

## A DANÇA DIVINIZADA DOS ORIXÁS

### THE DIVINE DANCE OF THE ORIXÁS

ELIZIA CRISTINA FERREIRA (\*) BEATRIZ BORGES BASTOS (\*\*)



(\*)**Elizia Cristina Ferreira.** Professora adjunta da UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Campus dos Malês/BA. Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004), mestrado ) e doutorado em Filosofia pela UFSC. Membro do grupo Geofilosofia e performances do pensamento e coordenadora do Andanças - Programa de Pesquisa e Extensão em arte, filosofia e cultura. Atua em projetos de pesquisa extensão voltados para estética e filosofia da arte, com ênfase nas performances e cultura popular. Capoeirista e integrante do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil. Orcid: 0000-0002-3100-2610. **E-mail:** [elizia@unilab.edu.br](mailto:elizia@unilab.edu.br)



(\*\*)**Beatriz Borges Bastos.** Assessora técnica da Associação Estadual de Defesa Ambiental e Social (Aedas). Mestranda no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, Bacharela em Humanidades e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). Colaboradora do Programa de Pesquisa, Ensino e Extensão Andanças e pesquisadora no grupo de pesquisa Nyemba - Processos sociais, memórias e narrativas Brasil/África. Orcid: 0000-0003-1926-0040. **E-mail:** [biabastosb@gmail.com](mailto:biabastosb@gmail.com)

**Resumo:** Neste artigo, abordamos, a partir da dança, a perspectiva estética do culto aos orixás dos candomblés. Ao se comunicarem com a comunidade de terreiro, essas divindades dançam ao som dos atabaques, sendo que cada orixá tem seu jeito de dançar, que se adapta ao corpo do filho ou filha em que ele se manifesta. Esse jeito está ligado as suas qualidades, seus mitos e aos elementos da natureza, algo que, por si só, indica-nos um caminho de investigação estética: que dizer de deuses que dançam? Tais danças têm sido ‘traduzidas’ para o palco por meio de releituras artísticas, assim como têm influenciado a conformação do que costumamos chamar de danças afro-brasileiras. Pretendemos explorar, em função disso, tanto esse trânsito entre o sagrado e o artístico, quanto o sentido filosófico desse aspecto estético do candomblé, visto que para essa prática a beleza é um atributo importante, própria do sagrado e da vida.

**Palavras-chave:** Dança. Orixá. Estética.

**Abstract:** In this article, we approach the aesthetic perspective of the cult of the Candomblé orisha, from a specific aspect that involves it: the dance. When communicating with the *terreiro* community, these deities dance to the sound of the drums. Each orisha has its own way of dancing that also adapts to the body of the son or daughter through which it manifests. This way of dancing is linked to their characteristics, their myths, and the elements of nature. That indicates a possible aesthetic path: what can we say about dancing gods? However, such dances have been 'translated' to the stage through artistic reinterpretations, as well as it has influenced the formation of what we usually call Afro-Brazilian dances. Therefore, we intend to explore the transit between the sacred and the artistic, as well as the philosophical meaning of this aesthetic aspect of Candomblé. Since, according to this practice, beauty is an important attribute that characterizes the sacred and life.

**Keywords:** Dance. Orisha. aesthetics.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

|  
*Quem é ateu e viu milagres como eu  
Sabe que os deuses sem Deus  
Não cessam de brotar, nem cansam de esperar  
E o coração que é soberano e que é senhor  
Não cabe na escravidão, não cabe no seu não  
Não cabe em si de tanto sim  
É pura dança e sexo e glória, e paira para além da história  
Ojuobá ia lá e via  
Ojuobahia Xangô manda chamar  
Obatalá guia  
Mamãe Oxum chora lagrimalegria  
Pétalas de Iemanjá Iansã-Oiá ia Ojuobá ia lá e via Ojuobahia Obá  
É no xaréu que brilha a prata luz do céu  
E o povo negro entendeu que o grande vencedor  
Se ergue além da dor  
Tudo chegou sobrevivente num navio  
Quem descobriu o Brasil?  
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente  
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente  
Ojuobá ia lá e via Ojuobahia  
(Caetano Veloso)*

Disse uma vez o filósofo Nietzsche que não acreditaria num Deus que não soubesse dançar (2011, p. 59). Perguntamo-nos aqui qual sentido se pode apreender ao pensarmos que uma das formas de comunicação das divindades nos cultos de motriz africana<sup>1</sup> acontece pela dança?

Este trabalho visa investigar, nas chamadas danças dos *Orixás*, a gestualidade e a expressividade presentes em suas movimentações. Acreditamos que elas remetam a certos aspectos estéticos que, além de expressarem beleza, ensinam-nos sobre a resistência das populações escravizadas, sobre seus códigos de compreensão de mundo, bem como suas manifestações mais sensíveis e corpóreas, tal como é o caso da dança.

Para tanto, analisaremos os movimentos corpóreos dessas danças, presentes nos espaços religiosos, sociais e culturais dos chamados Candomblés. Como, todavia, existem vários modelos étnicos culturais intitulados como “nações de Candomblés” — sendo os

---

<sup>1</sup> “O termo motriz é utilizado pelo pesquisador Zeca Ligiero para substituir matriz, pois, segundo ele, não pretende apontar para a existência “apenas de uma ‘matriz africana’, mas sobretudo de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos [sic] dos seus habitantes.” (FERREIRA, 2017, p. 129).

principais *Kêtu-nagô* (Yoruba), *Jeje* (fon), *Angola-Congo e moxicongo* (banto) —, para essa discussão nos aproximaremos sobretudo da nação Iourubá (que propriamente cultua os *Orixás*).

Nossas reflexões são baseadas no entrecruzamento de metodologias que temos utilizado no “AnDanças: programa de pesquisa e extensão em arte, filosofia e cultura”<sup>2</sup>. Elas incluem práticas de danças e manifestações populares variadas, tal como observações de performances e um levantamento bibliográfico sobre o assunto. Temos nos valido para tanto da “cartografia sentimental”, metodologia empreendida pela pensadora Suely Rolnik, que consiste em falar das transformações contemporâneas do desejo a partir da criação fictícia de um roteiro de cinema. Em nosso caso, temos empreendido a cartografia sentimental a partir das experiências dançantes, assim como da corpografia de Idamara Freire, que consiste no exercício das reflexões originadas a partir das experiências sensíveis. Com isso, nossa pretensão é interseccionar teoria e prática para a análise do que temos chamado de “movimento corporal do pensamento”<sup>3</sup>. No caso da dança dos *Orixás*, tomamos como base empírica as aulas de dança afro feitas em *workshops*, na escola de dança da FUNCEB e no Ballet Afro do Recôncavo (entre outras), passando pela participação em festas de terreiro (momento em que acontecem as manifestações dançantes dos *Orixás* incorporados)<sup>4</sup>, assim como leituras do campo da dança, antropologia e filosofia.

---

<sup>2</sup> Programa ligado ao grupo “Geofilosofia e performances do pensamento” da Unilab – *campus* dos Malês. Para mais informações acessar: <http://pausapoetica.wixsite.com/andancas>

<sup>3</sup> Acerca disso publicamos o artigo “AnDanças – o movimento corporal do pensamento” na série “Extensão Universitária e Sociedade – Volume I A ecologia dos Saberes” da UNEB. Resumidamente, partimos do pressuposto filosófico de que o pensamento acontece no corpo e, portanto, que o movimento corpóreo também é gerador de pensamento (teoria).

<sup>4</sup> Ao longo de quatro anos, frequentamos oficinas de dança dos *Orixás* e/ou dança afro, danças populares e eventos semelhantes, além de produzirmos eventos no assim em projetos de extensão. Por considerarmos que tais práticas constituem nossas referências para produção dessas reflexões, mencionamos adiante algumas atividades externas de que participamos e seus/uas autores/as:

- <http://pausapoetica.wixsite.com/andancas/atividades>
- Oficina Corpos Conscientes – Carlos Santos Becerra – Unilab – 2014;
- Os caminhos da zamba – Verônica Navarro, Maga Schule, Marcelino Peralta – 2015;
- curso livre de Dança afro – Tatiana Campelo - Escola de dança da Funceb – 2014;
- Dança Afro Contemporânea – Maestro Monza Calabar e Marcela Barravento – Mercado Cultural de São Francisco do Conde – 2015;
- Dança afro: Corpo, ritmo e ritual em estudo. Stephanie Bangoura - casa do Benin, Salvador – 2015;

## 1. MILAGRES DO POVO

Essa religião de matriz africana tem forte presença no Recôncavo e contribui de modo importante para a história dessa região: “A implantação da religiosidade afro-baiana foi agenciada nas áreas que circundavam o sítio urbano, aos poucos se alastrando pela cidade” (SANTOS, 2009, p. 160). Por sinal, essa área é assim denominada desde o século XVII, em função de sua particularidade geográfica. Paulo Ormino de Azevedo, no artigo “Recôncavo: território, urbanização e arquitetura”, explica a formação física, geográfica e histórica dessa região <sup>5</sup>:

A faixa de terra formada por mangues, baixios e tabuleiros que contornam a Baía de Todos os Santos. Um “anfiteatro” com três degraus tendo como palco a cidade do Salvador e como “orquestra” a Baía de Todos os Santos. O Recôncavo é uma região de topografia baixa, com exceção da zona de Cruz das Almas, onde a altitude média é de 200m. (ORMINDO, 2011, p. 207).

A localidade foi formada pelas relações de trabalho escravocrata da agroindústria açucareira, apresentando uma grande diversidade em cada unidade regional. Em meados do século XX, o ciclo de petróleo e da industrialização ascendeu, envolvendo também os tabuleiros do tabaco, a agricultura de subsistência e a produção de materiais de construção, assim como extrativismo, criatórios, agricultura familiar, atividades no mar

---

- Work dance - Junior Oliveira - Teatro dona Canô – Santo Amaro da Purificação – 2015;  
- Ballet Afro do Recôncavo – Maestro Monza Calabar e Marcela Barravento – Teatro Dona Canô – Santo Amaro da Purificação – 2016;  
- A ginga que meu corpo dá, pistas para um pensamento sensível afro-brasileiro – Stênio Soares – Mostra UM’S e outros – UNESPAR – Curitiba – 2016;  
- Oficinas dança de Pé no Chão – Taata Muta Imê – (vários locais) – 2015 a 2018;  
Também são consideradas as festas de terreiro por nós frequentadas nas casas: Ilê ia Omã de Mãe Lidia de Oxaguiã em Santo Amaro; terreiro Oyá-Bômin de Mãe Silvia de Oyá Bômin em Acupe; terreiro Nzo Muta Lombô ye Kaiongo de Taata Muta Imê, bem como o xirê do Bembé do Mercado (2015 a 2018).  
Salientamos aqui que nenhuma de nós é iniciada na religião dos *Orixás*. Nossa relação com essas manifestações se refere ao que é aberto ao público.

<sup>5</sup> O Recôncavo baiano, pensado por Ormino num contexto Geográfico e histórico, é composto por 26 cidades, sendo elas: Conceição do Almeida, Sapeaçu, Cruz das Almas, Santo Antônio de Jesus, Salinas da Margarida, Muniz Ferreira, Nazaré, São Felipe, Dom Macedo Costa, Governador Mangabeira, Muritiba, Cachoeira, São Felix, Maragojipe, Santo Amaro, Saubara, Conceição do Jacuípe, Terra Nova, Amélia Rodrigues, Laje, Teodoro Sampaio, Candeias, Simões Filho, Salvador, São Francisco do Conde e São Sebastião do Passe.

como pesca e mariscagem, transporte e, em especial, o artesanato, que deu continuidade, caráter e identidade a essa cultura regional.

Muitos negros trazidos da África para as cidades do Atlântico vieram do porto Uidá em Daomé e outros da região da Costa da Mina, particularmente nos fins séc. XVIII até o fim do tráfico (1850). Hoje, esses lugares são admitidos como a Nigéria e o Benin, que pertencem ao tronco étnico Ioruba-Nagô. Essa amálgama cultural de vários povos deu forma à religião Candomblé.

A esse respeito, uma das perspectivas avaliadas por pesquisadores dessa religião é a de que seu surgimento restituiria as perdas ocasionadas pela escravidão no Brasil, revivendo o modelo mítico dos antepassados dos escravizados. Contudo, é sempre bom lembrar que o candomblé não é apenas restituição, sendo também, como diz Caetano Veloso, “um milagre do povo”. Como diz Robert F. Thompson:

O Ioruba permanece Iorubá precisamente porque sua cultura lhe oferece amplos meios filosóficos para compreender e, em última instância, transcender os poderes que periodicamente ameaçam dissolvê-la. O fato de sua religião e arte resistirem aos horrores do tráfico transatlântico e se estabelecerem firmemente nas Américas (Nova York, Miami, Havana, Matanzas, Recife, Bahia, Rio de Janeiro), enquanto o comércio de escravos provava a diáspora Iorubá, reflete o triunfo de uma inexorável vontade comunitária. (2011, p.33).

## 2. PARA ALÉM DA HISTÓRIA, LAGRIMALEGRIA...

Nos espaços dos terreiros, conhecimentos de diferentes grupos étnicos foram conservados. São saberes que envolvem culinária, dança, língua, indumentária, modos de cuidar da vida (humana e não humana), códigos éticos e estéticos variados, assim como o culto ao sagrado, aos *Orixás*.

*Orixá* é a designação dada aos deuses ou entidades cultuadas nos candomblés de tradição Iorubá. Eles são: “(...) integrantes de uma cultura dinâmica, viva e em permanente processo de transformação e ressignificação de seus valores éticos, estéticos, sociais, históricos e culturais” (PAIXÃO, 2009, p.5). Eles se relacionam através da

“possessão”<sup>6</sup> conhecida como “rodar no santo” ou “virar no santo”<sup>7</sup> (entre outros termos). Costuma-se dizer que, quando o *Orixá* chega, sua/eu filha/o “virou no santo”. A possessão é, segundo Rabelo, “um evento relacional” em que: “as entidades são mobilizadas por contextos sensíveis e significativos, que pedem sua presença, e uma vez presentes, dialogam ativamente com estes contextos” (RABELO, 2014, p.129). A dança é uma dessas manifestações:

No candomblé, como já vimos, as pessoas que dão ou viram no santo, que vivenciam a presença do *Orixá* através da possessão, são chamadas de rodantes. Os *Orixás* pegam ou apanham suas filhas rodantes em ocasiões diversas e variáveis – o ritual é o mais importante delas. Durante as festas em sua homenagem, eles dão rum – dançam respondendo aos tambores (o rum é um dos três atabaques do terreiro). (RABELO, 2014, p. 132).

A dança ritual-religiosa está na correlação humano-divindade e acontece, geralmente, nos espaços sagrados dos terreiros. Seu aprendizado se dá a partir da oralidade e com a prática: “(...) aprende-se vendo os mestres<sup>8</sup> fazendo/atuando; ouvindo os órgãos<sup>9</sup> cantando e tocando, presenciando aspectos ritualísticos cotidiano, vendo os *Orixás* chegando e dançando nos corpos dos dançantes do terreiro.” (FERREIRA, 2011, p.4). Na dança dos *Orixás*, tal como acontece nesses rituais, são rememorados seus feitos, suas histórias através da junção do canto, da dança, comida, vestimenta e do ritmo dos atabaques.

Ainda segundo Pierre Fatumbi Verger<sup>10</sup> (1981), o *Orixá* seria, em princípio, um ancestral divinizado que em vida estabelecera vínculos que lhe garantiriam o controle

---

<sup>6</sup> Encontramos o uso do termo “possessão” tanto em Miriam Rabelo quanto em Pierre Verger, entretanto, trata-se de um termo controverso e raramente utilizado entre o povo de santo.

<sup>7</sup> Sobre isso cf.: RABELO, Miriam C. M. *Enredos, feitura e modos de cuidado dimensões da vida e da convivência no candomblé* (2014). Salvador: EDUFBA. Essa obra é fonte importante de compreensão das dimensões sagradas dos movimentos vinculados a dança dos *Orixás*, tal como eles acontecem nos espaços-momentos religiosos.

<sup>8</sup> No texto, o autor faz uma nota explicativa acerca do que ele entende por “mestres”, referindo-se ao texto “Cargos de ordem hierárquica pertencente da organização própria de cada casa de Candomblé” (FERREIRA, 2009, p.4).

<sup>9</sup> De acordo com Ferreira (apud Martins, 2017, p.51-52), seriam músicos que mantem a disciplina da orquestra durante os rituais (ogã calofé).

<sup>10</sup> Pierre Verger foi um fotógrafo e etnólogo autodidata e franco-brasileiro.

sobre certas forças da natureza; assegurando-lhe a possibilidade de exercer determinadas atividades cotidianas, além de algum conhecimento sobre as propriedades da natureza. O poder do ancestral-*Orixá*, intitulado no Candomblé como “*Axé*”, teria, após a sua morte, a capacidade de encarnar momentaneamente em um dos seus descendentes durante uma possessão provocada (VERGER, 1981, p.18). Esse *axé*, força vital, sintonia, energia da roda e do corpo do dançante, pode ser incorporado nos seres humanos a partir da dança. Os *Orixás* são: “integrantes de uma cultura dinâmica, viva e em permanente processo de transformação e ressignificação de seus valores éticos, estéticos, sociais, históricos e culturais” (PAIXÃO, 2009, p.5).

Ao ser traduzido, o termo *Orixá* quer dizer “cabaça-cabeça”. Para a população Iorubana, a cabaça é um instrumento com a função de guardar, de reter determinada substância de origem sólida, líquido ou vegetal. Num sentido mais profundo, pode-se fazer uma analogia entre a cabaça e a cabeça-humana: “[como] o reservatório de toda energia cosmológica que configura as deidades chamadas *Orixás*. São estes *Orixás* que trazem a energia vital da vida, o *Axé*.” (PASSOS, 2004, p.33).

### 3. CANTO E DANÇO QUE DARÁ...

*Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara  
Minha cara minha cuca ficar odara  
Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara  
Pra ficar tudo jóia rara  
Qualquer coisa que se sonhara  
Canto e danço que dará  
(Caetano Veloso)*

Num espetáculo de beleza, sincronia, simetria e riqueza textual, cada *Orixá* conta sua história de vida a partir da dança por meio da movimentação ritmizada, seus rituais de morte, vida, nascimento, suas histórias de amor, caça, entre tantas outras. Todo *Orixá* tem idiossincrasias e na dança é bem marcante sua particularidade. Quando esses ritos religiosos são passados para a cena, para as performances artísticas, eles são

sistematizados e nomeados como Dança dos *Orixás*, um “estilo de dança” ensinado em várias escolas, a exemplo da escola de dança da FUNCEB. Aliás, é interessante dizer que, quando se faz uma pesquisa rápida sobre a Dança Afro-brasileira, em geral, a maioria das referências bibliográficas remete à Dança dos *Orixás*:

A cenologia que se constrói em torno da dança de cada *Orixá* complexifica a estrutura cênica visualizada, tornando, às vezes, ininteligível o desenrolar das narrativas míticas nas danças e cânticos que representam as entidades manifestadas em seus *iyâos* (filhos de santos), para uma assistência não familiarizada com o universo sagrado do candomblé... (PASSOS, 2016, p. 34).

Para os pesquisadores da dança afro Bastos (1979) e Larissa Michele (2000), a dança é o principal veículo de comunicação dos *Orixás*. Rudolf Laban, dançarino, coreógrafo, teatrólogo e musicólogo eslovaco, por sua vez, entende a dança como uma forma de comunicação não verbal, de movimento — nossa primeira linguagem:

Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas (LABAN *apud* SANTOS, 1996, p 18).

Segundo Santos, essa manifestação teria sido escolhida para a expressão dos deuses: “porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza”. (SANTOS, 1996, p.18)

O *Xirê*, conhecido popularmente como roda dos *Orixás*, é uma sequência coreográfica que organiza uma liturgia dançada coletivamente numa festa de terreiro. Essas rodas sagradas têm uma ordem de organização hierárquica nas danças e reúnem vários *Orixás* — das águas, da terra, da caça, do vento, da criação do mundo, (*Exu, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxalá, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã, Omulu*, entre outros)<sup>11</sup> — numa ordem funcional e preestabelecida pela nação Yorubá.

---

<sup>11</sup> Foram citados os nomes de alguns *Orixás* de tradição Iorubá. Para mais informações sobre os *Orixás* e a sua cultura, tomamos por referência o trabalho de Hendrix Alessandro Anzorena Silveira (2004) “A cultura



No dicionário *Yoruba Language*, um dos significados de *Xirê* é jogo, momento lúdico, divertimento. A brincadeira tem capacidade de reunir, criar, comunicar, celebrar, festejar e permite a socialização de uma maneira leve. No *Xirê* muitas coisas acontecem:

[reúnem-se] fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento lúdico, entre outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões. (SABINO; LODY, 2011 p. 105).

Essa dança vinda do terreiro foi passada para o meio artístico e cultural, sendo representada mimeticamente por bailarinos em espetáculos e cenas. Na proposta da estudiosa Inaicyrá Falcão Santos (2009) intitulada “Corpo e ancestralidade”, a autora faz a inter-relação entre a tradição herdada, a oralidade, a mitologia, as danças, os cantos, os gestos e ritmos, ressignificando na contemporaneidade os valores míticos, a natureza, o pensamento, a tradição e as histórias individuais. Os ritos vivenciados nos terreiros influenciam a memória corpórea, carregando as ações influenciadas por esses ritos que estarão presentes no cotidiano e nos meios artísticos (SANTOS, 2009 p.34).

A dança artística tem códigos gestuais de extrema importância. Quando ela é bem executada, a comunicação entre o público e a/o dançarina/o acontece, mesmo que a plateia não tenha muito conhecimento acerca da cultura religiosa pertencente à dança (FERREIRA, 2009, p.3). É nesse sentido que Augusto Omolu <sup>12</sup>, grande Bailarino/ator baiano, mestre na dança dos *Orixás*, trata da prática da dança dos *Orixás*. Para ele, o corpo do dançante precisa estar concentrado e consciente do que vai realizar, tendo clareza quanto ao significado de cada movimento e gesto da história que quer contar. É preciso estar ligado a uma crença e a um tipo de disposição mental. Na transfiguração da dança dos *Orixás* para os palcos, é preciso que haja precisão nos códigos gestuais para que haja comunicação com o público presente:

---

Religiosa dos Iorubás- Do surgimento à Diáspora”. Disponível em: [http://olorum.lendas.orixas.nom.br/ebooks/001\\_aculturareligiosadosiorubas.pdf](http://olorum.lendas.orixas.nom.br/ebooks/001_aculturareligiosadosiorubas.pdf). Acesso em: 22 Set. 2016

<sup>12</sup> Bailarino e ator (baiano), foi membro do Odin Teatrer (Eugênio Barba). É mestre na dança dos *Orixás* (ISTA) e possuiu uma carreira internacional de sucesso, oferecendo seminários prático-reflexivos sobre dança dos *Orixás* há aproximadamente 20 anos.

Na dança dos *Orixás* não existe gesto e ou movimento aleatório cada um tem uma categoria de significado e uma poética configurando assim a “ação física”. Como disse o próprio Mestre Augusto os “pés pensam” é preciso equalizar as intenções de força, peso, ritmo e tempo dos pés com os braços, tronco e pernas, as duas devem estar vibrando com as mesmas energias. Segundo ele toda a movimentação do corpo e principalmente dos pés tem como referência a terra (chão) toda a energia dos *Orixás* vem da terra. Deslocamento espacial e transição de movimentos e qualidades expressivas estão interligados. (FERREIRA, 2009, p. 6).

A esse propósito, podemos aproveitar a perspectiva de Daniela Beny Polito Moraes, em seu artigo “O trânsito do sagrado para o palco – reflexões sobre corporeidade da dança de Iansã”<sup>13</sup>, ainda que ele aborde especificamente um *Orixá*. Segundo a autora, a dança dos *Orixás* apreendida nos terreiros de Candomblé se mantém impressa e expressa no corpo dos dançarinos, que compreendem a mitologia existente por detrás de cada gesto, seja por meio do conhecimento da tradição oral, seja por mimese, fazendo com que haja um empoderamento<sup>14</sup> dos aspectos mítico-religiosos que colaboram para a criação artística (MORAES, 2015, p.11).

O corpo e o mundo estão numa relação de troca. Quando aplicamos uma força num espaço, ele também “sofre” essa força. No caso da dança dos *Orixás*, ela tem a característica particular dos joelhos estarem sempre dobrados, com o corpo encurvado, pois assim é aplicada uma força maior no chão — o corpo se conecta com o solo e, conseqüentemente, essa energia é retribuída por ele<sup>15</sup>: “Os pés tocam e se comunicam com a ancestralidade da terra - *aiê* - na concepção Yorubá de mundo, e assim estabelecem fortes relações sagradas com as matrizes africanas” (Sabino; Lody, 2011 p. 75).

---

<sup>13</sup> Também conhecida como Oyá/Oiá, deusa Yourubá, ela é cultuada inicialmente às margens do rio Níger, estando relacionada ao elemento fogo no Candomblé e ao despacho dos Eguns (espíritos dos mortos) na Umbanda, encaminhando os mortos para o outro mundo. Quando associada ao *Orixá* Xangô, ela está relacionada aos relâmpagos, trovões e tempestades. No sincretismo religioso, é representada por Santa Bárbara. “Yansã”, em Nagô, também significa “Mãe do céu rosado” ou “Mãe do entardecer”. Ela dirige os ventos, as tempestades e a sensualidade feminina. (Moraes, 2015)

<sup>14</sup> O empoderamento é a ação social e coletiva de participar de debates e atos com o intuito de potencializar algumas questões subalternizadas, e da conscientização civil sobre os direitos sociais. Esse ato possibilita emancipações e conquistas individuais e coletivas, também incentiva a liberdade de decisões.

<sup>15</sup> Essa compreensão de danças dos *Orixás* foi apreendida a partir da participação no curso “DANÇA AFRO – Corpo, Ritmo e Ritual em estudo”, que ocorreu em agosto de 2015 na Casa de Benin, Salvador/BA.

Os membros inferiores estão associados aos ancestrais, sendo que nos rituais de iniciação esta relação é reforçada e atualizada. O lado direito do corpo é considerado masculino; o esquerdo, feminino, dizendo respeito à ancestralidade masculina e feminina, respectivamente. Observamos que em vários rituais a sola dos pés deve permanecer em contato com o chão, visando ao estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra, também chamado de *aiê*. Já as mãos são consideradas como entrada e saída de forças provenientes dos Orixás incorporados em seus “filhos”. Desempenham desta forma papel importante na dramatização da vida social, pois gestos adequados são essenciais no cotidiano das relações sociais. Exemplificando, quando as palmas das mãos se encontram estendidas, voltadas para cima, frente ao corpo, em direção à autoridade, expressam uma atitude de submissão, de “pedir a benção”. Quando apenas a palma da mão direita é levantada, indica a benção concedida por uma pessoa portadora de prestígio e autoridade (MARTINS apud BARROS; TEIXEIRA, 2008, p.89).

A dança sagrada do Candomblé tem o fator tempo marcado de uma maneira diferenciada de algumas danças contemporâneas (como *jazz* e o *ballet*). Não há nela uma marcação numérica e/ou quantitativa; a desenvoltura da dança evolui a partir do *Axé* do *Orixá*, quer dizer, segundo a predisposição do(a) filho(a) de santo, a respiração e a intensificação da movimentação gestual. A repetição das linhas, formas, movimentos, ritmos, texturas e as combinações exercidas entre elas, cria certa representatividade pela qual os povos africanos e afro-brasileiros expressam sua característica estéticas constantes e fundamentais (MARTINS, 2008).

Tais povos celebraram as divindades e sua cultura a partir de uma tríade, de um *continuum* entre “batucar-cantar-dançar”<sup>16</sup> que: “permite que o círculo social quebrado seja religado (*religere*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e os mortos” (FU-KIAU apud LIGIERO, 2011, p.135). Inclusive, mesmo a separação clássica entre religião e entretenimento não se aplica, ainda segundo Ligiero, às performances africanas (LIGIERO, 2011, p.135).

As danças afro-brasileiras podem ser situadas no campo dos estudos decoloniais, seja pela história de resistência impressa nesses movimentos (pela luta de seus povos), seja pelo enfrentamento, através dessa linguagem artística, das noções hegemônicas de dança, colonizadoras dos corpos. Como diz a pesquisadora, dançarina e capoeirista, Renata de Lima Silva:

---

<sup>16</sup> Sobre isso conferir os trabalhos do pensador congolês Bunseki Fu-Kiau de Zeca Ligiero (2011), que retomam seu pensamento para falar das performances afro-brasileiras.

Pensar os cânones artísticos da dança, particularmente da dança contemporânea, nos faz perceber uma ambiguidade: ao mesmo tempo em que essa manifestação se apresenta como privilegiada para a democratização das linguagens da arte, toda sua estrutura, bem como suas próprias técnicas, são formadas por concepções e epistemologias que a vinculam a um universo cultural particular<sup>17</sup>. (SILVA, 2012, p. 1).

Aqui optamos por falar da dança, mas se consideramos esse aspecto informado por Ligiero (e por nossa vivência com essas práticas) de que o estético não se separa da vida, religião e do sagrado, então podemos ver, no âmbito das “performances africanas” (ou, no nosso caso específico, afro-diaspóricas), uma multiplicidade de linguagens, artes visuais, música, teatro e literatura. Nesse sentido, podemos, como propõe o filósofo Wanderson Flor Nascimento, apreender os valores estéticos que ensinados pelos candomblés: “(..) não apenas como religiões, mas também como modos de vida elaborados no Brasil com a presença de elementos culturais africanos, como crenças, saberes, valores e práticas.” (NASCIMENTO, 2016, p.153). Segundo ele, poderemos aí encontrar presentes certos “aspectos filosóficos” nesses valores. Gostaríamos de nos despedir falando um pouco acerca disto.

Essa compartimentação da vida (arte, educação, ciência, religião, estado, política, etc.) não é afeita às tradições africanas e afro-brasileiras de uma maneira geral. Eis aí algo que não cabe no que diz respeito ao candomblé. Nos festejos e casas por nós frequentadas podemos observar um cuidado enorme para que todo ritual seja belo. Aliás, para garantir isso, os preparativos podem levar dias: cumpre arrumar o barracão, enfeitar, fazer todos os procedimentos, “dar de comer” aos santos, preparar com cuidado o alimento, as roupas, os artefatos usados pelos orixás em sua manifestação e os artefatos em geral. Tudo isso, que parece acontecer sem nenhuma orientação prévia quando participamos do cotidiano de uma casa, obedece a uma complexa organização que abarca também o estético. A festa precisa ser bonita e farta, com verdadeiros banquetes que todos comerão em abundância. Porém, a refeição somente ocorre depois do ritual em que o dono ou dona da casa (o orixá que rege aquele templo) vem celebrar com seus filhos e filhas, dançar, dar algum recado. Trata-se de uma performance realizada por um “cavalo” muito bem paramentado, com bonitas roupas e adereços, ao som dos atabaques que soam com precisão e acuidade musical. Muitas vezes, caso algum ogã — como são chamados os filhos, homens,

---

<sup>17</sup> Esse universo seria justamente o do ballet clássico.

responsáveis pelos tambores, que aliás, também são vistos como seres que merecem respeito e obediência — saia do toque, do ritmo, o orixá parará de dançar e chamará a atenção dos músicos, exigindo a perfeição na batucada para seguir em sua manifestação.

Segundo Thompson: “o povo Iorubá avalia todas as coisas esteticamente – do gosto e da cor de um inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma mulher ou de um homem.” (THOMPSON, 2011, p.23). Nesse trânsito entre o palco e o solo sagrado, há muitas informações, contradições e potências estéticas, bem como políticas, a serem trabalhadas. Quando pisamos nesse chão (dançando ou fazendo reflexões como as aqui apresentadas), lembramos coreografias ancestrais. O estudo vívido desses movimentos é um caminho fecundo para compreensão da matriz cultural africana em nós atualizada.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

AZEVEDO, Paulo Ormino (2011). *Recôncavo: território, urbanização e arquitetura*. Salvador: EDUFBA.

Bastos, Abguar. (1979). *Os cultos mágico-religiosos no Brasil: Xangô, Candomblé, Pará: os aparatos, os cerimoniais, as alfaías, os feitiços*. São Paulo: Editora Hucitec

BASTOS, Beatriz Borges; RIBEIRO, Débora Menezes; FERREIRA, Elizia Cristina (2019). “AnDanças: o movimento corporal do pensamento” in: *Ecologia de saberes na universidade*, por LIMA, Adriana dos Santos Marmori, SANTOS, Ana Cristina de Mendença, SOBREIRA, Gerusa Crus (org). Salvador: EDUNEB:113-134.

FERREIRA, Elizia Cristina. (2017). “Umbigo do mundo – subjetividade, arte e tempo” in: *Ensaio Filosóficos*, Volume XV: 127-142

FERREIRA. Antonio Marcos (2011). *A dança dos Orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator: a partir da perspectiva de Augusto Omolu*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

FREIRE, Ida Mara (2011). “Ação política e afirmativa: dança e corpo no discurso educacional sul-africano pós-apartheid” in: revista *O Teatro Transcende*, Departamento de Artes – CCE da FURB – Blumenau, v. 16, n. 2, p. 30-42, 2011.

- FREIRE, Ida Mara (2015). “Toyi-Toyi: a dança de uma nação e a noção de liberdade em Merleau-Ponty” in: *Merleau-Ponty em Florianópolis*, por SILVA, Claudinei A. de Freitas; MÜLLER, Marcos José. (org). Porto Alegre: Editora Fi: 37-55.
- LIGIERO, Zeca (2011). *Corpo a corpo estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.
- LARA, Larissa Michelle (2000). “Danças de Orixás e educação física: delineando perspectivas a partir dos rituais de candomblé” in: *Revista da Educação Física/UEM Maringá*, v. 11, n. 1: 59-67.
- MARTINS, Suzane Maria Coelho (2008). *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo* – Salvador: EGBA.
- PAIXÃO, Maria de Lurdes da (2009). *Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança*. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PEREIRA, Dayana Gomes (2014). *Dança negra: Corpo, memórias e performances*. Projeto de Pesquisa para o Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais EMAC/UFG. GOIÂNIA.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul (2011). *Danças de matriz africana, antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.
- SILVA, Renata de Lima (2010). “Corpo Limiar e Encruzilhadas: a dança no contexto da cultura negra”. *VI Congresso da ABRACE*: 1-14
- SILVA, Renata de Lima (2012). “A potência artística do corpo na capoeira angola”. *Revista do Lume – Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp*: 1-14
- PASSOS, Marlon Marcos Vieira (2008). *Maria Bethânia: os mitos de um Orixá nos ritos de uma estrela*. Dissertação (Mestrado). UFBA, Salvador.
- RABELO, Miriam C. (2014). *Enredos, feituas e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA.
- ROLNIK, Suely (2014). *Cartografia sentimental; transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina.
- SANTOS. Inaicyra Falcão (2009). “Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade”. *Revista Múltiplas Leituras*, v.2, n. 1: 31-38.
- VELOSO, Caetano. *Milagres do povo*. Transa. 1972. Londres: Chappel’s Recording Studios.

VERGER, Pierre Fatumbi (2002) *Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.

THOMPSON, Roberts Farris (2011). *Flash of the spirit: arte e filosofia Africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro-Brasil.