabelece a ordem.



Ao se deitar no amontoado de lençóis, perdendo a batalha para o sono, lembrou que, mesmo estando na casa de seu tio, ali era um terreiro, e assim como o seu, "*nada de travesseiros*". A voz de sua mãe de santo parecia ecoar na própria cabeça, dizendo essa frase que ela repetia todas as vezes que *Gbigibe* e seus irmãos iam dormir no *asè*. Em pouco tempo, *Gbigibe* já sentia os olhos pesando; o sono vinha devagar, fazendo morada na sua consciência, acalentando-o, e o pegou.

Gbigibe acordou no susto com as batidas que vinham da porta; era sua avó o chamando para fazer comer, e antes mesmo de ele responder alguma coisa, sua barriga roncou, confirmando a necessidade de se alimentar. Ao olhar para a janela, *Gbigibe* notou que já era noite. Olhou no relógio e viu que já eram 18:00h. Não era surpresa que todos já estivessem tomando café da noite; no interior, as coisas aconteciam cedo demais e terminavam do mesmo jeito.

Gbigibe tinha dormido cinco horas e, ao perceber isso quando reparou o ponteiro demarcado na parede da cozinha, sorriu de tamanha felicidade. Já fazia tempo que não conseguia descansar daquela forma. *Gbigibe* agradeceu por nenhum bicho ter conseguido acordá-lo, tinha certeza de que Espinela (o galo que sua avó criava), teria inveja por ele ter consigo a proeza de um bom sono.

Ao entrar na cozinha, *Gbigibe* percebeu que a mesa estava repleta das mais variadas culinárias nordestinas possíveis, e definitivamente, era de se alegrar. A mesa estava coberta por uma toalha que *Gbigibe* tinha certeza de que estava ali desde que era criança; era a mesma, branca e marrom, com sementes de café espalhadas por todo o pano.

— Boa noite Tio! — *Gbigibe* falou em tom baixo com a voz ainda sonolenta.

— Boa noite sobrinho, sente na mesa “meu fiu”, sua avó preparou um banquete. É para comer tudo, “visse”.

— Pode deixar tio! Comida de vó não se recusa nunca, e eu já estou com *izálà* (fome).

— É “meu fiu”, faz tempo que não te vejo, como andam as coisas? me conta as novas. Sua avó comentou que você fez faculdade, já se formou, me conte mais...

— Foi isso mesmo, tio. Quando eu terminei meu ensino médio na Escola Estadual Atheneu Sergipense, eu fui à praia, e acredita que eu me encontrei com um senhor chamado *Asikó*? E... — Seu tio interrompeu sua fala nesse momento.

— *Asikó*? Que nome mais diferente, nunca soube que esse nome tinha sido utilizado para alguém...



— Olha tio, para ser sincero, eu nunca tinha visto também, e custo a acreditar se realmente era uma pessoa, pois se realmente era, deveria ser o encarnado mais sábio que tem nessa terra...

— E o que de tão especial tinha esse homem? Além do nome, é óbvio. Fico me perguntando... onde é que eu já escutei esse nome antes, não estou ficando caduco a esse ponto... bom, assim espero, de qualquer forma, isso é estranho, minha memória costuma ser muito boa...

— Tio, eu tenho certeza que esse, bom, ele estava vestido e se comportava como um andarilho, o que já era bem estranho, imagina uma pessoa com tecidos longos em uma praia, isso já é de se estranhar. Quando ele veio falar comigo, queria que eu contasse alguma história, disse que era um colecionador de aventuras, e quando perguntei sobre a sua idade... — Tio Juarez o interrompeu mais uma vez.

— Deixa eu adivinhar? Ele disse que se te contasse, você não acreditaria?

— É, foi isso que ele disse mesmo! — *Gbigibe* falou com as sobrancelhas frisadas. Seu tio dava risadas quase sussurrando enquanto tomava o café que já deveria ter esfriado há muito tempo. — Mas, a questão é que, quando eu me encontrei com ele, foi em 2017, e nessa época, eu ainda iria adentrar na faculdade no ano seguinte, na verdade, eu acho que ele já sabia que eu iria cursar Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Sergipe, desde aquela época. O senhor precisava ter visto!

— Realmente, uma pessoa muito sábia, eu imagino.

— Definitivamente! Foi um momento muito único em minha vida, eu estava repleto de indecisão, e aquelas palavras me trouxeram conforto. Ele disse que eu tinha os olhos iguais aos do meu pai ao admirar o mar.

— Quanto sentimento em sua fala. Mas, conte pro seu velho, o que você se dedicou a estudar no curso de dança? — Falou ajeitando seus óculos arredondados.

— Tio, o que eu me dedico a pesquisar, precisamente, é a dança-afro brasileira, mas também, estou em busca de outros caminhos e termos para ressignificar e entender esse conceito para a dança que produzo.

— No caso, você quer dizer dança de Orixá?

— Não, a dança de Orixá é uma vertente, mas, bom, vou tentar explicar ao senhor partindo do “princípio” — *Gbigibe* gesticula as aspas enquanto se refere a palavra.

— Pois bem, pode começar “meu fiu”, temos bastante tempo, vou esquentar o café novamente, pode começar.



É importante salientar que, a partir desse momento, o diálogo de *Gbigibe* com seu tio Juarez será composto pela dissertação de mestrado em dança de Marilza Oliveira da Silva, intitulada: “*Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*” servindo como fonte para contextualizar a história dessa específica dança afro-brasileira, especialmente entre as páginas 36 e 48 (Silva, 2021, p. 36-48).

— Podemos começar essa linha temporal falando sobre Eros Volúsia e Mercedes Baptista. Ambas com suas diferenças bruscas, trouxeram a figura do Orixá como um dos principais elementos que constituíram suas pesquisas.

— Já não gostei do nome dessa daí, consigo nem falar, a língua já enrola... — Com algumas gargalhadas, *Gbigibe* continuou.

— Em 1927, foi criada a primeira escola de dança oficial do país, que foi nomeada de Escola de Dança Clássica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina e coreógrafa Russa, Maria Olenewa, e pelo crítico teatral, Mário Nunes. Com 14 anos, Eros Volúsia deu início às suas aulas de Balé nesta escola.

— E esse negócio de balé ainda existe, “meu fiu?” Achei que não se dançava mais isso. Eu lembro de escutar os patrões falando dos gastos que tinham com suas filhas colocando-as para dançar esse tal de balé, e olhe que eu escutava isso toda vez que Mainha me levava para fazer faxina nas casas dos brancos. Eu que nunca me interessei nessas coisas!

— Tio, até na faculdade de dança na Universidade Federal de Sergipe, eles “obrigam” a gente a passar três períodos estudando isso, e não pense que essa “valorização” acontece com os demais componentes curriculares do curso, mas vou continuar explicando para o senhor: Eros, era uma mulher branca e pesquisava as danças populares oriundas da cultura indígena, negra e europeia. Eros, ao retornar de uma de suas viagens para o Brasil, criou um espetáculo baseado na Revue Nègre, que contava por traduzir nos palcos uma estilização de uma África primitiva e exótica.

— Como se já não bastasse esse pensamento ter sido cristalizado, ainda vem essa mulher de nome estranho reforçar esse preconceito, é cada coisa viu, tá mais fácil a sua vaca Linda Joia falar do que eu aceitar essas coisas. — *Gbigibe* recordou nesse momento que seu tio tinha o presenteado com essa vaca quando criança.

— É tio, e ela não parou por aí. No Estado Novo, criado por Getúlio Vargas (1937 – 1945), Eros Volúsia, com a sua dança, estilizou figuras da cultura nacional desenvolvendo o que seria o “bailado brasileiro”. Foi em 03 de julho de 1937 que Eros apresentou no Theatro Municipal o espetáculo “*Eros Volúsvia – Bailados e Brasileiros*”, com repertório de bailados



estilizados da cultura indígena e negra, contando com a participação da orquestra sinfônica do referido, sob regências do maestro Francisco Mignone, compositor erudito brasileiro filho de italiano.

— O nome desse espetáculo era “*Bailado e Brasileiro*”, e ela dançou ao som de uma orquestra? Tocada por um filho de italiano? Que brasileiro é esse que ela tentou representar? Pior, “estilizou”, fiu!

— Exatamente, tio, é como “*Baco, Exú do Blues*, canta em *Bluesman: Tudo que quando era preto, era do demônio, e depois que virou branco e foi aceito*”. Ninguém queria saber da nossa cultura nos palcos, aí uma pessoa sem informação e sem vivência fez, e teve reconhecimento.

— E quem é esse Baco mesmo? Mesmo assim, pátria amada, Brasil!

— No ano de 1939, o ministro Capanema convidou Eros para assumir a direção do curso de ballet do Serviço Nacional do Teatro – SNT, órgão público criado em 21 de dezembro de 1937 para incentivar e difundir a cultura nacional. Em 1945, Mercedes Baptista é aceita no curso de Eros, e com ela, inicia as aulas de balé clássico e dança folclórica. Embora Eros tenha reelaborado as tradições do erudito e do popular em sua dança, o estilo que ela desenvolveu não se enquadra como técnica, pois não existe um método a ser seguido e ensinado.

— As pessoas daquela época só não criticaram esse estilo, *Gbigibe*, porque era uma pessoa que vinha do balé clássico. Certeza que eles pensavam, “ela sabe o que está fazendo...”

— Tenho certeza absoluta disso Tio, mas foi em 1946 que foi fundado o Ballet Folclórico Nacional, e mesmo que eles fizessem espetáculos baseado na dança afrodescendente, as caracterizavam como primitivas, sensuais, exóticas, lascivas, ardentes, ainda que fosse isso, que os fascinavam.

— É, não só essa Eros, como o que acontece na maioria das vezes, inclusive, no terreiro também. Infelizmente, somos nós, a branquitude, se apropriando da cultura para reinventá-la, e se acharem superiores do que a própria ancestralidade.

— Essas palavras, só poderiam vir do senhor! exclamou — *Gbigibe* em voz alta, Mercedes Baptista nasceu em Goytacazes/RJ, em 20 de maio, embora que o ano sempre foi uma dúvida, relatos apontam que seria 1921. Pelos seus ex-alunos, e por Faro & Sampaio (1989) consta que ela nasceu em 1930. Mercedes Baptista trabalhou em diversos lugares, inclusive como recepcionista em um cinema, onde aproveitava para assistir os filmes que estavam em cartaz.



— Uma coisa que fico curioso, sobrinho é: quais papéis Mercedes Baptista já realizou?

— Empregada, “como era de se esperar pelos brancos da época”, mas ela chamou atenção por esses papéis, se destacou muito, e mesmo assim, ela não foi selecionada por Eros a apresentar em nenhum outro lugar, “era muito escura” dizia Eros. Por essa, e outras situações de racismo, Mercedes se retirou da escola de Eros, indo em busca de outra que a valorizasse. Foi com Yuco Lindberg, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que mais uma oportunidade foi concretizada.

— Ela certa, eu mesmo não ficaria em um ambiente que me diminuísse para caber no ego dessa Eros e nem de ninguém — *Gbigibe* deu várias risadas com o comentário do tio.

— Mas, ela viu que não dava para continuar ali. Mercedes conheceu Katherine Dunham, antropóloga, dançarina, coreografa, professora e ativista social na defesa contra a luta da resistência do povo negro. Dunham esteve presente no 1º Congresso Negro Brasileiro, elaborado pelo TEN (Teatro experimental do Negro) em 26 de setembro de 1950 no Rio de Janeiro. Dunham foi convidada para lecionar aulas para bailarinos em Nova Iorque e Mercedes foi escolhida, e por liberação de Abdias de Nascimento, Mercedes Baptista conseguiu sair no Theatro Municipal para realizar as aulas com Dunham. Desta forma, Mercedes foi para a *Dunham School of Dance*.

— Mas quando é que a senhorita Mercedes volta ao Brasil e começa sua trajetória com a dança, *Gbigibe*?

— Quando Mercedes voltou de Nova Iorque, percebeu que não iria conseguir visibilidade com o balé clássico, foi através do Joãozinho da Goméia, responsável pela popularização do candomblé no Brasil e por realizar apresentações dos Orixás em espaços públicos, que através dele, teve conhecimento sobre os rituais religiosos. Mercedes utilizou da dança moderna somadas a esse conhecimento e desenvolveu o que chamamos de dança-afro. Em 1953, finalmente, o Balé Folclórico Mercedes Baptista foi inaugurado oficialmente, sendo composto por artistas negros e mestiços.

— *Gbigibe*, não quero parecer louco, mas tenho certeza que eu já ouvi o nome dessa mulher...

— Não duvido, ela mudou a história da dança no Brasil. Mercedes também ganhou vários prêmios por conta desse fato histórico na dança, e olha tio, ela não acabou entrando em nenhuma religião afro-brasileira. Mas, foi convidada para coreografar em escolas de samba, ganhou papéis no cinema, televisão, teatro e viajou por diversos países ministrando cursos de dança afro-brasileira.



— E você sabe me dizer como aconteciam essas aulas, como ela trabalhava? Fiquei extremamente curioso agora, “meu fiu”.

— Então tio, Paulo Conceição, praticante da religião do candomblé e também dançarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, dizia que ela trazia para as aulas, as danças dos Orixás praticadas no terreiro, reelaborando-as e codificando-as. Mercedes Baptista consultava o antropólogo Edson Carneiro, com fins de entender até que ponto poderia utilizar da cultura de terreiro para cena. As aulas de Mercedes, eram designadas também para dança moderna, com barra, centro e diagonal.

— Agora deu vontade de fazer aula com ela. — Tio Juarez e *Gbigibe* deram risadas. — Bom meu sobrinho, “a noite caiu a dentro” e já são 03:00 hrs da manhã, recomendo você a ir dormir, mesmo com tanta cafeína no sangue, amanhã teremos um grande trabalho a fazer, eu irei sair cedo, mas irei deixar com sua avó a sua tarefa. Teremos matança para os *Òrìṣàs*.

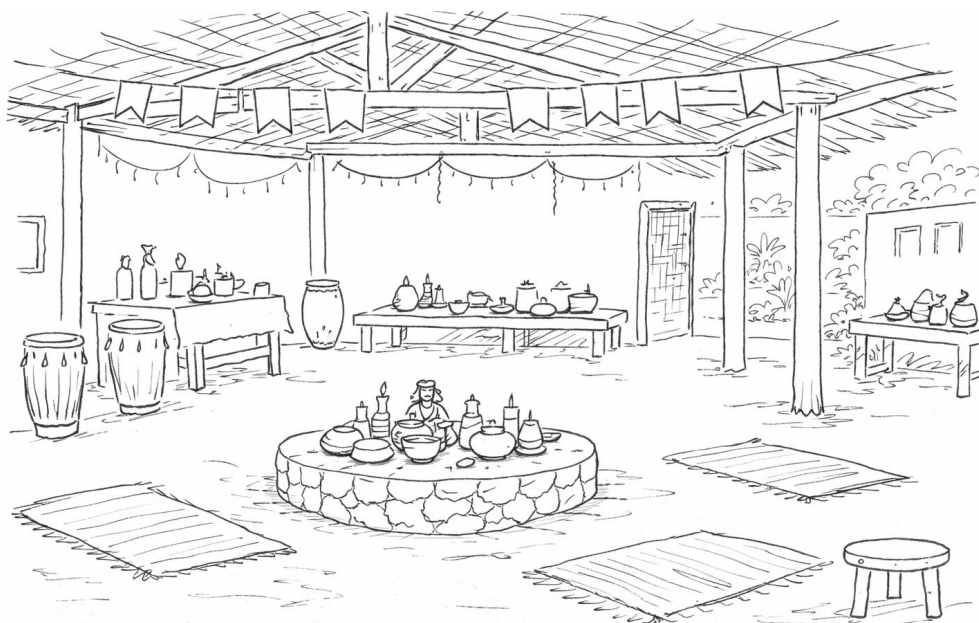
— E eu achando que estava de férias — *Gbigibe* falou se encolhendo na cadeira.

— Férias de axé, *Gbigibe*? Nem quando você morrer! — Ao descer pela rampa do barracão, seu tio finaliza as últimas palavras desse lembrete.

Ao voltar para o seu quarto temporário, *Gbigibe* deitou na esteira de palha que havia improvisado como cama, e o contato do seu corpo sob a esteira empoeirada fez com que *Gbigibe* começasse a espirrar por pelo menos 5 minutos.

Não demorou muito para *Gbigibe* adormecer naquela noite e, como um passe de mágica, ao abrir os olhos com esforço, *Gbigibe* já escutava vozes vindo de fora do seu quarto. Desconfiou que, provavelmente, toda tarefa que seu tio havia comentado já tinha dado início.

Ilustração 6 -Terreiro de Juarez.





Fonte: Arquivos pessoais.

Ao tomar seu banho de cuia feito de cabaça no banheiro a céu aberto do *ilé* de seu tio, *Gbigibe* se dirigiu até a cozinha. O corpo ainda estava molhado e a água estava mais fria do que jamais havia sentido. Ao adentrar na *bassé*, percebeu todas aquelas pessoas (que nunca havia visto anteriormente) ocupadas e preparando comidas que reconheceria de longe só pelo cheiro, esse que, eventualmente, trouxe motivação para o que aconteceria naquele dia.

Na casa de Juarez, não tinha como os cheiros não se misturarem: era comida de um lado, cheiro de bicho do outro, cheiro das ervas e folhas em volta da casa, cheiro de terra vermelha molhada que o quintal da casa de seu tio tinha, e todas essas características tomavam um sentimento nostálgico, mesmo que não fosse memorável em suas lembranças, vinha de um outro lugar.

O *A jeun* faz parte da cultura de terreiro, tendo fundamento e sendo utilizado como tecnologia ancestral; por isso, sua preparação é silenciosa e digna de respeito. A comida para as religiões afro-brasileiras, podem significar elo, é através delas que festejamos, nos unimos pós-festa e que, agradamos os *Òrìṣàs*, por isso, é importante indagar que a culinária pertencente às regiões africanas, também foram difundidas no popular brasileiro, como é o caso do *àkàràje* - bola de fogo (Acarajé). *Òrìṣà* não está somente no terreiro.

Foi satisfatório para *Gbigibe* ver sua avó ajudando nos preparativos e orientando as pessoas do terreiro com as funções que seriam realizadas naquele dia. A entrada de *Gbigibe* no candomblé não foi fácil, não houve um acolhimento por parte de sua família. Em meados de 2015, *Gbigibe* começou a frequentar seu *ilé*, e ao contar isso para sua mãe e sua avó, foi repreendido. Naquele momento, *Gbigibe* não sabia que sua avó já havia cuidado do terreiro de Juarez quando estava em Aracaju/SE, mas aos poucos, *Gbigibe* fez com que o axé reencontrasse sua família, e o que um dia foi visto como errado pelos familiares de *Gbigibe* foi se transformando e tomando conta de todos.

Hoje, sua mãe, que tinha medo, frequenta festas, sua tia entrou no candomblé, sua avó se iniciou para *Ọṣun*, e seu tio por parte da família de sua avó, mesmo em uma situação delicada da vida, já havia tocado atabaque (tambor) para os Orixás em um passado distante. A família de *Gbigibe* tinha fugido do axé, mas bastou o axé encontrar *Gbigibe* para que o alimento cósmico ancestral fosse retomado. Muitos são de axé, mas poucos vivem o axé, e entre uma coisa e outra, existe um abismo entre o ser e viver.



— *Gbigibe*, faz mais de 15 minutos que você está tomando esse café menino, já terminou?

— Já sim voinha, o que foi? Do que precisa?

— Seu tio já te explicou o que você vai fazer?

— Ainda não, na verdade, eu nem me encontrei com ele ainda. Ele comentou alguma coisa a respeito disso nessa madrugada, mas a senhora sabe a que é?

— Sim, ele precisou sair, mas irei te explicar exatamente o que você vai precisar fazer.

— Enquanto sua avó falava. *Gbigibe* reparava as plantas que ficavam na entrada da cozinha, algumas dessas serviam para enfeitar o ambiente, mas, caso necessário, poderiam ser usadas para preparar banhos e chás, Cássia percebendo a desatenção de *Gbigibe*, o repreendeu — GBIGIBE! Você está me ouvindo menino?

— Ô minha véia, desculpa! A senhora dizia...

— Veja bem, hoje haverá uma matança para todos os 16 *Òrìṣàs*, de *Èṣù*¹³ a *Osálá*¹⁴, com isso, seu tio encomendou frangas e galos para todos, esses bichos estarão chegando em torno das 19:00, e seu tio pediu para você conferir se todos vão chegar em um bom estado, conforme ele pediu. Esses outros bichos que seu tio tem aqui, já estão todos direcionados para outras funções futuras. Ele deixou você sob esses cuidados, por saber a importância desses animais e o cuidado que você tem com eles. Tudo bem para você, certo?

— Oxente, só isso? Está tudo certo minha véia, sem preocupação alguma. Acho engraçado como as pessoas daqui já normalizaram as compras dos bichos para terreiro, né voinha? Antigamente não era assim....

— Não mesmo meu neto. Mas, não se engane. Os vendedores só se acostumaram com a normalidade de não perguntarem, e de não se preocuparem com esses animais, eles só vendem para lucrar, o que não significa que não estejam entregando um galo e o repreendendo ao mesmo tempo...

— Eles fazem bem pior nos abatedouros e ninguém comenta sobre isso, é de uma tamanha hipocrisia, sinceramente. O animal sacrificado é tão importante quanto, respeitamos eles de todos os modos, cantamos, rezamos, oferecemos, e ainda, utilizamos a carne para alimentar nossa *egbé* (comunidade).

¹³ *Èṣù/Exú*: *Òrìṣà* do movimento, da comunicação e das encruzilhadas, princípio dinâmico que media os mundos e possibilita a circulação do axé. Associado à palavra, à troca e à transformação, *Èṣù* é o guardião dos caminhos e das relações, atuando na instabilidade criadora que produz deslocamentos, escolhas e acontecimentos.

¹⁴ *Ọṣàlá/Oxalá*: *Òrìṣà* ligado à criação, à ancestralidade e à organização da vida, associado à brancura, à calma e à ética do cuidado. Representa a paciência, a sabedoria e o princípio formador que sustenta a existência, sendo reconhecido como aquele que molda os corpos e orienta o equilíbrio do mundo.



— E nunca sequer, perguntamos quantos cordeiros já foram sacrificados para o Deus deles — após essa frase, os dois caíram no riso.

Quando o terreiro se ergue em pleno rito, as coisas se entrelaçam, como se o tempo se escoasse no leve piscar dos olhos. O crepúsculo se aproxima, com a suavidade, mais rapidamente do que se imagina. Parece que o sol, em sua generosidade, se aproxima da lua, e nesse abraço de energias, um se torna o reflexo do outro, ou talvez seja *Yemoja*, a senhora dos mares, a iluminar o mundo durante a noite, enquanto *Obalúwáiyé*, o sol, repousa em seu descanso.

Os entregadores, aqueles que deveriam ter chegado no momento combinado, se atrasaram, algo já esperado, visto que o terreiro do seu tio estava situado em um lugar de difícil acesso. Era uma possibilidade que o atraso surgisse, mas isso não aliviava a apreensão de *Gbigibe*. Ele sabia que aquele atraso poderia comprometer toda a cerimônia, e os *Òrìṣàs*, de modo algum, poderiam esperar por muito mais tempo.

Quando a lua se alinha no firmamento estrelado, ela brilha em sua total magnitude, como se o universo inteiro se aquietasse para admirar sua beleza. *Gbigibe* sempre se via envolvido na persuasão silenciosa de admirar esse espetáculo, com a lua clara, mansa e sublime. Ele havia esquecido, por um instante, como tudo no terreiro do seu tio era rústico, até mesmo a luz tênue dos postes, que mal tocavam a escuridão.

Quando o caminhão com os animais chegou, o veículo ficou estacionado do outro lado do barracão, na fazenda de seu tio, *Gbigibe* correu para verificar se todos os bichos haviam chegado conforme o combinado, em número e em boa condição. Com a lanterna do celular, foi um a um, conferindo-os, até que se assegurou: 10 galos, 7 galinhas — sendo um casal destinado a um *Òrìṣà* especial — e um galo da raça quereche, em honra a *Èṣù*. Ao se despedir dos entregadores, *Gbigibe* retirou os animais das sacolas e os colocou no galinheiro. Preparou baldes de água, lado a lado com o terreiro, para lavar os bichos antes da cerimônia, e assim, cada um estava pronto, em perfeita condição para o sacrifício.

Com a tarefa cumprida, *Gbigibe* correu pelo terreiro em busca de seu tio para relatar a eficácia de seu trabalho. Não demorou muito até encontrá-lo. Todos da roça já aguardavam a resposta de *Gbigibe* sobre os animais. Quando ele confirmou com um leve balançar da cabeça, o sim foi o sinal esperado, e tudo estava prestes a começar. Foi então que sua avó iniciou as cantigas que marcariam o momento do corte.

O sacrifício começaria por *Èṣù*, o primeiro *Òrìṣà* a ser agradado. Quando chegou a hora, seu tio pediu que *Gbigibe* trouxesse o galo de *Èṣù*. Atendendo ao chamado, *Gbigibe*



correu para buscar o animal, compreendendo que cada ato deveria ser em perfeita harmonia com o sagrado.

Ao chegar ao galinheiro, *Gbigibe* localizou de imediato o galo de *Èșù*, lá no fundo, entre os outros animais. Ele poderia jurar que aquele galo, todo negro, até os olhos, se parecia muito com Espinela. Claro, isso era tecnicamente impossível, e tal semelhança não fora notada por ele ao analisar as aves anteriormente, mas ainda assim, aquele galo só poderia ser o de *Èșù*, reafirmou em sua mente.

Gbigibe entrou no galinheiro, correndo para apanhá-lo. Em um instante imperceptível, o galo alçou voo, como se brincasse de pega-pega, fazendo com que *Gbigibe* tropeçasse repetidas vezes. No início, parecia até engraçada a travessura do galo, mas à medida que os minutos se arrastavam e *Gbigibe* não conseguia sucesso, a ansiedade começou a tomar conta. Não eram apenas as pessoas que aguardavam por ele no terreiro — *Èșù*, também, aguardava seu sacrifício.

Do lado de fora do galinheiro, *Gbigibe* avistou o galo, agora distraído, descansando sob a primeira árvore da fazenda. Abaixando-se, tentou abrir a porta do celeiro com suavidade, para não assustar o animal. Aproximou-se com as mãos em garras, ávidas pela captura. Quando estava a um passo do galo, mais uma vez ele voou, rápido, como um raio, e *Gbigibe* não podia deixar de se perguntar se aquilo era possível.

Mas, sem hesitar, seguiu atrás, correndo o máximo que podia. Ele precisava pegar o galo. O galo parecia mais uma ave de caça do que uma ave de galinheiro, correndo ardentemente entre a mata, desaparecendo sob a grama alta e as árvores da fazenda. *Gbigibe* já sabia que havia se perdido da entrada do terreiro de seu tio Juarez. O galo estava indo na direção de uma cerca que delimitava o terreno de seu tio, mas, errôneo foi o pensamento, pois a cerca nunca apareceu. A fazenda parecia se estender infinitamente.

O frio começava a dominar o corpo de *Gbigibe*, mas o galo ainda estava em sua linha de visão, mesmo que ele ainda não tivesse sido capturado. O cansaço o envolvia, seus pulmões já curtos, a respiração seca e difícil. Foi então que ele ouviu, como que carregada pelo vento, uma voz chamando seu nome. Continuando a correr, *Gbigibe* virou-se, mas viu apenas a escuridão. De repente, uma árvore, gigantesca, apareceu diante dele. O impacto fez *Gbigibe* cambalear e cair, exausto, ao pé de uma palmeira. E ali, perdeu os sentidos.

Não soubera quanto tempo havia estado adormecido sob aquela terra fria, mas percebeu que o tempo já havia se esvaído como a água de um rio. Tentando se reerguer,



Gbigibe se apoiou no tronco da árvore. No instante em que se levantou, o único ser que ele avistou foi o galo. Se aquele animal queria irritá-lo, a tarefa estava cumprida.

Enfurecido, *Gbigibe* se lançou atrás dele, decidido a capturá-lo a qualquer custo. Mas algo estranho ocorreu: o solo, que antes era de terra batida, agora era formado por paralelepípedos irregulares. A luz começava a melhorar, e *Gbigibe* percebeu que se encontrava no centro de uma encruzilhada. De um lado, uma estrada seguia em frente; à direita, outra; e atrás, mais uma, formando uma cruz. Em uma dessas estradas, avistou uma casa, que, de longe, parecia ter sido construída nos anos 30. Mas algo estava errado: a construção parecia inacabada.

As paredes eram escuras, e *Gbigibe* não soubera dizer se aquilo era tinta ou se havia sido queimado. Um letreiro enorme, trazia um nome que ele demorou a entender. Forçando os olhos, conseguiu ler: Cabaré 777. O galo, agora ao lado dele, cantou, assustando *Gbigibe*. Ele não havia percebido que o galo finalmente havia parado de correr e tinha se posicionado no meio da encruzilhada. Mas, naquele momento, o galo já não importava tanto. A casa, com sua aparência fantasmagórica, parecia ter saído dos piores filmes de terror. Sem janelas, com o teto coberto por palha seca, ela emanava uma aura de arrepio.

Gbigibe não conseguia compreender como uma casa como aquela poderia estar ali, perto do terreiro de seu tio. Afinal, se tivesse corrido sem direção, ele ainda levaria pelo menos duas horas para chegar à cidade. Como poderia haver um cabaré com esse nome ali? Ele se perguntava. E, mais ainda, como um galo poderia tê-lo levado até aquele lugar? As perguntas se acumulavam na mente de *Gbigibe*. Como explicaria tudo isso para os outros no *asè*? Como pediria perdão para os *Òrìsàs*? E *Èṣù*, que já esperava seu sacrifício, deveria estar furioso, ainda mais com o tempo perdido.

Com as pernas tremendo, *Gbigibe* percebeu uma luz piscando sob a porta do Cabaré 777. *Gbigibe* se perguntou se estava ficando louco ou se corria perigo. Antes que pudesse agir, a porta rangia e se abria, lançando uma luz de candeeiro que iluminava a entrada, indo de um lado para o outro, deixando uma sombra para trás. Determinado a sair de lá, *Gbigibe* deu o primeiro passo para fugir. Mas, antes que pudesse se mover, o galo, com um voo repentino, lançou-se sobre ele, fazendo com que seu coração batesse forte.

— O que diabos está acontecendo? — Retrucou *Gbigibe* em voz baixa enquanto o galo bicava e arranhava seu corpo inteiro.

A roupa branca de ração que *Gbigibe* vestia havia dado início a uma nova estética, uma fusão entre a mais suja e a mais fedida que ele já experimentara. Com o alvoroço criado



pelo galo — e tudo por sua culpa —, *Gbigibe* percebeu, num estalo de lucidez, que já estava à porta daquele cabaré. Enquanto tentava desesperadamente afastar o galo de seu corpo, não se deu conta de que sua luta o havia aproximado ainda mais da entrada daquela casa. As portas, que antes se abriram em uma frecha, permaneciam escancaradas, e, de repente, uma mão emergiu da escuridão, firme, segurou sua camisa por trás e o puxou para dentro.

Naquele instante, *Gbigibe* vislumbrou os últimos flashes da encruzilhada, visíveis através da porta, antes que ela se fechasse definitivamente. O galo, aproveitando a infelicidade do momento, voou para fora do cabaré, enquanto as portas finalmente se batiam com um estrondo, encerrando o caminho de *Gbigibe*. Ele estava dentro do cabaré abandonado. E o silêncio do breu o envolveu.



*Onile Wa Lésse Orixá
Opé Ire
Onile Wa Lésse Orixá
Ope Ire.*

O senhor da terra está entre nós que cultuamos Orixá
Agradecemos felizes
O senhor da terra está entre nós que cultuamos Orixá
Agradecemos felizes¹⁵.

O primeiro capítulo não se constrói como ponto de partida, mas como dobra. Nele, a ancestralidade não aparece como origem fixa ou herança estática, mas como presença insistente que atravessa a vida de *Gbigibe* por fissuras, afetos e silêncios. A narrativa que se desenha não busca delimitar fronteiras entre ficção e realidade; ao contrário, reconhece no nebuloso um campo fértil de criação, onde a escrita se torna rito e a dança, forma de lembrar aquilo que nunca foi plenamente dito.

É nesse território movediço que *Gbigibe* se reconhece como corpo atravessado. Criado por sua avó, mulher preta que sustentou gerações, ele aprende cedo que o conhecimento não se organiza apenas pela palavra escrita, mas pelo gesto repetido, pelo cuidado cotidiano, pela

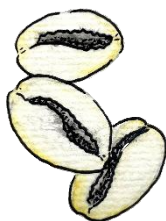
¹⁵ Fonte: MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso afro-brasileiro de toques, cânticos e danças. Rio de Janeiro, 1995, p. 45. Apostila. Biblioteca Nacional.



escuta atenta do tempo. A avó não transmite conceitos, mas modos de estar no mundo. Seu ensino se dá no preparo da comida, no ritmo da casa, no modo de atravessar as ausências. Esse aprendizado antecede qualquer formulação teórica e funda uma ética do corpo que, mais tarde, encontrará ressonância no terreiro.

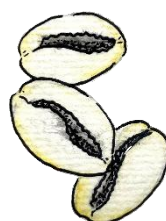
Ao adentrar o candomblé, *Gbigibe* não rompe com essa formação; ele a reconhece. O terreiro não surge como descoberta exótica, mas como continuidade. A ritualidade vivenciada no axé amplia sua percepção de corpo e mundo, oferecendo outras gramáticas para o sentir. Nesse processo, a dança dos *Òrìṣàs* não se apresenta como técnica a ser dominada, mas como linguagem viva, indissociável da ancestralidade que a sustenta.

Essa compreensão dialoga diretamente com o que Maicom Souza Silva (2021), ao citar Rios (2015), aponta: as danças afro-brasileiras não se organizam a partir de codificações fechadas, como as tradições ocidentais hegemônicas, mas a partir da relação do corpo com o sagrado, com a memória e com a resistência da diáspora negra. Para *Gbigibe*, essa percepção não é apenas intelectual — ela é corporal. O aprendizado se dá no sentir, não no enquadramento do gesto.



Ao se deparar com as danças negro-brasileiras, sob a ótica da etnocologia, a espetacularidade dessas manifestações não devem ser pensadas dentro de um sistema codificado, como as danças ocidentais, existe nas técnicas norte-americanas e europeias - balé, dança moderna, dança expressionista alemã, jazz, entre outras. Pensar no processo de montagem e criação coreográfica para um corpo negro-brasileiro pode partir, por exemplo, da relação do corpo com o sagrado dentro do candomblé. Essa manifestação está ligada com a ancestralidade, possui rico valor simbólico na gestualidade, representação de resistência da diáspora negra. (Silva, 2021, p. 74).

Larissa Lara (1999, p. 74) reforça essa leitura ao afirmar que a dança, nos rituais de candomblé, consagra a essência do rito. Cada gesto carrega uma narrativa mítica; cada olhar, um acontecimento ancestral. Teatro e dança se confundem, assim como humanos e deuses. Dançar é permitir que o corpo se torne passagem, instaurando um tempo outro — um tempo que não obedece à linearidade histórica, mas à repetição viva dos gestos arquetípicos.



A presença da dança em ritos, sua relação com o tempo primordial e sua manifestação pelo comportamento mítico dos indivíduos assegura-lhe uma vivacidade na cerimônia de candomblé presenciada ainda na atualidade, dada a capacidade de repetição de gestos arquetípicos. É o momento em que a terra se comunica com o além, com os espíritos de reis e heróis divinizadores. Dançando, os homens entram no mundo do sagrado e através das danças próprias, específicas de cada orixá, consagra-se a religiosidade e a renovação. (Lara, 1999, p. 74).

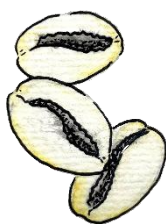


É nesse ponto que a escrita deste capítulo assume sua escolha estética e política. Ao narrar uma parte da história *Gbigibe*, o texto não busca neutralidade. Reconhece que ele é um homem branco em trânsito por epistemologias negras, e que essa posição exige atenção constante. A branquitude não aparece aqui como identidade naturalizada, mas como estrutura histórica que opera por adaptações sucessivas, como aponta Cida Bento (2022, p. 60).

Ao trazer essa discussão para o campo da dança e da criação artística, o texto interroga: de que modo a branquitude ainda atua nos coletivos, grupos e companhias que se dizem atravessados por práticas afro-centradas? E como ela pode ser deslocada quando o corpo se coloca em escuta, e não em domínio?

Essas questões se aprofundam quando *Gbigibe* encontra, na universidade, as danças afro-brasileiras sistematizadas por Mercedes Baptista. Longe de estabelecer uma hierarquia entre terreiro e academia, ele percebe que a corporeidade aprendida no axé pode dialogar com outros contextos de criação. As imagens dos *Òrìṣàs* passam a operar como motrizes poéticas, capazes de recontar corporalmente a história afro-brasileira em cena.

Nesse sentido, as reflexões de Zeca Ligiéro (2011, p. 109) sobre motriz cultural tornam-se fundamentais. Ao compreender as performances afro-brasileiras como resultantes de múltiplas raízes — e não de um tronco único —, Ligiéro oferece uma chave para pensar a dança como continuidade e variação. O princípio do cantar–dançar–bater evidencia que a performance não se realiza por partes isoladas, mas pela convergência rítmica dessas dimensões. No contexto da dança de *Òrìṣà*, essa tríade sustenta não apenas a cena, mas a possibilidade da incorporação.



Em sua análise, aponta que, em quase todas as religiões africanas, os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais. (Ligiéro, 2011, p. 136).

Para os membros do terreiro, sentir a presença do *Òrìṣà* é mais importante do que julgar a correção do gesto. A incorporação, como aponta a literatura contemporânea sobre o tema, não se reduz a um fenômeno espetacular, mas se constitui como experiência relacional, atravessada pela ancestralidade específica de cada corpo. Assim, mesmo quando o *Òrìṣà* é o mesmo, sua dança nunca se repete. Cada corpo oferece uma morada distinta para a divindade.

Essa singularidade se evidencia de forma potente na dança de *Ọbalúwáiyé*. As múltiplas qualidades (para essa escrita, usei o termo “caminho do Orixá”) do *Òrìṣà*, descritas



por Prandi (2001), produzem variações não apenas nos paramentos e cores, mas na própria dinâmica do movimento. Um *Ọbalúwáiyé* que caminha com *Ọṣàlá* não dança como aquele que se relaciona com *Ẹṣù*. A postura do corpo, a velocidade dos gestos, a intensidade do silêncio — tudo se transforma. O gesto que simboliza vida e morte, por exemplo, pode se expandir em inúmeras possibilidades expressivas, sem perder seu fundamento simbólico.

Ao narrar essas experiências, este capítulo não pretende fixar repertórios nem estabelecer modelos. Ao contrário, propõe uma escrita que dança junto com o pensamento. A análise não se separa da vivência; a teoria não se impõe ao corpo. O texto, assim como *Gbigibe*, permanece em trânsito — reconhecendo que é nesse movimento contínuo que a dança, a ancestralidade e a criação se mantêm vivas.

Ao avançar na discussão proposta neste capítulo, torna-se inevitável tensionar a ideia de codificação como princípio organizador da dança. No contexto do candomblé, os chamados “atos” de cada *Ọrìṣà* não operam como passos fixos ou sequências a serem reproduzidas com exatidão formal. Eles existem, sim, enquanto marcas simbólicas, enquanto inscrições ancestrais que atravessam o corpo, mas não se encerram numa lógica técnica normativa. O que se preserva não é a forma rígida do gesto, mas o seu sentido em trânsito.

Essa distinção é fundamental para compreender por que, nas danças de *Ọrìṣà*, o sentir ocupa um lugar central. Diferente das pedagogias ocidentais hegemônicas, que frequentemente organizam o corpo a partir da correção técnica e da padronização do movimento, no terreiro o corpo aprende a partir da escuta. Escuta do ritmo, do canto, do toque do atabaque, do chão, do coletivo e, sobretudo, da presença do *Ọrìṣà*. A dança de Orixá, não se impõe; ela emerge da relação.

Nesse sentido, o princípio do cantar–dançar–batucar, como propõe Ligiéro, não se apresenta apenas como estrutura performativa, mas como epistemologia corporal. A dança não acontece isolada do som nem da palavra cantada. O gesto nasce atravessado pelo ritmo e pela narrativa mítica. É essa convergência que sustenta a incorporação, compreendida não como espetáculo, mas como acontecimento relacional.

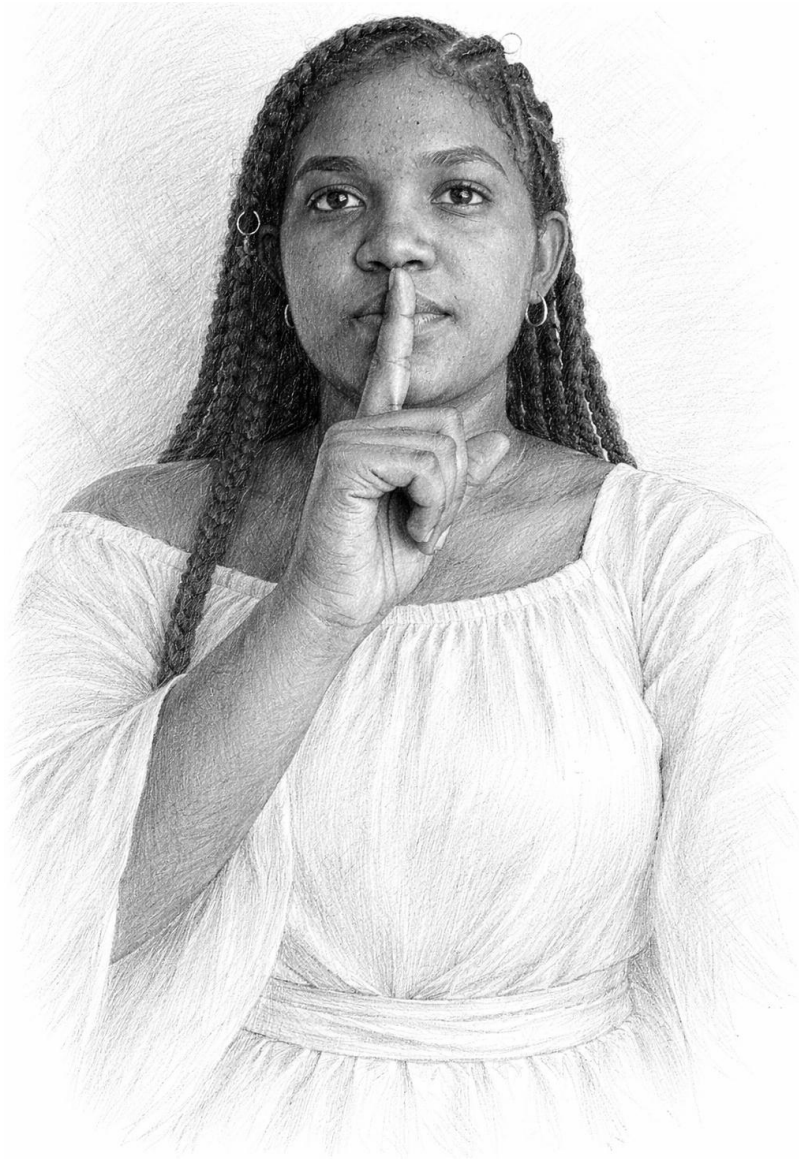
O artigo publicado por Monique Augras, intitulado “*Transe e Construção de Identidade No Candomblé* (1986), pela Revista PTP (UnB), contribui para essa compreensão ao tratar a incorporação como um processo que ultrapassa a ideia de “possessão” ou de simples representação simbólica. A incorporação é descrita como uma experiência complexa, na qual corpo, memória e ancestralidade se articulam. O médium não desaparece, tampouco é substituído; ele se transforma em território de passagem. Essa perspectiva desloca leituras



patologizantes ou exotizantes e reafirma a incorporação como prática cultural, pedagógica e estética. (AUGRAS, 1986, p. 193).

É nesse contexto que a não codificação dos gestos se revela como potência decolonial. Ao recusar a fixação de uma forma “correta” de dançar, o candomblé preserva a pluralidade das corporeidades e impede a captura da dança por sistemas normativos que historicamente serviram à colonialidade do saber. Cada corpo carrega sua ancestralidade específica, sua história, sua linhagem, e isso se manifesta na dança. Mesmo quando o *Òrìṣà* é o mesmo, a corporeidade nunca é idêntica.

Fotografia 07 - Maria Vidal, simbolizando o gesto de *Ọbalùwàiyé* em relação ao silêncio.

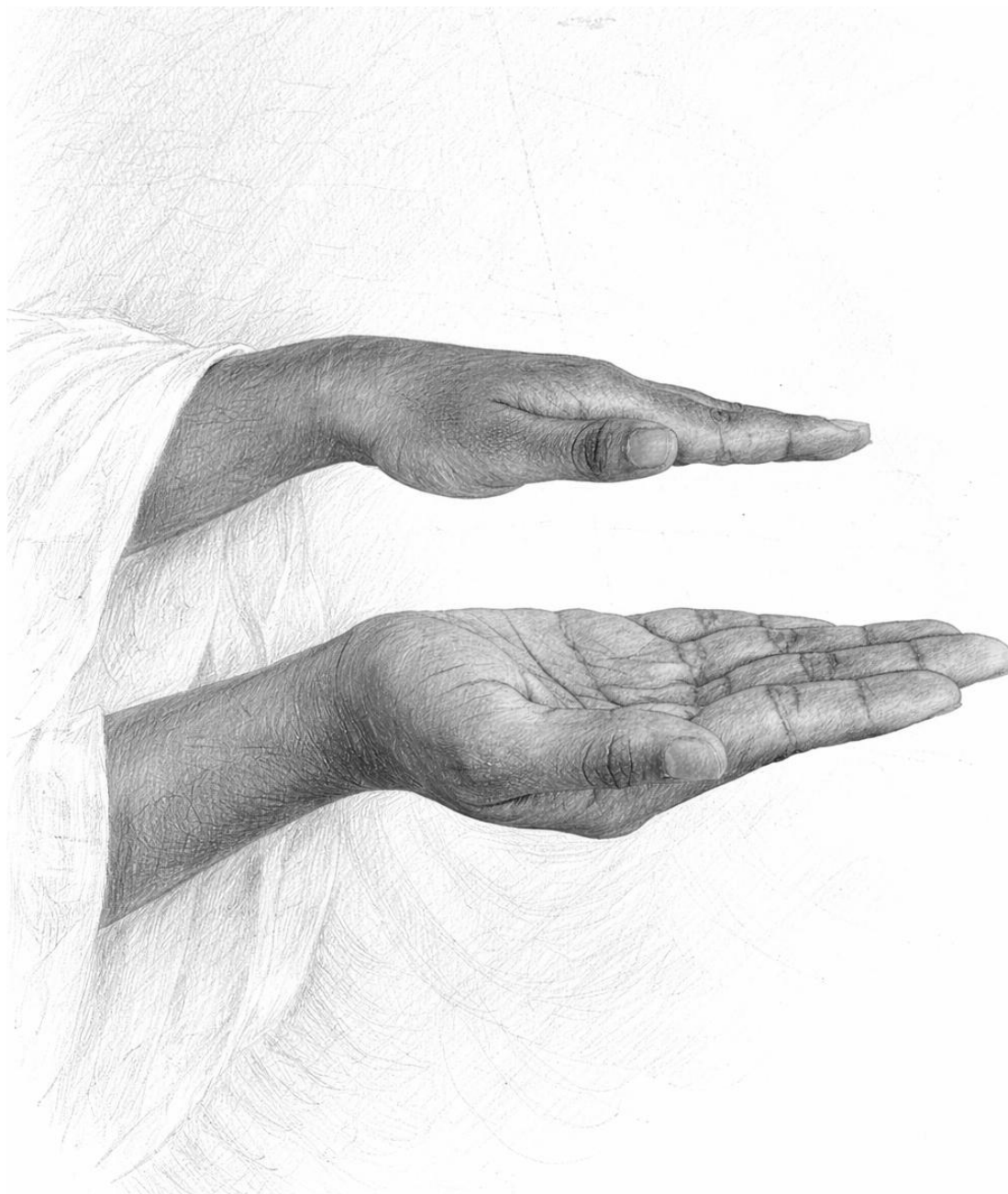


Fonte: Arquivos pessoais.



A dança de *Obalúwàiyé* evidencia essa lógica de maneira contundente. Seus atos não se apresentam como coreografia fechada, mas como gestos arquetípicos abertos à variação. Um dos primeiros atos que se manifesta é o gesto do silêncio: o dedo indicador que toca a boca, pedindo recolhimento. Esse gesto não é apenas visual; ele instaura uma qualidade de tempo, um estado de escuta profunda. Em alguns corpos, esse silêncio se apresenta lento e pesado; em outros, breve e incisivo. O sentido permanece, mas a intenção se transforma.

Fotografia 8 - Maria Vidal, simbolizando o gesto de *Obalúwàiyé* em relação à vida e à morte.



Fonte: Arquivos pessoais.



Outro gesto recorrente é o das palmas das mãos voltadas alternadamente para cima e para baixo, simbolizando vida e morte. Esse ato carrega uma ambiguidade fundamental à cosmologia de *Ọbalúwàiyé*. A variação do gesto — mais ampla ou contida, mais rápida ou pausada — não descaracteriza o *Ọrìṣà*; ao contrário, revela como aquele corpo específico compreende e atravessa essa dualidade.

Fotografia 9 - Maria Vidal, segurando o primeiro Xaxará de *Ọbalùwàiyé*.

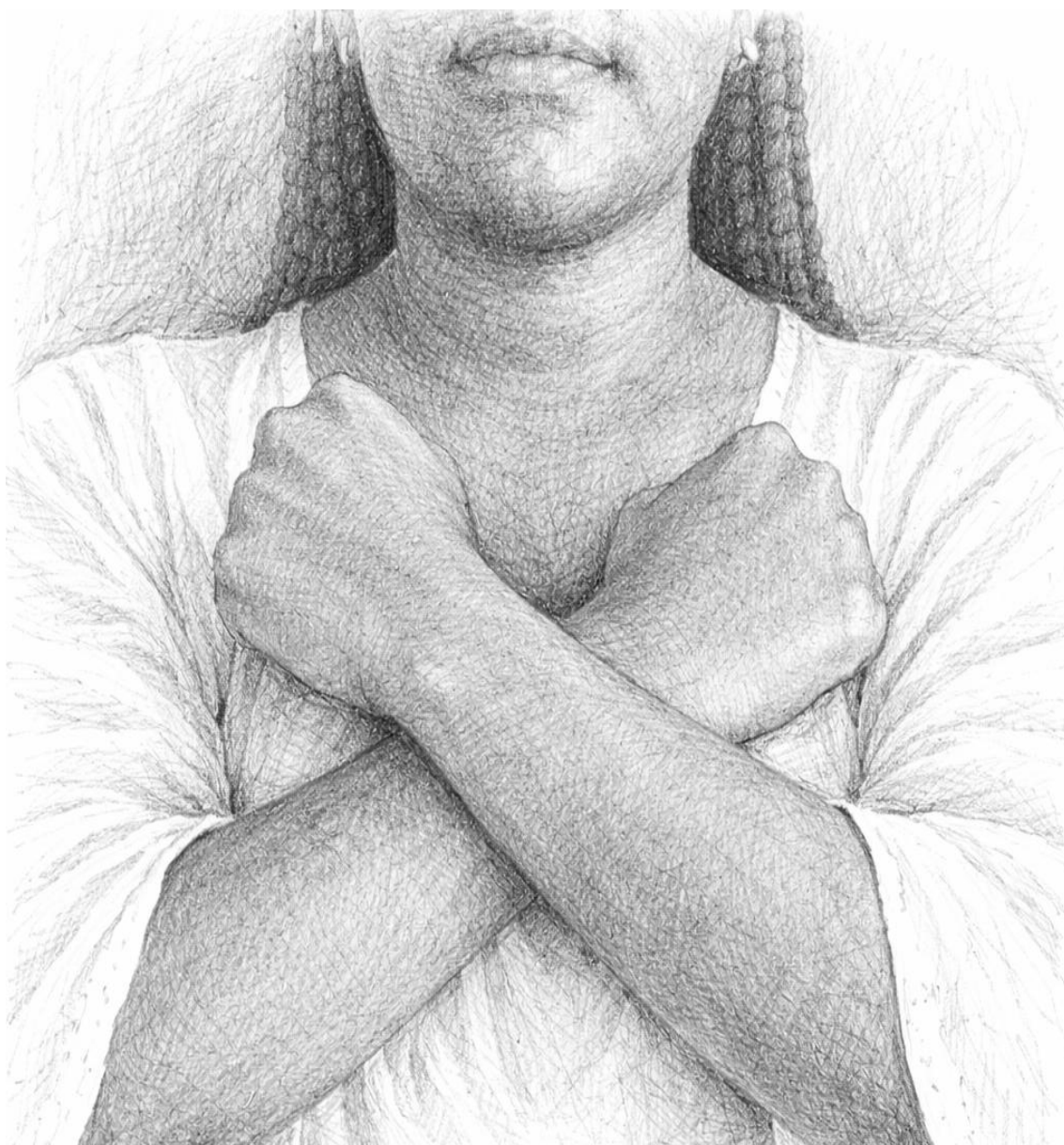




Fonte: Arquivos pessoais.

O uso do xaxará, elemento sagrado de *Ọbalúwáiyé*, introduz outro campo de variação. Ao conduzi-lo para cima e para baixo, o *Òrìṣà* realiza a limpeza das mazelas do corpo. Esse ato pode ser expansivo, ocupando grande espaço, ou introspectivo, próximo ao tronco. Novamente, o gesto não se fixa; ele responde ao corpo e a ancestralidade que o realiza.

Fotografia 10 - Maria Vidal, simbolizando o gesto de *Ọbalúwáiyé* quando ele retira das mazelas do



Fonte: Arquivos pessoais.



O ato de passar as mãos pelo próprio corpo, simbolizando a retirada das chagas, expõe de forma sensível a dimensão autobiográfica da incorporação. Nesse gesto, muitos corpos revelam histórias de abandono, dor, resistência e cura. No caso de *Gbigibe*, essa identificação atravessa sua própria trajetória: a ausência do pai, a criação pela avó, o reconhecimento de *Ọbalúwáiyé* como presença paterna espiritual. O *Ọrìṣà* não apenas dança nele; ele reorganiza sua narrativa de existência.

Fotografia 11 - Maria Vidal, simbolizando o gesto de *Ọbalúwàiyé* em relação a amassar a terra.



Fonte: Arquivos pessoais.

Por fim, há também o gesto do amassar a terra, quando os punhos fechados se encontram e se movem ritmicamente, evocando a relação direta com o chão, com o barro, com a materialidade da existência. Em alguns médiuns, esse gesto é pesado, quase doloroso; em outros, é contido. A intenção não se perde, mas se adapta à corporeidade de quem incorpora.

A escolha de *Ọbalúwáiyé* por *Gbigibe* não se dá apenas como filiação ritual, mas como espelhamento de trajetórias atravessadas pela ausência. Assim como o *Ọrìṣà* conhece o



desamparo e o exílio do afeto materno da sua verdadeira mãe, *Gbigibe* também cresce sob a marca da falta de um pai material, de um nome que pudesse ser chamado, de um corpo que pudesse ensinar pelo convívio. Essa ausência, no entanto, não se encerra no vazio: ela se reconfigura. No encontro com *Obalúwáiyé*, a falta não é apagada, mas transmutada.

O pai que não esteve no plano material retorna no campo do espiritual, não como substituição, mas como presença outra — uma presença que se manifesta no corpo, na dança, no transe e na reorganização do próprio existir. O presente dessa paternidade não se oferece em objetos ou palavras, mas no gesto, no peso do chão, no silêncio pedido pela dança, no corpo que aprende a não estar só. É no retorno de *Obalúwáiyé* ao corpo de *Gbigibe* que essa materialidade espiritual se concretiza, fazendo do corpo o lugar onde a ausência se transforma em cuidado, e onde a ancestralidade se atualiza como abrigo.

Esses atos, quando observados em conjunto, demonstram que a dança de *Òrìṣà* não opera por reprodução mecânica, mas por reinscrição simbólica. A preocupação não está em instaurar uma técnica universal, mas em sustentar o sentido ancestral do gesto. É nesse deslocamento — do “como fazer” para o “o que se manifesta” — que a dança de candomblé oferece contribuições profundas para uma criação artística decolonial na cena contemporânea.

Nas danças de *Òrìṣà*, a ausência de uma forma única e correta de execução não significa ausência de rigor, mas a presença de outro tipo de rigor: o rigor do sentido. O gesto não é validado pela precisão formal, mas pela coerência simbólica e pela relação estabelecida entre corpo, ritmo, canto, mito. Esse princípio oferece às artes da cena a possibilidade de pensar a técnica não como um molde a ser imposto, mas como algo que se constrói a partir da escuta do próprio corpo e de seus atravessamentos históricos, culturais e afetivos.

Para a cena, isso abre caminhos para processos de criação que valorizam a singularidade corporal. A variação do gesto, longe de fragilizar a obra, amplia seu campo expressivo, permitindo que múltiplas narrativas coexistam em um mesmo ato dançado. Cada execução torna-se, assim, uma reescrita da tradição, não como ruptura, mas como continuidade viva.

Compreender que não há uma técnica obrigatória nem uma corporeidade correta de se fazer também implica reconhecer que o corpo não é apenas instrumento, mas produtor de conhecimento. Nesse deslocamento, as artes da cena encontram na dança de *Òrìṣà* um modelo de criação decolonial, no qual o saber não se fixa, mas circula; não se encerra na forma, mas se atualiza na experiência. É nesse espaço entre o gesto ancestral e a corporeidade presente que a cena se reinventa, afirmando a dança como prática de memória, de resistência e de



invenção contínua. Nesse contexto, não se constrói pela imposição de modelos, mas pela escuta atenta das ancestralidades que atravessam cada corpo. Assim, dançar *Òrìṣà* é, também, um gesto político: afirmar que o conhecimento não se encerra na técnica, mas pulsa no sentir.

ÈJÌ

Espaço-Tempo Espiral

Ilustração 12 - Cigana e *Gbigibe* conversando no Cabaré 777.



Fonte: Ilustração de João Victor de *Òṣògiyán*, 2025.





Leitor, neste segundo capítulo a narrativa se desenrola no Cabaré 777, espaço de encruzilhada onde Cigana e a Navalha conduzem Gbigibe por experiências de corpo, desejo, violência e proteção, fazendo do tempo uma espiral. Entre ficção e memória, o capítulo tensiona a formação em dança de Orixá no espaço escolar e os enfrentamentos à intolerância religiosa, articulando Êṣù/Exù como princípio de movimento, linguagem e pedagogia. Aqui, o corpo dançante torna-se campo político, ritual e de resistência ancestral.

Gbigibe estava certo de que tinha acabado de molhar as calças. Um susto imenso, que nem mesmo ele saberia descrever, lhe tomava o corpo e a alma. A visão foi se tornando gradualmente mais nítida, mas seu olhar estava turvo, como se algo o impedisse de enxergar com precisão. Ele sentiu a pressão do corpo cair, e seus joelhos, já cansados, tocaram o chão com a suavidade.

A porta de madeira queimada, que ele jurava ser o lar de uma colônia de cupins centenários, de repente, assumiu outra aparência. A sujeira do tempo desaparecera, e não restava mais vestígios do desgaste que o envelhecera. Uma maçaneta dourada agora adornava o lugar do buraco que ele imaginara ser uma fechadura outrora.

Enquanto buscava forças para levantar a cabeça e entender o que estava acontecendo, *Gbigibe* sentiu uma onda de calor que nunca experimentara antes. O suor escorria pelo seu rosto, e o gosto salgado preenchia sua boca. Mesmo sem acreditar no inferno, ele começava a sentir, antes da hora, o que poderia ser o tormento eterno – ou talvez fosse mesmo o fim de sua vida. *Gbigibe* teria rido dessa ideia, se não estivesse implorando aos Òrìṣàs que nada de mal lhe tivesse acontecido.

Gbigibe fechou os olhos, inspirou profundamente e exalou com a mesma intensidade, repetindo mentalmente: *"Por favor, por favor, que eu não esteja morto, meu paizinho, por favor."* Após alguns segundos de súplica e busca por algum tipo de serenidade, *Gbigibe* abriu os olhos. Fez força para se levantar, apoiando-se nas mãos, empurrando o chão com determinação. Levantou-se, e pela primeira vez desde que fora arrastado para aquele lugar – já não tão velho –, olhou para trás. *"Tudo isso por causa de um galinho infeliz"*. Foi ali que *Gbigibe* percebeu duas coisas: a primeira, que estava completamente louco; a segunda, que, talvez, realmente tivesse "batido as botas".

O lugar que ele acreditava estar caindo aos pedaços não tinha nada a ver com o que agora se desdobrava diante dele. Era como se tivesse entrado em um cassino ou, como o letreiro pouco legível sugeria, em um cabaré. Lustres de cristal e pedras preciosas iluminavam suavemente o ambiente.

À sua frente, uma escada longa e sinuosa subia, se perdendo de vista, como um caminho sem fim. Mesas estavam espalhadas por toda a parte, e um sofá com estampa de



onça ocupava o canto direito da escada, ladeado por cortinas vermelhas que formavam barreiras, como se o sofá fosse envolvido por um círculo invisível. À esquerda, um balcão de madeira polida reluzia, destacando-se pelo brilho de sua superfície. Atrás dele, uma adega estava repleta de vinhos, cachaças, pingas e champanhes em uma paleta infinita de cores.

E foi sobre o balcão que algo chamou sua atenção. Um pequeno sino dourado repousava ali, como se aguardasse ser notado. *Gbigibe*, sem saber o que o impulsionava, se aproximou lentamente, desejando olhar mais de perto. Mas, no fundo de sua mente, uma voz advertiu: *"É melhor ir embora, já ficou tempo demais aqui. Algo não está certo"*. Pela primeira vez, *Gbigibe* decidiu ouvir sua intuição e se afastou da tentação de explorar mais o ambiente, tomando a decisão de sair correndo daquele lugar antes que fosse tarde demais.

De repente, sem mais demora, ele correu em direção à porta. Apoiou a mão na maçaneta e, com sucesso, a girou. Nesse instante, um sorriso emergiu em seu rosto. Quando abriu a porta, um cenário borrado o aguardava do lado de fora. A paisagem era como uma pintura caótica, uma fusão de cidades e ruas, sobrepostas sem qualquer coesão. Parecia um quadro onde o artista, ao invés de criar uma imagem nítida, passara a mão por toda a tela, borrando e misturando tudo, de forma que nada se encaixava.

Gbigibe, com a sensação de que só poderia estar morto, observava aquele cenário surreal e sentia, com toda certeza, que não poderia estar em sua sã consciência. Como poderia aquilo ser real? Quem em sua plena lucidez abriria uma porta para encontrar um caos tão grande? Ele já duvidava de sua sanidade com o ambiente que havia visto dentro do cabaré; agora, o que o aguardava lá fora parecia pior, como se a realidade estivesse se desfazendo diante de seus olhos.

Uma ventania começou a soprar quando, pela primeira vez, *Gbigibe* começou a chorar. Não havia mais explicações, só perguntas sem resposta. *"O que está acontecendo? Onde estou?"* Essas interrogações surgiam em sua mente, enquanto ele sentia um frio na espinha, uma sensação de desamparo absoluto. A única solução que lhe restava era correr e tocar o sino, na esperança de que alguém aparecesse para lhe dar uma explicação, para lhe salvar. Uma, duas, cinco, seis vezes, ele tocou o sino. E, ainda assim, ninguém apareceu. O único som que preenchia o ambiente era o da porta batendo contra si mesma. Mas, determinado, *Gbigibe* fechou os olhos, focando no pequeno sino dourado, até que, finalmente, tocou-o pela sétima vez. Ao perceber que nada mudara, ele suspirou fundo, pensando consigo: *"Mesmo que eu não estivesse morto, morreria sozinho aqui."*



Quando abriu os olhos, em um último impulso de desespero, a visão que teve o fez parar no lugar. O salão estava agora repleto de homens e mulheres, com figuras variadas, vestindo roupas distintas, com diferentes tons de pele, diferentes posturas, mas todos com algo em comum: os olhares. Todos olhavam fixamente para ele, como se ele fosse a única coisa que importasse naquele espaço.

Gbigibe, tomado pela apreensão, foi juntando os detalhes: o letreiro, a decoração, as bebidas, o sino, e agora, aquelas pessoas estranhas. E então, o óbvio se revelou: aqueles não eram seres humanos comuns, eram Exús e Pombagiras. Não havia como ser outra coisa. *Gbigibe* queria ter desmaiado naquele instante, pois seria bem mais fácil do que tentar buscar uma lógica para tudo o que estava acontecendo naquela noite.

— Que alguém me belisque se eu estiver sonhando! Será que bati a cabeça em alguma árvore de novo? — *Gbigibe* falou em tom alto enquanto todos os Exús e Pombagiras voltaram a caminhar suavemente pelo espaço.

— Boa noite moço, o que você disse? — *Gbigibe* virou para observar quem estava falando com ele.

— A... N-A-D-A-N-Ã-O — *Gbigibe* falou gaguejando ao perceber que o homem que falava com ele, possuía uma cartola vermelha com fita preta em sua borda, uma capa do mesmo estilo, e um tridente que, em suas pontas, escorria fogo derretido no ferro, ainda que, mantivesse o formato tradicional pontiagudo, o objeto, estava encostado na adega atrás do Exú.

— Pois bem, qual bebida o moço desejava?

— Com todo respeito, eu acho que irei negar a sua oferta, moço. Acho que não seria muito prudente consumir álcool nessa situação. — *Gbigibe* sabia que as coisas já estavam ficando surreais e que tudo pioraria se ele comesse a beber, com certeza, não seria a melhor opção.

— Bom, como eu não perguntei se você queria, e sim, qual bebida você iria tomar, tomo convicção que seria melhor uma dose reforçada de campari. — *Gbigibe* não pensou duas vezes em retrucar, se aquele homem, se tratando de um Exú, estava falando que ia pôr a dose para ele, que assim fizesse. Já havia aprendido muito em vida que, contrariar um Exú, não era o ideal, por assim dizer.

— Tudo bem, moço, irei fazer um bom proveito. — Falou *Gbigibe* com um sorriso forçado no rosto, percebeu nesse instante que não sabia o nome do Exú que estava conversando, então, tomou coragem para perguntar, e assim, prolongar a conversa.



— Bom, aqui está, três doses de campari com pedras de gelo e laranja por baixo e por cima. — *Gbigibe* ficou incrédulo com a capacidade do Exú preparar sua bebida tão rápido, era ele falando os ingredientes que iam naquele copo no mesmo instante que um por um ia aparecendo.

— Agradeço a gentileza. Por sinal, como o senhor se chama moço?

— Me chamo Exú Pinga Fogo, moço. Sou nesta noite, o responsável pelas bebidas fornecidas neste cabaré. — *Gbigibe* então confirmou que realmente ali era um cabaré como o letreiro propusera, assim como a decoração do estabelecimento, Pinga Fogo continuou a falar. — E o senhor, como se chama?

— Me chamo *Gbigibe*, moço.

Gbigibe não tinha certeza do porque, ao dizer seu nome, havia contrariado o Exú. Não sabia se havia violado algum código ao não beber o campari que lhe fora preparado, ou se, de alguma forma, tivera feito algo grave. Mas, naquele momento, quando pronunciou seu nome, todos os Exús e as Pombagiras que estavam no salão o observaram com veneno nos olhos, como se o fizessem engolir sua própria alma.

Se antes ele desejava apenas sair daquele cabaré, agora o que ele queria era desaparecer, evaporar-se no ar, ou talvez se transfigurar em um animal, algo pequeno e inofensivo. Após aquele olhar venenoso, *Gbigibe* se encolheu o máximo que pôde, tentando se esconder da fúria silenciosa que pairava sobre ele.

— Bom, seu pequeno peso morto, já terminei o que tinha para te oferecer, então, se retire da minha frente.

Gbigibe sabia que prolongar o desconforto não o levaria a lugar algum. Se havia uma entidade que não hesitava em expressar sua raiva com palavras afiadas, certamente ela estava bem ali, diante dele. Ele ainda não compreendia exatamente o que fizera ou dissera. Não poderia ser só por causa de um galo, um animal que nem era destinado a eles, afinal. Ele olhou à sua frente, afastando-se um pouco da adega, virou-se para a esquerda e, com um olhar periférico, percebeu o Exú Pinga Fogo.

O Exú apertava os punhos, e entre os dedos escorria uma substância viscosa, algo como larva. *Gbigibe* sabia o suficiente para entender que não era uma boa ideia voltar e pedir desculpas. Não se tratava apenas de se afastar do balcão. Ele precisava sair da linha de visão de Pinga Fogo, o mais rápido possível, antes que "ele decidisse preparar uma bebida com seu sangue e servir sua carne como prato principal da noite".



A primeira vez que *Gbigibe* teve a companhia de uma Pombagira e de um Exú foi nas festas realizadas por sua mãe de santo, no terreiro. Foi ali que, através da vivência e da prática religiosa, ele passou a compreender essas entidades. Suas características só se tornaram perceptíveis ao sentir a energia e a corporeidade que cada uma delas possuía. A cada gira dedicada a elas, a cada dança, tudo se tornava vivido.

Nos ensinamentos dos mais velhos no terreiro, *Gbigibe* aprendeu que, no candomblé, entidades como Exú, Pombagira, Preto Velho, Caboclo, Boiadeiro, Marujo, Sereia, Baiano e Erê (criança) são cultuadas nas diversas vertentes da Umbanda. No entanto, na “Umbanda Branca”, o culto a Exú e Pombagira no princípio, não teve lugar, por isso surgiu a Quimbanda, uma vertente dedicada ao Povo da Esquerda.

Como um país de múltiplas influências e misturas, os brasileiros carregam essas entidades em sua essência, seja qual for a nação ou religião afro-brasileira que sigam. Por isso, cabe ao *Babá* ou à *Iyá*, reconhecer se há necessidade de cultuá-las em seu *ilé*, uma vez que compreendemos que nos cultos tradicionais de candomblé como o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* conhecido como Engenho velho (casa branca), não se cultua entidades da esquerda, apenas, Orixá.

Agora, não havia mais volta. O aprendizado se entrelaçava com a alma de *Gbigibe*, como um feitiço imbatível, plantado nas giras da Esquerda. Ele conheceu a natureza sublime do sentir, do festejar, do amar a si mesmo, guiado pelos conselheiros do amor. Exú e Pombagira, com maestria, teceram as linhas de sua existência, alinhando os caminhos de *Gbigibe* com o rodopiar do corpo, que *azuela* a verdade da vida na boca da garrafa. Aquele que sabe como sambar na arte da resistência, que apaga as brasas da intolerância com a língua afiada, que usa seu corpo para seduzir os desejos e manipular as esferas do poder. Santificado seja vosso nome, Exú, e que nada possa nos faltar.

Gbigibe, em meio às mesas redondas do salão, segurava seu copo de campari vermelho, aquele que ele ainda não ousara encostar nos lábios, apesar da garganta seca, pedindo alívio. Ao compreender que nenhuma entidade se aproximaria dele, o garoto começou a sondar com os olhos, questionando-se: “*Qual delas poderia conversar comigo, sem que parecesse inconveniente?*” Afinal, seu foco principal ainda era o mesmo: sair daquele lugar. Enquanto vagava pelo salão, de um canto a outro, seus olhos foram atraídos pela escada espiralada, por onde subia uma mulher.

A escada não era apenas alta, ela parecia profunda, um verdadeiro poço de mistério, pois a mulher subia como quem se eleva até o centro do salão. Ela usava vestes lilás, seus



dedos e punhos cobertos por anéis e pulseiras de ouro, e nas suas mãos, carregava um pandeiro e uma taça de espumante, o seu olhar penetrante parecia capaz de ver a alma nua de qualquer um. *Gbigibe* teria colocado a mão no fogo, com toda a certeza, que ela podia enxergar a verdadeira face de seu coração.

A mulher tinha cabelos lisos e negros, que desciam até a altura de seus quadris, e colares de pedras de tons amarelados adornavam seu pescoço. Uma tiara de moedas antigas segurava a raiz de seus cabelos, e sua pele resplandecia como madeira sob o sol. Sua beleza era incomparável, única. *Gbigibe* sabia, sem dúvida, que ela era uma Cigana, não poderia ser outra coisa. Ele a observou com atenção, viu quando ela se dirigiu a uma das mesas e, com graciosidade, se sentou. Desprendeu um pano lilás e, com a destreza de quem domina os mistérios, abriu seu baralho de tarô, espalhando as cartas como quem espalha os destinos.

Gbigibe sentia que precisava falar com ela, precisava! E, com o coração pulsando forte, correu até a mesa. Parou à sua frente, desajeitado, e olhou em seus olhos. Ela o encarou com os olhos verdes como esmeraldas, e nesse instante, todas as palavras fugiram de sua boca, deixando-o em silêncio diante daquela mulher que, sem dizer uma palavra, já parecia conhecer toda a verdade.

— Em que posso te ajudar, moço? Boa noite. — Cigana falou enquanto mudava seu olhar de *Gbigibe* para as cartas, como se procurasse o motivo do garoto ter ido falar com ela.

— Eu gostaria... — *Gbigibe* parou por um tempo buscando qual seria a melhor forma de tratar aquela mulher. Ele precisava de ajuda, e acreditava que somente ela poderia o socorrer. — Se a senhora pudesse, eu estaria precisando de uma ajudinha, um favor!

— Sente-se, meu querido. Que tipo de ajuda você precisa? É sobre amor, não é? Sempre é... Eu irei precisar consultar as cartas. — *Gbigibe* obedeceu e se sentou. — E, senhora, é a sua mãe!

— Me desculpa, moça. Na verdade, não é sobre isso. Eu acabei vindo parar nesse lugar por um acaso, na verdade, foi um galo que me trouxe aqui — *Gbigibe* percebeu o quanto estava sendo ridículo ao falar isso em voz alta agora com uma cigana por perto. — Eu gostaria de saber, como é que eu saio daqui, e como volto para casa do meu tio, você consegue me ajudar nisso?

— Não, nisso eu não consigo. — A Cigana falou para *Gbigibe* com a expressão duvidosa em seu rosto, e *Gbigibe*, que tinha convicção que tinha achado a resposta dos seus problemas, mais tensionado ficou.



— Como assim? A moça não tem como me ajudar? — *Gbigibe* começou a gaguejar.
— Logo você? Eu preciso mesmo voltar para casa! — O choro brotou nos olhos de *Gbigibe*.

— Moço, eu não tenho como te tirar daqui pelo motivo mais óbvio, eu não posso! Você já se deu conta de onde você está? E como você chegou até aqui?

— Estou em um cabaré, e como eu disse, um galo me trouxe. Eu entrei aqui quando estava vagando pelo terreno perto do terreiro do meu tio, e pelo incrível que possa parecer, senti uma mão me puxar aqui para dentro. Eu tentei fugir, mas quando abri a porta... — A Cigana interrompeu *Gbigibe*.

— Parecia uma ilusão, não é mesmo? Bom, eu irei te explicar, já que pelo visto, ninguém que para no Cabaré 777 é por um acaso, ou, saberia dizer o que é esse lugar. Você percebeu por onde cheguei nesse salão, correto?

— Sim, eu vi. Você apareceu subindo aquelas escadas.

— Bom, isso já é um começo. Aquela escada, assim como o tempo que comanda este Cabaré, está mergulhado em... bom... outra existência. Existe uma desordem que gira e gera esse espaço-tempo que estamos, ciclicamente se estabelece em uma outra perspectiva.

— Como assim? Eu não estou entendendo nada, Cigana.

— Óbvio que você, assim como os demais, não sabe do que estou falando. Mas, vamos seguindo. Se estivéssemos em um tempo linear e cronológico, se aqueles outros deuses que falam que comandam o tempo, fossem vivos nesse mundo, você abriria a porta, e estaria exatamente no mesmo lugar, e na mesma época de quando você entrou nesse Cabaré. Mas aqui, não só como um pensamento africano, o tempo é espiralado. Aquela escada, não é somente uma escada qualquer. Você me viu subindo por ela porque se você reparar bem, ela muda de formato, direção, ela volta, vai e fica, no mesmo instante. Aqui, o passado, presente e futuro, estão ligados e interagem entre si de formas não limiares. Quando você tentou abrir a porta, percebeu aqueles borrões lá fora? Então, se você tivesse pulado para fora do Cabaré, você poderia parar em qualquer lugar do mundo, e em qualquer ano, mês, dia... Você jamais voltaria para sua casa.

— Mas... — *Gbigibe* não estava acreditando em tudo que estava ouvindo, o que então? Ficaria preso para sempre ali? Nunca mais veria sua família ou voltaria para Batalha? Ou até mesmo, Aracaju? Ele simplesmente iria desaparecer? Será que seu tio estava procurando por ele? Mas se ainda estivesse, o Cabaré 777 estaria no mesmo lugar que *Gbigibe* encontrou? Mesmo com o nervosismo, *Gbigibe* continuou a conversar com a Cigana, ele precisava entender, achar alguma brecha que conseguisse fazer com que ele saísse dali, não se daria por



vencido, não desistiria tão fácil. — Moça, me conta mais sobre esse tempo espiralado, eu consigo compreender o espaço nesse sentido de movimento, mas o que realmente significa o tempo espiralado? E como ele atua aqui?

— Não conseguirei ser breve, moço, mas podemos começar daqui: Nos ditos saberes únicos e coloniais, fomos infectados com o pensamento horizontal e linear da nossa existência no mundo, principalmente, pela pressão e opressão de uma curta vida que só era valorizado dentro da produção incansável de capital. O tempo foi colocado tendo três estágios: começo, meio e fim, ganhou atribuições e regentes, como por exemplo, o Deus grego, Cronos. Foi associado ao tempo a ideia única e cronológica, limitada, decisiva, finita e determinante para todos no fim da trajetória de nossas vidas.

— Então quer dizer que eu sempre vivi em um tempo espiralar e não sabia? — *Gbigibe* parou para refletir sobre as falas que a Cigana estava pronunciando, era impossível não se encantar com a voz dela, era aveludada, doce, calma, mas ainda assim, não abria espaços para discordâncias. *Gbigibe* começou a compreender sobre o tempo espiralado enquanto era possuído pela sonoridade da voz da Pombagira, ao ouvi-la, percebeu que sempre viveu daquela forma desde que adentrou no candomblé, não havia sido definido, mas com certeza, os fazeres ancestrais estavam atravessados por esse pensamento inacabado de (re)produção de axé.

— Acho que estamos caminhando na direção certa.... É importante compreender que a memória não está reunida somente nos espaços que as organizam fisicamente no mundo, o corpo também é memória, e é através dele, que se cria os repertórios de transmissão dos saberes.

— Cigana, você é ouro!

— Agradeço pelo elogio, mas te garanto, você não é o primeiro que tenho que explicar sobre esses conceitos de vida, sei que faz parte da colonização o brasileiro não ter acesso a esse tipo de conhecimento. Outra coisa que eu gostaria de fazer com que você entendesse, é o termo retroação, quero que olhe para essa palavra com carinho, pense que ela é uma forma de avanço simultâneo de uma cronosofia espiralada. O tempo só ocorre dentro do espaço, aqui, ele está inundando o Cabaré na sua forma material e espiritual de existência, afinal, ao adentrar esse espaço, somos inseridos nesse espaço-tempo. Como você mesmo disse, em outro mundo... “A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade



transiente, o ilimitado passado, composto de presente, passado e futuro acumulado.” (MARTINS, 2021, p. 58).

— Cigana, então podemos tentar definir o tempo como clínico, espiralado, composto de curvas e encruzilhadas? Assim, seria a melhor forma de entender como o tempo opera no nosso mundo, correto? Ou, como deveria, mesmo que não seja da compreensão de todos. Acho que comecei a entender na prática esse pensamento, o espaço-tempo espiralado quebra com a linha sequencial, ele vira um vai-volta sem fim?

— Exatamente dessa forma, é por isso que você não conseguiria facilmente sair daqui pulando pro lado de fora, você poderia alcançar só a passagem de ida, porque talvez a volta, você nunca conseguisse encontrar, na sua maior sorte, acabaria aqui conosco no Cabaré 777.

— Isso não seria nem um pouco engraçado... — *Gbigibe* falou esta última frase cabisbaixo, no fundo, ele já estava quase perdendo as esperanças de sair dali, parecia que tudo não tinha mais solução, sabia que o Cabaré 777 seria um lugar que acabaria fazendo com que ele evoluísse muito mais rápido do que no tempo que ele vivia, tanto em pensamento quanto em suas ações. Mas, ao mesmo tempo, *Gbigibe* começou a pensar em tudo que abriria mão ficando no Cabaré, foi impossível conter as lágrimas — Então, consigo compreender olhando o contexto que cresci — falou engasgando as palavras — Que o registro dos nossos antepassados estão grafados nas performances corporais ritualísticas, desde o preparo do *ebó* (comida/oferenda) ao Orixá, até o último *paó*¹⁶, que saudamos no barracão, estamos em comunicação e diálogo constante com os nossos ancestrais, não somente como uma forma de executar o que um dia foi cultuado por eles, mas também, como forma de compor o nosso amanhã. Portanto, podemos compreender que, o tempo infinito, mesmo na morte, atua de forma ontológica, provocando reencontros no nosso presente.

— “Da morte nascem os ancestrais, cujos rituais de passagem asseguram sua transcendência e presença. O ancestral é acúmulo de conhecimento que abrange toda a existência em seu entorno, inclusive a natureza, da qual faz parte e na qual se nutre”. (MARTINS, 2021, p. 205). Ao pensarmos sobre a influência do tempo no nosso cotidiano, te proponho pensar entre as frechas que estão instauradas nele, o tempo por sua própria natureza, está demasiadamente composto pelo retorno cíclico e constante do passado, presente e futuro,

¹⁶ Paó: saudação ritual realizada por meio de palmas em formato de concha, organizadas em sequências rítmicas específicas — como três palmas lentas seguidas de sete rápidas — cuja função é despertar espiritualmente o espaço, os corpos e as presenças. O paó opera como um chamado, uma abertura e uma ativação do axé, instaurando o tempo do ritual e evocando a escuta e a manifestação do Orixá. Trata-se de uma linguagem sonora e corporal que antecede ou acompanha cânticos, toques e gestos, estabelecendo comunicação entre o mundo visível e o invisível.



essas temporalidades, brincam como malabaristas dentre as possibilidades que orbitam a existência de tudo no cosmos.

Gbigibe ficou imerso em seus pensamentos após ouvir a Cigana, um turbilhão de sentimentos assolando sua mente. Se alguém, um dia, tivesse conseguido sair do Cabaré e retornar à sua realidade, ele, *Gbigibe*, também seria capaz. Faria o impossível, atravessaria os limites da fantasia para tocar o concreto do mundo exterior.

Mas ao olhar ao redor, começou a perceber que algo estava fora de lugar. O ambiente não era o que ele imaginara nas suas reflexões sobre as festividades de Exús e Pombagiras. Quando incorporadas nos médiuns, essas entidades faziam uma festa (exu)berante, de vida e fogo, mas ali, no Cabaré 777, o ar parecia denso e estranho, como se a celebração fosse mais uma ilusão, uma promessa ainda por ser cumprida.

No breve silêncio que a Cigana deixou entre suas palavras, *Gbigibe* se deu conta de duas coisas. A primeira foi que ela, mais uma vez, embaralhava as cartas — sinal de que buscava uma resposta. Mas isso foi apenas o pano de fundo, pois o que realmente chamou a atenção de *Gbigibe* foi algo que se desdobrava diante de seus olhos.

De uma das portas do Cabaré, surgiu mais uma mulher, próxima à adega. Mas essa Pombagira não possuía a mesma delicadeza da Cigana; ainda assim, sua beleza era igualmente estonteante. Seus cabelos escuros, feitos de cachos brilhantes, caíam com a intensidade de sua cor, longos e densos. Seus olhos, de um castanho-mel profundo, pareciam absorver toda a luz do ambiente.

Apesar da expressão fechada, havia algo no seu caminhar que fazia o vento — quase inexistente no ambiente — se desdobrar, como se ela fosse a causa do movimento no ar. Sua saia branca de babados, com fitilhos vermelhos, tinha uma fenda na lateral da perna direita, revelando a suavidade de sua pele. Usava um salto vermelho de ponta fina e um espartilho vermelho, com uma camisa branca de babados por dentro, completando a sensualidade de seu porte.

Em sua cabeça, carregava um chapéu branco adornado com três cartas de baralho: uma rosa vermelha e, curiosamente, uma navalha. O chapéu, como um reflexo do próprio ser da Pombagira, ostentava sua lâmina afiada. Mas o mais intrigante era o que ela fazia com a navalha real. A mulher jogava a lâmina para o alto, com a destreza de uma artista, capturando-a com facilidade, como se o risco de corte fosse um mito. *Gbigibe* se viu surpreso, questionando-se, em um ímpeto de ingenuidade: “*Como ela não se cortava?*” Mas logo,



tomou consciência do quão tolo era. Claro que ela não se cortaria. Ela, assim como a lâmina, era puramente afiada.

Enquanto suas observações se desdobravam, *Gbigibe* percebeu algo mais: a Pombagira estava nervosa, visivelmente tensa. Era algo quase palpável em seu comportamento, uma energia bruta e intensa que emanava dela. De repente, os olhos de Navalha se fixaram nele, e um calafrio percorreu sua espinha. *Gbigibe* se perguntou, apreensivo: "*Será que encarar uma mulher tão deslumbrante seria um erro?*".

A atenção de *Gbigibe* quase escapou por completo da Cigana, mas o som do salto de Navalha contra o piso do salão o trouxe de volta à realidade. "*Toc-toc-toc*", o som ecoava, se aproximando cada vez mais, chamado atenção. Navalha chegou até eles, parou por um momento e olhou *Gbigibe* de baixo para cima. Seus olhos cerraram, com um olhar que parecia medir a alma de quem estava à sua frente. Então, com um gesto firme, ela virou-se para falar com Cigana, que, por sua vez, retribuiu o olhar com uma expressão de curiosidade. Algo estava acontecendo ali, e *Gbigibe* sentiu que não era algo comum. Talvez, as entidades não se comportassem assim no Cabaré, talvez aquele encontro fosse mais do que um simples acaso.

— O que esse garoto está fazendo aqui? Mais um perdido? — Navalha falava para Cigana.

— Mais um para lista, daqui a pouco isso aqui vai se transformar em um orfanato, com tanta criança. — A Cigana respondeu soltando um ar de tédio pela boca.

— Veremos quanto tempo ele vai durar... Mas, não vim aqui para falar sobre esse garoto. Eu preciso de uma ajuda sua, Cigana. Você sabe sobre a situação que foi instalada por conta de mais um rapaz, e por isso, vou precisar descer na Lapa (RJ) para resolver mil problemas causados por um mal entendido. Em todo esse tempo que estou nesse plano espiritual e no físico, nunca vi uma coisa dessas acontecer, já imaginou, o samba parou de ser dançado, de alguma forma, não estão conseguindo. Preciso ir lá com urgência para resolver, ou pelo menos, tentar concertar isso. E ao o que me parece, ninguém está conseguindo dançar. Você consegue me ajudar?

Naquele momento, *Gbigibe* arregalou os olhos e por pouco, quase pularam do seu rosto. Se Navalha estava pedindo ajuda a Cigana para sair do Cabaré 777, então, de fato, tinha uma maneira, e melhor ainda, uma maneira de cair no lugar e no tempo certo, pois, parecia que aquele problema acontecia no tempo o qual *Gbigibe* vivia.

Dentro do Cabaré, havia diversas entidades do culto à Esquerda, e algumas em específicas, tinham o dom da adivinhação através, como o caso da Cigana, do baralho, que



usava para realizar algumas previsões do futuro. Mas, naquele momento, as cartas não os ajudariam em nada, *Gbigibe* não queria saber sobre dinheiro, amor, vingança ou demandas que foram lançados para ele, *Gbigibe* só queria sair daquele lugar.

— Navalha, você sabe que eu não consigo te dizer exatamente qual momento você deverá abrir a porta e sair, meu baralho e meus dons, não te ajudaram nesse momento.

— Eu sei, mas você é mais próxima dele do que eu, conseguiria pedir a ele esse favor? Isso também iria nos beneficiar, olha como estamos aqui dentro, ninguém dança Cigana!

— Bom... não sei bem se é uma boa opção...

— Cigana, por favor, você sabe que sou a única capaz de resolver toda essa situação. Por favor, me ajude.

— Eu sei disso! Uma missão dada para você é com certeza, uma tarefa cumprida. Vou atrás dele por você, me espere aqui, logo estarei de volta.

— Vou ficar te devendo essa!

— Vou colocar na conta Navalha. E mais uma coisa, garoto. Eu abri as cartas para você e, mesmo que você não tenha vindo até mim para falar sobre o amor, eu vejo que duas pessoas vão entrar na sua vida. Não sei que tipo de relação será desenvolvida, mas, tome cuidado, as vezes o amor pode te matar, até porque, olha em sua volta, a maioria está aqui por isso, como você já sabe, “um amor faz sofrer, e dois, faz chorar...”.

A Cigana levantou-se da mesa, ajeitando suas roupas com delicadeza, para que nada se agarrasse ao redor da cadeira. Deixou as cartas sobre a mesa e, num piscar de olhos, desapareceu como brisa levada pelo vento. *Gbigibe* observou, atento, a movimentação frenética que tomava conta do Cabaré, e quanto mais o tempo passava, mais a angústia apertava seu peito. Era doloroso perceber que nada havia mudado. Ali, os sonhos pareciam se desfazer como fumaça, e ele se via preso em um ciclo de frustrações. O que antes ele considerava importante, agora parecia uma farsa. “*Amor... bobagem!*” pensou, a amargura tomando conta de sua mente.

No meio da conversa entre Cigana e Navalha, *Gbigibe* ouviu algo que o inquietou: ambas mencionaram que outras crianças já haviam passado por aquele lugar, e uma curiosidade cresceu dentro dele. O que teria acontecido com elas? Qual seria o fim de seus destinos, que, pelo jeito, seriam tão semelhantes ao seu? Ele sentia uma conexão com aquelas almas perdidas, uma afinidade invisível.



Por mais que sua mente fervilhasse com perguntas, *Gbigibe* tinha uma certeza: não se moveria dali. Quem quer que surgisse para ajudar Navalha, seria também aquele que lhe estenderia a mão. E assim, ele permaneceu, imóvel, à espera do que estava por vir.

— Agora estou muito curiosa para saber como você veio parar aqui, me diga, moço!
— Navalha perguntou para *Gbigibe* enquanto se acomodava na cadeira vazia ao lado dele, eram quatro cadeiras ao todo que estavam rodeadas em volta da mesa.

— Um galo me trouxe aqui. — *Gbigibe* falou para Navalha da forma mais séria possível, e pelo absurdo da mesma, risadas foram ecoadas por todo salão vindo da Pombagira.

— Essa, com certeza, foi a mais engraçada de todas que já ouvi. Bom, como ainda teremos tempo até a Cigana voltar, recomendo que você veja as instalações por completo, procure um canto e se acomode, você precisará de conforto, sabe... Já que você nunca mais sairá daqui, ainda que você tente, é um risco que eu não cometeria. O Cabaré tem muitos quartos disponíveis, aqui é imenso, sabia? Temos até um cemitério lá atrás — Navalha apontou para a porta onde uma cortina vermelha cobria metade dela.

— Mas, eu escutei quando a moça conversou com Cigana e disse que sairia para resolver algum problema na Lapa, se você é capaz de conseguir isso, tem que ter um jeito de sair daqui. E na pior das hipóteses, por favor, deixa eu ir com você, eu imploro!

— Jamais! Não há motivos para eu te levar comigo, e como você deve ter notado, também precisamos de ajuda para sair daqui. Não preciso de mais um homem para resolver meus problemas, muito menos de um desconhecido. Quando eu achar o rapaz que causou toda essa situação, ele vai se arrepender de ter mexido com o nosso povo. — Navalha falou essas últimas palavras bem pausadamente ao mesmo tempo que enfiava a sua navalha na mesa de madeira.

— Olha, tudo bem, eu sei que você não precisa de ninguém para resolver suas questões, eu nem sei exatamente do que você está falando, mas de uma coisa eu posso te dizer, se o problema é colocar essas pessoas para dançar, pode contar comigo, te garanto que não serei um incômodo.

— E como você acha que conseguiria fazer tal feito?

— A princípio, será necessário te contar algumas coisas sobre mim, e isso pode ser uma longa história...

— Como se não tivéssemos tempo... pode começar, adoro uma aventura.

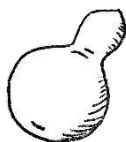
Narrar, mais uma vez, a saga de *Gbigibe* não era feito simples, pois cada lembrança sua pulsava com intensidade como toque de um atabaque. O jovem, de alma sensível e



movido pela graça dos Orixás, caminhava pela trilha da dança com um coração banhado em gratidão.

Intrépido como um rio que jamais cessa, mantinha a fé em um trilho de destino que, embora invisível, o aguardava. E ao descobrir que as palavras poderiam ser o fio que o ligaria a Navalha, percebeu que cada detalhe, cada nota de emoção, deveria ser tingido com a verdade de suas vivências. Quando o olhar de Navalha se fixou nele como o sol sobre o mar, ele inspirou fundo e começou a falar.

Gbigibe parou por um instante, buscando fôlego, sentiu o peso das palavras que Navalha proferira com ar de desafio: ela realmente amava aventuras. Agora, imóvel como uma rocha, absorvia cada gesto, cada som, cada cena que o jovem pintava com suas lembranças. Seu olhar era um espelho polido, vazio de dúvidas, mas sua expressão, uma chama silenciosa que dizia: "*Continue, não pare.*"



Evocar as vivências de *Gbigibe* na dança-afro sem desnudar as feridas abertas pelo Atheneu Sergipense seria trair a verdade de uma história tecida em luta. A cultura afro-brasileira, ali, insistia em florescer, mesmo entre as fissuras de um sistema contaminado pela discriminação e pela intolerância. O palco escolar era uma arena onde o racismo, camuflado, movia-se com sutileza cruel.

Era o ano de 2015. A Escola Estadual Atheneu Sergipense o acolheu em seu primeiro ano do ensino médio, onde o tempo corria em jornada integral. Nas tramas do currículo, disciplinas surgiam com as siglas I.C e A.C — Iniciação Científica e Atividades em Artes Cênicas. Desconhecendo os segredos que esses nomes guardavam, *Gbigibe* escolheu o caminho da ciência, sem jamais imaginar que a dança, essa ligada à alma, pudesse ser sua guinada. Mas a vida, como mestre paciente, reservava-lhe ocultas lições que o faria ir em outro caminho.

Desde menino, a dança entrelaçava seus passos — nas feiras, nos eventos, nas gincanas festivas. Contudo, suas perguntas também bailavam: onde estavam os mestres que ensinavam a arte como um destino possível? Onde se ouviam os ecos de um futuro onde



dançarinos fossem celebrados como advogados ou engenheiros? Naquele cenário, os sonhos artísticos se tornam escassos e solitários, como folhas no deserto.

Mas o destino, em seus desdobramentos sagrados, trouxe-lhe o projeto “Um Quê de Negritude”, um ventre que trabalhava com o axé, esse, que florescia sob a guia da professora Clélia Ramos. Nessa corrente, arte e religiosidade se fundiam em um ritual de resiliência, onde o corpo — templo e instrumento — se movia pela sobrevivência de sua cultura ancestral. A audição no refeitório, improvisada, mas cheia de fervor, foi sua primeira prova. O coração batia em festa, e os passos, ainda incertos, dançavam sob os olhos atentos de Clélia, se *Gbigibe* fosse aprovado, entraria no projeto como dançarino.

Ilustração 13 - Logo do projeto “Um Quê de Negritude”.



Ilustração: “Um Quê de Negritude”.

Foi ali que *Gbigibe* compreendeu: o “Um Quê de Negritude” era um mundo. Não era apenas sobre a dança; era o elo entre a história afro-brasileira e o fazer artístico na escola. Era a voz que rompia silêncios. Ao final, Clélia os acolheu com palavras de coragem e lhes revelou a objetivo do projeto, erguido sobre as leis que clamavam pelo ensino da herança africana e indígena, e informou que a criação do projeto estava debruçada pelo cumprimento das leis 10.639/2003 e nº 11.645/2008¹⁷ que obriga o ensino da cultura e história afro-

¹⁷ BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” e da “História e Cultura Indígena”. Diário Oficial da União: Poder Executivo, Brasília, DF, 11 mar.



brasileira e indígena nas escolas. *Gbigibe* respirou fundo, sentindo que Navalha se deleitava na narrativa, sábia e atenta.

Mas sua história de dança também era uma jornada de batalhas. No Atheneu Sergipense, escalou muros erguidos pela ignorância. Professores e alunos, com línguas afiadas pelo preconceito, proferiram insultos como se fossem verdades. Diziam que quem dançava no projeto estava “baixando o santo”, que era “coisa de macumba”. Onde estavam os debates que desafiariam essa cegueira? Onde se abriam espaços para construir consciências livres da sombra colonialista?

O racismo velado e a falsa moralidade tingem o mês de novembro, quando a negritude é louvada apenas para ser esquecida. Projetos como o “Um Quê de Negritude” resistem, mas o fazem solitários, guerreiros em trincheiras sem reforço. Uma educação real precisa ser corajosa, levar as verdades para as salas de aula, forçando os intolerantes a encarar o espelho de seus próprios preconceitos.

A falácia de que projetos como o “Um Quê de Negritude” bastaria para cumprir as leis que clamam pelo ensino da herança africana e indígena dos nossos povos originários, é como navegar contra a corrente das exigências essenciais que essas leis representam. A cada novembro, as instituições se adornam com discursos de exaltação à negritude, como se a breve luz de um mês fosse bastante para iluminar um ano de esquecimentos. “*Fizemos nossa parte,*” — dizem os profissionais da Escola Atheneu Sergipense, mas a consciência negra que pregam é um fantasma — apenas visível e policiada nesse breve período.

Ainda assim, o “Um Quê de Negritude” não é suficiente. Não por lhe faltar força, mas porque lhe falta eco. Quando a negritude permanece restrita a um projeto específico, a uma disciplina isolada, ela continua habitando a margem — agora não mais invisível, mas ainda contida. A escola autoriza a dança, mas preserva intacta a arquitetura do currículo. Como aponta Ângelo (2019, p. 372), mesmo após a promulgação das Leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008, as práticas pedagógicas seguem, em grande medida, fragmentadas, sem articulação entre áreas, o que reduz o ensino das culturas afro-brasileiras a ações pontuais, desprovidas de continuidade e de impacto estrutural.

Fotografia 14 - Ensaio do “Um Quê de Negritude” na Escola Estadual Atheneu Sergipense.

2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm Acesso em: 04 jun. 2022.



Fotografia: Arquivos do projeto.

A ausência de interdisciplinaridade não é um detalhe metodológico; é sintoma. Revela uma escola que ainda separa o corpo do pensamento, o sensível do cognitivo, a arte do conhecimento legitimado. Nesse modelo, a dança-afro é convocada a emocionar, mas não a ensinar; a representar, mas não a produzir saber. Tal lógica reafirma a colonialidade do currículo, que aceita a cultura negra como expressão estética, mas resiste em reconhecê-la como epistemologia. Como afirmam Nunes, Ferreira e Oliveira (2008, p. 8), a dança-afro, quando inserida no contexto escolar, possui potencial para o ensino das africanidades justamente por articular história, identidade, memória e consciência cultural — potencial este que se perde quando não dialoga com outras disciplinas.

Defender que a dança-afro atravessasse o currículo não é exigir mais um conteúdo, mas reivindicar outra lógica de educação: uma lógica em que o corpo também pensa, em que a ancestralidade também ensina, em que a negritude não seja convidada apenas para dançar, mas para reorganizar o chão da escola.

Essa compreensão desloca a própria noção de educação, rompendo com a separação colonial entre corpo e pensamento, emoção e conhecimento. A dança sempre esteve presente nas sociedades africanas como prática de socialização, conscientização e construção da humanidade, sendo mantida pelos africanos e seus descendentes como estratégia de preservação cultural e resistência. Ao negar esse corpo-saber, a escola reafirma uma



pedagogia que privilegia o cognitivo em detrimento das dimensões sensório-corporais da aprendizagem.

Escrevo desde um corpo branco, ciente de que minha relação com essas práticas não nasce da experiência direta do racismo, mas de uma posição historicamente beneficiada pelas estruturas que o sustentam. Nomear esse lugar não é gesto de neutralidade, mas de responsabilidade ética. Falar de dança-afro na escola, a partir desse lugar, exige escuta, deslocamento e recusa do exotismo pedagógico.

Quando a dança-afro permanece restrita ao mês de novembro, ela é tolerada. Quando atravessa o ano letivo, ela confronta. E é nesse confronto que reside sua potência decolonial. O corpo que dança convoca outro tempo, outro ritmo, outra ética de educação — uma ética que reconhece que ensinar também é sustentar presenças, reparar ausências e permitir que os saberes ancestrais voltem a pulsar no chão da escola.

Porém, é imperativo questionar: como se entrelaçam os propósitos da escola com os alicerces do projeto? E até que ponto as artes cênicas atravessam as barreiras das salas de aula, criando um fluxo verdadeiro entre o conhecimento e a experiência? A luta de *Gbigibe* era também essa — a de fazer o movimento romper a inércia, desafiando a educação que ainda prefere os moldes coloniais à pluralidade cultural de produção de conhecimento.

Gbigibe atravessou mares de desafios ao ingressar no “Um Quê de Negritude”. Cada vez que deixava a sala durante as aulas, um vento de desaprovação soprava nos corredores. Professores franziram a testa; colegas murmuravam em tom de escárnio que os participantes eram “macumbeiros”, como se a dança afro-brasileira fosse sinônimo de “feitiçaria demoníaca”, mal eles sabiam que era uma feitiçeira outra. Em nenhum momento, a escola ergueu pontes de diálogo ou preparou o terreno para debates que pudessem iluminar os muros dessa “educação” silenciada. Quando *Gbigibe* e seus pares sentiram na pele (um mais do que outros) o frio da intolerância religiosa, o que foi feito? Nada — como todos poderiam imaginar.

Fotografia 15 - *Gbigibe* com pessoas vestidas de Orixás no espetáculo *O Ayê: entre o místico e o sagrado*.





Fotografia: Arquivos do projeto.

A urgência do diálogo não deveria esperar o alastrar de conflitos ou formalidades de uma denúncia. Falar sobre o “Um Quê de Negritude” nas salas de aula é romper o ciclo de preconceitos que ecoam do pensamento eurocristão. Em uma escola que abriga tal projeto, não deveriam ser necessárias exigências para nutrir uma educação realmente ancestral. No entanto, naquele cenário, tais avanços jamais se concretizaram.

Quanto às ações que poderiam promover um fluxo constante de consciência sobre a cultura afro-brasileira, a escola deveria ser a guardiã dessa formação essencial. Mas fica uma pergunta latejando nas entranhas: seria suficiente o “Um Quê de Negritude” abrir suas portas e realizar apresentações anuais para um público receptivo na escola? Desde sua criação até 2018 (último ano de participação de *Gbigibe* na Escola Atheneu Sergipense), estudantes foram convidados a participar livremente do projeto. Em certo momento, o projeto até foi ofertado como disciplina eletiva. Nunca houve barreiras para alguém ingressar no projeto, mas bastaria isso para dissolver os muros invisíveis da indiferença

Ao refletir sobre a ligação entre o projeto e as artes cênicas, surge uma analogia inevitável: onde está a interdisciplinaridade sonhada entre a relação com o que “Um Quê de Negritude” provocava com a Escola? Aquela que deveria fluir atravessando as matérias e transbordando o conhecimento? Para um intolerante, o “Um Quê de Negritude” permanecerá distante, sempre envolto de algo “demoníaco”. Não irá atrair a curiosidade, nem fará com que ele abandone seus preconceitos para testemunhar as expressões de uma cultura que rejeita. Sem obrigatoriedade, sem o empurrão da discussão crítica nas salas, tais corações continuarão selados, distantes do calor da compreensão e da humanidade.



O intolerante/ignorante, abraça seus preconceitos com mãos fechadas, recusa-se a enxergar as intenções que dançam nas veias do projeto. A sala de aula sendo obrigatória, é o campo onde os debates precisam florescer, não como opção a ser escolhida, mas como tempestade inevitável — verdades engolidas goela abaixo, levando conhecimento para outra direção. Pois são eles, os cegos por vontade, que jamais buscarão rever a sua própria construção intolerante, e, por isso, o saber deve caminhar até eles com pés firmes.

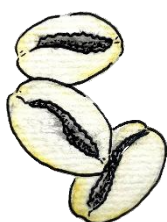
Fotografia 16 - Oficina com Nildinha Fonseca para o “Um Quê de Negritude”.



Fonte: Arquivos do projeto.

O dilema repousa nos diálogos que não ressoam pelos corredores das instituições, estas que ainda insistem em esculpir saberes claros como marfim europeu, repetindo, presos nos séculos, a ilusão de uma verdade única e imaculada. Uma educação moldada em ouro colonial, rígida e pequena, que exige ser desafiada no campo de batalha das mentes incontestáveis.

Mas não esqueçamos, em meio às chamas do confronto, que o exército deste lado se cobre com as ferramentas de *Ògún*, ferreiro divino, moldador dos destinos e do ferro. Os ciclopes que forjaram outras lendas jamais tocaram sua lâmina, mas, se ousarem chegar perto, sentirão apenas o fio mortal da adaga (espada), para logo depois, caírem no esquecimento.



As ações que dão corpo à intolerância religiosa no Brasil empreendem uma luta contra os saberes de uma ancestralidade negra que vive nos ritos, na fala, nos mitos, na corporalidade e nas artes de sua descendência. São tentativas organizadas e sistematizadas de extinguir uma estrutura mítico-africana milenar que fala sobre modos de ser, de resistir e de lutar. (Nogueira, 2020, p. 55).



Quando Sidney Nogueira, no seu livro: *Intolerância Religiosa* (2020), desvela as raízes recreativas do ódio misturado na intolerância, afirma que o medo cresce onde pulsa a vitalidade do que não se dobra. O Povo do Santo — feito de raízes, vento, água e fogo — ergue sua existência no que escapa à catequese, naquilo que não se subjugava ao ferro das cruzes. E na linguagem de uma fé colonizadora, a indomável veste o rótulo do profano, o corpo que não se curva pertence ao "demônio conquistador". Mas para aqueles que vivem sob o axé, o corpo é verbo, escritura viva, terra e cosmos entrelaçados. Não são alfabetos que guardam a sabedoria, mas pés que dançam histórias e vozes que invocam os ancestrais, num tempo onde a memória escreve no corpo sua eternidade.

Os filhos dos Orixás nunca esqueceram o caminho, seus corpos ainda encontram o pulso das águas e o sussurro das folhas. O elo nunca foi rompido; sua força reside no que permanece, não na ilusão de um retorno ao que nunca se foi. Sim, as populações afro-brasileiras foram afastadas — por correntes e cruzes — do que significa ser humano, mas o axé, vibrando em silêncio, nunca se partiu.

As fábulas coloniais da eternidade cristã prometem céu ou fogo, onde o pecado é grilhão e a salvação, promessa distante. Mas nas encruzilhadas, Pombagiras riem com gargalhadas robustas, pisam a terra com pés livres, e a sandália de ouro da Cigana ferve segredos das antigas macumbas. O véu da intolerância pesa sobre os que pregam com olhos fechados e corações vazios, vestindo-se de santos enquanto escorrem sangue nas mãos.

Gbigibe era ainda um menino quando descobriu a verdade na dança, quando o “Um Quê de Negritude” mostrou-se mais do que palco e passos. Aos catorzes, firmou raízes em solo tempestuoso, aprendeu que cada movimento trazia o peso da ancestralidade, e cada ensaio, o eco de séculos de resistência. Nem o Atheneu Sergipense, nem o projeto, prepararam seus jovens para o tiro frio do racismo, mas o caminho se desenha com marcas dolorosas. E ainda assim, é preciso um abraço firme, um cuidado urgente que acolha corpos feridos, pois onde a intolerância finca suas bandeiras, somente a coragem semeia liberdade.

Gbigibe, nascido sob o manto da pele branca, sentiu, no ensino médio, o sabor amargo da intolerância, mas só em pequenas gotas — um vislumbre fugaz do oceano que afoga os sonhos de seus amigos, homens e mulheres negras. Para eles, o peso é sempre maior, a tempestade nunca cessa, pois o mundo lhes lança pedras onde a brancura vê caminhos. É preciso nomear o privilégio que a cor lhe concedeu, não como escolha ou mérito, mas como



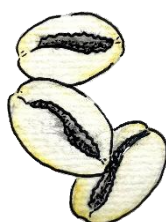
escudo involuntário. Enquanto seus passos enfrentaram desafios, os de seus amigos caminharam sobre brasas, com feridas que a sociedade insiste em não enxergar.

Fotografia 17 - *Gbigibe* com Navalha e Zé Pelintra no espetáculo *Ayê: uma década de africanidades*.



Fonte: Arquivos do projeto.

A brancura, esse fenótipo que reflete uma falsa luz e esconde histórias, não faz de seus portadores cúmplices automáticos, mas lhes oferece a liberdade do esquecimento, a escolha de ignorar o peso da opressão. Como Lia Vainer Schucman (2014, p. 185) tão diretamente revela, não há escapatória da liberdade branca, essa que se veste de invisibilidade enquanto a negritude luta, grita e sangra sob o silêncio cúmplice de um mundo desigual.



A brancura diz respeito às características fenotípicas que se referem à cor de pele clara, traços finos e cabelos lisos de sujeitos que, na maioria dos casos, são europeus ou eurodescendentes. Por isso, é importante pensar que os sujeitos brancos não têm em sua essência uma identificação com a branquitude, mas sim, processos psicossociais de identificação. (Schucman, 2014, p. 185).



Enquanto, para Jean-Georges Noverre, o momento em que a dança é fixada/escrita, ela deixa de ser dança, para Ciane Fernandes a dança não é dança ao ser fixada pela escrita. (Fernandes, 2013, p. 4). Para trazer competência a trajetória de *Gbigibe*, utilizar de outras formas de escrita para transcrições de suas vivências, e para o que virá a seguir, é utilizar de uma poética cênica afro-brasileira, para (re)viver mais uma vez o que foi a instrumentalização do início da sua carreira artística, no tempo, retornar é dar avanço, voltar para o primeiro espetáculo para compreender ainda mais afundo o que a memória pode ter esquecido, ou utilizar dela, para uma percepção sobre dança que *Gbigibe* conquistou, se tornando potência de aprendizado.

Ciane Fernandes (2013, p. 5) traz nas suas escrituras uma reflexão sobre a pausa e escrita quando reconhece que “através da pausa como escuta da pulsação das partículas em vibrações infinitesimais mesmo em estado de “perfeito descanso”, que emerge a terceira via do mover e ser movido, dançar e ser escrito, escrever e ser dançado”.

Nesta jornada, a busca por uma escrita que fale com dança, que teça laços entre palavra e público, torna-se um exercício vital — uma busca por conexão que transcende o verbo. Assim como os artistas-pesquisadores, que, em cada gesto, em cada passo, procuram um meio de traduzir a arte em texto, nós escrevemos não para desafiar a rigidez das regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), não para sermos "rebeldes" ou para romper as regras por capricho. Mas há prisões invisíveis na linguagem regulada, um molde que não contém o corpo que dança, nem a dança que escreve.

As normas nasceram em terrenos áridos, elas não foram feitas para os que fazem do corpo uma pena e da dança, sua tinta viva. Perante a esses fatos, indago a necessidade de uma reescrita que dance com a memória na conjugação da transcrição nas possibilidades dos possíveis detalhamentos sobre as vivências traçadas por *Gbigibe*, e assim, será feito.

Essa escrita nasce do que se aprende vivendo. Não segue a lógica do herói que parte para conquistar mundos distantes, mas o percurso espiralar de quem se forma no tempo do rito, da repetição, da convivência. *Gbigibe* cresce entre narrativas que não vinham impressas, mas sopradas pela voz dos mais velhos, atravessadas pelo cheiro da folha, pelo som do atabaque que ensina antes mesmo de nomear. Na adolescência, tempo em que as histórias de aventura raramente acolhiam corpos como o seu, encontrar uma narrativa que se funda no terreiro era gesto raro — não exceção divina, mas afirmação de existência.



As possibilidades dessa escrita não se oferecem como fuga, tampouco como fantasia desconectada do real. Elas acolhem uma juventude que aprende a imaginar a partir do que pulsa ao redor do corpo. Enquanto outros heróis empunhavam armas e atravessavam reinos inventados, *Gbigibe* aprendia a ler o mundo nos sinais miúdos: no tempo da água, na resposta da folha, na ética do silêncio, na palavra que só se diz quando é chamada. Seu aprendizado não nasce da ruptura com a origem, mas do aprofundamento dela.

A narrativa retorna às lendas como quem retorna à fonte — não para congelar o passado, mas para manter a circulação da vida. Retorna à tradição oral que sustenta os afazeres do povo de terreiro, onde cada história é ensinamento e cada ensinamento se constrói no coletivo. Nada aqui opera como ornamento. Nada está a serviço do exotismo. Os saberes que atravessam a escrita são fundamentos que organizam a trama, a ética e o modo de estar no mundo narrado.

Tudo o que se conta está ligado às experiências que *Gbigibe* viveu no terreiro. As escolhas estéticas — os símbolos, os ritmos, os gestos — emergem dessas vivências e não funcionam como adereço narrativo. São marcas de uma existência atravessada pelo sagrado, por uma pedagogia que não separa corpo, espírito e comunidade. O terreiro educa porque ensina a partilhar o tempo, a respeitar os mais velhos, a reconhecer que ninguém se faz sozinho.

Ser herói, nesse contexto, não é vencer batalhas, mas sustentar o axé recebido. É aprender a carregar o que veio antes sem se submeter às lógicas coloniais que insistem em deslegitimar esses saberes. A semiótica que funda a existência de *Gbigibe* nasce do corpo em rito, do corpo que dança, do corpo que escuta — um corpo que sabe que sua força não está na exceção, mas na ancestralidade que o atravessa.

Essa escrita se reafirma como gesto transgressor porque desloca o centro da narrativa. O herói não se constitui na solidão, mas na comunidade. Não se constrói pela negação da origem, mas pelo reconhecimento dela. Filho de Orixá, e de terreiro, *Gbigibe* carrega no corpo uma pedagogia ancestral que resiste ao apagamento e insiste em ensinar que há outras formas de aprender, de existir e de narrar o mundo.

A demonização de Exú e Pombagira não pode ser compreendida como um mal-entendido histórico, tampouco como uma distorção acidental entre sistemas simbólicos distintos. Trata-se de uma operação deliberada da colonialidade, articulada por meio da catequese cristã, que atuou na produção intencional do inimigo religioso como estratégia de dominação. Ao associar Exú à figura do demônio católico, o projeto colonial não apenas

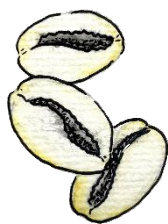


deslegitimou as cosmologias africanas, como também construiu um aparato moral destinado a controlar corpos, práticas e modos de existência que escapavam à ordem eurocristã.

Esse processo de demonização atua também sobre o corpo. O corpo que dança, que gargalha, que bebe, que fuma, que manifesta desejo e erotismo torna-se, no imaginário cristão, um corpo profano. No entanto, como o próprio texto evidencia, o “profano” é uma categoria construída a partir de uma moral cristã que separa espírito e matéria, transcendência e corporeidade. Nas cosmologias afro-brasileiras, essa cisão não se sustenta: o corpo é lugar de saber, de memória e de comunicação com o mundo ancestral. A incorporação, nesse sentido, não é perda de si, mas atualização de uma herança ancestral que se manifesta por meio da corporeidade, da oralidade e do gesto.

Quando Pombagira gira, assopra o fumo, aconselha e gargalha, não está encenando um excesso moral, mas ativando um regime próprio de linguagem. Trata-se de uma linguagem performativa, em que o saber não se transmite por explicações abstratas, mas pela experiência sensível do rito. Essa lógica aproxima-se do que Martins (2021) define como oralitura: um sistema de produção e transmissão de conhecimento no qual corpo, voz, memória e movimento são indissociáveis.

Como afirma a autora, os saberes africanos e afro-diaspóricos foram historicamente transmitidos por meio de performances corporais, ritos, cantos e danças, constituindo uma filosofia encarnada (MARTINS, 2021, p. 206).



O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um páthos inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (Martins, 2021, p. 206).

Essa concepção desloca radicalmente a ideia ocidental de conhecimento como algo fixado exclusivamente na escrita alfabética. O que está em jogo não é a ausência de escrita, mas a presença de outras formas de inscrição do saber. O corpo torna-se arquivo vivo, e a dança, um modo de pensamento. Nesse sentido, os adereços, os gestos, as comidas rituais, as vestimentas e os objetos sagrados não funcionam como ornamentos estéticos, mas como



dispositivos de memória ancestral que atravessam o tempo e operam como estratégias de sobrevivência cultural.

É nesse ponto que a noção de tempo espiralar, desenvolvida por Martins (2021), torna-se central para a compreensão da narrativa de *Gbigibe*. O tempo, nas cosmologias afro-diaspóricas, não se organiza segundo uma linearidade progressiva, orientada por começo, meio e fim. Tampouco se fecha em ciclos repetitivos. Ele se estrutura de forma espiralada, permitindo que passado, presente e futuro coexistam e se atualizem mutuamente. Como afirma Martins (2021, p. 137), trata-se de um tempo pleno, em que as instâncias temporais se acumulam sem se anular.

Na trajetória de *Gbigibe*, essa temporalidade se manifesta tanto na vivência de terreiro quanto na ficção do Cabaré 777. O espaço ficcional não opera como fuga da realidade, mas como dispositivo analítico que materializa essa lógica espiralar do tempo. Ao atravessar portas, escadas e encruzilhadas, *Gbigibe* não se desloca apenas espacialmente, mas temporalmente, acessando camadas de memória que não estão fixadas em um passado morto, mas ativas no presente. Como aponta Martins (2021, p. 133), o tempo só pode ser concebido pelo espaço que o corpo ocupa, sendo corpo, tempo e espaço imagens mutuamente espelhadas.

Essa compreensão também atravessa o campo educacional. Quando a escola reduz a cultura afro-brasileira a projetos pontuais, como ocorre com o “Um Quê de Negritude”, ela reproduz uma lógica temporal colonial, que confina a negritude a datas específicas, como o mês de novembro, sem permitir que esses saberes atravessem o currículo de forma contínua e estruturante.

Reconhecer-se como pesquisador branco não busca neutralidade, mas afirma um posicionamento ético, sem equivaler experiências, ao reconhecer assimetrias que atravessam o percurso formativo de *Gbigibe*

ÈTA

A Dança Como Caminho Ancestral

Ilustração 18 - A dança em circularidade ancestral.





Fonte: Ilustração de João Victor de *Òṣògìyán*, 2025.

Neste capítulo, acompanhamos *Gbigibe* em suas primeiras experiências cênicas no projeto “Um Quê de Negritude”, onde a composição coreográfica de *Ògún* tensiona memória, rito e cena. Entre o Cabaré, o terreiro e a escola, a narrativa problematiza a separação entre dança afro-brasileira acadêmica e dança de Orixá, revelando as marcas da colonialidade nos processos de criação. Em diálogo com epistemologias afro-diaspóricas, o corpo emerge como arquivo vivo, campo político e escrita ancestral.

O fio condutor que tece a narrativa deste e dos espetáculos seguintes, nos quais *Gbigibe* dançou pelo projeto “Um Quê de Negritude”, nasce da percepção e análise dessas montagens cênicas. Por meio desta escrita, essas experiências serão apresentadas ao público, ressaltando as marcas que deixaram em *Gbigibe* e as contribuições que ofereceram ao seu percurso artístico.

Ao mesmo tempo, serão evidenciadas as urgências que, ao longo da sua trajetória, impulsionaram uma investigação sobre os processos de composição coreográfica, dialogando com as artes afro-brasileiras. Em especial, a dança-afro contemporânea e a dança de terreiro, essas, se revelam não apenas como referências, mas como guias essenciais na busca por novas possibilidades de criação no/com/para corpo e na cena.



Nos ensaios do “Um Quê de Negritude”, às quartas-feiras e aos sábados, se faziam dança com os pés no chão, *Gbigibe* ensaiava o repertório vivido, até que, ao se aproximar do mês de novembro, o projeto começasse a se dedicar em novas composição de novas criações em dança. Adriano Matos, num súbito chegar, repassava coreografias ao vento, sem anúncio, e sem aviso prévio, deixando o tempo moldar o movimento, entregando essa responsabilidade aos demais veteranos. E assim, no projeto, com tantos corpos a compartilhar, cada um dançava o que lembrava, e *Gbigibe*, atento, tentava ajustar-se às diversas diferenças quando terceiros passavam as novas coreografias.

Frustrações vinham nos pequenos deslizes, detalhes que o olhar não podia calar, e quando as novas danças surgiam para o espetáculo do ano em questão (2015), quem estivesse presente no dia que foram passadas, era provável que fosse dançar. O Teatro Tobias Barreto (SE) os aguardava, como um templo que sempre acolheu as apresentações do “Um Quê de Negritude”, por sua vez, faltava a alma na interpretação, o corpo exigia mais do que ensaio, pedia a entrega, a conexão, pois dançar nas referências de *Ògún*, por exemplo, sem compreender seu ferro, seria um gesto vazio, sem vibração. O ato de cortar, preciso e forte, não aceitava mãos que hesitassem no ar.

— Tudo bem, Navalha, irei te contar. Mas, para ser mais preciso e verdadeiro contigo, saiba que só posso falar daquilo que vivi. Vou te explicar como funcionavam as coreografias das quais participei. Sendo assim, narrarei como foi o primeiro espetáculo em que atuei, intitulado: *“O Aiyê: Entre o Místico e o Sagrado”*.

— Vamos logo com isso. Tenho assuntos muito mais importantes para resolver. Me convença da sua importância com urgência. Já basta a insistência de Zé para querer ir comigo... O que as outras falariam se eu ainda saísse com dois homens? — disse Navalha, revirando os olhos. — Se fosse para deitar com outro homem, seria ainda mais justificável do que elas acharem que preciso da ajuda de vocês.

Ilustração 19 - Cartaz do espetáculo *O Ayê: entre o místico e o sagrado*.





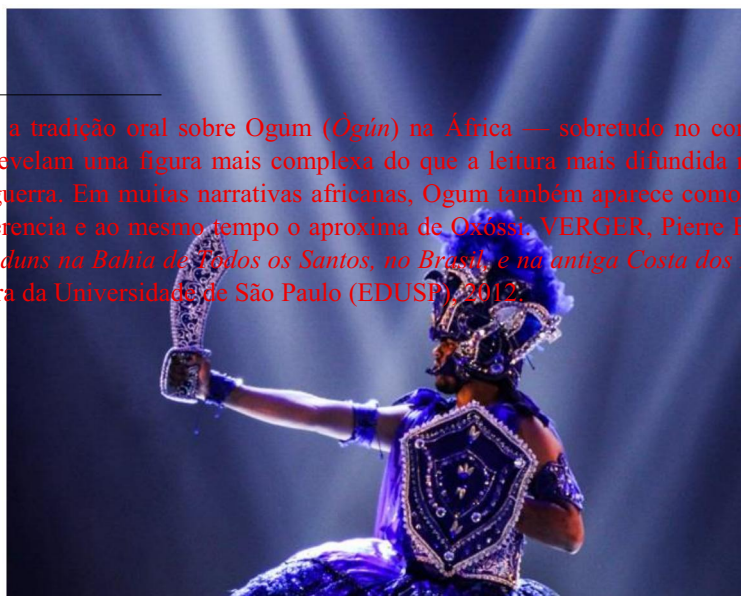
Fotografia: Arquivos do projeto.

Foi em 23 de novembro, no ano de 2015, que *Gbigibe* subiu ao palco no espetáculo que o “Um Quê de Negritude” esculpiu, onde ele dançou, sonhou e sentiu. Entre passos, histórias e gestos, “*O Canto do Pajé*” foi a primeira coreografia que ele dançou, mas aqui, a ênfase retorna para as danças que mantêm correlação com os Orixás. A escolha dos corpos que dançariam acontecia no início do mês que antecedia o espetáculo no teatro, servindo para que nos ensaios fluíssem apenas com aqueles que fossem designados a dança-las.

Começo, então, por *Ògún*, o destemido, cuja força se impõe em sua pisada. Cada movimento narrava uma parte da história da vida desse ferreiro. Fernando Aguiar, a voz que guiava ao recitar a oração introdutória da coreografia, tecia palavras no tempo dando uma prévia da cena que aconteceria. E quando São Jorge se fez em oração, no entrelaço do sagrado com as artes, o Orixá e o santo, unidos na cena, se ergueram no palco através dos corpos dos participantes.

Na oração que abria a coreografia, já se teciam fios de conexão, a presença nada sutil de *Ògún* ressoava, um ex-aluno da escola, interpretava o Orixá enquanto mais 7 alunos adentraram ao palco posteriormente. Não houve ensaio para o corpo aprender, nem um preparo para agregar ao gesto, saber que *Ògún* é um guerreiro¹⁸ foi descoberta que veio como florescer durante os ensaios.

Fotografia 20 - Ogum no espetáculo *Ayê: entre o místico e o sagrado*, produzido pelo “Um Quê de Negritude”.



¹⁸ A historiografia e a tradição oral sobre Ogum (*Ògún*) na África — sobretudo no contexto iorubá (Nigéria, Benim e Togo) — revelam uma figura mais complexa do que a leitura mais difundida no Brasil como apenas orixá do ferro e da guerra. Em muitas narrativas africanas, Ogum também aparece como caçador, um odé, mas armado, o que o diferencia e ao mesmo tempo o aproxima de Oxóssi. VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2012.



Fotografia: Pritty Reis.

Foi no terreiro, no rito, no chão, ao fazer Muzenza, que *Gbigibe* sentiu que os passos não eram meros movimentos, mas comunicadores do tempo que nunca partiu. Desde o início no “Um Quê de Negritude”, *Gbigibe* percebeu que o corpo narrava os *itans* (lendas) onde cada gesto era um fio de memória que tecia no palco caminhos ancestrais.

No início, foi árduo encontrar a corporificação correta, o estado de presença que tudo se alinhava, que trazia sentido e sentimento. *Gbigibe* jamais ouvira falar de *Ògún*, nunca havia sentido sua força na dança/ritmo/rito. Sem um saber que fluísse em partilha, buscou refúgio nas lendas que ainda estava desvendando, e foi nos deuses da Grécia antiga que seu imaginário (erroneamente) se construiu. Mas faltava o axé, o fundamento, o toque do tambor, a oralidade, e sem essa pedagogia viva, seus passos poderiam perder autenticidade.

O corpo poderia hesitar, errar o compasso, a guerra dançada não se ergueria, mas ainda assim, a dança o escolhia. Foi vencendo a ausência e o não saber, aprendendo no corpo, que a cena o abraçou, *Gbigibe* se tornou puro movimento, e como consequência, foi selecionado para dançar essa coreografia.

O frio na barriga dançava em *Gbigibe* de um jeito jamais ensaiado. Era outro pulsar, outra vibração. A responsabilidade que se tecia ao subir no palco era incomparável aos passos leves que ele outrora dera nas apresentações escolares que o “Um Quê de Negritude”



realizava. Nunca antes sentira tamanha revoada de borboletas, batendo as asas em seu estômago como se despertassem para o primeiro voo.

Fotografia 21 - Coreografia de Ogum no espetáculo *O Ayê: entre o místico e o sagrado*.



Fotografia: Arquivos do projeto.

A coreografia esculpida de *Ògún* para *Gbigibe* e os demais estudantes, entrelaçava-se ao figurino e aos adereços cuidadosamente separados para os dançarinos e intérpretes. Naquele instante sagrado, a roupa, o colar de miçangas ou de plástico que simbolizavam o fio de conta¹⁹, e por respeito, não será nomeado assim, embora dali brote a inspiração), entrelaçado em brancos e azuis, e a espada de papelão, artesanal e simbólica, não eram apenas adornos: eram fios que costuravam a cena e, além dela, teciam pontes para o aprendizado e a compreensão das qualidades estéticas afro-brasileiras, bordadas sob o *alá*²⁰ de *Òṣàlà*.

“As labaredas dançam sobre o ferro, moldando com precisão o corpo da armadura de Ogum. Ele, senhor da sabedoria e mestre da guerra, sabe a hora exata em que suas armas estão prontas. Elas ecoam seu nome, ressoando com a batida do martelo, que, abençoado pelo suor do ferreiro, forja as ferramentas de sua proteção e vitória. O azul profundo de suas vestes contrasta com o brilho frio do ferro que adorna seu corpo. O capacete, o escudo, a espada e os

¹⁹ O fio de conta não se configura como adorno, mas como representação material do vínculo entre a pessoa e o orixá nas religiões afro-brasileiras. Sua potência ultrapassa a dimensão estética, pois é atravessado por um rito de consagração, o amaci, banho preparado com ervas específicas de cada orixá, por meio do qual o fio recebe axé e passa a existir como presença viva. A partir desse processo, o fio atua como extensão material da relação sagrada, operando no corpo como marca de pertencimento, proteção e continuidade ancestral.

²⁰ O alá de Oxalá é o pano branco ritual associado a Oxalá, utilizado em contextos litúrgicos e simbólicos nas religiões afro-brasileiras. Representa a pureza, a criação, o silêncio e o princípio da vida, estando ligado à ética do cuidado, da calma e da organização do mundo. Quando estendido ou utilizado em ritos, o alá opera como suporte material do sagrado, marcando um território de respeito, proteção e axé sob a regência de Oxalá.



braceletes tornam-se seus fiéis aliados, companheiros inseparáveis de uma batalha que já se anuncia.

Ogum observa, de longe, o campo de guerra. Com um olhar firme, posiciona-se e, em silêncio, pede a bênção de sua mãe, Iemanjá, que, como sempre, zela por seu filho. Fortificado como o próprio ferro, ele reúne suas forças, preparando-se para o que está por vir. Com estratégia, Ogum seleciona seus guerreiros, traça o plano de ataque e escolhe, com cuidado, sete combatentes para acompanhá-lo. Veste-os com seus trajes e compartilha sabedoria de batalhas passadas. Na guerra, o único escudo invencível é o de Ogum, pois ele protegeria a todos. Mas todos teriam forças para destruir o inimigo.

Ogum lidera o esquadrão, entrando primeiro no campo adversário. O palco da batalha, ainda virgem de sangue, sente o peso de sua presença. É Ogum quem exala o cheiro do conflito, o cheiro da guerra prestes a ser travada. O Orixá dos metais e da tecnologia observa seus inimigos, fixando-os com um olhar penetrante. Apoia a espada sobre seu ombro direito e, com um gesto imponente, mostra suas armas, desafiando aqueles que ousam enfrentá-lo. Ao juntar o escudo e bater sua espada com força, o som retumbante ecoa por milhas, anunciando o início da guerra.

Ogum encara os guerreiros que convocou, observa para a esquerda e para a direita, e, como um sinal divino, todos entram em campo, surgindo das pedras e montanhas que formam o terreno. A formação que ele ordenou se desenha em um "V", e, com as espadas em punho, os guerreiros avançam, movendo-se com calma antes da tempestade. Ogum, com seu movimento sereno, aguarda o inimigo se aproximar. Quando o momento chega, Ogum assume a posição de ataque, e sua tropa avança com força, pisada a pisada, com o chão trepidando sob o peso de seus passos na sincronia da marcha.

A linha direita ataca, cortando o inimigo por cima, por trás, e pela direita. Logo após, o grupo da esquerda repete o movimento. Nenhuma brecha ficou aberta; onde o inimigo tentou se infiltrar, foi derrotado. Cortes precisos, rápidos e implacáveis dominam o campo. O som das lâminas cortando o ar é seguido de giros e movimentos que desequilibram os adversários.

Os inimigos caem um a um, e suas cabeças, como troféus, rolam pelo chão, cortadas por cima, por baixo, pela esquerda e pela direita. Aqueles que vinham logo atrás não escapam, e, com cortes certos e giros acentuados no ar, Ogum e seus guerreiros dominam a batalha.



A guerra, agora em seu clímax, se arrasta por mais um tempo, até que os inimigos, homens e mulheres, são abatidos lentamente. As lâminas das espadas, quase vermelhas de tanto sangue, cortam com maestria, enquanto o ferro se aquece no calor da batalha.

Reformando seu pelotão, Ogum dá a ordem para retroceder, ele sabe a hora certa, e organiza suas tropas em uma fila lateral atrás de si. Quando o momento chega, ele, com firmeza, anuncia a hora de avançar. O terreno inimigo está quase vazio; suas tropas estão dizimadas, e a vitória já se desenha no horizonte. Ogum sabia, no fundo, que ele sairia vitorioso.

Foram cortes para todos os lados, com os guerreiros avaliando de cima de suas espadas se havia ainda algum inimigo nas proximidades. O campo, agora devastado, testemunhava a grandiosidade de Ogum, mesmo sem alguém para exaltar sua glória. Duas filas se formam, e, com o som da guerra já silenciado, começa a celebração da vitória. Como é costume em qualquer ritual sagrado, a arte da guerra também exige dança.

Ogum, com seus guerreiros ao redor, inicia a comemoração, afastando-os lentamente do campo de batalha. Um por um, eles seguem o líder, até que Ogum, girando em torno de sua vitória, finaliza o ritual. Seus guerreiros, ajoelhando-se em respeito, prestam homenagem ao Orixá, o grande vencedor da guerra”.

— Por enquanto, essa parte da minha vida já seria um começo. Te garanto que, depois de tantas vivências e aprendizados, dentro e fora do terreiro, eu poderia, sim, ser útil para você lá fora, Navalha. Basta que eu tenha essa oportunidade.

— Não pense que desconheço suas intenções. Sei que, no fundo de tudo isso, você deseja voltar para casa... E, para ser sincera, ainda não sei se confio plenamente em você. Também me recuso a acreditar que, estando ao meu lado, você não seria um estorvo. — Navalha estreitou os olhos, arqueando as sobrancelhas. — Por outro lado, achei toda essa falação intrigante. Não imaginava que tivesse passado por tudo isso...

— Isso significa que você vai me levar? Que vai me deixar te ajudar? — *Gbigibe* deixou escapar algumas lágrimas. Ao tentar limpá-las com a roupa, percebeu que, ainda que o tempo girasse de forma diferente ali, o fedor impregnado em suas vestes permanecia.

— Bom, teremos muito trabalho pela frente. Espero que já esteja ciente disso! *Gbigibe* lançou um sorriso resplandecente.

— Isso é um sim?



— Talvez... O que está acontecendo lá fora é que, aparentemente, o poder e a liberdade de dançar foram arrancados. Ninguém consegue mais dançar. E é por isso que o clima aqui está ainda pior do que o normal. Nós também estamos presos.

— Mas como isso é possível? Se me tirassem a liberdade de dançar... O que sobraria de mim? Foi na dança que descobri minha vontade de viver! Foi nela que vislumbrei um futuro, um legado...

— E agora, alguma coisa — ou alguém — nos privou disso. A Lapa está desesperada. E olhe que nem sei como as coisas estão nos outros lugares. Já imaginou, menino, como devem estar os terreiros? Convocando todos os encantados, e eles... imóveis? Sabendo que a dança é um dos elos mais antigos e sagrados entre as divindades e os humanos?

— Não sei o que pode ter acontecido, mas confio que, juntos, encontraremos um jeito. É uma promessa!

— Você já reparou que, acima do teto deste Cabaré, há aquele relógio? — Navalha apontou para cima. *Gbigibe* franziu o cenho. — Pela sua cara, imagino que não. Não precisa de muito esforço para notar que ele gira sem parar. O ponteiro maior e o menor se movem em direções opostas, chocando-se, desafiando qualquer lógica. Ninguém nunca sabe, de fato, que horas são. Mas como você estava conversando com Cigana, acredito que ela já tenha te explicado sobre isso. O que talvez ela não tenha dito é que, para cada pessoa que entra aqui, vinda seja lá de onde for, esse relógio faz sete marcações: dia, mês, ano, hora, minutos, segundos e milésimos.

— Então... Isso significa que vocês sabem de onde e quando eu vim? — O garoto, tomado por uma alegria súbita, quase saltou nos braços de Navalha. Mas a Pombagira o conteve, pressionando um dedo firme contra sua caixa torácica, obrigando-o a se acalmar no assento.

— Exatamente. Não posso te dizer o local exato onde estava antes de aparecer aqui, mas sei que é para aquele tempo que precisamos voltar. Algo deu muito errado naquela época... E agora, precisamos partir com urgência.

— Mas você tem alguma ideia do que aconteceu, Navalha?

— Não com precisão. As informações chegam de tantas entidades diferentes que é difícil alinhá-las. Mas dizem que algum rapaz fez uma besteira grande... Ainda que eu me mantenha cética quanto a isso. Afinal, o que um mero homem poderia ter feito para causar um caos incontrolável como esse?

— A situação deve ter irritado todos os Orixás!



— Não sei se todos..., mas, definitivamente, *Èṣù* deve estar aborrecido.

— Faz sentido. Ele é o senhor dos caminhos, da troca, do movimento... se algo afetou a dança no mundo, quem mais teria poder para intervir senão ele? — Navalha cruzou os braços, os olhos fixos em um ponto qualquer no salão.

— Boa pergunta...

Após o silêncio raivoso e quase audível de Navalha, um rangido de porta ecoou pelo corredor, fazendo-se ouvir por todos no salão. As luzes amareladas dos lustres e das velas não bastavam para iluminar por completo a cena, mas, ao longe, um tecido lilás cintilava no espaço. *Gbigibe* soube, então, que Cigana finalmente retornara aos aposentos.

À medida que a distância entre eles se encurtava, uma nova figura emergia logo atrás dela. Um homem de porte imponente, trajando terno, cartola e uma longa capa preta. Seus passos firmes faziam o assoalho do Cabaré ranger em resposta, anunciando sua chegada. Sob a aba do chapéu, a luz revelava uma barba branca meticulosamente esculpida em formato ponte agudo. Cigana, adiantando-se com pressa, movia-se com leveza e graça, como se deslizasse entre o tempo e o espaço, sem jamais perder sua elegância. Quando, enfim, os dois se posicionaram diante do salão, Cigana tomou a palavra.

— Aqui está, Navalha. Consegui trazer o único e possível Exú capaz de fornecer a informação que você deseja. O único que poderia te orientar. E saiba... não foi fácil encontrá-lo. — Cigana abriu um sorriso enviesado, desenhando a ironia na curva dos lábios. — Lembre-se: agora você tem uma dívida comigo. — Ela virou-se de costas, pronta para desaparecer na penumbra.

— Agora, se me permitem... — A voz daquele homem era diferente de todas que *Gbigibe* já ouvira. Rasgava o ar como uma lâmina, certa, cortante, densa como um trovão antes da tempestade. Já nas primeiras palavras, um arrepio subiu pela espinha de *Gbigibe*, e o suor frio lhe brotou na pele. — Posso saber o motivo de ter sido convocado? Vocês não fazem ideia de onde eu estava. E, de repente, sou puxado de volta, com Cigana praticamente implorando pela minha presença. Alguém pode me explicar o porquê?

— Sim, eu preciso da sua ajuda!

— Desembucha, Navalha. O que quer de mim? — *Gbigibe* observava em silêncio. Não conhecia aquele Exú, mas pela forma abrupta como falava, percebeu que paciência não era uma de suas virtudes.

— Para começo de conversa — Navalha rebateu, cruzando os braços —, sou mulher suficiente para resolver esse problema sozinha. Mas você já deve saber: não é só a Lapa que



está em apuros... o mundo inteiro está. Se não fizermos algo, talvez a dança nunca mais volte.

— O Exú soltou uma risada curta, um eco rouco no salão.

— Parece que dançar virou missão impossível... num “passe de mágica”, os corpos desaprenderam a se mover. Se aqui já está parado desse jeito, já deu um pulo nos terreiros? A confusão instaurada é inaceitável.

— Por isso preciso da sua ajuda. Quero ir pessoalmente resolver essa questão. Sei que talvez a resposta esteja na Lapa. Mas não quero ser chamado para habitar temporariamente um corpo. Quero ir por inteira. Para isso, preciso saber exatamente em que tempo devo parar. E só você pode me dar essa resposta. — Giramundo arqueou uma sobrancelha.

— Eu pagaria todo ouro do mundo para ver você resolver essa situação! Mesmo que encontre quem fez isso, mesmo que eu te coloque na época certa... o que pretende fazer? Porque eu te digo: achar o culpado não será suficiente. O rapaz mexeu com o lado dos Orixás... e não sei se você tem forças para lidar com isso.

— ENTÃO VOCÊ SABE EM QUE ÉPOCA FOI! — Navalha elevou a voz, os olhos brilhando como lâminas afiadas. — O Exú abriu um meio sorriso.

— Claro que sei. Não me chamo Giramundo à toa, Navalha.

— Isso significa que vai me ajudar?

— Isso significa que temos um longo caminho pela frente. — Navalha respirou fundo, sentindo o peso da missão sobre os ombros. Mas algo em sua expressão permaneceu inabalável.

— Sempre serei grata pela sua ajuda.

— Mas o que me deixa ainda mais curioso... — Giramundo inclinou a cabeça levemente, os olhos ocultos sob a aba da cartola — ...é que, no fundo, você sabe muito bem que quem fez isso pode nem estar na Lapa, não é? Você não é ingênua, Navalha.

— Mas, Giramundo, tenho um compromisso com aquele povo! Posso descobrir alguma coisa... e se for lá mesmo que esse problema possa ser resolvido? Não vou ficar de braços cruzados! — Giramundo soltou uma risada curta, carregada de ironia.

— E mais uma vez, pensando no seu próprio umbigo! — *Gbigibe* se engasgou de surpresa com a rispidez do Exú e começou a tossir. O som cortou o ar, atraindo os olhares de todos.

— Mais um que veio parar aqui? — Giramundo resmungou, franzindo o cenho. — Daqui a pouco isso vira um orfanato! O que está acontecendo?



— Me perdoe a ignorância — Cigana interveio, medindo as palavras. — Mas esse rapaz chegou há pouco tempo. Já lhe disse para relaxar e aproveitar o espaço... daqui a pouco ele se acostuma com seu novo lar.

— Ah! Mais uma coisa — Navalha interrompeu, desviando o olhar para a direita, com a expressão de quem não aceitaria contestações. — O garoto vem comigo. — Cigana sorriu de canto, segurando uma risada.

— Quais foram as palavras mágicas que você usou para convencer essa mulher, hein, garoto? — *Gbigibe* coçou a nuca, sem jeito.

— Eu só contei um pouco da minha vida... e acho que realmente posso ajudá-la. — Giramundo soltou um suspiro zombeteiro.

— Um grande homem, suponho. E qual o seu nome, moço? — Pela primeira vez, ele ergueu a cartola com o dedo indicador, revelando os olhos que giravam incessantemente. Para cima, para baixo, para os lados, em diagonais desconexas. Se havia um padrão naquele movimento, *Gbigibe* não conseguiu decifrar.

— *Gbigibe*, moço. — O silêncio caiu pesado sobre a sala. Os olhos de Cigana e de Giramundo se arregalaram num susto súbito, e num instante, todos recuaram, como se um feitiço invisível os empurrasse para trás. Os olhares que recaíram sobre *Gbigibe* eram de pura fúria, como o de Pinga Fogo momentos antes.

— Esse nome... — Cigana murmurou, o tom carregado de incredulidade. — Estava no meio da conversa sobre quem causou todo esse desagrado. Não pode ser coincidência, não é?

— Impossível haver dois como ele! — Cigana sibilou, estreitando os olhos.

— Só pode ser esse... esse moleque! Giramundo bufou, fechando os punhos.

— Você tem sorte, *Gbigibe*. Sorte de que não podemos derramar sangue nesse salão... — A voz de Navalha tornou-se um fio de lâmina afiada. — Porque, se pudéssemos... a primeira navalhada do dia seria em você, seu patife.

— Mas, calma! Eu nem sei do que vocês estão falando, eu juro! — *Gbigibe* ergueu as mãos num gesto desesperado, tentando conter a tensão crescente. — Eu expliquei exatamente como vim parar aqui para Cigana... um galo me trouxe! — Ele soltou uma risada nervosa, tentando, em vão, quebrar o clima pesado que pairava no ar.

— Eu não sei de nada disso, de verdade! Essa história de que ninguém consegue mais dançar... para mim, isso é uma surpresa e tanto! — Navalha não piscou. Seu olhar era uma lâmina fria, pronta para atravessá-lo.



— Se todos concordarem — ela disse, sua voz cortante como um fio da própria navalha —, vamos jogá-lo no calabouço e mantê-lo preso até que eu resolva essa situação. — *Gbigibe* sentiu o chão se abrir sob seus pés.

— Você me enganou, garoto. — O tom de Navalha era um veredicto. — Agora eu não confio mais em você. Não que antes eu precisasse... afinal, eu já tinha avisado: você nunca sairia daqui. — O peito de *Gbigibe* apertou. As lágrimas brotaram sem que ele pudesse contê-las, escorrendo quentes pelo rosto. Ali, naquele instante, ele percebeu. Sua única chance de voltar para casa havia sido varrida pelo vento, como folha seca lançada ao desconhecido.

As três entidades à frente de *Gbigibe* se viraram, como quem se despede sem olhar para trás. Se partissem, tudo estaria perdido. Restavam-lhe apenas duas opções: aceitar o calabouço como sentença ou atravessar a porta e lançar-se no desconhecido, mesmo que isso significasse perder-se no tempo — ou, na pior das hipóteses, encontrar a morte.

Num silêncio angustiado, *Gbigibe* clamou ao pai por auxílio. Mas ali, entre véus e sombras, não havia mais a quem recorrer. Todas as cartas estavam contra ele. De todas as escolhas que lhe foram impostas, talvez a melhor fosse nunca ter pisado naquele Cabaré. Pela primeira vez, odiou a missão que seu tio lhe confiara. Se houvesse um futuro para ele, jamais aceitaria tal fardo novamente.

As entidades ainda não haviam se afastado quando o ambiente se transfigurou. Um nevoeiro denso serpenteou pelo salão, engolindo as luzes e os sons. No final do corredor, por trás das cortinas vermelhas, uma porta de madeira se escancarou com um estrondo que fez o chão estremecer.

E das sombras, cinco figuras emergiram. Caminhavam em uníssono, como espectros atravessando o tempo. À primeira vista, pareciam uma gangue dos anos 1920, mas, à medida que a luz os revelou, *Gbigibe* soube exatamente quem eram. Seus corpos estavam corrompidos pelo tempo — fragmentados, como se a própria existência os tivesse desgastado. Ossos saltavam à mostra em lugares aleatórios, rompendo a ilusão de inteireza.

À frente, uma mulher de pele alva, cabelos negros e lisos, o corpo sinuoso envolto em vestes negras com detalhes roxos. Ao seu lado, uma criança com camisa sem mangas e uma pequena calça em preto e vermelho. Um senhor idoso, de olhar severo, apoiado numa bengala, vestindo um terno negro impecável. Um homem de rosto menos desfigurado, coberto por um terno com capa em tons de vermelho e preto. E, por fim, o mais alto deles, que se impunha sobre todos os demais: camisa social branca, calça preta e uma cartola enfeitada com miniaturas de caveiras.



O salão conteve a respiração. *Gbigibe* sentiu o peso daquela aparição — como se o próprio destino o observasse do outro lado do véu. Reconheceu-os no mesmo instante. Rosa Caveira, Caveirinha, Tatá Caveira, João Caveira e Caveira. A falange dos Caveiras estava ali.

Um sorriso, discreto, mas carregado de alívio, desenhou-se em seu rosto. Suas preces haviam sido atendidas tão rápido quanto seu pedido de livramento. *Gbigibe* incorporava Caveira no terreiro. Se todos estavam ali, era um sinal — e no fundo, ele sabia que era. Não eram cinco contra ele. Se fossem, já estaria morto. E, desta vez, de verdade.

— Uma visão rara, não é mesmo, Cigana?

— Nem me lembro da última vez que todos eles surgiram juntos em público. O que esse garoto tem de tão especial? Porque, sem dúvidas, eles estão aqui por causa dele.

— Os inconvenientes chegaram... — Giramundo murmurou, abaixando a cartola para cobrir os olhos. — Se isso virar uma audiência, teremos que convocar todos os Exús e Pombagiras presentes. Vocês sabem o quanto eles são diplomáticos...

— Vamos precisar de uma audiência. — Rosa Caveira rompeu o silêncio, sua voz ressoando como um eco do além. O véu negro escondia seu rosto, mas ali, onde o tecido se desfazia em sombras, vislumbrava-se o traço pálido de um osso.

— Como eu imaginava... — Giramundo falou em tom audível, mas resignado.

— Eu estou com pressa e não tenho tempo para tribunais! — Navalha interveio, sua impaciência cortante como lâmina afiada. — Giramundo, eu preciso partir imediatamente.

— Eu prometi que te ajudaria a chegar à Lapa, no tempo certo, para que honrasse sua palavra. Mas agora que temos o importuno conosco, o causador de nossos problemas, talvez seja mais fácil esclarecer tudo. — Ele se virou para o garoto.

— *Gbigibe*, em que ano você estava quando veio parar aqui?

— Sete de novembro... dois mil e vinte e cinco, moço. — A voz saiu baixa, enquanto ele se levantava vagarosamente do assento.

— Agora, Navalha, basta manter os olhos atentos. Quando aquele velho relógio marcar o exato momento, a passagem se abrirá. Pule. — Cigana apontou, seus olhos fixos no grande mostrador.

— E como posso ter certeza de que vou parar na Lapa? — Navalha questionou, mirando Giramundo.

— Isso é comigo. Na hora certa, você saberá. Prepare suas coisas, esteja pronta. Você irá sozinha. — Um silêncio denso se instaurou, até que uma voz grave e serena preencheu o salão.



— Talvez seja sobre isso que precisamos falar... — Caveira enfim se pronunciou. Sua fala era quase incompreensível, áspera como pedra arrastada no fundo de um rio, mas cada palavra pesava como sentença.

— Nada do que você disser vai me fazer mudar de ideia, Caveira. — Navalha manteve-se firme. — Te respeito muito e sei o quão correto você é, mas, dessa vez, não há espaço para consenso. Esse garoto fez algo terrível. Ele provocou a ira de Èşù.

— Mas o que foi que eu fiz, afinal? Moços, moças, por que me acusam assim?

— Você falhou no sacrifício, não foi? Onde está o galo que lhe foi confiado?

— Giramundo... O galo fugiu de mim. Eu corri atrás dele e, quando vi, estava aqui...

— Sobre isso, concordo plenamente. — Caveira afirmou. — *Gbigibe* não deve ir para a Lapa com Navalha resolver nada.

— Agora estou perdido... — *Gbigibe* murmurou, sentindo as pernas cederem. Caiu de joelhos no chão, esmagado pelo peso do destino.

— Finalmente, concordamos em algo, Caveira. — Giramundo soltou um sorriso sarcástico.

— Cuidado com o tom, Giramundo. — A voz de João Caveira veio firme, enquanto ele se apoiava sobre a bengala.

— Acho que me entendeu errado, meu caro. — Caveira ergueu o queixo, encarando *Gbigibe*. — Ele não vai para a Lapa com Navalha porque terá outra missão. — O ar no salão se tornou denso, carregado de um presságio que ninguém ousava nomear.

Todos os olhares se voltaram para *Gbigibe*. Ele engoliu seco.

— U-uma missão? — Sua voz vacilou, mas ali, no fundo, havia um fio de esperança.

— Sim. Você irá atrás de Èşù e tentará resolver, diretamente com ele, o problema que causou. Não será consertando pequenos estragos aqui e ali que essa maldição será quebrada.

— E como pode ter tanta certeza, Caveira, de que Èşù não está na Lapa? Sabemos bem o quanto é difícil encontrá-lo... Ele é um andarilho, o mundo inteiro é sua casa. — Navalha questionou, cruzando os braços.

— Ah, minha bela moça..., mas temos alguém que pode nos dizer exatamente onde ele está. Não é mesmo, Giramundo? — Giramundo soltou um riso nasalado, balançando a cartola nos dedos.

— Você tem muita fé em minhas palavras, Caveira.

— E por que não teria? Afinal, você nunca errou.



— Com licença..., mas alguém aqui já conseguiu encontrar *Èșù* antes? — *Gbigibe* interrompeu, aflito.

— Ninguém nunca precisou, seu bobão! — Caveirinha retrucou, rindo com desdém. — *Gbigibe* franziu a testa, hesitou por um instante e então perguntou:

— Mas por que você está me ajudando assim, Caveira? — O silêncio pesou por um momento. Então, Caveira sorriu de leve e respondeu:

— E ainda pergunta? Moço, temos um compromisso eterno com você. E temos fé de que, no fim das contas, você resolverá essa situação. Porque, veja bem, se estivermos todos condenados ao castigo eterno de *Èșù*... o que será de você? Seu destino não é ficar preso aqui. Mais cedo ou mais tarde, nós viríamos ao seu encontro.

Depois da última troca de palavras, tudo se desenrolou depressa. Navalha e Gira-Mundo caminharam até o balcão, pedindo cachaça a Pinga-Fogo, que ainda permanecia ali, como se a troca de expediente nunca tivesse ocorrido.

Gbigibe hesitava. Não sabia o que fazer. Não tinha certeza de que conseguiria encontrar *Èșù*, tampouco confiava que Gira-Mundo o lançaria no destino correto. Ainda que não duvidasse das palavras do Exú, a incerteza o corroía. E se fosse parar em outro lugar? Quem garantiria sua volta?

O ambiente parecia conter a respiração, aguardando algo que ainda não havia se revelado. O grande relógio continuava seu ciclo, girando de maneira irregular, enquanto a escada mudava de direção sem que ninguém surgisse. O salão seguia vazio, iluminado por uma luz amarelada, abafado pelo calor sufocante. A energia pulsava no ar, densa, inquietante.

Suando frio, *Gbigibe* tentava esboçar palavras que servissem de desculpa para *Èșù*. Talvez, no fundo, soubesse que palavras não bastariam. Mas ele precisava voltar para casa. Esse desejo seria sua coragem. Faria o que fosse preciso para alcançar esse objetivo.

O tempo arrastou-se, até que Navalha e Gira-Mundo se postaram diante da porta que sugara *Gbigibe* para dentro do Cabaré. Gira-Mundo pousou a mão na maçaneta e ali permaneceu, imóvel. Seus olhos giravam sem descanso, carregando um mistério inquietante. *Gbigibe* sentia que não era o único a perceber a estranheza do momento. Todos no salão observavam o Exú com cautela.

O silêncio foi abruptamente rasgado por um som estridente. Algo golpeava o chão com força, o ruído crescendo, cada vez mais próximo. E então, ele surgiu. Vestido com um terno branco e vermelho, empunhando uma bengala branca. Seus passos eram largos, firmes, carregados de presença. *Gbigibe* não teve dúvidas: Zé Pelintra estava ali.



— O que pensa que está fazendo, Navalha? — A voz de Zé Pelintra rompeu o ar como um trovão. De todas as entidades que *Gbigibe* encontrara naquele Cabaré, ele era, sem dúvida, o mais estrondoso.

— Você precisa aprender a falar baixo, moço. Se acalme.

— Acalmar? Eu? Coisa nenhuma! — Zé gesticulava com a bengala, os olhos faiscando. — Que história é essa de descer na Lapa levando esse garoto? Para onde você for, eu irei junto!

De repente, tudo se precipitou. *Gbigibe* mal teve tempo de reagir quando um morcego cruzou o salão em um voo rasante, dissolvendo-se no ar antes de tomar forma humana. Diante dele surgiu um homem esguio, de altura impressionante, envolto em vestes negras. Sua capa, extensa como a noite, arrastava-se pelo chão enquanto avançava sem pressa. Passou por *Gbigibe* sem lhe lançar um olhar e parou diante de Gira-Mundo. Com uma voz cortante como lâmina, anunciou:

— Gira-Mundo, é agora. Eu vi lá de cima!

No instante seguinte, os olhos do Exú cessaram seu rodopio incessante. Num gesto brusco, cheio de decisão, girou a maçaneta da porta com força e, sem hesitar, empurrou Zé Pelintra e Navalha para fora do Cabaré.

Antes que qualquer um pudesse reagir, o recém-chegado — o Exú Morcego — fechou a porta com um estrondo, selando o destino de quem ficara do lado de dentro.

— Gira-Mundo sabe exatamente para onde enviar alguém porque ele nunca para de girar pela Terra. Ele dá voltas e mais voltas, sem cessar, conhece cada canto, cada dobra do mundo. — A voz grave e serena soou ao lado de *Gbigibe*. João Caveira estava ali, tão silencioso que sua chegada fora imperceptível.

— Então ele pode mandar qualquer um para o lugar certo quando quiser? Em um lugar como este, ele tem vantagem, não?

— Não é tão simples assim. Depende de muitas coisas. Ele só soube o momento exato de abrir a porta porque você disse o dia, o mês e o ano em que veio parar aqui. Se não tivesse falado, isso se tornaria impossível. Normalmente, nós só somos chamados. Os humanos nos evocam, e nós simplesmente vamos, sem saber exatamente onde ou quando vamos parar. Mas claro, cada um tem sua história. Nós, da família dos Caveiras, por exemplo, só nos tornamos assim em uma determinada época. Nunca poderíamos ir para um tempo anterior ao nosso. Nem se quiséssemos. Porque, simplesmente, ainda não existiríamos.

— Mas... e o tempo exato? Como podemos saber?



— Isso, meu caro, seria impossível. Mas nosso amigo ali... — João Caveira apontou para Morcego. — Ele veio voando nos avisar o momento certo. Então, é bem provável que Navalha e Zé tenham caído no lugar e ao mesmo tempo.

— E como ele sabia? — perguntou *Gbigibe*, ainda tentando entender.

— Morcego fica pendurado lá em cima, observando tudo. Aposto que ele decorou o tempo que marcava no relógio quando você chegou.

— Exatamente! — gritou Morcego à distância.

— E convenhamos... o que mais ele faria pendurado naquelas ripas? Para se ocupar, fica espiando a vida dos outros. Não é a primeira vez. — Morcego lançou-lhes um olhar de desagrado.

— Me preocupa o fato de que, mesmo à distância, ele consiga ouvir tudo...

— Ora, o que Exú não escuta? Essa deveria ser a verdadeira pergunta. — João Caveira riu, e *Gbigibe* o acompanhou.

De canto de olho, *Gbigibe* notou que a lâmina do tridente de Pinga-Fogo havia esfriado. O brilho avermelhado ceder a um tom escuro, talvez um indício de que, no fundo, ele depositava alguma esperança no desfecho daquela empreitada aventura. *Gbigibe* sabia que, assim como Navalha e Zé, teria de enfrentar seu próprio desafio. Ainda envolto em roupas sujas, encardidas, impregnadas pelo cheiro dos caminhos percorridos, respirou fundo. Um banho talvez amenizasse seu desconforto em um por cento. Mas sabia que isso não aconteceria.

Gira-Mundo o chamou com um gesto de mão. João Caveira se afastou e se juntou aos de sua falange. Mas Caveira — sempre ele — seguiu ao lado do garoto até onde Gira-Mundo o aguardava. Agora, estavam próximos: *Gbigibe*, Caveira, Morcego e Gira-Mundo. No salão, ainda permaneciam Pinga-Fogo, a família dos Caveiras e Cigana, que assistia a tudo com olhos enfeitiçados.

Gira-Mundo pousou novamente a mão na maçaneta. Seus olhos voltaram a girar, dançando em um ritmo próprio, como se enxergassem além do visível. Caveira tocou o ombro de *Gbigibe* — um gesto de proteção e desejo de boa sorte.

Gbigibe sabia que, desta vez, Morcego não poderia ajudá-lo. Também sabia que a sorte não estava ao seu lado. Qual tempo? — perguntava-se. E se *Èsù* já tivesse passado pelo Cabaré? Mas de nada adiantaria tentar decifrar a marcação do relógio. *Èsù* brincava com o tempo. Quem poderia dizer em que momento ele estava?



Gira-Mundo precisaria fazer seu melhor. E *Gbigibe*, contar com cada grão de sorte que lhe restava. Seu corpo suave. Calafrios percorriam sua pele, mas ele estava pronto. Confiava que tudo se resolveria. Encontraria *Èsù*, e faria o que fosse necessário para corrigir o que havia causado.

Gira-Mundo segurou firme o seu pulso direito. O sinal. Ele precisava se preparar, a qualquer instante, a porta se abriria, e ele seria lançado ao desconhecido. E foi exatamente assim que aconteceu, os olhos de Gira-Mundo pararam de girar, fixando-se num ponto distante. A porta se abriu de súbito e o Exú empurrou *Gbigibe* para fora do cabaré.

O que havia além do portal era um borrão, um emaranhado de tempo e espaço indistintos. Mas, à medida que seu corpo se inclinava para frente, entregando-se ao salto, *Gbigibe* percebeu que não estava sozinho. Ouviu passos, alguém mais corria e algo fugira do roteiro. Um novo ar o envolvia e o tempo parecia em câmera lenta. E então, ao olhar para o lado, viu. Saltando ao seu lado, estava um garoto de pele amarronzada, cabelos lisos caindo sob os olhos escuros, e de porte magro. Ele sorria, e *Gbigibe*, sem entender, sorriu de volta.

— Você não se incomodaria se eu fosse com você, não é? — A voz soou leve, quase divertida. — Me chamo Anajé. É um prazer!



Ogun Ni Alábédê

Mariwô Odé

Odé Mariwô

*Ogun é o Senhor da forja e caçador que se veste de folhas novas de palmeiras
De folhas novas de palmeiras ele se veste²¹.*

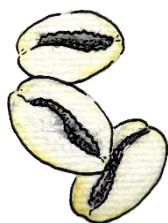
A reflexão que sustenta esta dissertação nasce de uma pergunta que emergiu no próprio corpo em movimento. Ao observar e dançar os próprios passos, *Gbigibe* percebeu que, mesmo na fluidez da dança de Orixá em cena, havia um descompasso sutil, um eco distante que destoava da experiência vivida. No corpo, surgiam terminologias e referências que não correspondiam à essência daquele gesto ancestral, como o uso recorrente de palavras oriundas do balé clássico. Entre passos e palcos, a inquietação insistia: como compor a partir da raiz sem perder a cadência? Bastaria o gesto orientado pelas filosofias de vida dos Orixás ou seria

²¹ Fonte: MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso afro-brasileiro de toques, cânticos e danças. Rio de Janeiro, 1995. p. 45 Apostila. Biblioteca Nacional.



necessário desvendar outros caminhos, desatar os laços coloniais inscritos no corpo, reinventar sentidos e trajetórias?

Nada ali era vão, banal ou disperso. Se era guerra, que o corpo tremesse; se era corte, que a espada cortasse; e, sobretudo, que a essência não se perdesse. Inaicyra Falcão, em *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, afirma que dançar é narrar, com o corpo e com a alma, uma história viva inscrita em cada gesto, de modo que a expressão se aproxime o máximo possível do Orixá evocado. Como afirma Santos (2002, p. 44):



O papel da dança no rito é absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso. Nessas danças vamos observar que os movimentos não são realizados de forma aleatória ou simplesmente como resposta ao ritmo ou à música. Os movimentos corporais são simbólicos, precisam ser representados de forma específica. (Santos 2002, p. 44).

No início do processo, encontrar essa corporificação foi árduo. O estado de presença que alinhava gesto, sentido e sentimento ainda não se apresentava por completo. Gbigibe jamais havia ouvido falar de *Ògún*, tampouco experimentara sua força na relação entre dança, ritmo e rito. Sem um saber compartilhado, buscou apoio nas lendas que começava a conhecer e, de modo equivocado, construiu seu imaginário a partir dos deuses da Grécia Antiga. Faltavam o axé, o fundamento, o toque do tambor e a oralidade. Sem essa pedagogia viva, o movimento corria o risco de perder sua autenticidade.

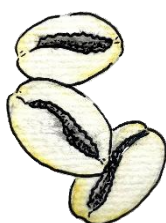
Compreender os atravessamentos e cruzos que a cultura imprime no corpo é reconhecer que, uma vez semeados, esses saberes brotam como linguagem. Ecoam as vozes dos povos tradicionais arrancados de suas terras e fincados nas chamadas “bandas de cá”²². Reconfigurados e reinventados, esses conhecimentos se afirmam como tecnologias ancestrais de sustentabilidade e estruturas vivas de resistência. A saia que rodopia, o pano de cabeça que

²² A chamada travessia transatlântica constituiu uma das experiências mais violentas e desumanizadoras da história moderna. O tráfico negreiro de além-mar implicou a captura sistemática de africanos, a ruptura forçada de seus territórios, linhagens e sistemas cosmológicos, e sua deportação em massa para as Américas por meio dos navios negreiros. Segundo a *História Geral da África*, esse processo provocou profundas crises políticas, econômicas e sociais no continente africano, intensificando guerras, a caça de cativos e a militarização dos Estados, ao mesmo tempo em que despovoava regiões inteiras e instaurava uma lógica de mercantilização dos corpos negros. Ainda assim, os povos arrancados de suas terras reelaboraram saberes, práticas culturais e tecnologias ancestrais na diáspora, fazendo da memória, da religiosidade e da corporeidade espaços vivos de resistência e reinvenção cultural. OGOT, Bethwell Allan (ed.). *História geral da África*, V: África do século XVI ao XVIII. Brasília: UNESCO, 2010. 1208 p. ISBN 978-85-7652-127-3.



coroa, o pano da costa que acolhe, o calçolão que expande, o camisu que veste e os fios-de-conta que vibram em cores não são adornos neutros: são memórias trançadas, códigos ancestrais que comunicam e se fazem ouvir na liturgia dos corpos, mesmo fora das letras legitimadas pela escrita.

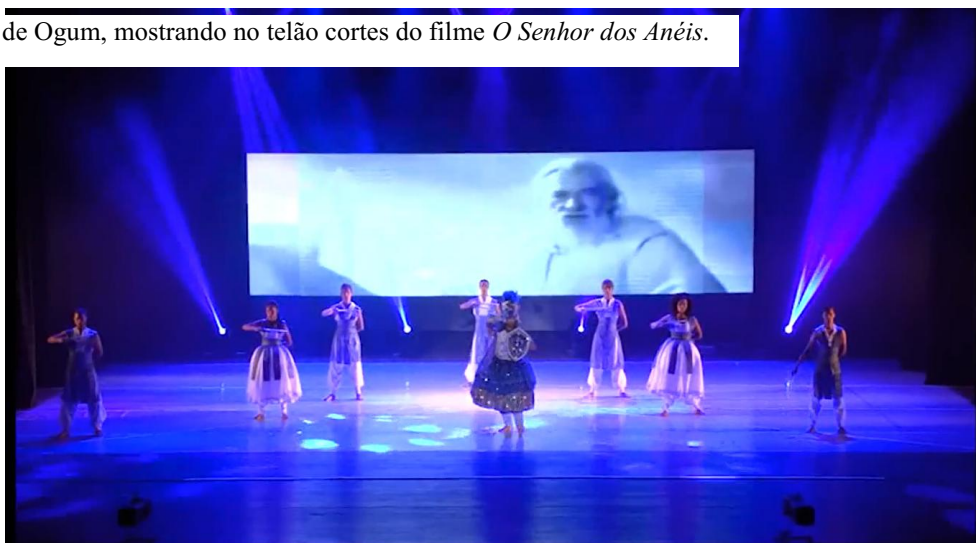
Esse saber que escorre pelas mãos e pelos passos é compreendido por Leda Maria Martins como corpo-tela. Nessa superfície viva, o corpo escreve e é escrito, dança e é dançado, pinta e é pintado, instaurando uma poética em que o verbo se torna gesto e o gesto se faz linguagem. Como afirma Martins (2022, p. 163):



O corpo-tela, que é também um corpus cultural, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se locus e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Essa gesta é elaborada por criações cênicas inspiradas em poéticas das visualidades, das espacialidades, das luminosidades, das sonoridades, das subjetividades e por dramaturgias que experimentam alianças entre as tecnologias e os rituais. (Martins, 2022, p. 163).

Ao acionar essas referências de uma estética também candomblecista, constrói-se um corpo-tela que, durante as apresentações, entoa algo (do) além. A camisa sem mangas, o bombacho que infla e dá volume às pernas, a saia com anágua e o colete azul-escuro ornado por ramificações retangulares não são escolhas casuais: comunicam, evocam e acionam sentidos. Contudo, ao observar a imagem congelada da coreografia, percebe-se, ao fundo, a projeção de um trecho do filme *O Senhor dos Anéis*.

Fotografia 22 - Coreografia de Ogum, mostrando no telão cortes do filme *O Senhor dos Anéis*.





Fonte: Captura de tela do vídeo.

Essa referência visual ancora-se em uma narrativa hollywoodiana e californiana, marcada por uma moldura embranquecida que reconta batalhas a partir de olhares ocidentais, distantes das corporeidades ancestrais africanas, como a dos povos zulus, habitantes do sul do continente africano, cujos territórios hoje correspondem à África do Sul, Lesoto, Suazilândia, Zimbábue e Moçambique — povos que, historicamente, se constituíram como mestres da arte da guerra.

Figura 23 - Vestimentas dos povos Zulus.



Fonte:

Africanas; Afro e África.

Civilizações

A busca por uma estética embranquecida revela-se, assim, enraizada no pensamento daqueles que, ao tentar promover a cultura afro-brasileira, não se aprofundam nas estéticas que a originaram, em suas crenças e rituais. Esse movimento também se manifesta dentro dos próprios terreiros, quando plumas e capacetes de guerra de *Ògún* são produzidos sob uma ótica greco-romana. A pergunta permanece: na coreografia desenvolvida no projeto *Um Quê de Negritude*, buscou-se a representação legítima das origens africanas ou a conformação a um corpo clareado, moldado às expectativas do olhar colonizador?



Ao entrelaçar essas reflexões, as notações coreográficas emergem como chave de compreensão que ultrapassa a simples representação. Descrever e analisar a coreografia dançada por *Gbigibe*, especialmente a de *Ògún*, permite perceber o quanto a nomenclatura ainda carece de sintonia com os processos criativos da dança de Orixá. Nesse percurso, a tese de Anna Lima, *Notações Coreográficas: A Partilha do Gesto Editorial*, ilumina caminhos ao afirmar que, para que algo seja reconhecido como dança, o corpo precisa estar em movimento (Lima apud Lepecki, 2017, p. 20). Agamben (2008, p. 13 apud Lima, 2023, p. 22) amplia essa reflexão ao deslocar o foco do movimento para o gesto.

Historicamente, a própria noção de coreografia nasce vinculada ao desejo de fixar o gesto. A palavra “coreografia” foi utilizada pela primeira vez em 1700 por Raoul-Auger Feuillet, designando o ato de escrever a dança. Ainda que não configurasse um sistema de notação propriamente dito, o termo não era reconhecido pelo dicionário Oxford como algo criativo ou artístico. Apenas mais tarde seria ressignificado como “composição coreográfica” (Lima, 2023, p. 36). Em *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse* (Feuillet, 1700), dedicada ao Rei Sol, a dança de corte é descrita minuciosamente, detalhando posições, passos, elevações, saltos e figuras.

Desde sua origem, contudo, essas notações representam danças estilizadas e excludentes, associadas a uma elite específica. Thoinot Arbeau (1589) e John Playford (1651) contribuíram para essa transmissão ao utilizar descrições verbais precisas, pois, para eles, um traço impreciso ou uma ornamentação excessiva inviabilizaria a escrita (Lima, 2023, p. 111).

Na distinção entre notações de poses e de passos, percebe-se uma separação fundamental. Anna Lima (2023, p. 112) descreve: “No que diz respeito aos modos de pensamento, emerge a seguinte diferença editorial: as notações de poses e posições realçam instantes estatutários, enquanto as notações de passos ou movimentos realçam a duração das ações motoras na dança”. É nesse contexto que Fernandes desvela a potência do corpo em movimento como escritura, um corpo que narra e carrega discursos, memórias e significados que extrapolam a palavra. Sua pesquisa dialoga com investigações que buscam registrar o efêmero da dança sem reduzi-lo à técnica, abrindo espaço para a poesia e a sensação.

Ainda assim, as notações coreográficas seguem excluindo danças de matrizes afro-brasileiras. Com seus fluxos pulsantes e gestos ancestrais, essas danças resistem à rigidez de escritas fixas e figuras geométricas que não traduzem sua essência. Há, portanto, a urgência de outros modos de escrita, mais vivos e sensíveis ao que escapa ao papel. A escrita com dança, conforme Fernandes propõe, não se limita à transcrição ou à análise: ela é pensamento



encarnado, gesto inscrito no tempo e no espaço. Dançar e escrever, aqui, não se separam. São gestos que se entrelaçam, corpos que se escrevem e palavras que dançam.

No projeto “Um Quê de Negritude”, mesmo dialogando com estruturas embranquecidas, não se pode negar sua relevância histórica e política. Cada gesto, cada cena e cada corpo em movimento compuseram uma resistência moldada no tempo e na dança, inscrevendo a cultura afro-brasileira em espaços que por muito tempo a negaram. Na trajetória de *Gbigibe*, a dança foi um chamado e portal. Foi por meio dela que o mundo dos *Òrìṣàs* se manifestou em seu corpo, tornando-se real e pulsante. Nesse caminho, encontrou em *Ọbalúwáiyé* um pai ancestral, um guia que segue dançando seu destino.

Como aponta Maria Zita Ferreira (2008), a dança revela-se ferramenta pedagógica potente para desconstruir bloqueios físicos e emocionais, combater preconceitos e construir uma educação antirracista.



Com a dança, procuramos uma prática que pudesse eliminar os bloqueios corporais, os complexos de inferioridade, os preconceitos e discriminações raciais, que os alunos introjetaram do cotidiano escolar e da vida em sociedade hostilizante e excludente. [...] (Ferreira, 2008, p. 56).

A dança de Orixá exige mais que técnica. Exige presença, conexão e entrega. O corpo que dança sem acessar sua ancestralidade esvazia o gesto. Dançar, aqui, é resistir — narrar com o corpo aquilo que a história tentou silenciar, fazendo da escrita um prolongamento do movimento e do movimento uma forma viva de escrita.

Èrin

Movimento da Vida e da Morte

Ilustração 24 - Èṣù pulando nas barracas da feira.





Ilustração de João Victor de *Òṣògìyán*, 2025.



Neste capítulo *Gbigibe* e Anajé atravessam um futuro devastado, entre Aracaju tecnologizada, enquanto buscam *Èsù* nas brechas da confusão e do mercado. A narrativa entrelaça a travessia ficcional com a formação de *Gbigibe* na dança de Orixá, evidenciando as tensões entre terreiro, escola e cena. A experiência do “Um Quê de Negritude” revela o corpo como arquivo ancestral e campo pedagógico, articulando Paulo Freire, saberes de terreiro, debates sobre colonialidade, cosmofobia e a ética da criação cênica a partir do sagrado. Aqui, dançar não é representar: é existir em *àṣẹ́*, resistência e memória viva.

O garoto sentia-se como se tivesse sido atropelado por um trem, mas como ainda mantinha a consciência, logo percebeu que essa hipótese não fazia sentido. O sol escaldante apenas agravava a confusão que ele tentava organizar em seus pensamentos. Seu corpo repousava, quase rendido, sob o chão de paralelepípedos quentes.

Uma leve pontada na cabeça provocou-lhe náuseas. Ele fechou os olhos em busca de estabilidade, mas a tontura o envolveu rapidamente. Apesar das inúmeras perguntas que o assaltavam, “viagem no tempo? como isso poderia estar acontecendo?”, nenhuma resposta



importaria se ele morresse após aquela queda. Inspirando fundo, percebeu que seu corpo começava, enfim, a estabilizar.

Com esforço, sentou-se por alguns instantes antes de se apoiar em uma grande estrutura caída próxima a ele, parecia um prédio antigo. Ao longe, um som abafado chegou aos seus ouvidos. A visão aos poucos clareava, revelando que estava num beco estranhamente imundo, cercado por sombras e pedras.

Mais adiante, o garoto magro de cabelos lisos, aquele que havia saltado com ele, ainda permanecia desacordado. *Gbigibe* cambaleou até ele, sentindo que pouco a pouco recuperava o controle do próprio corpo. No fundo, ele sabia que precisaria de ajuda para encontrar *Èsù*. E ali estava, em algum canto do mundo, um menino que achou engraçado se jogar com ele para fora do Cabaré 777.

Ao se aproximar, *Gbigibe* observou os traços suaves e harmoniosos daquele breve conhecido. Com esforço, lembrou-se de seu nome: Anajé. Ainda adormecido, o sol banhava seu rosto com uma luz intensa. *Gbigibe* então se abaixou gentilmente, colocou as mãos em seus ombros e o chamou, balançando-o aos poucos numa tentativa cuidadosa de despertá-lo.

Para sua surpresa, Anajé respondeu com rapidez. *Gbigibe* sorriu ao vê-lo acordar, e Anajé, retribuiu o gesto com um sorriso tímido. A breve alegria por estarem vivos logo se dissipou. Tal como *Gbigibe* antes, Anajé fechou os olhos e levou as mãos à nuca e às têmporas.

Gbigibe reconheceu imediatamente aquela sensação e, desta vez, o desespero não o tomou. Com paciência, ajudou Anajé a se escorar na parede de pedra atrás de si. Aos poucos, o menino recuperava a cor dos lábios. *Gbigibe* tinha tantas perguntas, mas não sabia por onde começar. Afinal, mal sabia quem era aquele garoto.

De repente, um ruído cortou o silêncio do beco. Os corações dos dois quase saltaram do peito. Mas, ao olharem para a origem do som, viram apenas um gato preto saltar para dentro de uma caçamba de ferro corroída pela ferrugem, que possuía um cheiro totalmente desagradável.

— Por pouco eu não vomito de verdade agora, né? — disse Anajé, sorrindo de canto.

— Acho que não seria a melhor forma de conhecer alguém — respondeu *Gbigibe*.

— Ainda mais quando um vomita no outro — concluiu Anajé, agora com um sorriso aberto. — O gesto o fez franzir os olhos e enrugar o rosto, arrancando uma risada contida de *Gbigibe*.

— É, concordo. Anajé, certo?



- Exatamente! E você é *Gbigibe*, acertei?
- Acertou. Mas... de onde exatamente você me conhece?
- Do Cabaré 777. Na verdade, eu estava ouvindo tudo enquanto me escondia debaixo do balcão. E olha... por pouco o Pinga Fogo não me arrastou pelas orelhas.
- Você escutou tudo aquilo? Achei que estivesse sozinho...
- Cara, todo mundo dizia que o lugar estava cheio de crianças. Você nem pensou aonde de fato, estava?
- Sinceramente? Com tudo tão estranho, inusitado, e surreal... pensar em outras crianças — ou no seu caso, um adolescente — não era exatamente minha maior preocupação.
- Sei como é. Também me acostumei a não esperar nada de ninguém. Por isso, o Cabaré parecia melhor do que qualquer outro lugar.
- Qualquer lugar mesmo... Quem sabe onde você iria parar se saltasse daquela porta.
- A situação já estava ruim antes mesmo de entrar ali. Imagine piorar...
- E de onde exatamente você é, Anajé?
- Bom, de um lugar bastante distante de você, acredito...
- Mas, jura?
- Não estou mentindo. A pergunta que você devia fazer é: “de quando eu sou?”. É isso que quer saber, né?
- Depois de tudo isso? Claro que quero saber.
- Calma, calma... não precisa se assustar. Para seu bem, ou não, eu nem lembro mais. Fiquei tanto tempo preso naquele Cabaré... O tempo, de certa forma, nos apaga.
- As coisas se esvaziam...
- É. E talvez a pior parte nem tenha sido parar no Cabaré. Foi desejar voltar pra casa e não conseguir. Nenhuma lágrima trouxe solução.
- Sinto muito — disse *Gbigibe*, com os olhos marejados.
- Eu também. Perdi meus familiares de vista... e veja só onde fui parar.
- Então... como você encontrou o Cabaré 777?
- Minha família sempre foi ligada à natureza. Morávamos numa tribo. Ainda lembro disso — mesmo que essas memórias venham borradas, como rabiscos na mente.
- E você, *Gbigibe*?
- Caí no Cabaré quando fui parar em Batalha, em Alagoas.
- Em algum momento devo ter ouvido falar. Bom, acho que já estou melhor. Então... o que vamos fazer agora?



— Vamos atrás de Èsù.

— Como se fosse simples...

— Se estivermos no lugar e no tempo certo, talvez não seja tão difícil.

— E como vamos encontrá-lo? Isso parece... tecnicamente impossível.

— Onde houver confusão, é lá que ele estará.

— Primeira coisa: sair desse beco. Concorda?

— Concordo. Aqui fede demais. E esse calor... o sol está derretendo a pele — disse *Gbigibe*, puxando Anajé pelo punho para fora daquela viela abafada.

Quando os dois rapazes deixaram aquele estreito espaço abafado e insalubre, depararam-se com uma visão que jamais poderiam ter sonhado, mesmo nas mais ousadas fantasias. Sem margem para dúvidas quanto à localização, *Gbigibe* e Anajé intuía, com o corpo inteiro, que haviam sido lançados a um futuro não tão próximo.

Caminhando entre estruturas reluzentes, perceberam que tudo ao redor era de uma tecnologia assombrosa. As calçadas, que pareciam escadas rolantes contínuas, levavam os pedestres como se flutuassem de um lado para o outro das ruas. As fachadas das lojas cintilavam em luzes digitais, e os veículos circulavam envoltos por um material opaco e firme, que nem mesmo um trem seria capaz de arranhar.

Gbigibe e Anajé se entreolharam, olhos arregalados, confirmando com um gesto mudo que ambos compartilhavam o mesmo assombro. Não havia jornais à vista, tampouco qualquer indício do ano em que haviam aterrissado. Ainda assim, ao observar a arquitetura ao redor, *Gbigibe* teve um estalo: estavam de volta a Aracaju. Embora as formas fossem outras, o espírito do lugar, para quem carrega o Nordeste no peito, era inconfundível.

Anajé, pelos olhos curiosos e a expressão de espanto, não parecia ser da mesma terra. E por um motivo que nem ele soube explicar, *Gbigibe* sentiu um alívio silencioso. Ao se aproximarem do mar, ou, mais precisamente, do que outrora fora o Rio Sergipe, *Gbigibe* reconheceu o leito, mesmo transformado. Os monumentos que antes exaltavam a cultura popular ainda se erguiam ali, porém agora eram revestidos por estruturas metálicas, cobertas por telas digitais que projetavam as cores, substituindo a tinta e o toque humano.

— Estamos em Sergipe — anunciou *Gbigibe* com a voz embargada, revelando a Anajé o nome da cidade que estavam.

Ao atravessarem a faixa de pedestres automatizada, seguiram até a margem do rio. Lá, *Gbigibe* não conseguiu conter a tristeza: a água antes viva agora corria fraca, terrosa, quase



estagnada. Os peixes haviam desaparecido. Os poucos que restavam boiavam, mortos, numa superfície suja e silenciosa.

— Vamos ficar muito mais tempo aqui, *Gbigibe*? — Anajé quebrou o silêncio, percebendo o peso no semblante do amigo.

— Acho melhor não... — respondeu, fitando a água com os olhos marejados. — Parece que todas as reflexões sobre o fim da natureza, da vida, se concretizaram. Este rio alimentava comunidades inteiras. Agora, não resta uma alma viva que dependa dele.

— Sinto muito, *Gbigibe*. Mas a humanidade, ou ao menos uma parte dominante dela, sempre fez questão de se distanciar da natureza...

— Anajé, você é candomblecista, certo?

— Claro. Nunca conheci alguém que tivesse passado pelo Cabaré que não fosse de matriz afro-religiosa.

— Ótimo. A educação afro-religiosa que recebemos dentro do terreiro nos ensina desde cedo: a natureza é a própria materialidade dos Orixás. Ao nos afastarmos dela, nos afastamos do verdadeiro axé. Por isso cultivamos um respeito sagrado por tudo que se relaciona à terra, porque dela viemos e a ela retornaremos.

— É por isso que surgiu o termo cosmofofia...também fui educado desta forma, mesmo que antigamente, eu não soubesse o que esse termo significava.

— É melhor seguirmos com nossa missão, ou acabaremos presos aqui... ou no Cabaré 777, para sempre.

— Você é de Oxóssi, não é mesmo, Anajé?

— Sou, sim... Como soube?

— Está estampado no seu rosto.

— Ainda conseguem ver com tanta clareza os filhos do caçador?

— Isso nunca muda, Anajé. Vocês carregam no olhar o silêncio da mata e a precisão da flecha... São todos inconfundíveis.

— E você, *Gbigibe*, filho de Obaluaê?

— Exato, é tão perceptível assim?

— Vocês sempre carregam no olhar o mistério da vida... ainda que, no canto do rosto, brilhe um sentimento de tristeza.

— Exatamente como é a vida, não é? — respondeu *Gbigibe*, soltando um sorriso que mal disfarçava a dor.



Enquanto os dois conversavam à beira do rio, o tempo parecia escorrer mais rápido do que o habitual. Quando pisaram naquele futuro estranho, o sol ardia com tamanha fúria que denunciava o final da manhã. Ainda assim, não se passara tanto tempo desde a chegada, mas o horizonte já se tingia com um vermelho incandescente, como brasas no fim do dia.

Tomados pela urgência de entender onde estavam e o que fazer, decidiram caminhar. *Gbigibe* começou a contar a Anajé sobre a cidade, e que provavelmente estavam no centro de Aracaju. Falava com saudade das histórias que vivera ali, das memórias construídas com alegria, memórias agora encobertas por camadas tecnológicas que apagavam os contornos do passado.

— *Gbigibe*, posso te dizer com firmeza: achei fascinante a história que contou à Navalha sobre sua jornada... como mesmo era o nome do projeto?

— “Um Quê de Negritude...”

— Isso! Assim como Navalha, eu entendi que você é feito de dança... por inteiro, não?

— Por inteiro, sim. A dança me levou a lugares onde o mundo, por si só, nunca me permitiria chegar. Assim como no terreiro: é ela quem te chama, nunca o contrário.

— E quando foi que esse chamado ecoou?

— A dança sempre esteve por perto. Quando pequeno, dançava pagode na porta das amigas. Minha mãe, naquela época, dizia que aquilo não era coisa de menino.

— Então... nada mudou desde sua infância?

— Em relação à dança, não. Sempre me envolvi com tudo que pulsasse ritmo na escola: apresentações, competições, mostras..., mas foi no ensino médio, através da dança afro-brasileira, que me encontrei de verdade.

— E foi por esse caminho que você chegou ao candomblé?

— Foi. Dois impulsos me moviam. Primeiro, a vontade de entender como os corpos se entregavam em cena quando dançavam com a força dos Orixás. Por que Obaluaê dança curvado? Por que veste palha? Por que se reveste das cores preta, vermelha e branca?

— E o segundo impulso? — perguntou Anajé, desviando de um poste fino como cabo de guarda-chuva.

— Eu queria compreender dança como linguagem. A espacialidade, o deslocamento, a composição coreográfica... queria saber como as danças do terreiro eram transformadas na cena. Eu tinha sede de saber. Por isso, o caminho religioso foi inevitável, e o acadêmico, logo se fez necessário.



— Mas, uma vez iniciado no candomblé, dançar no “Um Quê de Negritude” ficou mais fácil?

— Quem dera. Compreender as danças do terreiro é a base, sim, mas cada dança tem seu tempo, sua essência, seu segredo. São sagradas. E tudo depende de quem as organiza e como transmite esse saber.

— Eu entendo... o que se vive no palco é diferente do que se vive no terreiro.

— Muito. No terreiro há incorporação, há divindade. No palco, há representação. Ainda que os movimentos se assemelhem, o contexto e a intenção os diferenciam. Para dançar um Orixá, é preciso conhecer sua história, seus *itans*, suas energias. É preciso estudo, vivência e respeito.

— Mas não dá pra simplesmente imitar o movimento?

— Não é tão simples. O coreógrafo do “Um Quê de Negritude” dizia que não éramos bailarinos, apenas repetidores dos seus gestos. Discordo do termo e da arrogância. A imitação existe nas danças afro-brasileiras, sim, mas não basta. Em oficinas curtas, talvez funcione. Mas dançar com verdade exige mais: é preciso alcançar a corporeidade, e isso só se constrói com saber.

— Por isso é tão diferente o "cortar" de *Ògún* do "cortar" de *Oyà*²³, de *Obà*²⁴, de *Ọṣun*.

— E essa linguagem nasce da vivência e do saber.

— Sim. Muitas das informações que procurei não estavam nas instituições. Hoje temos internet, textos, vídeos. Mesmo com diferenças, o básico pode ser acessado. E se as variadas aulas de danças-afro forem mais que práticas — se também forem explicativas — a transformação acontece.

— Então essa dança vive em muitos lugares.

— Indiscutivelmente. A dança-afro é dança-educação. Ela pode vibrar nos terreiros, nas escolas, nas ruas, nos projetos sociais. É do povo, e deve voltar para ele. A dança-afro resiste ao racismo, à intolerância, à invisibilidade. Ela educa. Ela liberta.

— Esplêndido! — exclamou Anajé, encantado com a lucidez poética de *Gbigibe*. Lembrou-se então de um grande nome da dança-afro e aproveitou o embalo:

23 *Oyà* é a orixá dos ventos, das tempestades e das transformações, senhora dos movimentos súbitos e das passagens entre mundos. Associada aos eguns, ao fogo e ao ar, *Oyà* governa os processos de ruptura e renovação, expressando um feminino insurgente, dinâmico e indomável.

24 *Obà* é uma Orixá associada à força, lealdade e resistência, ligada às águas revoltas e à guerra, representando a coragem feminina, a disciplina e a entrega. Na cosmologia iorubá, *Obà* expressa um feminino combativo e estratégico, cuja potência se manifesta na persistência, no enfrentamento e na afirmação da dignidade.



— *Gbigibe*, o que você acha sobre usarem o termo seminário em vez de oficina de dança-afro?

— Seminário? Como assim?

— Já ouviu falar de Augusto Omolú?

— Claro! Mas o que ele tem a ver com isso?

— Augusto dizia que "oficina" era pouco. Defendia o uso de "seminário", pois acreditava que a dança-afro exige reflexão. Só “movimento por movimento” não basta.

— Agora me lembro! — *Gbigibe* estalou os dedos, animado.

— Mas, *Gbigibe*... e quando se tratava do seu Orixá? Já que estamos falando de Augusto Omolú, como foi, pra você, compreender a dança dele no terreiro... e no “Um Quê de Negritude?”. Porque, pelo que percebi nas suas falas, os espetáculos do projeto eram, em sua maioria, divididos em coreografias. A de Obaluaê você chegou a dançar?

— Não havia como escapar disso. Lá pelo meu segundo ano do ensino médio, dancei pela primeira vez no espetáculo: *Ayêyê: uma década de africanidades*, a coreografia do meu Orixá. Já tinha interpretado a coreografia de Obaluaê outras vezes em escolas e eventos, mas foi no palco do Teatro Tobias Barreto, em 2016, que me senti inteiro estando no projeto. Não importava qual coreografia estivesse em cena... o que me importava, era dançar aquela.

— Claro, é o seu Orixá. É compreensível esse sentimento. Mas ainda estou curioso... como era essa coreografia? Com o olhar que tem hoje, como narraria esse momento pra mim? — perguntou Anajé, com um sorriso que abria o mundo. Quando o garoto sorria, era como se mil sóis se erguessem no horizonte. *Gbigibe* sabia: se não respirasse fundo, acabaria tropeçando nas palavras. Depois de alguns segundos, respondeu:

— Bom... acho que ainda consigo te contar com detalhes. Mas antes, preciso te dizer uma coisa — disse, apontando discretamente para uma senhora que passava apressada, com passos ligeiros como vento.

— Aquela senhora ali, acabou de dizer que um super-herói está pulando pelas barracas do mercado... rindo alto... e que ele estaria roubando uma frutinha de cada venda.

— Um super-herói? Mesmo nos dias de hoje?

— Anajé... um super-herói voando entre barracas, roubando frutas?

— Não pode ser... — disse ele, arregalando os olhos.

— Se não for ele... é o Saci-Pererê. Vamos correndo enquanto te conto o que me pediu. Não estamos tão longe...



No compasso calmo do caminho que levava até o mercado, *Gbigibe*, com olhos de lembrança e corpo ainda marcado pelas danças sagradas, contava a Anajé como foi que Obaluaê chegou em sua vida, ou talvez, como ele foi dançando até Obaluaê, desde sempre. Revelava que foi na escola, entre ritmos que brotavam do chão e silêncios que só o corpo escuta, que a dança de Orixá se tornou reza. Uma coreografia da vida, uma oração do corpo que se inscreveu na pele. A partir dela, *Gbigibe* encontrou a ponte entre o agora e os que vieram antes. Um propósito se reacendeu. Algo que pulsa até hoje nos passos que ele planta pelo mundo.

Fotografia 25 - Apresentação da qual Gbigibe participou com o “Um Quê de Negritude”.



Fonte: Arquivos pessoais.

— Quando os ensaios começaram — disse ele, — a dança de Obaluaê não foi logo apresentada. Meu corpo ainda era um templo aberto, sem paredes nem firmezas, e eu era atravessado por todas as energias que circulavam ali. Desde os primeiros toques dos atabaques, eu me perguntava: “Quem será meu Orixá?”. Essa pergunta crescia dentro de mim,



e com ela crescia a urgência de descobrir não só de quem eu era, mas para onde eu deveria caminhar. Não era só curiosidade: era um chamado.

— Antes mesmo de buscar os búzios, busquei saber. Vi vídeos, ouvi histórias, li sinais. Queria entender quem eram esses Orixás, por que suas presenças ainda iluminam o cotidiano de tanta gente. Descobri uma minissérie antiga, chamada “Mãe de Santo²⁵” exibida entre outubro e novembro de 1990. Estava ali, ao alcance da mão, mas era uma chave para o que estava dentro.

— Em um dos episódios, cheguei ao vídeo dedicado a Obaluaê. Nele, os *itãs*²⁶ eram apresentados com respeito e firmeza. Quando terminou, eu não tive dúvidas: ele era meu pai. As lágrimas que escorreram não eram só de emoção, eram de reconhecimento. As dores de Obaluaê tocaram em mim com a delicadeza de um chão em brasa. Aquela criança rejeitada, aquele ser coberto de palhas e silêncios, era também parte de mim. Se havia um dono para o meu destino, era ele. O rei do meu sol.

— Depois disso, comecei a visitar alguns terreiros próximos. Em minha cidade, por sorte e axé, os caminhos do sagrado não são distantes. Na primeira vez que uma mãe de santo abriu o jogo de *ifá*, as palavras vieram certas como flecha: “*Você é médium de incorporação. E seu Orixá é Obaluaê.*” Chorei, mas não era tristeza. Era alívio. Era reencontro. O sorriso que brotou naquele dia carregava anos de silêncio.

— Como se sabe entre os que vivem o axé, não escolhemos nossa casa, somos escolhidos. Nenhuma das casas que pisei me reteve. Fui caminhando, até que Sandra Leite, minha Iyalorixá, abriu as portas. Não somente me acolheu. Acolheu Obaluaê em mim. — Em 2018, no final do meu primeiro semestre na Universidade Federal de Sergipe, eu estava pronto para ser Yaô²⁷. Durante 21 dias, me recolheria para nascer de novo, desta vez, como filho de Obaluaê. Mas, no mesmo tempo em que meu corpo se preparava para receber o sagrado, fui reprovado em duas disciplinas na graduação em dança por um professor que não compreendeu, ou não quis compreender, o que era essa jornada. Perdi uma avaliação que

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=kfS6_4hmGNM

²⁶ *Itãs* são as narrativas míticas da tradição iorubá que contam as histórias dos orixás, dos ancestrais e da criação do mundo. Os itans transmitem ensinamentos éticos, cosmológicos e comportamentais, articulando memória, experiência e sabedoria ancestral por meio da oralidade. Mais do que “mitos”, os itans são tecnologias de conhecimento, preservadas e atualizadas na palavra falada, no corpo, no rito e na dança.

²⁷ *Yaô*: termo de origem iorubá (*iyáwó*) que, no contexto do candomblé, designa a pessoa recém-iniciada no culto aos orixás. Refere-se ao período de formação ritual e aprendizado dos fundamentos do axé, geralmente compreendido nos primeiros sete anos após a iniciação, marcado por resguardo, disciplina e aprofundamento da relação com o orixá e com a comunidade de terreiro.



coincidia com o fim do recolhimento. Não houve negociação. E não nos enganemos: isso tem nome: Intolerância religiosa.

— Durante aqueles 21 dias, compreendi profundamente o sentido de Muzenza: aquele que aprende no terreiro. Muzenza é uma pedagogia ancestral, é formação de mundo. É aprender a cozinhar, a cantar, a cuidar do outro, a mover-se com sentido. Foi nesse tempo que aprendi, de verdade, a dançar para Obaluaê.

— Cada gesto no terreiro tem sentido. Nada é acaso. As cantigas conduzem os movimentos, e é na fidelidade ao canto que o corpo se molda à história. Perguntei-me por muito tempo: por que coreografar a dança dos Orixás? Por que domesticar seus passos? Por que encaixotar o que é transcendente? Se na África os Orixás não dançavam assim, por que aqui dançam? — A resposta me atravessou com doçura e dor: porque estamos em diáspora. Porque dançamos a sobrevivência. O que hoje dançamos nos terreiros é um legado de resistência, de adaptação, de recriação. Não é uma cópia. É uma resposta viva ao que nos foi negado.

— Por isso, aprender o que cada cantiga diz, compreender a linguagem dos corpos ancestrais, é fundamental. Na dança, carrego cada vivência dos dez anos de terreiro. Cada passo é uma memória, cada giro é uma invocação. Não se trata apenas de estética, é ética afro-brasileira.

— Em Aracaju, onde a dança afro-brasileira sempre foi escassa, minha base não foi forjada em academias. Foi o terreiro que me ensinou a dançar. E é essa energia que levo a qualquer coreografia, seja qual for o estilo. Minha base é axé. É palha, é barro, é canto em iorubá.

— Durante as apresentações do “Um Quê de Negritude”, algo curioso aconteceu. Quando o *ilà* (grito sagrado que anuncia a chegada dos Orixás) ecoava, muitos se perguntavam se os dançarinos haviam incorporado de fato. Se era o corpo em estado de trânsito. Mas, como essas ações nunca eram discutidas nas salas de aula, o que era mostrado no palco, as dúvidas, se espalhavam como vento no corredor do Atheneu. Um projeto que não ensina o que apresenta, não cumpre seu propósito. Torna-se inclusão vazia. E nossas temáticas, já tantas vezes escoraçadas, precisam agora implodir a escola, não como destruição, mas como renascimento.

— *Gbigibe*, você sabe que já falou tanta coisa que eu nem consegui acompanhar.

— A maior parte deu pra entender? — os dois meninos caíram na gargalhada.

— Digamos que sim... eu acho. Mas tem uma coisa: você ainda não me respondeu.



— Você ainda quer saber como era a coreografia de Obaluaê no “Um Quê de Negritude²⁸”?

— Com certeza! Agradeço por ter me dado todo aquele panorama, mas a minha curiosidade tá mesmo é na dança. Porque, na minha época, nunca ouvi falar de um projeto assim...

— Tudo bem, tudo bem... Eu vou te contar.

— Nem me venha com essa cara agora! Depois de tanto falatório sem fim, continuar falando não vai ser um problema pra você, disse eu tenho certeza!

— Tá querendo dizer alguma coisa com isso? — *Gbigibe* respondeu, fingindo um espanto dramático.

— Não, que é isso! Nunca insinuei nada... — disse Anajé com um tom irônico, e seguiram rindo, caminhando lado a lado em direção ao mercado. O sol pesava sobre os ombros dos dois, queimando o asfalto e silenciando as ruas.

— Olha esse calor... Por isso não se vê quase ninguém por aqui. Tá impossível! Se demormos mais um pouco para chegar ao mercado, eu vou derreter — reclamou Anajé, abanando a camiseta que um dia já foi branca.

— Achei que fosse só eu! Parece que o mundo vai explodir... Meu pai Obaluaê, que calor dos infernos!

— Nada disso... Tô quase virando poça! — disse Anajé, tentando rir do próprio suor.

— Tá bom, vou te contar logo como era a coreografia, porque veja — *Gbigibe* apontou o dedo em direção ao horizonte dourado — estamos quase chegando.

Fotografia 26 - Coreografia de *Obalùwàiyé*, produzida pelo “Um Quê de Negritude”.



Negritude”.

Fonte: “Um Quê de

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=tXtYXNVsHFQ>



“Quando o dia amanhece e o sol, em sua majestade dourada, se levanta para despertar o mundo, ele encontra o arco-íris, ponte de luz e cor que costura o céu à terra. É o prenúncio de um novo ciclo. Um chamado. E sob esse céu pintado de esperança, Obaluaê prepara sua chegada, pois há festa em seu nome.

Do alto de seu trono ancestral, entre palhas, folhas e mistérios, ele desce à terra. Não desce em silêncio, desce sacolejando, tremendo o chão com sua presença. O corpo, curvado pela sabedoria dos tempos, carrega nas articulações a memória do mundo. Cada passo de Obaluaê é um elo entre o que foi, o que é, e o que insiste em renascer.

Sua dança começa lenta, compassada, e logo se firma no chão como raízes profundas. O corpo já não é só corpo: é instrumento de presença, é tambor de vivências, é matéria encantada pela ancestralidade.

Obaluaê dança com seu xaxará, instrumento sagrado de palha e ordenado por contas, que varre os males, varre a dor, varre a doença, e planta a cura. O corpo segue coberto de palha da costa, escondido e, ao mesmo tempo, revelado. O azê, sua coroa de palhas sagradas, desce sobre os ombros, quase tocando o peito, como um manto que protege e impõe respeito. As cores preto, branco e vermelho, vestem o mistério. E sob o céu alaranjado do fim de tarde, quase crepuscular, Obaluaê faz a terra tremer.

O mundo inteiro, em resposta, entra em festa. Ao som do opanjê, ritmo que pulsa como reza ao próprio Orixá, Obaluaê gesticula com as mãos ora voltadas para baixo, ora para cima, uma saudando a terra (a morte), a outra, reverenciando a vida. Seus ombros estremece, suas costas ondulam como placas tectônicas em movimento. É um terremoto de fé. Um cataclismo de axé.

Obaluaê, Orixá do silêncio, também é menino. E como menino, ainda chora. Carrega a dor da separação de Nanã, sua mãe, feito marca indelével no peito. Essa ferida, essa ausência, ecoa em sua dança. Na celebração, o espaço sagrado é ocupado com reverência: de três em três, os corpos adentram o solo arenoso. Cada movimento é uma oferenda. A coluna, curvada, remete à velhice sagrada de Obaluaê, à sua sabedoria ancestral. A ondulação do torso é como o sopro do vento nas folhas secas: leve, mas cheia de significados.

Os braços desenham círculos no ar, se estendem para as laterais, buscando o equilíbrio entre os mundos. Da direita à esquerda, como se abraçassem tudo o que há. A música guia, e o corpo obedece. Quando os dois braços sobem, erguidos ao céu, é saudação. É chamada. É reverência ao rei da palha.



Os saltos, presentes na coreografia, lembram o estouro do *Dàmbúrù*²⁹. Estourar como essa oferenda, é nascer de novo. E assim o corpo explode no ar e volta ao chão como semente que reencontra seu solo.

E quando todos se deitam ao chão, é mais do que coreografia, é rito. É gesto de retorno à terra, ao princípio. Obaluaê, senhor dos segredos e das curas, domina esse chão como quem domina o destino da humanidade.

No desfecho da festa, todos ajoelhados, inicia-se o *àdóbà*. Em pares, dois a dois, executam o gesto sagrado. Os punhos fechados repousam um sobre o outro, a mão esquerda sobre a direita, e tocam a testa. O corpo então se inclina à frente, num mergulho respeitoso à ancestralidade. Repete-se o gesto, agora com o corpo todo estendido, como quem oferece-se por inteiro. Depois, ajoelhado mais ao centro, volta-se ao início.

Assim se encerra a celebração. A festa do senhor da cura, o rei do sol que se esconde sob a palha. Obaluaê, o que revoga a morte, o que transforma dor em vida, despede-se entre cantos, silêncio e espírito sagrado”.

Os cabelos de Anajé estavam colados à testa, desenhados em suor, marcados como runas de cansaço pelo calor sufocante que tomava aquele lugar. O ar parecia rarefeito, como se cada tentativa de respiração fosse uma súplica ao invisível. *Gbigibe*, ao seu lado, já arrastava os pés com dificuldade — o corpo pesado, vencido pela secura. Não havia um único vendedor na rua, nem mesmo água — e recorrer ao rio, naquela situação, era praticamente assinar a própria sentença.

Uma senhora passou por eles, a única alma viva que cruzara seus caminhos desde que chegaram àquelas bandas. Mas, para a sorte dos dois, o mercado — aquele mesmo que Anajé ouvira falar e onde supostamente estaria o tal “super-herói” — começava, enfim, a surgir no horizonte. Ele não precisou perguntar a *Gbigibe* se estavam perto: bastou olhar para os olhos do amigo. Um brilho brotava ali — talvez suor, talvez lágrimas, talvez, quem sabe, um alívio imenso pela chegada. No fundo, Anajé suspeitava: eram todos esses sentimentos, juntos.

Os passos, antes pesados, agora ganhavam certa pressa, embora os corpos estivessem quase sem energia. Era a primeira vez que Anajé saía do Cabaré 777. Nunca confiou em quem o havia feito antes. Quem saía daquele lugar, ele acreditava, desaparecia. Não voltavam para o

²⁹ *Dàmbúrù* é um alimento ritual preparado com milho estourado (pipoca), associado principalmente a Omolu/Obaluayê nas religiões afro-brasileiras. Na cosmologia iorubá, o *Dàmbúrù* simboliza purificação, cura e transformação, representando a passagem do sofrimento à renovação do axé, sendo utilizado em ritos de limpeza, proteção e recomposição espiritual.



Cabaré, tampouco para casa. Eram taxados de loucos, de esquizofrênicos, de mentirosos. Porque quem, em sã consciência, acreditaria em viagens no tempo?

Mas, algo profundo, soprou em seu coração. Algo dizia: Vá com o garoto. Esse caminho não pode ser trilhado sozinho. Desde o instante em que caíram juntos naquela viela, Anajé sentiu: não estavam no tempo em que ele um dia se perdera. As ruas haviam mudado, o céu parecia mais baixo, o silêncio era ensurdecedor. Não havia árvores. Nenhuma. E ele, que crescera ouvindo as histórias dos mais velhos, sabia que aquele mundo árido, despido de natureza, era um futuro temido, anunciado — agora, concretizado.

Talvez o que realmente o mantinha em pé fosse a fé em *Gbigibe*. Ninguém jamais fizera o que aquele menino fez: reunir entidades de diferentes dimensões, convencê-las, negociar com elas... realizar o que nunca, ninguém, havia conseguido. *Gbigibe* carregava em si uma convicção ancestral, uma chama que não se apagava — que nem mesmo o tempo conseguia soprar. Anajé via aquilo com os próprios olhos: um corpo movido a *àşę*, herança de uma avó que costurou saberes com as mãos, os olhos e o coração. Uma linhagem transmitida como se passa o fogo entre velas — sem ruído, mas cheia de luz.

Foi *Gbigibe* quem lhe revelou sua trajetória: da dança de Orixá na escola até o candomblé, da sala de aula à encruzilhada. Na universidade, não abandonou sua fé — fez dela ponte, fundamento, semente. Entrou como estudante, mas ali também se iniciou como filho de santo. E cada passo dançado em cena era um gesto de devoção, cada coreografia uma reza em movimento. O que o movia não era só o desejo de dançar, mas a necessidade de existir inteiro.

Quando finalmente chegaram ao Mercado Municipal de Aracaju, os dois estavam exaustos. Os pés, em brasa. Bolhas estouradas, calos rasgados. Sentaram-se na primeira pilastra que encontraram, ao lado de uma venda de macaxeira. Olharam para os próprios pés como se fossem mapas do trajeto percorrido. Só então se deram conta da dor que sentiam.

— Eu não achei que estava tão mal assim... Quando o corpo esfria é que vamos sentir a dor de verdade — disse Anajé, com os olhos nos pés de *Gbigibe*.

— O meu dedão tá com uma bolha de sangue presa.

— Mas isso não vai nos fazer perder o foco. — Anajé olhava ao redor com atenção. — Deixa eu ver teu pé, *Gbigibe*.

Sem esperar resposta, pegou o pé direito do amigo. Estava inchado, machucado, coberto de sujeira, o que dificultava distinguir o roxo da poeira. Passou as mãos no calcanhar, segurando com cuidado a panturrilha. *Gbigibe* se encolheu, retraindo o joelho. Anajé, no entanto, insistiu com mais firmeza, tentando aliviar a dor.



E então, o inesperado: o coração de Anajé acelerou. A respiração ficou mais pesada. Anajé não queria pensar sobre aquilo — não agora. Retirou as mãos. Olhou para cima. *Gbigibe* desviava o olhar. O calor da feira fazia tudo parecer mais aceso, mais intenso — mas o rosto de *Gbigibe*, rubro, parecia mais do que calor.

— *Gbigibe*... melhor irmos andando. — disse Anajé, estendendo a mão.

— Concordo. Precisamos encontrar esse homem — seja ele quem for.

— Você sabe que pode ser só uma ideia... pode nem ser Exú.

— Não tinha percebido esse seu lado pessimista.

— É que você quase não parou de falar desde que nos encontramos.

— Vai continuar com isso mesmo?

— Só enquanto puder. — Riram juntos.

— Vejo que você nunca vai esquecer.

— Não. Nunca irei me esquecer de você.

— O quê?

— Disse que devemos nos apressar. Agora, de verdade. — *Gbigibe* falou mudando de assunto rapidamente.

Gbigibe comentou que, apesar das mudanças, a estrutura do mercado ainda era a mesma: um andar superior com brechós, roupas antigas, e a parte inferior, onde estavam agora, dedicada às frutas, verduras, especiarias. As lojas de artesanato, de pesca, de cultura popular — essas haviam desaparecido. Um rastro de esquecimento, que só pôde ser observado pelo rastro dos objetos.

— Anajé... você acha que vai ser difícil encontrar Exú?

— Não afirme com tanta certeza que é ele. MAS... acredito que não. Aquela senhora estava com muita pressa. Tem coisa acontecendo aqui. Vamos nos separar, procurar por pistas.

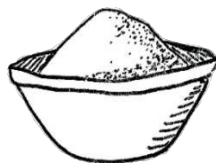
— Concordo. Assim temos mais chance. Algum conselho?

— Vá atrás da confusão.

— Não à toa, Exú atua nos mercados...

— Comunicador, é um dos seus sobrenomes.

De todos os lugares que poderia escolher, *Gbigibe* sabia para onde não iria: as barracas de peixe. O cheiro o fazia enjoar. Então, decidiu explorar os arredores dos bares. Afinal, não seria estranho encontrar Exú bebendo cachaça na feira. Sorriu com a lembrança de alguém querido: "Queria que Pinga Fogo estivesse aqui também", era só uma dose de Campari, e tudo ficaria melhor — Assim, *Gbigibe* acreditava.



A dança de Orixá, encontrada por *Gbigibe* ainda no ensino médio, não se apresentou como escolha, mas como reconhecimento. Foi um dos caminhos pelos quais o corpo pôde reencontrar a própria ancestralidade. Antes dos fundamentos teóricos, antes das compreensões formais acerca do candomblé, houve um chamado — intenso, avassalador — que atravessou o corpo daquele menino. Um chamado que não se organizou como explicação, mas como sensação; não como discurso, mas como memória que já habitava o corpo antes mesmo de ser nomeada.

Aos 14 anos de idade, *Gbigibe* percebeu que as movimentações realizadas nos ensaios do “Um Quê de Negritude” pareciam já integrar seu repertório corporal, ainda que nunca tivessem sido acessadas conscientemente em outro momento. Havia ali um saber que não se aprendia por instrução, mas por inscrição. Um saber que não vinha do ensino formal, mas da memória impressa no corpo. A energia produzida naquele espaço extrapolava o tempo dos ensaios: os gestos retornavam no cotidiano, infiltravam-se no subconsciente, atravessavam o dia a dia e insistiam em permanecer.

Nessa perspectiva, a dança, enquanto prática educadora, reafirma sua potência como forma legítima de conhecimento. A dança de Orixá, quando inserida no contexto escolar, constrói uma contranarrativa frente ao modelo de educação historicamente sustentado no Brasil. As esferas de poder que estruturam e cristalizam os processos educativos raramente dialogam com a pluralidade dos modos de aprender; ao contrário, tendem a fixar o saber em modelos homogêneos, desconsiderando corpos, memórias e ancestralidades como territórios válidos de produção de conhecimento.

Assim, a dança de Orixá na escola não se limita a ensinar movimentos. Ela desloca epistemologias, convoca outros modos de aprender e reconhece o corpo como arquivo vivo, onde histórias, saberes e experiências persistem, mesmo quando historicamente silenciadas.

A experiência da dança de Orixá produzida no Atheneu Sergipense operou uma inflexão profunda na vida de *Gbigibe*. Não apenas pelos enfrentamentos às políticas de intolerância religiosa, aos atravessamentos do racismo institucional ou às tensões que orbitam essas estruturas, mas, sobretudo, porque foi nesse espaço que uma outra pedagogia se



apresentou ao corpo do garoto. Uma pedagogia que não se fixa na palavra escrita, que não se acomoda aos modos institucionalizados do ensino, mas que se movimenta, vibra e dança. Nela, o corpo em movimento passa a ser compreendido como aprendizado contínuo, como território onde o saber se constrói na experiência.

Foi nesse processo que *Gbigibe* reconheceu novamente o chamado — daqueles que não se explicam, mas que batem no corpo da alma e orientam o caminhar. Um chamado que o conduziu ao solo de uma outra educação, sustentada por uma leitura de mundo atravessada pelas lentes candomblecistas. A partir daí, seu olhar se reorganiza: desloca-se das referências hegemônicas e passa a perceber o mundo a partir de outra consciência, sensível às forças ancestrais que atravessam o corpo e o cotidiano.

Nesse percurso, os métodos até então estabelecidos já não davam conta. A aprendizagem que se anunciava não era alfabetizada nos moldes tradicionais, tampouco se submetia à racionalização excessiva. Era — e segue sendo — uma aprendizagem que só pode ser vivenciada, pois sua força reside justamente naquilo que não se traduz integralmente em palavras. Trata-se de um saber que acontece na presença, no gesto, no tempo do corpo, afirmando que a educação, quando atravessada pela dança de Orixá, não se ensina apenas: se vive.

É a partir desse contexto que a experiência de *Gbigibe* pode ser compreendida em diálogo com o pensamento de Paulo Freire, sobretudo quando o autor defende uma educação comprometida com a liberdade, com a experiência concreta dos sujeitos e com a recusa de um modelo educativo sustentado exclusivamente na transmissão mecânica de conteúdo. Para Freire, educar é um ato político e existencial, realizado na relação viva entre o sujeito e o mundo, entendendo o ser humano como um “ser no mundo e com o mundo” (FREIRE, 1967, p. 42).

Nessa perspectiva, o corpo deixa de ocupar uma posição secundária no processo educativo e passa a ser central na produção do conhecimento. Ainda que Freire não trate diretamente do corpo como linguagem cênica ou dançante, sua compreensão da educação como prática histórica e situada aponta para uma pedagogia construída na experiência, na vivência e na ação. Ao afirmar que a educação deve ser um “método ativo, dialogal, crítico e participante” (FREIRE, 1967, p. 107), o autor abre espaço para compreender o corpo como instrumento vivo de aprendizagem, capaz de pensar, sentir, criar e transformar a realidade.

A dança de Orixá, vivenciada por *Gbigibe* no contexto escolar, opera exatamente nesse lugar freiriano da prática. O aprendizado não se dá pela acomodação, mas pela



integração do sujeito ao seu contexto histórico, cultural e espiritual. Para Freire, a integração constitui uma nota fundamental da humanização, pois implica a capacidade de intervir no mundo e recriá-lo, diferentemente da adaptação passiva que caracteriza os processos de desumanização (FREIRE, 1967, p. 42–43). Nesse sentido, o corpo que dança não apenas executa movimentos: ele produz conhecimento, memória e consciência.

Quando atravessado pelas matrizes africanas, o corpo torna-se também veículo e vínculo de herança ancestral. Nas religiões de matriz africana, o corpo é território de saber, arquivo vivo de memória, espaço de inscrição do axé e meio de comunicação entre o visível e o invisível. Essa compreensão dialoga profundamente com a pedagogia freiriana, que reconhece o educando como sujeito histórico, portador de saberes e experiências que antecedem a escola. Nos círculos de cultura propostos por Freire, não há hierarquia rígida entre quem ensina e quem aprende, mas uma construção coletiva do conhecimento mediada pelo diálogo (FREIRE, 1967, p. 26).

Assim, a experiência de *Gbigibe* com a dança de Orixá pode ser compreendida como um processo de conscientização — não como mera tomada de consciência intelectual, mas como movimento que envolve corpo, mundo e história. A educação, nesse sentido, ultrapassa os limites físicos da sala de aula e os métodos institucionalizados de ensino, expandindo-se para práticas que reconhecem o corpo como lugar legítimo de produção de saber. Trata-se de uma pedagogia que dança, que se move, que vibra, e que se constrói na experiência sensível e coletiva, em oposição a uma educação silenciosa e apartada da vida.

Os benefícios das danças-afro na escola, portanto, extrapolam os objetivos pedagógicos convencionais. No caso de *Gbigibe*, essa experiência não se restringiu ao aprendizado artístico ou corporal, mas se constituiu como ponte para um chamado ancestral, capaz de reorganizar sentidos, pertencimentos e caminhos de vida. A dança não apenas ensinou movimentos; ela despertou memórias que o corpo já carregava, ainda que silenciadas.

Guiado pelo som dos atabaques, o corpo reconheceu uma convocação que ultrapassava os muros da escola. O ritmo, a vibração e o gesto atuaram como fios de ligação entre o presente e uma ancestralidade latente, conduzindo-o ao terreiro, onde sua caminhada reencontrou o axé semeado nas raízes de *Ìrókò*³⁰. Ali, o que havia sido intuído na escola ganhou chão, tempo e profundidade, transformando-se em pertencimento, cuidado e continuidade.

³⁰ *Ìrókò*: Orixá associado ao tempo, à ancestralidade e à memória, manifestado na árvore sagrada que conecta o mundo dos vivos ao dos ancestrais, simbolizando permanência, continuidade e fundamento espiritual nas religiões de matriz africana.



Ao compreender as danças-afro como práticas diluídas na comunidade, torna-se necessário deslocá-la de uma compreensão restrita ao campo acadêmico ou técnico, reconhecendo-a como um saber produzido na experiência cotidiana, ritual e coletiva dos povos negros. Essa perspectiva dialoga diretamente com o entendimento do terreiro como um espaço vivo, dinâmico e adaptável, capaz de reorganizar suas práticas simbólicas mesmo em contextos urbanos complexos. Conforme aponta Silva (1995, p. 67), o candomblé, longe de desaparecer na cidade, reinventa-se, ocupando novos espaços e criando formas próprias de presença do sagrado no mundo contemporâneo.

Nesse contexto, o terreiro não pode ser compreendido apenas como templo religioso, mas como território pedagógico do corpo, onde o movimento é atravessado por valores cosmológicos, sociais e ancestrais. A dança que emerge desse espaço não se constitui como representação estética isolada, mas como rito, comunicação e forma de organização da vida. Como observa o autor, “o lugar da religião — ou mais especificamente do sagrado afro-brasileiro — permanece como importante padrão de comportamento simbólico para amplas camadas da população urbana.” (SILVA, 1995, p. 28).

As danças-afro, portanto, não se restringe às sistematizações difundidas no ensino universitário, mas se manifesta nas rodas, nos rituais, nas festas, nos gestos cotidianos e nas práticas corporais que atravessam a comunidade. Assim como o terreiro se adapta às contingências do espaço urbano, ocupando casas, sobrados, quintais e instalações improvisadas, a dança também se reorganiza, reafirmando sua presença nos corpos que circulam pela cidade.

Silva destaca que a cidade moderna foi historicamente pensada como espaço da racionalidade, da secularização e da fragmentação dos vínculos simbólicos. No entanto, essa leitura ignora as múltiplas formas de sociabilidade e produção de sentido que persistem nos territórios urbanos, especialmente aquelas ligadas às práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. Ao contrário de uma suposta dissolução do sagrado, o que se observa é a sua reconfiguração: “a cidade passa a ser pensada como parte integrante do cosmos religioso, uma extensão dos domínios do terreiro.” (Silva, 1995, p. 40).

Dessa forma, pensar a dança de Orixá a partir do terreiro e da comunidade é reconhecer que ela não nasce apenas da codificação técnica, mas da vivência coletiva, da oralidade, da repetição ritual e da relação profunda entre corpo, território e ancestralidade.

Quando trazemos à tona a forma como a colonização operou para que os Orixás fossem, aos poucos, reconfigurados — seja por meio de seus trajes, adereços ou ferramentas



— durante a execução de suas danças, torna-se imprescindível observar, simultaneamente, o crescimento da presença da própria população branca nas religiões de matriz africana. Esse movimento não se dá de maneira neutra; ele carrega heranças históricas, estéticas e epistemológicas que atravessam o modo como esses saberes são vistos, praticados e, muitas vezes, reinterpretados.

A branquitude que carrego não se restringe a uma condição fenotípica, mas se manifesta como um sistema de valores historicamente construído, que, em inúmeros momentos, entra em confronto direto com as tradições dos povos de terreiro. É nesse tensionamento que se instaura a urgência da decolonização de si: aprender com o modo de vida candomblecista implica desaprender lógicas coloniais e abrir-se para outras formas de existir, de compreender o mundo e de se relacionar com o sagrado.

Entretanto, há também o movimento inverso, igualmente perigoso: quando a branquitude, ao invés de se deslocar, passa a modificar os valores culturais de um povo, clareando-os. Nesse processo, saberes ancestrais são suavizados, estetizados ou reorganizados para caberem em parâmetros de aceitabilidade branca, muitas vezes esvaziando seus sentidos profundos, seus segredos e suas complexidades.

A partir das exposições nas redes sociais, torna-se cada vez mais perceptível como a chamada “magia secreta” do candomblé vai se diluindo, à medida que o mundo passa a conhecer versões específicas — e frequentemente recortadas — de cultos, entidades e conceitos. Essas exposições transformam o sagrado em conteúdo, a ancestralidade em acontecimento e o segredo em mercadoria simbólica.

Nesse cenário, torna-se fundamental afirmar: os Orixás dançam de olhos fechados e não falam a nossa língua. Até certa idade religiosa do corpo que habitam, expressam-se primordialmente por gestos. Não há necessidade — nem legitimidade — em reinventar os Orixás para a cena. O desafio está em compreender como o sagrado se manifesta no vestir, no mover, no cantar, para que esses princípios se tornem fonte construtiva para a criação cênica.

Essa reflexão se coloca como pergunta ética compartilhada por *Gbigibe* e Anajé: como representar o sagrado sem colonizá-lo? Como dialogar com os Orixás sem precisar vestir alguém como um Orixá?

O candomblé não é “festa de diversão”. Reproduzir o terreiro no palco como cópia constitui um desserviço. O terreiro não é cenário, mas fundamento. O sagrado pode inspirar,



mas não ser capturado. Esse fazer exige a busca do *òfò*³¹. Como afirmam Ávila (2008), *apud* Côrtes (2020, p. 167): “Para se pensar na tradição africana brasileira, não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista...”. Assim, a dança dos Orixás, quando deslocada para a cena, não busca a reprodução do rito, mas a ativação de seus princípios. Fora desse compromisso, o gesto perde espessura.

As práticas de reencantamento na formação artística operam nesse mesmo horizonte cíclico. Não como técnicas apropriáveis, mas como dispositivos de reconexão. Banhos de folhas, percursos de escuta, respiração em ambientes naturais e protocolos de devolutiva às comunidades reafirmam que a dança começa antes do gesto visível.

Essa compreensão se aprofunda com Ferreira (2011), ao afirmar que “o movimento deve ser realizado junto com um conhecimento cultural” (FERREIRA, 2011, p. 39). O corpo que dança não imita: atualiza forças simbólicas. A dramaturgia aqui é viva.

Por fim, a cosmofofia — ausência de chão, neutralização do ambiente, estetização do sagrado — se manifesta quando a cena se desconecta do cosmos. A cena do Rio Sergipe, projetada no futuro, tensiona essa ruptura. Como afirma Bispo, “aos poucos, os seres humanos se distanciam do cosmos” (BISPO, 2023, p. 17). Essa separação atravessa também as artes.

A diferença entre rito e cena precisa ser preservada. Criar a partir do sagrado não é reproduzi-lo, mas escutá-lo. Inspirar-se no candomblé é permitir que seus princípios reorganizem o fazer artístico. Assim, a cena deixa de exotizar e passa a ouvir. O corpo não performa o sagrado — ele se deixa afetar por ele.

A experiência de *Gbigibe* com a dança de Orixá, ao deslocar o corpo do lugar da instrução para o da vivência, não confronta apenas modelos pedagógicos hegemônicos, mas também estruturas mais amplas de colonialidade que organizam o pensamento, a educação e as artes. Trata-se de um enfrentamento que não ocorre apenas contra um colonialismo externo e histórico, mas também contra formas internalizadas de submissão, muitas vezes reproduzidas pelos próprios sujeitos colonizados.

Antonio Bispo dos Santos nomeia esse fenômeno como colonialismo de submissão, distinguindo-o de um colonialismo universal. Para o autor, há um colonialismo praticado por aqueles que, mesmo situados em territórios historicamente violentados, passam a reproduzir a

³¹ Força da palavra ritualizada e da intenção correta, que faz com que o dizer, o gesto e a ação tenham eficácia espiritual; princípio de realização, verdade e alinhamento entre corpo, fala e axé nas cosmologias de matriz africana.



lógica do colonizador, combatendo seus próprios ecossistemas, saberes e modos de vida. Como afirma Bispo, ao se referir à Caatinga:



Temos o colonialismo universal, mas temos também o colonialismo de submissão. É aquele colonialismo que é dos submetidos, dos subservientes. Querem combater a Caatinga, como se a Caatinga fosse algo ruim. Os governantes nordestinos ficam com um pires no Sul pedindo dinheiro para combater a Caatinga. (Bispo, 2023, p. 78–79).

Essa crítica ecoa diretamente nas práticas escolares, artísticas e cênicas que buscam “corrigir”, “embelezar” ou “adequar” corpos, territórios e saberes afro-brasileiros a padrões externos de valor. Assim como a Caatinga é vista como algo a ser combatido, o corpo negro, o corpo ritual, o corpo dançante de Orixá também são, muitas vezes, tratados como algo a ser domesticado, higienizado ou traduzido para caber em linguagens coloniais de cena, de técnica ou de estética.

Nesse sentido, a dança de Orixá, vivenciada por *Gbigibe*, afirma-se como gesto de recusa a esse colonialismo de submissão. Ao invés de buscar legitimação em modelos externos, o corpo encontra fundamento naquilo que já o sustenta: a ancestralidade, o rito, a comunidade e a relação com a natureza. Essa experiência desloca o entendimento linear de formação e progresso, aproximando-se daquilo que Bispo define como povos de trajetória, e não de teoria.

Segundo o autor, os povos originários e afro-diaspóricos não se organizam pela lógica do fim, da superação ou da ruptura definitiva, mas pela circularidade: “Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo” (BISPO, 2023, p. 102).

Essa compreensão atravessa profundamente a dança de Orixá, tanto no terreiro quanto na escola e na cena. O movimento não se organiza como progressão técnica ou acúmulo de habilidades, mas como retorno, reinscrição e continuidade. O corpo que dança não busca um ápice final; ele gira, retorna, refaz. O *xíre*³², a roda, a ginga e o parafuso são expressões dessa lógica circular, onde o fim nunca é encerramento, mas reinício.

³² *Xíre*: sequência ritual de cantos e danças dedicada aos Orixás no candomblé, organizada de forma circular, na qual cada divindade é saudada conforme sua ordem ritual, estabelecendo comunicação entre corpo, som, ancestralidade e axé.



Essa circularidade também redefine o papel da arte. Para Bispo, a arte não é produto individual nem mercadoria estética, mas prática relacional, compartilhada, comunitária: “Arte é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada” (BISPO, 2023, p. 23).

Ao afirmar que “não temos cultura, temos modos”, Bispo tensiona diretamente a ideia de cultura como algo padronizado, mercantilizado e regulado por critérios coloniais. A cultura, nesse sentido, torna-se um dispositivo de exclusão, que define quem “tem” e quem “não tem” valor simbólico. Já os modos de vida são vivos, mutáveis, coletivos e situados.



Os colonialistas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles. (...) Para nós, quem não sabe dançar e cantar no batuque, quem não sabe fazer uma comida, quem não se emociona com a cantiga de um pássaro não tem um modo agradável de viver” (BISPO, 2023, p. 23).

Essa distinção é fundamental para pensar a dança de Orixá na escola e na cena. Quando o movimento é retirado de seu modo de vida e transformado em “conteúdo cultural”, ele corre o risco de ser capturado por uma lógica colonial que o esvazia de relação, de chão e de axé. A dança, então, deixa de ser modo de existir e passa a ser linguagem exótica ou repertório técnico.

A cosmofofia se manifesta quando os humanos se veem como criadores separados da natureza, e não como criaturas dela. Essa separação sustenta uma lógica de dominação, síntese e manipulação da vida: “Apesar de serem criaturas da natureza, os humanistas descolam da natureza e se tornam criadores. (...) Eles se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, do poder, da interferência na vida alheia” (BISPO, 2023, p. 29–30).

Nas artes da cena, essa lógica aparece quando a natureza é reduzida a cenário, quando o sagrado é tratado como tema e quando o corpo é visto como matéria-prima a ser moldada. É a mesma cosmofofia que transforma o terreiro em estética, o rito em espetáculo e o Orixá em figurino.

Em oposição a essa lógica, Bispo apresenta a distinção entre humanistas e diversos. Enquanto os humanistas buscam desenvolver, os diversos buscam envolver: “Do lado oposto dos humanistas estão os diversos – os cosmológicos ou orgânicos. Para os diversos, não se trata de desenvolver, mas de envolver” (BISPO, 2023, p. 30).

Essa noção de envolvimento é central para pensar uma pedagogia da dança de Orixá. O corpo não se desenvolve tecnicamente para dominar o movimento; ele se envolve com o



ritmo, com o chão, com o outro, com a natureza e com o invisível. O aprendizado não é progressão, mas relação.

Essa lógica se aprofunda no conceito de transfluência, apresentado por Bispo como princípio organizador da vida e do conhecimento: “O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo” (BISPO, 2023, p. 49–50).

Na transfluência, forma e conteúdo não se separam. O conteúdo determina a forma, assim como a forma determina o conteúdo. Essa ideia dialoga diretamente com a dança de Orixá, onde não há gesto vazio nem forma neutra. Cada movimento carrega intenção, mito, energia e relação. O corpo não procura um “sapato” técnico para caber; é o movimento que se molda ao corpo, ao território e à experiência.

Assim, ao integrar o pensamento de Nego Bispo ao percurso de *Gbigibe*, torna-se evidente que a dança de Orixá, quando vivida como modo de vida, pedagogia do corpo e prática comunitária, opera como gesto contracolonial. Ela enfrenta a cosmofofia ao reinscrever o corpo no cosmos, combate o colonialismo de submissão ao afirmar saberes locais e desmonta a lógica humanista ao recolocar o humano como parte da natureza. Nesse horizonte, dançar não é representar, nem desenvolver, nem dominar. Dançar é envolver-se. É transfluir. É retornar ao começo que nunca deixou de ser.



ÀRÚN

Os Presentes Encantados de Èsù

Ilustração 27 - Èsù apresentando *Gbigibe*, Ayana e Aanjé.



Ilustração de João Victor de Òsògiyán, 2025.



Este capítulo se constrói entre o fogo aceso no acampamento e as tensões entre *Gbigibe*, Ayana e Anajé, a ficção se entrelaça à reflexão sobre branquitude, colonialidade e responsabilidade ética na criação em dança. Ao revisitar o projeto “Um Quê de Negritude”, *Gbigibe* confronta os riscos do



embranquecimento simbólico das danças de Orixá, dialogando com Césaire, Cida Bento e Nego Bispo a partir de uma perspectiva contracolonial.

A feira ainda guardava, entre barracas e sussurros, a tradição viva dos nossos ancestrais. Em meio às cores, às verduras, frutas e à culinária cheirosa que dançava no ar, o coração de *Gbigibe* se aquietava. Parecia que tudo estava perdido naquele tempo acelerado demais. A evolução, como se sabe, é muitas vezes colonial. Tudo o que se pinta de moderno carrega o selo do colonizador — e a cidade, filha desse lugar, também o é (Bispo, 2023, p. 30).

Mas *Gbigibe* não desistia. Buscava Exú com olhos atentos por todos os cantos. Começou pelos bares da feira — suspeitava que, se estivesse em algum lugar, Exú ali estaria. Passou por três, olhou cada rosto, mas viu apenas homens e mulheres comuns, ou assim pareciam. Sabia que Exú podia ser qualquer um, — dono da multiplicidade, mestre da metamorfose. Ainda assim, *Gbigibe* não sentiu sua presença.

— Ora, eu saberia se o tivesse visto — murmurou, enquanto se esgueirava pelas bancas de frutas.

Entre as fileiras da feira do mercado, avistou ao longe Anajé, também na mesma busca. Seus olhares se cruzavam, e, em silêncio, balançavam a cabeça: não, ainda não o haviam encontrado. E sabiam, os dois, que essa busca seria difícil. Não podiam simplesmente perguntar às pessoas se tinham visto Exú — ele não era alguém qualquer. E mesmo que fosse, os olhares sobre eles estavam turvos, frios, como se não deversem estar ali. Como se ali não fosse lugar para dois meninos.

Sentiam-se deslocados, estranhos. *Gbigibe* se perguntava como um simples galo o havia levado a tudo aquilo. Havia de haver um propósito. De que serviria tanto esforço se não houvesse sentido? Precisava acreditar que, depois da provocação, algo brotaria.

Encontrou então a senhora que antes cruzara seus caminhos. Era pequena, cabelos grisalhos, pele escura. Vestia branco simples, quase algodão, que pela sujidade mostrava ser companheiro de muitas idas e vindas. Mesmo assim, havia nela algo. Foi ela quem, antes, anunciou um "super-herói" na feira. *Gbigibe*, mesmo sem poder perguntar sobre Exú, decidiu tentar arrancar algo com sua comunicação meio torta, mas sincera.

Ao se aproximar, viu que as sacolas plásticas que ela acumulava estavam quase se rasgando. Pensou em ajudar.

— Minha senhora, com licença. Me chamo *Gbigibe*. Posso ajudar com suas compras?

— Por que um homem branco me ajudaria? — ela retrucou, desconfiada.

— Não é sobre isso. Só queria conversar...



— Estou ocupada, e não tenho dinheiro pra te pagar. Melhor eu mesma carregar.

— Oh, não, senhora, não quero pagamento. Só preciso de uma informação.

Ela o olhou nos olhos.

— Se é assim, tudo bem. Mas se eu não souber responder, não vá largar minhas compras por aí.

— Claro que não — *Gbigibe* sorriu.

— Seu nome... me soa familiar. De onde eu te conheço?

— Acho que essa é a primeira vez que nos vemos...

— Não escute essa mulher — o vendedor de melancias se intrometeu. — Ela já tá caduca. Vai esquecer o que veio comprar, só leva fruta e mais fruta.

— Não acho que seja assim — *Gbigibe* respondeu.

— O que esse velho falou? — a senhora se indignou. — Vamos a outra banca. Me chame de Assunção.

— Vamos, Assunção. A senhora precisa de ajuda com mais alguma sacola?

Ela assentiu, e lá foram os dois rodopiaram por toda a feira: jaca, pêra, mamão, abacate, uva, pêssego e, claro, os cajus. Ela falou de como gostava de cachaça com caju nos dias frios. *Gbigibe* tentou puxar assunto sobre o “super-herói”, mas ela não parecia escutar. Aos poucos, ele começou a pensar que o velho da melancia estava certo — Assunção talvez já estivesse em outro tempo.

Depois de muitas voltas, ela decidiu comprar camarões. Mas *Gbigibe*, cansado, teve que recusar.

— Acho que não vou aguentar mais peso.

— Então, não vou também — ela respondeu, sem drama.

Ele se sentiu, de certa forma, importante. Pelo menos, sua força havia sido valorizada. Caminharam mais um pouco. Já quase na saída do mercado, Assunção parou:

— Acho que esqueci algo... preciso comprar farinha. — Estranho. Muito estranho. A mulher das frutas queria agora farinha? Teria o velho se enganado, ou ela realmente estava confusa? Se era lúcida, talvez o “super-herói” fosse real.

Gbigibe se perguntou onde estava Anajé. Desde que encontrara Assunção, não o vira mais. Quando cruzavam a última fileira do mercado, rumo à barraca de farinha, sentiu uma mão no ombro. Assustado, virou-se e o viu.

— *Gbigibe*... tenho más notícias.

— Sei. Não achou Exú, né?



- Não. E toda vez que perguntava, achavam que eu era doido.
- Espera... você saiu perguntando se alguém viu Exú?
- Foi.
- Claro que iam te achar maluco! Isso não se pergunta assim!
- E o que eu devia ter dito?
- Nada. Exú só aparece pra quem ele quer.
- E como vamos vê-lo?
- Ele já sabe que o estamos procurando. Está brincando conosco.
- Até que ponto?
- Quem sabe...
- E essa senhorinha? — Anajé sorriu, brincando com a imagem de apertar suas bochechas.
- É a Assunção. Lembra dela?
- A do “super-herói” ..., mas ela falou algo?
- Sinceramente... acho que ela é doida. Só compra fruta achando que é comida pro mês inteiro, e sempre que ela escolhe uma outra coisa, volta a comprar frutas e rapidamente, ela muda de ideia.
- E o que a fez voltar?
- A farinha.
- Mas farinha não é fruta...
- Vai explicar isso pra ela?
- Ela é mais doida do que pensei...
- Vamos só ajudá-la e depois seguimos em frente.
- Me dá aqui um pouco desse peso — Anajé pegou parte das sacolas. — Sons para os meus ouvidos.

O corredor da farinha era o mais extenso da feira. As vendedoras anunciavam que os irmãos da banca estavam em guerra desde cedo — discutiam quem peneirava melhor a farinha. *Gbigibe* desejava que Assunção evitasse aquela banca.

Mas não. Quando se aproximaram, ambos levaram ao mesmo tempo um tapa no peito. As sacolas voaram, o barulho cresceu, e lá estavam dois homens idênticos, em pleno debate sobre a pureza da farinha. Anajé tossia, e *Gbigibe* mal podia ver com a nuvem de pó. Quando abriram os olhos, perceberam: Assunção havia sumido. E as compras... também.



A poeira, aos poucos, cedia. O ar, antes denso e sufocante, começava a se ganhar nitidez como se o tempo abrisse uma fresta para a visão de *Gbigibe*. Anajé surgia lentamente, desenhado pelas brumas de farinha, com o contorno mais visível, mas aquilo era o único respiro de alívio. A confusão continuava viva: os dois homens ainda brigavam no centro do mercado, e os sons — gritos, quedas, insultos — reverberavam como em plena fúria.

Gbigibe já havia percebido: ninguém parecia se importar com aquela batalha. A briga era mais um rito rotineiro do mercado, como se acontecesse sempre, como se fosse um hábito constante. Mas então, algo rasgou o véu de poeira e cotidiano. Um vulto alto surgiu entre os irmãos vendedores de farinha — um homem de pele retinta, de presença imponente. Vestia uma calça de um vermelho profundo, estava sem camisa, e seus cabelos trançados à maneira nagô coroavam sua cabeça com realza e tempestade. Em uma das mãos, uma garrafa de cachaça brilhava como cetro.

Ele gargalhava. Sua risada era um trovão cortando o caos. Na cabeça, usava um gorro bicolor — vermelho do lado direito, preto do lado esquerdo —, algo que parecia saído de um sonho antigo, de um conto nunca escrito. Era uma figura que não cabia nos livros nem nos muros pintados de memória. Era uma presença que existia por si só, como um poema recitado pelas pedras que narram e marcam a presença de um novo espírito caminhando sob a terra.

Gbigibe o olhou e sentiu algo vibrar além da carne. Não era só a visão — era uma reverberação ancestral. Sua pele arrepiava, seus ossos tremiam. Era Exú, não havia mais dúvida. Tudo nele denunciava o impossível: olhos escuros como o breu absoluto, dentes que reluziam como luas cheias, e uma aura que cintilava como carvão estelar jogado no ventre do mundo. *Gbigibe* soube ali, como quem se lembra de um segredo esquecido, que estava diante do próprio Orixá das encruzilhadas.

Anajé começou a cutucar *Gbigibe* no braço. E foi ali, naquele gesto simples, que *Gbigibe* teve certeza de que não estava enlouquecendo. Sabia, por fim, que Anajé via o mesmo — ou melhor, sentia o mesmo. Não era improvável, depois de tantos caminhos cruzados e sinais recebidos, que aquela figura fosse mesmo Exú. Tinha que ser. Não poderia haver, nem com o avançar dos milênios, presença tão semelhante, tão inconfundível.

E ainda mais: de todas as histórias contadas ao pé dos ouvidos, de todas as lendas sopradas como vento ancestral, nenhuma dava conta de dizer que o mundo teria coragem — ou tolice — de pintar Exú de branco. Exú não se firma na paz forjada. Seu ponto se faz com cachaça, riso e encruzilhada.



A aparência não era o único sinal. As carnes de *Gbigibe* e Anajé, por dentro da pele, vibravam na presença do Orixá. Como se o sangue se lembrasse de algo antigo e indizível.

Era diferente do que sentiam nos terreiros. Ali, Exú não era evocado — ele se impunha. Toda sua energia preenchia o espaço como se fosse um segundo céu caindo sob os corpos. *Gbigibe* sabia: ninguém acreditaria se contasse. Mesmo assim, segurou a mão de Anajé, num gesto quase instintivo, como quem busca um talismã.

Foi nesse instante que Exú os encarou. Com malevolência mansa e divina, lançou lhes um olhar que carregava todos os enigmas da criação. Exú era indecifrável. Tudo que sabiam sobre ele — passado oralmente, entre lendas e feitos — não tocava sequer o rodapé da sua grandiosidade. Falar de Exú era como tentar descrever uma estrela com palavras humanas. Era como traduzir o universo num grão de areia.

Exú sorriu de canto, destacando a barbicha fina e soberana. Começou a andar, devagar, afastando-se da confusão dos irmãos vendedores de farinha. Seus olhos, porém, não se desviavam dos meninos. E à medida que ele se afastava, o silêncio voltava a cair sobre a feira. A poeira assentava. Os irmãos estavam de novo em seus postos, como se nada houvesse acontecido. Se havia algo de bom ali, era a trégua no barulho que tanto machucava os ouvidos sensíveis de Anajé.

Exú deu a volta ao redor dos meninos, como se dançasse em segredo. Parou diante deles. Por um momento, *Gbigibe* sentiu que jamais veria de novo sua avó e seu tio. Mesmo ali, diante do próprio Orixá, ele estava mudo. Como pedir perdão por não levar o galo ao sacrifício? Como explicar que a culpa fora do próprio galo, que fugira? Como convencer Exú a devolver a dança ao mundo? Ele precisaria de astúcia. Mas, naquele instante, o medo o dominou.

As mãos suavam. Anajé apertou a dele com força. Foi esse aperto que trouxe *Gbigibe* de volta à consciência. A visão, antes turva, ficava nítida. Foi então que ele viu: Exú se inclinava, como fera prestes a correr. O rosto virava junto com o corpo. E os olhos, os olhos de Exú, foram a última coisa que *Gbigibe* viu antes da corrida começar. *Gbigibe* soube: não haveria outra chance. Era agora ou nunca.

Segurou a mão de Anajé com mais força e correu. Seguir Exú não era impossível — impossível era não o perder. Mesmo em sua velocidade alucinante, ele parecia dançar sobre o mercado. Pulava barracas como quem flutua. Voava de uma encruzilhada de frutas à outra. E os meninos, entre tropeços e empurrões, se chocavam com as pessoas que, como sempre, soltavam palavrões.



Talvez Exú não causasse o caos — talvez ele fosse o próprio caos, alimentado pelos desejos mais secretos. E naquele momento, os meninos desejavam resolver com urgência aquela situação.

O mundo parecia conspirar. A vontade de não perder Exú os guiava com precisão. Mas havia obstáculos. Primeiro, a rapidez com que Exú se movia era surreal. Segundo ele podia ser qualquer um — uma criança, um velho, uma mulher — mudava de forma com o tempo de um piscar. A única constante: três cabaças amarradas à sua cintura. Pequenas luas que balançavam conforme ele corria. Era nelas que os meninos fixavam o olhar.

Anajé sorriu ao ver o fim do mercado se aproximar. Poucas bancas restavam. Exú não teria para onde ir. Mas Exú, com graça de encantado, virou-se de frente para os dois, correndo ao contrário, sem esbarrar em ninguém. Quando a parede de tijolos surgiu atrás dele, ele virou à direita. Correu. Parou. Encarou-os mais uma vez. E então, abriu uma velha porta de madeira. Saltou para dentro dela, sumindo.

Gbigibe e Anajé pararam em frente à porta. Sem alternativas. Sem tempo. Com os corações batendo como tambores de guerra.

— Não dá pra acreditar — disse *Gbigibe*, ofegante.

— Quantas pinturas embaçadas a gente encontra depois que abre uma porta? — murmurou Anajé.

— A pergunta é: pra onde essa vai nos levar? E mais... pra quando?

— Será que chegamos onde Exú está agora?

— Talvez. Mas não acho que ele esteja fugindo.

— É como se estivesse nos guiando. Ele quer que a gente o siga.

— Exatamente. E convenhamos: Exú nunca foge de uma conversa.

— Ele sabe que estamos atrás dele. Soube no primeiro olhar.

— Então...? — sussurrou *Gbigibe*.

— Então vamos. Vamos pular de novo. — E com o impulso de Anajé, *Gbigibe* foi arrastado para dentro da pintura.

Não demorou como da primeira vez. Assim que os meninos saíram do Cabaré 777, houve apenas uma breve hesitação antes de tocarem o solo. Mas, diferente de antes, a queda foi amparada por um capim verdejante e uma grama alta e acolhedora. Ainda assim, suas cabeças latejavam, como se os ecos da travessia deixassem marcas que levariam um tempo para cicatrizar.



Com os olhos semicerrados, como se molhados por água de rio, *Gbigibe* e Anajé vislumbraram Exú. Suas cores, firmes e profundas, contrastavam com o verde-claro do campo — era esse o lugar onde agora estavam, um campo amplo que fora tecido pela própria natureza.

Ainda tontos, os dois se ergueram, cambaleantes, e caminharam na direção daquele que parecia brincar com o tempo. Exú estava ali, mas se afastava com passos lentos e calculados. Havia nele um riso contido, quase zombeteiro, como quem se diverte com a inocência alheia. E os meninos, mesmo sem entender o rumo, continuavam.

A exaustão era uma sombra sobre seus ombros. O cansaço vinha da corrida anterior, do tombo, do mundo que parecia girar sem direção. Mas a paisagem ajudava: o calor diminuía, e o céu, apesar de seco, não ameaçava tempestade. Não havia sinal de água, nem de abrigo. Só campo e vento.

Foi então que o espaço se abriu. A plantação cessou como um pano que se recolhe. E o campo que se estendia diante deles parecia infinito — um vazio verde pontuado apenas por uma única presença: uma árvore.

Mas não uma árvore qualquer. Era a maior que *Gbigibe* já vira. No tronco, uma fenda imensa abria-se desde a base — tão larga que até uma girafa caberia ali sem esforço. Ao redor da raiz, um líquido claro, cor de vinho branco, brilhava como espelho sob a luz difusa. *Gbigibe* se perguntou se realmente era vinho.

E diante da fenda, Exú. De coluna arqueada para trás, ele bebia seu gin, derramando parte do líquido sobre o próprio peito nu. Os ombros se moviam com o balanço do riso, como se dançassem em silêncio.

Anajé olhou para *Gbigibe* e, sem precisar de palavras, ambos souberam: era o momento. Correram. Com toda força que ainda restava nas pernas. Mas Exú, em resposta, gargalhou alto. Seu riso ecoou pelo campo, reverberando nas entranhas da terra.

E então vieram os sinais. Aves de todos os tamanhos começaram a surgir, voando em círculos sobre suas cabeças. Animais silvestres — invisíveis até então — saíam da mata ao redor. Um leão à distância surgiu, imponente, destacando-se no cenário como uma escultura viva. Anajé arregalou os olhos.

Gbigibe sentiu um calor novo, uma energia que brotava do cansaço como se fosse flor no deserto. E correram ainda mais, como se o mundo os empurrasse para junto de Exú, como se não houvesse mais tempo para hesitar.



Perto. Estavam mais próximos de Exú do que jamais haviam estado. E, para surpresa — ou talvez presente — o Orixá não se movia. Parado à frente do imenso buraco no tronco da árvore, mantinha-se em silêncio, como se esperasse. Um riso, doce e provocador, escapou de sua boca, e *Gbigibe*, encantado, respondeu com um sorriso largo, quase infantil. Aquela quietude parecia prenúncio de algo sagrado.

Mas, como em toda travessia regida por Exú, o sossego é apenas um intervalo. Lentamente, Exú ergueu sua mão esquerda. Os dedos longos desenharam no ar um aceno que parecia despedida, ou convite. Então, ele se virou. E sem pressa, com a graça dos que conhecem todos os caminhos, entrou no buraco da árvore e desapareceu.

Dessa vez, não parecia estar fugindo. Exú os chamava. E a única saída que restava aos meninos era segui-lo — ou enfrentar o olhar faminto dos animais que, mais uma vez, se aproximavam da clareira.

Gbigibe e Anajé chegaram à entrada escura do tronco. O buraco parecia engolir a luz. Tentaram enxergar através da escuridão, mas nada se via. Anajé estendeu as mãos, os dedos tateando o vazio como se pudessem agarrar o invisível. *Gbigibe* fez o mesmo.

Foi então que o silêncio se rompeu, um estrondo seco e profundo como um tambor tocado com força. Ambos gritaram, o susto lhes atravessando o corpo. Teria sido um animal? Um trovão disfarçado? Viraram-se, aflitos. E ali, como se soprada pelo próprio vento, estava uma menina.

Pequena, de cabelos cacheados que caíam como ondas negras até os ombros. A pele escura reluzia sob o pouco sol que ainda restava. Vestia um traje branco, curto, adornado por pulseiras de cobre e uma tiara do mesmo metal que prendia os fios na testa.

Gbigibe se abaixou sem pensar. O impulso de ajudar mais forte que a dúvida. Segurou os braços da menina, guiando-a com delicadeza para sentar-se sobre a grama ainda macia. Anajé aproximou-se, erguendo levemente sua cabeça e assoprando suavemente seu rosto, como quem invoca vida pela brisa.

— Ainda bem que não morri... — sussurrou a menina, com um leve sorriso.

Os olhos dela brilhavam como mel dourado. *Gbigibe* ficou mudo. Se existia amor à primeira vista, ele agora sabia que era real. Seu coração não sabia mais se batia ou dançava. O olhar dela era sol, era flor, era fogo.

— E... quem é você, exatamente? — perguntou Anajé, percebendo que o amigo havia se tornado silêncio.



— Me perdoem pela falta de cortesia. Me chamo Ayana — disse ela, erguendo-se com elegância.

— Prazer, Ayana. Eu sou Anajé, e esse aqui é o *Gbigibe*.

— O prazer é meu. Mesmo que... nessas circunstâncias estranhas. — Ela sorriu.

— Bem... agora que você parece melhor, precisamos seguir. Talvez algum dia, nos reencontremos. Tchau. — Anajé ensaiou uma despedida rápida.

— Espere... acho que você me entendeu mal — Ayana tentou intervir.

— Ei, Anajé, deixa ela falar — *Gbigibe* interrompeu, com um brilho súbito nos olhos.

— Olha só quem resolveu sair do transe — retrucou Anajé, rindo. — Mas não temos tempo a perder.

— Mesmo assim, não podemos deixá-la aqui sozinha — disse *Gbigibe*, olhando ao redor. — Algum predador pode aparecer a qualquer instante.

O vento balançava as folhas, os pássaros circulavam de volta ao céu. Ayana os fitava em silêncio, e naquele instante, o destino dos três parecia costurado pela mesma linha invisível que guiava Exú.

— E o que você sugere? Se ficarmos, vamos morrer! Precisamos justamente... partir! — exclamou Anajé, indignado, com os olhos inflamados pela urgência.

— Só um instante... Não temos tempo agora para alinhar todas as informações, mas... — Ayana tentou argumentar, sendo logo interrompida.

— “Nós” quem, exatamente, não temos tempo? — Anajé cruzou os braços, desafiador.

— É uma longa história. Mas acho que deveríamos entrar logo por essa palmeira — respondeu ela, apontando com firmeza, como quem já conhecia os caminhos.

— E quem você pensa que é? Nós não te conhecemos. E, com todo respeito... eu não confio em você — retrucou Anajé, firme, o rosto cerrado como pedra.

— É compreensível, dado tudo isso. Mas, se me permitirem, posso explicar depois. Agora, o tempo corre contra nós.

— Está decidido — disse *Gbigibe*, sua voz erguida quebrando o próprio silêncio. Levantou Ayana do chão com gentileza, colocando-se ao lado dela. — Ela vem conosco.

— Como assim, *Gbigibe*? Você nem sabe quem ela é! Por que acha que deveríamos metê-la nessa confusão? Ela só vai atrapalhar!

— Mas é claro que eu sei o que vocês estão fazendo. Vamos atrás de Exú, certo? — disse Ayana, com um sorriso leve e um olhar que parecia antigo demais para seu rosto jovem.



— Quem exatamente é você... ou melhor, de quando você é? — Anajé estreitou os olhos, começando a ligar pontos. Talvez, pensava ele, a batida anterior, o estrondo, tenha sido causado por ela. E talvez, apenas talvez, ela realmente soubesse onde estava.

— O máximo que posso dizer é: nunca recusem ajuda de uma filha de Iansã — disse Ayana, com um tom de mistério e vento.

— Tá vendo? Mais um motivo para ela não vir. Ninguém vai aguentar essa menina muito tempo — murmurou Anajé, revirando os olhos.

— Então é por isso... — *Gbigibe* sorriu, como manteiga ao sol, derretendo-se inteiro.

Mas antes que qualquer decisão pudesse ser retomada, um novo susto interrompeu a manhã. Como se arrancados por uma mão invisível, um a um, os três foram puxados com violência para dentro da escuridão do tronco. Gritos ecoaram no vazio enquanto caíam.

A queda foi seca. Não havia mais grama macia para amortecer. *Gbigibe* sentiu o impacto no corpo como se a terra o abraçasse. Ouviu o gemido de dor de Anajé, que rolou no chão. Ayana, por fim, caiu sobre eles, o baque arrancando um resmungo de Anajé: — “Acho que bati a testa...”.

Com esforço, se ergueram. Anajé agora tremia. Era ele quem apertava a mão de *Gbigibe* com força. O frio dentro do tronco era cortante. O medo se arrastava de volta pelos poros. *Gbigibe*, preocupado, soltou uma das mãos para tatear à frente. Encontrou primeiro o rosto de Ayana. Suave. Quente.

— Está com a mão no meu rosto, e... não querendo ser inconveniente, sua mão está coberta de areia — disse ela, com voz baixa, mas firme.

Logo em seguida, pequenas luzes amareladas começaram a brilhar ao redor. Velas brancas, acesas sem toque, surgiam nas bordas internas do tronco. Um santuário. Um templo secreto. Era como estar dentro da própria casa de Exú — ou de algum lugar onde o Orixá descansava entre suas travessias.

Mas nem o brilho cálido das chamas suavizava o desconforto. O calor aumentava, abafando os sentidos. Anajé, em silêncio, soltou a mão de *Gbigibe*. Este o olhou, confuso. Ayana, com um gesto gentil, retirou suavemente a palma do garoto de seu rosto. No fundo do tronco, algo ainda pulsava, chamando os três para dentro da próxima encruzilhada.

Incontáveis eram as velas que dançavam dentro do tronco antigo — árvore ou caverna, quem poderia dizer? —, iluminando com chama viva um mundo secreto. *Gbigibe* ficou suspenso no tempo. A luz revelava gravuras talhadas no âmago da madeira, desenhos que



falavam, que sussurravam antigos feitos. Ele reconheceu ali, com a alma em silêncio, passagens de Exú: travessuras com outros Orixás, histórias que só a noite saberia guardar.

O calor era um abraço. E o cheiro — doce, denso, embriagante — do líquido transparente que escorria da árvore confirmava o pressentimento: era vinho. Queria perguntar a Exú se podia beber, mas a própria consciência lhe disse não. O desejo foi breve, engolido pelo respeito.

Então, o som. Um tambor. Um chamado. Um eco nas costas do tempo. *Gbigibe*, Ayana e Anajé se voltaram. Lá estava ele — Exú — mais uma vez. Por um instante, *Gbigibe* sentiu paz. Se não pudesse retornar ao lar, ao menos vira o senhor dos caminhos duas vezes. Isso era mais do que muitos jamais ousariam.

Mas bastou lembrar dos olhos da avó — aquela ternura velha e firme — para o choro arder na borda dos olhos. O nariz apertou. O peito afundou. A consciência voltou. Exú estava ali, sentado de cócoras sobre uma pedra avermelhada, diante de uma cabaça fechada e de um pano branco estendido como altar.

Os meninos estavam imóveis. Ayana talvez o visse pela primeira vez, e Anajé, em silêncio, parecia ter esquecido todas as palavras do mundo. *Gbigibe* entendeu: teria que falar.

— *Má bínú* (desculpa)... Exú, preciso de ti. Urgentemente. — Não fez rodeios, não moldou mentira. Exú sabia. Sempre soube.

— Claro que precisa — disse Exú, com voz que preenchia a árvore inteira. — Não me seguiria por acaso, não é?

A fala era lenta, cheia de pausas e segredos. Malícia e firmeza em cada sílaba.

— Me perdi... no tempo, no caminho. Preciso voltar. Minha família... minha avó...

— E onde, afinal, estamos? — Anajé perguntou, sem pensar.

— Xiu! — cortou Ayana, como raio. — Fique calado.

— Continuando... — *Gbigibe* encarava os dois, mas falava com o coração na mão. — Eu sei o erro que cometi. Não levei o galo. O tempo certo passou e eu falhei. Peço-te perdão. Faço o que for preciso. Só quero voltar. Ver minha avó. Voltar ao tempo certo, ao chão que me conhece, a dança que nos pertence.

— Eu soube, desde o início. — respondeu Exú. — Desde que pus os olhos em ti. E por tua falha, castiguei o mundo. A humanidade pagou teu silêncio.

— Por isso peço, com tudo o que sou: *Dárijì*.

— Só pedir desculpas? Não basta. — E a risada de Exú rompeu como trovão. Ele ria da dor como quem entende seu peso.



— Eu sei... Então diga: o que devo fazer para consertar isso?

— Um simples galo... — Anajé interrompeu. — Por tudo isso? Quantos já não erraram assim?

— Se é amigo de *Gbigibe* de verdade — disse Ayana, com firmeza — cale a boca, pelo amor dos Orixás. Vai condená-lo ainda mais.

— Meus filhos... até *Gbigibe*, nenhum galo meu havia levado um humano ao Cabaré 777. Aquele galo não chegou até mim. Ele era meu. E nunca mais retornou.

— Nunca aconteceu antes? — Ayana ousou olhar nos olhos de Exú. E *Gbigibe* viu ali uma coragem profunda.

— Nunca. Ao romper o tempo, *Gbigibe* quebrou meu ciclo. Desde então, o terreiro de seu tio nunca mais ofereceu um galo em meu nome. E você sabe, menino: todo terreiro tem um firmamento comigo.

— Sei, sim.

— Seu tio tentou, mas os galos fugiam, adoeciam, morriam antes da hora, brigavam, enlouqueciam. Nada dava certo. E eu esperei. Por fim, esperei por ti, *Gbigibe*. E tirei de ti aquilo que mais amavas.

— A dança — disse ele, com voz embargada.

— Exatamente.

— E agora? Como se repara o que foi quebrado? — Anajé perguntou, quase em súplica.

— Eu desisto! — explodiu Ayana.

— Se acalme! — Anajé rebateu.

— Eu sei o motivo de cada um estar aqui — disse Exú, agora mais baixo, mais profundo. — Vocês querem voltar. Desejam regressar ao lugar de origem. Isso os une. Cada um à sua maneira.

— Eu me perdi — disse Anajé. — *Gbigibe* foi levado por um galo, coitado. E Ayana...

— Fui puxada por uma ventania. Entrei numa casa e, ao cruzar a porta, estava no Cabaré 777.

— Você também passou por lá? — Anajé não escondia o espanto. — Espera aí... desde quando você está seguindo a gente?

— Ayana nunca estaria nos seguindo! Teríamos percebido!

— Tem certeza? — Exú sussurrou.



— Desde o momento em que saíram do cabaré, é claro.

— E por que não apareceu antes? — Anajé se irritava. A situação o afogava em desconfiança. Que jogo era aquele? Anajé demonstrava inquietação, tomado por uma ansiedade que beirava a impaciência. Exú, ao notar sua tensão, falou com voz firme e ponderada:

— Anajé, acho que você está um pouco estressado demais... Tenha calma. Ayana terá tempo suficiente para se explicar. Mas, antes, precisamos acertar algumas coisas.

— Correto — pronunciou Exú, retomando a palavra. — Depois de muito pensar, cheguei à seguinte conclusão.

Gbigibe, Anajé e Ayana escutavam o Orixá com atenção, atentos a cada palavra. Exú prosseguiu:

— Eu poderei conceder os seus pedidos de desculpas e encaminhar cada um de vocês três de volta aos seus lugares e tempos de origem, se — e aqui ele levantou o dedo indicador — vocês me ajudarem em uma missão.

— Qualquer coisa — respondeu *Gbigibe*, sem pestanejar.

— Tem certeza, garoto?

— Já estamos aqui... O que mais podemos fazer?

— Acho que, dessa vez, devo concordar com o Anajé — disse Ayana. — Como nós poderíamos te ajudar?

Exú respirou fundo antes de contar:

— Em uma das minhas idas à feira, para... bom, como posso dizer... negociar com os vendedores e a freguesia, eu fui roubado.

— Roubado? Quem, em sã consciência, roubaria de Exú? — exclamou Anajé, surpreso.

— Um grande coitado, imagino — acrescentou *Gbigibe*.

— Certamente um ou uma infeliz — completou Exú. — Mas isso não muda a situação: algo precioso foi tirado das minhas mãos.

— E o que seria exatamente essa coisa? — perguntou Anajé.

— O meu *ògô* — respondeu Exú com gravidade.

— Mas como é possível que alguém tenha adentrado esse espaço e roubado algo tão sagrado? Isso é um ato imperdoável — indignou-se Anajé.



— Como vocês três já sabem, o *ògò*³³ é o meu maior instrumento encantado. Ele é responsável por canalizar minha energia, é sinônimo de força, do meu poder procriador e de continuidade no mundo. É com ele que abro os caminhos e refaço os tropeços nas encruzilhadas. Sem ele, estou incompleto.

— Então, a nossa missão seria recuperar o *ògò*, trazê-lo de volta ao senhor, e depois... voltar para casa? — questionou Anajé, já demonstrando um certo alívio. Parecia ter planejado mentalmente cada passo da jornada. No fundo, tinha a confiança dos filhos de Oxóssi — aquela certeza estratégica que transformava desafio em vitória.

— Você fala como se fosse algo simples — ponderou Ayana. — Afinal, não sabemos nada sobre quem fez isso. E, pelo que entendi, nem Exú sabe...

Ela falava com cautela, sua percepção era ágil como o vento. Filha de Iansã, sentia as turbulências antes que elas chegassem.

— Realmente, não faço ideia de quem cometeu essa injúria contra mim — disse Exú. — Mas posso dizer quem talvez saiba a resposta. E é por isso que vocês estão aqui. Tenho a leve impressão de que, se encontrarmos Oxum, ela poderá nos dizer exatamente onde o *ògò* está.

— Mas como seria possível sermos merecedores de tanto? Conhecemos Exú, e agora teremos que procurar por Oxum, a rainha das águas doces? Como a encontraríamos? — disse Ayana, soltando leves risadas nervosas, como quem se vê diante do impossível.

— Parece uma missão impossível... Talvez a resposta seja ficarmos presos aqui para sempre — murmurou *Gbigibe*, desanimado com o que chamou de missão suicida. A cada nova informação, crescia nele a sensação de que morreriam procurando Oxum, ou ficariam perdidos para sempre.

— Não é exatamente impossível — disse Exú, com um brilho antigo nos olhos. — Sei que vocês têm mais fé dentro de seus corações do que estão demonstrando. Não percam a esperança. Eu irei ajudá-los — e isso, por si só, já deveria significar muito.

— Então, Exú... onde é que Oxum está? — perguntou Anajé, desta vez com um leve brilho na ponta dos olhos, como se a esperança ousasse voltar.

— Eu não sei — respondeu Exú com seriedade.

³³ *ògò* é o bastão ritual de Exú, compreendido como símbolo fálico, de autoridade, potência vital e criação. Nas cosmologias iorubanas e nas religiões afro-brasileiras, o *ogó* materializa o princípio do movimento, da comunicação e da transformação, atributos centrais de Exú enquanto senhor das encruzilhadas e mediador entre dimensões.



E foi exatamente nesse momento que os três jovens, como se guiados por um mesmo impulso silencioso, se deixaram cair ao chão e se sentaram. Anajé levou as duas mãos às têmporas, pressionando o rosto entre os dedos como quem tenta conter o desespero. Ayana, encolhida, elevou os joelhos até o rosto e começou a soluçar. Chorava. E *Gbigibe*, perdido nas imagens esculpidas dentro da árvore, mergulhou em pensamentos antigos — ele só queria, ao menos uma vez, ter a oportunidade de se despedir da avó.

— O QUE FOI QUE EU ACABEI DE DIZER A VOCÊS? NADA ESTÁ PERDIDO!
— bradou Exú, agora aos gritos, impaciente, sua voz ecoando pelas paredes vivas do tronco que os abrigava.

— Mas... isso não é possível — murmurou Ayana entre soluços, tentando formular uma pergunta. — Como vamos encontrá-la?

— Por que o senhor acha que foi Oxum quem o roubou? — questionou *Gbigibe*, intrigado. Não compreendia como outro Orixá poderia agir contra um dos seus.

— Eu e Oxum temos algumas desavenças... — começou Exú, com a voz menos ríspida. — Houve um tempo em que eu detinha o conhecimento do jogo de adivinhação, o segredo do oráculo. Oxum não o possuía. Durante uma viagem de *Orunmilá*, ela tentou realizar o jogo por conta própria. (Martins, 2023, p. 155).

— O que não deu muito certo, me recordo — complementou *Gbigibe*.

— Exatamente. Na verdade, ela queria transmitir esse saber aos humanos que viriam a ser iniciados no culto aos Orixás. Permitir, por sua vez, declarei, então, que apenas eu seria o mensageiro desse jogo de adivinhação — o *ifá*³⁴ — e que somente eu responderia no jogo de búzios.

— Mas ela soube negociar contigo, não? Será mesmo que foi ela quem te roubou? — perguntou Anajé, agora usando da razão mais do que da impulsividade.

— Oxum tem seus meios de conseguir o que quer. Não subestime sua inteligência. Ela articula cada jogada com maestria, moldando os ventos a seu favor. E tenho a leve impressão de que ela deseja algo de mim que eu jamais lhe darei. Por isso, esta missão.

— E o que seria esse algo?

— Isso... eu não posso contar — disse Exú, soltando uma gargalhada que enchia o espaço com mistério.

³⁴ *Ifá* é o sistema filosófico e divinatório da tradição Yorubá, regido por *Òrúnmilà*, orixá do conhecimento e da sabedoria, estruturado a partir dos *odù* (são os signos ou matrizes de conhecimento do sistema de *Ifá*, responsáveis por organizar e transmitir os saberes cosmológicos e éticos da tradição yorubá) que concentram narrativas, princípios éticos e cosmológicos transmitidos oralmente.



— Bom... e quais são as instruções? — indagou Ayana, recuperando parte de sua firmeza.

Exú se aproximou dos jovens e informou que, para ajudá-los na missão, disponibilizaria alguns objetos encantados. Ajoelhou-se diante de uma grande cabaça e, com delicadeza, começou a retirar seu conteúdo, explicando um a um os instrumentos sagrados.

— O primeiro objeto encantado que vocês irão receber — disse ele —, apesar de parecer simples, tem poder profundo. Apresento a vocês o banho de folhas.

Retirou uma pequena cabaça de dentro da maior. Abriu-a e mostrou o líquido espesso, de cor verde-musgo quase preto, que borbulhava suavemente.

— Este banho vocês tomarão antes de iniciar a jornada. Ele serve para restaurar o vigor, alinhar as energias e trazer vitalidade. Será essencial neste primeiro momento.

— Qualquer um de nós pode usar? — perguntou *Gbigibe*, curioso.

— Sim, *Gbigibe*. Esse banho servirá para os três — respondeu Exú, colocando a pequena cabaça sobre o pano branco que havia diante de si. Em seguida, prosseguiu:

— Aqui está o segundo item: o obí, a semente da noz-de-cola. Ela é encantada. Com ela, vocês poderão realizar três perguntas — somente três —, e a semente, ao cair com seus quatro gomos, revelará a resposta que precisam.

— Isso seria muito útil na vida lá fora... no dia a dia — comentou Anajé, já imaginando usos para além daquela missão.

— Mas se você reparar bem... só muda a situação — disse *Gbigibe*, com o olhar curioso. — Ela já serve pra isso mesmo. É uma semente ancestral.

— Continuando... — disse Exú com um leve deboche, enquanto retirava da cabaça três fios de contas — Estas são guias espirituais. Servirão para manter vocês protegidos durante a missão. Mas não só isso — continuou, enquanto deixava os fios pendurados em um pano branco —, ao colocá-las, vocês passarão a enxergar qualquer ser no plano espiritual. Mesmo as entidades, Orixás e seres encantados que estiverem vagando pela terra — mesmo sem estarem incorporados em ninguém — vocês conseguirão ver.

— Acho que ver espíritos vagando por aí não parece tão bom assim... — comentou Anajé, meio rindo, meio tenso. — Se eu tiver que ver isso 24 horas por dia, acho que vou enlouquecer...

Era típico de Anajé esconder o medo com graça. Era seu jeito de tornar leve o que pesava demais.



— Os três fios são das cores vermelho e preto? — questionou *Gbigibe*, observando com atenção os objetos.

— Por enquanto — respondeu Exú —, mas ao colocá-los, as contas mudarão de cor conforme os Orixás que caminham com vocês.

Em seguida, Exú ergueu outra pequena cabaça e revelou seu conteúdo.

— Aqui dentro está o pó branco, a pemba. Com ela, vocês poderão soprar sobre qualquer coisa oculta e, no mesmo instante, enxergarão a verdade. Se for uma imagem, uma escritura, um objeto ou qualquer coisa que esteja encantada e escondida... basta soprar. A coisa se revelará contra sua própria vontade, e o encantamento será automaticamente desfeito.

— Estou me sentindo mais poderosa do que nunca! — exclamou Ayana, tomada por uma alegria inesperada.

— Também darei a vocês esses contra-egum — disse Exú, retirando palhas da costa trançadas. — Usem nos braços, direito e esquerdo. Isso manterá vocês protegidos dos *Egúngún*³⁵.

— Brincar? Como exatamente seria isso? — perguntou Anajé, franzindo a testa.

— Gostam de levar as pessoas para o outro lado...

— Isso não tem graça nenhuma — respondeu Anajé, agora com a voz visivelmente trêmula.

— Este lugar é muito seco, e encontrar água será difícil — disse Exú, retirando uma quartinha de dentro da cabaça. — Essa aqui contém *omin*, a água sagrada. E o que tem de especial nela é que... ela nunca seca.

Gbigibe arregalou os olhos, surpreso.

— Isso mesmo — confirmou Exú. — Essa quartinha tem água quase infinita.

— Como assim... quase? — questionou Ayana, agora curiosa.

— Ela tem um limite. Vocês provavelmente não chegarão a esvaziá-la, assim espero. Mas recomendo fortemente que não a quebrem.

— E o que acontece se ela quebrar? — perguntou *Gbigibe*, desconfiado.

— Vocês morrerão afogados e criarão um novo rio onde quer que ela tenha sido quebrada.

— Ah... coisa pouca, né? — resmungou *Gbigibe*, sem esconder a ironia.

³⁵*Egúngún* refere-se ao culto e à manifestação ritual dos ancestrais masculinos na tradição Yorubá. Representados por figuras mascaradas e vestidas com tecidos, os *egúngún* simbolizam a presença viva da ancestralidade, a continuidade entre os mortos e os vivos e a transmissão dos saberes coletivos.



— Estas três velas também têm um encantamento especial — disse Exú, retirando as peças da cabaça. — Ao pronunciarem a palavra “izô” — que significa fogo —, a vela se acenderá sozinha. E nada poderá apagá-la... nem vento, nem água, nem tempo, até que quem a acendeu apague com a própria mão, colocando-a sobre a chama. Ou seja, vocês nunca ficarão no escuro. Mas é bom lembrar que a cera se derrete, e uma hora, talvez, não haja mais vela...

— A maioria dos elementos tem sempre um encantamento diferente, mas, em contrapartida... nada é eterno — comentou Anajé, pensativo.

— Temos que tomar cuidado com tudo o que iremos utilizar nessa nova jornada. Não podemos ser descuidados, ou então será um fracasso — afirmou Ayana, olhando diretamente nos olhos de Anajé, como se direcionasse a ele um alerta disfarçado de conselho.

— Vai dar certo! — disse *Gbigibe* com confiança. Pela primeira vez, sentia que havia uma esperança real diante deles.

— Ainda não terminei — disse Exú, elevando um pouco a voz ao perceber que os meninos já estavam distraídos com tantos objetos e explicações. — Tenho aqui esses xaorôs — pequenos guizos que tilintavam suavemente em sua mão. — Cada um de vocês usará um na perna direita. Eles servirão para que não se percam uns dos outros. E fiquem tranquilos: só vocês conseguirão escutá-los. Ninguém mais poderá localizá-los pelo som que emitem.

— Um de prata para mim, acredito... Um de cobre e o outro dourado para os dois — sugeriu *Gbigibe*, intrigado com as variações.

— Já estamos quase no fim. Peço que prestem atenção ao restante — disse Exú, já impaciente. Estava cansado de explicar e queria finalizar logo. Sentado por tempo demais, agora buscava ser mais direto. — Para você, *Gbigibe*, darei dois objetos especialmente ligados ao seu pai. Uma máscara e um pingente de Xaxará.

— E o que eu vou fazer com um pingente? — perguntou *Gbigibe*, impaciente.

— Deixe-me terminar, garoto! — respondeu Exú com firmeza. — O pingente de xaxará, quando colocado sobre uma parte do corpo machucada, tem o dom da cura. Já a máscara foi encantada para te disfarçar entre os mortos. Mas lembre-se: esses dois objetos só funcionarão se forem realmente usados por você.

— E para mim, também tem alguma coisa específica? — perguntou Anajé, interrompendo com entusiasmo.

— Sim! Aqui está: um pingente e uma pedra de olho de águia.

— E o que eles fazem? — questionou novamente Anajé, sem conter a curiosidade.

Exú respondeu apenas com um olhar de impaciência, que bastava por si só.



— Para fazer os pingentes funcionarem, será preciso saudar os Orixás de vocês. Somente assim eles serão ativados. O arco e flecha do seu pai — continuou — servirá para invocar a energia do próprio Oxóssi. Um alvo, um tiro. É tudo o que você precisa. E antes que pergunte: o olho de águia tem duas funções. Ele permite enxergar a longa distância e também oferece uma visão noturna perfeita. Basta colocar o seu olho atrás dele, como se fosse um binóculo.

— Incrível! — disse Anajé, sorrindo com o corpo todo.

— E para você, minha querida... — Exú se voltou para Ayana com um olhar suave — dou um pano de cabeça e um pingente. Ao saudar sua mãe e lançar o pingente, onde ele cair, um grande rio se abrirá. Recomendo não estarem por perto quando isso acontecer. Quanto ao pano de cabeça, ao segurá-lo com as duas mãos, você terá o poder de voar...

— Voar?! — exclamou Anajé, completamente surpreso.

— Cala a boca, Anajé! — disseram *Gbigibe* e Ayana ao mesmo tempo.

— Sim, voar — confirmou Exú. — Mas cuidado: com o tempo, o pano vai diminuindo. E, quando estiver pequeno demais para ser preso à sua cabeça, não servirá para mais nada.

— Compreendi. E quanto tempo tenho até isso acontecer? — perguntou Ayana.

— Quem sabe, não é mesmo? — respondeu Exú com um sorriso de canto no rosto, carregado de mistério.

— É... quem saberia, não é, Exú? — retrucou Ayana, sem tirar os olhos do Orixá.

Então, Exú começou a guardar todos os objetos dentro da grande cabaça. Na extremidade, havia uma longa trança de palha. Possivelmente — pensou *Gbigibe*. Teremos que carregá-la como uma mochila. “Após tudo estar cuidadosamente acondicionado, Exú retirou de cima do pano branco três axós — roupas sagradas do candomblé. Dois conjuntos masculinos, com calças e camisas brancas, e um vestido branco semelhante ao que Ayana já vestia. Colocou-os sobre a cabaça e disse:

— Utilizem a água da quartinha para tomarem banho. Troquem de roupa. Ali em cima — Exú apontou para dois cantos do tronco — vocês encontrarão sabão da costa. Usem-nos para se lavarem. Quando terminarem, tomem o banho de ervas que mostrei, coloquem os contra-egum, os xaorôs e os fios-de-conta. E... boa sorte!

— Só um momento, Exú — *Gbigibe* interrompeu, agora com um tom de nervosismo na voz. — Por onde vamos começar a procurar por Oxum? Qual lugar, qual direção? Por onde começamos?



— Bom... Oxum só pode ser encontrada perto de onde ela mora, não é? — respondeu Exú com uma gargalhada que parecia zombar da obviedade da pergunta.

Os três se entreolharam, e em silêncio tentaram decifrar o que aquilo queria dizer. “Onde Oxum mora?” — essa era a pergunta que pairava no ar. E como poderiam saber isso? As dúvidas eram muitas, mas *Gbigibe* tinha consciência de que Exú jamais entregaria todas as respostas. Seria fácil demais. Ainda assim, pensou em ao menos perguntar onde exatamente eles estavam — talvez isso desse uma pista. Mas não teve tempo. Antes que qualquer um dos três pudesse abrir a boca, Exú falou novamente:

— Não se esqueçam de apagar as luzes... quer dizer, as velas.

E então, uma gargalhada estrondosa — a mais alta de todas — preencheu o espaço. Ela ecoou pelas paredes vivas da árvore e, com ela, veio o desaparecimento. Exú simplesmente sumiu. Não restou nem uma brisa que denunciasse sua presença anterior. O tronco ficou aberto, sim, mas havia também outra coisa: uma lacuna, um rasgo na mente dos três jovens. Nada mais a fazer, senão obedecer às orientações deixadas.

Ayana foi a primeira a agir. Retirou a quartinha de dentro da grande cabaça e, com passos lentos, afastou-se dos meninos. Procurou um lugar menos iluminado, mais íntimo. Lá, tomou seu banho em silêncio. Vestiu as roupas sagradas, colocou os objetos encantados no corpo, e por vezes, lançava o olhar por cima do ombro, para conferir se os meninos respeitavam sua privacidade.

Quando retornou, devolveu a quartinha aos companheiros e, como havia feito antes, virou-se de costas para que eles também se preparassem. Sabia, sem que ninguém precisasse dizer, que agora se aproximavam do grande desafio.

Enquanto os meninos se aprontavam, Ayana organizava os pensamentos. Lembrou-se das palavras de Exú, dos símbolos, das pistas sutis. A casa de Oxum, pensava, só poderia estar perto de um rio. Era o mais lógico. Oxum era rainha das águas doces — seria estranho pensar em outro cenário.

Mas mesmo com essa certeza, Ayana sabia que encontrar esse rio não seria simples. Se fosse fácil, se estivesse próximo, por que Exú lhes teria dado uma quartinha com água infinita? Não. Havia algo por trás. Era fácil demais para ser verdade — concluiu em silêncio.

Quando os meninos terminaram, os três se juntaram novamente. Decidiram que *Gbigibe* levaria a cabaça nas costas, como um líder provisório naquela primeira missão de exploração. Ele a agarrou com firmeza. Trocaram olhares silenciosos e balançaram a cabeça.



Talvez aquilo fosse uma espécie de confirmação instintiva de que, juntos, conseguiriam. Conseguiriam voltar para casa.

— Exú disse pra apagar as velas..., mas, se entendi direito, só quem as acendeu pode apagá-las — comentou *Gbigibe*.

— Acho que deveríamos sair logo daqui. Uma hora elas vão derreter. E ele sabe disso — respondeu Anajé, olhando em volta.

— Concordo plenamente. Vamos. Preciso compartilhar com vocês uma coisa que pensei agora há pouco — disse Ayana, puxando os dois pelos braços, arrastando-os suavemente para fora do tronco.

— Mas... vamos mesmo deixar as velas acesas? — comentou Anajé, quase tropeçando em uma madeira velha caída ao chão.

— Na verdade, eu queria era tomar um pouco desse vinho... — disse *Gbigibe*, olhando para o líquido escorrendo pela terra seca. — Uma pena ele estar indo embora assim, desperdiçado.

— Como você mesmo sabe, "sujar o seu corpo"³⁶ nesse momento não seria a coisa mais interessante — Ayana surpreendeu *Gbigibe* com o comentário, interrompendo o devaneio do amigo.

— Mas qual o problema? Ele não ficaria embriagado! — Anajé se intrometeu, cruzando os braços.

— Tenho certeza de que, ao sujar o corpo, não poderíamos usar nenhum dos objetos mágicos — respondeu Ayana, firme.

— Agora tudo faz sentido... — murmurou *Gbigibe*. — E sinceramente, não estou a fim de esperar 24 horas pra poder usar algum artefato. Acho que morreria antes disso.

— Todo cuidado é pouco! — Ayana finalizou, com um olhar sério.

Para surpresa dos três jovens, o sol já havia se recolhido. As estrelas repousavam sobre a noite e, como nunca antes, a iluminavam. A lua, majestosa e resplandecente, continuava a compor o cenário com uma beleza hipnótica. Ainda assim, *Gbigibe*, Anajé e Ayana não podiam se distrair — a missão confiada por Exú ainda pulsava em suas consciências.

³⁶ Nos cultos afro-brasileiros, sujar o corpo pode significar romper com essa norma, recusando a noção de que o sagrado está ligado à assepsia. A terra, o barro e o sangue são fontes de vida, não de impureza.



Começaram a caminhar pelo campo extenso, que agora, sob a noite, se tornava ainda mais sombrio e perigoso. Assim que cruzaram o limiar da árvore, todas as velas se apagaram automaticamente. Os três se entreolharam, e *Gbigibe* resmungou:

— Mais uma peça que Exú pregou na gente...

— Quem ainda tenta entender... — completou Anajé, rindo de leve.

Após as primeiras caminhadas, *Gbigibe* se adiantou e, em voz baixa, disse:

— *Izô*.

Como Exú havia ensinado, as velas se acenderam instantaneamente. Ayana sugeriu que procurassem um lugar mais alto, pois ficar muito próximos do solo os tornaria alvos fáceis de animais perigosos. Anajé comentou que provavelmente haveria alguma caverna ali por perto, uma de verdade, que pudesse servir de abrigo até o amanhecer.

Com a aprovação de todos, deram-se as mãos e seguiram em direção à montanha mais próxima, localizada a leste de onde estavam. Era possível ver fragmentos de rochas, e aquilo parecia oferecer mais segurança.

Era impossível não sentir medo à noite na floresta. Ao adentrarem a mata, os jovens perceberam que aquele campo aberto fora, provavelmente, criado por arte de Exú. Todo o entorno era cercado por mato alto, montanhas e pedras quebradas. Sons de animais ecoavam. Alguns, reconhecíveis — corujas, sapos, grilos. Outros, estranhos e inquietantes. Havia sons que lembravam leões, onças, jaguatiricas... A distância trazia tanto segurança quanto temor.

As velas foram essenciais para alcançarem o topo da montanha. Ali, encontraram um terreno quase plano — o que era perfeito para passarem a noite. A lua parecia mais próxima, como se tocasse suas testas, mas o frio também se intensificava.

— Acho que vou precisar de ajuda pra apanhar os gravetos — disse Anajé, tentando se posicionar contra o vento gelado.

— Eu posso ir com você — ofereceu *Gbigibe*, compreendendo o risco do amigo.

— Ótimo. Vai ser mais rápido com sua ajuda. Uma só viagem deve bastar.

— Mas... — Ayana elevou a voz, criando tensão no ar. Anajé já previa o que ela diria.

— Eu não posso ficar sozinha aqui. É perigoso demais pra uma menina.

— Bom... então venha com a gente. — Anajé respondeu, tentando parecer indiferente.

— Você quer que eu fique com você aqui? — perguntou *Gbigibe*, gentil.

— Mas *Gbigibe*, eu preciso da sua ajuda, cara... — disse Anajé, já desconfiado da situação. No fundo, ele sabia que Ayana queria um momento a sós com seu amigo. E se ela falasse mal dele? Será que perderia a confiança de *Gbigibe*?



— É inviável. Alguém tem que tomar conta da cabaça. E, não querendo me sobressair, estou mais cansado do que vocês dois. Pode não parecer, mas essa cabaça pesa muito. Minhas costas estão doendo — justificou *Gbigibe*.

— Filho do velho mesmo... — murmurou Anajé, preparando-se para ir sozinho. No fundo, sentia que era melhor assim. Se sentia traído, mesmo que por um pensamento ainda não comprovado. Sabia que não podia confiar totalmente naquela situação.

Sem insistir, vendo os dois se acomodarem no chão arenoso, olhou com raiva pelo canto dos olhos e se afastou, desaparecendo na mata.

— Não se preocupem. Podem ficar sozinhos. Não vou demorar. Se algum animal me atacar... bom, vocês saberão logo. — disse ele, sumindo na escuridão.

— Mas, Anajé... — *Gbigibe* ainda tentou chamá-lo, mas já era tarde.

Gbigibe não entendia o motivo do comportamento de Anajé com Ayana. Ela não parecia ter feito nada de errado. Era difícil acreditar que ele estivesse realmente chateado. “Então... por que tudo isso?”, se perguntou.

— *Gbigibe*... — Ayana falou com voz baixa, quase tímida. — Gostaria de conversar com você sobre algumas coisas...

— Pois não. Sou todos ouvidos.

— Enquanto vocês estavam tão preocupados em encontrar Exú — e eu também estava, claro — foi por isso que vim com vocês..., mas desde o momento em que entramos no Cabaré 777, tenho acompanhado tudo com atenção. Você lembra quando a Cigana e Navalha disseram que várias crianças já passaram por lá? — *Gbigibe* assentiu com a cabeça. — Bom... eu fui uma delas.

Ela fez uma pausa antes de continuar.

— A gente ficava escondido, espiando. Esperando ver quem seria o próximo a aparecer. Ou melhor... esperamos que alguém atravessasse aquela porta. E então, você entrou.

— Não prestamos atenção mesmo... — disse *Gbigibe*, com a voz carregada de cansaço. — Foram tantas coisas acontecendo que não tínhamos outro foco que não fosse achar Exú.

Com dificuldade, aproximou a vela do rosto de Ayana, para enxergá-la melhor. Olhou para o mato ao redor. Ainda podia ver, ao longe, uma luz tremulante. Era Anajé, e isso bastava para saber que, por ora, estava salvo.

— Mas sobre esse milagre... acho que você está enganada.

— Creio que não — Ayana disse com firmeza. — Já vi muitas pessoas entrando e saindo do Cabaré. Algumas não voltam nunca mais. Outras... voltam por engano. Mas



ninguém, nunca, saiu do Cabaré 777 da forma como você saiu. E ainda levou mais duas pessoas consigo. Não se engane: as entidades que estavam ali sabiam que estávamos escondidos, ouvindo tudo. E deixaram a gente ir junto. Talvez... porque sabiam que um dia iríamos precisar uns dos outros.

Ela segurou suavemente a mão de *Gbigibe* com sua mão esquerda, encontrando refúgio e força no toque.

— Talvez por isso Anajé não confie muito em você... — *Gbigibe* comentou num tom baixo, mas com um leve sorriso nos lábios. — Ele ficou desconfiado ao perceber que você esteve conosco o tempo todo, até chegarmos aqui, e ainda assim não notou nada.

— Não o culpo... — respondeu Ayana com honestidade. — Mas também acho ele um pouco implicante comigo.

— Não seja assim. Dê uma oportunidade a ele. — *Gbigibe* a encarou com gentileza. — É um menino de grande coração.

— Eu acredito... não à toa você está com ele até agora. E, pelo que me parece, você confia muito em Anajé.

— Confio. Ele já me ajudou bastante. E, mesmo que o tempo que estamos juntos ainda seja curto, vivemos muita coisa. A essa altura, é melhor fortalecer os laços... ter alguém em quem confiar.

— Concordo. Irei me esforçar. — disse Ayana, com um tom mais sereno. — Mas o que eu queria mesmo era entender algumas coisas. Achei lindo... o máximo que consegui ouvir da sua conversa com Anajé — como você narrou as coreografias que dançou. Qual é mesmo o nome do projeto?

— “Um Quê de Negritude”.

— Exatamente! Mas me diga... por que, exatamente, descrevê-las para Anajé? Pelo que percebi, a dança não é o forte dele, ou pelo menos, não parece ser...

— Como você mesma disse que ouviu boa parte da conversa, também deve ter escutado que foi por meio do projeto que consegui seguir meu caminho — tanto espiritual quanto acadêmico. É por isso que um projeto de dança com temáticas afro-culturais e indígenas, dentro da escola, é tão importante pra mim. Sou fruto desse lugar.

Ayana escutava em silêncio, atenta.

— Descrever daquela forma narrativa para ele foi uma tentativa... uma forma de não dançar nem escrever sobre a dança. Usei a oralidade como linguagem de movimento, tentando



trazer Anajé para dentro da história, para dentro do corpo que dança — mesmo que só com palavras.

— Mas eu também fui levada. — Ayana sorriu, emocionada. — Fui levada tanto pelas narrativas de guerra quanto pela coreografia que você dançou para o seu pai. Ainda assim... — Ela hesitou por um segundo, como se selecionasse as palavras com cuidado — de tudo o que você falou, uma coisa me chamou atenção mais do que tudo.

— O quê? — *Gbigibe* tentou adivinhar.

— Quando você falava das situações coreográficas... ou mesmo do projeto, era perceptível que, mesmo indiretamente, você sempre tocava na questão da branquitude. Em como ela atua — inclusive dentro de projetos com essas temáticas. Me fala mais sobre isso... porque na minha época... bom... me diz!

Gbigibe respirou fundo antes de responder, encarando Ayana com leveza e seriedade.

— Essa não será uma conversa rápida... — ele disse, quase sussurrando — mas podemos começar por aqui...

Até Ayana já estava preocupada com Anajé, que ainda não retornara. A luz da sua vela não estava mais no alcance de seus olhos, mas ela confiava que, mesmo sendo um brincalhão, Anajé conseguiria se cuidar sozinho. Ou, ao menos, saberiam se ele estivesse em perigo.

Ayana acreditava que, do jeito como Anajé se portava, até os animais sentiriam sua ausência caso algo acontecesse. Ele certamente sairia gritando, chamando a atenção dela e de *Gbigibe*. E mesmo assim, Ayana não conseguia desviar sua atenção do outro amigo. Foi durante as narrativas dele que, aos poucos, ela começou a perceber os detalhes de seu rosto. Os olhos castanhos, quase da cor do mel, chamaram sua atenção, e no fundo, Ayana sabia o que começava a nascer dentro dela.

Ayana não teria coragem de interromper *Gbigibe*. Preferia o silêncio atento enquanto o escutava. Ele estava empolgado, e a emoção em sua voz denunciava a felicidade de poder dividir aquelas palavras com ela. Era melhor deixá-lo fluir. *Gbigibe* parecia, ainda que por um segundo, ter se esquecido do amigo. E Ayana, em segredo, agradeceria para sempre por aquele instante íntimo ao lado dele.

Os galhos, ao se partirem e beijarem o chão, ecoaram um estrondo que silenciou o que antes era diálogo entre *Gbigibe* e Ayana. A luz tênue da vela dançou nos olhos de ambos, justo quando Anajé se aproximava. Respiraram fundo — havia alívio no ar —, pois ele estava vivo, mesmo com os galhos pesados repousando sobre as costas magras. *Gbigibe*, tocado pela



cena, ergueu-se da pedra onde partilhava palavras com Ayana, e foi, em silêncio, estender mãos ao amigo.

Ao segurar os troncos que se derramavam do corpo de Anajé, *Gbigibe* compreendeu: o amigo se ofertava ao cansaço para acender a chama que os aqueceria. Por um momento breve, o peso da culpa caiu sobre seus ombros — não o acompanhara. Mas decidiu que agora seria sua vez de cuidar: montaria a fogueira, criaria o calor, poupando Ayana dessa tarefa. Tocou o ombro do amigo com ternura e murmurou um pedido de perdão.

Anajé, com o rosto entalhado por desinteresse, fitou os olhos do outro e calou as respostas que borbulhavam por dentro. Suas vestes já estavam manchadas de novo. Na penumbra iluminada por uma vela solitária, *Gbigibe* pensou nas outras duas — talvez fossem suficientes para chamar o fogo. Olhou para Ayana, que permanecia imóvel, observando o ar pesado que se formava, e falou:

— Ayana, consegue pegar as duas velas da cabaça e acendê-las, por favor? Melhor deixarmos este lugar em luz, enquanto monto a fogueira. O frio está roendo meus ossos.

— Bom, espero que você consiga, ao menos, isso — disse Anajé, com os olhos cravados nela.

— Claro, *Gbigibe*, será um prazer — respondeu Ayana, devolvendo o olhar. — *Izô* — murmurou, recolhendo a vela restante.

Gbigibe ergueu uma pequena fortaleza de madeira, em forma quadrada, diminuindo as alturas até o topo, e ali depositou alguns galhos. Pensou se o fogo viria, apenas com as velas. Ao terminar, juntou as três em uma única mão, unindo suas línguas de fogo. Notou que a vela de Anajé já se derretia — tal como Exú alertara: um dia acabariam. Mas ainda não era esse dia. *Gbigibe* aproximou as velas dos galhos secos — e então o fogo nasceu. Veio com força e com fúria, por sua vez, *Gbigibe* sorriu com a facilidade do milagre.

Anajé manteve-se distante de Ayana, como *Gbigibe* imaginara. Com sabedoria, moldou um travesseiro de palha seca. Ayana, descendo da pedra onde estivera, ainda observava *Gbigibe* com olhos fixos. Não parecia ter sono, diferentemente de Anajé. Mas *Gbigibe* precisava reunir os três, alinhar as estratégias, decidir por onde iriam. Então disse:

— Eu gostaria de falar com vocês, por um momento... por favor...

— Tudo bem, *Gbigibe*, pode falar. Sou toda ouvidos.

Anajé não respondeu. Apenas virou o corpo, afastando-se dos dois. *Gbigibe* pensou que era charme, mas preferiu silenciar. Aproximou-se do menino, ajoelhou-se, olhos nos olhos, respirou fundo:



— Você sabe que não precisa agir assim — disse *Gbigibe*, num sussurro.

— Não sei do que está falando — devolveu Anajé, leve, cortante.

— Desse jeito... você sabe — *Gbigibe* afagou-lhe os cabelos, deixando à mostra seus olhos puxados, agora mais vivos.

— O que está fazendo? Tire a mão de mim! — protestou Anajé, afastando-se.

— Só preciso da sua atenção... só um pouco. Pode ser? Por favor...

Anajé compreendeu, mesmo sem querer: *Gbigibe* insistiria até tocar sua escuta. E naquele ponto da noite, o cansaço já o dobrava. Estava exausto, queria dormir. O dia parecia eterno.

— Agora que os dois estão atentos, quero dizer que precisaremos montar um rodízio de vigília. O fogo nos aquece, mas também atrai animais... e não queremos ser surpreendidos. Além disso... — Ayana falou cortando-o a fala.

— Pode haver gente por perto. E não queremos ser pegos desprevenidos, com armas nas mãos erradas.

— Já adianto: estou cansado. Não fico de vigia. O último turno é meu.

— Acho que esse turno terá que ser dividido entre dois, Anajé — completou *Gbigibe*.

— Como é? — Anajé ergueu-se do travesseiro de palha.

— Me desculpem, meninos. Mas eu não sou uma mulher frágil. Não me tratem assim, *Gbigibe*. A vigia será dividida entre nós três. E posso, inclusive, começar.

— Eu não quis dizer isso. Você é forte e sábia, sei que sabe cuidar de si — disse *Gbigibe*, aproximando-se com afeto.

— Ótimo. Como ela disse, será entre nós três — respondeu Anajé, deitando-se de novo. — Boa noite!

— Boa noite, Anajé — devolveu *Gbigibe*. — Ayana, acho que posso começar. Descanse. Te chamo na próxima, tudo bem?

— Sim, sem problemas. Mas... queria te ouvir mais. Na verdade, tenho uma pergunta.

Nem Ayana, nem *Gbigibe* sabiam. Mas o sono não veio fácil para Anajé. Deitado, de costas, os olhos se abriram, atentos, ao ouvir o que Ayana dizia. O que, afinal, *Gbigibe* conversava com ela? — pensou. Agora era tarde. Ele escutaria tudo.

— Sem problema. Se for rápida, te respondo antes do sono chegar.

— O que você faz em prol da negritude, ou da dança-afro, na sua cidade natal?

— O que eu faço? Bom... — *Gbigibe* coçou a cabeça. — Eu criei o “Boca 07”.

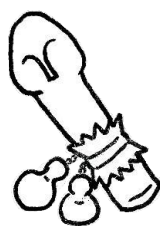
— E o que seria isso? — perguntou Ayana.



— Você terá que ver o sol nascer para eu te contar — respondeu *Gbigibe*, sorrindo ao ver a empolgação dela.

Anajé segurou a raiva. Sentiu um aperto ao perceber que *Gbigibe* dividia com uma desconhecida o que nunca partilhara com ele. “Boca 07” — seja lá o que fosse — nunca fora mencionado.

A raiva pulsou e ele bateu os pés com força no chão. Decidiu: fecharia os olhos e dormiria. Mas *Gbigibe*, ao ouvir o baque, soube — Anajé ainda estava acordado.



Ewe oogum man
Ewe axa ewe oogum man lonã
Ewe oogum man
Ewe mi loke ewe a su xa lonã
Folha que conhece a medicina
Folha tradicional que conhece os caminhos da magia
Folha que conhece a medicina
Folha que me eleva, e que trocamos nos caminhos³⁷.

Antes de sistematizar qualquer ética, *Gbigibe* sabia que era preciso atravessar o incômodo. As coreografias que apresentara em “Um Quê de Negritude” ainda pulsavam em seu corpo como cantigas mal resolvidas — melodias de axé atravessadas por ruídos que não vinham do terreiro, mas das margens embranquecidas da criação. Ao narrar aqueles gestos a Ayana, compreendeu que dançar também é contar histórias e que, muitas vezes, quem conduz a narrativa não percebe a cor da mão que segura o pincel.

Havia algo de silencioso e persistente nessas manobras da branquitude: não o ataque frontal, mas a infiltração; não a negação explícita, mas o deslocamento sutil. Era ali, nesse território aparentemente neutro, que o risco se anunciava — o risco de repetir formas, de embranquecer sentidos, de transformar continuidade em efeito estético. *Gbigibe* provocava

³⁷ Fonte: MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso afro-brasileiro de toques, cânticos e danças. Rio de Janeiro, 1995. p. 45 Apostila. Biblioteca Nacional.



porque sabia: quando ninguém se pergunta sobre o que está criando, a dominação reaparece diluída, quase invisível, como tinta clara que insiste em cobrir as bordas.

A conversa com Ayana abriu ruínas antigas. Não apenas as do colonialismo histórico, mas aquelas que seguem operando no presente, convertendo dor em dado, genocídio em nota de rodapé e sofrimento negro em silêncio. O mundo chorou por algumas mortes específicas, reconheceu certas tragédias como universais, mas relegou outras à poeira do passado distante. As mortes negras viram estatística.

Gbigibe lembrava que, em 1888, a chamada abolição no Brasil não veio acompanhada de terra, reparação ou projeto de vida; veio acompanhada de abandono. Antes disso, em 1835, a Revolta dos Malês foi esmagada com violência exemplar, deixando corpos negros espalhados pelas ruas de Salvador como aviso. Já no século XX, entre 1896 e 1897, Canudos foi destruída pelo Estado brasileiro, exterminando majoritariamente uma população negra, pobre e sertaneja, em nome da ordem republicana. Em 1992, no Carandiru, 111 homens — em sua maioria negros — foram assassinados pelo próprio sistema que deveria custodiá-los. E, em 2019, o assassinato de Ágatha Félix, no Complexo do Alemão, lembrava que a infância negra continua sob mira constante.

Do outro lado do Atlântico, o sangue também escorreu sem comoção global. Entre 1904 e 1908, no então Sudoeste Africano Alemão, os povos Herero e Nama foram exterminados em um dos primeiros genocídios do século XX, conduzido pelo Império Alemão. No Congo, entre 1885 e 1908, milhões de africanos morreram sob o regime de exploração de Leopoldo II da Bélgica, em um massacre que alimentou o luxo europeu e raramente ocupa o centro da memória ocidental. Mais recentemente, em 1960, o Massacre de Sharpeville, na África do Sul, mostrou como o *apartheid* respondeu à luta negra com balas.

Essas mortes não viraram superproduções cinematográficas, não fundaram heróis universais, não comoveram o mundo em igual medida. Tentaram reescrever suas memórias com a tinta da alfabetização branca ou, simplesmente, apagá-las. A pergunta que ecoava, portanto, não era retórica: qual dor merece memória? E, sobretudo, quem decide isso?

A conversa com Ayana, ao tocar essas ruínas, não se encerrava na denúncia. Ela exigia elaboração. Era preciso nomear as engrenagens que permitem que determinadas mortes sejam narradas como tragédia universal enquanto outras são absorvidas como dado estatístico, ruído de fundo ou fatalidade social. Nesse ponto, como já apresentado, *Gbigibe* reconhecia que a colonialidade não é apenas um evento histórico, mas uma lógica que segue organizando a produção de sentido, a circulação de afetos e a distribuição da empatia no mundo.



Foi nesse atravessamento que *Gbigibe* evocou *Aimé Césaire* como um griô da palavra escrita. Em *Discurso sobre o Colonialismo* (2021), Césaire não se limita a denunciar a violência colonial como um erro do passado; ele revela o mecanismo ontológico que sustenta essa violência. Para o colonizador, o outro é concebido como vazio, ausência de humanidade plena, terreno disponível para projeções monstruosas. É nesse vazio fabricado que a exploração se justifica, que o corpo se transforma em força de trabalho, cifra econômica, mercadoria descartável. A colonização, nesse sentido, não apenas desumaniza o colonizado — ela corrói também o colonizador, deformando sua relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo.



A colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; que a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista colonial fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende; que o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal. (Césaire, 2021, p. 23).

Essa formulação atravessava *Gbigibe* de modo particular, pois deslocava a ideia confortável de que a violência colonial pertence apenas a um passado superado. Se a colonização produz monstros ao projetar o outro como não-humano, então seus efeitos persistem enquanto essa lógica seguir operando — inclusive nos campos simbólicos, artísticos e pedagógicos. O escambo, nesse sentido, não é apenas uma prática econômica extinta que fora utilizada com os povos indígenas, mas uma racionalidade ainda ativa: a troca desigual de vidas, saberes e imagens, mediada por espelhos que só refletem a si mesmos.

É nesse ponto que a reflexão sobre a branquitude se impõe com força. Quando *Gbigibe* afirma que o escambo contemporâneo ainda é a troca dos espelhos, ele nomeia uma estrutura profunda: a branquitude só reconhece o outro quando ele devolve um reflexo assimilável, domesticado, embranquecido. A negociação deixa de ser apenas por território e passa a ser pela própria possibilidade de existir como sujeito pleno. Não se trata de matar diretamente, mas de administrar quem pode viver com dignidade e quem deve permanecer em estado de sobrevivência contínua.

As formulações de Cida Bento, em *O Pacto da Branquitude* (2022), oferecem a chave para compreender como essa lógica se mantém. Ao descrever a branquitude como um pacto silencioso, a autora evidencia que a supremacia branca não depende apenas de ações explícitas de violência, mas de acordos tácitos, herdados, reproduzidos e naturalizados ao



longo do tempo. Esse pacto transforma privilégios históricos em direitos percebidos como naturais, fazendo da desigualdade uma paisagem cotidiana.

A autora Cida Bento, descreve como a branquitude utilizou suas estratégias para permanecer superior às demais populações (2022, p. 60). Esse pacto, que a autora denuncia, é justamente o que evocamos quando falamos em herança: o acordo velado que transformou privilégios em direito de sangue e de cor. Assim como *Gbigibe*, toda a população branca brasileira carrega esse legado — uma herança que ainda hoje se faz presente, intacta, nas entranhas da sociedade.

Ao trazer essa discussão para o campo das artes cênicas, *Gbigibe* compreendia que não se trata de um desvio pontual, mas de uma estrutura. A centralidade branca na produção simbólica define quais narrativas ganham visibilidade, quais corpos ocupam o centro da cena e quais estéticas são legitimadas como universais. Mesmo quando o tema é afro-brasileiro, o risco do embranquecimento permanece, operando por meio de filtros formais, escolhas estéticas e pedagogias que silenciam as matrizes negras enquanto se apropriam de seus signos.



De fato, branquitude, em sua essência, diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são não nomeadas e não marcadas, ou seja, há silêncio e ocultação em torno dessas práticas culturais. Ruth Frankenberg chama a atenção para a branquitude como um posicionamento de vantagens estruturais, de privilégios raciais. É um ponto de vista, um lugar a partir do qual as pessoas brancas olham a si mesmas, aos outros e à sociedade. (Bento, 2022, p. 62).

Esse silêncio é precisamente o que torna a branquitude tão eficaz. Ao não se nomear, ela se apresenta como neutralidade, universalidade ou mero critério técnico. Reconhecer os privilégios, como aponta Bento, é apenas o primeiro passo. O desafio maior reside em desativar a execução cotidiana desses poderes herdados, sobretudo nos espaços em que a criação artística se confunde com liberdade irrestrita.



Privilégio branco é entendido como um estado passivo, uma estrutura de facilidades que os brancos têm, queiram eles ou não. Ou seja, a herança está presente na vida de todos os brancos, sejam eles pobres ou antirracistas. Há um lugar simbólico e concreto de privilégio construído socialmente para o grupo branco. Por sua vez, o conceito de prerrogativa branca diz respeito a uma posição ativa, na qual brancos buscam, exercitam e aproveitam a dominação racial e os privilégios da branquitude. (Bento, 2022, p. 63–64).

É justamente nesse ponto que a reflexão de Nego Bispo amplia o horizonte do debate. Ao formular o conceito de contracolonialismo, o autor desloca a discussão do campo da



denúncia para o campo do modo de vida. Não se trata apenas de criticar o colonialismo, mas de recusar suas formas de organizar o mundo, o tempo, o corpo e o conhecimento. “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo.” (BISPO, 2023, p. 58).

Essa recusa não se expressa apenas em discursos, mas em práticas concretas de existência. Por isso, *Gbigibe* compreendia que o projeto “Um Quê de Negritude”, mesmo abordando saberes de matrizes africanas, não poderia se submeter às validações estéticas da branquitude — ainda que *Gbigibe* pertença a esse lugar —, nem buscar legitimação nos códigos do balé, da dança moderna ou de outras formas eurocentradas. A tentativa de unificação religiosa ou estética, como no caso do espetáculo produzido pelo “Um Quê de Negritude”, *O Alabê de Jerusalém*, não aparece como gesto conciliador, mas como continuação simbólica da violência colonial — uma violência que exige, mais uma vez, que os povos de terreiro cedam, traduzam e suavizem suas cosmologias.

A crítica à colonialidade, nesse sentido, não é abstrata. Ela se materializa nos corpos que dançam, nos títulos escolhidos, nos gestos legitimados e nas narrativas autorizadas a existir. É por isso que *Gbigibe* insiste: danças-afro não são apenas linguagem estética; são continuidade ancestral, gesto político e forma de vida. Não cabem no escambo simbólico da arte de mercado, nem na lógica cosmofóbica que separa o humano da terra, do tempo espiralar e das forças vivas do mundo.

Como afirma Nego Bispo, colonizar é adestrar — e adestrar é romper vínculos cosmológicos, impor nomes, apagar memórias para fabricar outras. Contra isso, os fundamentos de terreiro se apresentam como urgência pedagógica e ética: outra maneira de estar no mundo, em relação com os Orixás, com a natureza e com a coletividade.



Desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é “envolvimento” [...] biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolônização. (Bispo, 2023, p. 14).

É a partir desse campo — atravessado pela crítica à colonialidade, pela denúncia da branquitude que *Gbigibe* carrega, e pela defesa da continuidade dos saberes de terreiro — que o capítulo se desloca, então, para a elaboração de uma ética da cena. Não como sistema fechado, mas como prática de cuidado, limite e responsabilidade diante do que nos atravessa.



É nesse ponto que o cuidado deixa de ser escolha individual e passa a ser exigência ética. Quando a branquitude ocupa o centro da produção simbólica — inclusive nos projetos que se dizem decoloniais —, o perigo não é apenas falar pelo outro, mas falar demais, explicar demais, mostrar demais. O excesso de luz também cega. *Gbigibe* compreendia que reconhecer os privilégios não bastava; era preciso aprender a recuar, a sustentar os fundamentos que aprendeu em seu terreiro, a não transformar tudo em material disponível.

No Candomblé de matriz iorubá, o banho de folhas (*ewé*) constitui um dos fundamentos centrais da produção e da circulação do axé. Conforme registra Pierre Fatumbi Verger, as folhas não são compreendidas como simples elementos naturais, mas como portadoras de força vital, memória e linguagem, uma vez que “as folhas contêm o axé necessário à ação dos Orixás e à eficácia dos ritos” (VERGER, 1995, p. 33). O conhecimento que delas emana não se organiza por via abstrata, mas por uma epistemologia sensível, na qual o saber se inscreve no corpo por meio do cheiro, da temperatura, do tato e do tempo de preparação.

Essas centralidades das folhas indicam uma concepção de conhecimento que rompe com a cisão entre corpo e pensamento. O banho de folhas não atua apenas como purificação, mas como reordenamento perceptivo, ajustando o corpo ao regime de escuta necessário para o encontro ritual. Verger observa que o preparo e a aplicação das folhas exigem cuidado, hierarquia e silêncio, pois o axé não responde à pressa nem à instrumentalização (VERGER, 1995, p. 41–42). Trata-se, portanto, de um saber que se transmite pela prática e pela convivência, e não pela explicação totalizante.



A colheita das folhas deve ser feita com extremo cuidado, sempre em lugar selvagem, onde as plantas crescem livremente. Aquelas cultivadas nos jardins devem ser desprezadas porque Ossain vive na floresta, em companhia de *Àròni*, um anãozinho, comparável ao saci-pererê, que tem uma única perna e, segundo se diz no Brasil, fuma permanentemente um cachimbo feito de casca de caracol enfiado num talo oco cheio de suas folhas favoritas. Por causa dessa união com *Àròni*, Ossain é saudado com a seguinte frase: “*Holá! Proprietário-de-uma-única-perna-que-come-o-proprietário-de-duas-pernas!*”. (VERGER, 1995, p. 57).

No plano ficcional do capítulo, quando Exú presentifica o banho de folhas, ele não opera no campo da metáfora. O banho é ação efetiva de reorganização do corpo e do espaço, instaurando uma qualidade específica de presença. O corpo que atravessa esse gesto passa a agir sob outro ritmo, outra escuta e outra ética, compatíveis com o axé que se movimenta na cena.



No campo da criação e do ensino em dança, sem jamais reproduzir ou simular o rito, os princípios epistemológicos do banho de folhas podem colaborar com a ritualidade da cena ao inspirar práticas de preparação corporal que privilegiam a ativação da pele como superfície de conhecimento, a desaceleração do tempo e a suspensão momentânea da fala. Antes da cena, isso pode se traduzir em procedimentos que convidam o intérprete a “assentar” o corpo, por meio de contato consciente com água, tecidos ou variações sutis de temperatura, sempre nomeados como práticas de cuidado corporal e não como banho ritual.

Durante a cena, o princípio do banho pode orientar composições em que o movimento emerge de estados de permeabilidade, evitando gestos abruptos e favorecendo transições contínuas, como se o corpo estivesse em constante processo de absorção e ajuste. Já no pós-cena, a mesma lógica pode sustentar gestos de recolhimento, pausas silenciosas ou desacelerações progressivas, reconhecendo que o corpo foi atravessado por uma experiência que demanda devolução e cuidado, e não consumo imediato.

Essas possibilidades não configuram uma sequência obrigatória, nem exigem a presença simultânea de pré, durante e pós-cena. Elas operam como modos possíveis de acionar o princípio do cuidado, respeitando as especificidades de cada processo criativo e pedagógico.

No plano ético, é indispensável afirmar que o banho de folhas de forma ritual, pertence ao contexto religioso e comunitário do Candomblé e não pode ser deslocado para a cena como recurso estético. Qualquer prática inspirada em seus princípios deve ser explicitamente nomeada como aplicação pedagógica, preservando o reconhecimento de que o fundamento do *àșe* não se traduz integralmente nem se disponibiliza fora de seus códigos morais, hierárquicos e comunitários. O texto, assim, assume o limite como método: não expor o que não deve ser exposto, não ensinar o que só se aprende na vivência, e devolver simbolicamente às comunidades de terreiro o saber que sustenta a pesquisa.

Entre os muitos modos de relação com o sagrado, o *obí* se destaca como um operador de escuta e decisão. Sua presença institui uma pausa: antes de agir, pergunta-se; antes de seguir, verifica-se o caminho. Não se trata de obter respostas abundantes, mas de reconhecer limites. Como observa Reginaldo Prandi, o *obí* não atende à curiosidade, e sim à necessidade de confirmação ética de um gesto que ainda está por se realizar (PRANDI, 2001, p. 61).

A prática associada ao *obí* ensina que perguntar é um ato de responsabilidade. As questões formuladas precisam ser nítidas, contidas e necessárias, pois nem toda dúvida merece resposta. Pierre Verger chama atenção para o fato de que o silêncio, a ambiguidade ou



a negativa também constituem respostas legítimas, indicando que o saber não se entrega integralmente e que o caminho, por vezes, deve ser interrompido ou redirecionado (VERGER, 1997, p. 88–89).

Esse modo de operar desloca a noção moderna de conhecimento como acúmulo ou domínio. O *obí* educa para a escolha, para a renúncia e para a aceitação do não-saber como parte do processo. Há, nesse gesto, uma pedagogia do corte: algo precisa ser deixado para trás para que o percurso siga com coerência.

Na tessitura ficcional do capítulo, a aparição do *obí* não funciona como alegoria da dúvida, mas como instauradora de um regime de decisão. O caminho só avança depois que a escuta acontece, e essa escuta reorganiza o tempo da narrativa, impondo freios, desvios e retornos.

Quando transposto para o campo da dança e da criação cênica, esse princípio pode atravessar os processos como prática de escuta coletiva e de escolha consciente. Em determinados momentos do ensaio, o grupo pode suspender a produção de material para formular poucas perguntas estruturantes, capazes de orientar o trabalho e também de interditar excessos.

A lógica do *obí* se manifesta quando nem toda ideia vira cena, quando determinadas soluções são abandonadas em favor da coerência do conjunto. Após a apresentação, o mesmo princípio pode sustentar conversas de retorno que não se concentram no êxito formal, mas na integridade do gesto, perguntando se aquilo que foi feito precisava, de fato, ter sido feito.

Essas operações não configuram um método fechado, tampouco uma sequência obrigatória. Elas se apresentam como modos possíveis de instaurar uma ética da escuta e da decisão, em que o processo criativo reconhece seus próprios limites e assume a responsabilidade pelas escolhas realizadas. O silêncio que atravessa o *obí* também atravessa o texto. Há coisas que não se explicam, não se descrevem e não se transportam. Esse limite, longe de empobrecer a escrita ou a cena, sustenta a dignidade do saber que a pesquisa convoca e preserva.

Há objetos que não apenas acompanham o corpo, mas o situam. Os fios de conta operam nessa chave: marcam pertencimento, responsabilidade e vínculo. Não são ornamento, mas inscrição. Cada cor, cada combinação e cada forma de portar o fio participa de um sistema de reconhecimento que articula pessoa, ancestralidade e casa, organizando a circulação do axé no corpo e no espaço. Muniz Sodré observa que o fio de conta funciona



como um “marcador de identidade ritual e ética”, pois não se reduz à visualidade, mas implica compromisso e conduta (SODRÉ, 2002, p. 92).

Historicamente, os colares rituais derivam de práticas iorubás nas quais contas, sementes e elementos naturais eram associados a divindades e linhagens. No contexto afro-brasileiro, os fios de conta foram também formas de resistência, preservando saberes cosmológicos em meio à violência da diáspora e da perseguição religiosa. Reginaldo Prandi aponta que, ao longo do tempo, eles se tornaram signos de continuidade, permitindo que o corpo carregasse, mesmo fora do terreiro, uma memória viva do axé que o atravessa (PRANDI, 2001, p. 121).

Na narrativa do capítulo, os fios de conta aparecem como elementos que reorganizam o modo como os personagens se apresentam e se reconhecem entre si. Eles não qualificam apenas quem os porta, mas instauram um campo relacional no qual olhares, distâncias e aproximações passam a obedecer a outra lógica, atravessada pelo reconhecimento.

No trabalho em dança, esse princípio pode atravessar a cena ao inspirar reflexões sobre o que o corpo carrega quando entra em movimento. Antes da criação, pode-se provocar os intérpretes a identificar quais marcas simbólicas, afetivas ou históricas os acompanham e como elas interferem na qualidade do gesto.

Durante a cena, a noção de pertencimento pode orientar composições coletivas em que proximidade e afastamento não se dão apenas por critérios espaciais, mas por vínculos construídos ao longo do processo. Após a apresentação, o mesmo princípio pode sustentar práticas de retorno em que o grupo reconhece o que foi compartilhado, o que permaneceu resguardado e o que precisa ser devolvido ao coletivo que sustenta o trabalho.

Essas possibilidades não buscam reproduzir a função ritual dos fios de conta, mas deixam que seu princípio — o de corpo comprometido com aquilo que carrega — atravesse a criação. Há, nesse gesto, uma ética da visibilidade: nem tudo que constitui o corpo precisa ser exposto, e nem toda marca deve ser transformada em espetáculo.

O pó branco da pomba não se anuncia pelo excesso, mas pela marca que permanece. Seu uso desenha limites, abre caminhos, revela presenças e convoca proteção. Traçar o caminho com pomba é um gesto que escreve no chão, no corpo ou no espaço uma linguagem que não se destina à leitura imediata, mas ao reconhecimento de forças em circulação.

A história da pomba no contexto afro-brasileiro está ligada à preservação de sistemas gráficos e cosmológicos trazidos da África Ocidental, especialmente no que diz respeito às formas de comunicação com o invisível. Não se trata de escrita no sentido moderno, mas de



traçado: linhas, pontos e cruzamentos que organizam o espaço e instauram uma ordem provisória.

A pemba ensina que conhecer não é apenas compreender, mas delimitar. Ao riscar, algo se separa do indistinto; ao marcar, algo ganha contorno e responsabilidade. O traço não fixa definitivamente, pois pode ser apagado, refeito ou atravessado, mas enquanto dura, exige atenção. Há aí uma pedagogia da revelação: o que estava latente se torna visível, e o visível passa a responder por suas consequências.

Na ficção do capítulo, a presença da pemba não simboliza explicação, mas instaura um campo de visibilidade. O que é riscado passa a existir de outro modo, e aquilo que não é marcado permanece em suspensão. O gesto de traçar reorganiza o espaço da cena, definindo zonas de passagem, de cuidado e de interdição.

No campo da dança, esse princípio pode atravessar a criação ao inspirar práticas que investigam o que o gesto revela e o que oculta. Antes da cena, o trabalho pode se concentrar em exercícios de delimitação do espaço, nos quais os intérpretes reconhecem áreas de entrada, permanência e saída, não como marcações técnicas, mas como territórios de sentido.

Durante a cena, a lógica da pemba pode orientar composições em que certos movimentos funcionam como traços que evidenciam camadas do corpo — intenções, memórias, tensões — enquanto outros permanecem sugeridos, nunca completamente expostos. Após a apresentação, o mesmo princípio pode sustentar processos de apagamento consciente, como a desmontagem do espaço ou o retorno do corpo a um estado neutro, reconhecendo que aquilo que foi revelado não precisa permanecer em evidência.

Essas possibilidades não instituem um modelo único de trabalho, mas oferecem caminhos para pensar a cena como espaço que se escreve e se apaga continuamente. O traço, aqui, não busca fixar uma verdade, mas assumir a responsabilidade temporária de tornar algo visível.

O contra-egun opera nesse campo: não como negação da ancestralidade, mas como afirmação da vida. Ele delimita, separa, cria distância quando a aproximação se torna perigosa ou desorganizadora. Seu princípio ensina que nem toda presença é benéfica e que o cuidado também se exerce por meio do afastamento.

Na cena, esse fundamento pode atravessar a criação ao instaurar uma consciência clara dos limites do corpo e do espaço. Antes do trabalho, pode orientar práticas de reconhecimento do estado físico e emocional dos intérpretes, identificando quando o corpo não está disponível para determinadas exposições. Durante a cena, o princípio do contra-egun pode se manifestar



em estratégias coreográficas que criam zonas de proteção, pausas abruptas ou interrupções conscientes do fluxo, impedindo que o excesso se torne invasão. Após a apresentação, ele pode sustentar rituais de fechamento que garantem a separação entre o tempo da cena e o tempo da vida cotidiana, evitando que o corpo permaneça aberto além do necessário.

A quartinha com água guarda aquilo que sustenta a continuidade. Não se trata de um reservatório qualquer, mas de um corpo que conserva, esfria, assenta e devolve vida. A água, em repouso, ensina o tempo da permanência, da paciência e da renovação silenciosa.

Na ritualidade da cena, esse princípio pode orientar práticas de cuidado que atravessam todo o processo criativo. Antes da apresentação, ele pode se traduzir em gestos simples e conscientes de hidratação, descanso e agradecimento coletivo, reconhecendo que o corpo é matéria viva e precisa ser sustentado. Durante a cena, a lógica da quartinha pode inspirar movimentos que nascem da contenção, da economia e da continuidade, evitando explosões constantes e privilegiando a permanência. Após o trabalho, esse mesmo princípio pode sustentar ações de recomposição do corpo, como pausas prolongadas, silêncios partilhados ou retornos lentos ao cotidiano.

A vela acesa organiza o espaço pela luz e pelo tempo. Sua chama não ilumina tudo; ela cria foco, sombra e direção. Enquanto queima, marca a duração de um acontecimento e lembra que toda ação é transitória. Esse princípio pode atravessar a criação ao trabalhar com estados de atenção concentrada. Antes do início, pode orientar práticas de silêncio e focalização, preparando o corpo para entrar em cena com clareza de intenção.

Durante a apresentação, a lógica da vela pode inspirar dramaturgias que se organizam por intensidade, em que o gesto cresce, se sustenta e se apaga sem necessidade de encerramentos bruscos. Após a cena, a ideia de deixar a chama se extinguir pode sustentar processos de desaceleração gradual, respeitando o tempo de saída do estado performativo.

O xadorô vibra antes de ser ouvido. Seu som não se impõe; ele avisa, conecta e chama à presença. É um objeto que não atua sozinho, mas em relação, estabelecendo vínculos sonoros e corporais entre aqueles que compartilham o espaço.

Na criação cênica, esse princípio pode atravessar o trabalho como atenção à escuta coletiva. Antes da cena, pode orientar exercícios de sintonia entre os intérpretes, ajustando respiração, ritmo e estado de alerta. Durante a apresentação, a lógica do xadorô pode se manifestar em sinais discretos de comunicação interna, pequenos deslocamentos sonoros ou corporais que mantêm o grupo conectado sem necessidade de centralização. Após a cena, ele



pode sustentar práticas de retorno coletivo, em que o grupo se reconhece e se recompõe como unidade.

Esses atravessamentos que *Gbigibe* vivenciou — entre incômodo, crítica à branquitude e responsabilidade ética — encontra ressonância nos debates propostos no livro *Rituais e linguagens da cena: Trajetória e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade* (2020), organizado por Gustavo Côrtes, Inaicyra Falcão dos Santos e Mariana Baruco Machado Andraus. Ao discutir as relações entre arte, corpo e ancestralidade, a obra desloca a noção de tradição do campo da reprodução formal para o campo da inspiração ética, afirmando que o sagrado não se transfere intacto para a cena, mas pode orientar modos de criação comprometidos com o respeito e o discernimento.

Nesse sentido, Inaicyra Falcão dos Santos traz a autora Carla Ávila para enfatizar que o contato com as tradições africanas brasileiras exige do artista não a cópia dos rituais, mas a compreensão dos valores, das cosmologias e das formas de relação que sustentam essas práticas, reconhecendo o terreiro como espaço vivo de produção de conhecimento:



Para se pensar na tradição africana brasileira, não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão, buscando o seu conhecimento e o respeito. É importante perceber este celeiro como portador de ideias, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das culturas. (Ávila, 2008, p. 167).

Essa formulação ajuda a compreender por que, para *Gbigibe*, o problema não está em dialogar com os fundamentos de terreiro, mas em fazê-lo sem critério, sem escuta e sem limite. Quando a cena transforma fundamento em efeito, ou continuidade em recurso estético palatável, ela rompe justamente com esse elo ético que sustenta a relação entre arte e ancestralidade. O risco não é apenas formal, mas político: é o de reinscrever a lógica colonial sob uma aparência sensível e progressista.

A mesma obra propõe a noção de rizoma como chave para pensar processos criativos que não se organizam por linearidade ou hierarquia, mas por continuidade, atravessamento e recriação constante. Essa perspectiva permite compreender as danças tradicionais como matrizes vivas, capazes de sustentar a criação contemporânea sem perder sua densidade simbólica, ao mesmo tempo em que devolvem às comunidades de origem a possibilidade de fortalecimento identitário (ÁVILA, 2008, p. 174).

É nesse ponto que a reflexão teórica se encontra com a experiência narrada. A cena, entendida como campo rizomático, não começa nem termina no espetáculo; ela se constrói no



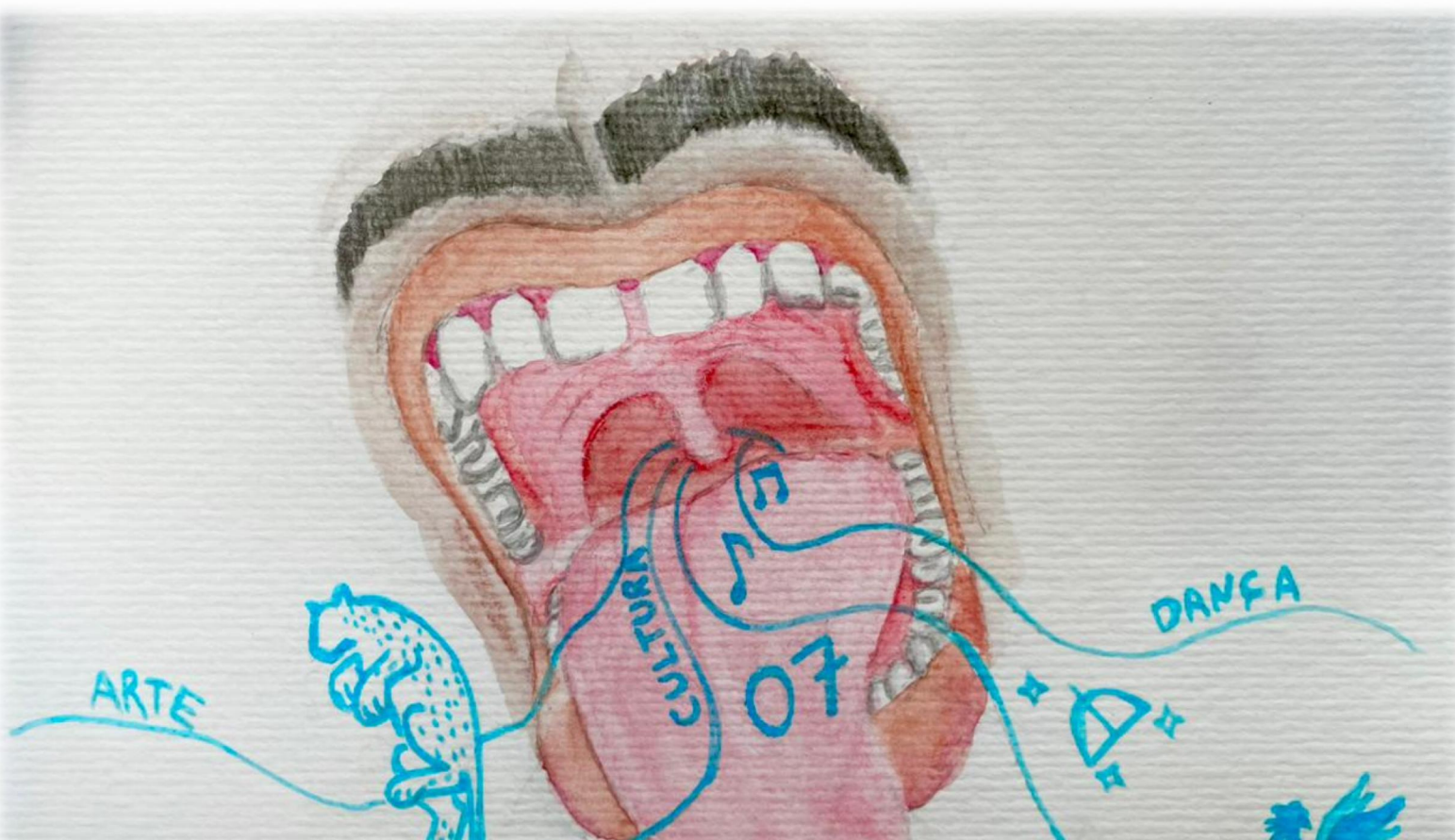
entre — entre corpo e memória, entre gesto e limite, entre o que pode ser mostrado e o que precisa permanecer resguardado. Inspirar-se nos saberes de terreiro, portanto, não autoriza sua exposição total, mas convoca uma ética do cuidado, na qual o artista aprende a recuar, a sustentar o silêncio e a reconhecer que nem todo conhecimento se oferece à tradução cênica.

A partir dessa ferida consciente, o gesto criativo já não podia seguir o mesmo curso. Tornou-se necessário outro modo de portar o corpo, outro modo de organizar a cena, outro modo de se relacionar com os saberes que vêm do terreiro. Não para purificá-los, nem para traduzi-los, mas para não os trair. É desse lugar — atravessado pela crítica à colonialidade, pela denúncia da branquitude e pelo compromisso com a continuidade — que emerge o que se pode chamar de um catecismo do cuidado.

ÈFÀ

A Boca que Tudo Come

Ilustração 28 - A boca devorando o mundo artístico afro-diaspórico.





Fonte: Ilustração de João Victor de *Òṣògìyán*, 2025.



Leitor, este capítulo acompanha o nascimento do Coletivo Boca 07 como quem observa uma encruzilhada em movimento. *Èṣù* emerge não como tema, mas como método, fundamento e princípio organizador do corpo em cena. O capítulo evidencia como o Boca 07 enfrenta a intolerância religiosa, o dispositivo de racialidade e o silenciamento institucional, afirmando a dança de Orixá como território de enunciação, risco e resistência.

O pôr do sol estava diferente de todos que Anajé já presenciara em sua vida. Naquele campo aberto de florestas altas, no pequeno morro onde ele e os amigos estavam alojados temporariamente, a luz iluminava esperança, e seu brilho trazia o calor que aqueceria o restante do tempo.

A vigília de Anajé estava quase chegando ao fim. Os olhos, pesados, já lacrimejavam ao encerrar o expediente improvisado. Naquela manhã, antes de acordar *Gbigibe* e Ayana, Anajé percebeu a quantidade de animais que haviam passado pelo terreno logo abaixo. Alguma força os protegia. Era evidente. Já poderiam ter sido mordidos, picados, surpreendidos..., mas nada – até então – havia lhes acontecido.

Quando Anajé decidiu olhar para trás, percebeu que *Gbigibe* já estava acordado. O garoto de cabelos ondulados, castanho-escuros, mantinha os olhos fechados, talvez agradecendo por estar vivo, ou talvez desejando um momento a sós com Ayana – Anajé se perguntou em silêncio.

A garota ainda dormia, e, infelizmente, Anajé precisou reconhecer sua beleza. A mesma luz do amanhecer pela qual agradecera há pouco tocava o rosto da menina com delicadeza. Todos os seus traços se realçavam como se a natureza os contornasse com pinceladas de reverência, e seus lábios, extremamente bem desenhada, não poderia passar despercebida.

Gbigibe tocou de leve os ombros de Ayana e a chamou num tom baixo, quase sussurrado. E então, a menina despertou. O que Anajé mais desejava naquele momento era um banho. E se já tinha motivos suficientes para procurar um rio por perto, agora teria mais



um. No fundo, Anajé se preocupava: — “*será que a água da quartinha não secaria? Poderia mesmo confiar em tudo o que Exú dissera?*”.

Tanto *Gbigibe* quanto Ayana batiam suas roupas, espantando a poeira que a noite deixara como lembrança. Então, subitamente, Ayana rompeu o silêncio da manhã com um olhar de desdém – mesmo sem razão aparente. Anajé a olhou pelo canto dos olhos, e ela começou a falar:

— Bom dia. Estava pensando ontem à noite, durante meu turno de vigília... acho que deveríamos usar o *obí*, para termos certeza do caminho a seguir. O que vocês acham?

— De fato, cheguei à mesma conclusão. Se continuarmos andando sem direção, nunca encontraremos nem a cachoeira e nem Oxum. — *Gbigibe falou levantando-se do lugar.*

— Não vejo problemas – disse Anajé. — Mas lembrem-se de que só temos três perguntas, e sinceramente, não gostaria de usar a minha agora.

— Ainda assim, acredito que deveríamos concordar que as três perguntas pertencem a nós três, em consenso. Assim, evitamos que cada um use por conta própria e decidimos juntos o que perguntar. — Com sagacidade no seu tom de voz, Ayana sugeriu essa ideia.

— Espero que isso seja possível — disse *Gbigibe*, encarando a expressão de Anajé.

— Tudo bem. Então... qual seria a primeira pergunta? — Anajé indagou.

— Vamos perguntar ao *obí* para qual direção devemos seguir. Tudo bem?

— Concordo! — os meninos responderam simultaneamente, quando Anajé renegou, com um sorriso contido, o olhar que *Gbigibe* lhe lançou pela coincidência.

— Mas antes... — Ayana pegou as três velas que ainda ardiam. Todos os três notaram que a cera havia diminuído, quase findando. Como um pacto silencioso, pronunciaram juntos a palavra *izô*, e as velas se apagaram. — Agora, precisamos de um pouco da água que estava na quartinha.

— Eu pego — disse *Gbigibe*, retirando a cabaça do chão.

— Ótimo — Ayana destampou a quartinha e despejou um pouco da água no chão. Com o dedo, dividiu o *obí* em quatro partes e, guiada pela intuição, perguntou, sabendo que só poderia compreender a queda como sim ou não:

— Ao irmos para o sudoeste... encontraremos um rio?

— Isso definitivamente foi um sim! — *Gbigibe* sorriu com alegria.

— Como você sabia que era sudoeste? — Anajé questionou a menina.

— Um palpite. Se observar bem, as aves estão voando naquela direção... e aves diurnas, pela manhã, precisam de um bico de água.



— Mas essa teoria poderia estar errada — sussurrou Anajé.

— Poderia sim, eu não tinha certeza... foi apenas uma suposição.

— Quase desperdiçamos uma pergunta pelo seu “achismo” — exclamou Anajé, desenhando aspas no ar com os dedos.

— Mas, graças aos Orixás, não foi o caso, não é? — rebateu *Gbigibe*, engolindo a rispidez do amigo.

— Agora que já sabemos para onde seguir, acho bom nos adiantarmos. Precisamos colher algumas frutas, procurar alimento... estou faminto! – Anajé já dava os primeiros passos em direção à ladeira cercada por galhos e árvores altas.

— Só mais um instante... acho que deveríamos fazer mais uma pergunta – disse *Gbigibe*, fazendo Anajé estremecer e Ayana expressar desconforto.

— O quê?! Mas gastaríamos duas perguntas, e só nos restaria uma! – Anajé ergueu o tom de voz, sentindo que estavam prestes a cometer um erro.

— Acredito que deveríamos perguntar o óbvio, mesmo que isso nos custe mais uma pergunta.

— E qual seria essa pergunta, *Gbigibe*? – Ayana decidiu ouvi-lo.

— Se Oxum está lá. Essa é a pergunta óbvia, e a que mais nos interessa.

— Acho válido. Vamos perguntar! – respondeu Ayana.

— Espero que vocês tenham certeza do que estão fazendo. E, só para constar: a próxima pergunta, eu bato o martelo se será mesmo feita.

— Tudo bem, Anajé – respondeu *Gbigibe*. E assim foi.

Ayana realizou mais uma pergunta. Como da primeira vez, o *obí* respondeu com a queda que dizia sim: Oxum estava no rio que ficava na direção sudoeste. Tudo o que Exú havia dito estava correto – esse foi o pensamento que todos tiveram naquele instante.

Até mesmo Anajé, que resistia por dentro, teve que se render ao desejo dos amigos. E com um sorriso que não se via fazia tempo, deixou-se alegrar. *Gbigibe*, que sentia falta daquela expressão em Anajé, lembrou-se, naquele momento, do motivo pelo qual havia se encantado por ele.

Enquanto a alegria ainda ressoava no clima entre os amigos, *Gbigibe* recolhia a cabaça com os objetos encantados. Eles desciam, juntos, por uma ladeira íngreme e pequena, onde a mata úmida se misturava às árvores altas que sussurravam histórias antigas. O chão, tomado por musgos escorregadios, exigia cuidado a cada passo. Os três buscavam apoio em galhos



próximos, atentos aos perigos que o mato poderia esconder — cobras, bichos rastejantes, talvez até nas sombras.

Anajé, com o coração atento, percebeu que os Orixás os acompanhavam. Nenhum animal foi avistado, e essa ausência, embora protetora, também trazia inquietude. Sem animais, não haveria alimento. A ideia de mais um dia sustentado por frutas do caminho não agradava a barriga faminta de Anajé.

Se havia um Orixá capaz de ouvi-los naquele momento, esse seria Oxóssi — caçador das matas, guia ancestral, pai de Anajé. O tempo seguia sem sinal de gente ou bicho. Então, diante de uma entrada cercada por bambuzais imensos, espessos e sagrados, Anajé decidiu que era hora de rezar. Era preciso tentar. As forças deles já não se sustentavam apenas de esperança e frutas.

Levantou, então, a palma da mão direita, pedindo silêncio aos amigos. Ayana e *Gbigibe* pararam. Ele nada disse. Apenas ajoelhou. Ao tocar o chão, sentiu seu calor abrasador. O sol, que antes não incomodava os pés descalços, agora parecia arder com propósito. Respirou fundo. Concentrou-se. Rezou. Pediu ao seu pai caçador que os ajudasse — fosse um bicho para caçar ou já abatido, que não oferecesse risco, apenas sustento.

Pensou que talvez nada acontecesse. Os Orixás não respondem com pressa. Mas havia algo diferente naquele lugar. Havia fé. Havia poder. Se antes duvidaria, agora, até a aparição de Oxóssi em carne e osso não o assustaria. Naquele espaço encantado, os desejos ganhavam forma.

Ao abrir os olhos, Anajé virou-se para contar aos amigos o que acabara de fazer. Mas as expressões deles, paralisadas em espanto, o impediram. *Gbigibe* levantou, com cautela, o dedo indicador e apontou para suas costas. Anajé virou-se lentamente.

Entre folhas e sombras, um leopardo se agachava — denso, selvagem, pronto para o ataque. Seus dentes reluziam como lâminas, e o olhar cortava o ar. Não era um animal qualquer. Era um sinal. Era resposta. Oxóssi tinha escutado. Mas Anajé queria que ele tivesse ouvido por completo — inclusive a parte em que pediu um bicho já morto.

— Ayana, não grite, em nome de Oxóssi! — sussurrou, ao ver a menina com o rosto já rubro de medo, lágrimas prestes a escorrer.

Ayana não conseguiu responder.

— Anajé, o que está acontecendo? — *Gbigibe* perguntou, com a voz trêmula.

— Talvez não dê tempo de explicar agora, mas... acho que deveríamos correr?



— Como se a gente conseguisse fugir de um leopardo! — Ayana, enfim, encontrou voz.

— Eu não sei o que fazer! — confessou Anajé, engolindo o desespero.

— Vamos sair bem devagar e nos esconder. É a única solução!

— No três? — Ayana questionou, segurando o próprio pânico.

— No agora. Vamos — respondeu *Gbigibe*, firme, puxando a mão de Anajé.

Anajé quis resistir, dizer que não precisava de ajuda. Por um instante, pensou em contestar. Mas naquele momento, mesmo com a pouca sabedoria que tinha, decidiu silenciar. Começaram a caminhar com o cuidado de quem pisa entre espinhos. Cada passo era um acordo com a vida. E embora soubessem, no fundo, que se o leopardo quisesse atacá-los, ele o faria... esperavam que a sorte estivesse, naquele instante, do lado deles.

Anajé, ainda com fome, pensava: seria possível caçar o animal? Ou seria ele parte de uma lição maior? A resposta talvez estivesse no próximo movimento... ou no silêncio dos Orixás.

Sem pensar muito — como quem já traz no corpo o hábito do impulso — Anajé avançou um passo à frente de *Gbigibe* e Ayana. Os meninos, surpreendidos pelo gesto incoerente, se esparramaram em espanto. Mas Anajé não desviou o olhar, firme no rastro do leopardo. Há quem saiba decifrar os silêncios de um predador: a dança tensa dos músculos, o prenúncio do salto. O corpo do felino, flexionado com intensidade, se tornava pura flecha antes de lançar-se à presa. E era esse exato instante que se desenhava diante deles.

Anajé pensou com o instinto. Não havia escolhas — ou havia apenas a de viver. Depois do passo, recuou bruscamente, escondendo-se atrás de *Gbigibe*, que estava estático como pedra sagrada. Ayana, que suava desde o primeiro vislumbre do animal, mantinha-se em silêncio ofegante.

O menino, tomado por uma velocidade ancestral, ordenou que os amigos se abaixassem. E então, do colar ofertado por Exú, retirou um pequeno arco no formato de um pingente. O leopardo, a poucos centímetros do chão, flutuava em câmera lenta diante dos olhos de Anajé. E como quem invoca o invisível, o menino entoou com força:

— *Arolê Odé, Okê Arô!* Era a saudação a seu pai Oxóssi.

E então, o que era pequeno se fez gigante. O arco-flecha cresceu, mais alto que os próprios meninos em pé. Reluzia um azul claro — profundo como água de rio em sombra. Era grande demais para ser segurado, mas não precisou: puxava-se por mãos invisíveis, puxava-se por destino. E a flecha partiu.



Silêncio. Ar suspenso. O projétil cortou o tempo e atingiu com precisão a barriga do leopardo. Os olhos dos meninos diziam tudo: nenhum deles esperava por aquilo. A intuição do caçador venceria o medo. A flecha, aos poucos, perdia brilho. Mas o estrago estava feito. Na pele do felino, um buraco sangrava escarlate. E, além da cor, veio o som — som de final.

Anajé olhou para a mão: doía. E o pingente estava partido. Por um instante, desejou outra flecha. Mais uma. Não seria possível? Precisaria dela. Mas logo se lembrou: Oxóssi, senhor da caça, também é *Oxotokanxoxô*³⁸ — o senhor de uma única flecha.

Ao lembrar disso, sentiu um gosto amargo: talvez devesse ter guardado para um perigo maior, um inimigo futuro. Mas naquele momento, a urgência gritava. Era isso, ou o fim dos três. A morte os rondava em três formas: pelas garras do leopardo, pela fome insuportável ou pelo cansaço que os derrubaria no meio do caminho. Três destinos trágicos, rompidos por uma única flecha.

— Definitivamente... isso foi a coisa mais maluca que eu vivi em tão pouco tempo — disse Ayana, como quem enxuga o medo com palavras.

— Anajé..., mas como você exatamente fez isso? — *Gbigibe* ainda olhava sem acreditar.

— Bom... eu não sei exatamente. Eu... é... só senti que devia fazer.

— Que os Orixás sempre despertem isso dentro de você. Muito obrigado! — disse *Gbigibe*, ajoelhando-se ao chão, reverente e grato por estarem vivos.

— Tenho que admitir que... não posso mais implicar com você. Isso foi realmente surpreendente. Achei que fosse morrer. Obrigada, Anajé — disse Ayana, sorrindo ao pronunciar o nome do menino.

— Não há de quê — respondeu Anajé às palavras de Ayana, com um tom contido, quase áspero. Ainda havia em seus olhos a névoa da suspeita — dela, e das ações entre ela e *Gbigibe*. Mas, mesmo assim, escolheu calar. Limitou-se àquelas poucas palavras, e silenciou o resto que o peito carregava.

— Aos poucos, os três jovens se aproximaram do corpo tombado do leopardo. O animal, mesmo vencido, ainda ofegava os últimos respiros da vida. No centro da barriga, o buraco rubro anunciava sem dó: ele não resistiria.

³⁸ *Oxótókànṣoṣo/ Oxó* – caçador; *Tókàn* – uma só, único; *Ṣoṣo/Ṣọ̀ṣọ̀* – somente, apenas: epíteto atribuído a Oxóssi, de origem iorubá, que pode ser traduzido como “o senhor (ou caçador) de uma única flecha”. O título remete a um itã no qual Oxóssi derrota um grande mal que ameaçava a comunidade lançando apenas uma flecha, após observar e agir com precisão. Simboliza a inteligência estratégica, a economia de meios e a sabedoria do caçador que sabe esperar o tempo certo para agir, atributos centrais de Oxóssi enquanto orixá da caça, do sustento e do conhecimento.



— Anajé, com a sabedoria dos que já haviam caçado no sagrado da mata, explicou: era preciso encontrar algo pontiagudo, uma pedra talvez, para cortar, limpar, e extrair o couro. Seria difícil — a pele era mais grossa do que qualquer uma que ele e *Gbigibe* já haviam enfrentado no terreiro. Mas agora, era alimento. Era sobrevivência.

Dividiram as tarefas. Anajé acenderia a fogueira mais uma vez — talento que ele trazia nas mãos —, *Gbigibe* procuraria por objetos que servissem como faca, e Ayana ficaria de vigia, vigiando o entorno, atenta ao leopardo e ao que mais rondasse as folhagens.

Como previra Anajé, a tarefa não foi fácil. Os corpos exigiram força, paciência e sangue-frio. E naquele momento, até Ayana se aproximou, ajudando com as mãos — gesto que, mesmo sem palavras, Anajé agradeceu.

Gbigibe demonstrava domínio ao separar as carnes. Mas não havia onde guardar o que sobrava. Anajé, ágil, organizou a fogueira com bambus secos que cercavam a região. Ayana juntou novamente as velas — fiapos mágicos quase extintos — e acendeu o fogo. As velas, agora, mal passavam do tamanho das mãos dos três.

Gbigibe separou as partes que assariam mais rápido. Com uma pedra de corte irregular, tentava fatiar a carne em tiras finas, para que o calor não demorasse a fazê-las comestíveis. Para ele, no entanto, o sabor era um desafio. Não por ser carne selvagem, nem pelo ato de esfolar o animal — isso ele já conhecia. Até mesmo a água da quartinha fora usada no preparo. No fim, funcionou. Mas o gosto, sem tempero, seco e amargo, era quase um castigo. Um alimento que matava a fome, mas não o desejo.

Sentados em roda ao redor da fogueira, com pedaços de carne ainda fumegantes nas mãos, os três refletiram sobre a urgência de partir. O cheiro chamaria outros predadores. E se já não estavam sozinhos, em breve estariam em perigo. Comeram o suficiente. Sem recipiente, não poderiam guardar o resto. O amanhã exigiria outra caça — ou outra situação inesperada.

Anajé falou com o coração já pesado: não poderia criar outra flecha como aquela. O pingente havia se partido. Sem arma, seriam presas. Se outro animal os encontrasse, estariam vulneráveis. Mas, por ora, comeram. Comeram algo mais digno do que as frutas ácidas dos campos. Pela primeira vez em dias, estavam saciados.

O sol ainda queimava alto. Ayana suspeitava que fosse o horário mais forte do dia — e talvez fosse mesmo. O calor se espalhava como um feitiço: os pés descalços ardiam, mesmo sem encostar nas chamas. *Gbigibe*, com cuidado cerimonial, recolheu a cabaça dos objetos encantados de Exú. E dessa vez, entregou-a a Ayana.



Ele sabia que Anajé estava exausto. Sabia também que Ayana ainda não havia carregado o objeto nenhuma vez. Mesmo que Anajé não confiasse totalmente nela, só o fato de *Gbigibe* ter feito esse gesto já bastava. Com um leve sorriso de canto, quase imperceptível, mirou Ayana, esperando que ela visse — era um gesto de paz, de confiança construída entre silêncio, era o que ele queria passar para *Gbigibe*. Os três seguiram pelo mato. O tempo escorria entre as folhas.

Anajé, com os olhos atentos e o recurso encantado que carregava — seu olho mágico — consultava o caminho. Ainda não viam o rio, mas ele sabia: estavam no rumo certo. O objeto os guiava. Evitaram caminhos perigosos, escaparam de feras e até desviaram de trilhas onde hienas repousavam. Como uma bússola encantada, o olho abria o futuro — e protegia o presente.

O rio ainda não estava à vista, mas o olho mágico que Anajé carregava era eficaz. Com ele, a jornada ganhava nitidez. Desviaram de trilhas perigosas, evitaram feras, e até ajustaram o caminho quando notaram que certas regiões eram repouso de animais noturnos — hienas, por exemplo, adormeciam perto de onde passariam.

O sol começava a se despedir do céu, e, aos poucos, as estrelas tomavam o firmamento. Brilhavam com uma intensidade maior do que *Gbigibe* jamais lembrava de ter visto em casa. A lua também se anunciava, assumindo o trono da noite com um esplendor crescente. Era hora de encontrar abrigo. A noite os jovens, sabiam, podia ser ainda mais perigosa que o dia. Já haviam enfrentado desafios demais em tão pouco tempo. Era preciso descansar.

Ainda sem saber exatamente onde estavam, agradeciam pelas cavernas e formações rochosas que surgiam no horizonte daquela imensidão de árvores gigantes e campos sem fim. Não muito diferente do refúgio da noite anterior, encontraram uma caverna próxima. Ao se aproximarem, Anajé utilizou o olho de águia mais uma vez — seu amuleto guia. Estava segura. Um alívio sussurrou por entre os três.

Ayana distribuiu as velas a cada um. E, ao pronunciarem a palavra ancestral, elas se acenderam. Era visível: todos estavam preocupados. As velas encolhiam a olhos nus. E sem elas, a jornada seria impossível. Mas naquele momento, precisavam da luz. Precisavam resistir. *Gbigibe* sugeriu que fossem mais ao fundo da caverna. Talvez, assim, o frio não os alcançasse com tanta crueldade.

— Hoje não haverá fogueira — avisou.

As velas estavam se esgotando. Era necessário poupá-las. Decidiu, com firmeza, que todos deveriam dormir juntos. A união, agora, era o único cobertor possível.



Com voz grave, disse ainda: se as velas fossem mesmo o limite daquela jornada, então deveriam se apressar. Sem elas, as chances de sucesso seriam mínimas. Se demorassem, poderiam ficar presos naquele lugar para sempre. E esse “sempre” — nas circunstâncias em que estavam — poderia ser muito uma eternidade.

Curiosamente, ninguém questionou. Nem Anajé, nem Ayana. Apenas aceitaram. *Gbigibe*, no entanto, percebeu o desconforto nos olhos dos amigos ao mencionar o tempo limite para encontrar o *ogó* de *Èṣù*. Mas, por fim, seguiram conforme planejado.

Acomodaram-se juntos, em algum canto da caverna. Um triângulo de proteção. Cada um vigiava uma direção. Estabeleceram um acordo: acenderiam uma vela por vez, a cada dois dedos que a cera se consumisse. Haveria uma troca de posição, trocariam também a guarda da chama. Todos vigiariam, todos protegeriam. E por ora, deveria funcionar.

Mas a escuridão lá fora era densa. E não demorou até que outros animais encontrassem o caminho até aquela caverna. A luz das estrelas não bastava para despistar os caçadores da noite. Parecia que, quanto mais se aproximavam do Sudoeste — onde o *obi* indicara que havia um rio, e onde Oxum talvez os esperasse —, mais perigosos se tornavam os caminhos. E ainda, todos perceberam que o olho de águia de Anajé já começara a perder a coloração

Talvez essa fosse a condenação dos humanos: terem se afastado da natureza, mesmo sendo parte dela. Agora, como invasores, viraram ameaça ao que antes lhes era irmão. Nem o sol, nem a lua, nem o vento, nem as estrelas falavam mais com clareza.

Não, ao menos, com aqueles que esqueceram a linguagem sutil dos Orixás. Mas Anajé... ele ainda ouvia. Ainda sentia. Ainda lia os sinais invisíveis da terra.

Mesmo assim, nem ele poderia prever o que viria a seguir. Na entrada da caverna — aquela mesma que julgaram segura — surgiu uma presença.

Sem som, sem pressa. Um gorila colossal, com quase três metros de altura, ergueu-se como sombra viva. Estava ali, parado, observando-os com olhos densos. E começou a se mover. Devagar. Mas firme. E, ao que tudo indicava, sem intenção de recuar. Foi Ayana quem primeiro rompeu o silêncio. A vela em sua mão tremia. Cera quente escorria sobre sua pele. Ela gritou. *Gbigibe* e Anajé também. E todos correram.

Mas o gorila os seguiu. E rápido. Assustadoramente rápido. Estavam, mais uma vez, encercados. A corrida foi quase desesperadora. Caíram. Tropeçaram. Durante a agonia pela sobrevivência, esconderam-se atrás de pedras, mas logo foram encontrados. Corriam de um lado para o outro, como folhas presas ao vento.



Anajé se sentiu tolo. Deveria ao menos ter levado um pedaço de qualquer coisa consigo — frutas, cascas, folhas, algo para arremessar nos possíveis animais que pudessem cercá-los. Qualquer coisa agora serviria de distração. Mas ele não havia pensado nisso.

Antes, tudo parecia tão calmo... Como tudo aquilo podia acontecer em um único dia? — se questionava. Ainda assim, parecia que a sorte, embora tímida, os acompanhava.

Na corrida desesperada contra um gorila imenso, os três amigos, sem querer, foram parar ainda mais no fundo da caverna. Não tinham mais para onde fugir. Mas algo logo chamou a atenção dos três: um pequeno buraco no fundo da caverna revelava um túnel antes invisível.

Perceberam então — por ali o gorila não passaria. Restava ao bicho chorar, frustrado, por não conseguir pegá-los. Anajé, percebendo a situação com mais leveza que os amigos, segurou os dois pelos pulsos, e os puxou com firmeza para dentro do buraco.

As últimas faíscas de sua vela ainda tremeluziam. Entraram com força, rapidez e descuido. *Gbigibe* viu, ao olhar para trás, que o gorila apenas conseguiu passar a mão pela fenda. *Gbigibe* se perguntava se deveriam ficar ali, esperando que o gorila fosse embora, ou até que o dia amanhecesse. Mas parecia que Ayana pensava diferente, pois, quando *Gbigibe* abriu a boca para falar algo, vendo Anajé ofegante, ela tomou a iniciativa:

— Essa caverna parece ser um refúgio de alguns animais. *Izô* — disse Ayana, acendendo sua vela, que por um milagre ainda estava em sua mão, intacta, apesar de toda confusão.

— Qual seria a possibilidade de esse lugar ser abrigo para outros animais? Eu já não aguento mais... — disse *Gbigibe*, com voz quase de choro.

— Bom... se você olhar para cima... — respondeu Ayana, apontando para o céu da caverna.

— Bom, deixa eu... — Anajé começava a falar quando colocou a mão em sua cintura, onde havia deixado a vela presa, e então percebeu: se algo mais acontecesse com eles, não saberiam mais o que fazer.

Percebendo a expressão assustada, *Gbigibe* pronunciou:

— Anajé, não me diga que...

— Pelo visto, acho que sim... — respondeu o menino, com voz embargada.

— O quê? — perguntou Ayana, curiosa.

— Anajé perdeu a vela.



— Não foi de propósito... Eu era o próximo da vigília da frente. Estava presa na minha cintura...

— Eu não sei mais o que pode acontecer!

— EU SÓ QUERIA PODER VOLTAR PARA A MINHA CASA! — gritou Anajé, desesperado, como quem faz súplica ao universo depois de tudo. Ele precisava tirar aquelas palavras do peito.

— Anajé... — Ayana começou a falar baixinho.

— Se você não falar baixo, seu maluco, nós vamos ter uma nova encrenca.

— Por que você está dizendo isso? — respondeu Anajé, quase no mesmo tom anterior.

— Porque, Anajé? — *Gbigibe* perguntou, com os olhos voltados ao teto da caverna, como Ayana recomendara.

— Por causa daquilo. — respondeu, apontando para o alto. E Anajé, estreitando os olhos com esforço, viu — uma família milenar. Não de homens. Mas de sombras aladas: o clã noturno do conde Drácula. Morcegos, em revoada, cobrindo o céu da gruta como véu ancestral.

— Agora, eu preciso que você fale baixo. — pediu Ayana, com a calma de quem sabe que a escuridão escuta.

— Desculpa. — disse Anajé, e pela primeira vez, sua voz desceu em tom de brisa.

— Vamos! — disse Ayana, assumindo a dianteira. Como apenas ela trazia a vela acesa, seguiu à frente, feito guia em noite de breu.

— Vamos... para exatamente onde? — *Gbigibe* questionou.

— Às vezes eu penso que vocês são cegos. Olhem à frente!

— O que é aquilo? — indagou Anajé.

— Parece que a luz fraca da lua entra por ali... talvez seja uma saída da caverna.

— E por que deveríamos sair? Aqui está seguro...

— Anajé, dois motivos. Primeiro: essa caverna está repleta de morcegos. Segundo: eu não sinto coisa boa aqui. Prefiro o mundo lá fora, com seus perigos vivos, do que essa morte parada aqui dentro.

— Nunca duvide do pressentimento de uma mulher. Normalmente... elas estão certas.

— Quem te disse isso, Anajé? — *Gbigibe* duvidou da origem daquela sabedoria repentina.

— Minha mãe. — respondeu com a cabeça baixa. E assim, seguiram Ayana, caminhando em direção à luz.



Mas o problema — ou mais um deles — é que, quando chegaram perto do brilho da lua, perceberam: ainda era a caverna. Um espaço plano, como um buraco no ventre da montanha. E a luz... era apenas um fio solitário, descendo de uma fresta no alto. Um olho de lua. Como um vulcão... sem lava.

— Olha, eu não sei vocês, mas eu estou completamente cansado disso. — *Gbigibe* desabafou.

— Disso o quê, exatamente? — Ayana perguntou.

— *Izô*. — A vela se apagou.

— Portas que levam a lugares estranhos, troncos de árvore, objetos encantados, cavernas, animais enlouquecidos... não aguento mais. Se sairmos vivos dessa — e vejam bem — não tem outra opção... ninguém vai acreditar.

— A questão é sairmos com sanidade. — Ayana completou.

E então, tudo escureceu ainda mais. Um nevoeiro, vindo de lugar nenhum, cobriu o chão da caverna. O frio cresceu. E no silêncio absoluto, três vozes cortaram a escuridão como lâminas de som:

— Quem são essas crianças? — disse a voz fina e aguda.

— Estão perdidas, será? — disse a grave, arranhada.

— Tire esses meninos daí. — disse a última, doce e tenebrosa.

— Quem está aí?! — *Gbigibe* gritou. Anajé já segurava a mão do amigo, e Ayana posicionou-se atrás deles, guardiã.

A voz rouca falou então, como quem recita um feitiço ancestral:

— “Na calada da noite, três corpos se perdem na mata.

O caminho sumiu. A lua se escondeu.

Nem búzio, nem tambor, nem vela os guiam.

Somente o silêncio, denso como fumaça de defunto.

Mas entre eles, um carrega na língua um segredo.

Não é feitiço, nem reza, nem faca.

É antigo como o tempo. Mais forte que o medo.

E quando ecoa, Exú sorri e abre o caminho.

Não se vê, não se toca.

Mas pode salvar almas no escuro.

É ponte, é flecha, é bússola de griô.

O que deve ser feito para que saiam vivos da caverna?”.



— Isso é uma pegadinha? — Anajé reagiu.

— Eu não vou ficar aqui para descobrir. Vamos voltar! — *Gbigibe* começou a recuar.

— Eu acho que não será possível... — Ayana sussurrou.

— Por quê?! — Anajé perguntou, o desespero esbarrando na voz.

— Porque o caminho desapareceu. Olhe aquela pedra, lembra? Era o limite do corredor.

— Elas não vão deixar a gente sair... — Anajé sentiu, antes mesmo de entender.

— Já não dissemos? Minhas queridas crianças... qual é a resposta da nossa charada? — a voz doce voltou.

— Eu nem faço ideia... — *Gbigibe* respondeu ríspido.

— Eu nem lembro o que disseram... — Anajé murmurou, o medo começando a tomar forma.

— Bom, a resposta é fácil... — Ayana levantou o dedo, tocando a testa com punho fechado, gesto de adivinhação — Para sairmos dessa caverna, é necessário contar uma história. Uma lenda! Estou certa?

— GAROTA INSOLENTÉ! — gritou a voz aguda.

— Certa, está, minha querida. — A rouca confirmou.

— Pois então... agora podemos sair? — Ayana sorriu.

— Ela é inteligente... — Anajé comentou, admirado.

— NÃO! Agora vocês precisam contar uma história. E ela deve ser... convincente. — Insistiu a voz rouca.

— E quem vai contar? Pelo amor dos Orixás... — *Gbigibe* suspirou.

— Na verdade, você, *Gbigibe*! Você me prometeu que contaria o que é o “Boca 07”. Essa é a chance.

— Bom, pelo menos agora você não contará só para Ayana, né?

— Não é hora para crise de ciúmes, sabia, Anajé? — Ayana zombou, fazendo caretas.

— Mas... espera! Não é isso que você está pensando!

— Chega, vocês dois!

Sem demora, *Gbigibe* começou. Disse que a história seria longa, e então se sentou no chão enevoado, frio como um sussurro de morte. Anajé e Ayana se sentaram ao seu lado. Um pensava se aquela narrativa bastaria para libertá-los. A outra temia que, se *Gbigibe* não fosse convincente, tudo estaria perdido.

Então, ele começou a contar.



No último período de *Gbigibe* na Universidade Federal de Sergipe, o garoto se sentia inconformado com o modo como as extensões institucionais operavam. Dentro do departamento de dança, tudo parecia dialogar com os mundos todos — menos com o mundo afro-brasileiro, pelo menos, não do jeito que *Gbigibe* acreditava que deveria ser.

Durante os quatro anos de graduação, *Gbigibe* ouvia seus colegas, nos turnos contrários às aulas, comentarem sobre cursos de dança que buscavam fora dos muros da universidade. E, a cada novo relato, uma nova tristeza pousava em seu peito.

Cada um que lhe confidenciava esses caminhos falava com entusiasmo de práticas vinculadas ao balé clássico, à dança moderna, à dança de salão, ao sapateado, ao jazz, ao funk, às danças urbanas — e por aí seguiam. Aracaju, sua cidade, sempre ofertou mais visibilidade e espaço para esses saberes dançantes do que para os que vinham das matrizes africanas.

Foi neste ponto de ruptura que *Gbigibe*, em sua busca por um espaço de pertencimento, por uma academia, uma escola, um grupo que respirasse e transpirasse cultura afro-brasileira, como essa realidade decidiu plantar sua própria semente. E assim nasceu o Coletivo Boca 07.

Ilustração 29 - Logo do Coletivo Boca 07.



Fonte: Ramon Oliveira.

O nascimento do coletivo se deu pela ausência que doía: não havia, na cidade, um território que acolhesse essa linguagem. O único espaço que, em 2018, ainda realizava práticas de dança afro-brasileira era o projeto “Um Quê de Negritude”, mas *Gbigibe* sabia, com precisão de quem sente no corpo, que nunca retornaria para lá.



As formas de fazer, os modos de produção e condução artística daquele projeto colidiam com suas narrativas de vida. Para ele, a dança era fio sagrado que o ligava à ancestralidade. E se esse fio precisasse passar por cortes eurocristãos para existir, ele preferia inventar outro caminho. Foi assim, entre ausência e urgência, que nasceu o “Boca 07”.

O nome do coletivo surgiu quando *Gbigibe* compreendeu que, sendo um movimento artístico voltado à dança, seria natural reverenciar *Èṣù* — o Orixá do movimento. Aquele que, com o giro de seu corpo, movimenta o mundo e brinca com as constelações dentro de suas cabaças.

Èṣù, senhor das encruzilhadas, tem o poder de fazer girar a Terra. É ele quem movimenta a rotação, a translação, as estações, as marés. Sem *Èṣù*, não haveria dinamismo no mundo. Ele ri do tempo e gargalha quando tentam associá-lo ao demônio. *Èṣù* é aquele que prega peças — mas, no fim, é sempre ele quem se diverte com o desfecho.

Nos saberes de terreiro, *Gbigibe* aprendeu que o número 7 carrega o axé de *Èṣù*. E que o corpo, sendo meio de comunicação ancestral, quando disposto no centro da encruzilhada, habita sete direções: frente, traz, esquerda, direita, cima, baixo... e o sétimo caminho — o mais sagrado de todos — o próprio corpo.

Porque somos encruzilhadas. Atravessamos e somos atravessados pelos cruzos infinitos de *Èṣù*, pelas vielas do mundo, pela morada do 7. Essa numerologia que significa mudança, passagem, recomeço — realmente, foi.

Em outras lendas que se repercutiram nos terreiros, contam que *Èṣù* é um Orixá de fome insaciável. Dizem os mais velhos — aqueles que conversam com o tempo e ouvem o mundo pelas frestas da tradição — que nem mesmo a morte foi capaz de conter o apetite desse senhor de todas as bocas.

Exú devora tudo o que se apresenta no seu caminho: palavras, gestos, oferendas, desejos, mundos. *Orunmilá*, em sua sabedoria, determinou que Exú seria sempre o primeiro a comer, o primeiro a ser lembrado, aquele para quem todas as oferendas devem ser dirigidas antes de qualquer outro Orixá. Porque Exú é a própria boca do mundo — aquela que engole o tempo, que saboreia o caos, que regurgita a existência em nova forma, sempre recriada.

É nesse princípio de fome e transmutação que se funda o espírito criativo do Coletivo “Boca 07”. A partir da voracidade de Exú, a arte do coletivo se fez — na fome incessante de mundo, de gesto, de som, de corpo e de palavra. Devoramos os elementos do cotidiano, da história e da ancestralidade, e devolvemos ao mundo aquilo que dançamos e recriamos: vestígios, caminhos, perguntas, pontos riscados na carne do tempo.



A criação artística do Boca 07 é rasura de permanência. É rastro na poeira da encruzilhada. É transformação que nasce daquilo que foi mastigado pelo tempo e cuspidito com beleza. Somos movidos por essa fome que não se sacia, por esse impulso de recriar mundos, por essa necessidade de existir artisticamente entre becos, vielas e *oríkìs*³⁹.

Compreendendo Exú como o senhor da comunicação, seria impensável que o primeiro espetáculo do coletivo não reverenciasse aquele que rege os caminhos e os encontros. Por isso, o espetáculo inaugural recebeu o nome de *Abre Caminho, Deixa o Exú Passar* — um título ofertado em saudação, em reverência, e inspirado na força sonora da música “Intro”, de Baco Exú do Blues.

Este espetáculo se desdobrou em sete partes, sete passagens coreográficas que cortavam o tempo e o corpo como lâminas encantadas: Boa Noite; Sentinela; Bará; Marias; Sr. Zé; Encruzilhada; Odará.

Curiosamente, essa partitura cênica em sete atos não havia sido pensada assim desde o início. *Gbigibe*, em seu gesto inaugural, plantou as sementes do “Boca 07” a partir de uma oficina sobre Oxum, realizada no Departamento de Dança. Ali, no gesto de ofertar saberes da água e da doçura, germinaram os primeiros corpos que viriam a compor o coletivo.

Ao fim da oficina, *Gbigibe* estendeu o convite: criaria um coletivo, um corpo coletivo em estado de arte. E assim se fez. O repertório do espetáculo já pulsava em suas entranhas, e, com sensibilidade e escuta fina, ele escolheu ressignificar algumas das faixas do álbum Gira, do grupo Metá-Metá, entre outros compositores que ecoavam em seu universo musical.

Gbigibe dança como quem escuta o mundo. Sua criação parte, antes de tudo, da linhagem sonora — da música como matriz do movimento. Foi esse ouvido atento, esse corpo afinado com o som do mundo, que conduziu, ainda que sem planejamento prévio, à partitura em sete atos.

Foi na prática, no chão riscado de ensaio e suor, que os caminhos se abriram. Cada fragmento se revelou, como se já estivesse escrito nas encruzilhadas do tempo.

Para a insurgência do mundo, foi necessário escutar o sopro das ruas, o rumor do chão, o eco dos terreiros — e, assim, pensar as múltiplas formas de comunicação que a arte do Coletivo “Boca 07” poderia evocar no cerne da dança afro-brasileira sergipana.

³⁹ Os *oríkìs* nomeiam aquilo que é, mas também fazem existir: ao serem ditos, ativam a memória, o axé e a presença daquele a quem se dirigem. Não são apenas elogios, mas palavras de força, carregadas de história, mitologia e energia espiritual.



Surgimos como quem pisa firme, mas com leveza, com a força de um corpo que atravessa o tempo com propósito. E foi assim que um novo coletivo nasceu, envolto em temas que inflamam debates, abrem clareiras e tensionam o costume.

Mas o coletivo sabia que, desde o princípio: se não fosse *Èṣù*, nada teria se firmado. Seria uma grave quizila⁴⁰ não ofertar a este Orixá o primeiro ebó cênico, a primeira oferenda dançada. Sem *Èṣù*, não haveria verbo, nem som, nem gesto que nos conduzisse à criação.

Ele, que carrega em suas três cabaças os fundamentos do mundo social — o bem, o mal e o entremeio — movimenta tudo o que é e o que ainda será. Exú é trânsito, é reorganização. Ele embaralha e realinha, refaz os mapas da existência entre o certo e o errado, entre o visível e o encantado.

É pelo seu encantamento que qualquer comunicação com os Orixás pode ser ouvida. Sem ele, o verbo se cala, o corpo silencia, e as preces dançadas não alcançam destino. “Boca 07”, então, se funda nesse princípio: comunicar-se com o mundo por meio da dança, sim — mas com Exú à frente, abrindo caminhos com sua gargalhada astuta e sua sabedoria antiga.

No quadro de participantes da primeira formação do Coletivo “Boca 07”, eram apenas três corpos a pulsar — incluindo o coreógrafo, filho da religião afro-brasileira. No entanto, em 2022, o coletivo já contava com treze artistas.

A maior dificuldade, curiosamente, não estava em aperfeiçoar os passos dos Orixás ou em repetir as movimentações consagradas do terreiro. A questão é que a “perfeição” na execução dos gestos não era a busca do coletivo. A estética da precisão era substituída por algo mais profundo: a presença, o sentido, a energia de quem dança com alma e memória.

Oficinas de dança de Orixá sempre foram raras no território sergipano. Por isso, os ensaios do “Boca 07” iniciavam com aquecimentos inspirados na didática dessas oficinas: filas onde o coreógrafo conduzia sequências, ou então, cada pessoa ocupando o espaço à sua maneira, tentando simular as gestualidades.

Mas isso, por si só, não bastava. Sem o entendimento da ancestralidade por trás de cada movimento, sem a escuta da base que sustenta a linhagem afro-brasileira, compor uma coreografia era como construir uma casa sem chão.

Cada gesto precisava contar uma história. Cada passo, honrar uma herança. Por isso, recorrer aos fundamentos dos movimentos — fossem eles diretamente ligados aos Orixás ou inspirados por eles — era imprescindível.

⁴⁰ Quizila é um termo usado no candomblé para designar interdições, restrições ou tabus rituais e simbólicos associados a um orixá, a uma pessoa iniciada ou a uma linhagem específica.



Os alunos do Departamento de Dança que compunham o coletivo precisavam compreender, antes de tudo, a base. Só assim poderiam, ao executar as composições coreográficas, acessar a corporeidade que se propunha: ancestral, viva e vibrante.

No início, os ensaios do Boca 07 aconteciam às terças e quintas-feiras. Apenas duas horas por encontro. O Centro de Cultura e Arte (CULTART) não permitia mais do que isso — uma limitação imposta pelas regras institucionais, nas quais só professores poderiam ultrapassar essa carga horária em sala.

E foi com esse tempo escasso, com corpos ainda em descoberta, com uma dança não cotidiana — para corpos que jamais haviam sentido a força ancestral brotar do próprio ventre — que o primeiro espetáculo foi montado.

Ao trabalhar com Exú e Pombagira — o gesto foi de insurgência e de conexão imediata. Entidades de fronteira, caminham com os homens, falam sua língua e conhecem suas dores. São os mais próximos da humanidade.

Gbigibe percebeu que acessar essa corporificação não era tarefa inalcançável, afinal, Pombagira, com seus cheiros, suas rosas e suas gargalhadas, encanta qualquer ser humano disposto a escutar. Ao longo das montagens, um fato não podia passar despercebido: das sete coreografias apresentadas, quatro eram destinadas a elas — mulheres que nem o tempo ousou aprisionar.

Pombagira tomou conta da cena, não por exclusividade de gênero dos participantes, mas porque a força feminina que compunha o elenco transbordava. A maioria dos corpos em cena era de mulheres. E embora esse espírito não fosse exclusividade delas, foi através delas que ele se manifestou com mais intensidade.

Ao compreender que todos os Orixás deixaram para o povo africano e afro-brasileiro ensinamentos e modos de sobrevivência no mundo, é possível perceber que a dança-afro talvez não se proponha apenas como uma oficina de trabalho corporal.

Em laboratórios mais profundos e sem as amarras do tempo, buscamos mais que técnicas — buscamos um reencontro com a ancestralidade. Para *Gbigibe*, coreografar tantas pessoas foi um desafio inédito, não apenas pelos movimentos ligados aos Orixás, nem pelo enfrentamento de corpos que nunca haviam experimentado essa linguagem, mas porque o primeiro espetáculo era sobre Exú.

Gbigibe, quase sem fôlego, se deu conta de que havia falado demais. Mais uma vez, empolgado em suas histórias, pensou que talvez aquilo tudo até pudesse se tornar profissão. O local ainda estava coberto por um nevoeiro denso e maciço, mas, ao olhar ao redor, viu que



somente ele e seus dois amigos permaneciam ali. Apesar dos sussurros e das gargalhadas que ecoavam, o desconforto aumentava. *Gbigibe* queria sair daquele lugar — de uma forma ou de outra.

— Acho melhor irmos embora. Já contei tudo que precisava sobre o “Boca 07”, e pelo visto, de nada adiantou — disse *Gbigibe*, rindo da ausência de qualquer resposta.

— Enquanto você falava, *Gbigibe*, eu tive uma ideia — Ayana começou a se levantar do chão frio.

— Eu também tive uma: vamos sair correndo até encontrar uma saída. Se conseguimos entrar, conseguimos sair. E se tiver... bichos, por favor!

— Exatamente. Mas eu tenho uma ideia para achar o local certo da nossa saída!

Foi nesse momento, sem esperarem, que as três vozes começaram a gritar. Parecia que, quem quer que fossem elas, sabiam exatamente que, se Ayana falasse sua ideia, os três sairiam realmente dali. E, pelo espanto em suas vozes, parecia que elas não queriam que isso acontecesse.

— Garoto! — a voz mais fina se destacou, ecoando irritante ao redor — Termine a sua história!

— Exato! Queremos saber o que vem depois! — sibilou a voz mais rouca.

— Ou nunca sairão daqui amados... — agora, uma voz doce tomava conta do lugar.

— Olhe... quer saber? — Ayana retirou a pomba de dentro da cabaça enquanto *Gbigibe* e Anajé a observavam em silêncio, admirados pela coragem da amiga.

Anajé e *Gbigibe* acreditaram que aquilo havia espantado algo — talvez uma coruja? E como assim... coruja? Os dois disseram juntos, em voz alta.

Uma coruja de tonalidade vermelha pousou na mão de Ayana, que por pouco não deixou a pomba cair. Outra surgiu, vinda do ponto mais alto da caverna — branca como a neve. E como se isso não bastasse, fazendo o som mais forte que qualquer outra ave, uma terceira coruja surgiu: preta, de olhos dourados, transformando o espaço num concerto de desassossego.

— Não bastasse termos que nos preocupar com corujas normais... agora precisamos lidar com corujas do tamanho de dinossauros? Acho isso um tanto... preocupante. — Anajé falou com a voz trêmula, carregada de espanto.

E ele tinha razão. *Gbigibe* mal conseguia se manter em pé diante do que via: três corujas imensas, monumentais, imponentes como guardiãs de um segredo milenar. A que tinha penas vermelhas abriu o bico e começou a falar. Sim... falar. — “Uma ave que falava?”



Isso é mesmo possível?”. *Gbigibe* se perguntou, com o rosto desfeito em espanto. O que mais faltava naquele dia?

— Bom, garotos... gostaria de lhes dizer que usar essa pomba para encontrar a saída... não funcionará. A penumbra deste lugar impede qualquer coisa de partir sem a nossa permissão. — A voz doce que os havia abordado até então revelou seu verdadeiro tom. Não era de mulher gentil, era de entidade.

— E só iremos permitir que saiam se o seu amigo continuar a história. Temos perguntas demais... e queremos respostas. — disse a coruja preta, com voz rouca e traços enrugados no rosto. Parecia a mais velha entre elas.

— Só assim talvez possamos sair então... mas eu tenho uma nova proposta. — Anajé disse, com coragem que mal sabia de onde vinha.

— Para quem exatamente você está falando? — *Gbigibe* perguntou, confuso.

— Para elas...

— E o que você gostaria de propor a nós, humano? — zombou a coruja vermelha, rindo com um eco inquietante.

— Se ao terminarmos essa história vocês sentirem que foi a melhor coisa que ouviram hoje, gostaríamos de um favor em troca.

— Que favor seria esse? — berrou a coruja branca, impaciente.

— Queremos saber... onde está Oxum!

— Tudo bem. Contaremos. Podem começar a falar. — Completou a coruja preta.

— Assim, tão fácil? — Anajé disse, desconfiado.

— Ela não está tão longe assim. Vocês a encontrariam do mesmo jeito. — a ave vermelha disse com um tom calmo, quase condescendente.

— Só mais uma coisa... — Ayana falou, com uma voz firme. Levantou-se de uma vez e, surpreendentemente, caminhou até as aves, sem medo.

— Para onde você vai? Volte agora para cá, Ayana! — *Gbigibe* gritou, quase sem acreditar. Anajé também olhava, agoniado. Estaria mesmo preocupado com Ayana?

— Tudo bem, meninos. Não se preocupem. — disse ela. E antes que pudessem reagir, Ayana girou sobre si, ergueu a pomba em suas mãos e soprou-a com toda força contra as três corujas.

A penumbra começou a recuar. Um redemoinho tomou conta do ambiente. Como um tornado ancestral, girava ao redor das aves. As penas começaram a se dissolver, os vestidos apareceram do nada, os panos de cabeça emergiam como coroas místicas, e os rostos... ah, os



rostos... o que antes era animal, se revelava agora em forma de mulheres. Três figuras femininas, vestidas com as mesmas cores de suas antigas asas, se erguiam diante deles, majestosas.

- Audaciosa! – exclamaram as três.
- Eu sabia... eu sei quem vocês são! – Ayana murmurou, firme como nunca.
- Quem são elas, afinal? – Anajé perguntou, impaciente.
- As mães ancestrais! – respondeu *Gbigibe*, com reverência nos olhos.
- E quem são elas? – insistiu Anajé.
- As *Ìyàín*...
- Estamos ferrados! – Anajé concluiu, enquanto seus olhos se enchiam de lágrimas.



Exú onã, exú onã mo xire lóké élégbára
bara mirê exú onã kí wá ô
Exú do caminho, exú do caminho
Eu brinco do alto da montanha para o senhor da força
Exú eu estou feliz exú
Exú do caminho nós o cumprimentamos⁴¹.

Para os primeiros participantes da formação inicial do Coletivo Boca 07, a consciência de que todos haviam sido conduzidos por *Èṣù* foi determinante. Não se tratava de uma escolha casual, mas de uma convocação. O axé não chama pelo nome; ele atravessa. Vem do campo de lá, desloca o corpo do lugar conhecido e o inscreve no risco do encontro. Assim, os integrantes que compuseram a primeira formação do Boca 07 para o espetáculo atenderam, ainda que sem plena consciência, a uma chamada de *Èṣù*.

Há uma gargalhada que ecoa desde 2022, ano em que o coletivo iniciou suas atividades. Ela ressoa desde a primeira ação formativa: uma oficina ofertada por *Gbigibe*

⁴¹ Fonte: MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso afro-brasileiro de toques, cânticos e danças. Rio de Janeiro, 1995. p. 45 Apostila. Biblioteca Nacional.



sobre *Ọ̀ṣun*. Esse enredo, ainda que não intencional, costura-se às narrativas ficcionais que atravessam esta história, pois *Ọ̀ṣun* se faz presente na relação entre a encruzilhada e o ouro que corre no leito contínuo do rio. Entre bifurcações e abundâncias, o caminho já anunciava sua complexidade.

Antes mesmo do início dos ensaios, *Gbigibe* delineou a relação coreográfica a partir da musicalidade escolhida. O álbum *Gira*, do grupo Metá Metá, apresentava-se como uma partitura ancestral, um mapa sonoro dos caminhos percorridos por *Èṣù*. Era por ali que o coletivo precisaria caminhar. Dessa escuta inaugural, dessa certeza que não se explica, mas se sente no corpo, nasceu o espetáculo “*Abre Caminho, Deixa o Exú Passar*”.

Os ensaios aconteceram — e seguem acontecendo — no Centro de Cultura e Arte (CULTART) em Aracaju/Sergipe. Após o primeiro chamado, cerca de vinte pessoas se reuniram, interessadas na proposta. No entanto, o desenho coreográfico previsto por *Gbigibe* não se organizava nos moldes de uma aula ou oficina convencional. Ele se desenhava no percurso, nas linhas tortas da caminhada, exigindo presença, tempo e entrega. Aos poucos, algumas pessoas foram se afastando, ao compreenderem que uma montagem coreográfica implicava um compromisso distinto daquele esperado em um espaço formativo tradicional.

Essas experimentações já atravessavam outras práticas de *Gbigibe*, como no grupo de estudos *Encruzilhadas*, dirigido por Clélia Queiroz à época, no Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe. O desejo era notório: experimentar a prática da cena, tensionar o corpo para além do discurso, permitir que o movimento emergisse do atrito entre escuta, vivência e risco. No Boca 07, esse desejo encontrou corpo, chão e tempo — e passou a se desenhar como processo.

A pergunta que atravessou, desde o início, os ensaios do Coletivo Boca 07 não era apenas como criar, mas como *Èṣù/Exú* poderia construir possibilidades para a criação. Essa questão não se colocava como problema abstrato ou filosófico distante da prática; ela se instaurava no corpo, no chão do ensaio, no tempo partilhado, nos conflitos e nas permanências. Criar com *Èṣù/Exú* não significava utilizá-lo como tema ou imagem simbólica, mas assumir a encruzilhada como método, como ética e como modo de existência do processo criativo.

Fotografia 30 - Coreografia *Encruzilhada*, produzida pelo Coletivo Boca 07.





Fotografia: Débora Sales.

Essa compreensão se alinha àquilo que Luiz Rufino nomeia como encruzilhada-mundo, um horizonte onde as ambivalências, contaminações e atravessamentos deixam de ser obstáculos e passam a constituir a própria condição do fazer artístico:



A encruzilhada-mundo emerge como horizonte para credibilizarmos as ambivalências, as imprevisibilidades, as contaminações, as dobras, atravessamentos, os não ditos, as múltiplas presenças, sabedorias e linguagens, ou seja, as possibilidades. Afinal, a encruza é o umbigo e também a boca do mundo, é morada daquele que tudo come e nos devolve de maneira transformada. (Rufino, 2019, p. 18).

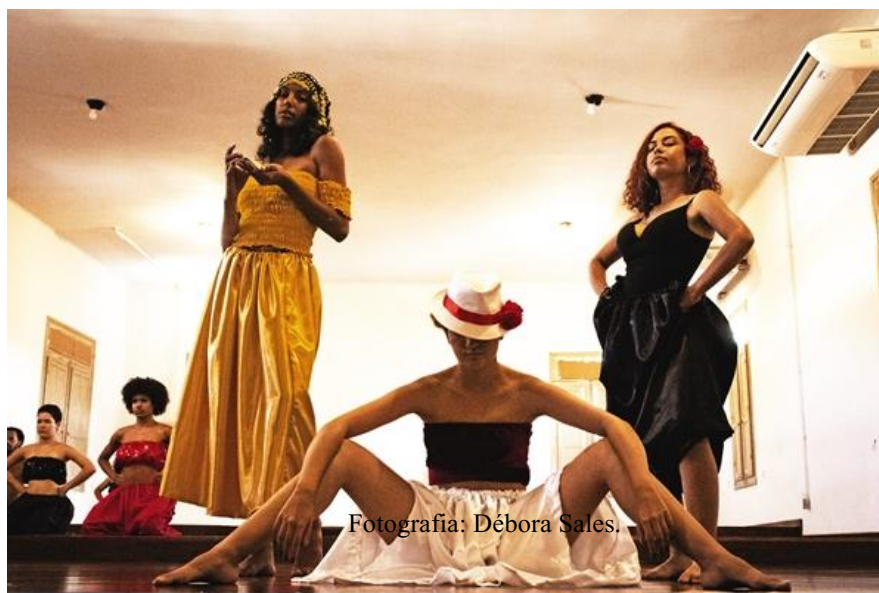
Nos ensaios do Boca 07, *Êşù/Exú* se apresentava justamente como essa boca que tudo come. Ele devorava certezas, expectativas acadêmicas, desejos de forma pronta, imagens cristalizadas de dança e noções embranquecidas de espetáculo. Em troca, devolvia instabilidade, deslocamento e a exigência de escuta. Criar com *Êşù/Exú* era aceitar que o processo não seguiria uma linha reta, mas uma lógica espiralar, atravessada por avanços, recuos, quedas e reaprendizados.

Essa lógica também orientou a criação em torno das Pombagiras, compreendidas não como personagens, mas como bandas, camadas e forças. A Sete-saias não foi tomada como figurino ilustrativo, mas como dispositivo criativo. Cada camada operava como uma possibilidade de reorganização do corpo no espaço, permitindo que as intérpretes se descobrissem em outros sentidos de movimento, em outras densidades de presença. Ao trabalhar com as múltiplas bandas da Pombagira, o corpo era convocado a abandonar a rigidez



técnica e a se permitir atravessar por gestos que não obedeciam a uma lógica disciplinar, mas a uma lógica de escuta do próprio corpo e de suas memórias.

Fotografia 31 - Coreografia *Odara*, produzida pelo Coletivo Boca 07.



Fotografia: Débora Sales.

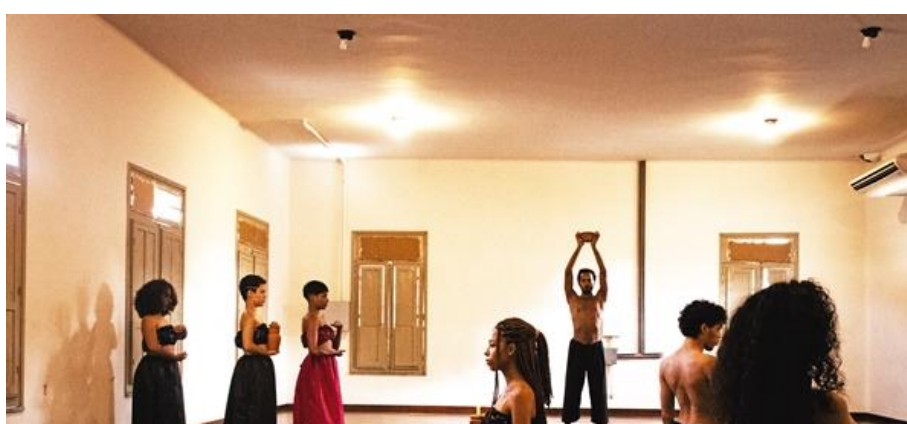
O Departamento de Dança, assim como outras instâncias culturais, nem sempre abriu as mesmas portas ao Boca 07 que abria a outros grupos. O fato de o primeiro espetáculo do coletivo ser dedicado a *Êṣù/Exú* não foi irrelevante nesse processo. Pelo contrário, tornou-se um marcador simbólico que dificultou acessos, convites e legitimações.

Essa demonização não incide apenas sobre *Êṣù/Exú*, mas sobre os corpos que o evocam. O corpo livre, o corpo que dança, o corpo feminino em estado de Pombagira continuam sendo percebidos como ameaça. Como apontam Simas, Rufino e Haddock Lobo, a vagabundagem atribuída a essas entidades precisam ser lidas como potência e afeto libertador:



Se na boca de quem não presta, pomba gira é vagabunda, na boca de quem presta, também. Mas uma vagabundagem outra. Isso porque a vagabundagem é afeto libertador, para quem aprende a olhar de soslaio e deslizar, gingar pelas frestas de um pensamento que não pretende grande, mas que reconhece que o toco pequeno é que arranca a unha colonial que endurece nosso pensamento e nossa maneira de buscar jeitos próprios de caminhar. (Simas, Rufino e Lobo, 2020, p. 9).

Fotografia 32 - Coreografia *Sentinela*, produzida pelo Coletivo Boca 07.





Fotografia: Débora Sales.

No Boca 07, essa vagabundagem se traduziu em uma recusa consciente aos padrões normativos de movimento, figurino e comportamento cênico. As saias, os giros, os olhares e as pausas eram, muitas vezes, lidos como excessivos, provocativos ou inadequados — quando, na verdade, explicitavam o incômodo de uma sociedade que não sabe lidar com corpos que não pedem permissão para existir.

A intolerância, nesse sentido, aparece como repúdio ao reflexo do mal que a própria colonialidade produziu. Ao dançar com *Êşù/Exú*, o Boca 07 devolvia ao mundo suas contradições, suas violências e seus silêncios. *Êşù*, como boca que tudo come, devolvia tudo transformado — e nem sempre essa devolução era confortável.

Êşù/Exú possibilitou ao Boca 07 não apenas criar, mas existir enquanto coletivo em um campo marcado por disputas simbólicas, racismo estrutural e intolerância religiosa. Criar com *Êşù/Exú* foi aceitar o risco de ser mal interpretado, julgado e silenciado — mas também foi encontrar brechas, abrir caminhos e afirmar que a dança pode ser terreiro, encruzilhada e enfrentamento.

As ações corporais, no processo criativo do Boca 07, não surgiram como passos a serem memorizados, tampouco como gestos a serem reproduzidos. Elas emergiram como campos de ativação, como zonas de passagem onde o corpo era convocado a decidir, a negociar e a se reposicionar. A composição não se organizava por acúmulo de movimentos, mas por aproximações sucessivas entre sensação, imagem e intenção. Cada ação era uma porta aberta para um estado, e cada estado, por sua vez, exigia do corpo uma escuta profunda — escuta de si, do outro e das forças que atravessavam o espaço.

É nesse sentido que as ações corporais se afirmam como base do trabalho de composição, não apenas como estrutura formal, mas como princípio organizador da experiência. Como aponta Graziela Rodrigues, essas ações funcionam como matrizes, capazes



de instaurar um estado corporal que só se resolve quando o movimento encontra domínio no corpo que o executa:



As ações corporais são a principal base do trabalho de composição, as peças-chave da composição — que podem ser entendidas como a montagem de um quebra-cabeça. Essas peças são, na verdade, matrizes que propiciam, em primeira instância, um estado corporal, identificado por uma suposta harmonia entre a imagem do movimento e a sensação, isto é, quando a ação corporal atinge certa plasticidade e, ao mesmo tempo, se resolve no corpo do atuante como algo executado em pleno domínio do movimento. (Rodrigues, 1997, p. 167–168).

No Boca 07, essa “harmonia” jamais foi entendida como estabilidade ou acabamento. Ao contrário, ela se dava no risco. Embora *Gbigibe* tivesse desenhado musicalmente as ordens que estruturariam o espetáculo, esse desenho não se sustentava como mapa fechado. Ao atravessar os corpos do coletivo, ele se tornava rasura. Ideias precisaram ser revistas, torcidas, adiadas ou abandonadas. Movimentos que, à primeira vista, carregavam forte carga simbólica, perdiam seu propósito quando executados por corpos que não partilhavam das mesmas vivências religiosas. Ainda assim, não era o movimento que falhava — era o encontro que exigia outra escuta.

Quando essas ações eram ressignificadas, quando deixavam de tentar “representar” e passavam a ser vestidas por quem as dançava, algo se deslocava. O sentido não estava mais no gesto em si, mas no modo como ele se reorganizava no corpo. O movimento deixava de pertencer a quem coreografava e passava a existir no atravessamento dos outros corpos. Nesse ponto, a compreensão das histórias não se dava pela fidelidade a uma matriz original, mas pelo desdobramento sensível que emergia da diferença.

Essa lógica de criação encontra ressonância na noção de corpo limiar proposta por Renata de Lima Silva, ao refletir sobre as encruzilhadas como espaço de invenção, instabilidade e trânsito. Para a autora, o corpo que dança nesses contextos não se fixa, mas se constrói na passagem, no entre:



O corpo limiar é aquele que se constrói nas zonas de passagem, nas encruzilhadas simbólicas e culturais, onde diferentes saberes, memórias e práticas se cruzam, se contaminam e se reinventam. Trata-se de um corpo em estado de trânsito, que não se fixa em identidades fechadas, mas se reconhece na experiência do atravessamento. (Silva, 2010, p. 60).

Ainda assim, o Boca 07 insistiu. Insistiu na escuta, no corpo, na experiência. As ações corporais seguiram sendo reorganizadas como matrizes abertas, capazes de acolher o que cada



corpo podia oferecer naquele momento. A pedagogia que se instaurava não era a da correção, mas a da ancestralidade — uma pedagogia que reconhece que aprender é também esquecer formas, desapegar de modelos e permitir que o corpo encontre seus próprios caminhos de significação.

O percurso do Coletivo Boca 07 pelas instituições culturais e educacionais não pode ser lido apenas como uma sucessão de apresentações artísticas. Ele revela, de forma contundente, o funcionamento cotidiano da intolerância religiosa na cena afro-brasileira contemporânea, especialmente quando essa cena se recusa a suavizar seus signos, seus corpos e suas forças. Ao passar por espaços como o Teatro Atheneu Sergipense, o Teatro Tobias Barreto, escolas públicas, universidades, centros culturais e instituições de saúde, o coletivo encontrou não apenas plateias, mas regimes de visibilidade e invisibilização cuidadosamente operados.

Em cena, quando o Boca 07 estabelecia diálogos diretos com o público — oferecendo rosas, champanhe, búzios, moedas, cigarros — não se tratava de uma interação qualquer. Eram gestos ritualísticos, dispositivos simbólicos que deslocavam a cena do campo da representação para o campo da presença. Ainda assim, ou justamente por isso, muitas pessoas se afastavam. O corpo do espectador recuava, a roda se desfazia, o contato era negado. A intolerância, nesses momentos, não se manifestava como agressão verbal explícita, mas como recusa corporal. Um afastamento que diz muito sobre o medo de tocar — ou ser tocado — pelo que foi historicamente demonizado.

Fotografia 33 - Apresentação da coreografia Marias no Centro de Cultura e Arte.





Fonte: Henrique Vidal.

Esse gesto de afastamento não é individual; ele é aprendido. Ele se ancora em um regime racial que estrutura o sensível, define o que pode ser visto, tocado e reconhecido como legítimo. Sueli Carneiro nos ajuda a compreender que essa recusa não é apenas cultural ou religiosa, mas ontológica:



Pode-se dizer que o dispositivo de racialidade instaura, no limite, uma divisão ontológica, uma vez que a afirmação do ser das pessoas brancas se dá pela negação do ser das pessoas negras. Ou, dito de outro modo, a superioridade do Eu hegemônico, branco, é conquistada pela contraposição com o Outro, negro. (Carneiro, 2023, p. 12).

Quando o Boca 07 leva *Èṣù/Exú* e Pombagira para o centro da cena, o que está em jogo não é apenas uma estética, mas uma disputa. Esses corpos não performam personagens: eles afirmam modos de existência historicamente negados. E é justamente por isso que incomodam. A intolerância religiosa, nesse contexto, opera como uma engrenagem do dispositivo de racialidade, regulando quais espiritualidades podem circular nos espaços institucionais e sob quais condições.

Essa regulação também se manifestou de forma explícita nas dinâmicas institucionais. Em diferentes ocasiões — inclusive no Centro de Cultura e Arte (CULTART) na Universidade Federal de Sergipe — o coletivo foi convidado a se apresentar e, ao explicitar suas proposições, passou a ser tratado com descaso. Colocados como última atração da programação, deslocados para horários esvaziados, nunca remunerados, o Boca 07 experimentou na prática a hierarquização dos corpos e das estéticas. Enquanto isso, outros grupos, majoritariamente compostos por pessoas brancas e com temáticas embranquecidas, eram mais facilmente acolhidos e legitimados.

Essas escolhas não são neutras. Elas se sustentam em uma concepção racial prévia, que define o que é aceitável como arte e o que deve ser tolerado apenas como exceção. Como aponta Sueli Carneiro:



A cor — enquanto conceito racialmente definido — só pode ser critério explicativo das diferenças sociais existentes entre negros e brancos na medida da existência de uma concepção racial preexistente, da qual a cor é tributária, e na medida em que foi possível, a partir dela, estabelecer as diferenciações de raça. (Carneiro, 2023, p. 19).



Assim, não é o conteúdo religioso em si que gera a rejeição, mas o modo como ele desestabiliza a norma branca de sensibilidade, moral e estética. O racismo, enquanto estrutura, se apresenta então disfarçado de crítica técnica, de curadoria, de escolha institucional. Nunca se diz “não queremos Exú”, mas “isso não se encaixa”. Nunca se diz “isso é macumba”, mas “isso não é dança”. Sueli Carneiro nos lembra que o racismo opera como pseudociência e como estratégia de manutenção de privilégios:



O racismo, enquanto pseudociência, busca legitimar a produção de privilégios simbólicos e materiais para a supremacia branca que o engendrou. São esses privilégios que determinam a permanência e a reprodução do racismo enquanto instrumento de dominação, exploração e, mais contemporaneamente, de exclusão social. (Carneiro, 2023, p. 20).

No caso do Boca 07, esses privilégios se materializam na exclusão financeira, no silenciamento simbólico e na tentativa constante de domesticação da cena afro-brasileira. A intolerância religiosa aparece, portanto, como uma das faces visíveis de um dispositivo mais amplo, que articula saber, poder e estética.

A intolerância vivida pelo coletivo não é um desvio do sistema, mas parte de sua engrenagem. Ela organiza o campo artístico, define quem pode ocupar o centro do palco e quem deve permanecer à margem. Ao demarcar a humanidade como sinônimo de brancura, o dispositivo de racialidade hierarquiza também os corpos em cena. O dispositivo de racialidade, ao demarcar a humanidade como sinônimo de brancura, irá redefinir as demais dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com a proximidade ou o distanciamento desse padrão. (CARNEIRO, 2023, p. 28).

Nesse contexto, situar que o diretor do Coletivo Boca 07 é um homem branco não é um gesto de neutralização da crítica, mas de implicação. A branquitude não desaparece quando se alia às culturas afro-brasileiras; ela é tensionada. E, ainda assim, mesmo que os privilégios se ativam automaticamente, quando o corpo branco escolhe caminhar com *Êşù*/Exú, existe um efeito contrário de rompimento com o pacto de neutralidade, esse corpo também passa a experimentar os limites do sistema que o formou.

O Boca 07, enquanto coletivo, opera nesse campo de tensão. Suas apresentações não apenas revelam a intolerância religiosa, mas expõem os mecanismos sutis de exclusão que atravessam a cena afro-brasileira.

Fotografia 34 - *Êşù* segurando seu *Ogó*.





Fotografia: Débora Sales.

Èṣù é essa boca primeira. Boca-mundo. Boca-encruzilhada. Boca que não apenas fala, mas que mastiga o mundo e o devolve transformado. No Coletivo Boca 07, essa imagem não opera como metáfora distante, mas como fundamento ético, estético e político. A boca aqui não é ornamento; é *ebó* epistemológico forjado na experiência histórica da sobrevivência negra em contextos de violência colonial, escravocrata e racista.

A boca, enquanto lugar de fala, de alimento e de enunciação, foi também o primeiro território a ser controlado. O silenciamento artístico imposto ao Boca 07 — seja pela rejeição do público, pela exclusão institucional ou pela marginalização simbólica — não é um acontecimento isolado. Ele dialoga diretamente com o funcionamento histórico do racismo enquanto tecnologia de poder que regula quem pode falar, dançar, existir e ocupar a cena.

Como nos alerta Grada Kilomba, ao refletir sobre a dimensão política da boca e da máscara colonial:



A máscara do silenciamento [...] sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os ‘Outras/os’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (Kilomba, 2019, p. 33).

Na cena afro-brasileira, essa máscara raramente aparece de forma explícita. Ela se atualiza como julgamento estético, como desqualificação técnica, como exclusão financeira,



como deslocamento para os horários vazios da programação. A boca não é amarrada fisicamente, mas é regulada simbolicamente. O gesto ritual vira “excesso”. O corpo em transe vira “descontrole”. A dança que convoca Êşù/Exú vira “ameaça”. A boca, nesse regime, torna-se um território vigiado. Kilomba aprofunda essa reflexão ao afirmar:



A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem — e precisam — controlar e, conseqüentemente, o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado. (Kilomba, 2019, p. 33–34).

Quando o Boca 07 dança, eles desamarram bocas. Rompem com o pacto colonial que determina quais corpos podem enunciar sentido e quais devem permanecer como ruído, como excesso, como desvio. Essa ruptura não passa ilesa. Ela convoca mecanismos de defesa da branquitude, que projeta sobre os corpos negros aquilo que se recusa a reconhecer em si mesma.

Assim, o Coletivo Boca 07 em cena passa a encarnar tudo aquilo que o mundo conceitual branco reprimiu: agressividade, sexualidade, desejo, perigo, excitação. O Boca 07, ao assumir essas forças como potência criativa, torna-se alvo de silenciamento. Não porque erra, mas porque acerta em cheio o ponto de fratura do sistema.

Esse silenciamento não opera apenas no nível individual. Ele se estrutura coletivamente, atravessando histórias, memórias e práticas institucionais. Kilomba nos lembra que o racismo produz um trauma contínuo, uma separação violenta entre o sujeito negro e sua possibilidade de identificação plena:



No racismo, o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como branca. (Kilomba, 2019, p. 39).

Diante desse cenário, a existência continuada do Boca 07 não pode ser lida senão como resistência. Resistência que não se limita à presença pontual em cena, mas que se afirma como insistência histórica.

Fotografia 35 - Coreografia Sr. Zé, produzida pelo Coletivo Boca 07.





Fotografia: Débora Sales.

O Boca 07, ao assumir *Èṣù*/Exú como princípio, escolhe a boca que fala, que canta, que ri, que dança — mesmo quando tentam silenciá-la. E ao fazê-lo, toca em segredos que o colonialismo insiste em manter enterrados. Segredos que, como lembra Kilomba, pedem para ser ditos:



A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito negro ser amarrada? [...] O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? [...] entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (Kilomba, 2019, p. 41).

A boca que tudo come não silencia. Ela devora o trauma, a violência, a exclusão — e devolve em forma de dança, rito e presença. No Boca 07, essa boca permanece aberta. Porque fechar a boca sempre foi um projeto colonial. Abrir caminhos, falar, dançar e existir seguem sendo atos profundamente políticos.

Ainda nesse contexto, há danças que chegam aos espaços institucionais e são recebidas com tapetes simbólicos, com escutas generosas, com o conforto da familiaridade estética. E há outras que chegam pelo mesmo chão, pelo mesmo palco, pelo mesmo edital — mas não encontram o mesmo acolhimento. Não porque faltem rigor, elaboração ou densidade, mas porque carregam no corpo aquilo que desorganiza os regimes de sensibilidade vigentes.

Fotografia 36 - Apresentação do Coletivo Boca 07 no Conquer, na Universidade Federal de Sergipe.





Fotografia: Henrique Vidal.

As danças que o Coletivo Boca 07 inscreve em cena não são recusadas de imediato; elas são, muitas vezes, toleradas à distância, observadas com desconfiança, lidas sob filtros morais que não se assumem como tais. É nesse ponto que o julgamento se torna mais violento: quando não se reconhece como violência.

Ao serem percebidas como “profanas”, essas danças são empurradas para um lugar de excesso, de transgressão indevida, como se ultrapassassem um limite que jamais foi explicitado — mas que todos parecem conhecer. No entanto, a noção de profano que recai sobre esses corpos não emerge do candomblé, nem das cosmologias afro-diaspóricas. Ela nasce de um projeto colonial que ensinou a separar corpo e espírito, arte e rito.

No candomblé, essa separação não se sustenta. Dançar não é ornamento, não é ilustração de uma crença, não é metáfora vazia. Dançar é atualizar o mito no corpo, é reinscrever o tempo primordial no presente, é fazer da carne um território de memória. O gesto não representa: ele convoca. Ele não simboliza à distância: ele faz existir.



A dança profana poderia ser pensada a partir do momento que o indivíduo que dança estabelece uma relação de comunhão com o próximo, de sedução e/ou de comercialização, dentro da estabilidade e segurança dos limites sociais; e, sagrada, a partir da comunhão com uma força superior, um mistério, um impulso capaz de levar à vivência de tempos e espaços diferenciados que transcendem a própria condição humana no “reviver” uma situação mitológica. (Lara, 1999, p. 30).

Fotografia 37- Elementos utilizados na coreografia *Marias*, na apresentação realizada na Universidade Federal de Sergipe.





Fotografia: Andreia Silva.

O que o Boca 07 convoca em cena não busca estabilidade, nem segurança, nem reconhecimento fácil. Ao escolher *Èṣù/Exú* como princípio organizador do movimento, o coletivo assume a instabilidade como método, o risco como linguagem, a rasura como ética. Por isso, a recepção nunca é neutra. A encruzilhada não conforta — ela desloca. E o deslocamento costuma ser lido como ameaça por aqueles que esperam da dança apenas harmonia visível e silêncio político.

As danças de Orixás, quando atravessam a cena contemporânea, não se esvaziam de sua dimensão ritual. Elas não se tornam “menos sagradas” por estarem fora do terreiro, assim como não se tornam profanas por ocuparem o palco. O que se desloca não é o fundamento, mas o olhar que as observa. E esse olhar, muitas vezes, carrega uma dificuldade histórica de reconhecer o corpo negro como lugar de transcendência, saber e elaboração simbólica.

Quando essas danças são lidas como excessivas, provocativas ou inadequadas, o que se evidencia não é um problema da cena, mas um limite da escuta. O profano, aqui, não está no gesto que dança, mas na tentativa de esvaziá-lo de sentido, de arrancá-lo de sua cosmologia, de reduzi-lo a uma imagem dissociada de sua força ancestral. No candomblé, o profano não é uma categoria moral: ele é inseparável do sagrado, pois ambos se constituem em relação, em trânsito, em reciprocidade.

Assim, quando tentam lançar o Boca 07 ao campo do pecado, é preciso lembrar que esse pecado foi inventado. A cova 66 e o corredor 40 já foram abertos há tempos, e aquilo que tentaram enterrar retorna — não como vingança, mas como continuidade.

Fotografia 38 - Coreografia Marias, apresentada à CAPES, em Aracaju/SE.





Fotografia: Karol Cardoso.

ÉJE

A Despedida do Tempo

Ilustração 39 - O encontro com os *Òrìṣas*.





Fonte: Ilustração de João Victor de *Ọ̀ṣògìyán*, 2026.



O capítulo apresenta a Gira como acontecimento estético-ritual, em que Exú, Pombagira e os malandros organizam o corpo coletivo pela lógica da encruzilhada, do risco e do desejo. A cena se constrói como travessia, onde dança, rito e memória se fundem, recusando linearidade e representação. A narrativa articula ficção, performance e teoria para afirmar o corpo como arquivo ancestral e território político. Criar, aqui, é cruzar: produzir saber pelo movimento, pela instabilidade e pela permanência do axé.

Em uma das lendas transmitidas pela oralidade do terreiro, *Gbigibe* tomou conhecimento da existência de três mulheres conhecidas como as Três Feiticeiras. Seus nomes verdadeiros — as *Ìyámí* — jamais deveriam ser pronunciados em voz alta. Nomeá-las era convocá-las; evocá-las, chamar também suas fúrias. Mães ancestrais de temperamento curto e natureza intransigente, não toleravam a banalização de sua existência: lançar seus nomes ao vento, sem propósito, podia atrair infortúnios, doenças ou a própria morte.

Anajé, contudo, não se lembrava dessas ancestrais. Só reconheceu a presença delas quando Ayana falou — e *Gbigibe* confirmou: diante deles, elas estavam. Se as *Ìyámís*, mães primeiras da humanidade, ocupavam aquele espaço, a chance de escapar com vida era mínima. Bastaria contar uma história para saírem daquela caverna? Talvez não. O pensamento fez os ossos de Anajé tremerem ainda mais, como se o medo reverberasse por dentro, escavando-lhe a carne.

Gbigibe retomou a narrativa. As expressões das três aves-mulheres-feiticeiras, porém, não demonstravam agrado. Quando Ayana soprou a pemba sobre elas, forçando-as a revelar sua forma verdadeira, pareceu decretar-se ali a impossibilidade do retorno. Ainda assim, à medida que a voz de *Gbigibe* se espalhava pelo espaço, os semblantes rochosos das ancestrais começaram a se desfazer. As feições duras cederam lugar a traços atentos, quase gentis. Até mesmo a mulher vestida de preto — a mais velha, com o rosto sulcado pelo tempo — mantinha agora um olhar fixo, interessado.

Foi nesse instante que Anajé se prendeu à voz de *Gbigibe*, no exato momento em que ele iniciou mais uma reflexão:

Após a criação do Boca 07, uma questão passou a tomar corpo de maneira insistente: a branquitude de *Gbigibe* era vista antes mesmo do propósito coletivo. Tudo o que o Boca 07



propunha acabava, em algum ponto, associado à colonialidade, pela cor de sua pele e pela herança que carrega. Por muito tempo, o Boca 07 foi lido como grupo — e não como coletivo — marcado pelos tons da branquitude.

Gbigibe baixou a cabeça em sinal de respeito às senhoras ancestrais antes de continuar:

— Ao nomear o Boca 07 como coletivo, afirmamos a descentralização da minha figura enquanto diretor ou coreógrafo como eixo único de continuidade. O que buscamos foi a partilha de responsabilidades, decisões e riscos. É nesse pacto que reside a essência do nosso fazer artístico: a coletividade como caminho para imaginar o futuro.

Ayana percebeu que as Mães Ancestrais não haviam piscado desde que *Gbigibe* começara a falar. Seus olhos permaneciam abertos, densos, como corujas que vigiam a escuridão sem pressa. Havia algo de indecifrável naquela imobilidade: atenção ou julgamento? Escuta ou ameaça? Ainda que tentasse se concentrar na narrativa do amigo, uma inquietação crescia por dentro. Uma voz insistia: não seria possível acreditar que, ao final, seriam simplesmente libertados. O que as Mães tramavam?

Ideias de fuga atravessaram a mente de *Gbigibe* como faíscas — correr, gritar, enganar — mas logo compreendeu que nenhuma romperia os fios invisíveis que os mantinham presos ali. *Gbigibe* seguia falando, sua voz costurando memória e destino, enquanto Anajé permanecia mais paralisado que as próprias Mães. O corpo tremia, os dentes batiam, produzindo um som seco e repetitivo. Ayana, no entanto, não sentia irritação: via ali a fragilidade de um corpo acuado.

Foi então que *Gbigibe* retomou a narrativa com a calma de quem sabe que as palavras podem ser escudos e chaves:

— Foi numa oficina de dança de Orixá, dedicada a Oxum, que tudo começou. Coincidentemente, foi ali que abri as primeiras vagas para o Coletivo Boca 07.

As Mães permaneceram imóveis, mas Ayana jurou ouvir um suspiro, como se o nome da Orixá tivesse despertado um canto antigo no ar. *Gbigibe* prosseguiu, lembrando como as pessoas se aproximaram movidas pela curiosidade daquele encontro. Ainda que a proposta inicial não estivesse completamente delineada, algo já germinava.

O alívio percorreu o corpo de Ayana ao perceber que o ruído dos dentes cessara. Anajé ainda sentia medo, mas estava presente novamente.

— No primeiro ensaio do coletivo, reuniram-se vinte pessoas. A energia era intensa, mas desafiadora. Ao iniciarmos os movimentos da Encruzilhada, ficou evidente o desconforto de alguns corpos. O corpo convocado por *Èṣù/Exú* exige entrega; não aceita superficialidade.



Com o tempo, o grupo se consolidou em treze intérpretes-dançarinos. Paradoxalmente, apenas dois tinham ligação direta com religiões de matriz africana. Essa diferença, longe de fragilizar, tornou-se força: corpos não iniciados também eram atravessados pelo chamado de *Èṣù*/Exú, aprendendo pela experiência, e não apenas pelo rito.

Duas revelações atravessaram Ayana. A primeira: havia traçado um plano arriscado, quase perfeito, para libertá-los. Sabia que as Mães Ancestrais não permitiriam que partissem ilesos, mas sua intuição dizia que o plano poderia funcionar.

A segunda era mais profunda: *Gbigibe* não estava ali por acaso. Sua trajetória artística e acadêmica era atravessada por *Èṣù* — não como metáfora, mas como destino. No terreiro, *Èṣù* é o primeiro a ser saudado, dono dos caminhos. No processo criativo de *Gbigibe*, também fora o primeiro: fundamento, encruzilhada, boca que tudo come. Não se tratava de escolha, mas de convocação.

Equanto *Gbigibe* narrava, Ayana fingia desatenção. Seu corpo parecia entregue ao ambiente sombrio, mas suas mãos buscavam, secretas, o interior da cabaça. Ali repousavam fragmentos de histórias: *obí* que tilintavam como oráculo. No fundo, seus dedos tocaram a quartinha. Simples, de barro queimado, guardava o asê de *Èṣù*: a água infinita. Ao tocá-la, Ayana compreendeu que não segurava apenas um objeto, mas um corpo de *àṣẹ*. A água pulsava como a própria arte: correnteza que se renova, fonte que nunca seca. Seria ela que os faria sair daquela caverna.

Gbigibe continuava:

— Assim também acontecia no espetáculo *Abre Caminho, Deixa o Exú Passar!* Cada gesto coreográfico não era representação, mas intensificação da vida que vinha do terreiro. O *àṣẹ* de anos de vivência não era metáfora — era realidade em cena.

A quartinha que *Èṣù* deu aos três simbolizava essa transposição: a água infinita como dramaturgia do movimento. *Gbigibe* lembrava que, em todo o processo, consultava suas vivências ancestrais. Como dizia, todo conhecimento de referência estava na relação com o sagrado, sentido no corpo.

Ayana compreendia que também carregava uma linguagem que brotava da encruzilhada entre corpo, memória e ancestralidade. Não fingia distração: gestava uma estratégia de criação — uma coreografia de fuga.

As Mães Ancestrais observavam imóveis. Mas *Gbigibe* confundia seus olhares. Aprendera que quem rege os caminhos também sabe velar passos e disfarçar intenções. E então percebeu: Ayana já tinha um plano.



Ainda assim, enquanto *Gbigibe* continuava a história, ele próprio começava a confundir suas narrativas. A intenção já não era apenas contar, da melhor forma possível, os contextos do Coletivo Boca 07, mas distrair as Mães Ancestrais para que, fosse lá o que Ayana estivesse prestes a fazer, pudesse acontecer.

Gbigibe viu Ayana se abaixar, enquanto Anajé permanecia paralisado. Observou quando ela abriu a cabaça apoiada no chão e buscou, com a mão, alguma resolução. Após um breve instante, retirou novamente a quartinha.

— Fuga ou sede? — questionou-se.

Algo, porém, era perceptível: a Mãe Ancestral vestida de vermelho era astuciosa. A cada movimento de Ayana, tornava-se mais atenta; seus olhos, a cada passo da garota, tinham as pupilas mais dilatadas.

Se Anajé já tremia de medo, tudo piorou. O frio da caverna se intensificava, e *Gbigibe* teve a sensação de que, se permanecessem ali por mais tempo, congelariam. No fundo, acreditava que era a Mãe vestida de branco quem alterava a temperatura: mesmo envolta pelo nevoeiro, parecia emanar de suas túnicas um ar denso e gelado, como se sua pele — escura e translúcida — fosse feita de vidro ou gelo escuro.

Antes que *Gbigibe* pudesse adentrar as coreografias, ainda tentando manter a atenção das feiticeiras, Ayana começou, mais uma vez — como fizera com a pemba — a se aproximar das Mães Ancestrais.

— Onde pensa que está indo, menina? — a voz rouca da mulher-coruja vestida de preto soou firme, enquanto empurrava as outras para trás.

— Eu... só... queria... — Ayana falava com longas pausas, olhando para *Gbigibe* e para a quartinha que segurava à frente do corpo. — Só queria beber a água. Estou com muita sede.

— Não há motivo para se aproximar de nós. Fique onde está! — bradou a coruja vermelha.

— Tudo bem... eu não queria atrapalhar a história de *Gbigibe*, mas... — subitamente, Ayana levou a quartinha à boca e começou a tossir. Teria se engasgado? *Gbigibe* sabia: ela fingia. Só ainda não compreendia por quê.

— Ayana, me responda! Você está bem? — ele chamou, enquanto ela cambaleava, avançando passo a passo em direção às Mães Ancestrais.



Gbigibe correu até o ponto onde Ayana parou. Estavam próximos demais agora. Pela primeira vez, ele encarou as feiticeiras de cima a baixo. O frio quase o paralisou — não fosse a intervenção de Ayana.

Num piscar de olhos, no limite do corpo e do frio, ela gritou:

— Corra até Anajé e segure-o firme até eu chegar!

Gbigibe assentiu e correu. Ao olhar para trás, viu o gesto mais impensável de todo aquele tempo: Ayana arremessou a quartinha com toda a força contra o chão.

Num breve instante, Ayana já estava junto dos meninos. Anajé, finalmente, havia saído do transe. A água tomara conta de todo o espaço, e as Mães Ancestrais sobrevoavam o buraco aberto no céu da caverna — a única saída visível daquele lugar. Ainda assim, Ayana e *Gbigibe*, que haviam acompanhado todo o ocorrido, tinham certeza de que, pela velocidade com que a água subia, talvez não conseguissem escapar. Essa, porém, não era a única preocupação: o ar nos pulmões de *Gbigibe* também não duraria muito.

Quando a água chegou ao topo e começou a se esvaziar, as Mães Ancestrais conseguiram deixar a caverna. Ayana torcia para que não voassem para muito longe; esperava que a água tivesse encharcado suas penas, dificultando o voo, tornando-o cada vez mais pesado.

Ainda atordoado, mas não exatamente surpreso, Anajé percebeu, mesmo com a visão turva, que estava estirado no chão, com as vestes molhadas. Agradeceu internamente a *Òṣòḍì* por ter sobrevivido, mas logo pensou em *Gbigibe* e em Ayana. Aos poucos, buscando forças em si mesmo, conseguiu se levantar.

O sol já nascia, e o sono, mais uma vez, não habitava os corpos dos três. Anajé girou em busca dos amigos e encontrou, logo adiante, Ayana desacordada, encostada no tronco de uma árvore grossa. Correu até ela, sentou com dificuldade o corpo da menina e começou a chamá-la, tocando-lhe o rosto com cuidado. Quando os olhos dela encontraram os dele, estranhamente, os dois se abraçaram.

— Que bom que você está bem. — disse Anajé, procurando fôlego na própria voz.

— Ainda bem que deu certo... eu fiquei apavorada. Estava sem controle do meu próprio corpo. Senti medo.

— Eu fiquei petrificado. Achei que nunca sairíamos dali. Pensei que elas nos levariam para o outro plano.

Sem saber se o rosto estava molhado pela água ou pelas lágrimas, Anajé deixou o peso do corpo cair e ajoelhou-se.



— Eu percebi — respondeu Ayana. — Por isso pedi para *Gbigibe* te... Cadê *Gbigibe*, afinal?

Pela primeira vez, Ayana conseguiu se levantar.

— Não sei — disse Anajé. — Ainda não consegui procurá-lo. Meu corpo continua pesado.

Ayana mal escutou a última frase. O desespero tomou seu rosto. Pediu que Anajé descansasse e, por conta própria, seguiu em busca de *Gbigibe*. Felizmente, após tanta tragédia, não demorou a encontrá-lo, quase no mesmo estado em que Anajé a encontrara: largado no chão. A diferença era que a terra, encharcada pela água infinita da quartinha, havia se transformado em lama.

— *Gbigibe*! Acorda, por favor!

— Oi, oi... eu estou bem! — respondeu ele, ainda com o rosto no chão, erguendo o polegar.

— Graças a *Oyá*... você não imagina o quanto fiquei preocupada.

— Anajé está bem? — perguntou *Gbigibe*, sentando-se com esforço. — Estou preocupado com ele.

Ayana sentiu um leve aperto. A primeira pergunta dele não fora sobre ela.

— Ele está bem... acho que está vindo.

No horizonte, Anajé apareceu, cambaleante, até se juntar aos amigos.

Não havia muito o que dizer. Depois de confirmarem que todos estavam vivos, uma pausa se instaurou. Sentados no chão, permaneceram imóveis por um longo tempo. Quebrar o silêncio era necessário, mas ninguém queria lembrar que a missão ainda não havia terminado.

— Acho que perdemos a cabaça — disse Ayana, trazendo novamente a preocupação à tona.

— Não — respondeu Anajé. — Ela está comigo. Foi a única coisa que pensei em salvar.

— Então você fez muito. Obrigado — disse *Gbigibe*, pousando as mãos nos ombros do amigo.

— A vegetação não parece ter mudado tanto — observou Ayana. — A caverna segurou a maior parte da água.

Anajé abriu a cabaça diante dos três.

— Não restou mais nada além do *obí*. A quartinha, a pemba, as velas, meus presentes... tudo se perdeu. E agora, o que temos?



— Ainda temos a máscara de *Ọbalùwàiyé* e o xaxará — respondeu *Gbigibe*, levantando-se. — Isso precisa bastar.

— Também temos o pano de cabeça e o raio — completou Ayana, fingindo entusiasmo.

— Que os Orixás sigam conosco. Não sei de onde tiraremos forças — disse Anajé, rendendo-se e acompanhando os amigos.

— Vocês lembram para onde íamos? — perguntou Ayana, olhando ao redor.

— Por ali — apontou Anajé.

Seguiram sem questionar. No fundo, sabiam: não havia mata em que Anajé não soubesse se localizar.

O percurso foi longo, e o rio ainda não surgia à vista. Quando o sol já pesava sobre o céu, decidiram descansar ali mesmo. O calor queimava os rostos, *Gbigibe* ainda não conseguira se lavar, e as roupas secas de Anajé e Ayana incomodavam os corpos castigados pelo sol. Ainda assim, concordaram.

A caminhada continuaria igual — pensaram. Até que um cheiro inconfundível começou a atravessar o espaço. O rio, com sua natureza própria, já se fazia presente antes de se mostrar. Lembraram-se das palavras das Mães Ancestrais: não demoraria para encontrarem a morada de *Ọṣun*. Após tantas provações, agradeceram. O fim da jornada já se desenhava no horizonte.

Mesmo sem vê-lo, a alegria contaminou os passos. A fome, a sede, o calor e o desconforto caminhavam junto deles, intensificando-se a cada pausa, a cada respiração forçada.

Foi então que *Gbigibe* e Ayana perceberam o sorriso repentino de Anajé.

— O que foi? — perguntou *Gbigibe*. — Por que você está sorrindo assim?

— Vocês não percebem?

— É o cheiro doce do rio? — arriscou Ayana.

— Não. Isso eu senti muito antes. Escutem. O rio fala. Silenciem. Diminuem a respiração. Fechem os olhos.

— O vento... está diferente — murmurou Ayana.

Mesmo exaustos, apressaram os passos. Correr seria impossível para todos; apenas Anajé mantinha vigor, mas não se afastava. Recuava sempre, mantendo-se junto aos amigos.



À frente, uma luz intensa rasgou a mata. Correram. Confirmaram duas coisas: o rio estava próximo — a água já se insinuava entre as rochas — e, entre eles e o rio, havia um desfiladeiro que precisariam atravessar.

Apuraram os passos. A mata se abriu em luz. O rio estava próximo, mas entre eles e a água havia um desfiladeiro.

Ayana soube: aquele era o último desafio.

Anajé caminhou até a borda. O vento atravessou seus cabelos, e ele sorriu para Ayana.

— Aí, não — ela respondeu.

Gbigibe entendeu. Voar seria mais fácil que descer e subir o rochedo. Mas Ayana nunca daria essa ideia por conta própria.

— Não acho uma boa ideia — disse ela.

— É a mais segura — insistiu Anajé.

— A mais rápida — corrigiu *Gbigibe*.

Mesmo relutante, Ayana desenrolou o pano de cabeça.

Os três já estavam posicionados diante do desfiladeiro. O pano de cabeça, estendido ao limite, já não comportava mais nada; cada um segurava uma extremidade, e o que restava dele era pura aposta no acaso. Então Ayana ergueu a voz, firme apesar do medo:

— *Eparrey Oya!*

Pouco a pouco, a densidade da terra foi se desfazendo sob seus pés. O peso do corpo cedeu. O impossível aconteceu: estavam voando.

Inclinaram-se para frente, compreendendo que o pano seguiria sozinho, conduzindo-os para o outro lado. Por um breve instante, aquilo pareceu suficiente. Mas, no meio da travessia, o coração de Anajé disparou. Num impulso, ele olhou para baixo, tentando calcular a altura. Os olhos arregalados foram a única resposta que seu corpo conseguiu oferecer.

Foi então que Ayana gritou, tomada pelo pânico.

Gbigibe sentiu o pano perder força. Um pensamento tardio o atravessou como lâmina: o pano de cabeça fora feito para um único corpo. *Èşù* havia dito isso. Somente quem portava o artefato poderia usá-lo com precisão. Mas o vento cortante, somado à confusão dos pensamentos, tornava tudo instável.

O desespero cresceu. O pano e os corpos eram arremessados de um lado a outro, roçando perigosamente as paredes do desfiladeiro. Anajé sentiu o cheiro metálico do sangue. Tinha certeza de que *Gbigibe* estava ferido nos braços e nas coxas. O chão se aproximava rápido demais. Não parecia haver salvação.



Então, um som vindo do alto.

Algo rompeu o ar.

Uma ave surgiu — negra como as penas de um coquém, imensa, ancestral. Ayana, com a voz trêmula, reconheceu:

— É uma das *Iyámís*... tenho certeza.

Um pensamento dubio atravessou os três: aquela velha rabugenta poderia estar ali para selar a morte — ou para suspendê-la. Anajé, com o medo dobrado, escolheu acreditar na segunda hipótese e fechou os olhos.

O impacto veio.

Anajé esperava o choque brutal contra a rocha. Imaginava que não sobreviveria. Mas, ao apertar o que julgava ser o chão, percebeu algo inesperadamente macio. Ainda estava vivo. Abriu os olhos devagar e compreendeu: planava sobre o dorso de uma enorme coruja preta.

A Mãe Ancestral havia salvado suas vidas.

Gbigibe segurava a mão de Anajé, buscando acalento, tentando confirmar que estavam ali, inteiros. Pela primeira vez, Anajé percebeu que aquele gesto não se estendia a Ayana. Mesmo à beira da morte, sentiu-se estranhamente reconfortado.

A voz da ave ecoou dentro deles:

— Minha dívida com vocês está paga. O garoto contou a história, e eu vim ajudá-los a encontrar *Òşun*. — A coruja pousou no chão. — Deixarei vocês aqui. O rio está próximo. Agora, o restante do caminho será por conta própria.

Antes de alçar voo, lançou o aviso, duro como sentença:

— Isso... se vocês sobreviverem. Eles vão atrás de vocês.

— Quem vem atrás da gente? — perguntou Anajé.

Não houve resposta.

Antes que pudesse organizar o pensamento, uma massa de vultos se aproximava. Sombras flutuantes, densas. Anajé percebeu, com atraso doloroso, que o ferimento de *Gbigibe* era mais grave do que imaginara. Ele estava desacordado, o sangue escorria. Ayana também jazia no chão, com um corte próximo ao rosto. Apenas Anajé parecia intacto.

A cada aproximação das sombras, a compreensão se tornava inevitável.

— *Eguns*... — sussurrou.

Tentou localizar os pingentes que *Èşù* dera a *Gbigibe*. Sabia que o xaxará poderia curá-lo. Pensou em carregar Ayana, em se esconder no desfiladeiro. Mas o medo crescia num território que ele nunca havia visitado.



Desesperado, Anajé bateu no rosto de *Gbigibe* até que ele despertasse.

— Não temos tempo... — murmurou *Gbigibe*, com dificuldade. — Anajé, eu sinto muito...

— Do que você está falando? Temos os contra-egun. Eles não podem nos possuir!

— Pensei nisso no instante em que...

Um *Egun* atravessou Anajé por trás. O corpo dele cedeu por um segundo. Caiu.

— Anajé! — gritou *Gbigibe*.

— Eles... estão sugando minha energia... meu *àşę*... — murmurou, fraco.

— Estão sugando seu *àşę*... — confirmou *Gbigibe*.

Mais vultos os cercavam.

Sem alternativa, *Gbigibe* colocou o xaxará sobre Ayana.

— Atotô!

As veias da garota saltaram sob a pele. O sangue começou a coagular. A cura se fazia ali, no limite.

— O que você está fazendo?! — Anajé gritou. — Se ficarmos aqui, vamos morrer!

Gbigibe não respondeu. Sabia que não chegaria longe sozinho. Não permitiria que eles pagassem por suas escolhas.

— Não tire isso do rosto por nada. Me prometa. — disse, colocando a máscara em Anajé.

— Não! Eu não vou te deixar! Eu... eu precisava te dizer uma coisa... — Anajé chorou, sem fôlego.

— Me diga se sairmos vivos dessa.

Ayana despertava. Ouvira tudo.

Gbigibe ajustou a máscara. Ela cresceu, moldou-se perfeitamente ao rosto de Anajé. Antes de apagar, viu mais de cinco *Eguns* avançarem. Sabia que não sobreviveria. Sentiu a palha do contra-egun se desfazer. Eles tinham provocado tudo aquilo.

Então ouviu, como um sussurro distante, a voz de Ayana:

— Pensamentos felizes... não pare... *Gbigibe*, agente firme...

— Atotô...

No último lampejo, viu Anajé tornar-se invisível. A máscara havia funcionado. Assim acreditou.



Sem forças, a memória buscou a primeira alegria possível: a criação inaugural do Coletivo Boca 07. As coreografias, os corpos em partilha, o riso coletivo. E compreendeu, enfim, que *Êşù* sempre guiara aquele destino.

— Então... o espetáculo *Abre Caminho, Deixa o Exú Passar* começava assim... — murmurou para si mesmo. — Sim. Começava exatamente assim.

Fotografia 40 - Ensaio fotográfico da coreografia *Boa Noite*.



Fotografia: Débora Sales.

“A Gira de Exú, pela primeira vez — e agora oficialmente — estava prestes a começar. Não como espetáculo apenas, mas como acontecimento. Tudo já se encontrava no lugar exato onde o tempo costuma pousar quando decide virar rito.

No chão, as pétalas de rosas desenhavam uma meia-lua, gesto antigo de quem sabe que Exú não chega em linha reta. Ao centro, a champanhe, a maçã, os búzios, as moedas, duas taças e os cigarros não eram oferendas inertes: eram convites. Cada objeto respirava memória, desejo e negociação. Nada ali estava parado — tudo falava.

Espalhadas pelo chão, as folhas convertiam o espaço comum em tempo sagrado. O chão deixava de ser chão: tornava-se território, encruzilhada, corpo. As folhas sabiam — sempre souberam — que Exú pisa primeiro onde há vida em estado de escuta.

As vestes, organizadas com precisão ritual, aguardavam seus corpos como quem espera por um retorno.

No primeiro tablado, ao centro, uma saia branca repousava junto a um chapéu da mesma cor, evocando o que eles chamam de pureza, não é ingenuidade, mas estratégia ancestral.

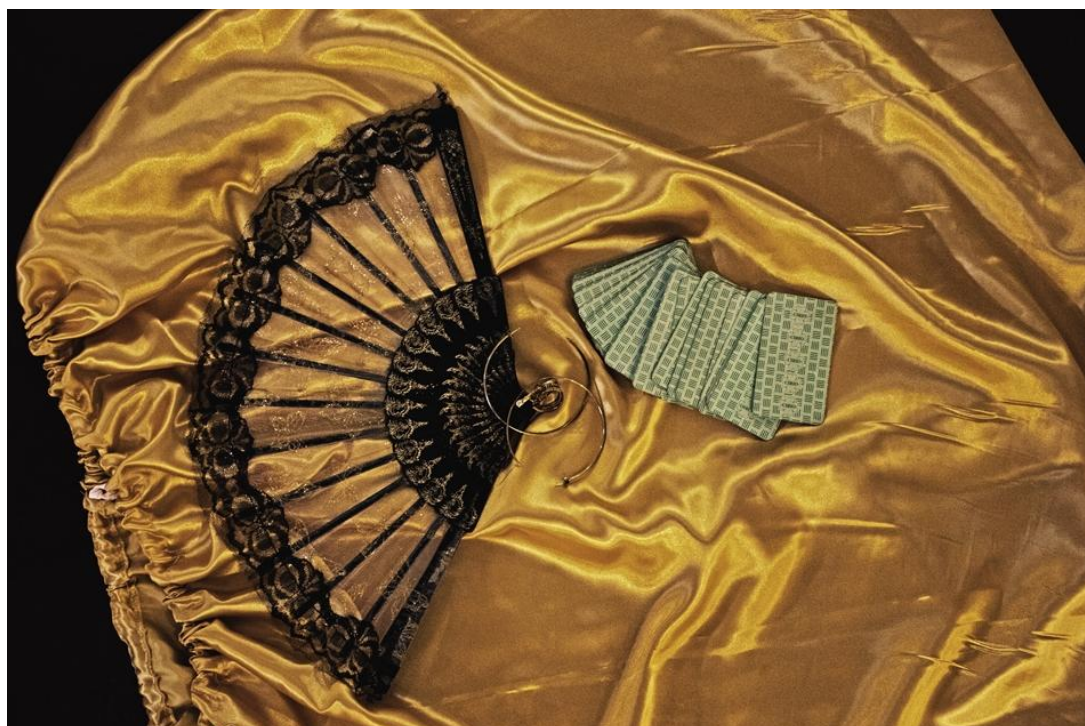
Fotografia 41 - Saia e chapéu de Navalha.



Fotografia: Débora Sales.

À direita, um vestido, um leque, anéis e cartas compunham um território de jogo, palavra e sedução — saberes que o mundo colonial sempre tentou silenciar.

Fotografia 42 - Baralho, leque e saia da Cigana.





Fotografia: Débora Sales.

No último espaço, um vestido preto, atravessado por uma rosa vermelha, anunciava a chegada das Marias: senhoras do limiar, donas do riso, da navalha e do giro.

Figura 43 - Rosas, brincos e pulseiras de Padilha.



Fotografia: Débora Sales.

Antes que a Gira começasse, os corpos adentraram o espaço em formações previamente acordadas, como quem respeita a coreografia invisível do axé. As vestes em preto e vermelho não eram figurino: eram declaração. Cores de Exú/*Esù*, cores do fogo e da noite, do sangue e do mistério.

Nos braços, pintados de preto com pó de brilho prateado, os participantes carregavam o universo em estado de criação. Como *Esù*, que participou do nascimento da terra, cada corpo ali era também princípio. O brilho não ornamentava — lembrava: tudo o que vive cintila.

Então, as luzes se apagam. E quando o mundo escurece, Exú costuma sorrir.

A cantiga de abertura rasga o silêncio como faca ritual artístico: *Abre caminho, deixa o Exú passar...* não era anúncio — era permissão.

A circularização de Exú se aproximava, e com ela vinham três corpos, três mulheres, três histórias. Não histórias emprestadas, mas narrativas corroídas pelo tempo, destiladas nas próprias vivências daquelas que agora se tornavam passagem. Ali, não se representava a dor de outras: reelaborava-se a própria carne.

O som, e riso afiado, fazia questão de azular o espaço:



*“Dá pra nascer nesse mundo de meu Deus
homem que vai aguentar uma mulher igual a eu?”*

Fotografia 44 - As três Marias antes da coreografia *Boa Noite*.



E o riso que atravessava o espaço não era deboche — era compreensão. Porque Pombagira é, antes de tudo, mulher de domínio próprio. Mulher que não pede licença para existir.

As três participantes — rainhas da festa — adentravam o espaço como quem retorna a um trono antigo. Cada uma se posicionava diante das saias, e no encontro dos três toques, o espaço se redesenhava: Navalha, Cigana e Padilha riscavam seus pontos no chão e no ar. Sem troca de palavras, vestiram em seus corpos as marcas dessas Marias. Não se fantasiaram — assumiram.

A caminhada era fundamento.

Pombagira é movimento ancestral, é passo que não se apressa e nem recua. Após as trocas, todas circulavam pelo espaço, farejando feitiços, reconhecendo demandas, vigiando quem participava de sua festa. Nada escapava ao seu olhar — nem ao seu perfume.

O aroma tomava o ambiente, e o axé transpirava pelos poros, pelo chão, pelo teto. A Gira não acontecia apenas ali: acontecia dentro. Porque quando Exú gira, o mundo aprende, mais uma vez, que não há caminho sem corpo, nem corpo sem encruzilhada.



O sino começou a tocar logo em seguida.

E os corpos, antes suspensos no quase-silêncio, despertaram. Não era início — era retorno. Como se Exú soprasse vida em cada articulação, e os corpos, acordados por ele, passassem a mover a própria Gira. O que se via não era dança ensaiada, mas corpos lembrando como se movimenta o mundo.

Fotografia 45 - Ensaio fotográfico da coreografia *Sentinela – Vela*.



As três primeiras pessoas avançaram. Duas à frente, assumindo a condução; a terceira, logo atrás, carregando uma vela — e como vocês já sabem, uma vela que nunca se apaga. Não porque a chama seja eterna, mas porque a memória insiste.

E então, quando à meia-noite o galo canta, chamamos por Tranca-Rua.

Na caminhada até a encruzilhada, seu reinado, as pernas ondulavam, e o tronco acompanhava a partitura do cruzo. Ali, o desequilíbrio não era erro: era método. A instabilidade se estabilizava no movimento, porque na encruza nada se firma sem antes oscilar.

Ao posicionarem a vela diante das oferendas que circundavam as pétalas, os três, em uníssono, bateram palmas e esfregaram as mãos. Não eram cinzas de cigarro material. Eram cinzas simbólicas — restos da intolerância, do silenciamento, da violência histórica — que seus corpos anunciavam que seriam desatadas, sopradas para fora do tempo.

Fotografia 46 - Ensaio fotográfico da coreografia *Sentinela – Quartinha*.





Fotografia: Débora Sales.

Mais três corpos se aproximaram.

E como vocês também já sabem, a do meio carregava uma quartinha. Dentro dela, uma fonte inacabada de vida: axé. Mas aquela água não pertencia ao instante presente da Gira. A água que preenchia o barro era o Atlântico. Água ferida e sagrada, atravessada por memória, abençoada por *Yemojá*.

O baço era corpo, e os corpos das três participantes tornavam-se navios. Navegavam ondulados pelo vento invisível da história. A vela do navio era o tecido da saia da Pombagira — pano que não cobre, mas revela. Com sua força feminina, embriagou o mundo, sustentou travessias, gestou sobrevivências.

Exú é o começo.

Não o começo linear, mas o início que retorna, que se dobra, que ri antes de abrir caminho.

Por fim, nesta introdução da Gira, saúda-se: Boa noite, Sentinela!

Guardião de todas as porteiras, vigia das passagens.

Fotografia 47 - Ensaio fotográfico da coreografia *Sentinela* – Padê.





Fotografia: Débora Sales.

No fundo escuro do salão, uma sombra se desenhava: o contorno de um homem magro, vestindo calça preta. Ele ergue um alguidar e dança com o *ebó* ofertado a *Èṣù*. Com os pés elevados, em passos largos, brinca — porque *Èṣù* também brinca — e assim o evoca. A oferenda é arreada ao lado da vela e da quartinha.

Ao colocá-la no chão, cospe *ejé* — o sangue sagrado do galo sacrificado. O vermelho encontra a terra. O pacto se sela. O tempo reconhece o gesto.

Èṣù estava satisfeito.

E por isso, faria presença na Gira.

Fotografia 48 - Ensaio fotográfico da coreografia *Sentinela* – Ejé.



Fotografia: Débora Sales.



Assim como era esperado — porque com *Èṣù* nada acontece por acaso — ele começa a se levantar. No fundo mais distante de todos, uma sombra se delineia: o corpo de um homem ajoelhado, braços lançados para trás, segurando o *Ogó*. Aos poucos, esse corpo começa a se mover. *Èṣù*, que já operava nas dinâmicas do corpo e em suas infinitas possibilidades, introduz na cena uma outra orientação corporal: a tripolaridade. Não é frente nem verso, não é centro — é encruzilhada.

Fotografia 49 - *Èṣù* sendo evocado na coreografia *Bará*.



Fotografia: Débora Sales

Os pés ligeiros de *Èṣù* pareciam inacreditáveis. Quentes, cortantes, tocavam o chão apenas para logo retornar ao mesmo ponto, depois de rodopiarem o próprio eixo. O corpo gira sobre si, mas não se fecha: abre-se. Mesmo segurando o *Ogó*, *Èṣù* preserva o formato do polegar na mão — gesto que não é detalhe, é linguagem. Ele faz questão de mostrar que a cachaça também participa do riso, que o sagrado não se separa do gozo, nem da vertigem.

Ao elevar as mãos até a altura da boca, o corpo cambaleia. Um lado. Depois o outro. Não é perda de controle — é excesso de presença.

Fotografia 50 - Coreografia *Bará*.





Fotografia: Débora Sales.

O movimento de *Èṣù* torna-se holístico. Quando gira, não gira apenas o corpo: gira o mundo. Cada ação parece ligada à anterior, mas nunca previsível. Não há sequência lógica possível, porque o movimento de *Èṣù* é pluralidade em estado bruto — é criação acontecendo antes da forma. Dança que não se antecipa, que não se explica, que apenas acontece.

A energia atravessa seu corpo e, ao passar, não permanece a mesma. *Èṣù* a transforma em algo que as palavras não alcançam. Não há esforço em nomear, porque nunca houve interesse em traduzir — o que importa é sentir a energia do *Òrìṣà*. O corpo é o idioma. O suor, a gramática.

Èṣù come a energia das oferendas deixadas pelos rastros dos participantes da Gira. Não consome matéria: devora intenção, gesto, entrega. O que sobra é silêncio atento.

Por fim, *Èṣù* se afasta de costas pela porteira, balançando os braços, imitando Espinela — seu galo. Porque *Èṣù* não se despede. Ele se desloca. E ao sair, já anuncia retorno.

Fotografia 51 - Sorriso de *Èṣù* na coreografia *Bará*, produzida pelo Coletivo Boca 07.





Fotografia: Débora Sales.

O sino da igreja voltava a tocar. Mas, desta vez, o som não chamava para a missa — anunciava uma procissão. Caminhavam as almas das Marias que foram queimadas, humilhadas, rejeitadas pelos homens de bata, pelos tribunais da fé, pelos códigos morais que transformaram desejo em pecado e corpo em culpa. Era a procissão da mulher que virou Mulambo, e do padre — Tranca-Rua.

Todas estavam a caráter: velas pretas e vermelhas nas mãos, véus negros cobrindo os rostos, ocultando feições outrora marcadas, julgadas, rotuladas como mundanas. O véu não escondia apenas o rosto — escondia séculos de condenação.

A caminhada era lenta, firme, ritual. Cada passo riscava o chão com memória. Quando as Marias chegaram ao final do trajeto, arriaram as velas e, em silêncio carregado, retiraram os véus. O gesto era simples, mas irreversível. Cada uma revelava o rosto com uma gestualidade própria, atravessada pela história de sua Padilha — ou pelas Marias que sempre habitaram seus corpos, mesmo quando silenciadas.

Com os véus arrancados, outro peso caía. O peso do medo. Do temor do próprio corpo. Do abandono. Da solidão. Da dor e do amor negado. Da inquietude. Do silenciamento. Da opressão. Do corpo corroído pela moral colonial. Agora que o véu fora retirado e o luto atravessado, a morte chorou — não por quem se foi, mas pelo que aquelas mulheres haviam sido obrigadas a se tornar.

Pombagira não existiria sem o festejar. E assim fizeram. Cada Maria, em sua caminhada singular, foi em busca de seu objeto — referências materiais que, ao serem tocadas, encantavam-se. Nada era adereço. Tudo era feitiço.

A voz emergiu. O canto. O *ebó* das palavras. O conto da Pombagira — sim, conto. Não o canto adocicado dos contos de fadas, mas o timbre da Maria, rasgado, firme, indomável. Esse era o verdadeiro encantamento. E todas passaram a entoar:

*“Quem não bebe, não fuma,
não sabe o que é o amor.”*



Nesse instante, a Gira se reconfigura. Porque agora quem ordena são as Marias.

Os espectadores sentiram o feitiço diretamente no corpo. Após o canto em ponto, elas fumavam com os convidados, banhavam champanhe junto a eles, entregavam búzios e moedas como proteção e troca. Tocavam, alisavam, provocavam outros estados do prazer. Gargalhavam alto — gargalhada que não é graça. A gargalhada da Pombagira é lamento: alguém chora, algo desmorona, uma ordem cai.

Ao chamado de uma nova cantiga, todas se posicionaram no salão. As cores se mesclavam, vermelho e preto dominavam o espaço. Os corpos balançavam como pêndulos, pesando de um lado ao outro sem perder o eixo. O desequilíbrio era método.

As Marias rodopiavam, ajeitavam os cabelos, mergulhavam na própria dança. O quadril — fonte de suas magias — se destacava. Ajoelhavam-se para levantar as saias, mostrando mais do corpo, da pele, da história que tentaram apagar. Olhos, escápulas e tronco se organizavam no espaço. Em um quatro, inclinavam-se para trás, desafiando a gravidade e a moral.

Fotografia 52 - Ensaio coreográfico das *Marias*.



Fotografia: Débora Sales.



Voltavam aos joelhos. Estendiam as palmas direita e esquerda. Ao se encontrarem, fechavam os punhos e projetavam-nos para frente. Repetiam o gesto do outro lado. O que parece não significar nada é, na verdade, convocação. O corpo ajoelhado que se inclina para frente e para trás chama, balança, pede. É entrega. É pedido para que Pombagira tome conta.

Pombagira é recomeço.

Fotografia 53 - Ensaio coreográfico das *Marias*.



Três mulheres se lançaram mais profundamente. O pêndulo do corpo se intensificava. Mergulhavam em si, exibiam os braços, retornavam ao eixo, tornavam-se estáticas. Outras três, também ajoelhadas, mergulhavam para frente, para os lados, palmas voltadas para cima. Uniam-nas e batiam como reza. Ao fundo, três continuavam na ondulação do tronco, insistentes, preparando o terreno.

E quase no último instante em que as Marias ainda estavam em terra, as três do fundo se debatem. Não é descontrole. É chegada. O fim desse momento marca a incorporação definitiva. Ao se debaterem de joelhos, as energias das Pombagiras as tomam.

A gira não termina.

Ela começa.

Fotografia 54 - Ensaio coreográfico das *Marias*.





Fotografia: Débora Sales.

Eles chegaram.

Os três que não perderiam a Gira por nada neste mundo — nem neste, nem no outro. Descamisados, atravessavam o espaço como quem já conhece o chão, como quem sabe onde pisa. Os chapéus brancos anunciavam presença antes mesmo do corpo, e os fio-de-contas branco e vermelho riscavam no peito a assinatura da malandragem sagrada. Seu Zé e seus falangeiros haviam chegado.

Fotografia 55 - Ensaio coreográfico de *Sr. Zé*.



Fotografia: Débora Sales.



O calcanhar se fazia base. Era nele que o samba se apoiava. O corpo começava de baixo para cima — como tudo que nasce da rua. Um pé à frente, o outro sustentando o tempo. Quando os três homens colocaram os chapéus na cabeça, o corpo respondeu: o desequilíbrio da cachaça tomou conta da carne. Não era embriaguez. Era permissão.

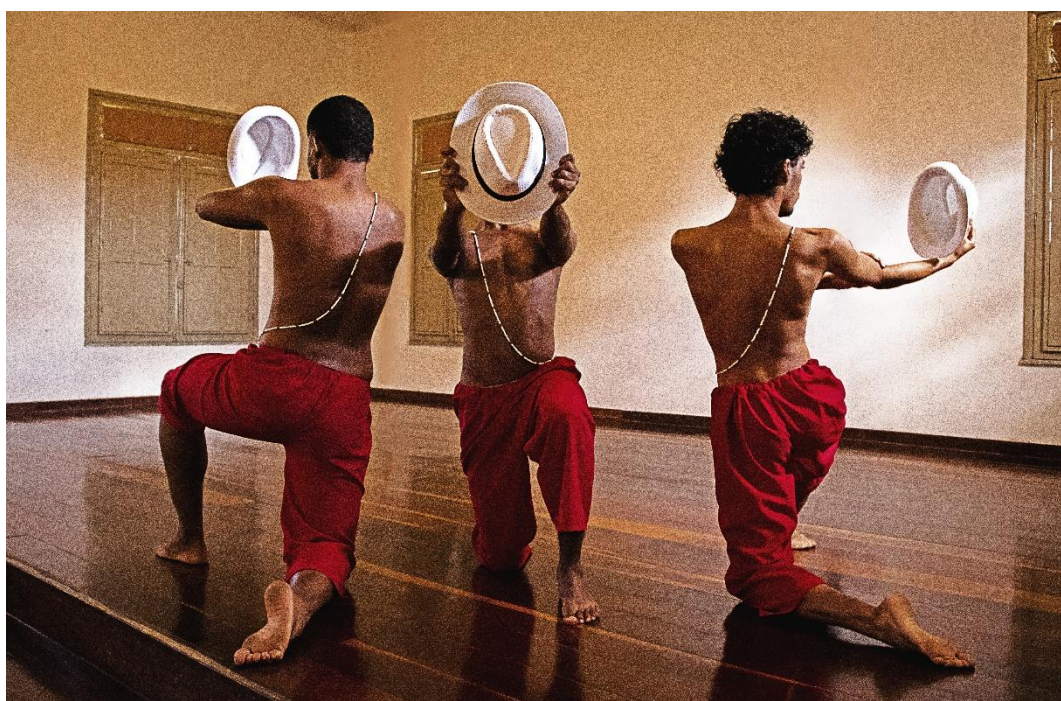
Fotografia 56 - Ensaio coreográfico de *Sr. Zé*.



Fotografia: Débora Sales.

Aos pulos de corpos que já não cabiam em nome algum, que não podiam mais ser contidos ou compactados, a liberdade se anunciava. A chegada de Seu Zé abria espaço, alargava o ar da Gira. Ele catava as oferendas com a boca do chapéu, toda vez que o retirava da cabeça — gesto simples, gesto cheio. Chapéu que recolhe, que guarda, que redistribui. Chapéu que come.

Fotografia 57 - Ensaio coreográfico de *Sr. Zé*.





Fotografia: Débora Sales.

Os movimentos carregavam a malandragem para o corpo como quem carrega história nas pernas. Nada era improvisado. Tudo era herança. A composição dos três malandros colocava em diálogo a potência ancestral do movimento, o gingado que nunca se curva, o corpo que sabe cair sem se quebrar, que tropeça para seguir andando.

Ao som do samba — que não é música, é chamada — Zé buscava a Encruzilhada porque é dali que tudo se escuta. E, de lá, ouvia-se o bater dos pés no chão: não como ruído, mas como ponto riscado, como resposta.

Caminhadas. Aceleradas. Curtas. Lentas. Espaçadas. Cruzadas. Caminhadas para trás, para frente, juntas, separadas. Caminhar.

Chutes lançados ao ar enquanto as mãos encontravam os calcanhares. O corpo respondia em ondulação. Era esse o encontro dos escolhidos da Gira — corpos convocados para o salão, chamados sem nome, sem aviso.

Fotografia 58 - Ensaio coreográfico de *Encruzilhada*.



Fotografia: Débora Sales.



Um corpo, no entanto, se deslocava de outro modo. O corpo de uma mulher de cabelos loiros cambaleava de um lado para o outro, sem eixo aparente, quase tocando as paredes, quase caindo.

Os braços giravam, vinham pulos, vinham cantadas, vinham *ebós* arrancados do chão. Uma sequência que contaminava o ar, ainda que pouco visível. Logo depois, o mesmo gesto se repetia — agora em duas mulheres. O movimento deixava de ser exceção. Tornava-se regra.

E assim, pouco a pouco, os movimentos tomaram todos os corpos daquela Gira. Na Encruzilhada, o corpo devolvia suas memórias: das ruas, do terreiro, dos cânticos, dos gestos, da língua e da linguagem. A história não era contada — era dançada. Um paredão se formava.

Barreira de corpo, barreira de tempos, barreira de silêncios acumulados.

Fotografia 59 - Ensaio coreográfico de *Encruzilhada*.



Fotografia: Débora Sales.

Aos poucos, os corpos atravessavam essa fronteira. Alguns avançavam. Outros permaneciam. A bateria que sustentava o paredão começava a ruir. Os que ultrapassaram se estabeleceram à frente — traziam passos marcados, passos que carregavam as inscrições da resistência que caminha com *Esù*. Não eram passos bonitos. Eram passos necessários.

As caminhadas em encruzilhada retornaram. Agora, sem direção fixa. Aleatórias.



Os movimentos de peito, ombro e costas eram novamente ativados. O corpo se abria em camadas, como quem aceita o atravessamento final. E então, a própria Encruzilhada entoou, quase como aviso, quase como despedida:

— A Gira já vai acabar.

Navalha, Cigana e Padilha começavam a se despedir daquela grande Gira. Enquanto já não retornavam ao centro do salão, os corpos que haviam atravessado aquele tempo-espço dançavam o que fora marcado naquele dia: a ancestralidade inscrita no corpo.

Em duplas, trios, quartetos — pouco importava a forma. Todos festejavam ao som das grandes mulheres, fazendo do próprio corpo arquivo vivo de tudo aquilo que havia sido experimentado. Cada gesto carregava um rastro da Gira, cada passo repetia, à sua maneira, o ponto cantado que ainda vibrava no ar.

Fotografia 60 - Ensaio coreográfico de Encruzilhada.



Fotografia: Débora Sales.

Mas havia um momento que não poderia faltar: o agradecimento.

Depois da dança, todos se ajoelhavam no chão. O corpo se curvava não por submissão, mas por reconhecimento. Em reza, agradeciam por tudo aquilo que as Marias haviam feito e proporcionado na vida de cada um. Ajoelhar-se ali era lembrar que o chão também escuta.



As três Marias se despediram primeiro dos visitantes, exibindo suas ferramentas de trabalho — baralho, leque, cigarro, rosa. Cada objeto não era símbolo: era extensão do corpo, era saber ancestral em matéria viva. Em seguida, caminharam em direção ao fundo do salão. Com seus toques, levantavam suavemente as cabeças daqueles que ainda rezavam. Nesse gesto, Pombagira anunciava: cessam-se as lágrimas, suspende-se a dor. Quem é tocado por Pombagira aprende a sustentar o próprio pranto — e, mais ainda, aprende a não mais chorar por submissão.

Entre abraços, risos, despedidas — ou apenas um até logo — Pombagira deixava sua energia impregnada nos corpos de todos. O axé não se despedia: permanecia.

Fotografia 61 - Ensaio coreográfico de *Odará*.



Fotografia: Débora Sales.

A entrega dos presentes não poderia faltar. A Cigana, ao oferecer a carta, gargalhava — porque destino também se lê rindo. A rosa surgia como ensinamento de autocuidado. O



cigarro, como afirmação da liberdade dos prazeres do mundo. Ao final de uma Gira, sempre se ganha algo — ainda que não se saiba nomear.

Fotografia 62 - Ensaio coreográfico de *Odará*.



Fotografia: Débora Sales.

E no chão, esse mesmo chão ao qual sempre retornamos, todos balançavam os ombros e gargalhavam com as Pombagiras. Segredos eram compartilhados — sobre amor, axé, ancestralidade. Esse riso, essa gargalhada aberta, atravessou o tempo. Ecoa até hoje nos cantos por onde esses corpos passam. Ninguém que sentiu, vivenciou, dançou e se encantou esquece: é só pedir, que elas dão.

A última palma ecoou.

E então, o fim da Gira aconteceu.

Mas o caminho — esse — continuará sempre aberto⁴².

Fotografia 63- Ensaio coreográfico de *Odará*.



⁴² [youtube.com/watch?v=eng66l9xGgU&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=eng66l9xGgU&feature=youtu.be)



Fotografia: Débora Sales.

Gbigibe abriu os olhos e, como quem desperta em um paraíso improvisado, reconheceu diante de si Anajé e Ayana. O verde intenso do mato ao redor denunciava que já não estavam mais no desfiladeiro. Haviam sobrevivido. A paisagem, úmida e viva, era a prova. O corpo, no entanto, ainda lhe faltava. Havia perguntas demais, o peito acelerado, e pouca energia até para se levantar. Ainda assim, reuniu forças e falou:

— Que bom que vocês estão bem...

— Não se esforce — respondeu Anajé com calma. — Ainda precisamos esperar você melhorar. Fique tranquilo, você vai ficar bem.

A visão de *Gbigibe* ainda era turva, mas algo lhe chamou atenção: um ferimento no corpo de Ayana. Um incômodo atravessou seu peito. Teria seu plano falhado? Ele apontou para o machucado. Ayana não conseguiu responder. Apenas chorou.

— Ela escolheu não se curar por completo — explicou Anajé. — Quando sua visão melhorar, você vai perceber que o pingente está no seu peito. Antes que se partisse, ela o colocou ali, para te proteger.

— Como... como conseguimos sair de lá? — *Gbigibe* tossiu, sentindo a garganta arder.

— O pano de cabeça de Ayana ainda flutuava. Perdemos o equilíbrio no início, mas ela nos trouxe até aqui. Primeiro você, depois eu.

— E os *eguns*? Como despistamos?

— Eu estava com a máscara. Eles não me viam. Ayana sobrevoou com você e, por algum motivo, os *eguns* não saíram daquele vale. Algo os reteve ali. Depois ela voltou para me buscar. Foi por pouco... — Anajé interrompeu a própria frase, escolhendo não agravar o estado de *Gbigibe*. — Mas isso não importa agora. Estamos sãos e salvos.



— Graças aos *Òrìṣàs* — murmurou *Gbigibe*, conseguindo enfim se sentar. Seus lábios retomavam lentamente o tom rosado da vida.

— Me desculpa... — a voz de Ayana surgiu, doce e frágil.

— Você não tem do que se desculpar — respondeu Anajé. — Nós é que somos gratos. Você nos salvou.

Gbigibe arregalou levemente os olhos, surpreso com a firmeza daquela afirmação.

— E agora? — perguntou.

— Estamos perto — disse Anajé. — Dá para ver o rio. Ele está logo atrás de você.

Gbigibe virou-se devagar.

— É verdade... será que agora conseguimos resolver tudo isso de uma vez?

— Mais longe já estivemos — respondeu Ayana, estendendo a mão para ajudá-lo a se levantar.

Nesse gesto, o pingente de xaxará se esfarelou no chão. Era rápido, como previsto. O tempo de proteção havia se cumprido.

Com ajuda do xaxará, Ayana e *Gbigibe* se recuperavam. Ela ainda cambaleava, mas havia determinação em seu corpo. *Gbigibe* parecia forte outra vez. Anajé, em silêncio, observava o rio iluminado. Era, sem dúvida, a melhor resposta que os *Òrìṣàs* poderiam oferecer naquele instante.

À medida que se aproximavam, a água surgia entre as rochas, insistente, chamando.

Quando chegaram à margem, o deslumbramento esperado tomou conta dos três. Ainda assim, Anajé falou:

— Não a vejo em lugar nenhum.

— Como fazemos para que ela saiba que estamos aqui? — perguntou *Gbigibe*.

— Talvez... chamando-a? — sugeriu Ayana.

Ela chamou por *Òṣun*. Avisou que estavam ali. Nada aconteceu.

— Acho que não deu certo — murmurou *Gbigibe*.

Foi então que Anajé retirou da cabaça o *obí*. Restava uma pergunta. Ele lembrou do consentimento silencioso dos amigos e se aproximou do rio. Usou a água para perguntar:

— Foi *Òṣun* quem roubou o *Ogò* de *Èṣù*?

O *obí* caiu. A resposta foi negativa.

O silêncio se instalou.

— Como assim deu negativo? — *Gbigibe* se aproximou para observar melhor.



— Definitivamente é uma resposta negativa — disse Ayana, de longe. — Mas... como isso é possível?

— Fomos feitos de bobos? — gritou *Gbigibe*.

— Não acredito que passamos por tudo isso em vão... — Anajé abaixou a cabeça.

— Ainda acho que precisamos falar com *Òşun* — insistiu Ayana.

— Você tem alguma ideia melhor para chamar a atenção dela? — provocou *Gbigibe*.

— Não... até você dizer isso.

— Isso aqui? — ele perguntou, confuso.

— Chamar atenção! — Ayana estalou os dedos, como quem encontra um caminho perigoso, mas necessário.

— E o que você vai fazer? — Anajé desconfiou.

— Vocês confiam em mim agora?

— Confiamos — responderam os dois, ao mesmo tempo.

— Então, no três, vamos correr!

Ayana afastou o cabelo do rosto. O pano de cabeça já estava desfeito. Retirou o pingente que guardara com tanto zelo.

— Três!

Os três correram e Ayana azuleou:

— *Ephàrẹ́ Oyá!*

E lançou o pingente no centro do rio.

No mesmo instante, um raio explodiu sobre a água, tingindo-a de um azul intenso, quase impossível. Ayana virou-se para ver se os dois estavam bem. Encontrou-os no chão, protegendo a cabeça.

— Você é completamente maluca — disseram, ainda assustados.

— Agora vamos voltar e ver se deu certo.

E deu.

Das águas ergueu-se uma forma. Primeiro líquida, depois densa, até assumir contornos humanos. A senhora do rio se revelou. *Òşun*, inteira, dourada, doce e perigosa, apareceu diante dos três.

A senhora do ouro, da fertilidade e do amor.

Òşun estava ali.



Seu corpo se formava lentamente, ainda com metade submersa nas águas do rio. O rosto era velado por um filá⁴³, os braços ornados por braceletes dourados que cintilavam à luz refletida da corrente. Os seios fartos anunciavam a fertilidade do mundo, e os cabelos volumosos desciam como águas espessas, vivas, indomáveis. Havia beleza, mas também peso. Havia doçura, mas não acolhimento. Ainda assim — ou justamente por isso — os três sabiam: haviam irritado *Òşun*.

— É realmente *Òşun*... — Anajé deu um passo para trás. O garoto estava encantado diante dela, como era de se esperar.

— Só poderia ser filha daquela mulher para fazer tamanha desordem nas minhas águas! — disse *Òşun*. A partir dessa frase, todos tomaram convicção de que ela já sabia de tudo o que estava acontecendo.

— *Má bìnú, Òşun*, mas precisávamos falar com a senhora.

— Minha filha, primeiramente, entre na água. Ela curará suas feridas.

Ayana obedeceu sem questionar. A voz de *Òşun* era indiscutível. Falava em português, mas carregava algo que atravessava a língua. Assim que mergulhou, Ayana emergiu curada.

— Chega a ser inacreditável... — murmurou *Gbigibe*.

— Entretanto — retomou *Òşun* — não tenho muito o que fazer por vocês. Não roubei artefato algum de *Èşù*.

— Mas então... eu não estou entendendo — disse *Gbigibe*, confuso.

— Minha criança, acredito que *Èşù* contará tudo a vocês. Não é mesmo, *Èşù*? Pode aparecer.

Das sombras das árvores, gargalhando e dançando, *Èşù* surgiu. Ao seu lado, Espinela — o galo que fora de sua avó, que parara o terreiro de seu tio e dera início a toda aquela desordem — e, em sua mão, o *ogò*. Naquele momento, porém, a gargalhada de *Èşù* não soou tão divertida quanto antes.

— Eu sabia... — disse Ayana, tomada pela raiva.

— *Obí* nunca mente... — completou Anajé.

— *Èşù*, todos nós merecemos uma explicação bem digna por essa jornada. Por que fizeste isso?

⁴³ Filá serve para ocultar parcialmente o rosto, como marca de mistério, poder e sacralidade, indicando que nem tudo pode ou deve ser visto. Em muitas tradições afro-iorubanas e afro-diaspóricas, o filá também simboliza resguardo espiritual, hierarquia e ligação direta com o axé.



— Não, meu querido, você se engana se acha que tudo o que viveram foi em vão. Eu acompanhei toda a viagem de vocês — digo, a aventura — gargalhou, mais alto do que da última vez. — E agora, depois de tudo, tenho uma resposta para vocês.

— Resposta? Nós é que queremos uma resposta! — *Gbigibe* ergueu o dedo indicador.

— Bom, eu não poderia simplesmente devolvê-los para casa sem saber se eram realmente dignos. — *Òşun*, então, desaguou em seu próprio rio e desapareceu. — Eu precisava saber. Afinal, seria a primeira vez que não apenas uma pessoa, mas três, retornariam.

— Então quer dizer que você fez tudo isso apenas para nos testar? — Anajé se dirigiu diretamente a *Èşù*, como fizera diante da árvore. Dessa vez, Ayana não interveio.

— Sim, obviamente.

— Mas... e o galo? — insistiu *Gbigibe*. — Ele definitivamente é o galo da minha avó. Por que deixá-lo no celeiro? Por que fazê-lo me arrastar até aqui? Por que passar por tudo isso? Por que eu?

— São muitos porquês, não é mesmo, *Gbigibe*? — respondeu *Èşù*. — Por ora, posso lhe dizer apenas isto: a única forma de você encontrar esses dois — apontou para Ayana e Anajé — seria no meu tempo, e não no seu.

— Eu não estou acreditando nisso... — *Gbigibe* retrucou. — Você fez tudo isso para se divertir!

— E como poderia ser diferente? — riu *Èşù*. — Ayana, você foi muito inteligente lá na caverna. Confesso que achei que vocês não escapariam das Mães Ancestrais. Eu até fechei a passagem de volta e, ainda assim...

— Eu sabia! — Anajé o interrompeu. — Sabia que era impossível aquela passagem ter se fechado sozinha!

— Que crueldade... — Ayana devolveu, sem ironia, o “elogio” de *Èşù*.

— Mas e agora? — perguntou ela. — Vamos poder voltar para casa? Passamos no seu desafio, *Èşù*?

— Mas é claro que sim. — respondeu ele. — Antes, porém, podem me devolver os fios de conta? Creio que foi a única coisa que restou.

Instintivamente, os três devolveram os fios de conta a *Èşù*. Assim que tocaram suas mãos, eles retomaram a tonalidade original de vermelho e preto, vibrando como se respirassem novamente.

— Posso me despedir deles? — perguntou *Gbigibe*, com a voz embargada.

— Sim. — respondeu *Èşù*. — É melhor que faça...



Talvez a melhor descrição da sensação que *Gbigibe* sentia naquele momento fosse a de um coração em lágrimas. Depois de um longo percurso de aventuras, de tantas quase-mortes e encontros improváveis, o garoto descobria em si uma verdade incômoda: era péssimo em despedidas.

Uma parte dele se alegrava — voltaria a ver a avó e o tio. *Gbigibe* esperava que *Êşù* cumprisse sua promessa e que, de fato, o fizesse retornar no tempo. Diante de tudo aquilo, até Navalha já devia ter percebido que nenhuma dança havia parado de acontecer; que tudo não passara de boato; que uma mentira repetida inúmeras vezes acaba, inevitavelmente, por se tornar verdade. E todos acreditaram.

A dança jamais poderia ser cessada — ainda mais por *Êşù*. Nem ele suportaria viver sem ela. Ainda assim, nada disso trazia a tranquilidade que *Gbigibe* tanto buscava. Ele havia passado tempo demais com Anajé e Ayana; acostumara-se às suas presenças, aos silêncios compartilhados, aos risos e às travessias. E mesmo que tudo tivesse sido apenas uma brincadeira de *Êşù*, ele se conformaria em permanecer ali, pois ainda teria os dois amigos.

Mas agora as palavras lhe fugiam da boca, e a respiração tornava-se pesada, entrecortada. Era a sensação inequívoca de um adeus. *Gbigibe* sabia que, mesmo retornando para casa, voltaria ao seu tempo — e, no fundo, já havia percebido há bastante tempo que Anajé e Ayana pertenciam a outra linha temporal.

Êşù também reconhecia a tristeza que habitava os dois. Ayana e Anajé permaneciam cabisbaixos e, aos poucos, aproximavam-se, com passos que pareciam durar uma eternidade. Por quê? Por que aquele encontro? Por que se conhecerem? Por que atravessar tudo aquilo?

Eram muitas perguntas. Perguntas demais para um coração ainda em aprendizagem — um coração que nunca havia sido iniciado no gesto de partir. As despedidas, *Gbigibe* percebia agora, não acontecem de uma vez: elas começam muito antes do adeus e continuam depois dele, como um eco que insiste.

— Então... é aqui que tudo termina? — Anajé murmurou, e sua voz parecia vir de um lugar fundo, como se tivesse atravessado o chão antes de alcançar o ar.

Gbigibe respirou fundo. O mundo parecia suspenso naquele instante, como se até o vento aguardasse uma resposta.

— Não pense assim... — disse, com os olhos marejados. — Nada termina quando se é atravessado de verdade. Eu nunca vou me esquecer de vocês. Nunca.

Ayana, em silêncio, observava a paisagem. As folhas, o curso do rio, o céu que lentamente mudava de cor. Havia algo ali que respondia antes mesmo de qualquer palavra.



— E agora, Anajé... o que a natureza diz para você? — perguntou ela, sem desviar o olhar do horizonte. — Porque eu sinto... eu sinto como se o mundo estivesse nos reconhecendo. Como se ele estivesse saudando o nosso elo.

E, então, os três choraram.

Não era um choro de desespero. Era um choro antigo, desses que lavam o corpo por dentro, como se cada lágrima fosse também uma oferenda. Ayana deu um passo à frente e puxou os dois para perto de si. Os corpos se encontraram num abraço demorado, apertado, sem pressa de se desfazer. Um abraço que não pedia promessas, apenas presença.

— *Gbigibe*... — Anajé tentou falar, mas as palavras se quebravam antes de nascer. — Eu... eu queria dizer que...

— Eu sei — Ayana o interrompeu, com uma voz calma, quase um canto. — Eu sempre soube. E você também sabia, mesmo fingindo que não. Você estava errado em sentir ciúmes... não de mim, nem dele. Era medo. Medo de perder algo que nem tinha nome.

Antes que o silêncio se tornasse pesado demais, *Gbigibe* falou, com a voz baixa, mas firme:

— Não precisam continuar. Eu sei o que vocês iam dizer. E eu também sinto. Sinto tudo isso. Mas agora... agora não podemos alimentar esse amor como ele pede. Estamos indo. Estamos nos desfazendo no tempo. Mal conseguimos sustentar o peso do corpo — como sustentar o do coração?

O amor sempre foi uma encruzilhada. Um lugar onde os afetos se cruzam sem pedir licença, onde o tempo falha, onde o encontro não obedece à lógica da permanência. Aquela viagem havia tecido algo entre eles que não seria desfeito com o retorno. Talvez o motivo daquele encontro — e por que exatamente aqueles três — permanecesse um segredo. *Èsù* não explicaria. Não precisava. Algumas respostas só existem enquanto pergunta.

O corpo de *Gbigibe* começou a esfriar por dentro. Não era o vento, nem a sombra das árvores. Era a consciência da separação. Um frio que não vinha de fora, mas do lugar onde o afeto se instala quando sabe que vai ficar sem morada.

Ele compreendeu, sem que ninguém dissesse: mesmo voltando para casa, voltaria sozinho. E ainda assim, nunca estaria só. Porque quem ama de verdade carrega consigo a presença do outro como cicatriz — não como ferida, mas como marca de passagem.

O mundo seguia. O tempo também. Mas ali, por um instante suspenso, três corpos aprenderam que amar é aceitar que nem todo encontro veio para durar — alguns vieram apenas para transformar.



— Receio que já seja hora, crianças... — disse *Èṣù*, aproximando-se com passos leves, como quem pisa sobre o tempo sem feri-lo. Espinela repousava em sua cabeça, atento, como se também soubesse que aquele instante não se repetiria. — Tocarei o *orí*⁴⁴ de vocês quando cada um encostar as costas no tronco dessas árvores. Seus galhos são encantados. Elas conhecem caminhos que os olhos não veem. Ao tocá-las, vocês retornarão às suas raízes de origem. Ao tempo de vocês.

Sem questionar, os três caminharam em direções distintas. Árvores diferentes, destinos diferentes. Sentaram-se ao chão, encostaram as costas nos troncos antigos, cujas raízes rasgavam a terra como veias expostas do mundo. Nenhum deles conseguiu fechar os olhos. O medo se misturava à saudade antes mesmo da partida. Não era apenas uma despedida entre corpos — era um adeus àquele território encantado, ao espaço que os acolhera sem jamais revelar completamente onde existia.

Mais tarde, eles perceberiam: o rio de *Òṣun* habitava um lugar preciso no mundo. Mas naquele instante, o tempo ainda não permitia essa compreensão.

Nem mesmo *Èṣù* permaneceu intacto. E, sendo ele quem era, senhor das passagens, das astúcias e das voltas do mundo, também se deixou tocar. Porque para além do que se narra, do que se imagina, do que os olhos alcançam, existem segredos que não podem — e talvez nunca possam — ser revelados. De onde vinham Anajé e Ayana? De quando eram? Por que aqueles três haviam sido unidos? Por que o amor, depois de tudo o que viveram, ainda pulsava vivo, fértil, insistente?

Somente *Èṣù* conhecia todas as respostas.

Talvez, um dia, honrando o meu próprio nome, *Asikó* — aquele que acompanha o tempo — as conte. Porque *Asikó* não é o tempo como *Òrìṣà*, mas é quem caminha com ele. E enquanto puder, acompanhará a jornada do garoto. E fará questão de narrá-la.

— Estão prontos? — perguntou *Èṣù*, com a voz baixa, mas firme.

— Sim! — responderam os três ao mesmo tempo.

E, como se fosse combinado, embora não fosse, disseram juntos:

— Obrigado(a).

Com a rapidez de quem atravessa uma feira em dia de mercado — ligeiro, certo, sem hesitar — *Èṣù* tocou o *orí* dos três quase simultaneamente, deixando *Gbigibe* por último. As árvores começaram a se mover. Não como coisa morta, mas como corpo vivo. As raízes se

⁴⁴ *Orí*: termo que significa literalmente “cabeça”. *Orí* é o princípio do destino, da consciência e da individualidade de cada pessoa; é a sede do axé pessoal e da escolha do caminho de vida. Cuidar do *orí* é zelar pelo próprio destino, pela saúde espiritual e pelo alinhamento entre corpo, tempo e ancestralidade.



abriram, rasgando o chão, formando um ventre profundo. Parecia que a terra os engolia com cuidado, puxando-os para dentro, devolvendo-os ao lugar de onde vieram.

Quando *Èṣù* se aproximou de *Gbigibe*, Anajé e Ayana já haviam desaparecido. O garoto, em desespero, gritou, acreditando que ainda pudessem ouvi-lo:

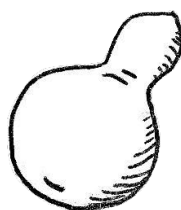
— COMO EU VOU ME LEMBRAR DE VOCÊS, SE EU NÃO TENHO NADA PARA ME RECORDAR?

Mas o mundo já havia fechado a passagem.

Tudo o que restou foi o sussurro de *Èṣù*, próximo ao seu ouvido, palavra lançada como semente:

— Para aprendermos a viver, precisamos buscar nossa ancestralidade. Aquilo que fomos, o que somos e o que ainda seremos entram em negociação quando nos reconhecemos. Mesmo que isso precise acontecer em tempos diferentes.

E então, a árvore também o tomou.



Exú é o zero e o um
A serpente que morde a própria cauda
Pode estar em 7 lugares e lugar nenhum
Essência primeva, primeira célula
O primeiro a pisar sobre a Terra
Ele é o elo entre a morte e a vida
Exú é esfera [...]
É mensageiro entre Àiyé e Orun
Quem abre, fecha e guarda os caminhos
Quem rege a boca, o humor e os pés [...]
Ele é a pedra fundamental.
Ontem caiu uma pedra lá fora
Que o lançador só vai jogar agora
É dele transformar,
é dele pôr pra andar⁴⁵.

A encruzilhada não é um lugar de indecisão. Ao contrário do que o pensamento ocidental insistiu em cristalizar, ela não representa dúvida, hesitação ou erro de percurso. A encruzilhada é excesso de possibilidade. É o ponto onde os caminhos se multiplicam, onde o mundo se dobra sobre si mesmo e se revela imprevisível. Pensar a criação a partir da

⁴⁵ STRASSACAPA, Ju. *Exú*. Intérprete: Ju Strassacapa. No álbum De Lua. Brasil: Difusa Fronteira, 2022. Faixa 1. Suporte digital (streaming).



encruzilhada é recusar a linearidade histórica, a lógica progressiva e as narrativas únicas que sustentam o projeto colonial de mundo.

Luiz Antonio Simas (2020, p. 78) afirma que o corpo das ruas é um corpo encantado, atravessado por forças que escapam às normativas disciplinares. A rua, assim como a encruzilhada, não é apenas espaço físico: é território simbólico, pedagógico e político. É ali que *Èṣù/Exú* opera, não como entidade distante, mas como princípio organizador da vida.

Luiz Rufino aprofunda essa compreensão ao afirmar que a encruzilhada é um símbolo pluriversal, capaz de desautorizar qualquer conhecimento que se pretenda único, neutro ou universalizante. A criação que emerge desse campo não busca estabilidade; ela assume o risco do atravessamento.



A arte do cruzo só pode vir a ser praticada a partir de uma invocação e motivação exusíaca. O cruzo é a arte da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações. O cruzo, como perspectiva teórico-metodológica, dá o tom do caráter dinâmico, inventivo e inacabado de *Exú*. A encruzilhada, símbolo pluriversal, atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único. (Rufino, 2019, p. 86).

Criar, portanto, não é alinhar conceitos; é rasurá-los. É produzir fissuras nos discursos que pretendem organizar o mundo em categorias fixas. No processo criativo desenvolvido neste trabalho, a encruzilhada se manifesta como método: os corpos não seguem uma dramaturgia fechada, mas se movem a partir de estados, impulsos e escutas que se reorganizam continuamente.

O espetáculo do Coletivo Boca 07 nasce desse princípio. Não há uma hierarquia rígida entre centro e margem, protagonista e privilégio. O que se vê em cena é um corpo coletivo atravessado por diferenças, tensões e negociações constantes. Cada gesto é um acordo provisório entre forças que se cruzam: ancestralidade, desejo, fé, memória e invenção.

Essa dinâmica dialoga diretamente com a compreensão de *Èṣù* como princípio radical das existências, conforme afirma Rufino:



Tomando como base os ensinamentos presentes em *Ifá*, ressalto *Exu* como o princípio radical das existências. Desta forma, o orixá emerge como princípio explicativo de mundo fundamental a ser credibilizado na reinscrição de alguns cursos e problematizações no campo das ciências humanas. A encruzilhada nos possibilita uma crítica à linearidade histórica e às obsessões positivistas do modelo de racionalidade ocidental; atravessá-la é considerar os caminhos enquanto possibilidades. (Rufino, 2019, p. 31).



A crítica à linearidade histórica não é apenas conceitual; ela é corporal. O corpo que dança *Êşù* — mesmo fora do contexto ritual estrito do candomblé — acessa uma lógica de tempo descontínua, fragmentada, espiralada. Esse corpo não avança em linha reta; ele retorna, hesita, acelera, desacelera, escapa.

Nesse sentido, a criação coreográfica se aproxima do que Jarbas Siqueira Ramos denomina corpo-encruzilhada:



Conceitualmente, o corpo-encruzilhada é um corpo-espaco atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaco espiralado, curvilíneo, que aponta uma gnosis em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. (Ramos, 2017, p. 297).

O corpo-encruzilhada não executa movimentos; ele negocia forças. Cada passo é uma decisão ética, estética e política. Não se trata de ilustrar *Êşù*, mas de permitir que o princípio exusíaco organize o pensamento do corpo em cena. Isso exige a recusa de uma dramaturgia fechada e a abertura para o improviso como campo de saber.

A Pombagira irrompe neste trabalho não como figura folclórica ou representação simbólica, mas como força epistemológica que desloca as bases normativas do corpo, do desejo e da produção de conhecimento. Seu riso, sua presença excessiva e sua corporeidade marcada pela ginga e pela afronta instauram uma lógica que desautoriza a contenção moral e a domesticação dos afetos.

Ao compreender a Pombagira como potência criadora, Bruna Oliveira tensiona a relação entre corpo e mundo, apontando o riso como gesto cosmológico e político capaz de colocar a realidade em movimento, desestabilizando pactos de silêncio e repressão que historicamente interditaram os corpos femininos e dissidentes. [OLIVEIRA, 2015, p. 195]. Nesse sentido, a Pombagira opera como princípio de criação que reivindica o direito ao desejo, à presença plena e à transformação, fazendo do corpo não um objeto disciplinado, mas um território ativo de invenção e resposta ao mundo.

Essa abertura não significa descontrole. Pelo contrário: como afirmam Simas e Rufino, a potência das entidades cruzadas é sempre controlada pela própria força que as move. No caso das Pombagiras, essa dinâmica se manifesta de forma ainda mais explícita, especialmente na corporeidade feminina que desafia normas de gênero, moralidade e comportamento.



A energia pulsante das entidades cruzadas é libertadora, mas nunca descontrolada. Ela é sempre controlada pela própria potência do poder feminino e se manifesta em uma marcante característica da entidade: a pombagira é senhora dos desejos e manifesta isso em sua corporeidade gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo. (Simas, 2022, p. 22).

No espetáculo, essa potência se traduz em corpos que assumem o desejo como linguagem. Não há contenção moralizante, tampouco erotização vazia. O que se vê é um corpo que reivindica o direito de sentir, de desejar e de ocupar o espaço com presença plena. Um corpo que não pede desculpas por existir.

A encruzilhada, assim, deixa de ser apenas tema e se torna estrutura compositiva. A cena se constrói a partir de atravessamentos: entre masculino e feminino, humano e entidade, passado e presente, rito e performance contemporânea. Nada se resolve; tudo permanece em trânsito.

Criar na encruzilhada é aceitar que a obra nunca estará concluída. Ela permanece aberta, inacabada, disponível para novos cruzos. Assim como *Êşû*, a criação não se fixa: ela caminha.

Nesse processo, criar não se reduz a alinhar conceitos, mas a produzir deslocamentos sensíveis capazes de rasurar certezas. Trata-se de compreender a criação como experiência implicada, atravessada pelo risco e pela escuta. Nesse sentido, dialoga-se diretamente com Fayga Ostrower, pois afirma que criar é não se separar da vida, mas constitui uma intensificação do viver. Segundo a autora, “criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; somos nós a realidade nova” (OSTROWER, 2014, p. 28). A criação artística, assim, não se configura como adorno conceitual, mas como modo de existência.

Ao assumir a encruzilhada como método, o trabalho se distancia de modelos eurocentrados de composição coreográfica baseados em linearidade, fechamento formal e hierarquias rígidas. A dramaturgia que emerge desse campo é instável, aberta e relacional, construída a partir de estados corporais que se reorganizam continuamente no encontro entre os intérpretes. Não há uma narrativa única a ser seguida; há percursos possíveis que se abrem e se fecham conforme as forças em jogo.

Essa compreensão tensiona diretamente a noção de dramaturgia corporal discutida por Denize Mancebo Zenicola. A autora aponta para o risco de o bailarino-pesquisador, ao buscar sua dança pessoal, ancorar-se exclusivamente em suas preferências individuais, produzindo uma criação autocentrada. Como afirma Zenicola:



Podemos apontar para o bailarino pesquisador que, na procura constante da sua dança pessoal, investiga pelo contato mais imediato e focado em seu próprio corpo e preferências. Esse, na busca do movimento mais autêntico de si, da sua morfologia estrutural, da sua dramaturgia corporal, corre o risco de selecionar em sínteses e composições apenas suas preferências. (Zenicola, 2020, p. 57).

O processo criativo desenvolvido pelo Coletivo Boca 07 desloca esse risco ao compreender o corpo como corpo-arquivo, corpo atravessado por memórias coletivas, ancestrais e civilizatórias. O intérprete não cria a partir de si como limite, mas se constitui como território atravessável por saberes do terreiro, da rua, da experiência vivida e dos atravessamentos de *Êşù*. A dramaturgia corporal, nesse contexto, não nasce da escolha estética isolada, mas de um compromisso ontológico com o *àşé*, com aquilo que foi aprendido no chão, no rito, no erro, na queda e no levante.

Em *Abre caminho, deixa Exú passar!*, essa temporalidade se manifesta na ocupação do espaço cênico, na circularidade dos deslocamentos, na suspensão entre ataque e espera, na instabilidade dos equilíbrios e na frontalidade quebrada dos corpos. As imagens criadas em cena — corpos semiagachados, pernas suspensas, troncos inclinados, braços em tensão — não ilustram *Êşù*; elas operam a partir de seu princípio de mobilidade, prontidão e inacabamento.

Esse entendimento dialoga novamente com Rufino ao afirmar *Êşù* como princípio radical das existências, fundamento que rompe com a lógica da história linear e da racionalidade positivista ocidental. Criar, nesse horizonte, não é ornamentar uma ideia previamente dada, mas viver uma intensificação da existência no corpo que dança.

Assim, *Abre caminho, deixa Exú passar!* constrói sua estética como um campo permanente de encruzilhadas: entre ritual e cena, entre memória e invenção, entre corpo individual e corpo coletivo, entre dança contemporânea e saberes do terreiro. O espetáculo não busca pureza formal, mas afirma uma pluriversalidade como projeto estético-político de dança, na qual o corpo se decoloniza ao reconhecer as matrizes afro-ameríndias que o constituem, conforme aponta Zenicola (2020, p. 59).

Fotografia 64 - Registro fotográfico da maior parte do Coletivo Boca 07 pós-apresentação, em 2022.





Fotografia: Arquivos pessoais.

EPÍLOGO

Ao despertar, *Gbigibe* percebeu que estava exatamente no mesmo lugar onde havia batido a cabeça. Os troncos das grandes árvores permaneciam imóveis, guardiões silenciosos da plantação que se estendia pelo vasto gramado verde, ainda banhado pela luz leitosa do luar. Ao erguer o olhar e girar o corpo lentamente, compreendeu que o tempo não havia avançado um único passo: a lua continuava alta e intensa, e, ao longe, ainda era possível ver as luzes do terreiro de seu tio refletindo na noite, como se o chamassem de volta.

Sentia-se tonto — como em todas as outras vezes em que havia atravessado o tempo —, mas, dessa vez, o menino não hesitou. Levantou-se o mais rápido que pôde e correu em direção às luzes, como quem corre para casa depois de se perder no mundo.

Quando chegou ao terreiro, todos o encararam em silêncio. *Será que já sacrificaram o galo de Èṣù?* — pensou, com o coração apertado. Ao avistar os assentamentos, soube que sim. O corte já havia sido feito.



Então veio a dúvida de quem retorna de um tempo que não cabe no relógio: o que, de fato, havia acontecido naquele curto, longo e médio intervalo? Receberia alguma repreensão do tio? Ou, ainda pior, de sua avó?

As roupas brancas que vestira antes continuavam limpas, intactas — não eram as mesmas que *Èsù* havia lhe entregado a ele, Anajé e Ayana. Mais uma vez, o peso da despedida caiu sobre seus ombros. O menino entristeceu-se ao lembrar dos amigos, desejando permanecer ali, ajudar o tio, prolongar aquele tempo que parecia não se repetir.

Mas o corpo amoleceu. As pernas fraquejaram, e, quase de joelhos, decidiu recolher-se ao quarto improvisado que o tio lhe havia preparado.

O cansaço venceu. Mesmo após correr por toda a fazenda, a cabeça ainda girava. Mais uma vez, a esteira sem travesseiro e o abajur de sisal lhe fizeram companhia. Pela janela, refletia-se uma constelação brilhante. *Gbigibe* sabia que, se Anajé estivesse ali, saberia dizer exatamente qual figura se formava no céu. Naquele instante, o menino apenas sabia que as estrelas brilhavam — embora não com a mesma intensidade de um lugar distante que um dia já havia conhecido.

O sono o tomou rapidamente.

Mas o despertar veio ainda mais depressa, com o alvoroço da madrugada lá fora. Um raio estridente de sol atravessou o quarto, anunciando que já era manhã. Ao sair, foi finalmente tomar banho, trocar as vestes, e sentiu o aroma familiar de afeto percorrer todo o terreiro.

Na cozinha, sua avó e seu tio logo se aproximaram.

— Você está se sentindo bem, meu neto? — perguntou a avó, preocupada.

— Sim... estou bem melhor — respondeu *Gbigibe*, sentando-se à mesa.

— Por onde você andou afinal? — continuou o tio Juarez.

— Acho que desmaiei quando fui pegar o galo de *Èsù* — mentiu.

— Estranho... tive que mandar outra pessoa buscar o bicho, e ele estava no mesmo lugar.

— No mesmo lugar? Acho que não o encontrei... estava muito escuro.

— *Gbigibe*, o galo tinha muitos detalhes avermelhados. Mesmo com pouca iluminação, dava pra ver.

— Detalhes vermelhos? — pensou, sorrindo por dentro. — Achei que fosse todo preto, até os olhos...



— Não era como o galo que temos lá em casa — disse a avó, tomando mais um gole de café.

O assunto se encerrou. Logo seria hora de partir.

Gbigibe arrumou sua mala, recolheu as roupas, organizou o quarto como o tio fizera ao recebê-lo. Não demorou muito até que o barulho arrebatador ecoasse pelo barracão: o Sr. Bigodudo havia chegado. A van azul, vista pelas frestas do portão, fazia a luz dentro da casa crescer.

O menino abraçou o tio com força, pediu a bênção mais uma vez, despediu-se de todos e prometeu voltar em breve. Ajudou a carregar as malas e, embora tudo estivesse pronto, ainda havia um olhar preso à saudade — àquilo que só uma noite encantada poderia proporcionar.

Era uma história que ninguém acreditaria. Mesmo que contasse com veemência, seria tratado como louco. Diferente das histórias que haviam sido necessárias para que ele estivesse vivo naquele tempo presente.

Enquanto a van se movia, *Gbigibe* observava o gramado onde encontrara o Cabaré 777. Sabia que aquela fenda no tempo não se abriria novamente para ele. Ayana e Anajé também não estariam mais ali. Se quisesse reencontrá-los, teria que descobrir outra forma de viajar no tempo — e isso só aconteceria se *Èṣù* quisesse. No fundo, *Gbigibe* sentia que o Orixá já havia se divertido o suficiente.

Algumas lágrimas escorreram por seu rosto. Prometeu a si mesmo que jamais esqueceria Ayana e Anajé. Um dia, contaria aquela história, para que ninguém perdesse o poder de acreditar nos *Òrìṣàs*.

Já dentro da van, o tio Juarez correu até ele antes que o motor arrancasse:

— Eu queria ter te perguntado isso antes...

— Desculpa, tio. Sei que o senhor confiou em mim, mas... se eu contasse, o senhor não acreditaria.

— Não se preocupe, meu fio. O importante é que você está bem. Mas me diga... por que você está usando um xiorô no tornozelo?

A resposta não veio a tempo. O carro partiu. No primeiro sinal vermelho, *Gbigibe* retirou o xiorô e sorriu: a memória estava ali. Ele não havia sonhado.

Ao chegar à casa da avó, correu ao quintal para verificar se o galo Espinela ainda estava lá. Estava. Mas algo brilhava em sua garganta. Ao se aproximar, retirou uma gargantilha improvisada. Dentro, havia um bracelete de cobre com uma inscrição:



“Do Brasil para a Nigéria, século XXII.”

Gbigibe soube imediatamente: era de Ayana.

O garoto estava voltando para dentro de casa, carregando agora dois objetos-lembranças, provas materiais que confirmavam, mais uma vez, que tudo o que havia vivido era real. Não fora sonho, não fora delírio. *Gbigibe* começou a agradecer a *Èṣù* em silêncio, com o corpo inteiro. Tinha convicção: aquilo era coisa dele.

E foi justamente nesse instante — quando colocou o primeiro pé para dentro de casa — que um pássaro passou por cima de sua cabeça. Pela agitação do voo, não foi possível distinguir qual ave era. Apenas o som rápido das asas cortando o ar. No movimento brusco, uma de suas plumagens se desprende. A pena perdeu o rumo, flutuou por alguns segundos e pousou, suave, na mão aberta de *Gbigibe*.

Ao entrar em casa, a avó de *Gbigibe* reparou nos objetos que o garoto carregava nas mãos. Mas foi a pena que primeiro lhe atravessou o olhar. Aproximou-se devagar, como quem reconhece um chamado antigo, tomou a pena entre os dedos e franziu o rosto, desconfiada.

— Onde você arranjou isso, meu neto?

— Um pássaro passou agora há pouco. No bater das asas, a pena caiu bem aqui, na minha mão.

A avó permaneceu em silêncio por alguns segundos. Observava o amarelo vivo misturado ao verde intenso, um brilho que não parecia obedecer à luz da tarde, como se carregasse dentro de si outro sol.

— Isso não é possível — disse, por fim. — Essa pena não cai assim. Ela pertence à ararajuba.

— E por que não poderia cair, vó? É só uma pena...

A avó respirou fundo, como quem busca no corpo uma lembrança que o tempo tentou esconder.

— Porque essa ave não voa por aqui, *Gbigibe*. A ararajuba é da Amazônia. Vive sobretudo entre os povos Kayapó, especialmente os Xikrin do Cateté. Não tem como ela estar sobrevoando Sergipe.

O nome escapou da boca do garoto sem que ele percebesse:

— Anajé...

— O quê? — perguntou a avó, erguendo os olhos.

— Nada... — respondeu, limpando as lágrimas que agora escorriam livres. — Nada não.

A avó continuou:

— Faz mais de oitenta anos que vi uma dessas. Foi quando minha mãe — sua bisavó — me levou para visitar nossos parentes lá no Norte. Ainda sinto o cheiro da mata quando fecho os olhos. O canto dos pássaros... era como se o mundo respirasse diferente.

Gbigibe apertou a pena contra o peito. Agora sabia: passado, presente e futuro não estavam separados. Eram apenas caminhos diferentes cruzando o mesmo chão.



— Passando, presente e futuro... — murmurou, quase em reza. — Não é mesmo, Èṣù?

A avó então notou o bracelete de cobre.

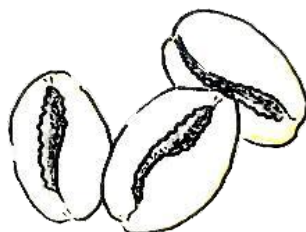
— E isso aqui? — perguntou. — Pegou na casa do seu tio?

— Não, vó. Isso foi... uma lembrança. De uma amiga.

Sem esperar mais perguntas, *Gbigibe* correu para o quarto. Deitou-se com os três objetos ao lado do corpo: a pena da ararajuba, o bracelete de cobre e o xaorô. Não eram lembranças comuns. Eram provas. Âncoras. Marcas deixadas da aventura que vivera.

Antes que o sono o tomasse, pensou em Ayana. Pensou em Anajé. Pensou que talvez nunca mais os encontrasse — pelo menos não daquele jeito. Mas sabia, no fundo do peito, que Èṣù não repete caminhos. Ele inventa outros.

E assim, entre o terreiro da vida, o terreiro da arte e o terreiro do mundo, *Gbigibe* adormeceu.



Oṣuufu e alaie o ajalá babá ki yiye eleejbo

O kile ifa e mo oju wá babá

Ebo ré é mo juba awô

Oluwá mi é mó awo é mó awo ala we xe

É mó awo é lé sin okan babá é mó awo ala we xe

Ar da atmosfera, que nos conduz e molda nossa cabeça

Pai que sobreviveu e tornou-se o Senhor de *Ejigbo*, que saúda a casa de Ifá e nos reconhece ao olhar-nos

Pai vos pedimos que nos abençoe no culto

Meu Senhor, vós que conheceis os segredos do culto Vós que conheceis o segredo, cubra-nos após banhar-nos

Vós que conheceis o segredo e o nosso coração pai

Vós que conheceis o segredo, cubra-nos após banhar-nos⁴⁶.

A escrita dessa aventura teve início em 2024, já no segundo período do mestrado, e nasceu sob o signo da dor. Não uma dor abstrata, mas uma dor concreta, situada, atravessada por rupturas, transições e deslocamentos que alteraram profundamente o corpo, o tempo e a forma de escrever. Desde os primeiros capítulos, redigidos em Uberlândia, instaurou-se um

⁴⁶ Fonte: MONTEIRO, Marcelo dos Santos. Curso afro-brasileiro de toques, cânticos e danças. Rio de Janeiro, 1995. p. 45 Apostila. Biblioteca Nacional.



sentimento de deixa — uma partida que não se encerrava no gesto físico de sair de Aracaju, mas que se prolongava como estado contínuo de ausência. Mesmo com a certeza do retorno, havia uma suspensão: um intervalo em que o corpo permanecia sem chão, em trânsito, aprendendo a existir longe do que o fundava.

Esta dissertação investigou como a dança afro-brasileira se constitui como linguagem de resistência, escrita de si e produção de conhecimento, tendo como eixo central a experiência vivida no terreiro, na cena e na escrita. Partindo de uma abordagem performativa, o estudo assumiu o corpo não como objeto de análise, mas como território epistemológico, lugar de memória, travessia e criação. Ao longo do trabalho, buscou-se compreender de que modo a branquitude opera nas artes cênicas brasileiras — inclusive quando os discursos se anunciam afrocentrados — e como a dança afro-brasileira pode afirmar-se como campo legítimo de saber, ancorado em epistemologias ancestrais, no axé e no tempo espiralar.

A pesquisa demonstrou que a colonialidade não se manifesta apenas em discursos explícitos de exclusão, mas também em formas sutis de validação estética, metodológica e epistemológica. Conforme apontam Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019, p. 44), a colonialidade persiste mesmo após o fim da colonização formal, organizando modos de ser, saber e sentir. No campo das artes, isso se traduz na hierarquização de técnicas, corpos e narrativas, frequentemente orientadas por parâmetros eurocentrados que relegam as danças afro-brasileiras à condição de objeto folclórico, exotizado ou meramente ilustrativo.

Ao afirmar a Dança de Orixá como epistemologia, este trabalho se insere na luta decolonial enquanto projeto inacabado, que não busca uma “outra modernidade”, mas a possibilidade de coexistência de múltiplos mundos, tempos e racionalidades (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFOGUEL, 2019, p. 48). Nesse sentido, a escrita assumiu a grafia “de(s)colonialidade” como gesto simbólico e metodológico, evidenciando o entre-lugar em que esta pesquisa se constrói: desmontar as lógicas coloniais ao mesmo tempo em que recria modos outros de existir, criar e dançar.

O diálogo com Aimé Césaire (2021) reforça a dimensão contracolonial do trabalho, ao compreender a colonização como processo de desumanização que atinge tanto o colonizado quanto o colonizador. Ao trazer essa crítica para o campo da dança, a pesquisa evidenciou como os modelos hegemônicos de corpo, técnica e criação reproduzem violências simbólicas e epistemológicas, mesmo quando vestidos de neutralidade ou universalidade. A recusa a esses moldes não se apresenta aqui como negação pura, mas como invenção: um gesto de reexistência que se dá no corpo, no rito e na cena. (Césaire, 2021, p. 23).



Os procedimentos metodológicos incluíram registros de memória, vivências no terreiro, processos criativos em sala de ensaio, documentação de espetáculos do coletivo Boca 07 e reflexões produzidas ao longo do deslocamento territorial entre Aracaju e Uberlândia. Esses materiais constituíram o corpus empírico da pesquisa, analisado a partir de eixos como corpo, ancestralidade, colonialidade, criação e tempo espiralar.

A escolha por articular ficção, teoria e experiência não se configurou como dispersão, mas como estratégia metodológica coerente com as epistemologias afro-diaspóricas, nas quais o corpo é, conforme aponta Leda Maria Martins (2021, p. 88), lugar e ambiente da memória. As narrativas ficcionais protagonizadas por *Gbigibe*, Anajé e Ayana não operam como ilustrações, mas como dispositivos de pensamento, capazes de instaurar sentidos que escapam à linearidade acadêmica ocidental. O tempo espiralar, conceito central no diálogo com Martins, permitiu compreender a dança e a escrita como atos de inscrição temporal, nos quais passado, presente e futuro coexistem e se contaminam.

A experiência de deslocamento territorial — sair de Aracaju e afastar-se do terreiro durante o mestrado — revelou-se, ao longo da pesquisa, não apenas como vivência pessoal, mas como condição epistemológica. A ausência do axé cotidiano, do xirê, do assentamento do seu Orixá, e da convivência ritual intensificou a percepção de que o conhecimento produzido no terreiro não se suspende com a distância física. Ao contrário, ele se reinscreve no corpo como memória viva, reafirmando o que Rufino (2019, p. 86, 2023, p. 79) compreende como Exú: princípio do movimento, da encruzilhada e da criação.

Entre as principais contribuições desta dissertação, destaca-se a afirmação da dança de Orixá como campo legítimo de produção de conhecimento, capaz de tensionar as fronteiras entre arte, rito e academia. O trabalho contribui ainda para o debate sobre decolonialidade nas artes cênicas, ao evidenciar como o corpo afro-diaspórico produz saberes que não cabem nos modelos científicos tradicionais, mas que são rigorosos, complexos e profundamente enraizados na experiência.

Como limites da pesquisa, reconhece-se que a escrita se ancora fortemente na experiência situada do autor, o que não pretende universalizar vivências, mas afirmar a legitimidade do conhecimento localizado. Esse limite é também potência: ao assumir o corpo como lugar de fala e produção epistemológica, o estudo abre caminhos para outras pesquisas que partam de experiências diversas no campo das danças afro-brasileiras e das culturas de terreiro.



Esta dissertação não se encerra como conclusão definitiva, mas como abertura. Assim como a decolonialidade é um projeto em curso, a dança aqui apresentada permanece em movimento, em estado de travessia. Entre o terreiro e a universidade, entre a escrita e a reza, entre a memória e a criação, o que se afirma é a possibilidade de existir e dançar outros mundos. Um mundo em que o corpo negro não apenas performa, mas pensa, cria, cura e reinventa o tempo.

A aprovação no mestrado foi acompanhada por um choro incessante e por uma alegria que não cabia inteira no peito. Aceitar esse caminho significou deixar a terra, a casa, o *Ilê*, o assentamento do Orixá, os ritos que me criaram desde os quatorze anos. Pela primeira vez, eu me afastaria por quase um ano da convivência cotidiana com o axé, dos finais de semana em xirê, do gesto simples — e profundo — de acender a vela no terreiro.

Não estaria na roça, não receberia a bênção dos mais velhos com a mesma frequência, não partilharia o axé com os iguais e os mais novos de forma presencial. A saudade antecedeu a viagem e já doía antes do avião levantar voo.

Sair de Aracaju implicou também deixar o encontro mais profundo da minha vida, deixar a avó, deixar os braços que ainda não tinham sido suficientes. Partir exigiu coragem, sobretudo para quem carrega, desde cedo, a ausência de um pai material e encontrou no pai espiritual um eixo de sustentação. Naquele momento, a sensação era paradoxal: parecia que eu abandonava aquilo que, na verdade, sempre me sustentou.

Ao chegar em Uberlândia, uma crise de maturidade se instalou. Eu não reconhecia as pessoas, nem a cultura, nem a mata, nem a terra. O ar não era o mesmo. A água salgada da praia não existia. Era preciso reinventar os próprios costumes para continuar existindo.

Esse não reconhecimento do entorno produziu um estado de suspensão que atravessou a escrita. O corpo tornou-se instável, por vezes exausto, turvo, quase irreconhecível para si mesmo. Houve momentos em que precisei insistir para não me perder. Questionei se eu era suficiente, se estava no lugar certo, se fazia a escolha correta. A vontade era arrumar a mala de mão do coração e voltar: para o colo da avó, para o aconchego da terra, para um conforto que ali não existia. Esse esgotamento não foi corrigido nem apagado na escrita. Ao contrário: foi assumido como método.

Os capítulos iniciais desta dissertação nasceram desse deslocamento. A experiência territorial não aparece apenas como dado biográfico, mas como condição epistemológica. Foi a partir da ausência que o corpo passou a perceber com nitidez aquilo que o funda. A instabilidade tornou-se procedimento; a fragmentação, linguagem; o cansaço, matéria. A



escrita se construiu no mesmo ritmo do corpo: irregular, atravessada, em espiral. Não havia como produzir um texto linear quando o tempo interno estava desorganizado. Essa escolha não é falha metodológica — um posicionamento ético, político e epistemológico.

Quando decidi ir para Uberlândia, eu tinha cinco anos de iniciado no santo. Durante o mestrado, completei sete anos de feitura. Em janeiro de 2026, fiz minha obrigação, alimentei meu Orixá, quando mais precisava estar com ele. Iniciei o mestrado ainda como *Yawô*, exercendo também o lugar de *Babáèfùn* da casa; e encerro este ciclo tornando-me Ebomi do meu Ilê, sete anos completos em quinze de setembro de 2025. Carrego no corpo as marcas de um aprendizado que não se encerra, porque no tempo dos Orixás sempre seremos crianças. O conhecimento é inacabado. O que se reconfigura no terreiro hoje é a sobrevivência da própria tradição.

Esta escrita parte, portanto, da sobrevivência da oralidade. Meus heróis não vieram da televisão, nem das narrativas hegemônicas. Eles me chegaram pelos contos ancestrais, pelas histórias ouvidas, pelos gestos repetidos no chão do terreiro. Cresci lendo ficções que se aproximavam dos Orixás, mas sem jamais nomeá-los. Essa ausência marcou profundamente uma criança apaixonada por fantasia, que não se via representada. Essa ferida se arrastou até a graduação em dança e encontrou, finalmente, possibilidade de elaboração nesta dissertação.

O momento de encerramento e renovação de ciclos exigiu que *Obalùwàiyé* acalmasse meu *orí* de todas as formas possíveis. Não é uma trajetória fácil, sobretudo quando a cobrança interna é maior que a externa. A resistência que se afirma nesta escrita é também a afirmação de uma epistemologia do axé: o terreiro, por si só, já é conhecimento suficiente para a criação e a continuidade do mundo. A academia, ainda que discuta formas outras de escrita, não está plenamente preparada para a poética afro-brasileira como modo legítimo de produção de saber.

Sou do Candomblé desde os quatorze anos. São dez anos de caminhada de axé. Se retiro o que aprendi no terreiro, não sobra nada. Reconheço, contudo, que minha cor de pele carrega privilégios herdados da colonialidade da branquitude — privilégios que não se apagam mesmo quando criticados. Essa consciência atravessa o texto como tensão permanente. Ainda assim, fiz uma promessa: não desistir. Não por mim apenas, mas por *Obalùwàiyé*, pela ancestralidade, pela minha avó, que nunca teve acesso à universidade.

Criar o coletivo Boca 07 foi uma salvação interior. Enquanto muitos tinham academias, estúdios e escolas, minha escola sempre foi o terreiro. Aprendi a dançar ao lado dos Orixás. Nenhuma formação acadêmica dá conta de legitimar esse aprendizado. Minha mãe de santo



foi — e é — minha professora de dança. Os ensinamentos que ela transmite não cabem em diplomas. Esta escrita é, antes de tudo, transmissão de axé.

A ficção que atravessa esta dissertação não se opõe à verdade. Ela é atravessada pela memória, pela vivência, pelo corpo. Talvez os enredos amorosos e algumas aventuras sejam ficcionais; o sentir, não. O tempo se embaralha porque, no mundo afro-diaspórico, passado, presente e futuro coexistem. Os fundamentos apresentados — a quartinha, o fio-de-contas, o *obí*, a vela, o xadorô — não são metáforas literárias: são realidades rituais concretas. Apresentá-los aqui não é traduzir o sagrado, mas afirmar sua existência como saber.

A dança que produzo não nasceu na academia. Ela me levou ao terreiro. Foi um chamado do Orixá que só compreendi com o tempo. E não há epistemologia possível para essa dança que não seja decolonial, contracolonial e encantada. Dançar com os Orixás é o maior conhecimento que carrego. É isso que deixo aqui, como gesto de resistência, memória e continuidade.

Axé.

GLOSSÁRIO

Àjẹun (Ajeum) – Alimento, refeição; em sentido simbólico, representa o sustento espiritual, a partilha e a manutenção do axé.

Abian – Pessoa que está em processo inicial de aproximação com o Candomblé, antes da iniciação formal.

Adobá – Gesto de reverência e saudação realizado ao final de ritos, coreografias e apresentações dedicadas aos Òrìṣà.

Àkàràjé (Acarajé) – “Bola de fogo”; alimento feito com feijão-fradinho e azeite de dendê, tradicionalmente ofertado a Oyá (Iansã).

Anajé – Nome de origem tupi presente na narrativa, associado ao universo espiritual, ancestral e à ideia de travessia.

Àrún – Cinco; número associado à transformação e ao movimento.



Àsìkò (Asikó) – Palavra iorubá que significa “tempo”, “momento” ou “ocasião”; na narrativa, entidade-narrador que conduz o leitor entre tempos, camadas e dimensões.

Atabaque – Tambor sagrado utilizado nos rituais do Candomblé, instrumento fundamental de comunicação entre humanos e Òrìṣà.

Atotô – Saudação sagrada dirigida a *Ọbalúwàiyé*, usada para pedir silêncio, respeito e reverência diante do *Òrìṣà* da terra, da cura e da transformação.

Àṣẹ́ (Axé) – Força vital, energia sagrada que sustenta a vida, o movimento e a realização; princípio de potência e continuidade.

Ayéyè (Ayêyê / *Ayéyè*) – Festa, celebração ritual; símbolo da vivência coletiva do axé e da partilha comunitária.

Awô – Segredo ritual; conhecimento resguardado e transmitido por iniciação, convivência e responsabilidade ética no terreiro.

Bàbálórìṣà – Pai de santo; sacerdote responsável pela condução espiritual, ritual e organizacional de um terreiro.

Babáẹ́fún – Figura ritual ligada ao uso do *ẹ́fún* (giz branco sagrado), associado à purificação, à ancestralidade e aos fundamentos do branco.

Bassé (*Bàṣé*) – Cozinha do terreiro; espaço ritual de preparação dos alimentos sagrados e das oferendas.

Borí – Ritual de “dar comida à cabeça”; oferenda feita ao Orí com objetivo de equilíbrio, fortalecimento e alinhamento espiritual.

Caboclo – Entidade espiritual ligada às forças da natureza, aos saberes da terra e à ancestralidade indígena, cultuada em diversas tradições afro-brasileiras.

Camarinha – Espaço reservado de recolhimento do iniciado durante o rito de iniciação; lugar de aprendizado, silêncio e transformação.

Candomblé – Religião afro-brasileira de matriz africana que cultua os *Òrìṣà*, Inquices e Voduns, estruturada no axé, na oralidade e na ancestralidade.

Deburú – Pipoca consagrada a *Ọbalúwàiyé*; símbolo de purificação, transformação e renascimento.

Èjì – Dois.

Èṣù (Exu) – *Òrìṣà* do movimento, da comunicação e das encruzilhadas; princípio organizador das existências e mediador entre os mundos.

Ebó – Oferenda ritual destinada aos *Òrìṣà* para equilíbrio, agradecimento, proteção ou reorientação de caminhos.



Ẹ̀fà – Seis.

Ẹ̀fún – Giz branco sagrado utilizado em marcações rituais, símbolos e processos de purificação.

Méje / Méjè – Sete; número de grande força simbólica nas religiões afro-brasileiras.

Ẹ̀ta – Três.

Ẹ̀rin – Quatro.

Ewé – Folhas sagradas; fundamento central da circulação do axé, do cuidado e da cura no Candomblé.

Gbigibe – Nome ficcional de inspiração iorubá, associado à ancestralidade, ao corpo e à travessia.

Ifá – Sistema divinatório iorubá e conjunto de saberes conduzidos pelos *babaláwôs*, baseado nos *odù* e na oralidade ancestral.

Ilê / Ilé – Casa, lar; no contexto religioso, o terreiro, espaço de axé e pertencimento coletivo.

Ilà – Grito sagrado que anuncia a chegada de um *Òrìṣà* durante rituais ou apresentações.

Ìyálórìṣà (Iyalorixá) – Mãe de santo; sacerdotisa responsável pela condução espiritual e ritual de um terreiro.

Yemoja (Iemanjá) – *Òrìṣà* das águas salgadas, símbolo da maternidade, da fertilidade e da força do mar.

Ọmọ-òrìṣà (Filho/Irmão de santo) – Pessoa iniciada no culto de um *Òrìṣà*, pertencente a uma casa de axé.

Ìtàn (Itan) – Narrativas sagradas que contam as histórias e ensinamentos dos *Òrìṣà*.

Yàwò (Iyaô / Yawó) – Iniciado recém-consagrado no Candomblé; símbolo de renascimento e aprendizado.

Kétu (Ketu) – Nação do Candomblé de origem iorubá; uma das principais tradições afro-brasileiras.

Muzenza – Termo de origem banto que designa o novato ou aprendiz; simboliza o tempo de aprendizado no terreiro.

Nanã (*Nàná* / Nanã Buruku) – *Òrìṣà* feminino ligado à lama, às águas paradas, à morte e ao retorno à terra.

Obá (*Ọbà*) – *Òrìṣà* guerreira associada às águas revoltas e à força feminina.

Ọbalúwàiyé (Obaluaê) – *Òrìṣà* da terra, das doenças e das curas; senhor da transformação e do ciclo vida–morte–renascimento.

Obí – Fruto sagrado utilizado como oráculo simples para confirmação de caminhos e decisões.



Ogó – Bastão ritual associado a *Êṣù*, símbolo de autoridade, comunicação e movimento.

Ògún (Ogum) – *Òrìṣà* do ferro, da guerra, da tecnologia e do trabalho.

Òfò (*Ofó*) – Palavra de poder; encantamento verbal que movimenta o axé.

Opanijé – Ritmo sagrado de *Ọbalúwàiyé* executado nos toques de atabaque, associado à cura e ao recolhimento.

Ọkan – Um.

Ọrì (Orí) – Cabeça física e espiritual; princípio da individualidade e do destino.

Òrìṣà (Orixá) – Divindades da tradição iorubá; forças da natureza que regem o equilíbrio do universo.

Ọṣàlà (Osálá / Oxalá) – *Òrìṣà* da criação, da paz e da pureza; senhor do branco e da origem.

Ọṣun (Oxum) – *Òrìṣà* das águas doces, da fertilidade, da beleza e do poder feminino.

Ọyá (Iansã) – *Òrìṣà* dos ventos, das tempestades e das transformações.

Pemba – Giz sagrado utilizado para riscar símbolos e pontos rituais.

Pombagira – Entidade feminina das tradições afro-brasileiras, associada à encruzilhada, ao desejo, à palavra, à agência do corpo e à ruptura de normativas morais.

Quimbanda – Vertente religiosa afro-brasileira dedicada majoritariamente ao culto das entidades da esquerda.

Runkó – Quarto sagrado de recolhimento durante o processo de iniciação.

Terreiro (Ilê Axé) – Espaço físico e espiritual onde se realizam os cultos aos *Òrìṣà*.

Ẓàngó (Xangô) – *Òrìṣà* do trovão, da justiça e da realeza.

Xaorô – Amuleto feito com sementes ou contas, utilizado para proteção e marca de pertencimento ritual.

Xaxará – Cetro sagrado de *Ọbalúwàiyé* feito de palha e búzios, usado para varrer males e espalhar axé.

REFERÊNCIAS

AUGRAS, Monique. **Transe e construção de identidade no candomblé**. Psicologia: Teoria e Pesquisa, Brasília, v. 2, n. 3, p. 191–200, 1986. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaptp/article/view/16999>. Acesso em: 27 dez. 2025.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.



CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser**. São Paulo: Zahar, 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2021.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (org.). **Rituais e linguagens da cena: trajetória e pesquisas sobre corpo e ancestralidade**. Curitiba: Appris, 2020.

FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18–36, jul./dez. 2013. DOI: 10.9771/2317-3777dança.v2i2.9752. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>, Acesso em: 5 set. 2024.

FERREIRA, Antonio Marcos Junior. **A dança dos orixás de Augusto Omolú e suas confluências com a antropologia teatral**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12287>. Acesso em: 28 out. 2024.

FERREIRA, Maria Zita. **Dança negra, ginga a história**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2008.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Cobogó, 2019.

LARA, Larissa Michelle. **As danças do sagrado no profano: transpondo tempos e espaços em rituais de candomblé**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/175572>. Acesso em: 1 jan. 2025.

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

LIMA, Anna Carolina Ferreira. **Notações coreográficas: a partilha do gesto editorial**. 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.48.2023.tde-21062023-102621>. Acesso em: 28 mar. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MENDES, Katiuisa de Oliveira. **Do candomblé de Queto: considerações acerca da tradição brasileira das culturas afro-americanas**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://ri.uea.edu.br/server/api/core/bitstreams/0de5fde2-91a9-44ad-a831-0ac5dbd9b116/content>. Acesso em: 30 dez. 2025.

MOURA, Lino Daniel Evangelista. **Cabra macho e flamenco transculturados: a dança como embaralhamento de subjetividades**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –



Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30027>. Acesso em: 10 maio 2022.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

OGOT, Bethwell Allan (ed.). **História geral da África, V: África do século XVI ao XVIII**. Brasília: UNESCO, 2010. 1208 p. ISBN 978-85-7652-127-3.

PRANDI, Reginaldo. **Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu**. Revista USP, São Paulo, n. 50, p. 46–63, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275>. Acesso em: 24 out. 2023.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 318–339, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/xYVBX7th5ML5yXQTVVJ9n8N/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2019v9n4ID1012>

RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber real a partir de Exu e suas encruzilhadas**. Antropolítica, Niterói, n. 40, p. 54–80, 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.

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

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: Branquitude, Hierarquia e Poder na Cidade de São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2014.

SILVA, Maicom Souza da. **Dança afro-brasileira cênica**. Curitiba: Appris, 2021.

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19743>. Acesso em: 1 out. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; LOBO, Rafael Haddock. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis: Vozes, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

ZENICOLA, Denize Mancebo. **Máscaras decoloniais: dança e performance**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS (SITES):

ÂNGELO, Francisca Navantino P. de (Chiquinha Paresi). *Os dez anos da Lei nº 11.645/2008: avanços e desafios*. Cadernos CEDES, Campinas, v. 39, n. 109, p. 357–378, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/yrXGvcNFhs5JLcjJv9Nx5bG/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

BRASIL. *Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 mar. 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm. Acesso em: 4 jun. 2022.

CIVILIZAÇÕES AFRICANAS. **Zulus**. *Civilizações Africanas: blog sobre história, cultura e tradições africanas*. Disponível em: <https://civilizacoesafricanas.blogspot.com/2010/02/zulus.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS:

YOUTUBE. *[Ogum - Espetáculo Ayeye (Um Quê de Negritude)]* [vídeo online]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S9rQpyweg-U&list=RDS9rQpyweg-U&start_radio=1. Acesso em: 1 dez. 2024.

YOUTUBE. *[Obaluaiyé - Espetáculo Ayeye (Um Quê de Negritude)]* [vídeo online]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tXtYXNVsHFQ&list=RDtXtYXNVsHFQ&start_radio=1. Acesso em: 6 dez. 2024.

YOUTUBE. *[Abre Caminho, deixa o Exú passar!]* [vídeo online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emc66IgxGgU>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ANEXOS

Anexo 1: *Ọbalùwàiyé* na saída de *Egbonmi* Carlos ti *Ọbalùwàiyé*.



Fotografia: Paulo Lopes.