



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CÍRCULOS, ESPIRAIS E RODAS NO MUNDO AFRO-
ATLÂNTICO**
itinerários do pensamento rodante

Alan Santos de Oliveira

Brasília, agosto de 2021



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**CÍRCULOS, ESPIRAIS E RODAS NO MUNDO AFRO-
ATLÂNTICO**
itinerários do pensamento rodante

Alan Santos de Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social na Linha de Pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro

Brasília, agosto de 2021

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Santos de Oliveira, Alan
SA319c Círculos, espirais e rodas no mundo Afro-Atlântico:
itinerários do pensamento rodante / Alan Santos de
Oliveira; orientador Gustavo de Castro da Silva. --
Brasília, 2021.

236 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Pensamento Rodante. 2. Estética da Comunicação. 3.
Diáspora Africana. 4. Ancestralidade. 5. Cosmopercepção. I.
de Castro da Silva, Gustavo, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Autor: ALAN SANTOS DE OLIVEIRA

Orientador: Dr. Gustavo de Castro da Silva

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Gustavo de Castro da Silva – PPGCOM – UnB
(Presidente)

Profa. Dra. Rosângela Janja Costa Araújo – PPGNEIM – UFBA
(Avaliadora)

Prof. Dr. Tiganá Santana Santos Neves – IHAC – UFBA
(Avaliador)

Profa. Dra. Florence Marie Dravet – PPGCOM - UCB
(Avaliadora)

Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas – PPGCOM – UnB
(Suplente)

*Para a professora Leda Maria
Martins, por suas teorias e
performances do tempo espiralar.
Salve a Rainha e o Reinado do
Jatobá!*

*Para as rainhas companheiras e
navegantes do cotidiano amoroso:
Cida Lima (Yá Omi Toki) e Aísha
Rainha.*

AGRADECIMENTOS

A Naná-Oluwayê, a todos Òrìṣà e aos meus ancestrais! Adupé ó!

Agradeço àqueles que me trouxeram ao mundo, minha mãe Carmosina e ao meu pai Sebastião (em memória).

Ao meu babalorixá Odé Jadé, Marcos Antônio dos Santos, que me ajudou chegar até aqui. Sem o seu encorajamento e exemplo, jamais teria conseguido. Neste mesmo ciclo, agradeço: à minha Ya Egbé Nancy (em memória), ao meu Ojugbonã Ajagun Tunbi e a toda comunidade do *Ilê Axé Opô Olú Odé*, de Simões Filho (BA).

Às minhas companheiríssimas, minha esposa Yá Omi Tókí (Cida Lima) e minha filha Aísha Rainha de Oliveira. Elas me condicionaram muito amor, parceria, cuidado e paciência nesta caminhada.

Agradeço imensamente ao meu orientador e professor Gustavo de Castro, pelo exemplo, orientações, indicações bibliográficas, paciência, escuta e pela sua amizade. Mesmo reconhecendo meus limites ele sempre esteve ao meu lado me apoiando. À professora Florence Dravet, que propondo ideias e puxando a minha orelha, possibilitou-me enxergar adiante. À professora Gabriela de Freitas. Ao professor Tiganá Santana, que muito me inspirou nesta pesquisa e aceitou o convite para avaliação desta tese. À professora e mestra de Capoeira Janja Araújo, pela referência como pessoa, pelos ensinamentos, pelas indicações e conhecimentos sobre a Grande Roda e a Roda de Capoeira, e que, com tanta alegria, se prontificou em avaliar este trabalho. Deixo ainda, nesta roda, os meus agradecimentos ao professor Tiago Quiroga e à professora Verônica Brandão, que estiveram em minha qualificação e que me auxiliaram na tomada de novos ou velhos rumos; às professoras Gabriela Tebet, Elen Lima e ao professor Sidnei Barreto pela ampla oferta da disciplina “Giro epistemológico para uma educação antirracista: a cabaça-útero-terreiro como fonte dos saberes negros decoloniais no Brasil”, no PPGE-Unicamp, tecendo conhecimentos que contribuíram bastante com esta pesquisa. Agradeço imensamente aos meus amigos Alisson Alexandre pelas leituras e revisões e José Mesquita, pelas revisões nas traduções. Também deixo os meus agradecimentos à Júlia Tolentino pela parceria na logística.

Agradeço aos meus amigos e amigas da Grande Roda: Neno Martins, Amadeu Mota, Raquel de Holanda, Carla Girija, Breitner Tavares, Damião Assis, Anselmo, Oziel Macedo, Tiago Botelho, Sandra Andrade, Joyce Almeida, Regina Menezes, Alex Ratts, Diogo Marçal, Kênia, Raquel Fabeni, Cinthia Marques, Raimunda Montelo, Edileuza Penha de Souza, Marisol Kadiegi, Juliana Cacéres, Judivan Ferreira, Gaetano Del Caro, Letícia Xavier, Vanessa Moraes, Dalton Paula, Ceíça Ferreira, Renata Cruz, Clarissa Motter, Mylena Tiodósio, Telma Rejane e a todos(as) aqueles(as) de que não me lembro neste momento, mas que contribuíram na minha caminhada até aqui.

Agradeço aos(as) professores(as), funcionário(as) e pesquisadores(as) do PPG-FAC e da UnB, Claudia Sanz, Edmundo Brandão, João Curvello, Regina, Carolina, Elen Geraldés, Dione Moura, Nelson Inocência, Anderson Oliva, Joaze Bernardino, Renísia, Guilherme

Lobão, Leandro Bessa, Vinicius Pedreira, Marcos Urupá, Fernando Strongen, Luiza Montenegro, Ursula Diesel, Ana Lúcia, Gisele Pimenta, Vanessa Negrini, Renata Giraldo, Eliane Muniz, Mayara Santos e a todo pessoal da Representação Discente.

Não posso deixar de agradecer aos(as) senhores(as), mestres(as), angoleiros(as), rodantes e performadores(as) das rodas: Tata Mutá Imê, Mestre Chuluca, Mestre Guaraná, Mestre Leninho, Lelo, Mariana Lima, Bruna Caroli, Margot Dravet, Rafael, Marcos Vinicius e Alessandra de Jesus. Aos grupos Nzinga de Capoeira Angola (Núcleo-DF), Negrxs do Nzinga e Meninos de Angola-GO.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa concedida ao longo de todo o período de trabalho científico, sem a qual dificilmente esta pesquisa seria realizada. À Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal – FAP/DF e ao Decanato de Pós-Graduação da Universidade de Brasília - DPG-UnB, pelos apoios eventuais. À Vânia Leite e Silvio Sant’Ana, da Fundação Grupo Esquel Brasil, que gentilmente me cederam uma sala equipada para a produção desta tese durante a pandemia.

“Ninguém forma roda sozinho, e nela, com o coração e a face voltados para o centro, encontros se dão. Presencia-se e acontece carnal e espiritualmente o círculo, que é imagem primordial da humanidade e integra o esquema da volta, na estrutura dramática do imaginário. Do xirê ao jogo de pernada, do côco de zambê sergipano à reunião partideira, do jongo madrugueiro à ciranda, a roda é elementar no jogo, na reversibilidade, em muito pelo que traz de aparência. Como todas as imagens circulares, reflete a psique humana, relacionando a geometria da totalidade à estruturação espiritual do ser, à percepção da harmonia e completude cósmica. Circundando e limitando, é entre-lugar. É espaço pleno, sem gota de carência, mas isso é controlado com rigor e devoção pelos mestres.”

[Allan da Rosa, 2019, p. 84]

RESUMO

Os círculos, as espirais, as rodas e outras variantes circulares habitam o imaginário, as produções culturais e a religiosidade negro-africana no continente ou na diáspora. As rodas são os elementos circulares mais representativos nas culturas afro-brasileiras, mas os rodopios, giros, círculos, retornos e outros elementos não-lineares estão presentes em outras produções no Brasil e no mundo afro-atlântico, do jazz ao maracatu, do vodou ao candomblé. Para percorrer por estes círculos, nossa pesquisa se desdobrou por configurações circulares, pensada pela reversibilidade encontrada no provérbio ideográfico sankofa que orienta: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”. Essa busca ao passado, de reflexão no presente para a projeção do futuro foi movimentada por dados bibliográficos, imagéticos e pelo olhar da experiência ou da endoperspectiva (SODRÉ, 2017). Tendo o círculo como uma base comunicativa encontrada no território afro-atlântico pelas cosmopercepções (OYĒWŪMÍ, 2021) e filosofias, avistadas nas intelectualidades, militâncias, produções estéticas e em experiências propriamente negras — que se movimentam continuamente em novas expressões contemporâneas —, podemos situar a circularidade africana em um pensamento rodante que aparece como reterritorialização da diáspora em diversas expressões transculturais negras. A pesquisa encontrou bases e conexões circulares em diferentes eventos históricos, cosmológicos, políticos, imagéticos, artísticos, lúdicos e religiosos que concretizam não só uma diáspora de corpos, mas de conhecimentos não-lineares que estão sempre fluindo.

Palavras-Chaves: Pensamento Rodante; Estética da Comunicação; Diáspora Africana; Sankofa; Cosmopercepção.

ABSTRACT

Circles, spirals, wheels and other circular variants inhabit the imaginary, the cultural productions and the black-African religiosity in the continent or in the diaspora. Wheels are the circular elements most representative in afro-arazilian cultures, but the swirls, turns, circles, returns and other non-linear elements are present in other productions in Brazil and in the Afro-Atlantic world, from jazz to maracatu, from voodoo to candomblé. To go through these circles, our research unfolded in circular configurations, thought through the reversibility found in the ideographic sankofa proverb that states: "it's never too late to go back and pick up what was left behind". This search for the past, of reflection in the present for a projection of the future was carried by bibliographic and imagery data, and through the eye of experience or the introperspective (SODRÉ, 2017). Having the circle as a communicative base found in the Afro-Atlantic territory by cosmoperceptions (OYĚWÙMÍ, 2021) and philosophies, seen in intellectualities, militancy, aesthetic productions and in properly black experiences — that move continuously in new contemporary expressions —, we can situate african circularity in a whirling thought that appears as a reterritorialization of the diaspora in diverse black transcultural expressions. The research found bases and circular connections in different historical, cosmological, political, imagerial, artistic, playful and religious events that realize not only a diaspora of bodies, but of non-linear knowledge that is always flowing.

Keywords: Whirling Thought; Communication Aesthetics; African Diaspora; Sankofa; Comoperceptions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1.1. A Grande Roda: fisiografias, relevâncias, conceitos e percursos comunicacionais dos círculos	25
1.2. Outras rodas, nossas rodas e os desdobramentos da linearidade e da razão em nome de uma circularidade perversa	36
1.3. O imaginário na circularidade do Atlântico Negro	46
.....	49
2. SEGUNDO CÍRCULO. REVERSIBILIDADES TEÓRICAS: CAMINHOS E DESCAMINHOS AFRO-ATLÂNTICOS	50
2.1. Sankofa e reversibilidade: objetivos e contribuições para um pensamento rodante	58
2.2. Afrocentricidade: reversibilidade para uma roda transdisciplinar.....	62
2.3. Circularidades pan-africanistas no Atlântico Negro	68
2.4. O giro decolonial como fórmula para despachar o carrego colonial.....	75
2.5. Por um pensamento rodante: uma contribuição da feitura de um novo tempo	80
3. TERCEIRO CÍRCULO: ESTÉTICAS CIRCULARES NO MUNDO AFRO-ATLÂNTICO	86
3.1. Oralidade, imaginário e circularidades.....	89
3.2. Conexões entre as artes visuais e a circularidade no Atlântico Negro	99
3.3. Os poetas e o pensamento rodante: Ricardo Aleixo, Edimilson de Almeida Pereira e Lande Onawale.....	132
4. QUARTO CÍRCULO – CÍRCULOS, ESPIRAIS E RODAS NO ATLÂNTICO NEGRO	141
4.1. A cosmopercepção circular africana	150
4.2. As rodas e os modos de pensar rodantes do Atlântico Negro	169
5. QUINTO CÍRCULO – AS RODAS AFRO-BRASILEIRAS – CANDOMBLÉ, SAMBA E CAPOEIRA: ALICERCES DO PENSAMENTO RODANTE	180

5.1. Do xirê à refazenda: rodas da alegria, da comunicação e da formação do pensamento rodante	181
5.2. Na volta que o mundo deu, na volta que o mundo dá: a capoeira e a roda de capoeira	190
5.3. A roda de samba, o samba de roda e outros territórios rodantes	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	222

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sankofa.....	15
Figura 2 - Via Láctea.....	25
Figura 3 - Triskle (símbolo Celta).....	37
Figura 4 - Pedra do Sol.....	38
Figura 5 - Calendário Tzolkin (Cicilização Maya)	38
Figura 6 - Roda do Dharma.....	39
Figura 7 - Bhavacakra	39
Figura 8 - Museu das Civilizações Negras.....	86
Figura 9 - Tecelão africano	90
Figura 10 - Roda de contação de histórias	94
Figura 11 - Sankofa.....	110
Figura 12 - Símbolos Adinkra.....	110
Figura 13 - Testo de panela.....	111
Figura 14 - opon Ifá.....	112
Figura 15 - Braceletes (povos bijagós).....	114
Figura 16 - Raquel Trindade – Yaô – 2018.....	115
Figura 17 - Lundas	115
Figura 18 - Aaron Douglas – Into bondage - Oléo sobre tela, 153,5 x 154 cm (1936).....	116
Figura 19 - Anésia Majante – Instalação Passastes por aqui? (2006)	118
Figura 20 - Grada Kilomba - Table of Goods (2017) – Instalação	119
Figura 21 - Mestre Didi - Escultura Igi Bojuto Onan Meta	121
Figura 22 - Rubem Valentim - Composição 12, óleo sobre tela (1962).....	122
Figura 23 - Roda de esculturas de Mestre Didi e Rubem Valentim.....	123
Figura 24 - Abdias do Nascimento – Okê Oxóssi, óleo sobre tela (1970).....	124
Figura 25 - Abdias do Nascimento – Ponto riscado de Exu cruzado com Xângo.....	124
Figura 26 - Josafá Neves - Reverência a Oxalá – instalação (2020).....	125
Figura 27 - instalação de Dalton Paula - Processos Compartilhados – Brasília (2018).....	126
Figura 28 - Dalton Paula - Rota do Tabaco (2016).....	127
Figura 29 - Dalton Paula – Ambrosina.....	128
Figura 30 - Antônio Obá - Perfomance Malungo: rito para uma missa preta (2016).....	131
Figura 31 - Capa da obra A roda do mundo (1996)	133
Figura 32 - Alvorada dos Ojás (2019).....	144
Figura 33 - Paulo Nazareth, L’Arbre D’Oublier (Árvore do Esquecimento), 2013, vídeo, (27’31)...	145
Figura 34 - Cosmograma Kongo.....	160

Figura 35 - Wilson Tibério - Cenas do Candomblé (Década de 1940).....	182
Figura 37 - Roda de Samba – Heitor dos Prazeres (1965).....	210

COLAGENS

Rodante 1 - Estudos para colagem - Alan Oliveira - 2021.....	23
Rodante 2 - (Colagem sobre papel com sobreposição digital) - Alan Oliveira – 2021.....	49
Rodante 3 - (Estudos para colagem - materiais diversos) - Alan Oliveira – 2021.....	85
Rodante 4 - (colagem sobre papel) - Alan Oliveira – 2021.....	140
Rodante 5 - (estudos para colagem) - Alan Oliveira -2021.....	179

INTRODUÇÃO

Rodas, círculos, espirais e suas variantes formas, são símbolos e espaços comunicacionais. Além de identificar, em diferentes leituras, possibilitam encontros e comunhões de diferentes segmentos. No caso desta pesquisa, nossa proposta é estudar esses aspectos nos espaços da presença negro-africana ou das africanidades. Sabe-se que a presença das rodas é frequente nas expressões da cultura afro-brasileira como o candomblé, a capoeira, o samba e outras manifestações. Porém, pouco se sabe sobre as formas de pensamento e seus contextos pelo mundo da diáspora no contexto dessas rodas; da mesma forma, é pouco percebido o contexto circular/espiralar de tempo, da ancestralidade e suas decorrências no imaginário e na estética.

Esta pesquisa, embora tenha sido pensada a partir da Comunicação, é arquitetada pela transdisciplinaridade que brota de um manancial de conhecimentos, sendo ela mesma uma perspectiva comunicacional. Esses procedimentos transdisciplinares correm pelas águas das culturas africanas do continente e da diáspora, com suas práticas edificadas por mestres(as), pensadores(as), filósofos(as), artistas e outros(as) personagens que atuam nas rodas, inspiram-se nos círculos e movem-se sobre as diferentes espirais. Trata-se, ainda, de uma produção científica que busca novas linguagens que afrontam o cânone estabelecido no campo científico. Portanto, é, em boa amplitude, uma pesquisa comunicacional transdisciplinar, decolonial e afrocentrada.

A Comunicação que se demanda nesta tese é um balaio em que introduzimos ideias observadas por meio de imaginários, estéticas, cosmopercepções, descrições e revelações sobre as rodas, os círculos e as espirais. Da mesma forma, apresentamos os contextos em que esses signos aparecem nas imagens, na poesia, nas oralidades, nas escritas e nas miradas dos povos negros-africanos e afrodiaspóricos. A tese é, assim, uma colagem de elementos que se fundem no que chamamos aqui de pensamento rodante.

É considerado rodante aquele que bola no santo, que gira o corpo e que está propício a iniciar no universo das religiões de matriz africana no Brasil. A partir dessa iniciação, a pessoa (re)inaugura um novo modo de ser no mundo. Entretanto, mesmo aqueles(as) que não estão somente nas instituições afroreligiosas, mas no contexto cultural da experiência negra como um todo, mudam sua forma de pensar e de agir, inclusive

produção estética, a partir do que veem nesse universo negro. Por isso, também desenvolvem um pensamento rodante que se comunica com o mundo.

De antemão, alertamos que aqui experimentamos uma pesquisa notadamente bibliográfica, descritiva e imagética, nuclear negro-africana. Chamamos de culturas negro-africanas ou culturas africanas as culturas desenvolvidas no continente africano e na diáspora para as Américas ou para a Europa, uma cultura em trânsito, ou viajante, a qual Paul Gilroy (2012) definiu como Atlântico Negro.

Como metodologia propomos o exercício do pensamento rodante. Em pesquisa anterior¹, desenvolvemos a experiência de um estudo sobre os provérbios africanos e o fluxo desse gênero em alguns espaços negro-africanos. Naquela ocasião, foi interessante perceber que os provérbios africanos serviam também como aportes teóricos e metodológicos para a própria pesquisa, proporcionavam elementos de reflexão para a própria observação, escrita e formas do agir. Desse modo, no presente trabalho, deixamos-nos ser conduzidos por sankofa, imagem e provérbio circular, ideograma do conjunto *adinkra* dos povos akan². Tal proposta permite retomar a sabedoria africana, sua filosofia, a partir da sua tradução, que sentencia o seguinte: “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás, trazer para o presente e construir o futuro”.

O ideograma sankofa é reversível. Constitui o símbolo da sabedoria de retornar às raízes circularmente, como maneira de aplicá-lo ao presente para construir o futuro e retomar sempre. Sankofa é esse signo que representa as diversas rodas, espirais e círculos africanos e afrodiaspóricos, nas diferentes culturas aqui pesquisadas.

Entender e desenvolver os signos da sabedoria africana, como o provérbio/ideograma sankofa, propõe uma disposição de conhecimento fundamentado no ato de perceber a continuidade das ações de nossos ancestrais, o eterno retorno aos seus saberes e o avanço ao futuro protagonizando nossos modos de pensar o mundo por outra perspectiva que não a dos cânones gregos ou romanos. Por isso, requeremos sankofa (figura 1) ao invés de *Janus*³.

¹ OLIVEIRA, Alan Santos de. Sankofa: a circulação dos provérbios africanos: oralidade, escrita, imagens e imaginários. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20735>.

² Complexo de povos que vivem atualmente entre Gana e Costa do Marfim.

³ Deus da mitologia romana, que portando duas faces, representa o olhar lançado para o passado e para o futuro.

Figura 1 - Sankofa



Fonte: Ipêafro⁴

Ao cruzar essas travessias no desenvolvimento da pesquisa, não deixamos de lado o conhecimento adquirido na esfera transcultural nagô⁵. Por isso, solicitamos, desde o início, os bons caminhos às divindades: Orunmilá, Exu, Ogun e Omolu.

Orunmilá é um agente divino da comunicação oracular (conhecida como sistema de Ifá). Também atua pela intuição e por outros processos de reflexão, principalmente quando se pretende empreender uma viagem ou tomar qualquer atitude. O sistema de Ifá conta com centenas de mitos conhecidos como itans⁶, que, recheados de provérbios, parábolas e adivinhações, colaboram com o preparo dos indivíduos antes da tomada das decisões. De acordo com Simas e Rufino, “Ifá, ao nos contar histórias, nos lança na possibilidade de desenhar caminhos com a nossa própria pisada” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 29).

Exu além de ser a divindade da comunicação é também um guardião do portão, que atua nas vias imaginárias, nas encruzilhadas e em outras passagens concretas ou enigmáticas, auxiliando-nos e nos testando nessas travessias. Já Ogun constrói e desenvolve os caminhos. É o desbravador que, com golpes de espada, abre perspectivas e prepara o solo para que possamos seguir, plantar e colher. Com Ele conquistamos conhecimentos.

⁴ Disponível em: <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>

⁵ As tradições jeje dos povos fon do atual Benin, Togo e Costa do Marfim se cruzam com as tradições nagô dos povos iorubás, habitantes do Oeste da África. Os nagôs particularmente são os últimos grandes grupos africanos trazidos para o Brasil durante o regime colonial, entre o século XVIII e XIX, que reconstruíram aqui suas formas particulares de conhecimento.

⁶ Itan é uma palavra aportuguesada de *itàn*, palavra iorubá que se traduz por mitos, fábulas, histórias ou seus correspondentes.

Omolu rege as transformações nesse solo plantado. Abre-nos possibilidades e avanços para trabalhar sobre qualquer impacto, dor ou desolação. O momento desta pesquisa seguiu por esse enfrentamento complexo que é lidar com as desventuras da vida, durante a pandemia que chegou ao Brasil em 2020. Ao propiciar as epidemias no mundo — um de seus domínios, Omolu aplica lições à humanidade. Ao mesmo tempo, sua representação nos ensina a se encobrir para se resguardar, proceder com paciência e resignação diante das adversidades externas.

Vemos, portanto, que, em diversos caminhos, a pesquisa se fundamentou em desbravar uma ideia condicionada pelas dificuldades encontradas nas estradas ou encruzilhadas. Nessa jornada, defrontamo-nos com problemas graves, médios ou suaves, dentro e fora da pesquisa. Porém, um fato determinante, relativo à própria pesquisa, é a condição da deriva, do desvio, da confusão e do momento de se perder dentro de ideias, leituras, projetos e de outras vertentes do pensamento. Por isso, é pertinente concordar com Morin (1977), quando nos alerta de que todas as vias do conhecimento estão ameaçadas pelo erro.

Assim, esta pesquisa se apresenta como um balaio⁷ afroepistemológico. Eis aí a nossa bricolagem. Um arranjo de ideias, métodos e corpos de pesquisa. Para montar este balaio, algumas condições foram favoráveis. Os passos aqui alcançados foram estimulados pelas observações e motivações de nossas experiências como angoleiro⁸ e como rodante⁹.

Portanto, esta é uma pesquisa de múltiplas direções. São diálogos de vida que cruzam com as pesquisas bibliográficas, históricas, produções audiovisuais e estéticas sobre o Atlântico Negro e suas rodas. Vale ressaltar que é considerável a amplitude da produção do/sobre o pensamento negro-africano na atualidade. E dela nos servimos. Inúmeras pesquisas têm sido publicadas, assim como traduções inéditas ou revisadas têm sido lançadas no mercado editorial com esta agenda, que, pelas circunstâncias de silenciamento, chega tardiamente e ainda com muitas lacunas.

⁷ O balaio, ou cesto, é um material de palhoça trançada, de múltipla utilidade nas religiões de matriz africana.

⁸ Angoleiro é nome dado aos capoeiristas praticantes da capoeira angola, expressão próxima das práticas de iniciação, luta e dança tradicionais dos povos bantu, institucionalizadas no Brasil durante a década de 1940 por Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha (1889-1981).

⁹ Nas religiões de matriz africana, rodar ou “bolar no santo” é uma das primeiras manifestações circulares que evidenciam a presença dos orixás, inkisses, voduns e entidades nas pessoas ainda não iniciadas. O termo “rodante” é indicado para pessoas iniciadas nesses cultos. Aquelas que não “rodam”, portanto, não estão aptas a entrar no estado de transe e incorporação, mas podem ser iniciadas em outros cargos e contribuir para a existência das rodas. No contexto do pensamento rodante, todas as pessoas envolvidas com as rodas das culturas africanas e afrodiaspóricas, tornam-se rodantes.

Reconhecendo que nunca estamos isolados em um processo de pesquisa, percebendo que a dualidade (e até mesmo a multiplicidade¹⁰) é a base ontológica das filosofias negro-africanas, reconhecemos a necessidade de pluralizar a pessoa que fala neste trabalho, pois como diz a canção-poema de Maria Bethânia¹¹, “eu não ando só”. Portanto, falaremos juntos, eu, os ancestrais que vivem em mim, nossas leituras, orientações e tantas outras formas.

Aqui jogamos, passeamos, observamos e rodamos, pelas arenas transdisciplinares que agrupam imagens e outras pesquisas percorridas sobre as culturas praticadas nos terreiros do candomblé, do samba e da capoeira, na arte e na poesia, no círculos cosmo-filosóficos e nos rituais africanos. É nessa órbita que o saber aqui edificado se funde a partir da memória, construída a partir da experiência vivida e, com ela, funde-se a trajetória acadêmica em que experimentamos a leitura, os debates e os encontros em torno do que propomos.

Podemos chamar de *endoperspectiva* (SODRÉ, 2017) o processo de pesquisa vivenciada a partir de dentro. Embora não estejamos realizando nenhuma etnografia interna, temos nossas vivências, nosso pensamento rodante. Dessa forma, ancorados em uma “afroepistemologia” (GARCÍA, 2012), que está atrelada aos conhecimentos recebidos pela oralidade, vivenciamos a ideia de sermos fortalecidos pelo “ciclo do axé”, a roda da força vital compartilhada, que propicia a restituição de energia e que tem sido fonte de inspiração e criação. Acreditamos que essa possibilidade se vincula a uma pesquisa acadêmica, pois a cultura negra também promove o aprendizado e, em algumas circunstâncias, é uma forma científica alternativa. Como ilustra Allan da Rosa:

A cultura negra é uma cultura de iniciação e o saber iniciático, ao transmitir-se pelos mais velhos, difere da abstração do conceito porque é plenamente uma força viva, associada ao Muntu, ao Axé, ao patrimônio comunitário. O conhecimento efetivo, pois, depende da absorção de Axé. O Mestre não ensina, ele inicia, cria condições para a aprendizagem que inclui o indeterminado, apresenta repertórios gestuais e materiais às vezes até mesmo limitados, mas que se formam em combinações absolutamente abertas, infinitas variáveis. (ROSA, 2019, p. 61)

¹⁰ Sobre a multiplicidade Hâmpaté Bâ (1981, p. 181) ilustra o provérbio bambara “*maa ka maaya ka ca a yere kono*” que significa: “as pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. Existe um universo em cada ser, como as possibilidades ancestrais que permanecem. Hampaté exemplifica isso a partir de sua experiência familiar, quando sua mãe, cada vez que desejava falar com ele, manifestava-se: “Eu desejo falar com meu filho Amadou, mas eu gostaria, antes, de saber qual dos Amadou que o habita está presente neste momento”. (HÂMPATÉ BÂ, 1981, p. 181).

¹¹ Refrão da canção-poema *Carta de amor* do DVD homônimo lançado no ano de 2013.

O axé do candomblé¹², como a mandinga da capoeira, tem-nos possibilitado caminhos abertos para a continuidade da roda, o desenvolvimento da vida plena e suas prioridades, como o desenrolar desta pesquisa. Isso não quer dizer que os obstáculos não sejam recorrentes. Entretanto, os ensinamentos apreendidos nas rodas provocam um esforço de compreensão, paciência e resignação para a superação dessas barreiras. E o axé é o combustível que fomenta esse esforço. Evidentemente, isso torna a pesquisa, de certo modo, sensível ao tema da espiritualidade. Porém, nossa busca de conhecimento se dá por bases interdisciplinares e afrocêntricas, em que a espiritualidade não é desprezada no fazer científico. Como adverte Mazama:

A essência da vida, e, portanto, dos seres humanos é espiritual. Isso não significa negar o aspecto material da vida; entretanto, quando tudo foi dito e feito, o que permanece não é a aparência das coisas, mas a essência invisível que permeia tudo que é o espírito, a derradeira unidade com a natureza, a interconexão fundamental de todas as coisas. Portanto, como métodos afrocêntricos, assim como o conhecimento afrocentricamente gerado, devem refletir a primazia do espiritual, a relação entre o físico e o espiritual, assim como a interconexão entre todas as coisas. (MAZAMA, 2008, p. 123).

Em um parâmetro aproximado, o antropólogo Júlio Tavares observa:

Todas as atividades da vida cotidiana dos africanos passam por rituais e nos remetem ao mundo religioso. A música, por exemplo, é a via de acesso ao sagrado por causa do ritmo o principal elemento da musicalidade africana. Todos os orixás dançam em torno de um círculo, movidos pelo toque dos tambores, pela oralidade e pelo canto específico¹³. (TAVARES, 2004).

Por esse labor do conhecimento espiritual e material, complementamos que todas as atividades africanas e afrodiaspóricas envolvem as rodas, e por sermos rodantes, projetamos métodos circulares, adentramos na perspectiva do “rodopio”, aporte teórico/metodológico apresentado por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018). Segundo esses autores realizar uma tarefa como a pesquisa, bem como outras atividades práticas ou

¹² Embora tenhamos a ciência de diversas manifestações ou nações religiosas de matriz africana no Brasil, como as jeje, iorubana, bantu-kongo, ijexá, entre outras, seguiremos uma perspectiva mais ligada a vertente iorubá, condizente a nossa formação espiritual, cultural e religiosa.

¹³ Entrevista concedida ao documentário Mojubá – Origens: a cor da cultura – episódio 1. Disponível em: http://www.dominipublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=50576.

teóricas, é sempre um campo de desafios (batalhas) que pode ser enfrentado com giros, como costumam ser os golpes de capoeira.

Rodopiar é se deslocar. Nesse circuito, somos os seixos a rolar para dispersar e reconectar outros limos quando assentamos nossos objetivos no solo ideal. Rodopiar envolve a mandinga¹⁴ da capoeira, a espiritualidade e a identidade do terreiro, a alacridade e a inspiração nas composições do samba, na vida cotidiana e nos caminhos da “escola da vida”, em busca de encontrar ou reencontrar o conhecimento de matrizes africanas e os desafios de um novelo a ser enrolado/desenrolado pelo pesquisador. Por isso, cremos que o pensamento rodante surge dos rodopios, dos “rolês”¹⁵ e de outros movimentos circulares negro-africanos. Como uma reviravolta epistemológica, Simas e Rufino (2018), a partir de uma “epistemologia das macumbas”, defendem que um dos principais encontros aos problemas e aos desenvolvimentos da pesquisa é a capacidade de entregar-se ao rodopio. Os autores explicam que:

O rodopio configura-se como um giro que desloca eixos referenciais, fazendo com que aqueles princípios que comumente são compreendidos como objetos a serem investigados e que por uma série de relações de saber/poder são mantidos sobre uma espécie de relação discursiva sejam credibilizados como potências emergentes e transgressivas. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 35).

O rodopio se inscreve em uma lógica pulsante e excêntrica, construída a partir de outras referências não-coloniais. O rodopio possui a capacidade de desatar nós ou de dispersar limos. O rodopio é a envergadura de desprender-se das amarras padronizadas pelo eurocentrismo, que condicionam, historicamente, a produção do conhecimento no Brasil e em outros países colonizados. Continuamente, o rodopio é uma forma do pensar rodante.

O processo do rodopio toma o impulso em uma perspectiva inovadora. Isso porque, no deslocamento, portamos não só a possibilidade de revirar, girar, mas a possibilidade de sermos movimentados no “zigzaguar”, serpentear, ir para lá e para cá, avançar ou retrair e driblar. Interagindo em espaços e tempos diversos, podemos, nesse movimento, catalisar conteúdo para dentro ou despachá-lo para fora, como um redemoinho.

¹⁴ Trata-se do encantamento, estratégia utilizada pelo capoeirista para vencer suas batalhas, obstáculos ou adversários.

¹⁵ Movimento circular de capoeira.

Nesta pesquisa, o rodopio configurou uma proposta pensada a partir da mandiga¹⁶ praticada na capoeira. Por esse “vai-não-vai” ou um “vaivém” dinâmico, pelo olhar do mundo em posição de ponta-cabeça, podemos arrojá-lo conosco a forma transdisciplinar, decolonial e afrodiáspórica. Transdisciplinar que comunga não só com campos do conhecimento científico dos institutos de pesquisas, mas também com os conhecimentos difundidos nos terreiros, nos quilombos, nas rodas de capoeiras, nas rodas de samba, espaços descolonizadores.

Portanto, nossa tese propõe que, nos territórios dos povos africanos continentais ou diaspóricos, projeta-se um habitar dado pela existência das rodas, a exemplo daquilo que experimentamos na cultura afro-brasileira. E as rodas por si próprias criam identidades, estéticas, encontros, pensamentos e experiências que inspiram a produção cultural e gnosiológica, com a colaboração histórica dos africanos propondo um pensamento circular.

Para demonstrar a existência dessas rodas e suas conexões com o pensamento rodante, produzimos cinco círculos, que compreendemos como itinerários de conhecimentos sobre a circularidade africana e afrodiáspórica.

No primeiro círculo, procuramos peregrinar em busca de pensamentos sobre a circularidade e suas similaridades, pelos olhares de múltiplas ciências e filosofias de diferentes povos. Buscamos conceitos que dialogam com nossos referenciais africanos e afrodiáspóricos. De maneira geral, a ideia é relembrar o que para muitos já é entendido: o Planeta Terra é uma Grande Roda (ARAÚJO, 2004) e tudo o que se conecta neste sistema é, em grande proporção, circular e cíclico. Além disso, percorremos algumas conexões com outras tradições que utilizam ou utilizaram os círculos em suas cosmovisões. Finalmente, neste círculo, indicamos a necessidade de uma observância por algumas vias do imaginário, sem se prolongar no seu aspecto teórico antropológico e ocidental.

Pensar as questões humanas e políticas na roda da história pela ancestralidade das intelectualidades negras, as formas de resistência dos povos negros no mundo, práticas comunitárias de integração pelo pan-africanismo, pela negritude, pela afrocentricidade e pela decolonialidade são os principais aspectos levantados no segundo círculo. Busca-se ainda aprofundar a ideia de sankofa e reversibilidade, conceitos filosóficos rodantes da envergadura dessas navegações afro-atlânticas. Dessa forma, essa pesquisa, como tantas outras que veiculam o conhecimento africano e afrodiáspórico, só é possível porque o

¹⁶ A mandiga que tratamos está relacionada com as formas de movimentos, gestos, posturas e artefatos que constituem o jogo da capoeira.

movimento de resistência e de conhecimentos anteriores nos abriram tais caminhos. Aqui também coexiste um pensamento rodante, uma roda que dialoga com o passado e com o futuro, nossa sankofa que performa a reversibilidade.

O terceiro círculo procura pensar as linguagens e as produções estéticas afro-atlânticas. As oralidades que constroem as oralituras e memórias (MARTINS, 2001), formas que são recorrentes no aspecto reversível das comunidades negro-africanas. E as iconografias que trazemos, especialmente por artistas negros e negras, conotam símbolos circulares que são verdadeiros emblemas do pensar rodante, que se consagra a partir das referências circulares encontradas nas cosmopercepções dos povos africanos e afrodiaspóricos. Concluindo esta parte, observamos as práticas rodantes em três poetas negros, que escrevem e performam poesias e olhares constituídos a partir das rodas.

No quarto círculo, percorremos as cosmopercepções dos povos africanos do continente e de seus descendentes nas diásporas. Substituímos as expressões comovisão e cosmologia, pautadas na visão dos povos ocidentais sobre outras comunidades planetárias, por esse conceito decolonial, definido pela pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021). A cosmopercepção procura ver o mundo a partir de tudo o que constitui o meio em que vivemos: seres humanos, fauna e flora, ambientes fisiográficos, ancestrais e outros participantes das comunidades na existência e no desenvolvimento do mundo. Nesse eixo que se distribui os giros da Grande Roda, são explicadas e descritas algumas formas circulares que movem no mundo e como elas são vistas pelos povos africanos e afrodiaspóricos.

No quinto círculo, fechamos as rodas da tese, com um corpo de pesquisa sobre as principais rodas brasileiras e suas potências comunicativas: o candomblé, a capoeira e o samba. Sabendo da amplitude que poderia levar, destacamos dentro destas expressões — com a exceção de algumas digressões necessárias: 1) o contexto do xirê — rodas litúrgicas e culturais afro-religiosas — no candomblé; 2) a roda na capoeira angola, por ser efetivamente reversível, valorativa às ancestralidades africanas; 3) as rodas de samba e os sambas de roda, que constituem, efetivamente, espaços de encontro, formação e de alacridade do povo negro, em que a roda é base e fonte de inspiração para estes pensadores do samba (poetas, compositores, instrumentistas...).

Acende cada um dos cinco itinerários, nossa produção artística a partir de colagens, que foram desenvolvidas já nas últimas etapas da pesquisa. Esta ideia surgiu com a

realização em um curso de Colagem, ocorrido no primeiro semestre de 2021, pelo Instituto Tomie Ohtake, de São Paulo. Com as aulas da artista plástica, curadora, pesquisadora e professora Renata Cruz conseguimos cruzar esta ideia do pensamento rodante na prática da colagem, que avançou para além da produção visual, adentrou também em nossa escrita derradeira e nas revisões, pois a colagem pode ser: “ideia, pensamento ou meio para que cada pessoa possa desenvolver percursos poéticos pelas formas da organização, seleção e montagem¹⁷”.

Podemos finalizar esta ladainha¹⁸ para começar o jogo na roda, nossos desafios de pesquisa serão cantados e praticados nos itinerários que seguem. Resta dizer apenas que tudo o que pensamos aqui, no pesquisar, no aprender, no desenvolver, no ensinar e no conjecturar, concentra-se nessa ideia da roda pela ótica das transculturas negras, que propõem modos de ser a partir do pensamento rodante.

¹⁷ Comunicação verbal da professora Renata Cruz em aulas do Curso de Colagem, Instituto Tomie Ohtake, no primeiro semestre de 2021.

¹⁸ Parte musical introdutória da roda de capoeira, especialmente na capoeira angola. A ladainha é constituída de visões de mundo, lamento, perspectivas, saudações e vislumbres. Após ser cantada, o Gunga, berimbau regente da roda, dá sinal aos jogadores para que se inicie o jogo.

Rodante 1 - Estudos para colagem - Alan Oliveira - 2021.



1. PRIMEIRO CÍRCULO – A GRANDE RODA: NOTAS E APROXIMAÇÕES AO PENSAMENTO RODANTE

Ora vista. A gente fabulando – o vivendo. Será que alguém, em estudo, já escarafunchou a roda-rodar de toda a gente, neste meu mundo?

Guimarães Rosa

Não há tempo suficiente em uma vida para escarafunchar o rodar e as rodas do mundo. Porém, tentamos fazê-lo no percurso dessa pesquisa, em especial no que diz respeito às rodas mantidas pelas culturas afrodiáspóricas, para buscar enxergar nelas processos de comunicação. Estudar a roda, o rodar e o rodante nos faz ver o círculo como elemento comunicativo e simbólico na força dos imaginários, encontros, fluxos, pluralidades, encantamentos, práticas coletivas, entre outras estéticas. O certo é que, por séculos, os círculos e as rodas, em diversas tradições, são inspirados nos sistemas do universo como a configuração dos planetas, do sol, da lua e de outros astros celestes. Não apenas pela forma geométrica, mas também pelo movimento contínuo, circular, espiralar, rotativo e regenerativo.

Neste primeiro ciclo, propomos repensar a ideia de círculos, espirais e rodas pelas dimensões das conceituações imaginárias, morfológicas, simbólicas, comunicacionais e até mesmo das questões socioeconômicas dos debates contemporâneos que conjunham a circularidade. No panorama da compreensão, abrimos um diálogo transdisciplinar. Aqui foi constituída uma roda com autores(as) que pensaram universalmente o círculo em alguns campos das ciências humanas e sociais e da filosofia, juntamente com certos conhecimentos dos povos africanos no mundo, do continente e da diáspora.

Como nossa metodologia é também rodante, ela se dá por voltas, por ondulações, retomadas e espirais. São formas que estarão sempre abrangentes no desenvolver da tese e que buscam informar aos(as) leitores(as) que nem sempre um círculo é vicioso. A seguir, a primeira roda tomará o impulso de uma excursão, constituída de retornos e saltos em imaginários, períodos e processos variantes.

1.1. A Grande Roda: fisiografias, relevâncias, conceitos e percursos comunicacionais dos círculos

A Geologia enquanto ciência que estuda as formações materiais da crosta terrestre confirma-nos que a Terra é, definitivamente, um elipsoide de rotatividade – o que já havia sido observado no mundo antigo por egípcios¹⁹, mesopotâmicos e gregos. Definitivamente, a configuração redonda é uma condição originária do planeta Terra. Ela, a Grande Roda, é composta e encoberta por outras camadas circulares que formam o conjunto da atmosfera. São elas que protegem a vida na Terra dos raios ultravioletas, dos impactos de meteoros e de outros materiais, além de manter o equilíbrio térmico do nosso *habitat*. As camadas atmosféricas são mantidas “presas” em volta da Terra graças a força da gravidade impulsionada pela esfera lunar.

Figura 2 - Via Láctea



Fonte: NASA²⁰

Nesse sistema circular da fisiografia universal, temos a Via Láctea (figura 2) como nosso sistema espiral que reúne todos os corpos e planetas do sistema solar, incluindo a Terra. Os dogons²¹ desenvolveram conhecimentos complexos a respeito dessas esfericidades, utilizando suas noções de astronomia²². Segundo Elisa Larkin Nascimento,

¹⁹ Vale ressaltar que o Kemet, nome original do Egito, foi edificado enquanto sociedade e civilização pelos povos negros. De acordo com a tese *Nations nègres et culture*, de 1954, do polímata senegalês Cheikh Anta Diop (1923-1986), o antigo Egito foi povoado e constituído por povos negros que alimentaram os conhecimentos gregos e romanos acerca de diversos campos das ciências, da filosofia e das artes.

²⁰ Disponível em: <https://www.jpl.nasa.gov/news/two-of-the-milky-ways-spiral-arms-go-missing>.

²¹ Povos que habitam a região do planalto central do Málí, na África Ocidental, ao sul da curva do Rio Níger.

²² Cf. NASCIMENTO (2008).

“há cinco ou sete séculos, os sacerdotes astrônomos dogon conheciam o sistema solar e descreviam a estrutura espiral da Via Láctea, as luas de Júpiter e os anéis de Saturno” (NASCIMENTO, 2008, p. 43). Da mesma forma, Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2020), indicam que os dogons possuem sua própria visão sobre a criação do universo, próxima da gênese conhecida no âmbito das ciências biológicas, físicas e astronômicas. Os autores informam que, para esses povos a formação do universo é representada por uma semente que, ao explodir, desenvolve uma abertura crescente e em movimento espiralar sempre contínuo, produzindo novas sementes. Essa cadeia rotativa de crescimento é a representação total da natureza, uma roda biocomunitária.

A representação do universo como um conjunto de forças em constante movimento corresponde à experiência existencial da tradição africana, em um tempo que quase todos viviam em pequenas comunidades. Nelas, a existência e sua continuidade dependiam estreitamente de dois processos de crescimento vital: a germinação das plantas e a fecundação das mulheres. As colheitas e os filhos, sem os quais aldeias e linhagens não tinham como prosperar, só se conseguiam após o crescimento sempre misterioso das respectivas “sementes”. (LOPES; SIMAS, 2020, p. 18)

Mirando observando este movimento espiralar no processo bantu, Tiganá Santana aponta que:

Para muitas civilizações africanas, não só, mas no caso estou me referindo a algumas delas, a anterioridade não é um pretérito que se encerra em algo que passou e se acabou. A anterioridade é algo que se faz presente. Não é à toa que entre os bantu, a *kodya* que é a espiral, simboliza como a gente vive a história e simboliza, portanto, as temporalidades. E também é uma figuração de como os bantu viam há milhares de anos atrás, o que se entenderia hoje por universo, desenho do céu, galáxia, esse formato espiralizado da Via Láctea, que é uma comprovação da astrofísica de agora. Porque ali, a origem, a espiral, porque a origem está sempre num centro na espiral. Ela não é alguma coisa como uma semirreta darwinista, positivista, que começa num ponto e de repente prossegue, entre aspas, evolui. Porque quando se chega num determinado estágio já não se sabe o que passou. (SANTANA, 2015²³).

No interior da Grande Roda, que se movimenta em ciclos, quase tudo o que acontece, o que ela dá, desenvolve, cria e recria por regeneração, é circular. Suas formas

²³ Comunicação proferida no evento Diálogos Ausentes, em julho de 2017, no espaço Itaú Cultural, em São Paulo/SP. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/tigana-santana-o-negro-na-musica-dialogos-ausentes-2017>.

são arredondadas como as sementes e os frutos, os seixos dos rios e os casulos marítimos espiralados. Os entornos também se situam na circunferência das árvores e edificam as dunas em ondulações nos espaços desérticos de areias. Chama-se biosfera (esfera da vida) o conjunto de todas as áreas dos ecossistemas existentes na terra.

Percorremos nossas vidas em espaços formados por curvas e morfologias ondulantes que distribuem os caminhos superficiais ou aquáticos. É sinuoso o ritmo das águas que escorrem em sua superfície, nos rios, nos lagos e nos solos, e são encontradas em vegetais e em corpos animais que transpiram. A evaporação e a evapotranspiração provocam a existência de esferas úmidas. Cedendo-se às alturas do céu, essas esferas de vapor d'água formam nuvens que tornam a descer novamente em esferas de gotas, flocos de neve ou granizos, efetivando o que conhecemos como ciclo hidrológico. Portanto, o mundo é vastamente circular e tem sua funcionalidade cíclica em grandes proporções.

Esse desempenho que se dá em círculos, ofertados pela natureza, é homenageado em símbolos de gratidão com as rodas, as espirais e os círculos, nas invenções das tradições dos seres humanos. As condições fisiográficas influenciaram os antigos conhecimentos da humanidade, propondo o movimento circular, constantemente encontrado nas comunidades tradicionais espalhadas pelo mundo em suas cosmologias, rituais e escritas. São processos que fomentaram e ainda abastecem as representações do imaginário e que alcançaram o desenvolvimento das tecnologias, das artes e ofícios. Como articula Catherine Goldstein: “no princípio era o círculo. Por toda a parte. Suspenso no céu nas noites de lua cheia; a suportar carroças e depois os carros; a cercar de pedras as cidades; decorando vasos cujo traço na areia igualmente desenha” (GOLDSTEIN, 1996, p. 155).

Neste tráfego histórico-cultural, a roda, uma variante emblemática do círculo, transitou entre as suas formas naturais e imaginárias para inspirar a materialidade. A roda foi pensada nas modelagens do design, como objetos e avanços tecnológicos que, por vez, vêm competindo por espaço na era contemporânea, com propósitos lineares. Foi o que refletiu Vilém Flusser ao comentar que: “se observarmos a condição do mundo pós-industrial, ficaremos impressionados com o lento, porém irreversível, desaparecimento das rodas” (FLUSSER, 2007, p. 68). Para ele, o avanço dos jatos (asas) colocou em detrimento o uso das rodas. Porém, lembramos que os jatos aéreos, em corpos tubulares, ainda deslizam sobre rodas antes de levantarem voo e que igualmente aterrizam com a sorte do

bom funcionamento do sistema mecânico circular denominado “trem de pouso”. Dessa forma, embora ocorra a redução das rodas como o filósofo imagina no contexto tecnológico global elas ainda não foram totalmente extintas.

Valorizando esse símbolo, Flusser (2007) enfatiza o emprego proeminente da roda. Argumenta que ela é um elemento situado na encruzilhada das diferentes formas circulares do mundo e que tem suas funcionalidades distribuídas em dualidades como dia-noite, morte-vida, em elementos naturais como o disco solar, em signos rotativos e marcantes, a exemplo da suástica.

Nas culturas africanas e afrodiáspóricas as rodas são, historicamente e culturalmente, praticadas, observadas e valorizadas a partir das suas filosofias, cosmologias e representações que tecem os elementos imaginários, identitários e simbólicos. Podemos afirmar que, sem as rodas, as trajetórias afro-brasileiras seriam menos reconhecidas e talvez menos encantadas nas suas produções: pois, nesse contexto, “as manifestações tradicionais dependem da roda” (CAMPOS, 2014, p. 51).

Embora o círculo seja encontrado em diversas sociedades, as categorias africanas e afrodiáspóricas o encaram como uma condição imprescindível em suas representações culturais, políticas e comunicacionais. Portanto, diferentemente de outras tradições, nas culturas africanas e afrodiáspóricas ele não caiu em desuso. Porém, o interesse pelo círculo é milenar e variante em todas as tradições e para diferentes ofícios, pensamentos, escritas e curiosidades. Como observou Goldstein:

Presente muito antes da escrita, eternamente idêntico a si próprio, o círculo seria, pois, um desses objetos fora da história aos quais as matemáticas, fornecedoras, segundo nos ensinaram, de verdades eternas, consagraram sua especial atenção. Astrônomos, filósofos, arquitetos, místicos, agrimensores, geógrafos ou poetas tê-lo-iam estudado, medido, descrito, com ele alimentado os seus fantasmas e as suas polêmicas, a ele teriam ido buscar a inspiração ou nele apoiado os resultados sem lhe alterarem radicalmente a serena imagem. (GOLDSTEIN, 1996, p. 155)

Nas culturas tradicionais africanas e afrodiáspóricas, os sentidos conduzem a vivências e movências que, configuradas em rodas e em outras variantes circulares, condicionam experiências estéticas, comunitárias (e comunicacionais), espirituais e sociais. Oralidade, escrita, ritual, jogo, alacridade, cantares e outros rudimentos são pertinentes aos círculos nas produções afro. As rodas promovem o encontro com o outro para vivenciar

possibilidades do bem viver, do lazer, do deleite, do equilíbrio ou mesmo das tensões condizentes aos seres humanos. Pela própria história desses povos, elas proveram a liberdade, a resistência e possibilitaram debater questões políticas e sociais.

Ainda hoje, rodas são produzidas, reproduzidas e ressignificadas em formas de trocas que se encerram como espaços plurais e inclusivos. Nesses lugares, os rodantes são capazes de pensar, interagir, narrar histórias, difundir imagens, acionar performances e tecer territorialidades. Um exemplo é a capoeira, onde a “roda como terreiro de vadiação/campo de mandiga é inventada sobre o que os corpos invocam e riscam no tempo/espaço” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 51).

Na cultura afro-brasileira, as rodas de capoeira, de samba, de jongo, de candomblé e de outras manifestações assumem os círculos como elementos estéticos que são materializados por junção de corpos, objetos, instrumentos musicais, expressões, danças, palavras, obras de arte e outras imagens. Mesmo as manifestações afro-brasileiras que se desenvolvem em cortejos na maior parte do tempo, como os maracatus e os congados, mantêm a circularidade de modo a valorizar a ancestralidade no corpo que gira, nas canções que entoam a memória e em outros símbolos que canalizam o movimento circular. Para o pesquisador Fábio Lima (2015, p. 22), “essa memória cultural evoca o passado, manipula o presente e provoca o futuro”. É, portanto, uma forma rodante, uma sankofa ou, como propôs Leda Maria Martins (2002), uma performance espiralar.

Nesse contexto, não só as tradições negras são antenadas nas frequências da roda. Nesta pesquisa, percebemos que muitos poetas, escritores(as), artistas e pesquisadores(as), que produzem trabalhos com a perspectiva de referenciais africanos e afrodiaspóricos, desenvolvem uma espécie de pensamento rodante. Os métodos aplicados para as suas composições são motivados pelo retorno à ancestralidade ou pelas rodas e fluxos e refluxos de conhecimentos que navegam com a diáspora africana. Trata-se de uma estética que se dá em orientação circular. Assim, defendemos que o círculo é esse elemento simbólico de força preponderante nas manifestações africanas, afro-ameríndias e afro-brasileiras – que é utilizado em práticas sagradas, festividades, dinâmicas e atividades educativas, em que a comunicação da presença e das relações pessoais operam de forma criativa.

A representação circular para os grupos africanos (do continente e da diáspora) valoriza não só as formas circulares em suas geometricidades, mas também explora e consagra o tempo, o cosmo, a forma de visualizar o universo e o modo de nele transitar.

Ela produz narrativas literárias e abriga a inclusão e o respeito à natureza. Por isso, adentrar nessa roda se faz necessário, quando, na atualidade, parte da sociedade se desalinha dos conhecimentos básicos da circularidade planetária, muitas vezes desorientada por charlatões e projetos da necropolítica (MBEMBE, 2020) de esfarelamento dos recursos naturais e de geração de extermínio e pobreza.

Para a cosmopercepção africana, na Grande Roda todos os ingressos na existência são conectados em redes que promovem o movimento de regeneração como equilíbrio. Essa ideia se aproxima do pensamento da re-organização de Edgar Morin. Na proposição do autor, nossa universalidade e nosso meio ambiente abrigam sistemas contínuos que restituem continuamente. Nessa linha, ele diz que “todos os seres-máquinas, das estrelas aos indivíduos vivos, se organizam reorganizando-se, na e pela repetição dos processos, na renovação dos componentes, no restabelecimento do estado estacionário da homeostasia” (MORIN, 2002, p. 373).

Nesse contexto organizacional cíclico, a comunicação deve ser imperativa, não só entre seres humanos, mas com o todo existente. As sistemáticas africanas, ameríndias e de outras tradições não lineares sempre promoveram esse exercício de amplitude. Por isso, Swan sustenta que “todos os sistemas verdadeiros têm mecanismos de retorno; o desafio é aprender a reconhecer e a entender as mensagens que nos são passadas” (SWAN, 1998, p. 21). Trata-se, portanto, de condições comunicológicas entre frequências que radiam entre o passado, o presente e o futuro.

Biologicamente, pela circularidade, são formados os órgãos dos corpos da maioria dos animais; suas funcionalidades são possíveis através da circulação sanguínea e respiratória. Edgar Morin aponta, em sua Teoria da Complexidade, que “a ordem do sistema solar não se limita a comandar os grandes ciclos da biosfera. Os ciclos cosmo-físicos estão dentro de cada indivíduo vivo” (MORIN, 2002, p. 43). Corpos humanos, por exemplo, são compostos de curvas, espaços e orifícios circulares, flácidos ou rígidos: barriga saliente, ouvidos, vagina, pênis, boca, ânus, narinas e outras vias circunferenciais ou tubulares correspondem a entradas e saídas de sons, líquidos, ar, alimentos e rejeitos.

Nenhum desses elementos biocirculares é dispensado no pensamento rodante; são compostos que conversam e que, assim como o mundo, devem ser elogiados nas

significâncias dos povos africanos e afrodiaspóricos. No candomblé nagô²⁴, Fábio Lima aponta que “as aberturas e os orifícios do corpo (boca, ouvido, poros, ânus, canais do pênis e da vagina) são sacralizadas como áreas de comunicação, entrada e saída de axé” (LIMA, 2015, p. 27). O axé, na língua portuguesa falada no Brasil, é uma variante de *aşè*, palavra iorubana que corresponde geralmente à força vital e que pode ser encontrada em sangue, folhas, alimentos e palavras. O axé é um impulso de realização. Para os nagôs, no encontro dos orixás²⁵ com os seres humanos, obtém-se e renova-se, através de um ciclo, o axé. No entanto, o axé recebido é também distribuído. Simas²⁶ (2020) observa que as renovações dessa força podem ser obtidas em outros contextos para além do sistema religioso. Em maior ou menor grau, ele pode ser encontrado em movimentos e em espaços repositórios/dispensatórios de axé, como jogos de futebol, festas, rodas de samba e rodas de capoeira. Esses lugares também produzem alegria, positividade, esforço, inteligência e outras forças similares.

Retomando a ideia biocircular, algumas peças corporais humanas fundamentais são vistas com o devido cuidado no contexto do conhecimento de algumas sociedades africanas e de seus descendentes na diáspora. Um exemplo são os nagôs, que cultuam *orí* (cabeça) e *okan* (coração) como sistemas esferóides de suma importância na constituição do corpo, capazes de controlar nossas ações, emoções, e que devem ser constantemente trabalhados, cultuados e alimentados de axé.

No aspecto corporal da biocircularidade projetada no interior dos seres vivos, o filósofo Peter Sloterdijk observa o estado gestacional como produção insuflada para a pré-existência no mundo global. Saímos de um globo reduto corporal para um globo expandido. A existência primeira é mergulhada em um espaço circular, quando o embrião vive determinado período recebendo alimentação e ar através do órgão placentário denominado “Com” (Sloterdijk, 2016). O “Com” permite diversas possibilidades conjuntas ao feto: desde as interações comunitárias de intermediação com o mundo exterior através

²⁴ Tradição de religião de matriz africana, fundada por sociedades iorubanas no Brasil durante o regime colonial, que se somam às tradições e contribuições dos povos bantu (candomblé angola) e dos povos fon (candomblé jeje), entre outros.

²⁵ Divindades cultuadas nas tradições dos povos iorubás e nas diferentes religiosidades desses povos pela diáspora. Muniz Sodré conceitua orixá como “símbolo-força, ser de espírito, capaz de agir e revelar dimensões polivalentes da realidade humana inacessíveis aos modos de conhecimento ocidentais, ancorados exclusivamente na objetividade histórica complementar a uma subjetividade separada e poderosa” (SODRÉ, 2000, p. 318).

²⁶ Comunicação proferida na *live* Vagamundos - Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros: Cosmologias e Cosmo-Percepções de Cruzos em 21 de outubro de 2020 pelo Centro de Pesquisa Teatral - CPT-SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHIALFG9BcE&t=1052s..>

das sonoridades até a própria sustentabilidade do ser protegido durante a gravidez no interior do ventre. São formas de regeneração em constante comunicação.

Desse modo, possuímos órgãos arredondados e esféricos, que nos mostram o quanto o corpo é um mecanismo circular e que funciona através de ciclos, que se comunicam constantemente de forma endógena ou exógena, interagindo continuamente e promovendo a reorganização. De acordo com Morin, o corpo necessita desses ciclos de regeneração gerados pela respiração e pulsação cardíaca:

Cada palpitação cardíaca, cada sopro pulmonar constitui simultaneamente nutrição e desintoxicação, isto é, uma regeneração, a qual permite a reorganização permanente à escala celular/molecular e, sem esta regeneração/reorganização, o corpo começaria irreversivelmente a sua decomposição. Isto significa que esta maravilha de invariância e de estabilidade que é o organismo deve ser em cada instante recomeçada, e depende de um processo cíclico reiterativo, repetitivo, regenerador, reorganizador. (MORIN, 2002, p. 374).

Esses processos continuam com os microrganismos celulares espalhados pelo corpo, buscando existência por meio da reprodução ou regeneração na sua infinitude. A biocircularidade processa o DNA e transporta desde sempre informações do passado ao presente. Assim, todas as potências circulares cosmorgânicas têm continuidade no espaço e tempo das sociedades em seu plano ecológico e organizacional, fundamento que é denominado por Morin (2002) de “o grande plurianel”, o conjunto de ciclos (físicos, biológicos, químicos) que empreendem a eco-organização do mundo. Morin desse modo, observa que “essa ordem determina o caráter cíclico das operações, ações, fecundações, nascimentos, crescimentos, desenvolvimento, morfogêneses, metamorfoses. A vida transforma essa ordem cosmo-física numa ordem eco-auto-organizacional” (MORIN, 2002, p. 44).

A Grande Roda é o grande plurianel. Ela desenvolve a organização ecológica do mundo, nos níveis biológicos e cósmicos, desde o seu surgimento. Como vimos anteriormente, na visão dos dogon, foi pela explosão da semente giratória que se desenvolveram o universo e os ciclos da natureza, onde a rotatividade da Terra em volta de si mesma “cria uma ordem cíclica que o mundo vivo incorpora como ordem organizacional” (MORIN, 2002, p. 42). Os ciclos inseridos nessa organização circular condicionam a interação e o arranjo que se dá no interior da biosfera e dos seres vivos que

residem nela. Desde o regramento do dia/noite, com suas premissas de sono/vigília, até as estações do ano, os ciclos efetivam outras organizações como a germinação, fecundação, desenvolvimento e morte/vida/regeneração.

Em decorrência dessa circularidade, segundo algumas cosmopercepções africanas, forma-se a roda da gestação e do decorrer da vida/morte/nascimento/encantamento. Esse é o entendimento dos povos iorubás, para quem “o ciclo da vida é circular: a criança vai se transformando até chegar a adulto; este se transforma até chegar a velho; este, por sua vez, se transforma até atravessar o portal da morte; e o próprio poderá renascer como criança” (SÁLÁMÌ; RIBEIRO, 2011, p. 34).

Soma-se a esse trânsito a proximidade de criação e criatura. Pois, na percepção africana, como explica Hampâté Bâ, todo corpo é uma parte da criação (divina) e “cada ser corresponde a um mundo que gira em torno de um eixo ou ponto central” (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 185).

Dessa forma, é difícil crer que os círculos estejam ausentes das culturas humanas e das suas reproduções simbólicas. Basicamente, apresentam-se em todas as tradições, mas na cultura ocidental foram gradativamente sendo substituídos pelo pensamento linear, que, por exemplo, influenciou a arquitetura e o design, a serviço do consumo, exercendo uma tentativa de nos emoldurar no retângulo ou quadrado, deixando o elemento circular como uma forma secundária ou mesmo apagada.

Essa noção foi entendida por alguns pesquisadores como Norval Baitello Junior, que defende que as formas geométricas, simétricas e assimétricas contribuem para limitar não só o olhar, mas nosso pensamento sobre o universo, de forma que o nosso cérebro seja estimulado a desejar continuamente o retângulo. Entretanto, como ele nos alerta, “nunca é demais lembrar a nós mesmos: o mundo, a vida, a terra, o corpo não são retangulares!” (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 54). Somos redondos em boa proporção.

Ou seja, o círculo sempre resiste ou compete. Imaginemos um campo de futebol por exemplo, um retângulo envolto de um plano circular. Não adianta enquadrar o futebol nas quatro linhas do campo ou nas telas de televisão. A roda e a pulsão circular também estão nesse esporte e no encanto que dele se faz com o corpo e com a bola. Quando um jogador ou uma equipe ficam “perdidos” em decorrência do sucesso do adversário, isso gera o ato de “colocar na roda”, uma das expressões populares no mundo do futebol

brasileiro. O rei das pernas tortas, Garrincha²⁷, projetava a circularidade dos dribles que colocavam o adversário na denominada roda. Tal performance pode ser inspiração oriunda do pensamento rodante. O historiador Luiz Antônio Simas nos adverte que “garrinchar o pensamento é subverter a lógica do jogo e entender que o processo – drible – pode ser mais importante que o objetivo final: o gol” (SIMAS, 2020, p. 34). Ou seja, o drible, a ginga²⁸, o vai-não-vai, o retorno e o avanço propõem uma circularidade com o elemento esférico que, no caso do futebol brasileiro, tem suas raízes também no esquema afroreligioso, no samba e na capoeira. Como avalia Marco Aurélio Luz, citado por Rosângela Araújo (Mestra Janja):

O futebol brasileiro se assenta nas bases da linguagem religiosa das comunidades-terreiro, nas suas manifestações lúdicas como a roda de samba, tanto quanto na roda de capoeira, luta-dança estruturada num incrível repertório de gestos cadenciados que se inscreve num fantástico uso do corpo e no seu emprego espaço-temporal, harmonizando ritmo e porrada. (LUZ, 2000, p. 490 *apud* ARAÚJO, 2004, p. 12).

Nessas similaridades corporais das rodas e dos rodopios, inscreve-se o remelexo, o rebolar, o movimento dos quadris, que também giram, identificados na conjuntura brasileira como advindos do contexto afro. Como propõe Tavares:

Esse “movimento dos quadris”, à luz de uma abordagem antropológica, poderia ser considerado como parte de um “evento dos quadris” visível nos movimentos, nos estilos de locomoção, no estilo dos brasileiros de jogar futebol, na Capoeira e nos vários gêneros do Samba. É essa “qualidade cinética” que marca o contexto e o seu clima, a situação como boa, má ou vantajosa sempre que se ouvir enunciar “Jogo-de-cintura”. (TAVARES, 2020, p. 49).

Assim, a circularidade opera nas imagens e ações que brotam nas periferias, que emancipam o corpo engessado do catecismo colonial. Essa maestria das voltas dos quadris

²⁷ Manuel Francisco do Santos (1933-1983), popularmente conhecido e eternizado como Garrincha, foi um jogador de futebol nascido em Magé, no Rio de Janeiro. Sua posição em campo era a ponta-direita. Foi campeão mundial pela seleção brasileira em 1958 e 1962. Sendo um dos maiores jogadores de futebol de todos os tempos, Garrincha inspirou poemas, como *O anjo das pernas tortas* (1962), de Vinicius de Moraes, diversas crônicas literárias e ainda teve sua vida biografada, por Ruy Castro, na obra *A estrela Solitária* (1995), e nos filmes *Garrincha, a alegria do povo* (1962), de Pedro Andrade, e *Garrincha – Estrela Solitária* (2005), de Milton Alencar Jr.

²⁸ A ginga, presente nas manifestações afro-brasileiras e, principalmente, na capoeira angola, é definida por Julio Cesar de Tavares como um complexo de ações cognitivas: “tomadas de decisões, estilo, ética, acesso a múltiplos mundos, autoapresentação, autoconstrução, atitude, conduta e, num nível muito concreto, modos de andar” (TAVARES, 2020, p. 47).

saiu dos terreiros, atravessou a capoeira e chegou revigorado nas rodas de samba, nos bailes da *black music* ou mesmo do funk carioca. Movimento giratório que inventa novas formas de ser, pensar, sentir e agir. Saberes que podem ser entendidos como a “Ciência do Rebolado”, proposta pensada por Taísa Machado (2020), artista e idealizadora do Afrofunk no Rio de Janeiro. Para ela a Ciência do Rebolado se dá neste movimento circular, que vai muito além da dança. É um sistema, um conhecimento e um método que no contexto feminino, promovem, entre outras coisas, o equilíbrio sexual, reprodutivo e a autoestima da mulher. Segundo Taísa Machado:

Eu digo que é uma ciência porque a partir da dança e do movimento que você faz o tecido social da sua comunidade, você cuida da sua saúde, passa uma sabedoria de mãe pra filha, de uma mulher pra outra mulher. Tem uma cosmologia dentro da parada. Você pode olhar por uma perspectiva espiritual, social, sexual, entende? Fazer esses movimentos em espiral ajuda a alinhar corpo, mente e espírito. Das sinapses até as moléculas de DNA, tudo no corpo é em espiral. É vasto o assunto. Por isso eu me refiro a Ciência do Rebolado como um saber mesmo. (2020, p. 44).

O pensamento de Taísa Machado na esteira do pensamento rodante dialoga com as perspectivas que se assemelham às epistemologias fundadas no candomblé – ela mesma narra sua história a partir de suas vivências afroreligiosas²⁹. Algo semelhante ao que a artista e ativista aborda a partir da experiência corporal do Afrofunk, alguns(mas) pensadores(as) fizeram/vêm fazendo na trajetória acadêmica. Nas universidades ou mesmo fora delas, intelectuais negras e negros, jovens ou velhos, estão a construir este tipo de pensamento. No contexto afro-brasileiro, como parte de um tecido afrodiaspórico, o terreiro, o despacho, a rua, as comunidades, as encruzilhadas, os corpos, fomentam o pensamento rodante, tendo as rodas como manifestações imperativas nesses espaços.

Os elementos rodantes, especialmente os giros, rodopios e outras formas circulares, são a fonte dos conhecimentos e das práticas africanas, afrodiaspóricas e ameríndias, bem como de outras tradições seculares espalhadas pelo globo terrestre. Arquitetura, dança, música, conhecimento e organização social se equilibram juntamente a materiais

²⁹ Ver a entrevista publicada na obra: MACHADO, Taísa. O Afrofunk e a Ciência do Rebolado. IN: FAUSTINI, Marcus (Org.) **Cabeças da periferia**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

simbólicos utilizados em rituais, brincadeiras, performances e imagens das produções desses povos, contribuindo com suas identidades e seu tesouro cultural.

O círculo, as espirais e as rodas propõem formas comunicativas e imaginárias no pensar rodante, pelos encontros, pela memória e pelas experiências vividas, para exprimir o corpo pela dança, música e festa. Além disso, conferem a essencialidade das práticas comunicacionais pela oralidade, pela literatura, pelas artes e pelos ofícios na esfera do encontro — mas também do desencontro, pois as culturas são, de forma recorrente, atacadas, violentadas e extintas, assim como não estão isentas de performar crueldades, do caráter humano ou da influência colonial.

Tendo toda uma conjuntura para tecer, numa sociedade de cruzos entre colonialidades e resistências, as comunidades negras vivem constantemente a superação de obstáculos. Contudo, na cultura afro-brasileira, Allan da Rosa adverte que ocupamos uma terceira via:

(...) o ser negro brasileiro vive no rodamoinho da trama, da tensão entre formas conflitantes, do encontro entre silhuetas e traquejos africanos e ocidentais. E faz desse constante rodamoinho (onde gera ponto de segurança) um terceiro lugar (...). (ROSA, 2019, p. 38).

1.2. Outras rodas, nossas rodas e os desdobramentos da linearidade e da razão em nome de uma circularidade perversa

Para além das culturas afrodiaspóricas, os círculos são signos da comunicação e se apresentam sob múltiplas configurações em outras tradições: esferas, elipses, curvas, espirais, circunferências, rodas, enfim, formas bastante antigas na história e na arena dos conhecimentos. No tocante ao campo da Comunicação e das Artes, esses símbolos compreendem diferentes designações e até mesmo ressignificações corporais que se projetam em cantigas, vestuários, alimentação, narrativas e outros elementos da cultura afrodispórica, geralmente de apelo à ancestralidade. Dessa forma, o círculo não se apresenta somente geometricamente, mas através de imaginários que configuram um retorno ou à chamada “afrografia”, expressão cunhada em 1997 por Leda Maria Martins. A afrografia é a escrita do corpo, da comunidade, que indica a presença negra no decorrer da história compondo processos de comunicação.

Tais representações, no contexto afrodiaspórico, são modelos ainda pouco explorados no construto das teorias e das estéticas da comunicação. E como poderia esse complexo circular das culturas e do pensamento negro contribuir nesse sentido? Acreditamos que, como produção transcultural (SODRÉ, 2017), ele pode conciliar as nossas formas de ser e fazer na sociedade, pelas estéticas, pelos diálogos, pelas imagens, ou por um dos sentidos originais da comunicação que é o encontro, a convergência e a vida comunitária.

É necessário retomar e diversificar o pensamento. Embora não seja a tarefa principal deste trabalho, vale conhecer, mesmo que brevemente, outras formas de ver os círculos e suas variantes. Pois as representações circulares não são existentes apenas no contexto das produções africanas e afrodiaspóricas. Dessa forma, como são vistas essas abordagens circulares em outras tradições? Basta dar uma volta ao mundo para sabermos diferentes construções culturais tradicionais que incluem os símbolos e os pensamentos circulares.³⁰

Para os celtas, povos que viviam entre a Europa e a Ásia na Idade Antiga, as espirais simbolizavam os fenômenos astronômicos do solstício e do equinócio. Eles também introduziam ideias de potencialização de energia pela expansão do cosmos e pelo ciclo de vida e morte, condicionando sua visão de mundo. A seguir vemos a imagem deste símbolo:

Figura 3 - Triskle (símbolo Celta)



Fonte: Dicionário de Símbolos.³¹

A civilização asteca, que habitou a região onde hoje se encontra o México durante o período pós-clássico, de 1300 a 1521, projetou um sistema de marcação do tempo. Trata-se do calendário conhecido como *Pedra do Sol* (figura 4), que foi construído para louvar a Tonatiuh, o Deus Sol dos astecas. A grafia original do calendário teria sido entalhada sobre uma pedra, por volta do século XV d.C. O símbolo circular do calendário asteca tem ao

³⁰ Estes símbolos e parte dos seus significados podem ser encontrados em: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. RJ: José Olympio, 1998.

³¹ Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br>.

centro a face expressa do Deus Sol e é circundado por anéis que representam diferentes ciclos (dias, estações...) que permitiam registrar e medir o tempo. A seguir vemos esta representação:

Figura 4 - Pedra do Sol



Fonte: National Geographic.³²

Entre a Antiguidade e a Era Moderna, a civilização maia, que viveu em territórios onde hoje se encontra a América Central, produziu sistemas de registros do tempo semelhantes ao calendário dos astecas. Reunindo observações acerca dos movimentos da Terra e do Sol, os maias foram proeminentes em um conhecimento astronômico particular e bastante antigo. Eles formataram 17 calendários circulares baseados nesses conhecimentos, chamados de *rotativos*. Os mais conhecidos são o *Haab*, que representa o giro da Terra, e o *Tzolkin* (figura 5), inspirado na rotatividade do Sol. Veja a seguir:

Figura 5 - Calendário *Tzolkin* (Civilização Maya)



Fonte: History on the Net.³³

Nas culturas hinduístas do continente asiático, a própria mandala é uma palavra de origem sânscrita que se traduz por círculo. Nesses símbolos, suas múltiplas formas constituem signos concêntricos, mesmo quando estão contidos em um quadrado. Geralmente, uma mandala possui complexidade gráfica e geométrica com o uso de cores e ícones das deidades. Para budistas, hinduístas e outras ramificações hindus, a mandala é um símbolo de harmonia, equilíbrio e de jornadas para a iluminação.

³² Disponível em: <https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/actualidade/1694-os-deuses-astecas>.

³³ Disponível em: <https://www.historyonthenet.com/the-mayan-calendar>.

No hinduísmo encontramos a chamada *Roda do Dharma* (figura 6), formada por três partes: o *centro*, que representa o eixo do mundo; a *borda*, que simboliza os limites de nossas ações, e as *traves*, que simbolizam os caminhos para a iluminação. Além disso, a *Roda do Dharma* se exprime nas trajetórias do nascimento, da morte e da reencarnação.

Figura 6 - Roda do Dharma



Fonte: The Metropolitan Museum.³⁴

No budismo encontramos um símbolo circular fundamental, identificado como *Bhavacakra*, ou *Roda da Vida* (figura 7). Trata-se de um círculo preso entre as mandíbulas, mãos e pés de uma criatura que os budistas ortodoxos indicam como Yama: o Senhor da Morte. O significado crucial da *Roda da Vida*, é para os budistas, a existência inevitável em decorrência da morte, portanto, uma continuidade.

Figura 7- Bhavacakra



Fonte: University of Idaho - Library.³⁵

As civilizações africanas da antiguidade também difundiram seus círculos. Muitas destas simbolizações se sustentam até os dias atuais, conservadas ou ressignificadas. Pensando suas contribuições para as teorias da comunicação, é nesses círculos que propomos, agora, foco e aprofundamento.

³⁴ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77751>.

³⁵ Disponível em: <https://www.webpages.uidaho.edu/humanities/Bhavacakra.htm>.

Quando pensamos os círculos das antigas tradições africanas, no caso brasileiro, entendemos que estes influenciaram a existência das rodas no conjunto diaspórico, eles prosseguiram na ocupação espacial onde a comunidade negra se assentou ou transitou nos terreiros (candomblé, quilombos, ruas, salões, corpos...). Foi nos terreiros de candomblé onde as rodas, das espiritualidades, do samba, da capoeira e outras manifestações afro-brasileiras foram inspiradas ou construídas. Nelas são produzidas repertórios cosmológicos, estéticas, imagens e imaginários, conhecimentos tecidos na escrita e na oralidade, que nos serviram de fonte de pesquisa. No seio das comunidades negras, houve a rememoração e a reterritorialização de “uma pequena África³⁶” no Brasil, que distingue a roda de outros contextos e culturas, inclusive de resistência. Nessa via, como propõe Deivison Campos:

Mesmo presente em outras culturas, a roda vai adquirir características diferenciadas nas culturas afro por representar num primeiro momento uma possibilidade de reterritorialização simbólica, adquirindo caráter não só cultural e simbólico, mas de resistência política. (CAMPOS, 2014, p. 15).

Uma dessas ressignificações se dá quando a roda se insere no campo da escrita, naquilo que Leda Maria Martins definiu com a sua pesquisa *Performances do tempo espiralar* (2002). Ela identifica que a ancestralidade aporta como um novo território, o da escrita, não a escrita gráfica, mas a escrita performática que compõe uma trajetória de tempo circular. As culturas africanas no Brasil atingiram um parâmetro especial pela edificação das rodas, ressignificadas em novas abordagens de falas, imagens, rituais e imaginários circulares. As rodas que se manifestam em quase todas as produções da cultura afro-brasileira têm evidenciado lugar de fala, de escuta e de pertencimento coletivo. Por isso, Deivison Campos profere que “o surgimento da roda também remete à ideia de circulação inerente ao processo comunicacional” (CAMPOS, 2014, p. 16). A interação que as rodas suscitam não comportam estruturas fechadas ou elitizadas: elas são abertas, inclusivas e, conseqüentemente, comunitárias. Como propõe Allan da Rosa:

³⁶ A expressão Pequena África foi criada pelo sambista, músico, compositor e artista plástico Heitor dos Prazeres (1898-1966). Para ele, a Pequena África se encontrava na região do Cais do Porto até a Cidade Nova, no Rio de Janeiro, onde se abrigaram as religiosidades negras e o reduto do samba no início do século XX, especialmente a Praça Onze. Podemos hoje estender o termo a todos os espaços de produção da cultura afro-brasileira.

(...) a roda é uma forma por excelência da manifestação africana. Se universal, encontra-se plena na troca de vitalidade pelo círculo. Não deixando de expressar hierarquias e guias, a roda permite às visitas se comunicarem com todos os outros olhos, e põe num mesmo nível, sem degraus ou patamares, os participantes de um ritual. É comunitária por excelência e encontra o recôndito do ser humano. (ROSA, 2019, p. 83).

Para além do conjunto de integrantes em uma roda afro, existem os fenômenos complexos que se dão na conjuntura dessas, como as manifestações espirituais que ocorrem por meio das incorporações ou presenças de energias perceptíveis para os adeptos das tradições. Suas aparições também se manifestam em giros e rodopios. Formam uma “potência circular”, como definiu Florence Dravet (2016) quando se dedicou a pesquisar o giro no universo da Pombagira — entidade do panteão espiritual da Umbanda — como um fenômeno comunicacional. Uma das identificações de Dravet sobre o contexto da Pombagira é o conceito de re-volta, ideia permeada também pela ótica do prefixo “RE” (MORIN, 2002), que explicaremos mais adiante. Como a autora nos explica:

A ideia de re-volta é a de um giro sobre si mesmo, um voltar novamente para modificar. Revoltar-se. Opera uma revolução, uma volta completa sobre si mesmo, perfazer um ciclo. Também significa, em negativo, não aceitar o estado de coisas, a estabilidade, o *status quo*, a inércia. Movimentar, dinamizar, desestabilizar e, com isso, modificar, transformar. (DRAVET, 2016, p. 17).

Como a noção de re-volta vista por Dravet propõe a incorporação e a excentricidade, aproxima-se a outros giros decoloniais no contexto afro-brasileiro. Dizemos isso porque, de acordo com Simas e Rufino (2018), a experiência das incorporações e de outros saberes ameríndios propõe o afastamento das lógicas coloniais: a incorporação se dá no giro, no rodopio e em outras formas não convencionais para a razão eurocêntrica. Como os autores explicam:

Os mais diferentes modos de saber, as mais diversificadas formas de experiência que têm sido praticadas no mundo e que são marcadas como modos opostos aos domínios racionalistas do Ocidente, têm a incorporação como forma de linguagem/comunicação. Cabe lembrarmos que é Exu, em suas inúmeras faces, o intérprete e o linguista do mundo. Assim, as performances corporais ou como preferimos chamar as incorporações, nada mais são do que modos de linguagem que exaltam a proeminência e as potências das sabedorias do corpo. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 94).

Semelhante a Simas e Rufino, Florence Dravet observou que o giro decorrido da incorporação, além de despontar em círculos, provocando uma transformação, pode ser também transgressor. Ele aciona o desprender-se dos estados estáticos ou centrais, ultrapassando obstáculos de ordens estabelecidas. Porém, o inverso também reside nos círculos: em outros contextos a organização pode advir tanto do caos quanto da ordem pelo deslizamento cêntrico. Da mesma forma, podem se manifestar nas condições orgânicas e normativas da natureza e promover o equilíbrio. Para Morin (2002), a ecocomunicação é uma rede que integra o universo da eco-organização, sendo essa última o “plurianel” que mantém todas as suas funcionalidades cíclicas gerando a eco-auto-organização.

No plurianel insere-se a comunicação comprometida com as inúmeras formas de informações produzidas por todos os seres; mesmo que esses não se comuniquem diretamente, eles criam e tecem signos, códigos, sons, ruídos e outros elementos comunicacionais ou in comunicacionais, que integram com outras redes (alimentares, regenerativas) uma ampla gama de circularidades. Morin expõe que

A eco-organização é tão complexa, tão eficaz, tão redefinida, tão bem temperada e regulada, que tudo acontece como se fosse uma organização computacional/informacional/comunicacional recebendo informações e emitindo instruções. (MORIN, 2002, p. 53).

Muitas implicações das relações humanas na atualidade são desarticuladas da presença impactante de uma eco-organização. Em uma sociedade industrializada, estimulada pelos padrões do uso de telas planas, produções lineares e individualização, fica claro que a comunicação, em seu sentido original de comunidade, fragiliza-se e dificulta a conexão e o encontro presencial entre os seres humanos. Concordamos com Allan da Rosa, para quem “esses modelos produtivistas que atomizam o indivíduo frequentemente esquecem o “ser-junto-com”, o comunitário. Modelos nos quais o indivíduo, e não mais a pessoa ou o grupo, tende a ser concebido como o real”. (ROSA, 2019, p. 90. *Grifos nossos*).

O que os avanços globais econômicos e tecnológicos têm proporcionado cada vez mais, em termos de comunicação, é a unificação dos indivíduos em sistemas digitais e não presenciais. Para o filósofo coreano Byung-Chul Han, essa unificação extingue a presença do outro, que frequentemente se iguala ao nível dinâmico do consumo. Ele nos diz que:

Através dos meios digitais, hoje, tentamos aproximar o outro o máximo possível, buscamos eliminar a distância em relação a ele, produzindo proximidade. Mas, com isso, já não temos mais o outro; antes, fazemo-lo desaparecer. A proximidade é uma negatividade no sentido de que nela está inscrita uma distância. Atualmente, ao contrário, deparamo-nos com a total eliminação da distância. Isso não gera proximidade, mas ao contrário, afasta-a. (HAN, 2017, p. 28).

Perdem-se as pontes dos sentidos e a percepção humana ao contato, que, no contexto das comunidades tradicionais, ainda é uma tecnologia humana. Nesse circuito, os elementos de ligação passam pelas rodas de conversa, de lazer, de dança, de jogos e de ciclos ritualísticos. E o ritual, nessas instâncias, como profere Júlio Tavares:

(...) é o que se aproxima como o elemento constante, o elemento comunicacional e repetitivo na dinâmica do processo, o elemento marcante na atividade cotidiana do fazer, o movimento, o gesto, a voz, o ritmo e a elaboração de um **idioma do corpo** em seus modos de produzir presença e locomover. (TAVARES, 2020, p. 22).

Os círculos são formas do compartilhar, e dentro da perspectiva afro constituem uma “comunhão interpessoal” (PADILHA, 1995, p. 96). As rodas no contexto das culturas afro-brasileiras são motivadas pelos encontros presencias, e “as inúmeras possibilidades de comunicação/linguagem das populações afro-ameríndias constituem-se como uma estética das presenças” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 108).

A pandemia mundial de Covid-19³⁷ promoveu um processo de confinamento em circuito mundial no ano de 2020. As redes digitais significaram, sem dúvida, importantes sistemas para as interações sociais à distância, seja para comunicar com os afetos, para aprender e ensinar, ou mesmo para se distrair na rotina de transmissões, encontros, apresentações e outros eventos denominados como *lives*, webnários, entre outros.

Essas saídas digitais são um elemento a mais na comunicação, mas jamais substituem a presença. Tanto que, em alguns países como o Brasil, a obediência às normas de reclusão e afastamento durante a pandemia foram desrespeitadas cotidianamente por boa parcela da sociedade, seja pela questão de sobrevivência, seja por uma questão de

³⁷ COVID-19, assim denominada pela Organização Mundial de Saúde, é uma doença causada pelo SARS-CoV-2 ou coronavírus, como ficou conhecido mundialmente. A COVID-19 foi detectada em Wuhan, na China, ao final de 2019, e espalhou-se em escala global, causando uma pandemia que vem deixando milhares de mortos.

liberdade, pois as pessoas não tiveram tolerância à clausura. Acreditamos que essas atitudes, muitas vezes irresponsáveis, também se dão pelo fator cultural brasileiro. Aqui o encontro é um dos nossos pilares, o que não significa dizer que, essencialmente, esses encontros sejam munidos de acolhimento, inclusão e respeito mútuo. Também neles vigoram as transgressões, as confusões e o caos. Como aponta Allan da Rosa:

Círculos se desenvolvem baseados tanto numa outra noção, bem mais positiva, do que são e do que podem ser nossos espaços (sub) urbanos como também na grande possibilidade de disseminação de ideias e debates pela internet e pelas formas que vão aparecendo no universo audiovisual e eletrônico... Ainda nada substitui o encontro dos corpos, a conjunção que tece pensamento e gesto, sensorial e presença além do que chamamos hoje de virtual, que possivelmente vai se espalhar e nos colocar para questionar o que seja presença ou participação, profundidade ou mesmice das ideias. Senso comum ou “comum sem senso”. (ROSA, 2019, p. 128).

Os encontros virtuais são alternativas comunicacionais em que há circulação de falas e de escutas. Porém, a presença é um parâmetro fundamental nas rodas afrodiaspóricas. Além disso, a roda “propõe uma hierarquia a serviço do outro, propondo uma relação de alteridade, favorecendo a experiência comunicacional. A roda adquire características não só de experiência, mas de *experiências*”. (CAMPOS, 2014, p. 51). Sendo assim, as rodas afrodiaspóricas promovem estéticas, formas agregadas de corpos, memórias, jogos, resistências e outras fenomenologias.

Lembramos que os meios digitais são produtos do desenvolvimento econômico e dos avanços de infraestrutura no mundo. A circulação de consumo pela fantasia capitalista, a exploração econômica pela perversidade da desigualdade e da exclusão são chamadas contraditoriamente de “globalização”. Dada a face mais perversa dessa mundialização inventada no capitalismo tardio, Milton Santos (2010) pensou em melhor denominá-la como “globalitarismo”.

A condição de uma sociedade conectada, com distâncias reduzidas, deveria se configurar como uma comunidade planetária ou uma “aldeia global”, como pensou McLuhan (1962). A conquista de uma ampla e universal representação circular das comunidades tradicionais, na promoção de paz e equidade, consistia em uma utopia que não se esgotou. Existem núcleos nas diversas sociedades que ainda pensam em reconexões humanitárias. Por isso, Milton Santos (2010) defendeu “uma outra globalização”, capaz de

nos conectar em trocas de conhecimentos, solidariedade e paz entre diferentes culturas e, enfim, promover a fraternidade e redes de proximidades com os outros.

Mas o certo é que a globalização serve mais ao capitalismo financeiro que controla as informações, o consumo, as políticas a serviço do poder econômico, do que à unificação mundial em redes de paz e solidariedade entre os povos. O contraponto é que essas comunidades expropriadas de sonhos e possibilidades lutam por transformações sociais e se apropriam das tecnologias de comunicação para a edificação de melhores condições de vida nas sociedades. Isso já seria, como defendeu Milton Santos, “uma outra globalização”, capaz de promover ações de integração, justiça, direitos e prioridades benéficas no mundo. Como ele apresenta:

Considerando o que atualmente se verifica no plano empírico, podemos, em primeiro lugar, reconhecer um certo número de fatos novos indicativos da emergência de uma nova história. O primeiro desses fenômenos é a enorme mistura de povos, raças, culturas, gostos, em todos os continentes. A isso se acrescenta, graças aos progressos da informação, a “mistura” de filosofia, em detrimento do racionalismo europeu. (SANTOS, 2010, p. 21).

Antes de qualquer forma digital, as tradições afro-ameríndias já proporcionavam a resistência viva da roda como o esforço de construir um pertencimento ao mundo, nas redes da solidariedade. Nesse sentido, no trânsito da história, o encontro com tecnologias digitais se cruza com as comunidades tradicionais e periféricas. Elas sempre souberam aproveitar desses mesmos produtos virtuais na luta e na possibilidade de fortalecimento de seus núcleos em atividades criativas, memoriais e econômicas, jamais excluindo a presença, que se mantém em primeiro lugar.

No campo da metafísica, o filósofo alemão Peter Sloterdijk em sua obra *Esferas* (2016), publicada em três tomos (Bolhas, Globos e Espumas), realiza um estudo que mostra como nossa existência, em todos os tempos, encontra-se estabelecida por configurações circulares comunicativas, ou seja, por esferas. Essas formas comunitárias deveriam prover a unidade projetada a partir do que prescreve a natureza. Conforme explica Sloterdijk:

Nas esferas, inspirações compartilhadas tornam-se o fundamento da possibilidade de convivência de seres humanos em comunidades e nações. Nelas se estabelece, pela primeira vez, essa forte relação entre os

homens e os motivos que os animam (e animações são vistas que se prolongam) e que preparam o solo da solidariedade. (SLOTERDIJK, 2016, p. 31).

As esferas da convivência para as tradições afro-ameríndias têm a perspectiva dos círculos como elementos sagrados. De modo similar a outras tradições antigas, “organizam o tempo na base do modelo astral, juram obediência às leis e decretos do Sol e da Lua divinizados, ao mesmo tempo real e mítica, tornam-se o esqueleto da organização social” (MORIN, 2002, p. 44). Nessa base, projetam arquiteturas, festividades e laços comunitários circulares vistos também como ambientes de inclusão física e espiritual.

Por isso, desde sempre, as potências constituídas pelos povos africanos, servem para nutrir a condição coletiva e comunitária. E assim permanecemos em pleno acordo com Mo Maiê: “no momento em que as estruturas apodrecidas do sistema hegemônico vigente se infectam e matam a si mesmas, sankofa nos relembra: é tempo de reconectar com a matriz, a ancestralidade e o mundo natural, restaurar antigas cosmopercepções”. (MAIÊ, 2021, p. 43-44).

1.3. O imaginário na circularidade do Atlântico Negro

É importante compreender a pertinência do imaginário no âmbito da circularidade negra-africana. Comumente, nos diversos grupos africanos, o imaginário é existente e integrado à realidade social, embora não seja nomeado com esse termo, que é proveniente da cultura ocidental. Muniz Sodré (2006) explica que sociedades tradicionais, como as africanas, identificam o espaço invisível como a “outra margem”. Porém, em muitas sociedades africanas e afrodiaspóricas, essa outra margem interage ativamente com a margem de cá, formalizando ambientes comunicáveis.

Os grupos africanos e seus descendentes na diáspora, por meio de suas práticas culturais, se conectam-se com seus ancestrais, deuses, e buscam viver em harmonia com o mundo visível e o invisível, formando uma complexidade. O contraponto desse caminho é justamente a aparência de uma simplicidade difícil de se conhecer, uma vez que joga com conhecimentos diversos. Diante disso, Gustavo de Castro aponta que “o imaginário revela os aspectos profundos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento”

(CASTRO, 2012, p. 14). Essa forma de conexão é bastante avançada nas culturas tradicionais, de maneira que em muitas comunidades africanas, ocorrem continuamente essa fusão entre a realidade e o imaginário.

No cotidiano da vida comunitária africana, os sistemas orais, os mecanismos oraculares, as festividades, os rituais e tantas outras maneiras do viver estão condicionadas a essa permeabilidade do imaginário na dimensão da vida material. Na contemporaneidade, podemos exemplificar a literatura africana como bastião dessa conjuntura. Porém, também a oralitura (Martins, 2003) tradicional, ou seja, a tradição narrativa de histórias, anterior a essa literatura escrita, é costumeiramente encenada em rodas e preenchida de episódios do imaginário e de tantas outras margens, miragens e imagens.

Elementos biofísicos e cósmicos das tradições afro, que dinamizam o imaginário, formam as ideias, as expressões, os engajamentos, as representações e outras produções socioculturais, com a inclusão das rodas, dos círculos e da ancestralidade. Quando não, o próprio círculo é o centro dessa manifestação e causa interesse a estudiosos da semiótica e do imaginário.

Nesse movimento de diferentes vivências e identidades, os participantes do mundo afro-atlântico promovem e, ao mesmo tempo, descobrem suas experiências estéticas, ou o imaginário estético, que para Morin (1970) constitui o reino das necessidades e configurações dos seres humanos. Nesse imaginário estético, performam transformações envoltas de sensibilidades, jogos, sonhos, alacridades e outros sentidos ou sentimentos. As rodas igualmente combinam realizações imperativas para os povos africanos e seus descendentes.

Gustavo de Castro (2012) percebe o imaginário como um agente intermediário capaz de conduzir o conhecimento constituído “pelas modalidades de sonhos produzidos pelas culturas, que se tornaram indispensáveis para a nossa vida social” (CASTRO, 2012, p. 14). Os encantamentos – elementos bastante instituídos e reconhecidos nas tradições afro-brasileiras – propõem, no cerco das rodas, as consolidações míticas e os enredos do universo ancestral, a divisão nas encruzilhadas e os encontros entre mundos. Portanto, como lembra Allan da Rosa, “a saúde deste universo cultural se faz e se fez pela presença de tais elementos, constituintes da estrutura do imaginário” (ROSA, 2020, p. 99). São necessários para a compreensão das relações no todo, não somente entre seres humanos.

O encantamento nos territórios das rodas afro-diaspóricas ou do mundo afro-atlântico ambienta-se em uma noosfera³⁸ profundamente rica e densa de mitos, espíritos, deuses e saberes (MORIN, 2011). Cada contexto desses ambientes circulares foi povoado por suas potências divinatórias e ancestrais, pelos corpos materiais, pelas produções estéticas das narrativas, dos figurinos, dos cantos, dos ritmos, das danças envoltos no ciclo. Na tessitura desse balaio noosférico, “a cultura afro-brasileira traz pujante força mítica, na qual se fundamentou, se construiu e se revitaliza” (ROSA, 2019, p. 32).

Essa rede de símbolos circulares nas culturas africanas e afro-diaspóricas cadenciam enredos que são compartilhados nos meios e nas relações sociais. De acordo com Muniz Sodré: “os signos imagísticos que estão presentes tanto no imaginário discursivo como no imaginário de outros sistemas (não-linguísticos) articulam-se com desejos e interesses sociais, orientando ações” (SODRÉ, 2006, p. 104).

Podemos concluir com este primeiro círculo que o imaginário colabora na formação do encantamento circular afro. Exemplo disso são as associações de fenômenos naturais presentes nos astros celestes, que, observadas em seus processos cíclicos, tornam-se inspirações que promovem a existência das rodas, seja como celebração da vida, seja como formas do comunicar pelas incorporações nos rituais afro-ameríndios ou de regenerar e se reconectar com o passado e o futuro. Assim, as rodas não sustentam e não se limitam ao estático, ao vicioso ou ao central. Elas respondem também por formas de pensamento (teórico, político, cultural, metodológico), de comunicação (imaginários, encantamentos, encontros) e de estéticas (rituais, fazeres, jogos, alacridades).

³⁸ Conceito criado pelo biólogo e filósofo Vladimir Ivanovich Vernadsky (1863-1945) e desenvolvido também pelo filósofo francês Teilhard de Chardin (1881-1955). A noosfera compreende o mundo das ideias, dos mitos e de outros conhecimentos. Ela ofereceu a Yuri Lotman (1922-1993), semiótico russo, a oportunidade para a criação da expressão semiosfera na década de 1980. A semiosfera ficou definida por Lotman como o espaço de produção dos sentidos que se distingue da noosfera pela sistematização de uma multiplicidade organizada pela semiótica da cultura. Para Edgar Morin, a noosfera constitui um universo povoado por signos, símbolos, mensagens, figurações, imagens e ideias. Ele aproxima a noosfera do sentido de cultura, onde a oralidade, a memória, os saberes, as crenças e as tradições são convidadas a povoar este universo.

Rodante 2 - (Colagem sobre papel com sobreposição digital) – Alan Oliveira – 2021.



2. SEGUNDO CÍRCULO. REVERSIBILIDADES TEÓRICAS: CAMINHOS E DESCAMINHOS AFRO-ATLÂNTICOS

Fazer convergir a saga de *refazenda* cultural, experimentada pelos negros da diáspora com a saga da reconstrução nacional vivida pelos negros do continente africano, deve ser o primeiro movimento intelectual para este nosso mundo-afro.

Gilberto Gil, 2007.

Conhecer as rodas ameríndias e afrodiáspóricas é reconectar o passado, o presente e o futuro. É *sankofa*, é *refazenda*³⁹. São formas de agregar coletivamente, de agrupar conhecimentos em prol da solidariedade e do compartilhar. Logo, do comunicar. Colaboram da mesma maneira para a produção de resistência e confronto político diante de iniquidades. Pois, historicamente, essas comunidades do pensamento rodante têm sido afastadas, reduzidas ou silenciadas, inclusive nas comunidades acadêmicas e filosóficas e em outras coesões de produção do conhecimento. Paul Gilroy percebe que as relações de poder estão atreladas aos saberes construídos nas produções acadêmicas e nas instâncias da crítica cultural, e, por isso, afirma:

É imperativo, embora muito difícil, combinar a reflexão sobre essas questões com a consideração da necessidade urgente de se fazer com que as expressões culturais, as análises e histórias negras sejam levadas a sério nos círculos acadêmicos, em lugar de serem atribuídas, via a ideia de relações raciais, à sociologia e, daí, abandonadas ao cemitério dos elefantes no qual as questões políticas intratáveis vão guardar seu falecimento. (GILROY, 2012, p. 40).

Se os conhecimentos difundidos por outras vertentes não-ocidentais foram, por longo tempo, reduzidos apenas a objetos de estudos, sem que tenham sido incorporados nas formações e gnosés, eles serão conduzidos – na verdade, já vêm sendo, de forma ampla – ao apagamento e silenciamento. Isso nos inferioriza e produz sobre os indivíduos (e coletivos) um engessamento de pensamento, de corpos e de conexões comunitárias.

³⁹ Título do álbum fonográfico e canção homônima lançados pelo cantor e compositor em 1975. O termo também foi apresentado como um conceito, pelo autor, durante a II Conferência dos Intelectuais da África e da Diáspora, em Salvador, no ano de 2006.

E quando permanecemos estáticos – como seixos ao fundo do lago, recebendo sempre os mesmos sedimentos –, somos encobertos por um limo que, nos prende, nos conforma e nos constitui como algo que talvez não sejamos por completo. De tal modo isso tem acontecido pelas operações da colonialidade, que por muito tempo, vem sedimentando nossos corpos e nossas subjetividades com crenças, ideias, conhecimentos e princípios ditos civilizatórios, principalmente vindo, do mundo euro-ocidental.

Acreditamos que nem sempre precisamos estar cobertos de um só tipo de lodo, e aqui estamos falando desse veludo colonial e eurocêntrico que se debelou como forma de conhecimento na América Latina, onde não há, nos centros acadêmicos, pluralidade de saberes. Quando se trata de dar e receber conhecimentos, é preciso se abrir. É preciso rolar os seixos, fazer com que nossos assentamentos gnosiológicos se tornem permeáveis e/ou que sejam encobertos por outras ontologias e epistemologias. É necessário expurgar, curar as feridas, para se abrigar novamente em camadas que criam outro assentamento em um novo local realmente pluriversal⁴⁰ (RAMOSE, 2011). Como propôs o filósofo senegalês Felwine Sarr, é preciso “desacademicizar” (2019, p. 120), para criar outra forma de saber ou para retomar saberes que foram silenciados. Nessa corrente, Sarr, pensando o continente africano, propõe que “é necessário que cada país adapte seu ensino e sua pesquisa universitários a suas necessidades políticas, econômicas, culturais e sociais” (SARR, 2019, p. 120). Isso envolve as potências de todos os grupos existentes, e não só dos colonizadores.

Assim como Sarr, seus antecessores que pensaram o autodesenvolvimento africano⁴¹ estavam preocupados com as condições da educação herdada da colonização. Eles apoiam a necessidade de reelaborar essa estrutura aplicando, por exemplo, os modelos

⁴⁰ A palavra pluriverso é adotada pelo filósofo Mogobe Ramose para substituir a ideia de universo. A partir de sua crítica ele adverte que, “deve-se notar que o conceito de universalidade era corrente quando a ciência entendia o cosmos como um todo dotado de um centro. Entretanto, a ciência subsequente destacou que o universo não possui um centro. Isto implicou na mudança do paradigma, culminando na concepção do cosmos como um pluriverso. Parece que a resistência do “universo” mostra uma falha que aponta para o reconhecimento da necessidade de um deslocamento do paradigma” (RAMOSE, 2011, p. 4).

⁴¹Um dos idealizadores do autodesenvolvimento africano, em que a educação está inclusa, foi o historiador de Joseph Ki-Zerbo (1922-2006) que propôs a circularidade e a recusa do desenvolvimento linear para os países africanos. Propondo um crescimento econômico e humanitário endógeno para a África, ele afirma que: “se quiséssemos representar por uma figura geométrica este tipo de desenvolvimento ideal, seria preciso vê-lo como uma espiral ascendente (...)” (KI-ZERBO, 2006, p. 149). A ideia de outros pensadores africanos sobre o autodesenvolvimento pode ser encontrada em: BARBOSA, Muryatan Santana. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.

da razão oral, tão eficiente no continente africano e extremamente aproveitada na literatura africana, mas apagada no sistema educacional e político.

O Brasil passa por algo similar, tendo herdado também estas formas de conhecimento afro-indígenas. Entendemos que aqui se abre a necessidade de absorver, cada vez mais, pensamentos além das influências alemãs, francesas, euro-estadunidenses e outras de cunho ocidental que dominam a esfera do aprendizado.

Os conhecimentos que nasceram de propostas denominadas subalternas, que trataremos neste segundo círculo, se propuseram-se a construir novas possibilidades pelos seus próprios protagonistas e por seus pares, que muito debateram e dialogaram mesmo sofrendo os processos históricos de exclusão. Os estudos pós-coloniais, por exemplo, são portadores de uma opção oriunda de novas abordagens epistêmicas que se desprenderam (e ainda se desprendem), aos poucos, das ataduras eurocêntricas ocidentais. São, portanto, descolonizadores.

É preciso estar atento ao fato que, antes, durante e após o colonialismo, diversos grupos já possuíam conhecimentos e desde sempre resistiram à hegemonia colonialista. Os novos desafios teóricos que se apresentam na atualidade necessitam retomar esses processos para aplicar em seus objetivos libertadores novas epistemologias, aprendizados ou relações comunitárias. Por isso, é necessário um retorno, uma metodologia sankofa ou uma reversibilidade, como explicaremos adiante. Nessa volta, é preciso se orientar com as comunidades consideradas não acadêmicas ou com aquelas que ficaram de fora da construção da ideia de modernidade, como os terreiros, o samba e outras potências culturais. Como aponta Mignolo:

As opções descoloniais e o pensamento descolonial têm uma genealogia de pensamento que não é fundamentada no grego e no latim, mas no quechua e no aymara, nos nuhuatls e no tojolabal, nas línguas dos povos africanos escravizados que foram agrupados na língua imperial da região (crf. espanhol, português, francês, inglês, holandês), e que reemergiram no pensamento e no fazer descolonial verdadeiro: Candomblés, Santéria, Vodú, Rastafarianismo, Capoeira, etc. (MIGNOLO, 2008, p. 292).

Como é dito por Mignolo, as várias vertentes de conhecimentos ameríndios e afrodiaspóricos formam a base e a produção do conhecimento “descolonial verdadeiro”. São esses povos que continuamente resistiram e ainda resistem aos domínios da colonialidade dominante. Portanto, é inconcebível que esses espaços não sejam

considerados como formas de pensamento e que não possam contribuir na formação do conhecimento humano.

Por essa forma de valorizar o passado, fazendo-o se alocar no presente, o movimento negro no Brasil⁴² já enxergava nos terreiros e quilombos brasileiros potências culturais de conhecimentos contracoloniais (SANTOS, 2007) desde a década de 1970. Como ponderou Abdias do Nascimento, o candomblé aporta conhecimento e comunicação comunitária de ampla configuração:

Para mim, o mistério ontológico e as vicissitudes da raça negra no Brasil se encontram e se fundem na religião dos orixás: o candomblé. Experiência e ciência, revelação e profecia, comunhão entre homens e as divindades, diálogos entre os vivos, os mortos, e os não nascidos, o candomblé marca o ponto onde a continuidade existencial africana tem sido resgatada. Onde o homem pode olhar para si mesmo sem ver refletida a cara branca do violador físico e espiritual de sua raça. No candomblé, o paradigma opressivo do poder branco, que há quatro séculos vem se alimentando e se enriquecendo de um país que os africanos sozinhos construíram, não tem lugar nem validade. (NASCIMENTO, 2018, p. 38).

A ideia apresentada por Abdias do Nascimento é abastecida de reconhecimento dos saberes assentados nos terreiros como fonte de conhecimentos, libertação e negritude. Da mesma maneira, a historiadora Beatriz Nascimento apresentou a perspectiva do quilombo como potência para todas as manifestações negras do Brasil e da diáspora. Segundo nossa historiadora, o quilombo representa um marco de resistência e organização social.

Quando Beatriz Nascimento incluiu o conceito de quilombo, ela o percebeu como um fenômeno de luta anticolonial, anteriormente, durante e posteriormente à colonização portuguesa no Brasil, e que reverbera até o momento atual⁴³. Para chegar nesse entendimento, entre outros métodos, ela aplicou o propósito de reversibilidade

⁴² O movimento negro no Brasil é dividido em diversos grupos, coletivos, comunidades e entidades não-governamentais que se empenham na luta contra o racismo e pelos direitos de cidadania dos povos afrodescendentes. Os grupos comumente conhecidos são de militantes diversos, intelectuais, devotos de religiões de matriz africana, estudantes, mulheres, quilombolas, entre outros. Esse movimento teve várias formas e agrupamentos de resistência desde o regime colonial até o surgimento do movimento abolicionista e a *imprensa negra* (séc. XIX) — que reuniam diversos periódicos. Outros experimentos coletivos foram desenvolvidos na primeira metade do século XX, como a Frente Negra Brasileira (1931-1937) e o Teatro Experimental do Negro (1944-1968). Porém, o movimento negro no Brasil torna-se mais proeminente com o aspecto de movimento social, a partir da década de 1970, dentro de uma agenda internacional, onde brotaram outros movimentos identitários.

⁴³ O termo aquilombamento, por exemplo, é uma expressão utilizada para encontros de pessoas negras, a maioria jovens. É uma forma de negritude brasileira, aquilombar-se é o empoderamento da personalidade negra.

metodológica, produziu uma pesquisa circular, pensando a cultura negra no ritmo do passado, do presente e do futuro. Por isso, ao nosso olhara, ela desvelou um movimento sankofa⁴⁴ guiada ou se deixando guiar pelo pensamento rodante.

Para alcançar as respostas para as suas hipóteses, a historiadora desenvolveu estudos de campo em Angola e em alguns quilombos no interior de Minas Gerais. Complementando a pesquisa com a consulta de dados documentais, escritos e orais, fundamentou a tese de que os “quilombos” existentes em regiões bantu na África mostraram-se resistentes contra os colonizadores portugueses em busca de pessoas para o trabalho escravo. Comprovou também que este processo de luta teve continuidade no Brasil durante e após a abolição da escravatura, em 1888.

Em Palmares⁴⁵ e em outras regiões do Brasil, da América e do Caribe, a territorialização dos quilombos constituía resistências e movimentos de libertação colonial. Alguns quilombos eram denominados, no Brasil, como mocambagens. Allan da Rosa explica o funcionamento dos mocambos, com conexões afro-atlânticas e que se situam na estrutura rodante inclusiva:

E a mocambagem que se refere principalmente às comunidades refugiadas do Brasil colonial e imperial também se espelha na continuidade cultural que coletividades de gente preta mantém por laços estéticos, familiares, religiosos etc., com elementos de cunho africano, redesenhados em solo e águas brasileiras numa ciranda que pôs todo tipo de etnias para rodar. (ROSA, 2019, p. 117).

A mocambagem ainda hoje permanece. Para além do direito à terra, ela se dá, entre outros fatores, no combate ao racismo estrutural, na sobrevivência à violência racial, na busca da inclusão de negros(as) nos espaços de disputa, como o ensino superior e o mercado de trabalho. Contudo, não basta acessar esses espaços, é necessário transformá-los e contribuir com a descolonização do pensamento.

⁴⁴ Idas e vindas poéticas que atenuam o passado, presente e futuro dos povos negros também são incluídos nos depoimentos de Beatriz Nascimento para o filme *Ori* (1989), de Raquel Gerber.

⁴⁵ Localizado na Serra da Barriga, fronteira entre os Estados de Pernambuco e Alagoas, o Quilombo de Palmares foi uma experiência de comunidade construída por escravos fugitivos durante o final do século XVI. Durando mais de um século, antes de ser destruído pelas investidas dos colonizadores, Palmares abrigou milhares de pessoas, inclusive indígenas e até mesmo brancos que não compartilhavam com a regência colonial. Teve efetiva produção agrícola, organização social e militar de resistência, tendo sido vitoriosa contra diversas tentativas de sua dissolução. O quilombo teve diversos líderes, entre eles Ganga Zumba, Akotirene e Zumbi, os nomes mais conhecidos e eternizados. Para um aprofundamento, sugerimos a obra do historiador que por cerca de três décadas se dedica ao estudo de Palmares e outros quilombos: GOMES, Flávio dos Santos. Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul. São Paulo: Contexto, 2005.

Beatriz Nascimento observou que os eixos centrais desse trânsito entre os *kilombos* (em Angola) e os quilombos (formados na pré-abolição da escravatura no Brasil) são os territórios de luta e resistência pela liberdade em consequência da reafirmação no final do século XIX. Naquele momento, houve uma conexão que ela identifica como “passagem para princípios ideológicos” (NASCIMENTO, 2006, p. 122) entre os diversos períodos de reconfiguração destas lutas. Observando a organização do movimento negro na década de 1970, Beatriz apontou uma proposta regenerativa, com novas direções, alinhadas ao valor ancestral e à construção da identidade, bem como uma reação contrária à colonialidade: “como antes tinha servido de manifestação reativa ao colonialismo de fato, em 70 o quilombo volta-se como código que reage ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica” (NASCIMENTO, 2006, p. 124).

No decorrer da década de 1970 para cá, muitos avanços foram conquistados pelo movimento negro, inclusive no campo da educação. Porém, os debates decoloniais latinos e aqueles difundidos pelo movimento negro-intelectual brasileiro ainda não conseguiram equidade nas salas de aulas das universidades brasileiras. E isso resplandece em todos os campos da educação. Embora se tenham feito esforços, não existe igualdade com aquilo que foi produzido em exemplos de conhecimentos da modernidade e pós-modernidade ocidental. Nem mesmo com os empenhos da transdisciplinaridade e do multiculturalismo, nas renovações das ciências sociais e humanas e no pensamento filosófico. Os programas de ensino, as pesquisas, as ementas dos(as) docentes, as publicações e até mesmo projetos de extensão com possibilidades múltiplas são atravessados amplamente, ainda, pela corrente euro-ocidental, quando não pelo eurocentrismo total.

No entanto, a avalanche dominante de pensamento encontra seus obstáculos e rupturas teóricas e metodológicas, com os(as) pensadores(as) subalternos(as) e com as práticas de pensamento pós-coloniais e decoloniais. Temos observado contraposições que denunciam o problema da modernidade e pós-modernidade eurocêntricas e seus aparatos canônicos.

O desfecho crítico da decolonialidade observa que categorias ocidentais têm servido, historicamente, na sobreposição e no impedimento do agendamento das comunidades tradicionais ameríndias e afrodiáspóricas com suas formas de pensar e existir. Dessa maneira, a hegemonia moderna e todas as suas filiações eurocidentais podem até

reduzir outros modos de pensar e agir, mas não têm, definitivamente, o poder de exterminá-los.

Promover uma virada, uma volta contrária à colonialidade foi o que propôs o “giro decolonial”. O termo, difundido por Nelson Maldonado-Torres, surge como um projeto renovador. Os teóricos desse propósito percebem também o enfrentamento do caminhar duro em uma estrada pedregosa. O giro decolonial surgiu como um projeto de longo período para questionar a modernidade/colonialidade, bem como para criar alternativas de restituição aos saberes subalternos. Sobre isso Maldonado-Torres adverte que:

O conceito de giro descolonial em sua expressão mais básica busca colocar no centro do debate a questão da colonização como um componente constitutivo da modernidade, e a descolonização como um número indefinido de estratégias e formas de contestação que representam uma mudança radical nas formas hegemônicas atuais de poder, ser e saber.⁴⁶ (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66. *Tradução nossa*).

A atitude decolonial como resistência e libertação se alinha com as “estruturas circulares” e “contracolonizadoras”, conceituadas e pensadas por Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) como correntes de pensamentos difundidos em terreiros, aldeias e quilombos pelos povos “afropindorâmicos” (SANTOS, 2005). A contracolonização afronta, desde sempre, o eurocêntrismo plantado no Brasil pelos europeus e suas produções: a catequização cristã, o extermínio da fauna e flora, o racismo, as práticas machistas e homofóbicas, entre outros danos existentes nos espaços políticos, judiciários e acadêmicos.

Juntamente à decolonialidade latino-americana e suas vertentes locais, como a contracolonização (SANTOS, 2007), encontramos a proposta teórica/epistemológica/metodológica fundada no pan-africanismo. Trata-se do propósito da afrocentricidade, que propõe a construção do conhecimento situado na ancestralidade africana e afrodiaspórica. Por isso, nela se abre uma roda; o uso de sankofa em seu contexto é inerente. Maulana Karenga define alguns passos metodológicos desse processo circular proverbial e suas aplicações:

⁴⁶ Trecho original: *El concepto de giro des-colonial en su expresión más básica busca poner en el centro del debate la cuestión de la colonización como componente constitutivo de la modernidad, y la descolonización como un sinnúmero indefinido de estrategias y formas contestatarias que plantean un cambio radical en las formas hegemónicas actuales de poder, ser, y conocer* (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66).

Na sua mais expansiva acepção, sankofa contém três elementos e processos: 1) uma busca contínua do conhecimento, isto é, a procura continuada da verdade e do significado na história e no mundo; 2) uma volta à fonte, à história e a cultura próprias para os fundamentos e os modelos do jeito cultural próprio de se ser humano no mundo; 3) a recuperação e a reapropriação críticas do passado, sobretudo das verdades escondidas, negadas, e não reveladas da iniciativa e da experiência africanas no mundo. (KARENGA, 2009, p. 351).

De onde estas teorias e metodologias afrocentradas surgiram? Como e para que as teorias e os movimentos descolonizadores podem contribuir para as atividades teóricas-metodológicas no construto do conhecimento? E como as produções comunicacionais da diversidade podem colaborar neste processo? Pensando na necessidade de apreender essa gama plural de conhecimentos, Allan da Rosa pode ser uma via de resposta às questões anteriores:

A propalada harmonia de que se pressupõe constituir o multiculturalismo brasileiro não oferece, ainda, comumente, espaços qualitativos nem compreensão para cosmovisões várias que cultivem seus símbolos e suas imagens memoriais e arquetípicas, imagens que adentram a história, o cotidiano e a memória cultural de comunidades como as que, por exemplo, se alinham a africanidades; como as que se afirmam como herdeiras e transmissoras de ensinamento nagô, de vivências e práticas de fonte bantu, de corporeidades e filosofias de nascente jeje, que em suas veias e suores, trabalhos e concepções de vida, se diferenciam da cosmovisão padronizante, homogeneizadora e dominante que rege inclusive as diretrizes educacionais de nosso país. Comunidades, linhagens e bases de expressão cultural que ainda não se fazem respeitadas, que ainda não são ouvidas, gestualizadas, cheiradas, tocadas, cantadas, vistas e intelectualizadas de forma que possam mostrar suas alternativas para um maior e melhor conhecimento do ser humano e sobre as forças que lhe envolvem. (ROSA, 2019, p. 93).

Diante disso, neste segundo círculo, o nosso desafio é tentar conectar esses pensamentos e essas imagens, observando as ideias e o caminhar de alguns movimentos sociais negros que transitam nas formas intelectuais e estéticas dos territórios afro-atlânticos. Percebe-se que os simbolismos circulares e rodantes são encontrados nas perspectivas afrocentradas, pan-africanistas e decoloniais. Portanto, a circularidade africana ou o pensamento rodante se encontra no mundo afro-atlântico pelo campo dos conhecimentos, deles nos servimos e igualmente apresentamos.

2.1. Sankofa e reversibilidade: objetivos e contribuições para um pensamento rodante

Sankofa é provérbio-ideograma que simboliza o retorno, a retomada e o seguir em frente. É uma roda signo-epistemológica que pode ser vista em outras circunstâncias como a “reversibilidade”, outra modalidade do contexto africano e afrodiaspórico. Muniz Sodré, a partir do pensamento nagô (2017), adverte que a reversibilidade no sistema cognitivo gera um processo de equilíbrio e consonância, tal qual o “grande plurianel” pensado por Edgar Morin⁴⁷ (2002) como potência organizacional. O poeta e pesquisador Allan da Rosa parece indicar essa aproximação entre Muniz Sodré (com a reversibilidade) e Morin (com o grande plurianel), ele aponta que “o que é ‘reversível’, como a dinâmica afro-brasileira, integra-se à natureza e não se impõe a esta como uma inimiga ou escrava a dominar, reconhecendo-a como parceira com quem convém estabelecer relações circulares” (ROSA, 2019, p. 82).

Por meio do prefixo/paradigma RE investigado por Edgar Morin (2002), a reversibilidade se acomoda em um assento no território dos diversos RE’s existentes. Sobre isso, Morin observa que: a) o prefixo RE produz uma reorganização; b) o RE se apresenta como uma ideia comunicativa entre dispersões que procuram se conectar e reorganizar. Portanto, o RE é um exercício de linguagem que propõe circularidade: repetir, recomeçar, renovar, reforçar, regenerar, reviver, retomar, reproduzir, reverter... Dessa forma, para Morin (2002), o RE ocupa todos os espaços e é voltado à circularidade. Assim também é a sankofa dos akans, utilizada no construto do conhecimento afrocentrado e em outras perspectivas afro, como a *refazenda* de Gilberto Gil.

No *Pensar Nagô* (2017) de Muniz Sodré, essa possibilidade sankofa/reversibilidade pode ser compreendida também pelo provérbio “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”. Muniz Sodré compreende que essa é maneira do agir com/sem tempo de Exu, mas que não exclui a circularidade. Ele relata “que o acontecimento manifesta-se inaugurando algo novo no presente, mas numa dinâmica de retrospecção (o passado que se modifica) e de prospecção, que se dá no tornar possível” (SODRÉ, 2017, p. 187). Propõe, então, um tempo indeterminado por Exu, que rompe a circularidade viciosa da lógica e integra uma outra circularidade muito mais poética.

⁴⁷Ver capítulo 1.

Exu, o emissário, o mensageiro e, portanto, a divindade da comunicação para os nagôs, habita no contexto da sankofa e da reversibilidade. Nessa mesma sugestão do RE, no amplo universo da trans-organização comunicacional, Simas e Rufino, ao pensar “a ciência encantada das macumbas” (2018), trazem outra referência, a restituição, que eles denominam como elemento “exusíaco”. Os autores explanam que:

Ifá ensina que Exu é aquele que fuma o cachimbo e toca a flauta. Ele fuma o cachimbo como metáfora da absorção das oferendas e toca a flauta como ato de restituição do axé, a energia vital. Absorção, ingestão, doação e restituição são funções primordiais do Bará, o “Senhor do Corpo”, em sua dimensão de Enugbarijó (Boca coletiva, ou a boca que tudo come). (RUFINO; SIMAS, 2016, p. 113).

Não é por menos que a palavra Exu significa esfera. Sempre girando, absorvendo e restituindo, ele é o responsável pela comunicação, pelo transporte e pelo domínio das entradas e saídas das vias por onde tudo circula, percorre, retorna, continua, regenera. Muniz Sodré corroborando a citação anterior, articula que essa reversibilidade transitada e encaminhada “em Exu, são essenciais as funções da boca tanto nas ações de introjeção e restituição (daí as representações do dedo chupado, do cachimbo fumado, da flauta soprada etc) quanto nas ações de comunicação” (SODRÉ, 2017, p. 176).

No aspecto bantu, encontra-se outra variante do ideograma-proverbial sankofa e da reversibilidade: o provérbio kikongo rememorado por Leda Maria Martins diz: (2002) “*Ma’kwenda! Ma’kuisa!*” [“o que se passa agora, retornará depois”]. A partir desse provérbio a autora pondera que:

Essa mesma ideia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, transcriada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmo e da continuidade da existência. Nessa sincronia o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habita o presente e o futuro, sendo também por eles habitados. (MARTINS, 2002, p. 85).

Na prática, essa circularidade reversível no candomblé, por exemplo, dá-se pelo xirê, que, como a roda de capoeira, constitui um jogo (tanto que xirê (*şiré*) traduzido do iorubá significa “brincadeira”) de retorno e de renovação (ciclo de axé). Essa regeneração não é limitada à formação da roda, mas por todas as narrativas que são projetadas nelas (cantigas, vestuário, alimentação...). A busca ancestral é uma lembrança, enfim, uma

“afrografia”, como denominou Leda Maria Martins as diversas escritas que se dão através do gesto e das “performances do tempo espiralar” (MARTINS,2002).

Esse tempo espiralar é o movimento encontrado nas formas do saber/fazer africano (continental ou diaspórico), pois ele valoriza o passado como uma condição de atuar no presente para construir o futuro; é sempre uma dinâmica circular como sankofa dita.

Portanto, na organização circular africana, a razão é outra, os sentidos são rodantes e o ser não é limitado a “esse tempo condenado a viver e morrer incessantemente no relógio, fracionando todos os atos humanos, encontra sua redenção num tempo cíclico” (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 110).

Nas rodas de capoeira, a chamada “volta ao mundo” – movimento circular exercido como reflexão durante o ritual do jogo – é realizada na direção anti-horária, para uma volta ancestral. Essa reversibilidade também pode ser configurada como memória e resistência, um exemplo de como os africanos remontaram aqui diversos modelos de uma África mítica ou “pequena África”. Dessa forma, “voltar” nem sempre está relacionado à roda viciosa, mas em outras acepções. Sueli Carneiro e Cristiane Cury, ao praticarem uma pesquisa de campo em um determinado terreiro de candomblé, encontraram, em outras palavras, essa conexão de sankofa. Vejamos o relato:

Achamos significativa a advertência que encontramos numa roça visitada. Uma tabuleta pregada à entrada dizia: “Todas as modificações que foram e continuarão a ser introduzidas nesta casa, servirão para conduzi-la até suas origens *África*, dentro do possível”. Adentrando a casa, pudemos ver outra inscrição contendo a árvore genealógica daquela comunidade, que remonta à Maria Pulquéria (uma das primeiras Iyalorixás do Brasil). (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 120).

A pesquisadora Maria de Lourdes Siqueira igualmente exemplifica esse saber do retorno à ancestralidade, na esfera afrodiaspórica, percebida no conjunto dos candomblés nagôs da Bahia:

Apontando para os ancestrais, na entrada do mais velho Terreiro da Bahia, o do Engenho Velho da Federação, encontra-se um barco de pedra, voltado para a África (...). Este símbolo mostra que o ser mais profundo dos descendentes de africanos ainda está ligado às suas origens mais remotas, que aqui se reelaboram a cada dia em terras brasileiras, com suas singularidades social e culturalmente contextualizadas. (SIQUEIRA, 1998, p.35).

Os fios reversíveis da ancestralidade nagô, bantu, ijexá, fon e de outros grupos descendentes africanos na diáspora permitem apresentar semelhanças com outras filosofias de sociedades negro-africanas, como a sankofa dos akans, que se encontra nas projeções do candomblé, da capoeira e do samba, por exemplo. Esse ciclo ancestral de conhecimento, investigação e restituição é uma ramificação do/ou para o pensamento rodante.

Dessa forma, uma pesquisa acadêmica pode-se realizar pelo restituir, contando principalmente com o que já foi produzido na oralidade, na escrita e nas imagens em todos os tempos, em produções oriundas do povo negro e especialmente sobre as circularidades. Recolhendo peças neste giro, pode-se confeccionar uma bricolagem de dados encontrados em tempos anteriores, para se encaixar com dados do presente, na contemporaneidade e chegar aonde se quer. Ao desembarque, podemos retomar novamente ou continuar. Assim, o ato de investigar pode trilhar o caminho do “pensar nagô” de Muniz Sodré, que “pode ser descrito, portanto, como um eterno movimento, de trocas – dar, receber, restituir – regido pelo princípio da reversibilidade, inclusive das coordenadas temporais”. (SODRÉ, 2017, p. 189). O mesmo se dá no processo bantu de retornar-estar-ir-vir continuamente (SANTOS, 2019), que possibilita aos conhecimentos serem reconstituídos, descobertos e vívidos.

As produções culturais, artísticas e intelectuais dos negro-africanos e seus descendentes no mundo quase sempre são questões de resistência e de solidariedade entre esses povos. Por isso elas se tornam pan-africanistas por excelência. Elas criam uma fusão transcultural, em diversos lugares do mundo, capaz de edificar bases territoriais, estéticas e fenômenos comunicacionais oriundos das categorias africanas e afrodiaspóricas.

Para rumar ao futuro, Felwine Sarr (2019) propõe “ir contra a maré”. Nessa travessia deve-se remar e ancorar em novos ou velhos portos. A ideia de trafegar nesse profundo oceano que é o Atlântico Negro nos encoraja a escapar da inalterabilidade e projeta o movimento pelos eixos dos saberes que estão inseridos em nós mesmos. Isso corresponde: “à negritude norteadora de como ocupamos o mundo com corpos negros, numa conjuntura racializada – sem deixar de vicejar as diversas complexidades, nuanças, não esgotamentos e inacabamentos neste existir -, solicita-nos outro como fazer/pensar o real” (SANTOS, 2019, p. 118).

Tentamos construir neste trabalho a semente de um pensamento rodante pela envergadura afro, observando que os círculos, as circularidades e as rodas são inerentes aos conhecimentos pan-africanos. Elas estão nos territórios da diáspora africana, a exemplo do

candomblé, do samba e da capoeira e de outras modalidades do conhecimento negro-africano. Mas como se dá a prática desse pensamento em outros espaços, como o acadêmico? Como as rodas podem colaborar com a corrente da descolonização do pensamento? A soma de esforços neste giro quer trazer ao conjunto daqueles que habitam dentro ou fora do espaço afro o poder de adquirir o conhecimento africano e afrodiaspórico, tão reduzido na colônia do pensamento.

A afrocentricidade e a decolonialidade são formas de pensar e agir que foram historicamente plantadas à luz de diversos movimentos (culturais, políticos, estéticos), principalmente de descolonizações territoriais aliadas a processos de construção e reinvenção das identidades negras. Dessa forma, no âmago da sankofa, propomos uma (re)visada pelo movimento do pan-africanismo, da negritude e de outros eventos libertadores e necessários que se fundem na história e nos atuais debates decoloniais.

Portanto, é interessante estudar um pouco dos propositores do pensamento africano no mundo, aqueles que foram constituídos pelas lutas de libertação dos regimes coloniais e pós-coloniais, bem como de suas estruturas, tendo a escrita de pensadores(as) negros(as) como aporte teórico. Essa linguagem, como uma arma, produziu e ainda produz efeitos significativos no processo libertador do pensamento, pois “escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais” (KILOMBA, 2019, p. 28).

2.2. Afrocentricidade: reversibilidade para uma roda transdisciplinar

Os episódios inscritos no pan-africanismo dispõem produções intelectuais que riscam na história formas e maneiras de agir e de pensar circularmente, pois também miravam um retorno às origens para em seu presente mirar um futuro, uma sankofa. Portanto, o que se produziu e ainda se produz em matérias de estética intelectualidade e política afrodiaspórica, é sempre permeado por um pensamento rodante.

Muitas dessas práticas de retorno à África foram construídas fora do continente africano. No entanto, quando se projeta uma jornada para a “África”, em busca de seus significados e conhecimentos, revela-se que muitas vezes eles são encontrados não no

velho continente, mas na própria diáspora, de onde se quer embarcar. Como ilustra Stuart Hall:

Tais jornadas simbólicas são necessárias para todos nós — e necessariamente circulares. É essa a África para a qual precisamos voltar — mas “por outra rota”: o que a África se “tornou” no “Novo Mundo” e o que fizemos da “África”: a “África” — como a reencontramos por meio da política, da memória e do desejo. (HALL, 2018, p. 95).

Stuart Hall entende a África não como um imaginário fixo. Para ele, a África não é mais existente em sua concretude original, está mais aproximada daquilo que propôs Edward Said⁴⁸ ao pensar a “geografia imaginativa” (1990), juntamente com a ideia de Benedict Anderson⁴⁹ sobre “comunidades imaginadas” (1983). Assim, ao se criar um imaginário da África, podemos encontrá-la em terreiros de candomblé, quilombos ou em rodas de samba.

Contudo, as universidades também podem ser redutos dos conhecimentos africanos. Nessa jornada de retorno podemos encontrar teorias africanas em institutos de pesquisa nos Estados Unidos. Foi lá que se desenvolveu a “afrocentricidade” como contribuição epistemológica de conhecimentos africanos. A afrocentricidade é uma expressão criada em 1980 pelo filósofo afro-estadunidense Molefi Asante, como uma proposta de busca, desenvolvimento e geração de conhecimento dentro da filosofia africana. A ação construtiva de Asante valoriza a ancestralidade, exercita o movimento circular, o retorno que sempre mira o seio da mãe África. Porém, embora tenha surgido em centros acadêmicos dos Estados Unidos, a afrocentricidade foi fecundada muito antes pelas lutas contra as invasões europeias ainda no continente africano, durante o processo colonial no continente americano (séculos XV ao XIX) e, mais tarde, no período neocolonial e novamente no continente africano (século XX) – se é que houve interrupção. Durante séculos de circulação colonial no Atlântico, as organizações quilombolas (mocambos, palenques e outras denominações) resistiram em territórios bantu na África e nos territórios da América e do Caribe. A libertação do Haiti, no século XVIII, constituiu a base do

⁴⁸ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁹ ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

movimento denominado pan-africanismo. Esses são exemplos de organizações de resistência que já emanavam a afrocentricidade.

As lutas anticoloniais foram forjadas com pensamento circunscrito nos conhecimentos africanos. A escrita pan-africanista já se armava no século XVIII. Charles S. Finch III e Elisa Larkin do Nascimento (2009) indicam produções de pesquisas afrocêntricas num tempo bastante precedente ao lançamento do termo, por Molefi Asante, em 1980. Pode-se exemplificar com a obra *De l'Égalité des races humaines: anthropologie positive* [Da Igualdade das Raças Humanas: antropologia positiva], de 1885, do intelectual haitiano Joseph Auguste Anténor Firmin. Precursor do movimento intelectual negro diaspórico, ele denunciou o racismo europeu disseminado sobre a população negra-africana e tentou reconstruir uma imagem positiva das pessoas negras, uma espécie de pré-negritude.

Finch III e Nascimento lembram ainda como se postulou essa forma afrocêntrica num aspecto político e social afrodiaspórico, transitada no pan-africanismo:

A tradição do pensamento afrocentrado desenvolvida no contexto intelectual do Ocidente consiste, com efeito, num ato de resistência ligada intimamente ao pan-africanismo, ela se constitui na tessitura das ligações entre continente e diáspora ao protagonizar essa resistência. (FINCH III; NASCIMENTO, 2009, p. 38).

A afrocentricidade é uma proposta teórico/metodológica de ligação ancestral-política. Por isso Finch III e Nascimento (2009) indicam que os ativistas do movimento pan-africanista se situam entre os importantes nomes do pensamento afrocentrado no século XIX. Complementamos que o Brasil também desenvolveu um pensamento afrocentrado, bem antes da denominação e bem antes do movimento pan-africanista. Desde o século XVII, tendo Zumbi dos Palmares⁵⁰ como referência, eclodiram o desenvolvimento de saberes contidos nas relações de comunhão e resistência, permitindo a construção de um conhecimento negro-africano, principalmente na linguagem oral, em

⁵⁰ Zumbi foi um dos maiores líderes do Quilombo de Palmares. As pesquisas indicam que ele nasceu provavelmente no próprio quilombo, em Pernambuco, no ano de 1615. Contam ainda que ele foi levado para o centro urbano da capitania ainda criança e que lá recebeu educação formal, vivendo em uma instituição religiosa cristã. Ao atingir a vida adulta, retorna para Palmares e torna-se o grande líder até o ano da sua morte, em 1695, quando foi capturado e Palmares destruído. Pela trajetória heroica em nome da libertação dos escravos, Zumbi vive eternizado no imaginário da cultura e do movimento negro brasileiro. Ver: GOMES, Flávio dos Santos. Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul. São Paulo: Contexto, 2005.

séculos de luta e afirmação. Esses saberes são restituídos nos imaginários da atualidade em diversas produções estéticas⁵¹.

Nas últimas décadas, o projeto afrocêntrico tem constituído uma ampla base de estudos, em diversos campos de pesquisa, especialmente das ciências sociais e humanas, desenhadas pelo movimento afrocentrado estadunidense, que engloba duas vertentes: a via religiosa/ancestral e a produção acadêmica (FINCH III; NASCIMENTO, 2009).

Vinculando a colaboração de integrar o conhecimento gerado a partir da filosofia ancestral e do arcabouço estrutural africano, a afrocentricidade almeja espaço para contribuir com os processos das formações cognitivas universais, onde a tradição acadêmica ocidental se sobrepõe. Postulando uma necessidade, a

Afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93).

O universo da afrocentricidade traz consigo uma nova história sobre os africanos do continente e da diáspora. Busca-se tanto a escrita por pesquisadores(as) negros(as) que constituíram pensamentos dentro das universidades, inclusive ocidentais, mas também a oralidade de tradicionalistas, como aquela praticada por Amadou Hampâté Bâ⁵², historiador oral e filósofo malinês, formado (como ele mesmo denomina) na “escola da vida⁵³”. Algumas de suas produções orais foram registradas em publicações⁵⁴ e são fundamentais para conhecer o pensamento oral africano difundido na África Ocidental. Conclui-se que as vias da afrocentricidade são “pesquisas e reflexões construídas sobre

⁵¹O personagem Zumbi dos Palmares tem sua trajetória contada em composições musicais, pinturas, produções do audiovisual, biografias e ficções literárias. Podemos referenciar: no cinema brasileiro, o filme *Quilombo* (1986), de Cacá Diegues; na biografia literária, *Zumbi* (2006), de Joel Rufino dos Santos, e na história em quadrinhos, *Angola Janga* (2017), de Marcelo D’Saete.

⁵² Amadou Hampâté Bâ (1899-1991), nascido no Mali, foi um intelectual da oralidade, de profundo conhecimento ancestral da cultura africana, especialmente das regiões do Sul do Saara ao Oeste africano.

⁵³ Para Hampâté Bâ, o conhecimento da Escola da Vida, em que os jovens entram durante o fim da adolescência e durava por cerca de vinte anos, aplicava-se de forma abrangente e transdisciplinar. Ele comenta que era “uma espécie de ‘ciência da vida’; vida considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; em que o material e o espiritual nunca estão dissociados” (Hampâté Bâ, 2013, p. 175). Ainda segundo Bâ, esta Escola da Vida valorizava as competências individuais e assistemáticas no desenvolvimento das “aulas” que ocorriam devido às circunstâncias e necessidades.

⁵⁴ Hampâté Bâ publicou diversos ensaios na *Coleção História Geral da África* da Unesco e a obra autobiográfica *Amkoullel, l’enfant Peul*, de 1992, traduzido no Brasil como *Amkoullell, o menino fula* (2013), além de conceder diversas entrevistas.

novas bases epistemológicas” (NASCIMENTO, 2008, p. 13) que podem nos servir no aprendizado e na produção de conhecimento.

Entretanto, o campo da afrocentricidade tem um longo caminho a percorrer. A formação de uma “Biblioteca Colonial” – como denominou o filósofo congolês Valentin Yves Mundibe (2013), referindo-se aos estudos construídos sobre a África pelos europeus – contribuiu fortemente para o conhecimento colonizador, em grande parte por pesquisadores(as) não-negros(as), que se apropriaram do que lhes afagava e ao mesmo tempo despojavam os conhecimentos dos povos africanos, outorgando-lhes uma imagem contida no imaginário do território selvagem, desabitado de conhecimento.

Os estudos coloniais também condicionaram não apenas uma voz ecoada no mundo, como propagaram o extermínio e o silenciamento dos conhecimentos locais, aquilo que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozie Adichie concebeu como “história única”⁵⁵. A estratégia ideal de apagar esses conhecimentos foi começar pelas escolas, com os processos da colonização do pensamento. Como observou Hampâté Bâ:

Um dos objetivos de toda colonização, sob qualquer céu e em qualquer época, sempre foi começar por decifrar o território conquistado, porque não se semeia a contento nem em terreno já plantado, nem em alqueive. É preciso primeiro arrancar do espírito, como se fossem ervas daninhas, valores, costumes e culturas locais, para poder semear em seu lugar os valores, costumes e cultura do colonizador, considerados superiores e os únicos válidos. E que maneira melhor de alcançar este propósito do que a escola? (HAMPÂTÉ BÂ, 2013, p. 333).

Territorializando seus valores, costumes, conhecimentos, crenças e sua cultura no sistema educacional, os colonizadores reduziram, afastaram ou extinguíram os conhecimentos dos povos colonizados. Felwine Sarr aponta que

(...) com efeito, a autoridade colonial, ao criar a universidade na África, fixou a representação que buscava oferecer de si mesma, bem como a que queria que os africanos tivessem de si mesmos: uma imagem inscrita na subalternidade. (SARR, 2019, p. 119).

Na América Latina, o papel colonial epistemológico foi praticamente idêntico. As universidades instituídas nesses territórios foram implantadas no modelo eurocêntrico, instituindo os interesses coloniais e formando um processo denominado por Aníbal

⁵⁵ ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Quijano como “espelho eurocêntrico”, que garantiu a deformação de nossa imagem. Nas palavras de Quijano:

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultados não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas muito menos resolvê-los, a não ser por maneira parcial e distorcida. (QUIJANO, 2005, p. 255).

No caso do Brasil, além de ser o último país a abolir a escravidão, esse processo fundacional do saber acadêmico foi diferente de outros países da América Latina, como México, Colômbia, Peru e Equador, que fundaram universidades no alvorecer da colonização, no século XVI. As universidades brasileiras surgiram tardiamente e evoluíram a passos lentos, a partir do século XX⁵⁶, seguramente nos modelos de instituição europeia e humboldtiana⁵⁷. Como ilustra José Jorge de Carvalho:

A condição de criação mesma das nossas universidades foi colonizada. Nossa elite branca trouxe uma elite acadêmica europeia branca para fundar uma universidade estritamente nos moldes das universidades ocidentais modernas. O modelo institucional foi o humboldtiano, com a separação entre faculdades e os institutos de pesquisa, obedecendo à mesma divisão de saberes da matriz europeia e inscrevendo nossa academia como uma variante da chamada civilização ocidental. (CARVALHO, 2019, p. 84).

Mesmo transitando no território da universidade em seu modelo eurocentrado, a proposta afrocentrada não chega para suprimir os conhecimentos ocidentais. Não busca repetir o que o eurocentrismo fez com os saberes locais e com os saberes de outros povos. A afrocentricidade propõe complementar os conhecimentos diversos e existentes no mundo. Portanto, a afrocentricidade é uma corrente de conhecimento a partir da África e da diáspora africana que procura seu lugar na gama epistemológica pluriversal.

Dessa maneira, a proposta afrocentrada proporciona o deslocamento dos conhecimentos da modernidade, mas não quer dizer que esses não possam caminhar juntos

⁵⁶ Durante o século XIX tivemos apenas faculdades isoladas, somente em 1934, com a fundação da Universidade de São Paulo, é inaugurado nosso tardio desenvolvimento de ensino superior integrado.

⁵⁷ O modelo humboldtiano é baseado no ideal de Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt (1769-1859), geógrafo prussiano, que pensou a formação acadêmica como uma combinação holística de pesquisas e estudos. Humboldt fundou a Universidade de Berlim, onde acolheu suas ideias iluministas e influenciou outras universidades pelo mundo.

em prol do conhecimento mútuo. Assim, Thula Pires recomenda a perceptibilidade de que “transpor o legado da modernidade/colonialidade não significa negá-lo ou produzir sobre ele o mesmo esquecimento conferido aos saberes e às cosmovisões ameríndias e amefricanas, e sim retirá-lo do absoluto, necessário e natural” (PIRES, 2019, p. 291).

Finalmente, a afrocentricidade é o estudo que “se ocupa de todo o mundo africano, ou seja, é pan-africana em seu escopo” (MAZAMA, 2008, p. 121). Por isso, acreditamos ser interessante investigar um pouco sobre o pan-africanismo e sobre o movimento da negritude, cuja missão basal era “mostrar a contribuição do negro à civilização universal” (BARBOSA, 2020, p. 47). Seriam esses movimentos processos pensados por um pensamento rodante? É o que tentaremos saber.

2.3. Circularidades pan-africanistas no Atlântico Negro

Para compreender o movimento do pan-africanismo, é importante saber que ele começa a ser semeado ainda nas lutas anticoloniais do Haiti, antiga colônia francesa de Saint Domingue, no Caribe. Essas batalhas insurgentes outorgaram a esse território a titularidade da primeira república negra do mundo, ainda no início do século XIX, em 1804. Foi a revolta dos escravos e suas estratégias de combate e de pensamento, sob a liderança de Toussaint Louverture (1743-1803) e Jean-Jacques Dessalines (1758-1806), que condicionaram a retirada do sistema colonial francês daquele território.

É importante saber, como é preciso entender, que as revoltas haitianas se deram por uma ação fundamentada na religiosidade africana encravada naquela ilha desde a chegada dos africanos. Portanto, as revoltas partem das “estruturas circulares” (SANTOS, 2007) com suas formas de encantamento. Segundo Charles Finch III e Elisa Nascimento (2009), a raiz da insurreição se originou em uma cerimônia do *voudou*.⁵⁸ realizada pela sacerdotisa Cécile Fatiman (1771-1883) e por cerca de duzentos fiéis. Para os autores, esse fenômeno, de tradição religiosa africana, opõe-se à opressão dominante eurocentrista, marcando um símbolo afrocentrado. Ou seja, a luta não decorreu pelos aparelhos abolicionistas enquadrados na razão capitalista, que mais tarde empregaria a liberdade de sentido

⁵⁸O *voudou* ou *vodu* é uma religião de matriz africana praticada no Caribe e em outras regiões da América para a devoção às divindades conhecidas como loás. No Brasil os voduns correspondem aos loás haitianos, cultuados na prática do candomblé jeje-nagô.

mercadológico, como vimos no Brasil⁵⁹. Ela se deu a partir do âmago cultural africano. Dessa forma, as preces, as oferendas e os rituais do vodu iniciaram as lutas pela independência haitiana e o desfecho da revolução, trazendo uma representatividade de libertação.

De colônia açucareira a primeiro país do Novo Mundo a abolir a escravidão, o Haiti se converteria em fonte de instabilidade para todo o sistema colonial. E em símbolo de protagonismo negro: não era só possível, mas viável, ousar ser livre e derrotar os senhores” (MENEZES; SCHWARCZ, 2018, p. 332).

Sabemos que as consequências desse processo foram severas, pois o Haiti foi afligido por séculos, sofrendo o desprezo de outras nações. Por um longo tempo, durante os séculos XIX e XX, os Estados Unidos e outros países não o reconheceram como um país independente. Por exemplo, na realização do Congresso das Nações Unidas, em 1940, a participação do Haiti não foi permitida.

Em contrapartida, a luta haitiana pela libertação simboliza a exoneração colonial e representa um memorial importante no mundo negro para a constituição de uma unidade negra internacional, o pan-africanismo. Embora a África seja bastante venerada na diáspora, sendo frequentemente recordada na memória dos povos descendentes, o Haiti tem a credibilidade da luta pela liberdade frente à colonização, acreditando em sua origem e na busca pela humanidade e dignidade. Vale dizer que o Haiti, mesmo liberto, manteve suas ligações ancestrais. Embora tenha cultivado aspectos francófonos, como a utilização da língua francesa, jamais desprezou o *creole* como língua nativa e o vodu como cultura e religiosidade.

A inspiração das lutas haitianas influenciou outros movimentos pós-coloniais, pois o colonialismo não se encerrou com a ruptura da governança colonial. Nos Estados Unidos no final do século XIX, iniciou-se um movimento denominado como Renascimento do Negro, que fecundaria o pan-africanismo como uma organização africana fora e ao mesmo tempo dentro da África. Esse movimento social e cultural negro reivindicava os direitos e

⁵⁹A Abolição da Escravidão no Brasil, em 1888, assinada pela então Princesa Isabel, foi mais uma pressão do Reino Unido — cerne da Revolução Industrial — do que um episódio de solidariedade colonial aos escravizados. O trabalho sem remuneração não interessava à expansão capitalista; mesmo um trabalhador com baixo salário torna-se um consumidor em potencial quando se tem uma ampla massa populacional apta a absorver a produção industrial. Cabe lembrar que a população negra não foi acolhida no mercado de trabalho no pós-abolição, mas os migrantes europeus, especialmente italianos e alemães e, logo em seguida, os asiáticos (japoneses, coreanos, chineses, entre outros) foram bem mais acomodados na sociedade brasileira.

afirmações dos povos negros, que vislumbravam a África como uma sociedade intercontinental, bem como a linha de partida e chegada. Foi durante a passagem do fim do século XIX para o início do século XX que nasceu o pan-africanismo. O primeiro congresso pan-africano foi sediado em Londres, no Reino Unido, em 1900, reunindo diversos escritores(as), intelectuais, advogados(as), historiadores(as) e outros pensadores e pensadoras. Uma boa definição do pan-africanismo é dada por Muryatan Barbosa, citando P.O. Esedebe, como:

Movimento político e cultural que considera a África, os africanos e os descendentes de africanos de além-fronteiras como um único conjunto, e cujo objetivo consiste em regenerar e unificar a África, assim como incentivar um sentimento de solidariedade entre as populações do mundo africano. (ESEDEBE *apud* BARBOSA, 2020, p.17)

Essa regeneração estava conectada a uma ideia de renascer a partir do passado ancestral africano, gerando um futuro mais confortável aos povos africanos e seus descendentes. Na primeira metade do século XX, o pan-africanismo tornou-se a base de lutas anticoloniais e impulsionou o ideal de libertação de diversos países africanos que estavam sob condição do neocolonialismo por países europeus. Além disso, inspirou a criação de movimentos negros locais em diversos lugares do mundo, a exemplo do Brasil, que contou com a liderança do intelectual Abdias do Nascimento.⁶⁰

Charles Finch III nos resume o encontro e a classificação geográfica entre intelectuais africanos do continente e da diáspora, e o quão os migrantes e descendentes de africanos em circulação acadêmica, foram importantes na edificação do movimento pan-africanista:

Os primeiros expoentes do pan-africanismo – Martin R. Delany, Edward Wilmot Blyden, W.E Du Bois, Marcus Garvey e George Padmore – eram naturais dos Estados Unidos e do Caribe. Os pan-africanistas Kwame Nkruman de Gana, e Nmandi Azikiwe, da Nigéria estudaram nos Estados Unidos (Lincoln University) e lá conheceram as ideias e os escritos de Garvey, Du Bois e Padmore. Até mesmo no mundo francófono, a *Négritude* - espécie de protopan-africanismo ligado a Léopold Sédar Senghor mais tarde presidente do Senegal – foi em grande parte (embora não exclusivamente) criação do poeta Aimé Césaire, da ilha caribenha da Martinica e Léon Damas, da Guiana Francesa. (FINCH III, 2009, p. 168).

⁶⁰ Intelectual polímata que desenvolveu uma carreira múltipla na política, nas artes visuais, no teatro, na poesia e na literatura sob a luz pan-africanista.

Além de promover congressos que reuniam diversos intelectuais da América, Europa e África, houve a circulação das publicações de impressos e livros durante a primeira metade do século XX. Segundo Munanga (2020), a obra *The Soul of Black Folk* [*As Almas da Gente Negra*], escrita por Du Bois, em 1903, tornou-se a verdadeira bíblia do pan-africanismo entre 1920 e 1940. Quanto à imprensa pan-africana⁶¹, foi desencadeada ainda no final do século XIX, com o periódico ganês *The Gold Coast Times*, de 1874. Em 1912, também em Gana, seria lançado o *The Gold Coast Nation*, importante veículo de divulgação internacional das propostas do pan-africanismo. Em 1918, o jornalista pan-africanista Marcus Garvey criou o *The Negro World*. Em 1932, surge em Paris a Revista *Légitime Défense* (Legítima Defesa) em edição única. O título foi uma reação à violência dominante, uma resposta ao domínio colonial. Novas revistas surgiram posteriormente, como a publicação *L'étudiant Noir* (o Estudante Negro), em 1934, seguida pela revista *Présence Africaine*, lançada em 1947, no Quartier Latin, de Paris. Hoje há ainda uma editora e livraria situada no mesmo local da fundação da revista. No Brasil, em 1948, Abdias do Nascimento lançou a primeira edição de *Quilombo*, que tinha como subtítulo: “vida, problemas e aspirações do negro”.

Nos Estados Unidos, o processo da negritude, como é concebida genericamente hoje, foi construído por iniciativas dos próprios negros. Como em outros países escravocratas nas américas, antes desse reconhecimento, a situação dos negros estava condicionada ao silenciamento originado no período da escravidão. Tratava-se de fazer esquecer sua identidade africana. Como dita o colonialismo, para ser reconhecido como ser humano, os negros eram induzidos a adotar uma outra identidade de origem ocidental, esquecendo sua ancestralidade.

Foi nesse contexto que surgiram alguns intelectuais que introduziram a política e a importância de se afirmar enquanto negro, ou seja, a negritude (mesmo antes de ser nomeada) ia florescendo com o movimento cultural e artístico *Harlem Renaissance* (Renascimento do Harlem), surgido durante a década de 1920. Participaram desse grupo

⁶¹ Vale ressaltar que a imprensa negra abolicionista surgiu bem antes nos Estados Unidos e provavelmente influenciou a imprensa pan-africanista. O primeiro veículo da imprensa abolicionista estadunidense surgiu em 1827, intitulado *Freedom's Journal*. Frederick Douglas e Martin Delany, precursores do pan-africanismo, publicaram, em 1847, o *The North Star*. No Brasil, o primeiro veículo da Imprensa Negra surge em 1833, com alguns periódicos (O homem de Cor, Brasileiro Pardo, O crioulinho), mas vultos dessa voz já ecoavam no final do século anterior, em panfletos e cartazes.

diversos escritores (as), poetas, musicistas, artistas visuais, entre outros. Os nomes mais conhecidos são Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Billie Holiday e outros(as) artistas do jazz. Também estavam incluídos nesse movimento escritores e poetas como Richard Wright, Claude Mackay, Langston Hughes e James Baldwin. O Renascimento do Harlem foi um círculo cultural de produção artística, de pensamento e de escrita dos negros.

No palco estadunidense, na esfera do pan-africanismo, o intelectual William E. B. Du Bois liderou o debate político racial a partir da perspectiva negra. Como lembra Nelson Inocêncio, a proposta de Du Bois “implicava efetiva interação entre África e diáspora de maneira que negros em qualquer parte do mundo pudessem compartilhar uma identidade sem fronteiras nacionais” (SILVA, 2001, p. 21).

Um tanto mais intenso nos debates, Marcus Mosiah Garvey foi uma liderança controversa do pan-africanismo. Garvey disseminou e empreendeu um discurso nacionalista e segregacionista, por meio da Associação Universal para o Progresso Negro e Liga das Comunidades Africanas⁶², fundada por ele em 1914. “Volta para a África” era um dos lemas pregados por Marcus Garvey, mas não somente a volta como uma forma de busca identitária e sim a criação de um mundo fechado entre os negro-africanos do mundo.

No contexto europeu pan-africano, um outro renascimento surgiu na França, na década de 1930, com o movimento denominado negritude (*négritude*). Logo esse nome titulado ao grupo se ampliaria para além de um movimento artístico e literário; negritude se tornaria uma identidade, uma forma de consciência negra. O movimento negritude foi impulsionado por uma gama de críticas iniciadas por estudantes negros(as) oriundos(as) das colônias francesas, em virtude de suas experiências frente ao racismo enfrentado na metrópole. Esses(as) estudantes eram principalmente poetas, escritores(as) e artistas visuais. Aimé Césaire, martiniquense, Léon-Gontran Damas, nascido na Guiana Francesa, e Léopold Sédar Senghor, nascido no Senegal, foram os nomes mais emblemáticos do movimento. Todavia, como um movimento ampliado, muitos outros e outras personagens negros e negras da literatura, das artes visuais e do teatro, entre outros(as), também participaram dessa renascença negra na França.

O movimento caminhou em meio a tensões diversas, sempre no campo dos debates. Surgiram vários críticos do negritude entre os próprios intelectuais pan-africanistas. Uma

⁶²Original em inglês: *The Universal Negro Improvement Association and Association African Communities League* (UNIA- ACL),

das várias críticas seria a de que esse movimento abordava apenas o olhar voltado para o passado como afirmação no presente e que este não era o sentido de reversibilidade que há séculos é pensado pelas formas negro-africanas. Era preciso mais, era necessário projetar o futuro dos países colonizados, dos quais esses fundadores eram originários, para sua descolonização e desenvolvimento. Dessa forma, “(...) não resta dúvida de que a negritude foi um dos movimentos mais importantes para a internacionalização do pensamento africano, potencializando sua capacidade criadora e influenciadora de novas ideias” (BARBOSA, 2020, p. 50). O coletivo da negritude, portanto, também foi contestado por ativistas pan-africanistas, pela sua condescendência com o colonizador⁶³. Porém, manteve a importância de invocar a simbolização das expressões de conhecimentos estéticos observados na filosofia e na arte, pensados a partir de conhecimentos negro-africanos, propondo uma negritude. Como observou Sow:

É certo que a negritude, enquanto manifesto cultural e político mobilizador, transformou a identidade sócio-cultural dos povos negros numa arma de emancipação e num projeto de renascimento. Ela lutou contra o eurocentrismo, o racismo e os preconceitos, a incompreensão e a arrogância das potências coloniais triunfantes; ela rejeitou a aculturação, a assimilação e a alienação, dessacralizou o paradigma cultural ocidental, até então considerado como um critério universal de referência, afirmou vigorosamente o direito à diferença e familiarizou os negros com a noção ainda nova do relativismo cultural. (SOW, 1977, p. 15).

A negritude tem sua relevância na construção dos indivíduos enquanto negros no mundo. Stuart Hall considerou tanto a negritude como o pan-africanismo agências de formação da identidade cultural na diáspora. Em suas palavras:

Tal concepção de identidade cultural teve um papel crucial nas lutas pós-coloniais que transformaram nosso mundo tão profundamente. Ela está no núcleo da visão de poetas da negritude como Aimé Césaire (1913-2008) e Leopold Senghor (1906-2001), e do projeto político pan-africano, cujo surgimento lhes é anterior. (HALL, 2018, p. 88).

Ao nosso olhar, tanto a negritude como o pan-africanismo podem ser conceituados como experiências da afirmação do povo negro, possibilitadas pelos encontros,

⁶³Kabenguele Munanga (2020) exemplifica o papel da negritude de Leopold Senghor e de outros intelectuais que apoiavam, entre outros fatores, a francofonia, em especial a expansão da língua francesa nos países colonizados.

pensamentos, publicações, composições e outras manifestações inspiradas nas lutas do Haiti e de outros movimentos insurgentes nos Estados Unidos, na América Latina e na Europa, que seguem rodando na atualidade. Para a negritude, as expressões “sou africano”, “sou negro” lhe são pertinentes para com isso introduzir referências, regenerar e retomar os valores africanos em confronto ao mundo eurocêntrico. Além disso, a negritude é o modo de dizer ao mundo que os africanos têm conhecimento, visão, cultura, e que o continente africano não é algo vazio e imaturo.

Na atualidade, a negritude enquanto identidade se espelha tanto no passado como na constituição do futuro, tal como o provérbio bastante conhecido do movimento negro que diz que “aquele que não sabe de onde veio, não sabe pra onde vai”. A reversibilidade é tomada quando Aimé Césaire, um de seus elaboradores e o responsável pela criação do termo negritude, introduziu em sua definição o ingrediente da “fidelidade” (1987), que corresponde ao elo imperativo com o continente africano.

Para concluir este breve excursão, vale lembrar que o pan-africanismo se renovou para contribuir com o que hoje conhecemos como estudos pós-coloniais. Frantz Omar Fanon (1925-1961), nascido na Martinica, território francófono, foi um dos expoentes mais emblemáticos do pós-colonialismo. Após sua experiência no serviço militar francês, durante a Segunda Guerra Mundial, Fanon recebeu do governo francês uma bolsa para estudar Medicina na França, em Lyon, no ano de 1946. Logo que concluiu o curso mudou-se para a Argélia, onde, na década de 1950, tornou-se aliado e integrado ao movimento de libertação argelino.

Fanon se contrariou com o colonizador quando identificou os problemas agravantes não só do colonialismo como poder, mas também do racismo como consequência desse poder. Tal problemática o levou a publicar, em 1952, a obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, pesquisa definida por ele como uma “interpretação psicanalítica do problema do negro” (FANON, 2008, p.27).

Em sua trajetória intelectual, Fanon costurou um pensamento fundamental sobre relações coloniais e racismo, tendo como base suas reflexões acerca do negro na Europa e mais tarde como militante e combatente pela descolonização da Argélia do poder francês.

Ele percebe também o colonialismo e o racismo como faces de uma hegemonia capitalista, o que o aproxima em sua agenda intelectual e militante do marxismo⁶⁴.

Fanon atuou na descolonização da Argélia como combatente de guerrilha em 1954, pela Frente de Libertação Nacional, onde aprofundou seus conhecimentos sobre as relações de poder e sobre as questões geopolíticas. Após décadas de silenciamento do conhecimento difundido por Fanon, somente a partir da década de 1990, anos depois de sua morte, sua obra se torna cada vez mais frequente no âmbito das teorias pós-coloniais⁶⁵.

2.4. O giro decolonial como fórmula para despachar o carregamento colonial

As práticas pós-coloniais no campo acadêmico atuam na descolonização do pensamento e do conhecimento impostos pela colonialidade. Contudo, apesar do ativismo e dos conceitos construídos no pós-colonialismo, para alguns pensadores como Ailton Krenak, ainda estamos reféns da colonização. Ele avalia que:

Nós costumamos debater a colonização numa perspectiva pós-colonial. A colonização é, é aqui e agora. Pensar que estamos discutindo as práticas coloniais como alguma coisa pretérita, que já foi e agora nós só estamos limpando, é uma brincadeira (KRENAK, 2020, p. 8).

A crítica de Krenak é fundamental. Ele observa como as estratégias do capitalismo criam certas ilusões, mesmo com a continuidade do esfacelamento daquilo que se considera humanidade. Se as florestas desde 1500 são violadas sucessivamente, se as terras indígenas continuam sendo desterritorializadas ou ameaçadas por invasores, se a população negra, principalmente jovem, continua a ser exterminada, vemos que a colonização muda sua forma de agir, mas continua viva e violenta. A diferença evidentemente é que não somos reféns das antigas metrópoles coloniais, mas sim de atuais gestões governamentais nocivas e de grandes conglomerados econômicos e financeiros.

⁶⁴De acordo com Muryatan Barbosa “pode-se observar o diálogo de Fanon com o marxismo a partir de duas questões básicas: a) a importância da raça e do racismo na reprodução do capitalismo e da configuração colonialista — ou da “colonialidade” — entre os povos; b) análise de classes e luta de classes das sociedades africanas. Costuma-se colocar uma terceira questão, que é o debate de Fanon sobre a violência. Mas aqui entende que a questão é um corolário da primeira” (BARBOSA, 2020, p. 102).

⁶⁵ O pós-colonial, também conhecido como crítica pós-colonial, é um complexo de teorias e abordagens com vistas aos efeitos da colonização nos aspectos políticos, filosóficos e culturais. A obra *Orientalismo*, de Edward Said, publicada na década de 1970, inaugura este pensamento. Obras anteriores, como as de Frantz Fanon, somente mais tarde foram incluídas nessa biblioteca pós-colonial.

A luta pela descolonização territorial foi impactante na história geopolítica dos países colonizados, como proposição pelas libertações territoriais e contrárias às políticas das demandas coloniais europeias. Essas resistências tiveram seu momento mais intenso e cruel sob a reluzente transformação da modernidade e são símbolos que resplandecem também no pensamento filosófico afrocentrado e decolonial, como um projeto de descolonização epistêmica a longo prazo.

A expressão “colonialidade” é o resultado perverso dos projetos da modernidade ocidental para o desenvolvimento político-financeiro e a expansão da ideia de uma única verdade. Para Grosfoguel “a modernidade não existe sem a colonialidade; elas são duas caras da mesma moeda, e o racismo organiza a partir de dentro todas as relações sociais e hierarquias de dominação da modernidade” (GROSFOGUEL, 2019, p. 60).

Dessa maneira, a colonialidade reproduziu as lógicas mercantilistas na era capitalista, em que se estabeleceu o poder do domínio político e territorial, deixando não apenas o legado da pobreza, mas uma constante forma de catequização dos colonizados atrelada ao racismo, ao machismo e a outros problemas de desumanização dos povos historicamente excluídos. Condenando essas improbidades, “argumentamos que esse capitalismo é racista, sexista, heterossexista, cristão-cêntrico, ocidental-cêntrico, eurocêntrico, ecológicida, cartesiano, etc.” (GROSFOGUEL, 2019, p. 62).

A razão ocidental da colonialidade em grande parte não opera pelo proveito do conhecimento da espiritualidade, encontrado em outras civilizações, como as “estruturas circulares afropindorâmicas” (SANTOS, 2007). Pelo contrário, a razão colonial atua com o interesse em propagar malefícios que nos afastam e nos excluem. Por isso, Simas e Rufino (2019) concebem a colonialidade como um “carrego”. No conhecimento dos terreiros afro-brasileiros, esse elemento é considerado um componente (balaio) “carregado” de vibrações negativas, podendo causar danos espirituais e materiais que devem ser despachados para promover a limpeza do ser. Uma pessoa (ou comunidade) “carregada” é aquela que porta más vibrações espirituais e materiais, que a situam num mal-estar necessitado de cura.

Grada Kilomba (2019) sugere uma ideia aproximada. Ela vê a colonização como um trauma duradouro, ferida aberta que custa a cicatrizar e que, vez ou outra, volta a abrir novamente pelos crimes da colonialidade atual ou da chamada “necropolítica”, como cunhou o filósofo Achille Mbembe (2018). Assim como uma ferida, o carrego colonial “opera como um sopro de má sorte que nutre o assombro e a vigência de um projeto de

dominação que atinge os diferentes planos da existência do ser” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 21).

Os elementos da modernidade capitalista atingem também os ambientes de produção do conhecimento. Os sujeitos negros, indígenas, mulheres, migrantes e outros grupos que estão deslocados do sistema de conhecimento eurocêntrico acabam no reduto da exclusão de sua história. E se reduzem na participação da reprodução/absorção de gnoses. “Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (KILOMBA, 2019, p. 51).

Essa violência, embora não generalizada, aplica-se quando as relações entre os círculos de estudantes, entre esses e os docentes e entre o grupo de docentes e de outros educadores/colaboradores experienciam apenas o conhecimento ocidental. A literatura elegida pelas instituições ocidentais e eurocentradas é distribuída pelos próprios docentes que insistem em não pluralizar o saber, fazendo “vista grossa” às necessidades plurais. Aplica-se por vezes, a vigilância dirigida aos docentes e discentes negros, que estão sempre sob suspeita, pelo fato de serem corpos negros em instituições onde, por longo tempo, circularam (e ainda circulam) uma grande parcela de corpos brancos.

No Brasil, com os processos de políticas afirmativas implantadas desde o início da década de 2000 em algumas instituições públicas – e sua ampliação gradual até o final da mesma década para todas as universidades federais –, observou-se um aumento de negros(as) no corpo discente da maioria dessas universidades. Ao mesmo tempo, houve, por parte de determinado grupo contrário às políticas de cotas, uma tentativa de demonstrar que os cotistas não eram dignos de assumirem seu lugar nas universidades ou que essa inclusão iria criar um racismo institucionalizado. Contrariando essas ofensivas, as estatísticas⁶⁶ têm mostrado frequentemente que os cotistas, além de esforçados, são promissores na academia e no mercado de trabalho. Como bem observa Júlio Tavares, o resultado dessas ações,

⁶⁶ As pesquisas sobre este tema são diversificadas e variam nas Instituições do Ensino Superior (IES) espalhadas pelo Brasil. No entanto, a maior parte tem demonstrado que alunos cotistas rendem, em questões de apreensão do conhecimento, igual ou superior aos discentes não-cotistas. Em contrapartida, o número de evasão é igual aos demais discentes. As razões da evasão quase sempre estão condicionadas pelas dificuldades econômicas e sociais, uma vez que cotistas (negros, indígenas, estudantes oriundos da rede pública.) são os que mais necessitam trabalhar para o sustento, geralmente durante os turnos matutino e vespertino, quando funcionam a maioria dos cursos nas universidades públicas federais.

(...) nos permitiu assistir ao florescimento da considerável presença de jovens pensadoras e pensadores, negras e negros emergindo nas e das universidades com o desejo de formular um pensamento dirigido para novas imanências nos campos de pesquisa, principalmente, no campo das Ciências Sociais, do Direito e das Artes e, sobretudo, na Educação.(...) Estas novas presenças nas universidades voltam-se para a promoção de novas abordagens na compreensão da sociedade, quer com a pragmática de suas ações, quer com a fenomenologia de suas análises. Com isto, a explosão de novos sentidos e novas formas de vida tornam-se favorecidas. (TAVARES, 2020, p. 23-24).

Porém, ainda faltam mais negros e indígenas no corpo docente e no desenvolvimento de pesquisas dessas instituições. Da mesma forma, é necessário abrir projetos e parcerias com mestres dos saberes tradicionais dentro da academia, a exemplo do projeto *Conexões dos Saberes: um diálogo entre a Universidade e as comunidades populares*⁶⁷, criado em 2004. Esse programa promoveu a inclusão de outros intelectuais fora do contexto universitário, como indígenas e quilombolas, para pluralizar o saber científico e educacional.

Nas universidades dos países que foram colonizados, a colonialidade é, definitivamente, um projeto em andamento não só de violência aos povos que os colonizadores condicionaram em situações de inferioridade, mas também a todo um processo de retirada dos saberes e dos conhecimentos dos nativos e dos escravizados, para dar lugar ao pensamento eurocêntrico, fundamentado nas bases do cristianismo. Maldonado-Torres concebe essa engrenagem como a colonialidade do saber, ser e poder:

A colonialidade do saber, ser e poder é informada, se não constituída, pela catástrofe metafísica, pela naturalização da guerra e pelas várias modalidades da diferença humana que se tornaram parte da experiência moderna/colonial enquanto, ao mesmo tempo, ajudam a diferenciar modernidade de outros projetos civilizatórios e a explicar os caminhos pelos quais a colonialidade organiza múltiplas camadas de desumanização dentro da modernidade/colonialidade. (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 42).

Contrariando esse modelo hegemônico e guiando-se por reflexões e ações libertadoras, a decolonialidade surge como um projeto para romper com essa promoção da

⁶⁷ O programa *Conexões dos Saberes* foi criado pela Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do Ministério da Educação – SECAD/MEC, em 2004. O programa *Conexões dos Saberes* promove a criação de vínculos entre as comunidades acadêmicas e populares, gerando qualificação de estudantes por meio da pesquisa, da extensão e do ensino no âmbito instituições federais brasileiras.

colonialidade/modernidade e suas várias manifestações que foram semeadas e cultivadas no campo dos territórios coloniais espalhados na África, Ásia, América e Oceania. É mais do que necessário olhar por novas (e/ou velhas) lentes, seguir outros rumos e abrir o espaço de conhecimento para diferentes produções intelectuais, mesmo que essas tenham sido produzidas à sombra das escolas coloniais. O giro decolonial deve continuar promovendo um “encantamento” para as formas do pensar e de acreditar em transformações mútuas. Talvez, o mais cedo possível, possamos não debater mais essas necessidades de equidade e justiça, e assim poderemos construir conhecimentos livremente na pluralidade de saberes.

O projeto entendido como uma “atitude decolonial” (MALDONADO-TORRES, 2019) é uma forma de enfrentamento àquilo que é imposto, produzido ou reproduzido nos centros de pesquisa pelas lógicas lineares da modernidade. Esse movimento de oposição promoveu o giro decolonial não só para desatar os nós, mas também para traçar novas amarrações e ultrapassar as barreiras do pensar que podem trazer novas possibilidades de conhecimento. A pesquisa científica deve procurar continuamente formas de transformação social. E por que alcançar novas possibilidades?

Certamente por várias razões: uma delas seria que as universidades em grande parte da América Latina, também frequentadas por negros(as), ameríndios(as) e outras comunidades “não-brancas”, não podem receber e aplicar seus conhecimentos de forma plural. Permitir outras vozes e ampliar as escutas neste espaço é uma aproximação daquilo que Maldonado-Torres (2019) entende como uma abertura do corpo, apto ao agir, a questionar e a criar⁶⁸.

Curar feridas, restituir os seres e preocupar-se com o planeta é um viés que tem sido praticado por povos tradicionais africanos e ameríndios como maneiras de despachar o carregamento colonial. É por meio de suas maneiras próprias de rituais, alacridades, magias e encantamentos fundamentados em suas estéticas renovadoras que se curam as feridas da colonização.

O giro estético decolonial é um distanciamento da colonialidade da visão e do sentido. É um aspecto-chave da decolonialidade do ser, incluindo a decolonialidade do tempo, espaço e subjetividade. Ele também está

⁶⁸Neste trabalho, veremos o quanto isso foi possível para intelectuais negros(as) que desenvolveram suas marcas pela oralidade, escrita, pelas artes e pela religiosidade, nem sempre agindo de acordo com a institucionalidade ocidental, mas caminhando pelas vias decoloniais fundamentadas em seus círculos afroreferenciais.

conectado à decolonialidade da espiritualidade”. (MALDONADO-TORRES, 2019, p. 48).

A partir do exposto por Maldonado-Torres, sobre a decolonialidade da espiritualidade, podemos ilustrar a proposta de Mestre Didi, que produziu suas obras artísticas e pesquisas no contexto da arte moderna brasileira e da antropologia⁶⁹. Ele não foi um intelectual formado nem na academia nem no eixo Rio-São Paulo; sua trajetória foi construída no sistema afrorreligioso nagô, presente nos terreiros de Candomblé e do culto Egungun⁷⁰ da Bahia, e o seu casamento com a antropóloga Juana Elbein dos Santos permitiu o câmbio de diferentes conhecimentos para ambos os lados.

Por isso, é concebível e imprescindível que possamos aprender com o candomblé, com o samba, com a capoeira e outras instituições afrodiaspóricas e ameríndias que nos apresentam a reversibilidade e as rodas como possibilidade. “Eis, nessa amálgama, um complexo de presenças, saberes, potências e possibilidades que se lançam como *decoloniais* antes mesmo da inscrição do termo” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 70). Essa possibilidade é permeada pelos caminhos do encantamento, dos sonhos, da intuição, das encruzilhadas e das circularidades. Se o saber eurocêntrico se guia espiritualmente, mesmo que racionalmente, pela égide do judaísmo-cristianismo, a decolonialidade se orienta por diversas outras espiritualidades.

2.5. Por um pensamento rodante: uma contribuição da feitura de um novo tempo

Por que eu escrevo?
Porque eu preciso.
Porque minha voz,
em todos os seus dialetos,
foi silenciada por tempo demais.

Sam-La Rose, 2002.

⁶⁹ Comentários sobre a produção do Mestre Didi serão feitos nos próximos ciclos desta tese.

⁷⁰ A religiosidade Egungum, também produzida em terreiros (territórios), diferencia-se do culto do Candomblé em geral em diversos aspectos. Porém, o fator principal é que se trata de um culto voltado aos espíritos dos ancestrais (Babá Egun) e tem em sua dinâmica uma questão de gênero emblemática: na preparação e desenvolvimento das cerimônias, os homens têm soberania e titularidade, com pouca ou quase nenhuma intervenção feminina.

A poesia de Jacob Sam-La Rose é uma das questões centrais encontradas na obra *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019) de Grada Kilomba. Citando e se inspirando na reflexão do poeta, que evidencia o silenciamento de vozes negras em diferentes espaços, a autora também corrobora a relevância decolonial a partir da escrita:

Escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer foi nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28).

Diferentes vozes têm sido apresentadas pelas escritas (literárias, acadêmicas, poéticas, imagéticas, filosóficas...) nos últimos anos. No cenário brasileiro, escritores(as), pensadores(as), artistas visuais, cineastas de seguimentos femininos, gênero e raça têm conseguido um espaço que por muito tempo foi silenciado e restrito. Da mesma forma, traduções de obras que trabalham perspectivas negras, decoloniais, feministas e outros seguimentos não “convencionais” têm chegado ao público brasileiro. Estamos em uma nova fase, que experimenta a diversidade ofertada, e não mais do mesmo. Todavia, ainda há muito a percorrer.

A descolonização do pensamento tem sido realizada pela liberdade inscrita nos saberes orais, nas produções escritas, nas imagens (do cinema, das artes visuais, da fotografia...) como atitudes de coletivos e comunidades que se esgotaram da inalterabilidade. Isso também é propor uma virada decolonial e é igualmente um direito a espaço/lugar à comunicação. Mais do que isso, é intercambiar saberes, é cruzar a oralidade com a escrita, convergir sonhos e imagens e, agregar os conhecimentos que integram essas e outras linguagens.

Podemos perceber pela leitura de Kilomba que os espaços que legitimam e definem o que é “verdade” são ambientes controlados, em sua maioria, por uma branquitude que mantém concordância, ou foram educados a crer que a validação do conhecimento passa pela ordem eurocêntrica preestabelecida.

Cabe ressaltar que inserir novas abordagens, metodologias e teorias no campo estético, acadêmico e científico é proposta do movimento negro brasileiro desde o

surgimento da Frente Negra Brasileira, em 1931, até o presente momento, com objetivos afirmativos de identidade e pela busca de direitos sociais, como a educação.

Efetivamente, neste ambiente velho ou novo de proposições negras, se faz o pensamento rodante. Nossa tese é a de que este pensamento surge no contexto das rodas afrodiaspóricas por aqueles(as) que incorporam divindades e ancestrais, por quem canta e toca para que estas rodas aconteçam, por que assiste e apreende seus saberes. Pensar circularmente, ao nosso ver, está inscrito em muitas outras sociedades. No entanto, pensar a partir das rodas é uma perspectiva construída nas teias das redes ameríndias e afro-brasileiras. Pensar no giro das rodas é aceitar a interação não só dos conhecimentos inerentes a elas, mas na inclusão, formando uma rede pluriépistêmica. Agregar saberes em um pensamento rodante está na palavra do poeta Candeia, que há mais de 50 anos proferiu em versos: “cante o samba na universidade. E verá que seu filho é príncipe de verdade” (CANDEIA, 1977). Como o sambista aponta, é necessário inserir os jovens negros nas universidades para ampliar seus reinados, para que eles possam crer em suas identidades e contribuir de forma real em suas comunidades.

Pela própria história, de resistência e luta, navegar nessa cultura negra, pode viabilizar eficientes transformações nos campos de superação de problemas econômicos, sociais, culturais, organizações territoriais e políticas. Pois “quilombo” também é símbolo de organização: científica, territorial, comunitária, religiosa, educacional e cultural.

Neste momento atual, em que escrevemos esta pesquisa, as bandeiras do conservadorismo da colonialidade, designada para muitos como um novo modelo de “facismo”, ventilam intolerâncias e absurdos na proximidade de dois séculos de uma romanesca independência. Em menos de duzentos anos do fim da escravidão no Brasil, as desigualdades sociais ainda são largas entre negros e brancos na sociedade brasileira, em que os jovens negros são o alvo mais fácil das formas violentas de agressão à vida neste cenário local. Conhecer o samba, o candomblé, a capoeira e outras rodas afro-brasileiras no sistema educacional talvez possa ser o agente de resignação para a juventude de núcleos historicamente excluídos.

Dessa forma, inserir o samba e outras produções negras na universidade, por exemplo, é contextualizar a estética das tradições alegóricas, o ritmo e a poesia dos povos afrodescendentes. Conceição Evaristo (2006, p. 111) cunhou como “poética quilombola” essas manifestações que se dão entre o samba e a poesia. Importante lembrar que, quando

usamos os termos quilombo, terreiro... estamos inserindo um amplo balaio de ideias construído pela presença africana em nossa história pelas “estruturas circulares afropindorâmicas” (SANTOS, 2015) e pelas “performances do tempo espiralar” (MARTINS, 2002). Como bem observa Azoilda Trindade, sob a luz do sambista Candeia e sua canção *Dia de Graça* (1970), “teremos dias de graça quando o samba estiver na universidade” (TRINDADE, 2006, p.109). A autora nos adverte que o samba é um território da formação de opinião, juntamente com a edificação e a difusão de saberes que podem encorajar nossos jovens, no momento em que eles adquirem afirmação de sua trajetória histórica e cultural afrodescendente.

As rodas são saberes decoloniais e mostram possibilidades de encontros, encantamentos, pensamentos, conhecimentos, comunicações e força para resistir aos momentos difíceis, contra os quais a população negra, até certo ponto, obteve bastante êxito. Sob as mais violentas torturas, políticas de extermínio e racismo, as comunidades negras souberam criar territórios como as rodas para se conectarem com suas divindades e com seus pares.

As rodas estão a girar continuamente, enfrentando novas formas de violência, de opressão e políticas de destruição dos saberes das suas e de tantas outras comunidades tradicionais, ainda existentes ao redor do planeta. Contudo, em contrapartida, como proferiu o poeta José Carlos Limeira: “por menos que conte a história / não te esqueço meu povo / se Palmares não vive mais / faremos Palmares de novo” (LIMEIRA, 1983, p. 21). Por isso, na visão do pensamento rodante afro-brasileiro,

Contra esse mundo sob a égide do colonialismo, estarão os negros em movimento a tocar, a girar, a cantar e a sorrir, e a irradiar e irradiar-se como princípio ontológico de toda (re)existência negro-africana e expressão de sua vitalidade”. (TAVARES, 2020, p. 29).

Como fórmula para despachar carregos coloniais, Eduardo de Oliveira (2003) propõe um avanço no que diz respeito às novas formas de organização social pelas conjunturas includentes, como as africanas e as indígenas. Para ele, o enfrentamento à estrutura capitalista, a qual o autor denomina como aberrante e aniquiladora — que produz mais mortes que vidas no ecossistema — gera a condição derradeira, sem o encantamento visto nas estruturas rodantes.

A roda e o seu pensamento, no contexto das organizações afro, sugerem exatamente a união de seres em busca da existência comunitária, com os daqui (vivos), os de lá (encantados) e os que ainda vão nascer. Comunga com o equilíbrio do meio ambiente e com a proteção da riqueza transcultural. Resta-nos, portanto, como diz Ailton Krenak (2019), sonhar com as ideias que buscam o adiamento de novos fins de mundo e concordar com Eduardo de Oliveira, para quem necessitamos “não apenas humanizar-se, mas africanizar-se quanto a valores e formas de vida” (OLIVEIRA, 2003, p. 19).

Rodante 3 – (Estudos para colagem- materiais diversos) – Alan Oliveira – 2021.



3. TERCEIRO CÍRCULO: ESTÉTICAS CIRCULARES NO MUNDO AFRO-ATLÂNTICO

(...) cada pedaço que guardo de mim
tem na memória o anelar
de outros pedaços.
E da história que me resta,
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.

A roda dos não ausentes, Conceição Evaristo, 2008.

O *Musée des Civilisations Noires* (MCN) [Museu das Civilizações Negras], inaugurado em 2018, é um projeto antigo. Pensado na década de 1950, foi posto em amplo debate no 1º Festival Mundial de Artes Negras, realizado em Dakar, no Senegal, no ano de 1966. Dakar foi o lugar escolhido para sediar o museu, como um projeto abrangente da diversidade cultural negra-africana. Hoje, como projeto materializado, o MCN vem desenvolvendo conferências e exposições de grande porte. Porém, o papel principal da instituição é poder cumprir o resguardo, as inventariações, as catalogações e a ampliação do patrimônio artístico, científico, tecnológico e cultural das civilizações negras.

Figura 8 – Museu das Civilizações Negras



Fonte: Abraço Cultural⁷¹

⁷¹ Disponível em: [https://www.abracocultural.com.br/museus-africanos/#iLightbox\[gallery_image_1\]/1](https://www.abracocultural.com.br/museus-africanos/#iLightbox[gallery_image_1]/1).

Outro fator importante na criação do MCN é o seu caráter de descolonização do pensamento, que investe na profusão do conhecimento histórico, estético, científico e político do mundo negro. Dessa forma, o museu vem promovendo debates e ações em sua agenda, inclusive para a restituição de obras e objetos artísticos retirados do continente africano durante invasões e processos de colonização e que hoje constituem acervos de diversos museus, principalmente situados na Europa Ocidental.

Ao olhar para o MCN, dando foco ao nosso estudo, dois motivos nos parecem corresponder às estéticas circulares: a promoção de políticas pan-africanistas apresentadas no projeto original e a estrutura arquitetônica atual implantada no edifício que abriga o museu, um exuberante círculo (figura 8).

Como anunciamos, o MCN, pensado desde a década de 1950, foi incluído nos debates pan-africanistas, tendo um dos integrantes do movimento da negritude, Leopold Senghor, como um dos principais idealizadores. A volta às origens e os processos de investida no futuro, sem dúvida, pautaram e facultaram os diálogos e as ações pensadas desde o seu projeto inicial até a sua fundação, em 2018. Ainda, o ato de restituir obras saqueadas, é uma forma de recorrer ao passado e apanhar materiais desviados, para projetar o futuro da instituição. Porém, não é somente isso: o MCN propõe ao público revisitar o passado, conhecer a história dos povos africanos para reescrever uma nova história.

No segundo aspecto, o edifício é bastante simbólico. O círculo que imprime a arquitetura do prédio tem 14 mil metros quadrados, dividido em quatro andares. Conta ainda com o espaço externo ao ar livre, complementando a área total do museu. O propósito de uma construção circular não é em vão. Trata-se de uma simbolização ampla que foi inspirada na arquitetura das habitações, nas cosmopercepções, nas rodas e em outros significados circulares existentes nos territórios (ou civilizações) do Atlântico Negro. Rodriguez (2019) aponta que o projeto arquitetônico do museu é influenciado nas construções habitacionais encontradas em Casamance, região situada ao sul do Senegal, bem como em territórios do Zimbábue, onde encontramos ruínas de edificações circulares dessa antiga civilização.

Mas as estruturas desses espaços, dessas habitações, não se limitam somente na implicação de moradas para o viver cotidiano. Em suas mais diferentes proposições concentram a ligação com os ancestrais, abrigam assentamentos religiosos da família ou

comunidade e acolhem encontros para o desenvolvimento da educação e do pensamento. Na República do Congo, essas construções circulares eram conhecidas, neste território bantu, na língua *kinyarwanda* dos tutsis⁷², como *inzu*, encobertas de palhas trançadas, como a maioria das edificações tradicionais africanas. A escritora congoleza Scholastique Mukasonka informa em suas memórias sobre o valor que sua mãe aplicava a essa habitação: “(...) para ela, era tão necessária como a água para os peixes e o oxigênio para os humanos” (MUKASONGA, 2017, p. 31).

Em Angola, ainda se encontram alguns espaços circulares comunitários denominados como *ondjango*, construções circulares erguidas com *pilotis* de madeira e teto de palha, onde lideranças da comunidade se reúnem para tomadas de decisões, aprendizado e formação da opinião pública. Dado seu aspecto de profusão da oralidade e de desenvolvimento do pensamento, de acordo com a filósofa Arminda Felipe, esse lugar é “(...) o espaço do qual dimanam as regras que orientam as comunidades de alguns povos bantu, por ser concebido como espaço público tradicional da comunidade, onde acontece o encontro e a escuta da palavra. Pois, nesse sentido é considerado espaço da comunicação”. (FELIPE, 2019, p. 3).

Habitantes da Senegâmbia (Região do Senegal e Gâmbia), os povos serer, levam o nome egípcio que significa “aquele que traça o contorno dos templos”, pois são conhecidos por suas edificações arqueológicas de megalíticos ordenados em estruturas circulares, que se conectam com a antiga civilização negra egípcia (MAIÊ, 2021).

Observando essas breves conexões da edificação contemporânea do MCN com os tradicionais espaços circulares africanos, o esforço deste terceiro círculo é tentar demonstrar que a presença dos círculos identifica artisticamente, simbolicamente e filosoficamente a história cultural dos povos africanos em suas origens e nos lugares por onde eles migraram. Essas imagens são elaboradas e materializadas a partir das cosmopercepções desses povos, dos imaginários por eles constituídos nos aspectos religiosos, estéticos, políticos e em outras possibilidades.

São inscrições que, mesmo sendo mantidas na geometria, indicam que os círculos nem sempre ou necessariamente, são estáticos, viciosos ou centralizados. As rodas, para além dos 360 graus, respondem por formas de pensamento, percepções, movimentos da *sankofa*, reversibilidades.

⁷² Povos que habitam em Ruanda, Burundi, mas também nas regiões vizinhas do Congo, em Uganda e da Tanzânia.

Nesse balaio, podemos dizer que o imaginário africano são formas que aparecem nas linguagens, nos pensamentos e nas vivências das comunidades e dos indivíduos que fazem o uso desse potencial. São encantamentos construídos por diferentes modelos, mas a presença da oralidade, forma comumente encontrada em todas as sociedades africanas, constitui a veia pulsante do novo social e cultural africano.

Os elementos circulares, distribuídos em rodas, esferas, espirais, círculos concêntricos, sinuosidades, retornos e outras aproximações são transitados do campo cultural para o campo das imagens, das arquiteturas, das performances, das literaturas, do teatro, das danças e de outras produções artísticas. Vemos, portanto, uma produção estética africana e afrodiáspórica, tendo o círculo como elemento vivente e preservado.

3.1. Oralidade, imaginário e circularidades

Ao enfatizar a importância das dinâmicas de linguagens africanas, o filósofo e tradicionalista da palavra Hampâté Bâ, ao comentar como seus antepassados percebiam a riqueza do todo pela oralidade nessas culturas, explica que:

(...) para nossos anciãos, sobretudo para os “homens de conhecimento” (*silatigui* para os fulas, *domas* para os bambaras) a lógica apoiava-se em outra visão de mundo, em que o homem se ligava de maneira sutil e viva a tudo o que o cercava. Para eles, a configuração das coisas em determinados momentos-chave da existência possuía um significado precioso, que sabiam decifrar. “Esteja à escuta”, dizia na velha África. “Tudo é fala, tudo é palavra, tudo procura nos comunicar um conhecimento...” (HAMPÂNTÉ BÂ, 2013, p. 27).

Conhecer o sistema das rodas nas sociedades afro-atlânticas inclui perceber os processos da oralidade africana, inscritos como mecanismos de linguagem, de canto e de encanto dentro dessas comunidades de saberes, praticados por diversos grupos no continente africano e na diáspora. Pois a estética, como a religiosidade e a educação, tem um caminho pela oralidade. Os recursos dessa linguagem têm amplitudes diversas, além da fala, dos gestos e de toda gama de significados que carregam; aparecem em outras formas de práticas escritas, encenações, musicais, poéticas e diferentes códigos que se dão fortemente em espaços de encontros, principalmente em rodas ou artifícios circulares.

Figura 9 – Tecelão africano



Fonte: Knoxville Museum of Art

No aspecto laboral, por exemplo, é possível enxergar que o ofício dos(as) trabalhadores(as) nas culturas africanas não se afasta do profundo valor à palavra e se desenvolve de forma cíclica. Nesse processo, Hampâté Bâ (2010) observa a fala como um ritmo de vaivém, um método contínuo, no qual o ofício do tecelão (figura 9) representariam o ciclo da fala que traz ainda o agir, o movimentar e o viver. A tarefa de fiar proporciona o processo de reversibilidade. Vejamos como Hampâté Bâ explana esta imagem: “(...) a tira de tecido que se acumula e se enrola em um bastão que repousa sobre o ventre do tecelão representa o passado, enquanto o rolo do fio a ser tecido simboliza o mistério do amanhã, o desconhecido devir” (HAMPÂTÉ BÂ, 1997, p. 186).

As intervenções da oralidade, como modelos de linguagem, que produzem som e performance, concebem o imaginário. Traça-se no cotidiano um complexo sistema que se traduz em prática e em ritual. Como observou Laura Cavalcante Padilha: “tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia” (PADILHA, 1995, p. 14). Como linguagem proeminente das culturas tradicionais africanas, a oralidade surge como uma perspectiva comunicadora de encantamento, alcança uma potencialidade de produção e reprodução do conhecimento, pautada em uma filosofia própria. Por isso, não está alicerçada somente em invenções engessadas no tempo. E mais, ela está ininterruptamente cimentando a formação da comunidade (de todos os seres), pois “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um *exercício de sabedoria*” (PADILHA, 1995, p. 15).

O aparelho da sabedoria africana é tonificado pelas narrativas que são fecundadas pelos gêneros da oralidade, como provérbios, parábolas, mitos e fábulas, que tendem a fortalecer esse conhecimento e o seu imaginário. O fruto dessa oralidade incrustada no pensamento africano alimenta também a escrita, inclusive a literatura altamente imaginativa de escritores(as) negros(as), encontrada no continente e na diáspora. Dessa forma, de acordo com Gustavo de Castro,

(...) as narrativas do pensamento africano são assaz ricas, porque contêm ao mesmo tempo uma dimensão lúdica expressa na história em si; uma lição, um aprendizado, que pode ser extraído a partir da moral da história; uma reflexão, objetivada na dimensão abstrata que a história possui e uma dimensão psicológica, porque revira nosso imaginário, atuando por vezes em nosso inconsciente, nos revelando símbolos e representações à qual não temos acesso pela via consciente. (CASTRO, 2004, p. 03).

As histórias orais africanas dialogam com a literatura constituída nesses ambientes. Escritores(as) africanos(as) Paulina Chiziane, Scholastique Mukasonga, Mia Couto, Dany Laferrière e tantos(as) outros(as), absorvem o imaginário em suas comunidades pelas expressões orais culturais para escrevê-las e divulgarem ao mundo. O mesmo ocorre com escritores(as) da diáspora, a exemplo do Haiti descrito por Dany Laferrière, das memórias e escriturivências⁷³ de Conceição Evaristo, ou do imaginário do Brasil colonial contado por uma africana, na obra *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

Contudo, as histórias do imaginário herdadas dos ancestrais, são cotidianamente contadas e cantadas nas comunidades afro-brasileiras. Na diáspora, nos espaços africanos brasileiros como o candomblé, elas estão inseridas no contexto da reciclagem e regeneração das forças vitais dos indivíduos e da comunidade. De acordo com Vânia Cardoso:

De certa forma, essas histórias, enquanto mediadoras da memória sócio-religiosa dos terreiros, são parte integral do axé, a força vital, segundo a concepção religiosa afro-brasileira. Assim como o axé é criado e mantido também pela interação cotidiana nas comunidades religiosas, a força e o significado destas histórias se renovam por meio da sua presença no dia-a-dia do “povo de santo”. (CARDOSO, 2008, p. 14).

⁷³ Expressão criada pela escritora Conceição Evaristo. Para um aprofundamento, sugerimos as obras da própria escritora, incluindo suas pesquisas de mestrado e doutorado. Contudo, sobre o termo em si, vale consultar a obra: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Organizadoras). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

A oralidade, embora possa ter parecenças em diversos povos no mundo afro-atlântico, tem suas particularidades locais e compreende diversas formas de processamento dos conhecimentos que são repassados de forma gradual, a depender de iniciações, trajetórias e hierarquias dentro ou fora dessas comunidades.

A escuta, para a qual devemos estar atentos, é uma condição necessária na composição da oralidade (Hampâté Bâ, 2005). Nas culturas africanas, aquele que se mantém em estado de escuta terá apreendido os saberes necessários para conceber comportamentos, para memorizar eventos e evitar transtornos existentes nas relações sociais.

Nesse movimento de fala e escuta, a oralidade se contextualiza circularmente e geralmente abre as rodas. Ali se faz presente também o encantamento e os recursos poéticos que alimentam o exercício da meditação e do arquivo de dados recebidos. Porque “(...) é pela memória que os grupamentos humanos guardam seu patrimônio material ou imaterial; línguas, crenças, artes e tradições populares; e ainda sua criação artística ou intelectual” (BARROS, 2003, p. 16). Além de formar um complexo, a oralidade preserva tesouros que são transmitidos por gerações e que podem sempre ser retomados. Assim, a oralidade discorre circularmente e densamente na ancestralidade. Nos trilhos da reversibilidade, Hampâté Bâ diz que:

Quando se reconstitui um acontecimento, o filme gravado desenrola-se do começo ao fim, por inteiro. Por isto é muito difícil para um africano de minha geração “resumir”. O relato se faz em sua totalidade, ou não se faz. Nunca nos cansamos de ouvir mais de uma vez, e mais outra, a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito. (HAMPÂTÉ BÂ, 2013, p. 11).

A circularidade empreendida na memória movimenta o enrolar/desenrolar do fio da vida (ou mesmo o filme da vida) e ocorre pelo mecanismo de retorno, que desencadeia fluxos e refluxos. Por isso, a memória é determinante no contexto da oralidade. Ela concentra um campo logístico de informações e conhecimentos e trabalha na construção do imaginário pelo processo da vida (individual ou coletiva). A memória como uma ferramenta da oralidade é linguagem ativa em diversas sociedades e tem quase sempre, os mais velhos como responsáveis pelos domínios dessa sabedoria.

Nas sociedades africanas, os mais velhos, próximos ou não da morte, são respeitados por representarem experiências de vida. Diz o ditado afro-brasileiro que “cantiga de menino gente velha já cantou”, e, portanto, os mais velhos estão aptos a ensinar aos mais novos. Além disso, na maior parte dessas sociedades, a morte não é um fim, mas parte de um ciclo, principalmente para os velhos que estejam aptos ao encantamento em sua passagem — para o “outro lado” — e que tenham o desejo de continuar sua jornada no mundo espiritual, contribuindo na vida de indivíduos ou mesmo da comunidade. E mais:

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (MARTINS, 2002, p. 84).

Nessa relação de tempo, experiência e ancestralidade, ocorre, portanto, uma rede de conexão. Esse processo faz parte do ensino-aprendizagem entre os mais velhos e os mais novos. Dessa forma, o contorno desse círculo ocorre por iniciações que produzem os conhecimentos imperativos das comunidades, em que os anciões são os maiores responsáveis pelos ensinamentos. Como informa Padilha:

O papel dos velhos é fundamental nesse processo de reelaboração simbólica, pois tanto são eles, via de regra, os guardiães contadores de estórias, como são ainda os condutores das cerimônias pelas quais os neófitos ingressam nos mistérios do novo mundo, cujas portas lhes são abertas pela iniciação. O ancião liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram. (PADILHA, 1995, p. 21).

No contexto da diáspora africana no Brasil, o modelo de oralidade empreendido em diversos grupos africanos é bastante similar aos modelos desenvolvidos nos territórios africanos. Nos terreiros de candomblé, por exemplo, a oralidade se arranja com o bom costume das palavras na educação, transmitidas dos mais velhos para os mais novos (figura 10). “A vivência no dia-a-dia das comunidades de candomblé envolve o constante contar de histórias, a transmissão de ensinamentos aos mais novos por meio das histórias contadas pelos mais velhos” (CARDOSO, 2008, p. 13). Embora a idade nem sempre seja a categoria fundamental, os idosos têm seu lugar imprescindível de voz. Mas a hierarquia se dá também pelos contextos do tempo de iniciação dos devotos neste espaço.

Figura 10 – Roda de contação de histórias



Fonte: *Caroço de Dendê*.⁷⁴

No contexto africano a exemplo dos povos iorubás, além das narrativas dos itans (mitos) em diversas ocasiões, as consagrações dos ritos são conduzidas por palavras proferidas em *aduras* (rezas), *orikis* (poemas) e *orins* (cantigas), e algumas pessoas são porta-vozes dessas práticas, ou seja, são oradoras. O aprendizado desses gêneros se conduz pelo viés da oralidade, tendo o corpo como meio para as diversas passagens de conhecimentos. “Daí a natureza numinosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias de sua africanidade” (MARTINS, 2002, p. 86).

A formação com conhecimentos orais se dá também na “escola da vida”, como nos ensinou Hampâté Bâ (2010); estas escolas são os espaços onde as iniciações, nas diversas sociedades africanas, desenrolam-se entre a juventude e o amadurecimento dos indivíduos⁷⁵. Quando se forma na escola da vida, a pessoa já estará apta a ensinar os mais jovens, que estão adentrando nesse ambiente. Da mesma forma, nas comunidades afrodiáspóricas, temos escolas da vida (candomblé, quilombo, samba, capoeira...), estamos sempre a aprender, e os mais velhos têm o respeito da comunidade nesse procedimento.

Nas escolas da vida, é comum o acontecimento das reuniões em rodas com temas propostos ou ocasionais. Os líderes ou aquelas pessoas mais experientes geralmente são

⁷⁴ Imagem contida na obra: BEATA DE YEMONJÁ. *Caroço de dendê: a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos*. Rio de Janeiro: 2008.

⁷⁵ A duração geralmente é de 20 anos, mas a Escola da Vida pode variar em cada grupo africano ou na diáspora. Segundo Mo Maiê: “conta-se que, em certas regiões das terras mandinga, nos sistemas tradicionais de algumas comunidades, os ciclos de educação de uma criança jèli eram divididos em setênios, sendo o primeiro com a mãe, o segundo com o pai e o terceiro na rua, com o mundo. Conta-se que, aos quarenta e dois anos, um jèli tinha o direito a emitir a própria opinião e, aos sessenta e três anos, tornava-se um transmissor”. (MAIÊ, 2021, p. 47-48).

responsáveis por convocar e organizar as reuniões em que se dá a conversa, o bate-papo, os ensinamentos, as audições e outras atividades em que a oralidade impera.

Na cosmopercepção dos iorubás, o ato de sentar-se em círculo aparece desde a criação e organização social do mundo pelas divindades cultuadas por esses povos. Isso é possível observar pelo itan (mito) da criação de Ifê, cidade da atual Nigéria, localizado no Estado de Oshun. O historiador Phillipe Aziz apresenta uma passagem dessa ordenação realizada por Olorun, o deus criador dos povos iorubás, quando aportou nessa cidade para organizar o mundo:

No começo tudo era água. Mas havia no meio uma ilha (*Illa-odo*). Sobre a ilha erraram os primeiros chefes, mas eles não sabiam o que fazer. Depois de um período bastante longo, Olorun veio do céu e instalou-se na ilha; com ele vieram outros deuses. Olorun disse: ‘Exu, senta-te atrás de mim; Ogum, à minha direita; Obatalá, coloca-te à minha esquerda. Vós, os outros deuses, colocai-vos em redor’. Depois chamou os chefes e disse-lhes: ‘Vede o que se passa aqui...Agora, prestai atenção. A cidade se chamará Ifê de hoje em diante. A colina sobre a qual estou sentado, terá três palmeiras. Dezesesseis deuses vieram comigo. Eles terão filhos e habitarão em volta de vós. Mas tu, Oni, reinarás aqui e mostrarás aos Alafin a vontade dos deuses’. (AZIZ, 1978, p. 74).

Essa narrativa que ilustra quando Olorun (centro da roda ou da espiral) constituiu a organização do universo e a outorga do poder administrativo para Oni (título do orixá Xângo) mostra que tanto as civilizações iorubanas como tantas outras existentes nos territórios africanos mantiveram uma determinada organização que se reflete séculos depois no Brasil, uma maneira circular de ordem. Cerimônias religiosas, atividades de aprendizado e reuniões em grupo, no interior das comunidades da diáspora, parecem repetir organização circular de Olorun e de outras cosmopercepções africanas.

Essas narrativas são parâmetros da oralidade que se situam no campo do imaginário, ainda transmitidas dentro das comunidades afrodiáspóricas. No caso das comunidades nagôs, é comum em algumas delas, a narração de um itan (mito do *corpus* literário de Ifá) acompanhar a leitura do oráculo: o jogo de búzios. Esse processo narrativo permite o uso do encantamento como recurso pedagógico de investigação e de cura. O imaginário permite a experiência de transitar para um tempo e espaço indeterminado. Geralmente, devido às circunstâncias do próprio espaço onde se faz a consulta, esse imaginário pode remeter à África.

O itan narrado numa experiência oracular tem a finalidade de fazer as pessoas perceberem suas atitudes, muitas vezes incoerentes, no decorrer de sua própria existência, podendo, por este encanto, precavê-la de algum incidente futuro. Portanto, é um procedimento reversível. Além disso, é no desenvolver da narrativa que se promove a interação com o que está “aí”, visível e invisível (mas que pode ser tornar visível a partir da imagem materializada).

Os espaços sagrados dos terreiros associam diversas formas dessa comunicação encantada, muitas vezes relacionadas aos itans, como as criações estéticas desenvolvidas de formas organizadas e orientadas, de acordo com a perspectiva das divindades cultuadas. Podemos exemplificar tal conceito com Oxalá, orixá que é representado pelo caracol (um símbolo espiralar), uma imagem mítica. Sobre isso, Allan da Rosa discorre que:

Imagens míticas são linhas constituintes da vivência negra, formuladas nas estórias encantadas, dançadas, esculpidas ou que vestem segredos na cultura afro-brasileira. A imagem, em oposição à razão pura, não pretende a geometria rígida do conceito, mas evoca passagens antigas e fundadoras da comunidade, secreta e sugere por trás do que se manifesta. Imagem que, revoada na aparência, traz sua carga erótica, sensualidade, incentivando o sujeito negro a sair de si e rodear no torvelinho de sua fonte cultural, entrar em si evocando forças antepassadas. Imagem que trama. Pensamentos válido a toda uma comunidade. (ROSA, 2019, p. 48).

Para além da estética das formas que inspiram produções arquitetônicas ou decorativas, reúnem-se as referências culturais os cantares e as danças circulares, que também seguem uma linha mitológica, pois contam diversas histórias e são animadas pelos ritmos dos atabaques que se comunicam com as esferas dos ancestrais e das divindades. Os atabaques convidam as divindades a nos visitarem para serem cultuadas em rodas, giras, rodopios. Como novamente nos explica Allan da Rosa:

O ritmo, pelo viés de repetição, descortina o embaço e sustenta uma viga que assegura a reintegração do tempo humano no interior do tempo primordial, conjumina, formando um elo entre o tempo cósmico e os tempos internos das veias e órgãos do corpo, e nada tem de mero retorno do mesmo, mecânico e oco, de falta de criatividade. Nas culturas de matriz africana, assim como se privilegia o desenrolar de diferentes formas verbais para atribuir conhecimentos a fatos e coisas, a circunlocução — que não visa matar as questões pela raiz, enaltecendo a metáfora e os chamamentos que cultivam enigmas —, já em música reverencia a capacidade de se manter o ritmo. Ritmo que concebe o grau para que solistas possam fazer seu improviso harmônico no conjunto, e

retornem à base mantida pelo grupo que toca os instrumentos, vez reversível da redenção pelo sublime, coletivo e pessoal, transfundindo o sangue de lamentos em notas e acordes; O “centro” aqui é um que pausa, se esparrama, visita e inaugura cantos. (ROSA, 2019, p. 51).

Como observamos no início deste tópico, pelo o ofício do tecelão, a oralidade está presente em diversas outras atividades como o ritmo da festa. Sendo assim, as coisas estão sempre conectadas entre a oralidade e a circularidade: as formas educativas, lecionadas por meio da oralidade e do lúdico, carregada de segredos que são desvendados aos poucos; a culinária detalhadamente preparada e servida com esmero; a prática de renovar o caráter de indivíduos em digressão; as folhas que curam o corpo, o espírito e a alma das pessoas enfermas; as festas embaladas por toques de atabaque, danças e cânticos. Enfim, uma série de fenômenos habituais para o bem viver.

Nessa agência, o propósito da construção da felicidade é uma constituinte movimentada por processos de trabalhos que se comunicam em diversas polaridades e conduzem à alegria, pois “alacridade é algo paradoxalmente sério — pode modular-se em sensualidade e contenção — por ser a condição de possibilidade de comunicação, da prolação da palavra” (SODRÉ, 2017, p. 151).

Tangendo uma outra alegria, o aspecto oral da diáspora visto nos terreiros seria uma das bases para a constituição de uma educação decolonial no Brasil. É por essa via que Sodré (2012) enxerga que precisamos reinventar a educação, requalificar os professores e inserir mais aspectos brasileiros em nosso sistema de ensino do que os tradicionais aspectos eurocêntricos, decorrentes do processo colonial, que se reproduzem há décadas e que têm, em grande parte, levado a educação básica à decadência.

A história da educação infantil no Brasil em certo momento, parece nos propor uma metódica nesse aspecto. Ao nosso ver, ela pode ser resgatada e ressignificada. Talvez devamos fazer esse retorno e aprender com as cantigas, as brincadeiras e os contos de histórias tecidos em rodas. Essas metódicas também podem ser adaptadas para outras modalidades de aprendizagem vistas no uso da oralidade.

Sabemos também que muitas experiências em rodas são praticadas em todos os níveis de ensino. Todavia, no processo educativo, a experiência que se inicia desde cedo beneficia bastante o processo inclusivo e comunicativo das crianças e pode, igualmente, contribuir na interação entre os adultos. A educadora Regina Fátima de Jesus relata uma de suas experiências a partir dessa vivência, quando conduziu uma aula com o uso de contos

africanos. Ela destaca a experiência da roda e da comunicação como uma ferramenta fundamental nessa metodologia pedagógica:

Outra proposta decorrente do conto foi a criação de uma história coletiva. As crianças se sentaram e formaram uma grande roda. Relembrando nossas raízes africanas — que valorizam a sabedoria dos mais velhos, que têm o hábito de narrar suas histórias e de compartilhar ensinamentos com os mais jovens —, elas foram construindo sua própria história, a partir dos referenciais familiares e da comunidade. (JESUS, 2010, p. 42).

Na mesma sincronia, ao repensar a educação, Azoilda Loretto Trindade (2013) traz um desafio, senão uma provocação, para lidar com o processo de ensino-aprendizagem dentro e fora da escola. Trata-se de manter a roda como uma potência geradora de saberes fundamentais, para sermos nós mesmos em frente à diversidade cultural existente no contexto da sociedade. Ela propõe que:

Neste caso, precisamos fortalecer nossa autonomia, nossa capacidade de ler e aprender no/com o mundo, assumirmos a nossa responsabilidade em escrever no e para o mundo nossas experiências na busca da invenção da nossa roda, a roda de trabalhos multiculturais conscientes, críticos, criativos e, assim, contar essas experiências, esse exercício, sair dos muros da escola no sentido de compartilhar nossas ações com outros coletivos e fortalecer a complexa rede de produção de saberes da humanidade. (TRINDADE, 2013, p. 62)

Na busca de inventar nossa roda transdisciplinar, o campo da Comunicação pode contribuir e aprender, enquanto possibilidades e encontros com a Educação, tendo muito a ganhar com a inserção de conhecimentos orais trabalhados nos terreiros. Algumas pistas já estão à disposição, como a inserção de uma “comunicação transcultural” movimentada pela oralidade, que Sodré (2017) explana no “pensamento nagô.⁷⁶” do contexto iorubá no Brasil. Da mesma forma, podemos relacionar o “ubuntu”⁷⁷, uma concepção bantu para agregar e solidarizar as comunidades, e tantos outros conhecimentos das culturas de povos africanos e ameríndios que sobrevivem no Brasil, que estão aí para serem aprendidas e postas em práticas.

⁷⁶ Para Muniz Sodré, o pensar-fazer-saber nagô é uma proposta transcultural nascida nos terreiros jeje-nagôs da Bahia que se difundiu em muitos outros terreiros e territórios brasileiros.

⁷⁷ O ubuntu é uma concepção africana dos povos bantu que tem por princípio o sistema da convivência compartilhada, em caráter coletivo, não só humano, mas levando em conta todo o ecossistema e suas particularidades.

3.2. Conexões entre as artes visuais e a circularidade no Atlântico Negro

Como percebemos no início deste terceiro círculo, o projeto arquitetônico do Museu das Civilizações Negras de Dakar é um exemplo de como as produções estéticas pan-africanas, em sua amplitude, recebem influências circulares e dão continuidade a essas pretensões. Essa estética é confirmada quando percebemos que “o simbolismo dos círculos, usado em muitos rituais, é elogiado na arte e em outras formas de expressão cultural para enfatizar o significado de sua continuidade⁷⁸” (ANDRADE, 2009, p. 629. *Tradução nossa*)

As manifestações artísticas ocorrem no continente africano desde sempre. Na diáspora africana, surgem principalmente a partir da memória embutida nas produções que iniciam com as manifestações religiosas. O candomblé no Brasil, o vodu, no Haiti, a santería, em Cuba e outras manifestações religiosas da diáspora africana constituem o berço dos fundamentos das artes afrodiaspóricas.

A cultura que se abriu pelos povos afro-atlânticos, a partir da religiosidade, inventa uma estética bastante própria dentro dos caracteres gerais da arte. Podemos situá-las nas invenções da diáspora como sugestões descolonizadoras imbuídas de um pensamento rodante. Elas seguem um ritmo particular dos sentimentos de memória, da oralidade e da escrita, entre diferentes impressões africanas, que conduzem a outras possibilidades de representação no cenário artístico. Stuart Hall entende que:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas e; sobretudo em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias do *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p. 380).

Essas produções, por vezes, são construídas a base de muita dor, mas feitas, em grandes proporções, com alegria. As características próprias e relevantes levantadas por Stuart Hall são questões de criatividades exercidas perante dificuldades extremas, tanto no continente quanto na diáspora, em que os povos africanos tiveram que se reinventar para

⁷⁸ Trecho original: “*The symbolism of circles, used in many rituals, is praised in art and other forms of cultural expression to stress the significance of their continuity*”.

preservar conhecimentos, com toda a dureza da colonização. A base religiosa negra foi, sem dúvida, um alento para formar mestres do saber criativo, diante das impossibilidades.

Além de memória, inspiração e elaboração estética, o contexto religioso é o concreto da resistência. Percebemos que as produções das artes negras no Brasil, em ampla dimensão, seguem a via do aspecto ritualístico de cunho religioso. Porém, não somente a arte produzida pelos(as) artistas negros(as). Outras esferas da cultura brasileira, como a música popular, investem, nas suas tessituras, composições e poesias, o contexto das matrizes afro-brasileiras. Ella Shohat e Robert Stam perceberam muito bem essa conexão ao explicar que:

Embora os músicos de jazz eventualmente façam referências à África, a música popular brasileira demonstra muito mais familiaridade com a cultura religiosa afro-brasileira, seja na incorporação de ritmos do candomblé ou em alusões líricas a iaôs (iniciados nas religiões da África Ocidental), terreiros (templos do candomblé), acarajés (alimento religiosamente consagrado) e aos orixás (Oxum, Iemanjá). Até mesmo a dança e o canto fluídos de Carmen Miranda (1909-1955) lembram a maneira como Oxum, a deusa do amor e da riqueza, ergue os braços e exhibe orgulhosa seus adornos. As referências africanas alimentaram os “afro-sambas” de Vinicius de Moraes (1913-1980) e Baden Powell (1937-2000) nos anos 1960, os sambas de Clara Nunes (1924-1983) e Martinho da Vila nos anos 1970, e o trabalho de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlinhos Brown e Maria Bethânia ao longo de suas carreiras. (SHOHAT; STAM, 2017, p. 322).

Não vamos discutir apropriações ou influências, mas isso também se reflete na literatura. Escritores(as) modernos(as) como Jorge Amado (1912-2001), Clarice Lispector (1920-1977), Josué Montello (1917-2006) e Guimarães Rosa⁷⁹ (1908-1967) abordaram direta ou indiretamente aspectos da religiosidade afro-brasileira. Na atualidade, escritores(as) negros(as) como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Jarid Arraes, Itamar Vieira Júnior, Nei Lopes, Muniz Sodré e tantos(as) outros(as) que tardiamente têm obtido reconhecimento nesse cenário também abordam relações com terreiros e outros espaços afrorreligiosos.

Da mesma forma, boa parte das artes visuais brasileiras, a partir da modernidade, também seguem uma perspectiva estética com bases nessas religiosidades (do candomblé,

⁷⁹ Vale conferir o artigo: SILVA, Gustavo de Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em “O recado do Morro”, de Guimarães Rosa: Imaginário e Glossário da Umbanda. In: Macabéa – Revista Eletrônica da Netlli. v. 10, n. 2 (2021). Disponível em: periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2796/0

da umbanda) mesmo por artistas não-negros(as) como Carybé (1911-1997), Mário Cravo Neto (1947-2009), Lina Bo Bardi (1914-1992), entre outros(as). Entre os(as) artistas negros(as), de diferentes linguagens (música, poesia, literatura, cinema...) isso é mais evidente: eles(as) adotaram em suas pesquisas, representações e significados, as estéticas iorubá, bantu, quilombola e outras vertentes africanas que integram o complexo cultural brasileiro. Entretanto, são esses(as) artistas que, devido ao silenciamento e apagamento decorrente da colonialidade, merecem um olhar mais atento neste trabalho, em relação às circularidades africanas.

A partir da pesquisa em catálogos, visita a exposições, leituras biográficas, entrevistas e outras investigações, percebemos que as produções dos(as) artistas africanos(as) do continente e da diáspora introduzem os círculos, as espirais e as rodas, em maior ou menor grau de alusões. O encantamento das rodas, as formas geométricas, os dispositivos e evocações (ao retorno) pela sankofa/reversibilidade são recorrentes nessas produções estéticas que vão desde os rituais às experiências artísticas de diferentes linguagens. Tanto no interior dos terreiros (do candomblé, do samba, da capoeira...) como nas produções do teatro, da dança, do cinema, da literatura, da poesia, da fotografia e nas artes visuais os círculos estão presentes promovendo “consciência de harmonia com as forças grandes, sem intenção apriorística, mas de retorno, de criatividade e de continuidade recíprocas. Espiral que também gira para trás e para fora do tempo social” (ROSA, 2019, p. 42).

Quando tratamos da existência e análises dos círculos nas artes visuais de produção negro-africana, vemos que pouco ou quase nada foi discutido ou pesquisado. Nas leituras realizadas, são poucas as informações sobre tais formas e sua base ancestral, cósmica ou religiosa. A constatação é de que, no contexto geral, as formas criativas negro-africanas foram tão pouco valorizadas, além do valor primitivo que lhes foi reservado, de modo que não houve espaço para investigar as suas minúcias, como os círculos e os pensares rodantes.

Esses problemas são ainda maiores nos países que amargaram as desigualdades de inserção nas estruturas sociais, mas que não impediram a difusão do saber artístico negro-africano com todo o seu potencial. Antes de tratar sobre o círculo nessas produções negro-africanas, consideramos importante falar sobre o processo das artes visuais negras da diáspora e principalmente no contexto nacional.

No Brasil, o caminho da estética que perpassa a criação das arquiteturas, das artes visuais e do design recebe historicamente o contributo da matriz afro. Tal participação está presente desde a colonização até a arte contemporânea. Entretanto, o quão essa estética afro tem sido discutida e ensinada nos centros técnicos ou acadêmicos brasileiros? Praticamente há uma ausência inscrita e, quando evocada, quase sempre parte da predisposição de alguns(as) professores(as) ou estudantes que se sentem incumbidos(as) dessa tarefa, atuando, muitas vezes, de forma marginal e não institucional. Juana Elbein dos Santos (2010) já nos alertou que essas funcionalidades se dão porque presenciamos dentro de diversas instituições um impacto insuficientemente plural e bastante “contaminado” pela cultura ocidental, que ainda não superou totalmente as heranças infelizes do sistema colonial.

O conhecimento deve buscar transpor todas as formas de limites e fronteiras, por isso o processo criativo exige uma dimensão de apreensão plural. As matrizes africanas transportam uma bagagem de resistência até os dias atuais. A criatividade nestes círculos tem superado racismos estruturais e institucionais, pelas desigualdades de acesso a espaços de aprendizagem, de produção e de investimentos. Daí que, mesmo tendo atravessado o processo de violência à dignidade humana, os africanos e seus descendentes sempre buscaram se reinventar. Nessas estradas escabrosas, encontraram as sabedorias ancestrais favoráveis, agrupando conhecimentos diversos.

Nos últimos anos tem crescido efetivamente o percentual de participantes negros(as) no mundo das artes visuais no Brasil. Inclusive despontando no mercado das artes no estrangeiro. A artista e pesquisadora Rosana Paulino (2019) enxerga que estamos vivendo um momento especial em questão de produção de grupos historicamente excluídos, como os(as) artistas negros(as). Mesmo assim, ela afirma que o olhar do mundo artístico para tais grupos já vem ganhando terreno há algumas décadas e que, no Brasil, estamos vivendo um atraso nessa percepção. Em conferência⁸⁰ no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2019, ela levantou algumas questões sobre isso:

Como esta produção se insere dentro do panorama visual da diáspora negra? (...) Seria esta produção um reflexo de um movimento internacional maior? Estaríamos conversando com outros países,

⁸⁰ Artistas negras brasileiras: desafios contemporâneos. Disponível no canal do MASP no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfP4>.

notadamente os de língua inglesa, onde estes questionamentos são mais frequentes? (PAULINO, 2019).

Rosana Paulino nos informa que as questões negras na arte são de interesse internacional e que é contraditório que, no nosso País, com uma população e cultura negra extensa, não se tenha apoiado de forma ampla essas produções. Ela também faz uma comparação latino-americana quando adverte que, diante da Colômbia, por exemplo, ainda estamos bastante atrasados em nível de processos de pesquisa e curadoria. Finalmente ela nos alerta que boas produções estão saindo do país⁸¹, justamente pelos efeitos da desatenção de curadores, museus e centros de pesquisa brasileiros.

O Brasil em grande parte da sua história tem desprezado as produções de artistas “minoritários”, desde sempre. O conjunto de artistas negros(as) sempre esteve presente nos sistemas das artes, com participações expressivas já nos séculos XVII e XVIII. Nessa época, a produção artística não tinha tanto valor social e econômico, não havia curso superior, disciplina escolar, salões, bienais, centros culturais abertos a todo o público e outros investimentos como visto na contemporaneidade, mas não deixava de ser um campo elitizado.

Até mesmo no modernismo brasileiro, como maneira de inferiorizá-los, coube aos artistas negros um pequeno reduto no campo do artesanato, quando, na verdade produziam arte. O crítico de arte do modernismo brasileiro Clarival do Prado Valladares observou que na década de 1960 era possível compreender que, a partir da condição de raça e de desigualdade econômica no Brasil, poucos negros frequentavam as atividades elitizadas como do campo das artes, que se configurava como um lugar de prestígio dos extratos sociais desde o final do século XIX (VALLADARES, 2018). Ainda segundo Valladares, e por consequência da esfera socioeconômica, uma ampla parcela de artistas negros(as) brasileiros(as) se listavam no campo da arte popular, denominada “arte primitiva” ou *naïf*.

Os(as) artistas negros(as) durante o regime colonial eram levados a desenvolver obras, em sua maioria, para a Igreja Católica. Ao final desse período, duas margens foram ocupadas: 1) a dos artistas, incluindo negros(as), que se deixaram influenciar pela estética

⁸¹ Em setembro de 2020, o artista brasileiro radicado em Goiânia, Dalton Paula, ao abrir uma exposição individual, em Nova York, com obras que configuram expressivamente a memória de negros e negras no Brasil, teve a maioria de suas obras vendidas antes mesmo da inauguração. Quatro dessas obras foram compradas por um magnata estadunidense (Henry Kravis) que, diretamente, efetuou a doação para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Segundo a professora Rosana Paulino, eventos como esse dificultam a pesquisa, uma vez que aqueles(as) que desejem consultar as obras desses artistas acabam tendo (caso consigam) de viajar ao estrangeiro para conhecer suas obras.

européia, em que o gosto estava implícito na ideia de progresso e civilização (efeitos que seriam rompidos com o modernismo a partir da década de 1920); 2) aqueles(as) que se integravam às suas manifestações culturais e identitárias, formadas na resistência cultural da diáspora africana, uma via mais ancestral e circular.

Ainda no aspecto crítico da segregação estética, Abdias do Nascimento é bem mais rigoroso ao observar o processo da colonização como um empecilho à vida e, conseqüentemente, à produção artística dos(as) negros(as) no Brasil. Para ele, os(as) africanos(as) recém-chegados na América, anteriormente e durante o processo colonial, produziram arte com propriedade, diferente do que o eurocentrismo ponderava, de que esses povos flutuavam numa espécie de ingenuidade no campo estético.

Vale ressaltar que, mesmo condicionando os negros na ideia de “alma improdutivo”, ao mesmo tempo os europeus colonizadores ao longo da história realizaram grandes saques de obras artísticas de diversos povos africanos. Além disso, é importante lembrar que os africanos que aqui aportaram eram especialistas em diversos ofícios. Eles lidavam com o barro, com a mineração, com a metalurgia e com a madeira, tanto na extração como na produção. Finalmente, a partir de suas religiosidades, imaginários e festividades, facilitou-lhes trabalhar com o corpo no campo criativo de encenações, danças, músicas e outras elaborações artísticas, com bastante engenhosidade estética.

Durante o regime colonial, segundo Abdias do Nascimento, “esses africanos não puderam praticar sua arte no Brasil, não só por causa das limitações coercitivas inerentes ao sistema escravista, mas também por motivo de proibições oficiais” (NASCIMENTO, 2018, p. 33). Esse elemento opressor, contudo, não foi capaz de limitar as possibilidades expressivas genuinamente negras. Abdias do Nascimento descreve que “o candomblé perseverou com energia e vitalidade, tornando-se a fonte de resistência cultural e o berço da arte afro-brasileira” (NASCIMENTO, 2018, p. 34). Não obstante, a produção de materiais litúrgicos, ferramentas, vestimentas, instrumentos musicais e outros elementos foi se constituindo, muitas vezes secretamente, dentro dos terreiros de candomblé ao final do século XIX e início do século XX.

Fica evidente, no entanto, que, no final da escravatura, em 1888, muitos artistas negros procuraram assimilar a estética europeia, devido às condições sociais que eram facilitadas pelo extrato social e talvez pelos seus interesses próprios. Valladares adverte que “numerosos artistas negros e mestiços se educavam e se afirmavam nas profissões

tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, branca, sem compromissos e sem conotação à cultura negra” (VALLADARES, 2018, p. 24). Porém, outros tantos desempenharam obras impactantes, com discursos reversíveis, embutidos de memória e ancestralidade africana, denunciando opressões e projetando futuros.

No berço das artes negras, como colocou Abdias do Nascimento, há pelo menos dois séculos ocorrem práticas de produção artística com trabalhos de curadoria e exposições, mesmo que internamente nos quilombos e terreiros. A poética não se instala somente no mercado das artes; ela está presente no cotidiano dos povos negros. Marcus Wood (2018) descreve que todos os terreiros praticam uma museologia própria, que se renova sempre nos pejis⁸² das divindades. O museu fundado no interior de comunidades religiosas periféricas abriga produções internas distribuídas em objetos de culto, vestuários, instrumentos musicais e outros materiais de pulsão estética relevante. Tanto que, no início do século XX, vários terreiros foram saqueados pela repressão policial, principalmente nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro. Esses objetos ritualísticos não foram dispensados ou incinerados, mas abrigados em museus militares ou da polícia civil. Na atualidade, o movimento negro religioso tem requerido a restituição desses materiais apreendidos, para sua distribuição em espaços mais adequados⁸³ que os museus repressores da polícia.

Dentro dos terreiros afroreligiosos, são edificadas templos, projetados de acordo com as divindades ali cultuadas. No interior desses espaços, temos uma diversidade de elementos divididos em assentamentos, materiais litúrgicos, bebidas, plantas, tecidos sobrepostos, vestimentas dos Orixás e outros materiais. Nas festividades ou rituais dedicados às divindades, esses ambientes são acrescidos com oferendas, alimentos, flores e outros materiais. No âmbito desses cenários, a reversibilidade se encontra presente, pois são símbolos votivos às divindades africanas e aos ancestrais.

Compreendendo o valor significativamente estético desses artefatos, no período modernista brasileiro, a artista e curadora Lina Bo Bardi (1914-1992) foi uma precursora ao levar produções inerentes à arte afro-brasileira para exposições em espaços culturais públicos. Em suas pesquisas e projetos de curadoria, Bardi introduziu em espaços

⁸² Altares dos orixás, inkisses e voduns e outras divindades e ancestrais, onde ficam instalados os símbolos, ferramentas, alimentos e outros materiais de culto.

⁸³Embora esse debate seja mais antigo, em 2017 foi iniciada a campanha *Liberte Nosso Sagrado*, que conta com o envolvimento de instituições afroreligiosas, movimento negro, pesquisadores e outros agentes que lutam para a recuperação e distribuição de objetos de culto. O movimento já surtiu efeitos. Em 2018, o Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro entrou em acordo para a transferência do acervo religioso para o Museu da República, no Palácio do Catete, Rio de Janeiro.

notadamente elitizados a potência criativa dos terreiros. As produções criativas deste lugar – costura, metalurgia, culinária, joalheria e outros produtos – modificaram não somente o espaço artístico e cultural, mas a forma de pensar essas relações. Mas quem foi reconhecido neste processo?

Em contrapartida, embora o circuito modernista no Brasil tenha sido solidário, engajado, ou mesmo interessado na produção negra ou indígena, sabemos que, assim como outras estruturas da sociedade, a arte brasileira também produziu um silenciamento não somente das criações afro-brasileiras como dos cargos de direção e curadoria de espaços culturais, por exemplo, que por muito tempo foram habitados por pessoas brancas. Isso é visto ainda na atualidade, quando temos pouca participação nas curadorias e gestão de museus. Por isso, a pesquisadora Fabiana Lopes indica que o silenciamento não se limita somente aos artistas, mas a todo o contexto das artes, das estratégias políticas às reflexões produzidas. Como ela mesma explica:

Quando pensamos em artistas brasileiros afrodescendentes, na sua representação nas instituições de arte; quando refletimos sobre o quanto conhecemos de sua relevância e contribuição para a história de um modo geral e para a história da arte brasileira em particular, a ideia que vem logo à mente é a de um território silenciado. Entretanto, esse silêncio orquestrado reflete menos a produção artística em si e mais o hiato de entendimento sobre esse contexto, indicando uma escassa reflexão acadêmica que explore esse campo das artes visuais e crie um nexo de compreensão das relações simbólicas nele geradas. O silêncio refere-se à insuficiência de textos críticos que proponham leituras e interpretações dessa produção dentro de seus contextos social, econômico ou político e a partir das histórias que ela contempla e às quais ela responde. (LOPES, 2016, p. 40).

De toda forma, mesmo com os problemas inscritos no silenciamento, vemos a virada moderna sendo determinante para a inserção dos artistas negros no universo museológico e artístico. É nesse momento que encontraremos uma conjuntura de artistas negros(as) comprometidos com a cultura africana e suas ressignificações no Brasil. Esses(as) artistas abrem uma perspectiva não só estética, mas também embarcam no propósito descolonizador. Abdias do Nascimento integrou esse grupo no campo do Teatro e das Artes Visuais. Pensando nessa temática, ele proferiu que a “arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana” (NASCIMENTO, 2018, p. 36).

Ainda segundo Abdias do Nascimento (2018), essa perspectiva descolonizadora, é uma estética particular que se confere à arte negra-africana na diáspora. Ela não abandona totalmente as técnicas empreendidas do conhecimento africano no Brasil, como o candomblé. Além disso, e talvez pelo que confere à religião afro-brasileira em suas virtudes, ela procura melhorar o ser e o coletivo. Assim é o caso de Hélio de Oliveira, um dos precursores dessa especificidade que abraçou as estéticas negras durante o modernismo. Nascido em 1932 e falecido precocemente em 1962, devido uma leucemia, Hélio de Oliveira cresceu em um ambiente de terreiro onde recebeu bastante conhecimento: era neto biológico de Procópio de Ogum, babalorixá conhecido no mundo do candomblé da Bahia, durante a primeira metade do século XX.

A produção artística de Hélio se vinculou diretamente às expressões do seu lugar de vivência e experiência. Desde cedo o artista já manifestava aproximação com essas perspectivas. Dizia ele: “meus trabalhos encontram no afro-baiano o motivo para a sua expressão. Procuro transmitir ou traduzir o sentimento verdadeiro dos adeptos de minha religião diante de objetos litúrgicos, pegis e Orixás” (OLIVEIRA, 2010, p. 01).

Juntamente com o conhecimento religioso afro, Hélio foi conquistando também as técnicas e os caminhos movimento modernista baiano. Estava sempre cercado de artistas de sua época. Estudou Belas Artes, especializando-se em Gravura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); teve como mestres artistas modernos que se dedicavam também às expressões afro-brasileiras, como Mario Cravo Júnior e o alemão Hansen-Bahia. O artista, curador e pesquisador negro Emanuel Araújo foi companheiro de classe de Hélio Oliveira. Devoto e filho de Omolú, o Orixá das doenças e da cura, Hélio desempenhou o cargo de Assobá⁸⁴ no Terreiro de Ogunjá, conhecendo de perto tanto as particularidades do culto que envolvia o seu Orixá, como também os segredos e conhecimentos da religião. Dadas as suas experiências religiosas, tornou-se consultor de Glauber Rocha para a produção do filme *Barravento* (1962). Dessa forma, sua arte compreendia a religiosidade e o pensamento rodante, deixando de lado qualquer provocação ou intervenção no segredo.⁸⁵

⁸⁴ Assogbá é o sumo sacerdote do culto a divindade Omolu.

⁸⁵ Embora tenha retratado a religiosidade do candomblé pelo aparato da xilogravura, a obra de Hélio é fundamentalmente artística, prevalecendo mais o sentimento e velando o segredo, diferente de algumas práticas fotográficas, como a de José Medeiros, fotógrafo jornalista, que, no mesmo período, década de 1950, viria a expor a religiosidade do candomblé e parte de seus segredos na revista *O Cruzeiro*, de 1951, e, mais tarde, em 1957, numa publicação em catálogo com todas fotografias realizadas em um terreiro no bairro da Plataforma, em Salvador. O antropólogo Fernando de Tacca relata esse evento em sua obra *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*, publicada em 2009, pela Editora Unicamp e a Imprensa Oficial do

Retomando a questão da circularidade, ou de um pensamento rodante investido nas artes negras, no Brasil e em outras partes do conjunto da diáspora africana, grande parte dessas criações vinculam perspectivas pan-africanistas e a representação dos círculos que habitam a geometria ou linguagens que são sedimentadas através da memória africana e simbolizam retornos, idas e vindas. É recorrente encontrarmos marcas das origens ancestrais preservadas ou plantadas nessas produções, em que a reversibilidade se torna uma das figuras que revive a sua própria continuidade.

Vale dizer que reunir expressões do campo das artes visuais afrodiáspóricas para uma abordagem que pretende cruzar os signos circulares porta a necessidade de aproximar um debate transdisciplinar e, ao mesmo tempo, perceber os campos das artes e da comunicação como uma aliança neste processo. Dessa forma, buscamos uma metodologia que acompanha o pensamento de Gabriela de Freitas, para quem:

Por acreditarmos no intenso diálogo entre arte e comunicação, somos levados a realizar um recorte ainda mais específico, buscando abordar obras de artemídia, visto que essa se mostra como uma manifestação artística que se apropria dos meios de comunicação como técnica fundante de seu fazer artístico, constituindo uma ontofania característica dos tempos contemporâneos (...). (FREITAS, 2014, p. 13).

Embora o conceito de artemídia esteja bastante relacionado à cultura digital⁸⁶, entendemos que todas as sociedades trabalham produções artísticas sobre a luz do seu próprio tempo ou de suas tradições e com as tecnologias disponíveis nesses espaços. Percebemos, portanto, de acordo com Paxe (2016), que as sociedades, em diversas técnicas das artes visuais, produzem uma escrita em formas de imagens. Se olharmos para os desenhos de areia, conhecidos como *sona*, produzidos por alguns povos bantu, como os cokwe, que habitam o nordeste de Angola, veremos que eles produzem comunicação nos suportes que lhes são inerentes. Artes visuais são também formas de escrita. Abreu Paxe explica que o *sona* é uma “comunicação no plano gráfico visual, pois é dentro destas formas de comunicação, quando falamos em escrita, que os elementos das artes visuais,

Estado de São Paulo. Os registros fotográficos de José Medeiros, que já tinham sido publicadas em 1957, em 2001, foram novamente publicadas em catálogo, revisto e ampliado, pelo Instituto Moreira Salles, detentor do acervo de imagens produzidas por José Medeiros.

⁸⁶ Ver a obra: MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia: aproximações e distinções**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

que não são dissociados de sua condição de produção visual, se fazem presente” (PAXE, 2016, p. 141).

As artes visuais no processo da diáspora culminam em trânsitos e comunicação. Aqui se dá tanto uma encruzilhada de campos de conhecimento e territórios que se conectam e que fluem (ou submergem) no território do Atlântico Negro. Este oceano amplo, nomeado por Paul Gilroy (2001), abriga não só as similaridades entre as culturas africanas e afrodiáspóricas como demarca portos de conhecimentos. Para Tiganá Santana:

Esse atlântico-linguagem das correntes cruzadas inventa outras correntes e destinações, ou, ao menos, tem podido adir camadas outras a certas tendências históricas. Inventaram-se candomblés, palos, chulas, candombes, ferramentas, agriculturas, edificações, rosários, moçambiques, cânticos de trabalho, pontos riscados, imagens, enunciações, performances e inteligências. (SANTANA, 2021, p. 84).

O Atlântico Negro delimita cruzamentos que fluem, entre a África, a América e a Europa. Assimilam e aproximam diferentes culturas negras, mesmo com suas peculiaridades, em histórias, memórias e produções. As produções artísticas do continente africano variam na história e são contextualizadas, ressignificadas e preservadas em outras localidades, e têm sempre algo a exprimir. Comportam, de outra maneira, a ontofania (manifestações do ser) pensada por Mircea Eliade⁸⁷, referenciada por Gabriela Freitas (2014, p. 13).

Podemos situar nessas manifestações espontâneas, como arte e comunicação, ou artemídia, o conjunto *adinkra*, dos povos akan, alfabeto ideográfico composto de diversas formas, em grande parte circulares, insígnia de objetos da arte e do pensamento africano, que expressam muito mais do que imagens. O sankofa é o ideograma mais conhecido do conjunto *adinkra*. Ele percorre tempos e espaços diversos em que os africanos se situam, ou seja, percorre o Atlântico Negro como referência à ancestralidade; o sankofa reinterpreta os povos negros em suas formas filosóficas, políticas, estéticas, sociais e culturais. Portanto,

Sankofa é um provérbio cujo símbolo é uma forma circular, mas não o círculo exato. É um círculo criativo, pela imagem arredondada, e pelo resultado do provérbio, lembrando o espiral, que também não é um

⁸⁷ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

círculo, mas que contém este elemento dentro de si. (OLIVEIRA, 2016, p. 21-22).

Vejamos outro modelo ilustrativo do sankofa. O primeiro e mais conhecido, que mostramos anteriormente na introdução desse trabalho (figura 1, p. 9), mostra a imagem de um pássaro com a cabeça voltada para trás. Nesta segunda versão (figura 11), temos a disposição de um risco duplo espiralado, que alude ao passado e ao futuro em ambos os lados, interna e externamente, incluindo encruzilhadas tanto na parte superior quanto inferior. Traz ainda, uma forma de coração tomado com um receptáculo:

Figura 11 - Sankofa



Fonte: Ipeafro.⁸⁸

Boa parte dos símbolos do conjunto *adinkra* são circulares. A maioria deles sugere rotas ou giros que se traduzem em provérbios, orientações filosóficas ou metáforas, e, por isso, condicionam o pensamento. Além disso, a história desses símbolos remete aos vários contextos territoriais do continente africano⁸⁹. A seguir temos outros ideogramas circulares do *adinkra*:

Figura 12 – Símbolos Adinkra
(da esquerda para a direita: Adinkra Hene, Nikotisemfo Mpuá e Mpatapow)



Fonte: Ipeafro.⁹⁰

⁸⁸ Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>

⁸⁹Os símbolos adinkra pertencem aos povos akan, dos quais o grupo mais conhecido seriam os ashanti. Essa tipografia proverbial, arte-mídia narrativa ou mesmo devocional, foi criada pelo rei Adinkra dos povos Gyaman por volta século XVI. Os ideogramas que eram impressos nos tecidos, segundo consta nas tradições orais, foram objeto de disputa do rei do território Gyaman, Nana Kofi adinkra, que desafiou o trono do rei ashanti, líder do povo Akan. Morto em decorrência dos conflitos, a tipografia preservou o nome do criador.

⁹⁰ Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>

Outros artefatos de geometrias circulares se encontram nos discos esculpidos ou modelados, nas produções do design de acessórios ou elementos comunicativos como os *testos de panela* dos povos bakongo, os *tabuleiros* divinatórios de Ifá (*Opón Ifá*) e os adornos/escritas corporais. Vejamos primeiramente, os testos de panela:

Figura 13– Testo de panela



Fonte: PAXE, Abreu (2016).

Esculturas dos povos bakongo, bawoyo, bavili e balinge, que vivem ou viveram nas regiões e imediações de Cabinda e Kakongo em Angola, os testos de panela são formas escritas materiais, confeccionados a partir de madeira, papel ou barro e servem de motivações orais, ricas em provérbios. Abreu Paxe (2016) informa que esses artefatos eram utilizados, por exemplo, como meio na vida matrimonial, servindo para manifestar mensagens do cotidiano: o pedido de casamento, a realização do matrimônio em si e o diálogo na rotina do lar. A comunicação se dava por esculturas, confeccionadas especialmente para certas ocasiões. O fluxo do diálogo era expresso em imagens edificadas sobre um disco. Visto como uma configuração comunicativa. Paxe expressa que:

A comunicação compreende também elementos não informativos que, pelo próprio facto de serem comunicativos, se confundem com noções. A finalidade comunicativa está já implícita no próprio acto de destinar uma determinada composição - escultura, tela, provérbio - a um público, por um lado, de limites previsíveis no contexto utilitário e, por outro, de limites imprevisíveis pelo carácter artístico. O destinador, convencido de ser compreendido, deseja sê-lo; aqui a comunicação opera-se em duas díades: destinador-mensagem e mensagem-destinatário. Daqui se conclui que a comunicação se processa em sentido único ao olharmos para a natureza das peças em análise: ou seja, ao olharmos para o "testo de panela" e para a "esteira". (PAXE, 2008).

Portanto, os testos além de serem constituídos em discos também eram utilizados como arte e comunicação. Além disso, assumiam aspectos proverbiais, oriundos da oralidade, em uma outra forma de escrita. Isso ocorre porque as figuras esculpidas nos

testos representavam provérbios, mitos, fábulas, parábolas que lhes eram inerentes e que, constituídas de escritas semióticas, professavam mensagens.

Outro elemento esculpido em forma de disco são os tabuleiros oraculares de Ifá ou *Opon Ifá*. São objetos de amparo para búzios, sementes e outros elementos lançados nos jogos divinatórios dos sacerdotes de Ifá⁹¹. O tabuleiro tem representações globais de orientação. Bernard Maupoil observa que, na cultura iorubá, o *Opon Ifá* ilustra os quatro pontos cardeais, em que quatro cabeças estão esculpidas em alto relevo, sendo elas: “*Gbé-Méji* (Leste), *Yeku-Méji* (Oeste), *Woli-Méji* (Sul) e *Di-Méji* (Norte)” (MAUPOIL, 2017, p. 201).

Atualmente, uma boa diversidade de *Opon Ifá* pode ser encontrada em uma simples pesquisa de imagens pela Internet. As formas redondas são encontradas em diversos tabuleiros espalhados em museus pelo mundo, em coleções africanas principalmente, com insígnias trabalhadas em alto relevo que circundam as bordas. A seguir, um exemplo tradicional de *Opon Ifá* mostra a imagem iconográfica de Exu na parte superior do disco, uma vez que este orixá tem profunda relação com o jogo oracular, intuitivo, interpretativo e dialógico, pois Exu é o orixá da comunicação.

Figura 14- opon Ifá



Fonte: Dallas Museum of Art⁹²

Os consultores de Ifá também utilizam uma outra forma circular, com colares de contas, búzios ou outros símbolos afroreligiosos, para delinear o campo onde será realizada a consulta. No Brasil é mais comum demarcar esses espaços do que a utilização

⁹¹ Adivinhos chamados de *babalaôs* pelos povos iorubás e *bokonos* pelos povos fon, ambos da Costa Oeste do continente africano.

⁹² Disponível em: <https://collections.dma.org/topic/departments/arts-of-africa>

do tabuleiro de Ifá no exercício do prognóstico. A tradição oracular conhecida na diáspora brasileira é o *meridinlogun*.⁹³

Vale lembrar que o exercício oracular africano e afrodiaspórico são maneiras de consulta que podem situar um momento presente, mas que encontram respostas por metafísicas reversíveis. Trata-se da busca por mediação espiritual que envolve o passado, as aflições do presente e as projeções para o futuro. Promovem, portanto, para além de sua geometria, a sankofa.

Os adornos corporais africanos também são encontrados em formas circulares. Diferentes grupos africanos utilizam argolas em volta de seus braços, tornozelos, pescoços, cabeças, pendurados em orelhas ou narizes. Cordões espiralados feitos de palhas são sobrepostos em braços. Colares diversos são sobrepostos sobre pescoços, cruzando o corpo, acima do peitoral ou mesmo se estendendo até o ventre. São escritas que podem ser lidas. Estão presentes nas performances da oralidade e, por isso, tornam-se corpografias. Como ilustra Leda Maria Martins:

Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e seu cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. (MARTINS, 2002, p. 82).

Essas escritas estão contidas nos adornos corporais e artefatos produzidos há bastante tempo nos territórios africanos, como as pulseiras dos povos bijagós, habitantes da Guiné. Abaixo selecionamos algumas destas escritas, pertencentes à coleção permanente do Museu Afro-Brasil, em São Paulo.

⁹³ O *meridinlogun* corresponde ao Jogo de Búzios como é conhecido popularmente no Brasil e que foi introduzido por *Bámbóşé*, batizado como Rodolfo Martins de Andrade, um sacerdote nigeriano que colaborou com Qbá Biyi, Eugênia Anna dos Santos (Mãe Aninha), nos conhecimentos iorubanos em território brasileiro.

Figura 15 – Braceletes (povos bijagós)



Fonte: Museu-Afro Brasil (2007).

Podemos perceber que a maestria dos bijagós está inscrita com diversos usos de cores, signos e elementos que merecem um estudo mais profundo, dadas suas formas variantes, prontamente coloridas, que indicam que não são apenas braceletes. Assim como os ideogramas adinkras e os textos de painéis, esses produtos são referenciais semióticos, que se traduzem em conhecimentos comunicacionais.

Sendo onipresente na escrita africana e nas diversas inscrições afrodiáspóricas, podemos sentir que o emblema circular perpassa diferentes criações estéticas, que também se difundiram em círculos no contexto cultural das tradições e que vão inspirar produções artísticas visuais no continente e também na diáspora.

No ensaio *Performances do tempo espiralar* (2002), Leda Maria Martins observa que diversas grafias foram introduzidas e ressignificadas na diáspora africana, por diferentes povos que aplicaram suas formas de escrita na oralidade, na gestualidade e nas inscrições corporais, seja diretamente na pele, seja nas vestimentas ou nos adornos que relevam o corpo.

Nas iniciações ocorridas no candomblé, é comum que os iniciados passem por diversas ordenações complexas, como ingestão de alimentos específicos, banhos, inscrições corporais que os caracterizarão como um novo ser. Nas “saídas de iaô” (apresentação dos iniciados) nos terreiros jeje-nagô, é comum visualizar pinturas e desenhos no corpo dos iniciados, que caracterizam pequenos pontos esféricos. O orí (cabeça) raspado, indica a presença da circularidade que se complementa com os colares, braceletes, tornozeleiras, brincos de argolas e panos (ojás, pano-da-costa...) que atam circularmente o corpo. A artista Raquel Trindade se inspirou nesses iniciados para compor sua obra, como vemos a seguir:

Figura 16- Raquel Trindade – Yaô – 2018

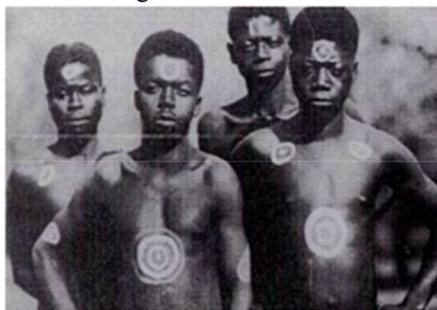


Fonte: Bienais Naïfs do Brasil – 2018.

No candomblé, pinturas corporais pontilhadas, redondas ou espiraladas são feitas a partir de giz⁹⁴ e tinturas. As mesmas técnicas parecem ser utilizadas em diversos povos do continente africano, como lundas de Angola, os surma mursi da Etiópia, entre outros. Tais signos há séculos utilizam corpos como suporte, mas também circulam em obras de arte como esculturas, tecelagens e pinturas.

Os povos lundas, habitantes da região bantu-kongo, hoje localizada em Angola, próximo à fronteira República Democrática do Congo, assim como seus vizinhos mais próximos (bakongos, quiocos...), utilizam essas técnicas de pinturas circulares e são reconhecidos por suas produções gráficas em diferentes suportes (corpos, madeiras, esteiras, areia...).

Figura 17 – Lundas



Fonte: Redinha (1966).

Os círculos dos povos lundas grafados em seus corpos (figura 17), se assemelham à técnica do artista visual estadunidense Aaron Douglas, que produziu diversas pinturas na

⁹⁴ Os iorubás costumam utilizar o giz a partir do *efun*, um mineral branco consagrado à Oxalá. No Brasil a Pemba é utilizada para desenhar corpos e pontos (no chão) nos rituais da Umbanda.

primeira metade do século XX. Integrando o movimento *Harlem Renaissance*, boa parte de suas obras são marcadas por referências ao continente africano, como esfinges, máscaras e círculos concêntricos, que aparecem como marcas d'água. Esses círculos sugerem sempre a ideia de retorno e ligação à ancestralidade.

A obra intitulada *Into Bondage* (figura 18), de 1936, traz a imagens de africanos escravizados que, acorrentados, seguem em fileiras a caminho dos navios negreiros, para embarque rumo às Américas, no período do tráfico. Numa análise mais detalhada da obra, vemos um dos personagens ser atravessado por uma luz que parte de uma estrela pairada no céu. Aaron Douglas mostra o sentido de liberdade — nunca alcançado, em sentido pleno, para os negros do território estadunidense; a estrela-guia trata-se da *North Star*, ou a Estrela do Norte, que servia de orientação para escravos fugitivos em direção ao Norte dos Estados Unidos, uma vez que a região Sul foi o centro da colonização escravista naquele país entre o século XVII e o século XVIII.

Como se denotasse vibrações ou camadas invisíveis, *Into Bondage* está impressa por círculos, como aqueles vistos nos corpos lundas (figura 17), como no ideograma *adinkra hene* dos ashanti (figura 12). A obra de Aaron Douglas privilegia elementos ancestrais, conectando-se com a história dos negros nas américas, tornando-se, portanto, para além do emblema circular, uma experiência reversível.

Figura 18 - Aaron Douglas – Into bondage - Oléo sobre tela, 153,5 x 154 cm (1936)



Fonte: Histórias Afro-atlânticas Vol. 1 (2018)

A espiral, essência potente dos povos bantu, em diálogo com a contemporaneidade, continua a ser inscrita nas obras de artistas africanos(as). Esse é o caso das instalações e outras obras da artista moçambicana Anésia Manjate. A artista e pesquisadora no campo

das Artes Visuais é uma expoente da arte contemporânea com o viés circular das tradições africanas.

As obras de Manjate tecem experimentos com materiais diversos, compondo, como ela mesmo menciona, uma descontextualização do meio em que vive, para propor “um espaço de reflexão cultural sobre a tradição na contemporaneidade” (MANJATE, 2017, p. 72). Suas instalações formam diferentes cenários, que debatem estas questões e convidam o público a compreender melhor as tradições moçambicanas. Explanando um pouco mais, em suas próprias palavras, a artista explica⁹⁵ sua interação com a tradição:

É o que me move como artista, expressar os meus sentimentos/ideias, crítica social, um pouco de ativismo social, dar voz a cultura moçambicana através da pesquisa sobre a influência da tradição/cultura na criação artística, onde busco elementos da tradição/cultura para expressar as minhas ideias, se olharmos para as obras “mulher changana calada”, “círculo do amor”, “cultivando a paz”, “laços”, “conselho de anciãs”, “concentração de ideias”, “Diálogo afro”, “Dialogo intercultural”, entre outros, os elementos da tradição/cultura estão muito presente. A minha obra trata assuntos ligados a cultura e como esta cultura está cravada na criação artística. (MANJATE, 2021).

A obra *Passaste por aqui?* (figura 19), de 2004, é uma instalação em forma de espiral, desenhada com conchas de caracol (também espirais) sobre pratos de cerâmicas arriados ao chão. Como se fosse uma oferenda, transmite a imagem do infinito. Os materiais utilizados são de uso das práticas tradicionais moçambicanas. Como preceito, os curandeiros moçambicanos utilizam as conchas de caracol para portar medicamentos naturais. Na diáspora, os moluscos que habitam estes casulos igualmente são utilizados nos cultos das religiões afro-brasileiras. Vale lembrar que os pratos de cerâmica, tal como na diáspora, são comumente utilizados para a realização de oferendas, geralmente com expectativas de algum retorno, performando a circularidade.

⁹⁵ Entrevista concedida pela artista Anésia Manjate, especialmente para esta pesquisa, em 28 de junho de 2021.

Figura 19– Anésia Manjate – Instalação Passastes por aqui? (2006)



Fonte: Blog ma-schamba⁹⁶

Ao ser questionada sobre o atravessamento dos círculos e das espirais nas tradições africanas e, especialmente em sua obra, Manjate assim nos respondeu:

Sim, os círculos fazem parte das tradições africanas, se formos a ver a criança nasce numa casa (palhota) de planta circular e com cobertura de um cone recheado por uma composição de elementos que criam um ritmo e movimento que descrevem círculos, espirais, que modelam logo a partida a percepção visual muito interessante. Os utensílios domésticos, as peneiras, as panelas de barro aos instrumentos musicais como a *chigovia*, a *nbira*, o batoque, todos estes elementos. Os círculos representam consenso, frontalidade, amor, persistência, força, coragem e solidariedade; as reuniões comunitárias são feitas nos encontros familiares com uma fogueira no centro, no momento do *nkarigana wa nkaringana* (conto de estórias), os anciãos reunidos com os seus netos contando estórias, nas brincadeiras/jogos, nas comemorações, são feitas de baixo de uma árvore em que ocorre a cerimônia tradicional. Muitas vezes quando estou a criar ela surge espontaneamente. (MANJATE, 2021).

A artista afro-portuguesa Grada Kilomba trabalha com instalações e performances que questionam as perversidades da colonialidade como o racismo, o machismo, a branquitude e outras violências que permeiam nossas vidas. Embora sua obra extrapole a conceitualidade, sua dinâmica de trabalho procura recusar a linearidade da razão eurocêntrica e a colonização do conhecimento. Em uma conferência⁹⁷ realizada em 2019, a convite da Pinacoteca de São Paulo, por ocasião de uma exposição individual nesse espaço, ela proferiu abertamente sobre sua proposta descolonizadora, enquanto artista e pesquisadora:

⁹⁶ Disponível em: <https://ma-schamba.blogs.sapo.pt/tag/an%C3%A9sia+manjate>.

⁹⁷ Disponível no canal da Pinacoteca no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>.

O que eu fiz sempre foi uma outra forma de conhecimento que é transdisciplinar, que conecta com muitos formatos diferentes e com muitos pensamentos diferentes, que é uma coisa mais redonda, mais circular, eu diria. Isso para mim é exatamente também o que é a descolonização do conhecimento. É quando nós abandonamos desobedientemente, desobedecemos às disciplinas clássicas e começamos a construir linguagens, que desobedecem a estas várias disciplinas, mas que criam novas disciplinas e formatos. Isso é a descolonização, para mim, do conhecimento. (KILOMBA, 2019).

A proposta de Kilomba demarca a proposta de outros(as) artistas contemporâneos(as) brasileiros(as). Desalinhar-se do cânone, trazer outras perspectivas e conhecimentos, promover novos olhares e conquistar espaços elitizados para questionar esses mesmos espaços. Tudo isso tem sido a sagacidade desses(as) artistas dos quais fizemos um breve recorte que apresentaremos adiante.

Figura 20– Grada Kilomba - Table of Goods (2017) – Instalação



Fonte: O Menelick 2º Ato.⁹⁸

No Brasil, a produção artística da modernidade afro-brasileira é marcada por dois artistas bastante simbólicos: Mestre Didi e Rubem Valentim. Ambos buscaram conhecimento nos fundamentos das religiões de matriz africana no Brasil para a produção de seus trabalhos. Pelas artes visuais, esses dois artistas obtiveram êxito pelas criações originais, sagradas, confeccionadas a partir da estética nagô (OLIVEIRA, 2017).

⁹⁸ Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/grada-kilomba-rotas-invertidas-para-caminhos-possiveis>.

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido popularmente como Mestre Didi, nasceu em Salvador (Bahia), em 1917. Filho de Maria Bibiana dos Santos, Mãe Senhora, a terceira ialorixá do Terreiro Axé Opô Afonjá da Bahia. Mestre Didi cresceu dentro de todos os preceitos possíveis da religião dos orixás e do culto aos egunguns⁹⁹. Além de obter intenso conhecimento religioso e espiritual, foi escultor, escritor e pesquisador dos imaginários e das culturas africana e afro-brasileira. No campo da pesquisa, atuou lado a lado de sua esposa, a antropóloga Juana Elbein dos Santos. De acordo com Manjate

O artista possui uma obra inspirada em uma simbologia religiosa de herança africana que está patente nas suas esculturas realizadas com singular sensibilidade, minúcia técnica e profundidade mística. Nos seus trabalhos, a tradição é recriada conduzindo a uma inovação técnica, estética e conceptual dos paradigmas da arte contemporânea. (MANJATE, 2017, p. 14).

As obras de Mestre Didi evocam aspectos da cultura jeje-nagô e particularizam técnicas bastante específicas, que, embora mergulhem no imaginário de diversos orixás, simbolizam principalmente os fundamentos da gênese e do renascimento do todo, da Grande Roda. Talvez por isso, seu trabalho esteja mais centrado nas divindades: *Omolu*, o orixá da terra; *Nanã*, orixá do barro, dos primórdios da existência e da regeneração e *Oxumarê*, a divindade *Dan* dos povos fon, também ligada à existência do planeta Terra, representando o arco-íris e a serpente que circula a Grande Roda da existência, abocanhando sua própria cauda. No candomblé, estes orixás do culto jeje-nagô, geralmente habitam a “Casa de Omolu”, espaço onde são cultuadas as divindades de origem dos povos fon. Como vimos, estão ligados ao círculo da existência, que se dá pelo nascimento-vivência-morte-renascimento.

As esculturas (figura 21) de Mestre Didi correspondem, portanto, ao círculo da existência. A maioria dos seus trabalhos correspondem a totens, confeccionados com fibras de palmeiras, tecidos, búzios, miçangas e cabaças, entre outros materiais, que reunidos, compõem pilares de uma escola inaugurada pelo Mestre na Bahia. Geralmente são obras que expandem as ferramentas¹⁰⁰ desses orixás, como o *xaxará*, de Omolu e o *ibiri*, de Nanã. Com design variante, colagem de tecidos e miçangas que trabalham as cores e a

⁹⁹ *Egunguns* são ancestrais nobres, cultuados em cerimônias e espaços específicos.

¹⁰⁰ As ferramentas dos Orixás, são símbolos materiais, utilizados como acessórios em suas manifestações nos xirês. Espadas, cajados, espelhos e outras ferramentas são distribuídas de acordo com as divindades.

montagem das peças anexadas, como cabaças, as obras trazem a circularidade tanto no imaginário do contexto impregnado no mistério e na magia desses orixás, como nas formas serpenteadas desenhadas circularmente.

Figura 21– Mestre Didi - Escultura *Igi Bojuto Onan Meta*
[*A árvore vigia dos três caminhos*] - *Materiais diversos*



Fonte: Museu Afro-Brasil¹⁰¹

Rubem Valentim, assim como Mestre Didi, também nasceu em Salvador, no ano de 1922. Graduado em Odontologia e Jornalismo, preferiu dedicar-se mesmo na produção de artes visuais, principalmente nas técnicas de pintura, desenhos, gravura, serigrafia e escultura, identificadas nos territórios da abstração, no concretismo e no construtivismo. Foi por meio de uma consulta ao *merindilogún*, o Jogo de Búzios, pelas mãos de Mãe Senhora (a mãe biológica de Mestre Didi), que Rubem Valentim descobriu que seu caminho era mesmo as Artes Visuais, atuando tanto na criação artística como no ensino/aprendizagem. Rubem Valentim foi Obá de Xângô¹⁰² do Ilê Axé Opô Afonjá e professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, entre 1966 e 1968.

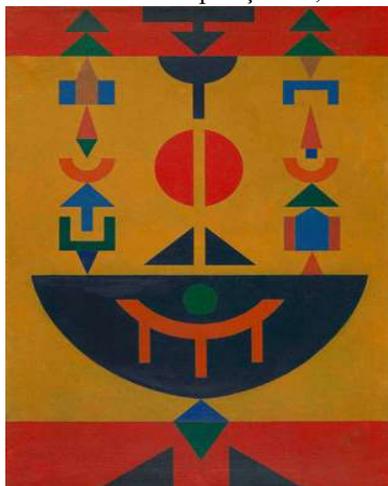
As obras de Rubem Valentim são potentes desenhos geométricos (figura 22), que configuram expansões tridimensionais dos signos das divindades cultuadas no candomblé e

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br>

¹⁰² Cargo do corpo de ministros de Xangô, instituído no Terreiro do Ilê Axé Opô Afonjá, Bahia, em 1937, por Mãe Aninha. Além de simbolizar na diáspora os antigos ministros de Oyó na iorubalândia (hoje estado da Nigéria), o corpo de Obás do Axé Opô Afonjá contribuiu com a sua resistência, uma vez que esses cargos eram distribuídos entre personalidades, artistas e políticos que colaboravam com a preservação e combatiam as ofensivas e repressões policiais.

dos pontos riscados¹⁰³ da umbanda. As cores têm representações ligadas aos orixás, bem como suas ferramentas ou narrativas listadas nos mitos (itans) imaginários da religiosidade afro. A ideia do artista se fundamentava diretamente em suas raízes. Para ele tornava-se essencial inserir o contexto afro no Brasil, enquanto paisagem e história. A semiótica empregada em suas obras equivale muito mais a uma passagem da linguagem e da técnica, do que ao jogo. Por isso, manifestava-se mais como um construtivista e rejeitava a ideia de concretismo designada ao seu trabalho.

Figura 22- Rubem Valentim - Composição 12, óleo sobre tela (1962)



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Em 2019, o Museu Nacional da República, em Brasília, promoveu a exposição *Simbólico Sagrado*, reunindo obras de Mestre Didi e Rubem Valentim. Distribuídas pelo grande salão da exposição, os visitantes puderam conferir as semelhanças votivas entre os dois artistas em suas criações. A proposta da exposição teve certamente a ideia de reunir essas similaridades entre Didi e Valentim que visam, de acordo com a curadora Thais Darzé, “(...) defender, preservar, difundir e elevar a cultura e o legado dos povos africanos, pensando numa identidade genuinamente brasileira” (DARZÉ, 2019, p. 5). Porém, não somente isso: a proposta promoveu também homenagem a dois artistas modernos que ultrapassaram as fronteiras do cânone artístico e que realizaram outra busca em suas produções, aquela inscrita na decolonialidade. Como novamente afirma a curadora:

¹⁰³ Desenhos composto de signos mágico-simbólicos (círculos, flechas, estrelas, cruces...) riscados ao chão com giz (Pemba) nas cerimônias e rituais da Umbanda. Cada signo corresponde a uma certa entidade e é uma forma de convidá-la a se manifestar no Terreiro. O signo também corresponde a um cântico específico, que é entoado no momento do riscado.

A meu ver, esses dois artistas são exemplos dos resultados desse tipo de pensamento no Brasil. Ambos nos fazem questionar a hegemonia tanto das teorias, como dos poderes institucionalizados e dos espaços ocupados por essa temática no sistema tradicional das artes. (DARZÉ, 2019, p. 05).

Ao visitar a exposição para este estudo, encontramos diversas circularidades impressas e aplicadas nas gravuras, pinturas e esculturas de Rubem Valentim, bem como na sutileza trabalhada na espiritualidade de Mestre Didi em suas esculturas. Mas o que mais nos impressionou foi a sensibilidade da curadora, ao distribuir circularmente, as esculturas destes dois artistas no centro do salão da exposição, formando uma grande roda (figura 23). Como o símbolo circular é emblemático no candomblé, que foi a fonte primordial de estudos e influências para ambos os artistas, encontramos nesta instalação exposta, mais uma vez, a expressão dos círculos nas artes visuais afro-brasileiras, pela experiência curatorial das artes visuais.

Figura 23– Roda de esculturas de Mestre Didi e Rubem Valentim



Foto: Alan Oliveira - 2020

No Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição de longa duração *Acervo em transformação* reúne diferentes obras de artistas brasileiros e internacionais, expostas em cavaletes de cristal com suportes de concreto, projetados por Lina Bo Bardi. Nesse espaço, em uma sessão de artistas afro-brasileiros, encontrava-se (em determinado tempo) vizinha da tela *Composição 12* (figura 22), de Rubem Valentim, a obra *Okê Oxóssi* (figura 24), de Abdias do Nascimento. Este último trabalho se apropria da bandeira brasileira para descolonizá-la e para reverenciar o orixá das matas, rei de Ketu na Nigéria, que se consagrou no Brasil com seu imaginário mítico de caçador. O arco e flecha, sua ferramenta principal, conhecida como *ofá*, tem a simbologia reversível no centro azul que forma a roda. Tal como um arco que se projeta para trás para armar uma flecha, a dança de Oxóssi

nos xirês do candomblé também é movimentada com passos para trás e para frente, em frequência contínua. É mais uma vez a sankofa, tão prestigiada por Abdias do Nascimento, sendo reconfigurada em sua obra.

Figura 24- Abdias do Nascimento – *Okê Oxóssi*, óleo sobre tela (1970)



Fonte: Museu de Arte de São Paulo (MASP)

A posição das obras de Abdias e Valentim, lado a lado, no MASP, não é em vão. As obras de ambos os artistas conversam, tanto nas formas geométricas, quanto no uso de cores e emblemas, mas talvez, principalmente, pela valorização ancestral e mítica dos orixás, mesmo percebendo a singularidade que cada um traz nas suas próprias linguagens. A seguir (figura 25), inserimos outra obra de Abdias do Nascimento, inspirada nos pontos riscados e nos cruzos do imaginário das religiões de matriz africana, tendo o círculo destacado como elemento da dinâmica estética negra, sobre uma encruzilhada.

Figura 25– Abdias do Nascimento – Ponto riscado de Exu cruzado com Xângo.



Fonte: Ipeafro

Na contemporaneidade, o fazer artístico negro-africano, em grande parte dos(as) artistas afrocentrados(as), ou mesmo daqueles(as) direcionados(as) a perspectivas simbólicas identitárias negras, dá-se na continuidade e na produção reversível e, principalmente, na crítica/combate frente aos processos de desigualdade racial. As obras contemporâneas variam em estilos e técnicas; os círculos aparecem nesses olhares de forma recorrente, seja no campo figurativo ou ilustrativo.

O artista goiano, radicado em Brasília, Josafá Neves apresentou em sua exposição *Orixás* (2020) no Museu da República, em Brasília, uma instalação circular (figura 26), contendo 700 esculturas de pequenos corpos modelados em gesso e pintados à mão. Todos os corpos foram postados em fileiras com os olhares e a atenção ao centro do círculo. Nesse local, um montículo de terra serviu de base para assentar uma bacia branca contendo água.

Na cosmopercepção iorubana, a partir de um itan que discorre sobre a criação dos seres humanos, a terra e a água formam barro, o produto primordial utilizado em nossa modelação. O itan nos conta que a divindade Nanã é a detentora dessa matéria prima, que foi concedido por ela a Oxalá, para que ele pudesse modelar os corpos que viriam a habitar a Terra. A narrativa diz ainda, que a lama concedida deve retornar (na hora da morte) aos solos de Nanã. Ela impõe, portanto, uma condição de reversibilidade do barro primordial.

Figura 26 - Josafá Neves - Reverência a Oxalá – instalação (2020)



Museu da República – Foto: Alan Oliveira: 2020

A homenagem de Josafá Neves a este orixá, vale lembrar que, está relacionada a outro itan, em que Oxalá é conhecido como artista e modelador de corpos e, como bom criador artístico, tem em um dos seus símbolos o caracol, representando tanto o espiralar infinito como a paciência e a resignação na produção.

Inverso geograficamente de Josafá, o artista Dalton Paula é brasileiro radicado em Goiânia. Trabalhando diversas linguagens artísticas em diferentes suportes, tem se consagrado como um dos maiores nomes da cena contemporânea das artes visuais brasileira na atualidade. Como artista negro, desde cedo Dalton se permitiu desenvolver imagens representativas de personagens negros. A princípio, se dedicou à pintura e ao desenho de corpos negros postos na dualidade. Suas marcas sempre estiveram conectadas com orientações do pensamento negro: o duplo, a alteridade, a cura e outros fenômenos são característicos em sua obra. O artista tem grande simpatia pelo imaginário brasileiro de São Cosme e São Damião, personagens que se aproximam dos êres — entidades infantis do candomblé e a umbanda, e dos Ibejis, orixás gêmeos da religiosidade iorubá.

Reunindo uma série de linguagens artísticas, Dalton produz pinturas, performances, fotografias, instalações e objetos, tendo a marca emblemática da circularidade, pois, em quase todas as suas obras, encontramos símbolos inscritos na reversibilidade de valorização ancestral.

Conseguimos entender um pouco sobre o seu processo artístico, em 2018, por ocasião da exposição coletiva *Ex África*, no Centro Cultural do Banco do Brasil, em Brasília. Além de duas obras expostas, o artista foi convidado para ministrar uma oficina a interessados, pelo projeto educativo *Processos Compartilhados*. Dalton abriu uma roda de materiais e objetos selecionados por ele, criando uma instalação circular (figura 27). Os participantes, da mesma forma, se dispuseram em roda, para escutar e aprender os processos criativos do artista. Nesse encontro, percebemos de perto as simbolizações da pesquisa e da perspectiva afrorreligiosa e decolonial de Dalton Paula inseridos numa proposta que se configura, entre outras influências, a partir das rodas.

Figura 27- instalação de Dalton Paula - Processos Compartilhados – Brasília (2018).



Fonte: <https://www.instagram.com/jaca.center/>

Em 2016, o artista foi convidado para a 32ª edição da Bienal de São Paulo, intitulada *Incerteza viva*. Para essa edição, Dalton projetou seus olhares e experiências de campo, transitando pelos municípios de Cachoeira, São Félix e outras localidades do Recôncavo Baiano, para produzir a obra *Rota do Tabaco* (2016). Essas cidades são conhecidas por abrigar uma ampla população negra e a cultura afroreligiosa inerente a esses povos. Nessa região, desenvolve-se trabalhos artísticos e artesanais com a argila na produção de alguidares, bacias, canecas e outros elementos feitos a partir do barro.

Também foi nessa região que se iniciou a indústria do tabaco, especialmente para a produção de charuto, há quase cinco séculos. A pesquisa de Dalton, permitiu a ele conhecer de perto o trabalho dessas comunidades. Nesse mergulho, ele pode conversar com moradores, artistas e mestres do ofício que trabalham diretamente com o barro. Além disso, o artista conseguiu adentrar em certos espaços, como as empresas de tabaco e os museus que narram parte destas histórias. Ele teve acesso a diversos documentos, fotografias e publicidades da indústria do tabaco. Além disso, chegou a visitar quilombos localizados na região.

A pesquisa resultou em pinturas, tendo como suporte os alguidares (figura 28), vasilhas circulares feitas de areia e barro, que têm grande demanda de produção e de consumo na Região do Recôncavo, principalmente em Salvador. A maior utilidade desses alguidares é para realização de oferendas para os orixás, caboclos e outras divindades/entidades das religiões de matriz africana. As pinturas de Dalton nesse suporte redondo constituem um ofertório de imagens que ilustram a história, o cotidiano e o imaginário de corpos negros no território do Recôncavo. Imagens que por via de regra de um país extremamente colonialista, não circulavam para fora desse lugar, em espaços da arte, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

Figura 28- Dalton Paula - Rota do Tabaco (2016).



Fonte: Rota do Tabaco.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Disponível no sítio do artista na Internet: <https://daltonpaula.com/>.

Dalton Paula produziu outras séries de pinturas em suportes circulares. Ainda com os alguidares ele produziu uma segunda série intitulada *A irmã de São Cosme e São Damião* (2016), trazendo para o imaginário afrocatólico brasileiro um terceiro elemento feminino. Já numa outra série, Dalton substitui os alguidares por outros discos. Trata-se de *Bamburrô* (2019), quando ele realizou uma diversidade de pinturas sobre bateias¹⁰⁵ e gamelas¹⁰⁶. A palavra *bamburrô* conduz ao imaginário da riqueza através do garimpo, técnica de mineração trazida pelos africanos no período colonial. Dalton Paula remonta parte dessa história, novamente retomando o passado e trazendo perspectivas negras para o presente. Assim, o passado retorna não somente no suporte circular, mas na memória que é ativada e que permanecerá.

Nessas rotas reversíveis, Dalton tem realizado diversas obras relevantes no sentido de dar imagens a personalidades negras esquecidas no tempo. Os perfis fotográficos de personagens do imaginário e da historiografia, ancestrais ilustres de quilombos, terreiros e do movimento negro, que tiveram seus rostos apagados em nossa sociedade, ganham versões do artista e ressurgem imagetivamente. Essa reversibilidade muito presente em Dalton aparece como uma missão de criar esses rostos e expô-los em locais privilegiados no mundo da arte. Se a história do Brasil, por muito tempo, tentou ao máximo silenciar e apagar tais rostos, eles aparecem novamente, pelas mãos e pelos giros rotativos do artista. Na sequência, temos a pintura representativa de Ambrosina, ama de leite que viveu em Taubaté (SP):

Figura 29– Dalton Paula – Ambrosina



Fonte: Retratos.¹⁰⁷

¹⁰⁵Utensílios de ferro, utilizado no garimpo em cursos de água, para a separação de minerais. A bateia também é o nome da própria atividade de garimpagem, técnica trazida pelos africanos para o Brasil durante a colonização e tendo grande utilidade durante o Ciclo do Ouro ou da Mineração, no século XVIII.

¹⁰⁶Gamelas são pratos arredondados em círculos ou retangulares, bastante utilizados como repositórios de frutas e alimentos para serem servidos. Nas religiões de matriz africana, as gamelas, como os alguidares, são utilizadas para ofertar alimentos e outros elementos às divindades/entidades.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://daltonpaula.com/>

Saindo das pinturas e entrando na linguagem performática, presenciamos em nossas pesquisas de campo as produções e atuações de Dalton Paula e Antônio Obá em performances que podemos situar como decoloniais e afrocentradas. Essa observação se realizou em novembro de 2016, em Brasília, por ocasião de uma ação da *deCurators*, um espaço cultural dedicado às artes contemporâneas, quando promoveu o evento *Ciclo X - Onà*.

Na noite de abertura do evento, duas performances foram realizadas com estes artistas (Dalton e Obá). A ideia, arquitetada pelos próprios protagonistas, era que cada um performasse o projeto do outro, cruzando conhecimentos, narrativas, imagens, memórias e tantos outros elementos, onde cada qual conta e atua com a experiência negra subjetiva e coletiva, pois traz consigo toda potência ancestral com cunho afrorreligioso.

A performance *Unguento* (2013), de Dalton Paula, em que Antônio Obá atuou, propõe fazeres a partir do maceramento de ervas, cachaça e vidro em um pequeno pilão, exigindo que o artista labute nessa tarefa de olhos vendados. O conjunto da ação é um ritual recursivo que agrupa: elementos mágicos ancestrais (aguardente, ervas, pilão...), proposições de cura, o corpo negro, o encantamento, o imaginário afro-brasileiro das macumbas. A atuação é uma encruzilhada de gestos, materiais e de encontros com o inesperado. Portanto, pelo gesto e pelas ações de encantamento e rua, poderíamos dizer que a prática da performance *Unguento* é intensamente exusíaca (SIMAS; RUFINO, 2018).

Embora *Unguento* seja uma performance que contextualiza rituais afro-brasileiros, daremos um olhar mais focalizado à performance *Malungo: rito para uma missa preta* (2016), de Antônio Obá, performada por Dalton Paula. A performance é atravessada pelo ritual questionador da colonialidade e investe diretamente no elemento do círculo como território e campo de ação.

A obra de Antônio Obá caminha pelas artérias religiosas do catolicismo e do cruzo desta com as religiões afro-brasileiras, em que o corpo aparece como ponte neste encontro. Vale lembrar que as práticas performáticas da contemporaneidade se encaixam muito bem com as práticas negro-africanas, uma vez que a inserção do corpo em ritual performático é um aspecto afro. Pois, espontaneamente, “nas culturas predominantes orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. (MARTINS, 2002, p. 87).

No aspecto das concepções cristãs e afro-brasileiras entrelaçadas, não como um sincretismo, mas como tensão, Antônio Obá empreende uma trajetória, descrita por ele mesmo, advinda da sua experiência familiar, situada no contexto do domínio católico. Essa encruzilhada e esses encontros, entre macumba e cristianismo, multiplicam-se em diversos corpos negros, devido aos processos de colonização no Brasil. Sobre isso ele profere:

Eu sou meio barroco. O que me move é justamente este antagonismo. Isso me atrai. Quando eu falei do corpo reconfigurado nessas tradições foi muito por isso. Eu e muitos brasileiros temos em comum o fato de sermos de famílias afro-brasileiras que professam a fé católica e negam as crenças e cultos vindos da África. Esta é uma marca da colonização catequizante. E aí, no outro extremo, pude vivenciar tradições afro-brasileiras, seja num jogo de capoeira angola, seja num terreiro, que é o lugar onde você assume o corpo incorporado. São pontos muito antagônicos, mas que estão ali, confluindo. Então, comecei a pensar esse corpo interdito, inicialmente interdito, que é de você crescer dentro de uma situação que você reconhece seu corpo pela sua negação. Você pode não ver, não pode tocar, não pode sentir. Eu parto de uma investigação doméstica, íntima, das relações estabelecidas dentro de casa, mas que abrangem campos sociais muito mais complexos. (OBÁ, 2017, p. 62).

A performance *Malungo: rito para uma missa preta* (figura 28) expressa e revela o impacto e as questões do antagonismo sublinhado por Obá e a incorporação do corpo neste embate e, enfim, o corpo inserido em um círculo configurando um novo território.

Na noite da *deCurators*, a performance foi realizada a céu aberto, no espaço público, onde um círculo de carvão vegetal foi desenhado como o cenário em que se desenvolveu a performance. O artista Dalton Paula apareceu nesse círculo, juntamente com alguns materiais, tanto de cultos afro-brasileiros como de rituais católicos: cachaça, gasolina, uma talha¹⁰⁸ e um cálice dourado. A performance envolveu diretamente o corpo do artista, com a ingestão e a libação de cachaça com cálice utilizado para o vinho, na Igreja Católica. Essa cena, particularmente, propõe a reversibilidade encontrada em Exu. Nas religiões de matriz africana é um ato de oferenda a Ele, absorver e aspergir pela boca a aguardente.

Em seguida, o artista dispersou gasolina sobre o círculo de carvão, ao qual ateia fogo. Aparentemente, a escolha de Antônio Obá pela montagem do círculo de fogo parece remeter aos rituais conhecidos como “Roda de Fogo”. Produzidos em alguns cultos afrorreligiosos, trata-se de uma cerimônia realizada a céu aberto, executada com a

¹⁰⁸ Pote de barro utilizado em cultos afrorreligiosos.

utilização de pólvora distribuída em círculos. Tal qual a performance tenta mostrar, no interior desse espaço, são alocadas as pessoas que necessitam de purificação ou limpeza espiritual. No caso, a cura que se procura em *Malungo*, é o descarrego colonial. A seguir, uma imagem destaca Antônio Obá realizando sua performance:

Figura 30- Antônio Obá - Performance Malungo: rito para uma missa preta (2016)



Fonte: Contemporary and American Latina.¹⁰⁹

Portanto, em *Malungo*, encontramos uma performance ritual, que coloca em debate a colonização por meio da religiosidade cristã em confronto aberto com a matriz afro-brasileira e o corpo negro que aparece intermediário nesse cenário. A missa de Obá procura mostrar a dor, a sede, a incorporação e a prisão pelo fogo em volta do corpo, ao mesmo tempo em que mostra uma espécie de libertação de todas essas perturbações instauradas há séculos em corpos negros.

Em *Malungo*, dada a imagem do círculo como território, como a “Roda-de-Fogo”, e o movimento de ingestão e aspersão configurada em um ciclo, podemos entender que a performance trabalha um ritual que adentra no pensamento rodante. Pois a imagem do círculo está devidamente integrada na instalação da performance, que cerca o corpo e os materiais litúrgicos integrados. Outro elemento a ser lembrado é que a dinâmica circular quebra a missa cristã, convencionalmente ordenada em fileiras com propósitos doutrinários e hierárquicos de regimento do rito. A missa preta que Obá ministra propõe que os espectadores se posicionem em formas mais arredondadas para comungar esta experiência com a observação e a reflexão. Portanto, *Malungo* se propõe a questionar os poderes coloniais sobrepostos aos povos negros e a suas cosmovisões subjetivas. Essas propostas se

¹⁰⁹ Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/people/antonio-oba/>.

alinham à já citada desobediência de Grada Kilomba (2019), compreendida como necessária, para descolonizar o pensamento.

3.3. Os poetas e o pensamento rodante: Ricardo Aleixo, Edimilson de Almeida Pereira e Lande Onawale

Poesia pode ser imagem, pode ser grito, pode ser arte em palavras, pode ser memória e tantas outras manifestações comunicacionais. De acordo com Gustavo de Castro e Florence Dravet (2014), podemos perceber as relações da poesia com a comunicação em diversos modelos que se abrem para o conhecimento. As imagens estão listadas nesses modos de encarar o mundo pela poesia. Como explicam Castro e Dravet, nas relações entre arte e linguagem:

O caráter da palavra poética não se associa apenas ao seu aspecto icônico ou metafórico, mas associa também à mediação imagética e às diversas mediações discursivas: o tempo o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal e imagética configura. (CASTRO; DRAVET, 2014).

Dessa forma, a poesia se materializa em imagens que formam ideias e palavras que podem ser verbalizadas ou escritas, ou mesmo as duas ações juntas, que se complementam com gesto, tinta, saliva, performance, silêncio... De qualquer modo, é uma outra forma estética que se abriga na comunicação. Tal é o poder da poesia que ela, como a arte, absorve e expõe ao mundo suas inúmeras impressões.

Desse modo, no encerramento deste terceiro círculo, para complementar nosso olhar sobre a estética circular e o pensamento rodante na cultura afro-atlântica, percebemos ser relevante trazer os poetas, que por muitas vezes passam também despercebidos, silenciados ou mesmo excluídos dos processos de pesquisa. E se isso ocorre num contexto geral, o que se dirá daqueles(as) que praticam a poesia negra-africana, escrita por negros(as).

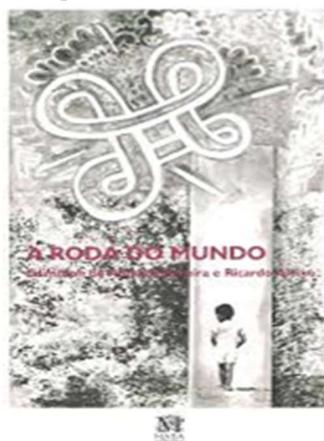
Ao elencar três poetas negros, presumimos e evidenciamos que, tal qual outros campos da estética negra-africana, os círculos vigoram em suas poesias. Geralmente esses signos são referências no contexto da poesia, mas aqui percebemos que as rodas, essas manifestações da cultura afro-brasileira, são formas que aparecem no mergulho e na vida

desses poetas, tangendo suas pesquisas, influências, cotidiano e, evidentemente, suas escritas.

Começando por Minas Gerais, em 1996, os poetas Edimilson de Almeida Pereira e Ricardo Aleixo se juntaram para publicar uma pequena obra intitulada *A roda do mundo*. Uma obra em que a reversibilidade e o pensamento rodante está presente, escrita pelas vias das “performances do tempo espiralar” de Leda Maria Martins (2002). Nesse movimento, o livro apresenta duas cosmopercepções: a herança e a presença bantu de Edimilson, pelas canções e manifestações dos Congados em Minas Gerais; e os versos de Ricardo Aleixo, que tece palavras brincantes de louvor aos orixás, situando uma poética do legado iorubano. Certamente, como observamos anteriormente, são referências que lhes vêm guiando em suas trajetórias: na escrita poética, em suas pesquisas acadêmicas e em diferentes trabalhos, como as performances que Ricardo Aleixo protagoniza com suas poesias.

A capa da obra *A roda do mundo* (figura 31), em sua primeira edição, traz a mensagem reversível: na fotografia uma criança negra que vai caminhando indica retornar a cabeça, como se percebesse algo que está por detrás, uma atitude sankofa: seguir em frente mirando o passado. Acima dela paira, como uma nuvem, o *mpatapow*, símbolo *adinkra* que se traduz como “elo de reconciliação”. A circularidade presencia-se nessa porteira do terreiro que se apresenta como livro. A roda pode ser uma busca do passado no caminhar para o futuro, como forma de coletivizar e restituir os conhecimentos.

Figura 31 - capa da obra *A roda do mundo* (1996)



Fonte: Mazza edições

Três citações inseridas no livro referem-se diretamente ao sentido reversível. A primeira se encontra na abertura geral. Os poetas citam um trecho retirado do filme *Yaaba* (1989), do cineasta de Burkina Faso Idrissa Ouedraogo. Diz a enunciação: “O futuro está sempre à sua frente. Ou a suas costas, cada vez que você dá meia-volta”. É uma evidência *sankofa*. Perceber a roda é rememorar o passado sempre caminhado para o futuro. Uma maneira de manter o olhar para o mundo, uma forma de ver a continuidade, um passo para frente e outro para trás, como geralmente são as formas das circularidades africanas, na dança, na vida e na hora da morte.

Na primeira parte, Edimilson de Almeida traz a citação dos cânticos entoados nos Congados: “A roda do mundo é grande, mas a de Zambi é maior”. Zambi ou *Nzambi* corresponde a divindade suprema dos povos bantu-kongo. Os Congados são manifestações afro-brasileiras que celebram a coroação dos Reis Congos. Entoando canções com fortes batidas de tambores, dramatizam louvores às divindades dos povos bantu quanto do cristianismo, como a Rainha Jinga, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

A poesia de Edimilson de Almeida segue a toada rodante no ritmo dos congados, pelo universo bantu-brasileiro, e, especialmente, mineiro. Se divide nas honras aos inkisses¹¹⁰ e às divindades do imaginário afrocatólico: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia, Santa Bárbara... O poeta atravessa com seu cortejo pelas palavras desenhadas na linha da Kalunga¹¹¹, fala dos que estão aqui e acolá (“do outro lado”). Encontra seus personagens (ou divindades) e vai cantando como na regência de um Terno de Congo ou na via dos mistérios.

Ricardo Aleixo abre sua parte com uma citação aproximada da anterior: “A roda do mundo é grande, mas a de Oxalá é maior”. A roda de Aleixo toma outro sentido diaspórico, aquele dos povos jeje-nagôs. Aleixo homenageia em seus oríkis¹¹² os orixás Exu, Nanã, Ogum, Iemanjá, Oxum, Oyá, Oxumarê, Xângo e Oxalá, todos do panteão jeje-nagô. Cada poema é um louvor, mas também um jogo inerente de itans subjetivos.

¹¹⁰ Inkisses ou *nkises* são divindades cultuadas nos terreiros de candomblé de nação bantu, conhecidas como candomblé angola.

¹¹¹ Imaginário encantado dos povos bantu de múltiplas definições (ou indefinições). Mas a linha da Kalunga que, geralmente está associada à natureza, constitui um ciclo entre a vida e a morte, tendo o encantamento e o retorno como movimentos. Para Nei Lopes: “a origem etimológica do vocábulo está no multilinguístico banto *kalunga*, que encerra a ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte” (LOPES, 2011, p. 321).

¹¹² Oriki são poemas orais para louvar divindades, ancestrais, personalidades e coletivos (família, comunidade). Segundo Síkírù Sálámi (1997, p. 47), “a palavra *oriki* compõe-se de *ori* e *ki*. *Ori* significa origem e *ki*, saudar ou louvar”. A palavra original é iorubá.

Ao nosso ver, enquanto Edimilson de Almeida traz um tom mais ritualístico, Aleixo é mais reflexivo em suas elaborações poéticas. Enxerga na roda do xirê a própria poesia. Como ele informou em uma entrevista no ano de 2020.¹¹³, o próprio nome Yemanjá, que significa “Mãe de filhos peixes”, já é uma designação poética por natureza. Em *A roda do mundo*, a pulsão espiralar de Aleixo convida os leitores a conhecer estruturas afrodiáspóricas pelo exercício complexo do ofício da palavra.

Vale ressaltar que a “roda”, enquanto estrutura circular, também inspirou o poeta Ricardo Aleixo na nomeação de um periódico, editado por ele, dedicado às artes, à poesia e à cultura afro-brasileira. Trata-se da revista impressa *Roda: Arte e Cultura do Atlântico Negro*, publicada em 2006 como amplitude do Festival de Arte Negra (FAN), em Belo Horizonte, Minas Gerais. O FAN é considerado um evento de múltiplas atividades artísticas e culturais da cena negra-africana. A revista *Roda* consolidou a presença da escrita e da visualidade negra, reunindo ensaios, entrevistas, poesias, fotografias e outros materiais visuais da estética negra, tornando-a, como observa Aleixo, um suporte de mediação dessas expressões no cenário da cultura brasileira.

Sobre a nomeação da revista e da relação com a diáspora africana, Ricardo Aleixo comenta: “a roda, iconização do movimento gerador da vida, é estrutura presente em grande parte das manifestações estético-culturais produzidas pelos africanos e seus descendentes espalhados pelo planeta” (ALEIXO, 2006, p. 03). Portanto, é amplamente perceptível que concordamos com Aleixo, de que uma marca dessa presença africana no mundo, tão vista e tão referenciada por seus agentes, seja exatamente a roda, o círculo, formas de pensar e existir, símbolos primordiais em diversas formas afrodiáspóricas.

Na Bahia, outro poeta se guia nas rodas do candomblé, da capoeira, do samba e de outras rodas. Trata-se de Lande Onawale. Nascido em Salvador, onde vive, o poeta é candomblecista, capoeirista, compositor, músico e ativista do movimento negro. Sua poesia contextualiza e transpira as experiências vivenciadas nas rodas, uma centralidade que para ele constitui uma constelação própria de conhecimentos, mas que dialogam com tantos outros. Diz o poeta:

Se há um mundo em que você pode estar atado e experienciar qualquer outro, é o mundo negro. A perspectiva de interação, a roda, é um dos

¹¹³ Entrevista concedida ao programa *Conversas Literárias* do Sesc Paraty, em agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fLJzOdNawAg>.

elementos mais fundamentais para a gente. E o que é a roda? De samba, por exemplo? Onde cada um tem o seu momento. Ou de capoeira? Onde cada um tem o seu momento de morrer, viver e morrer, de viver e ir para o centro e se expressar livremente e depois retornar pra roda, e outro ir¹¹⁴. (ONAWALE, 2021).

Esse pensamento a partir da roda, ou um pensamento rodante, está profundamente introduzido em sua poesia. Sua escrita procura dizer circularmente as ideias coletadas nesses espaços. Como ele assumiu, esse conhecimento lhe prende, porque é o bastião de um pensamento criado por negros na diáspora, com um oceano de ciência e sabedoria. Entretanto, pode-se partir da negritude e dialogar sempre com outras fontes de conhecimento. A poesia *Jira* (ONAWALE, 2019, p. 10), por exemplo, mostra tanto uma expressão do haikai japonês, como do provérbio africano. É o cruzo de duas potências poéticas que simbolizam sankofa, dita de uma outra forma. Vejamos:

se hoje me perdi
ontem me acharei
e o amanhã faço

Podemos perceber que *Jira* está conectada à proverbialidade africana reversível. Ela congrega os tempos presente, passado e futuro. Mas a circularidade de Onawale percorre os meios, as formas, os sentidos e as imagens da ancestralidade do candomblé. Se em *A Roda do Mundo* percorremos as passagens bantu, com Edimilson de Almeida, e iorubá, com Ricardo Aleixo, na obra *Pretices e Milongas* (2019), de Lande Onawale, percebemos, além das presenças da capoeira e do samba de roda, uma reunião do “iorubantu” e outras vertentes africanas, uma linguagem que Henrique Freitas (2016) identifica como “literatura-terreiro”. Como informa o pesquisador, no posfácio dessa obra:

A literatura-terreiro é aquela ainda que orienta-se pela circularidade, pelo axé, pelo princípio comunitário de corresponsabilidade e cuidado mútuo presente no ubuntu e que, na sua dimensão mais radical, como a apresentada em *Pretices e Milongas*, faz do ato da leitura uma *iniciação literária* que vai desde as línguas africanas rituais (yoruba, fon, kimbundu e o kikongo) mobilizadas por Lande junto com o seu *pretoguês* brasileiro

¹¹⁴ Comunicação proferida por meio de videoconferência na Aula Aberta: *Poéticas negras que criam (e traduzem) mundos*, promovida pelo IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Disponível no canal IHAC DIGITAL do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=d6gr71d6MDw&list=WL&index=15&t=6011s>.

até a experiência quântica de um espaço-tempo bantu que organiza todo o livro. (FREITAS, 2019, p. 108).

A experiência dessa obra, como informou Freitas, é a pulsão de várias rodas, com uma organização pensada a partir do cosmograma bakongo (que veremos adiante). Essa disposição pensada a partir de uma cosmopercepção bantu desestrutura o formato quadrado do livro, possibilitando um giro em estágios na direção anti-horária. Como continua observando Freitas:

Olhando para fora, é a *Jira*, *a/o Unjira* ou *a/o Nzila* que anuncia logo nas primeiras páginas da obra de Onawale a inscrição do *mntu* (pessoa) na dimensão espaço/tempo bantu circular anti-horária desafiando: o inconsciente como infraestrutura normativa no modelo freudiano que colonizou a psiquê do sujeito ocidental, pois nós, iniciadxs nas religiões africanas ou vinculadxs aos tempos/espacos yoruba, bantu ou fon, somos regidos pelo ori e não pelo inconsciente (...). (FREITAS, 2019, p. 110).

Repete-se, portanto, as formações e movimentos dos xirês, das giras e da volta ao mundo da capoeira. A cada roda de *Pretices e Milongas*, Lande procura inserir uma ladainha da capoeira angola. A brincadeira, o jogo e a mandiga então toma de conta de sua poesia. Freitas complementa que

A capoeira tomada pelo autor literalmente como poema de abertura do livro, além de ser regido pelo mesmo tempo-espaço circular anti-horário, que se dissemina em toda a arquitetura do texto (as três partes que integram o livros organizam-se nesta lógica, utilizando sobretudo a repetição em diferença para marcar essa rotação), aponta o reconhecimento desse legado artístico no Brasil para além de uma dimensão sociocultural, demarcado nos ritos e ritmos das letras dos angoleiros, mas também nesses corpos em movimento na capoeira textos que se re-citam, se narram e se entrecem. (FREITAS, 2019, p. 111).

Desta forma, o poeta propõe um cruzo plural no legado das artes brasileiras. Ele traz as matrizes africanas para serem vistas e experimentadas (como processo de iniciação de vivências estéticas). Dado esse fato, nos questionamos: no Brasil, o que é poesia? O que é arte? O que é literatura? O que são as manifestações negras dentro disso tudo? É cabível que as manifestações negras sejam arte, poesia e todos os preenchimentos da cultura brasileira em constantes diálogos?

Todas essas manifestações afro-brasileiras são reinvenções de povos negros na diáspora e professam estética e poética. Vejamos um exemplo: o escritor Jorge Amado disse certa vez que, em uma festa no terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, da Bahia, a ialorixá Mãe Aninha lhe preparou uma surpresa. Ela o levou para conhecer a Casa de Yemanjá, um pequeno templo onde estava assentada a divindade. Ele narra uma espécie de choque, aquela que Walter Benjamin situa em uma experiência estética do “aqui e agora da obra original” (BENJAMIN, 2013, p. 283). Vejamos o depoimento¹¹⁵ de Jorge Amado:

Ela me tomou pela mão e disse: “eu quero lhe mostrar uma coisa”. Neste dia, o peji de Yemanjá era solenemente inaugurado, e me levou até lá, até a casa de Yemanjá. Entramos (...), onde estava, nossa que mistério, aquilo que havia uma grande cortina assim, e ela me fez entrar e suspendeu a cortina e lá, estava Yemanjá, uma fonte de água, uma coisa, de uma força poética imensa e de uma realidade, da realidade, na nossa realidade mágica da Bahia, da realidade que veio da África, que aqui se misturou e que nos deu a nossa realidade mágica (...) De repente o orixá estava diante de você, não mais numa representação, não mais numa pintura (...) Mas estava ali, o que ela era, era uma fonte de água, era a água que vinha da terra e que crescia. E de repente então, eu pude ter toda a consciência do que nós somos, toda consciência da nossa verdade mais profunda. (AMADO, 1994).

Essa experiência estética, diante da “Mãe de filhos peixes”, é bem mais percebida por aqueles(as) que cotidianamente vivem esse estado sublime, que conseguem ver o que geralmente não é visto. E essa percepção, dos iniciados, geralmente se desata frequentemente, mesmo fora dos espaços afro-brasileiros, porque o terreiro atravessa suas porteiras. Exu, por exemplo, está na rua, como Yemanjá está no mar, entre outros vislumbres que os iniciados podem ver, sentir e conviver. Por sua endoperspectiva, Onawale (2019, p. 89) traz isso em sua poesia *Riqueza (Ngunzo)*:

por causa do santo
é que se herda a pedra
o ferro, a louça, o barro
é que se beija a riqueza
na concha vazia das mãos

¹¹⁵ Recolhido no documentário *Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá – vídeo depoimento* – Direção de Freddy Assis Carvalho, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqZS9v0LgJU&t=5567s>.

Em outra ocasião¹¹⁶ o poeta comenta a relação entre o candomblé e a poesia, pelo modo da subversão, pelo modo de sair do estado engessado, por ver e aprender outras línguas, outras formas. Diz ele:

(...) o universo do candomblé, ele é essencialmente poético, nessa perspectiva, de subversão. Porque desde que adentramos, e somos iniciados, no universo do candomblé, — e não necessariamente no universo litúrgico, ritualístico, não de um ponto de vista litúrgico ou ritualístico, mas de um ponto de vista civilizacional — desde que adentramos esse universo do candomblé, por exemplo, eu costumo falar isso (...), uma pedra nunca será mais uma pedra, apenas. Uma cadeira, um banco, nunca será mais apenas um banco, será um banco e um *apoti*, um tamborete e um *apoti*, uma esteira então nem se fala (...). (ONAWALE, 2021).

Portanto, as formas, os nomes, as visões, tudo isso é modificado e tudo isso pertence à cultura brasileira. Embora nem todos(as) sejam iniciados culturalmente na religiosidade e na cultura afro-brasileira e ameríndias, podem, pelo acesso à educação plural, conhecer boa parte destas cosmo percepções da qual fazem parte. Nessa pluriversidade, as rodas existentes são outras rodas, para além do círculo vicioso. E a poesia também adentra nas memórias, nas imagens e nas vozes que se desenrolam e que se regeneram nelas.

Desta roda de linguagens, artes e poesia, tomaremos a seguir o sentido das cosmo percepções africanas e afrodiáspóricas em torno dos círculos e dos muitos pensamentos que nascem dessas miradas ancestrais no Atlântico Negro formando o pensamento rodante afrodiáspórico.

¹¹⁶ Comunicação proferida por meio de videoconferência na Aula Aberta: *Poéticas negras que criam (e traduzem) mundos*, promovida pelo IHAC – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Disponível no canal IHAC DIGITAL do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=d6gr71d6MDw&list=WL&index=15&t=6011s>.

Rodante 4 – (colagem sobre papel) – Alan Oliveira – 2021



4. QUARTO CÍRCULO – CÍRCULOS, ESPIRAIS E RODAS NO ATLÂNTICO NEGRO

O documentário *Atlântico Negro: Na rota dos Orixás*, de 1998, do cineasta Renato Barbieri, é uma obra marcante para uma década que ampliou os debates sobre as relações raciais, o combate ao racismo, identidades e culturas negras no Brasil. Três anos antes, em 1995, em decorrência dos 300 anos da morte (e encantamento) do herói negro Zumbi, Brasília sediou a *Marcha Zumbi dos Palmares contra o racismo, pela igualdade e a vida*. O evento reuniu diferentes organizações sociais negras do Brasil e outras entidades envolvidas na luta pelos direitos humanos.

O movimento negro naquele momento solicitava ao poder público federal, políticas de enfrentamento ao preconceito racial e a implantação de políticas públicas para as populações negras (mulheres, jovens, entidade religiosas de matriz africana, quilombolas...), grupos amplamente excluídos na história nacional, devido ao passado escravocrata. O então Presidente Fernando Henrique Cardoso — que já havia reconhecido os problemas agravantes da desigualdade racial no Brasil desde a década de 1960, em suas pesquisas como sociólogo — atendeu algumas solicitações desse movimento e promoveu o início de uma agenda política para o combate ao racismo, que se ampliaria na década seguinte, com a chegada do Governo Lula.

Foi então com o Presidente Luiz Inácio Lula da Silva que a lei federal 10.639 foi implantada, no ano de 2003, exigindo a inserção da História e Cultura Africanas nos ensinamentos fundamental, médio e superior. Uma conquista do movimento negro que há décadas solicitava maior empenho do poder público com a questão negra no campo da Educação. Além disso, nessa mesma década, iniciaram-se as políticas afirmativas (política de cotas) para a inserção de estudantes negros em algumas universidades públicas, como a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (sendo esta a pioneira, em 2002) e a Universidade de Brasília (a primeira federal a implantar a política de cotas, em 2004).

No que concerne à produção do campo audiovisual, nesse debate político, racial e social, o filme *Atlântico Negro* foi, ao nosso ver, um divisor de águas para ampliar os conhecimentos sobre a relação entre a África e o Brasil, embora o cinema brasileiro já abrigasse uma pequena produção com essa temática, como o filme *Ori* (1989), de Raquel Gerber, com depoimentos de Beatriz Nascimento. Contudo, *Atlântico Negro* apareceu em

um momento de transformações tecnológicas que permitiram maior acesso a essa produção.

O documentário narra as encruzilhadas transatlânticas e as circulações de fluxos e refluxos dos povos africanos. Se antes esses debates se limitavam aos estudos das Ciências Sociais e Humanas, no interior das universidades, naquele momento *Atlântico Negro* chegava também às escolas, circulando principalmente nas aulas de História e Geografia. O filme é a base introdutória do que pensamos neste quarto círculo, a confirmação categórica de que as rodas, esferas, reversibilidades, espirais e outras formas circulares estão conectadas ao mundo afro-atlântico, decorrente das cosmopercepções africanas e suas ressignificações na diáspora que promovem o pensamento rodante.

Atlântico Negro traz muitas reflexões, e poderíamos ilustrar as rodas que acontecem e aparecem no documentário, em ambos os lados do Oceano, na perspectiva religiosa, com a reconexão entre sacerdotes tradicionais africanos e brasileiros. Mas preferimos destacar uma outra informação sobre circularidade, uma incógnita que sempre nos acompanhou desde que assistimos ao filme pela primeira vez, no ano de 2003. Trata-se da “Árvore do Esquecimento”, marco situado no antigo Porto de Ajudah (antiga Ouidah), na República do Benin, Costa Ocidental da África, que configura um símbolo imaginário, conhecido como “portas do não retorno”. Outro exemplo desta ideia é o portal existente na Ilha de Gorée, no Senegal. Nesses lugares, os seres humanos capturados para o trabalho escravo deveriam realizar um rito de desmemorização, seja ao circular a árvore no Benin, seja ao atravessar o grande portal no Senegal.

Contrariando a ideia de desmemorização, em *Atlântico Negro*, um personagem, ao ser entrevistado, faz uma análise fervorosa sobre as voltas e as ideias que eram empregadas com a Árvore do Esquecimento. Vejamos seu depoimento:

Neste lugar se encontrava a Árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela. As mulheres sete. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração? (ATLÂNTICO NEGRO, 1998, 15min54s).

Como o depoente informa: a memória é uma dominante na cultura africana. Além disso, circular determinadas árvores é, para as muitas culturas africanas, bem como para os povos *fon* do Benin, um ato sagrado, mais de rememoração, nunca de esquecimento. Entendendo essas dinâmicas, percebemos que a ideia que se concebeu sobre a Árvore do Esquecimento é um tanto contraditória.

Em nossa pesquisa, poucas informações foram encontradas sobre a Árvore do Esquecimento. Mesmo assim, nossa hipótese é a de que tal performance, em volta da árvore, era uma proposta de encantamento, para continuidade e preservação de suas vidas e de seus conhecimentos no outro lado do Atlântico. Se a ideia de esquecimento vinha dos traficantes de escravos, tornou-se inútil. A prova está na capacidade de memorização, pela reversibilidade, presente na diáspora pelas manifestações religiosas, culturais, ontológicas e outras práticas que aqui foram preservadas ou ressignificadas. E o mais irônico de tudo é que foi justamente para o Benin que regressaram grupos de ex-escravizados, libertos no Brasil, que levaram consigo conhecimentos brasileiros adquiridos aqui, durante a pernicioso estadia¹¹⁷.

Percorrendo ainda o tema da Árvore do Esquecimento no documentário, o historiador beninense Karl Emmanuel August demonstra que a memória é um dos pilares das sociedades africanas. Para ele, o sujeito africano, ao chegar na América:

(...) não esquecia nada, porque quando chegava lá recriava suas divindades, mas na metafísica daqui o esquecimento devia segui-lo, pois se não esquecesse ele poderia amaldiçoar o país. Ora, o rei não queria jamais que os escravos o amaldiçoassem. Cerimônias eram feitas para terminar com as maldições. Saindo da boca de alguém que morre ou de alguém que parte para sempre essas maldições eram temíveis, segundo nossa ideologia religiosa. E então rezavam pelos escravos na praia para que eles fizessem uma boa viagem. (ATLÂNTICO NEGRO, 1998, 16min37s).

Refletindo com esta alusão, vemos que, devido à própria dinâmica da cultura negra no Benin, ocorriam rituais na despedida para aqueles que partiam. Rituais possivelmente já negociados pelo rei, nas transações com os mercadores do tráfico negreiro. Possivelmente, dar voltas na Árvore do Esquecimento estava contido um encantamento, não para o

¹¹⁷ A pesquisa sobre este retorno pode ser verificada no filme *Atlântico Negro: na rota dos orixás*, já referenciado no início deste capítulo. Porém, uma pesquisa mais profunda é vista na obra *Agudás: brasileiros do Benim* (2000), do fotógrafo e antropólogo Milton Guran.

esquecimento, mas para a preservação da memória, que foi tão eficiente do outro lado do Atlântico, na reinvenção de suas crenças, estéticas e outras produções.

Circular em torno das árvores é uma prática que ocorre ainda hoje, em muitos terreiros de candomblé. Não em qualquer árvore, mas naquelas consagradas onde estão assentadas algumas divindades, como o orixá Iroko dos iorubás e outras geralmente demarcadas nessas comunidades. Os mecanismos implantados aqui são memórias dos eventos encontrados no continente africano. Segundo Mo Maiê “era ao redor da baobá que as antigas e antigos se reuniam para tomar decisões importantes” (MAIÊ, 2021, p. 25). Essas significâncias se resplandecem também na luta contra a intolerância religiosa, de forma representativa, como vemos a seguir:

Figura 32- Alvorada dos Ojás (2019)



Fonte: Carta Capital¹¹⁸- Foto: Fafá Araújo

Para as culturas africanas e afrodiáspóricas, circular e demarcar árvores pode ser, para além do culto religioso, um processo estético-político. A exemplo da figura anterior, em que vemos adeptos do candomblé de Salvador, Bahia, em torno de uma árvore, promovendo uma manifestação pública, contra a intolerância religiosa. Desde 2007, durante o mês de novembro, o Coletivo de Entidades Negras (CEN), de Salvador, vem articulando o evento denominado *Alvorada dos Ojás*, trata-se de uma ação de intervenção pública no espaço urbano, que utiliza ojás¹¹⁹ envoltos com laços em diversas árvores e que surpreende os transeuntes. A manifestação conclama principalmente o direito de professar as religiões de matriz africana, historicamente atacadas pelo racismo.

¹¹⁸ Disponível em: <https://midia4p.cartacapital.com.br/> -

¹¹⁹ Laço, vestimenta sagrada utilizada no candomblé. Pode ser utilizado na cabeça, como um torso, no peito de adeptas femininas, nos Orixás manifestados, bem como nos símbolos sagrados, como as árvores.

Novamente pensando sobre a *Árvore do Esquecimento*, uma ação de “desconstrução” desse imaginário de amnésia foi protagonizada pelo artista Paulo Nazareth na série performática *Árvore do esquecimento*, de sua autoria. Elas aparecem nos vídeos¹²⁰ *L'Arbre D'Oublier*, *Cine África*, *Cine Brasil* e *Ipê Amarelo*, realizadas entre 2012 e 2013, no Benin, em Moçambique e no Brasil. Nazareth, de certa forma, crê em tal imaginário do esquecimento e, ao andar de costas, em sentido anti-horário, circulando as árvores, propõe consolidar a quebra desse feitiço (BRASIL, 2020). Nessa performance, ele aplica duas ações: a reversibilidade e a inversibilidade. O sentido reverso, como já foi discutido, propõe um retorno. Já ao andar de costas nas religiões de matriz africanas aplica-se o inverso: é um gesto visto principalmente em entradas e saídas, como forma de não desmerecer esses portais. Percebe-se que essa ação mostra que os africanos exilados e seus descendentes jamais deram as costas para a *África*.

Figura 33 - Paulo Nazareth, *L'Arbre D'Oublier* (*Árvore do Esquecimento*), 2013, vídeo, (27'31)



Fonte: [Vídeo Brasil](#)

Enlaçando as proposições, entendemos que ou os escravizados eram permitidos circular a árvore (e é essa a ideia que defendemos) ou eram obrigados. Por esta última circunstância, se o esquecimento que se propunha realmente na ideia de contornar à árvore era esquecer o processo de opressão e escravidão, Nazareth se propõe, séculos depois, desfazer essa amarração colonial. Como novamente observa André Brasil:

Se lá as voltas em torno da árvore visavam produzir o esquecimento do passado individual e coletivo — como se desse esquecimento pudesse se fundar, ao modo de uma tábula rasa, o futuro da escravidão noutro país —, agora, na performance de Paulo Nazareth, trata-se de desfazer o rito, nos demanda lembrar tanto a ancestralidade negra quanto do gesto opressor e violento que seu apagamento visava produzir. Volta reversa

¹²⁰ Vídeos disponíveis em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1801794>

que nos solicita *não esquecer o esquecimento*: des-esquecer; lembrar o esquecimento a que foram forçados os negros sequestrados; lembrar, por fim, que o trabalho do esquecimento — um deliberado apagamento — permanece operando no presente. (BRASIL, 2020, p. 25).

Exemplos de não-esquecimentos estão por todos os lados nas culturas africanas. Eles podem ser encontrados nos questionamentos da arte contemporânea (como o trabalho de Nazareth), na literatura, no cinema ou mesmo nas ações políticas governamentais. Vejam, por exemplo, o nome de Burkina Faso, país da África Ocidental, que significa “Terra dos ancestrais orgulhosos” (SOMÉ, 2007). Esse nome foi adotado no momento pós-colonial, em 1984, vinte anos após a independência, quando o governo substituiu o nome de Volta Superior, ou Alto Volta, dado pelos colonos franceses. Aparentemente, pode parecer uma bobagem, mas tem o gesto significativo do rompimento com a colonização e a valorização da ancestralidade no processo de memória.

Por isso, em muitas comunidades africanas, uma forma recorrente é manter a memória viva de seus antepassados. Elas concretizam perspectivas de congregação das comunidades, não só para os que foram, mas para os que estão aí e para os que ainda vão nascer, que também podem vir a ser, ancestrais. Por isso, Ricardo Aleixo, revela¹²¹ que essa circularidade:

É o mundo que está posto no oriki de Exu: atingiu ontem um pássaro, com uma pedra que só hoje atirou. Tenho um poema no Diário de encruza: “Ancestral é quem vive no meio do tempo sem tempo. É quem veio e já foi e é quem ainda não veio. Se veio, não virá. Se já foi ainda não veio”. É circular. É o que garante a dimensão ética do pertencimento à vida, não como algo que posso negociar, mas algo que ultrapassa o meu tempo de vida aqui. (ALEIXO, 2021).

De acordo com Leda Maria Martins (2020), a ancestralidade é uma estrutura formadora e performadora existente no pensamento das culturas negras. Assim, para a autora, a ancestralidade se encerra em um:

(...) princípio mater, que inter-relaciona tudo que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo

¹²¹ Trecho da entrevista *Um coletivo chamado Ricardo Aleixo, que chega aos 60 anos: 'Eu respirei'* concedida a Márcia Maria Cruz do Estado de Minas. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/01/22/interna_pensar,1231295/um-coletivo-chamado-ricardo-aleixo-que-chega-aos-60-anos-eu-respirei.shtml.

comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais (MARTINS, 2020, p. 10).

Ancestralidade é existência. Zumbi dos Palmares é o exemplo vivo da força ancestral na cultura afro-brasileira, pois ele está atuando na memória da negritude deste lugar. O ancestral está sempre em voga, sempre a se comunicar, seja por imagem, por memória, por culto, ou qualquer outra forma de habitar, avivar ou encantar.

Portanto, a ancestralidade, tal como tantos outros rudimentos encontrados no complexo do conhecimento de povos do Atlântico Negro, carrega potências múltiplas de traduções, nem sempre fixas, nem sempre as mesmas, mas circulares. A ancestralidade se aplica à memória e à organização do tempo. Dessa forma, as comunidades africanas em geral estão inseridas na temporalidade contínua, circular e provavelmente infinita. Como ilustra Leda Maria Martins:

A mediação e regência da ancestralidade é clave-mestra dessa episteme, o processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do performado, todas as temporalidades constitutivas do ser. Na mesma contemporaneidade pulsa a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2020, p. 11).

Assim, percebemos nas sociedades africanas que o tempo passado é o tempo atual e o tempo futuro: movimento circular contínuo. Essa movimentação, como vimos no capítulo anterior e continuaremos a ver, está alocada nas diversas estéticas que perpassam as produções da arte e do imaginário dos povos africanos.

Podemos visualizar essa ideia circular e interacional do tempo ancestral pelo filme *Yaaba* (1989), do cineasta burkinês Idrissa Ouedraogo. Ele conseguiu promover uma linguagem em que a expressão “rodar um filme” tornou-se mais do que uma produção cinematográfica. Ou seja, a produção contornou um simbolismo rodante, quando o diretor propôs a dinâmica circular sobre a paisagem, traçada no teor narrativo e revestida no cotidiano comunitário. Sua estética foi profundamente inscrita na oralidade africana, traduzindo o imaginário desses povos. A narrativa de *Yaaba* ocorre sem tempo histórico

definido, ou talvez, um só tempo circular, que vai se discorrendo como uma história narrada pelos *diêli*.¹²²

Com essa proposta, *Yaaba* assume o provérbio “o futuro está sempre à sua frente. Ou às suas costas, cada vez que você dá meia volta”, referenciado no filme. Isso também traduz sua poética circular, pois ele se constrói tendo o início e o encerramento em uma cena que retorna, promovendo o ato de repetir uma narrativa. Desta forma não há um fim, mas a continuidade da história. E como disse Hampâté Bâ, em África, “nunca nos cansamos de ouvir mais uma vez, e mais outra, a mesma história! Para nós, a repetição não é um defeito” (HAMPÂTE BÂ, 2013, p. 11).

O círculo, para além da cena início-fim-início, é retratado pelas motivações ancestrais, desenhadas em diversas narrativas paginadas no filme. A imagem de um certo ato praticado pelas crianças, ao derramarem água sobre a terra onde jaz um corpo enterrado, condiz com o respeito ao ancestral. É interessante observar que não há fronteiras nesse universo, principalmente na experiência da infância fundamentada na tradição. Elas valorizam aqueles que se encantaram para o mundo espiritual, ao mesmo tempo que demonstram o apreço pelos mais velhos, nas expressões de cuidado e de amizade, que elas mantêm com a senhora Yaaba.

Yaaba mora separada da comunidade. Ela representa um ser desprezado pelos adultos, por ser considerada bruxa. Nessa relação, o cineasta mostra que as comunidades tradicionais, quando perdem seus valores, erram gravemente, com exceção das crianças, ainda ilesas ao preconceito. A aversão a pessoas mais velhas torna-se uma contradição aos costumes africanos. Isso advém, principalmente, quando as comunidades adquirem outras percepções, dinamitadas pelos processos lineares da colonização.

Ainda sobre o filme *Yaaba*, vale discorrer sobre outro capítulo que nos chamou a atenção. Trata-se de um indumento estético, a vestimenta que envolve o corpo das mulheres. O pano-da-costa, como ficou conhecido no Brasil, que até hoje preserva uma memória ancestral nos cultos do candomblé, é central nas imagens das personagens femininas em *Yaaba*. O pano-da-costa, nas culturas afro, representa a força e a estética do

¹²² *Diêli, diél, djeli ou jéli* são os(as) historiadores(as) e múltiplos(as) conhecedores(as) de pensamentos, sistemas ecológicos, mitos, poesias e cantos que são transmitidos oralmente na África Ocidental. A palavra *diêli* é anterior à palavra *griot*, dada pelos colonos franceses. Neste trabalho de retomada, preferimos utilizar a palavra original para designar esses mestres e mestras do conhecimento, mas eventualmente pode haver citações de outros autores(as) com o uso da palavra *griot*. Vale ressaltar que “para os mande, o termo ‘jèli’ refere-se ao sangue, pois ambos circulam – um pela sociedade e outro pelo corpo” (MAIÊ, 2021, p. 47).

feminino, circulando o corpo com estilo, representatividade e realeza. Habitualmente no Brasil o tecido tem aspecto sagrado e identitário nas religiões de matriz africana. Essas “vestes rituais são elementos imprescindíveis nas sagrações comunitárias negras. Como roupa, indica posição e diferencia as pessoas e entidades” (ROSA, 2019, p. 79).

Assim, como é de costume, as devotas e sacerdotisas do candomblé utilizam o pano dando voltas ao corpo. Kota Mulanji (2020) informa que o pano-da-costa é o manto que tem a missão de proteger as mamas e o útero feminino¹²³. Além de proteção, configura um memorial para os terreiros e as culturas afro-brasileiras. Como Mãe Stella nos instruiu: “o pano-da-costa é a peça feminina de maior significado histórico. Em conjunto com o torso, faz parte do vestuário da africana, sobrevivência da *Terra Mater*, já que a saia, camisu e anáguas são heranças europeias, do século passado” (SANTOS, 2010, p. 61).

Nessa memória, o pano-da-costa não só circula o corpo, ele envolve também o tempo e torna-se uma escrita ou uma afrografia (MARTINS, 2002). Símbolos como o pano-da-costa, que formam essa corpografia africana, também mostram sua importância circular na diáspora. Por isso, Deivison Campos discorre geograficamente que: “ressignificando a partir de sucessivos processos de desterritorialização e reterritorialização, o pertencimento afro mantém as marcas desses movimentos espaciais” (CAMPOS, 2014, p. 76). A ressignificação do tecido que se enrola ao corpo, principalmente no uso afrorreligioso, mostra que as manifestações afro-brasileiras têm suas raízes em sociedades do continente africano, pela utilização do tecido, com as mulheres africanas.

São esses contextos de ressignificação que convergem os fenômenos das comunidades e das temporalidades africanas e afrodiaspóricas. No oceano da memória, são essas as conexões e passagens do Atlântico Negro, estações, rotas e encruzilhadas de história e comunicação de sentidos. Estéticas preservadas ou recriadas, resistências e projetos de futuro que se fortalecem juntamente com o passado.

Portanto, não há esquecimentos implantados, mas memórias, gestos e símbolos preservados ou (re)inventados com sementes ancestrais. Essa lavoura que favoreceu colher os encontros, os jogos, as tramas, mandingas, gingas e outros desenhos da Grande Roda e suas representações nas pequenas rodas, em pequenas áfricas, são constituídas

¹²³ Fala proferida na videoconferência *Vagamundos Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros-Cosmologias e Cosmo-Percepções Afro-Diaspóricas*, em 15 de outubro de 2020, pelo CPT-SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7dJPLz-aXE&t=1839s>.

principalmente na cosmopercepção circular dos povos africanos e de seus descendentes. Saberemos um pouco mais sobre essa fenomenologia, a seguir.

4.1. A cosmopercepção circular africana

Muitas das expressões filosóficas dos povos africanos são baseadas em suas experiências imaginárias, espirituais, religiosas e artísticas que circulam em suas cosmologias. Essas vivências influenciam tanto o seu cotidiano quanto as culturas afrodiáspóricas pelo mundo, num processo contínuo, de imanência comunitária e identitária. Muniz Sodré (2000) assinala que conquistar uma visão cosmológica significa, para os seres humanos, avançar além do seu lugar subjetivo, e que isso conduz “além das miúdas contingências históricas, em busca de um enraizamento visceral e originário no universo, capaz de levar à construção global de um mundo humano” (SODRÉ, 2000, p. 324).

Contudo, no contexto africano, não paira apenas o mundo humano, a cosmologia abriga o todo. Os astros, os animais, os vegetais, as montanhas, os rios... enfim, tudo é incluso na cosmopercepção africana. E, no rol da ancestralidade, estão inclusos aqueles que já foram e aqueles que não nasceram. A filósofa nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2021) desvela que a cultura ocidental utiliza o modo denominado “cosmovisão” para ver o outro, descrevendo as culturas de outras sociedades. Já a cosmopercepção, expressão cunhada por ela, a partir da ótica dos povos iorubás, procura o aspecto da inclusão, privilegiando o todo e não se diferenciando do outro. Assim, na tessitura dos conhecimentos tradicionais africanos, pela visão aproximada da cosmopercepção, pela inserção da espiritualidade, Nobles identifica que

Tanto o sistema iorubá quanto o bacongo sustentam que o ser humano é um espírito em contato constante com os poderes “espirituais” que habitam o reino invisível; ser uma “força espiritual” intrinsecamente conectada ou incrustada numa estrutura diferenciadora de energia em eterna expansão. Essa energia, cuja totalidade constitui o Ser Supremo, exige que os seres humanos, como espíritos, sejam capazes de conhecer, a si mesmos (intra) a outros espíritos humanos (inter) e por fim, ao Divino (supra). (NOBLES, 2008, p. 282-283)

Essas epistemes fundamentadas tanto na espiritualidade como na materialidade formam conhecimentos de determinadas culturas e são norteadas pela cosmopercepção desses povos. Esses saberes são, como percebeu Fu-Kiau, entre outros conhecimentos, seus alicerces (SANTOS, 2019). O círculo como ordem que representa o movimento contínuo vai sempre envolvendo o tempo e a cosmopercepção em diversas sociedades africanas e afrodiáspóricas. Os círculos representam as articulações de elementos dos cosmos: da gênese do universo, da estrutura e funcionalidade da natureza terrestre e do espaço que conduzem às atitudes dos indivíduos. Desta forma, compreender elementos circulares no cotidiano e tudo que o universo abriga, visível e invisível, é uma relação de entender o funcionamento da cosmopercepção.

Sabendo que o círculo é um símbolo tão antigo na cosmovisão dos povos habitantes da Terra e que representa o desenvolvimento contínuo dessa criação, vamos, então, perceber essas cosmopercepções na visão de algumas sociedades africanas e afrodiáspóricas, em que os círculos, as espirais, as rodas ou mesmo infinitudes convergem noutros conhecimentos, noutras experiências, em um processo contínuo de regeneração.

Na antiguidade, o círculo era considerado a eternidade, devido à sua natureza redonda em constante movimento. Nesse mesmo sentido, ele aparece resplandecente no *ouroboros*, símbolo comumente conhecido pela imagem da serpente que morde a própria cauda.

Essa imagem da serpente circular tinha para os antigos egípcios a representação do todo: conjuntura, unicidade, movimentação. Representava o elo entre Rá (Deus do Sol) e Osíris (Deus dos ciclos da vida). A imagem da serpente era contemplação. De acordo com Anna Dantes e Ailton Krenak, pode-se perceber em imagens arqueológicas que

“(…) os egípcios consagram os mortos em suas tumbas às serpentes. Deidades serpentina foram amplamente reconhecidas às margens do rio Nilo: Uraeus, deusa serpente que envolve o Sol e Nehebkau, serpente primordial que protege as outras esferas além da vida. (DANTES; KRENAK, 2021, p. 22).

A noção egípcia de *ouroboros* traz as seguintes significações na língua grega: *οὐρά* (oura) "cauda" e *βόρος* (boros) "devora". Vale lembrar que, em outras culturas, essa geometria simbólica podia aparecer com a representação de outros animais, inclusive míticos, como o Dragão. Porém, no ocidente africano, a serpente tem significação

profunda, no imaginário e na existência, circulada ou alongada (com ondulações), como informa Cannon-Brown:

Na iconografia africana, a serpente circulada que morde sua cauda representa o ciclo da vida, e a serpente alongada representa a longevidade. O *python* é o totem comunitário de muitas nações da África Ocidental e desempenha um papel importante no processo de iniciação.¹²⁴. (CANNON-BROWN, 2009, p. 135. *Tradução nossa*).

Assim era no antigo reino do Daomé e hoje ainda é nos territórios que se estendem do Togo ao Benin e na diáspora. Uma parcela desses povos mantém o culto ofiolátrico. As missões coloniais quando chegaram nesses lugares nada compreenderam dessa relação de conexão com a natureza. A serpente já era, na cosmovisão judaico-cristã, a representação de uma sabedoria maligna que adentrou no paraíso.

Para Ribeiro: “entre os povos semíticos, a serpente sempre foi considerada o símbolo da sabedoria e, na própria lenda do "pecado original", o diabo só conseguiu convencer Adão metamorfoseado em serpente” (RIBEIRO, 1944, p. 10). No entanto, para povos que praticam o pensamento rodante, encontram-se outras formas de encarar o significado da serpente. Ela está representada na existência, como ilustra Dantes e Krenak: “uma serpente cósmica trouxe a vida para a Terra. A vida que compartilhamos” (DANTES; KRENAK, 2021, p. 14).

A representação da serpente circular do Oeste e de outras regiões africanas, atravessou o Atlântico e se presencia culturalmente na religião do vodu haitiano e em outros cultos afrodiáspóricos, como o candomblé, no Brasil. A forma da serpente *ourobouros* dos egípcios é para os fons, jejes, mahis e outros povos a divindade Dan Ayidowédo, Dan Aida Wedo, Aidô Ruedô ou Dan. No Brasil, nos cultos afro-brasileiros de expressão jeje-nagô, fon e mina, entre outros, a divindade serpente ficou conhecida como Oxumarê, Dan e Besen.

A serpente Dan é representada também pelo arco-íris. Ela traz consigo, o fluxo de trânsito e a diligência de comunicação entre o céu e a terra. Por sua característica circular de fluxo e de encantamento, assim como o arco-íris, a serpente aparece constantemente nos

¹²⁴ Trecho original: *In African iconography, the circled serpent biting its tail represents the cycle of life, and the elongated serpent represents longevity. The python is the community totem of many West African nations, and it plays a major role in the initiation process.*

mitos de origem. A seguir, uma síntese encontrada na cosmopercepção do vodu revela essa conexão:

No começo, uma grande cobra cercava a Terra para protegê-la de desmoronar nos mares. Quando as primeiras chuvas começaram a cair, a divindade haitiana Aida Wedo, o arco-íris Loá, apareceu e a serpente (que na verdade era a Loá Danbala) se apaixonou por ele, e se casaram. Dizem que o sêmen dos homens e o leite das mulheres são, na verdade, o néctar espiritual de Danbala e Aida Wedo sendo transmitido por cada geração. Os dois Loá ensinaram à humanidade o vínculo entre vida e sangue, menstruação e nascimento, e o poder supremo do sacrifício (sangue) no Vodou haitiano.¹²⁵ (MICHAEL; DANIELS, 2009, p. 20. *Tradução nossa*).

Conforme o mito anterior, nós possuímos essências de Danbala e Aida Wedo. Essa ideia de partícula divina, que carregamos, é encontrada em outros mitos cosmológicos africanos, como o *Maa* dos bambaras, que iremos ver logo adiante. A partícula é uma semente de continuidade. Dan corresponde ao giro da vida com a plena missão de desenvolvê-la e protegê-la. Assemelha-se diretamente ao princípio de continuidade vista na representação da serpente no Egito Antigo. Assim, sua representação é imediatamente ligada à vida dos seres humanos, como também da Grande Roda. De acordo com Nei Lopes:

O Universo foi criado por Mawu-Liçá¹²⁶ em conjunto com Aidô-Ruedô. No momento da Criação, Aidô-Ruedô, sob a forma de uma serpente gigantesca, levava Mawu-Liçá na boca. Criado o mundo, Aidô-Ruedô envolveu a Terra com seu corpo e a girou, provocando assim a rotação dos corpos celestes. Aidô-Ruedô é a serpente arco-íris, símbolo da continuidade, do movimento e da força vital que sustenta a Terra, impedindo-a de se desintegrar. Protetor e auxiliar de todos os voduns, representa igualmente os ancestrais do princípio da Criação, tão antigos que seus nomes já foram totalmente esquecidos. (LOPES, 2005, p. 151. *Grifos nossos*).

Não podemos esquecer que o arco-íris, elemento mágico e circular da natureza, está presente nas conexões entre a chamada África Negra (subsaariana) e os conhecimentos

¹²⁵ *In the beginning, a large snake encircled the Earth to protect it from crumbling into the seas. When the first rains began to fall, the Haitian deity, Aida Wedo, the rainbow Lwa, appeared, and the serpent (who was really the Lwa Danbala) fell in love with her, and they married. It is said that the semen of men and the milk of women are actually the spiritual nectar of Danbala and Aida Wedo being passed through each generation. The two Lwa taught humanity about the link between life and blood, menstruation and birth, and the ultimate power of (blood) sacrifice in Haitian Vodou.*

¹²⁶ Corresponde às duas divindades da Criação, constituídas em uma unidade. Segundo Nei Lopes (2005), *Mawu* corresponde à Terra e é um princípio feminino, enquanto *Liçá* está relacionado ao Céu e ao princípio masculino.

egípcios da antiguidade (Norte da África). Vale lembrar que essas semelhanças estão inseridas nos diversos dados confirmativos de que o antigo Egito foi um complexo civilizatório fundado pelos povos negros, evidenciados por Cheikh Anta Diop.¹²⁷ Na relação mitológica, de acordo com esse autor, o Deus Amon se serve do arco-íris, elo climatológico do ciclo da água. Ele informa que:

O Nilo é também representado por um personagem andrógino. Amon é também o Deus de toda a África Preta. De passagem, pode-se dizer que no Sudão Meroítico, África Negra, e Egito, Amon está conectado com a idéia de umidade. Seu atributo em todos estes países é o carneiro [ram]. Assim, no volume intitulado significativamente, Dieu d'eau (Deus da água), quando Marcel Griaule escreve sobre o deus Dogon Amma, esta divindade aparece na forma do Deus-Carneiro [Ram-God], com uma cabaça [gourd] entre seus chifres. Na cosmogonia Dogon (Sudão "Francês"), Amon desce do céu em um arco-íris, símbolo da chuva e umidade. (DIOP, 1974, p. 285).

Essas interconexões míticas e imaginárias que mantêm a ligação entre céu e terra, como o arco-íris, os ciclos da chuva, a serpente e outros elementos, correspondem ao que Tuan (1983) identificou como “espaço orientado”, ao qual diferentes povos, entre eles os africanos, estão familiarizados. Nas narrativas africanas e afrodiáspóricas, identificamos o espaço orientado, habitado pela cosmopercepção, pois esse lugar:

Organiza as forças da natureza e da sociedade associando-as com as localidades ou lugares significantes dentro do sistema espacial. Tenta tornar compreensível o universo através da classificação de seus elementos e sugerindo que existem influências mútuas entre eles. Atribui personalidade ao espaço, conseqüentemente transformando o espaço em lugar. É quase infinitamente divisível - em outras palavras, não apenas o mundo conhecido, mas também a sua parte menor, como um abrigo individual, é uma imagem do cosmos. (TUAN, 1983, p. 103).

O espaço mítico orientado cria possibilidades sofisticadas de conhecimento e responde às necessidades dos indivíduos na materialidade através do imaginário, gerando outras simbolizações que envolvem espaço e tempo, em que o todo é abrigado. Assim,

¹²⁷ Físico, historiador, linguista, arqueólogo e egiptólogo senegalês, que defendeu a tese de que os povos negros fundaram o Egito e alimentaram conhecimentos gregos e romanos, que foram ressignificados por esses povos. Segundo Muryatan Barbosa (2020), Diop, em suas obras, produziu um conhecimento transversal acerca de uma personalidade africana original, cujo berço de processo civilizatório estaria na cultura egípcia faraônica.

retomando a ideia circular de espaço e tempo em diferentes culturas africanas, identificamos que:

Os africanos reconhecem o tempo dentro do ciclo de nascimento, crescimento, procriação e morte. Os principais ritmos do tempo são eventos como dia e noite, meses em conexão com as fases da lua, estações de chuva e clima seco, além de eventos da natureza que vêm e vão. Tudo isso sugere que o universo nunca terminará, apesar das transformações que experimentamos no estado físico (...). Contínuo e permanente, o universo é eterno e se estende além do que o olho humano pode detectar.¹²⁸. (ANDRADE, 2009, p. 629. *Tradução nossa*).

Essa ideia da ciclicidade do tempo viajou com a diáspora negra no momento da colonização no continente americano, resistindo a todo tipo de opressão e silenciamento, dadas as circunstâncias e os limites impostos pelo colonialismo. Os africanos trouxeram arquivada na memória a sobrevivência do imaginário circular. Prandi observa essa noção de tempo, pensada anteriormente no espaço continental africano como origem do que veio a se desenvolver no Brasil, através da cultura afro-brasileira:

Uma concepção circular de tempo que faz ver mover-se o mundo em repetições sucessivas e permanentes e transforma a ideia de vida num eterno retorno modelou a cultura de diferentes povos da África Ocidental, entre os quais os iorubás ou nagôs, os fons e os jejes, os fanti-axanti, os grunces e outros que se juntaram no fazer da cultura afro-brasileira, sobretudo religiosa. Esse modo de pensar o tempo, o mundo e a vida foram preservados nos terreiros do Brasil pelas comunidades de culto aos deuses orixás e voduns e adotado por devotos dos inquices, de origem banta. (PRANDI, 2017, p. 753).

Em todo caso, não se pode generalizar e pensar num tempo africano situado no mesmo modo de contextualização para todo o continente e para a diáspora, pois ocorrem subjetividades locais das diversas comunidades. Dessa forma, a compreensão do tempo pelos diferentes povos africanos e seus descendentes é ampla, mas com similaridades. Ziegler (1972) visualizou um padrão de tempo “unitário e cíclico” para a maior parte das

¹²⁸ Trechos originais: *Africans acknowledge time within the cycle of birth, growth, procreation, and death. The major rhythms of time are events like night and day, months in connection to phases of the moon, seasons of rain and dry weather, as well as events of nature that come and go. All of this suggests that the universe will never end despite the transformations we experience in a physical state. (...) Ongoing and permanent, the universe is eternal and extends beyond what the human eye can detect.*

culturas africanas percebendo as distinções de alguns grupos, onde cada sociedade define sua vida de acordo com o tempo próprio. Diz ele:

O calendário *Junkun* na Nigéria setentrional não é idêntico ao calendário *Yorubá*. O tempo social dos *Ba-Kongo* difere do dos *Nuer* do Sudão equatorial e os *Kikuyu* medem o seu tempo por critérios diversos dos seus vizinhos *Masai*". (ZIEGLER, 1972, p. 137).

Em contrapartida, sempre ocorrem parencenças. Uma conexão bastante comum nas sociedades africanas é que o olhar delas está sempre voltado para o passado, atuando no presente e mirando o futuro, sempre girando e nunca findando. Como discorre Eduardo Oliveira:

Dá-se mais ênfase ao passado que ao futuro quando se trata da concepção de tempo na cosmovisão africana. A referência-mor é o passado. É nele que residem as respostas para os mistérios do tempo presente. É no passado que está toda a sabedoria dos ancestrais. Somente no passado o africano encontra sua identidade. A idade de ouro dos africanos é diametralmente oposta à dos ocidentais, uma vez que para os últimos os melhores tempos ainda estão por vir (no futuro), enquanto para os africanos os melhores tempos encontram-se muito vivos no passado. (OLIVEIRA, 2003, p. 47).

Essa ideia de interação com o passado está vinculada à projeção anti-horária, expressada nas cosmopercepções africanas, tanto no continente mãe quanto na diáspora. Por exemplo, na roda de capoeira, um modo de ir ao passado é quando pedimos uma “volta ao mundo”. Momento do pensar e do agir, a volta ao mundo é tática de refletir no percurso circular de ir ao passado para se atualizar no presente e, conseqüentemente, projetar o futuro. É, portanto, sankofa. Nossa roda gira em direção ascendente, mas contorna sempre o presente e nos transporta ao futuro ancestral.

O retorno ao passado é também a marca de passagens (trânsito) dos seres sobre o tempo. De acordo com o entendimento africano, muitos de nós — visto que outros possam se reencantar em outros espaços — sempre estiveram a peregrinar no mundo desde a primeira existência, sempre e sempre retornando, compreendendo o tempo e a vida como um movimento circular contínuo. Como novamente é explicado por Prandi:

O tempo circular é o tempo da reposição: nada é novo, nada é mais que mera repetição do que já foi. O presente e o que está por vir pode ser encontrado no passado, em outro momento e outra vida. Cada ser humano que hoje vive não passa de reencarnação presente de quem já teve muitas outras vidas, a primeira delas num tempo talvez tão distante que se sobrepõe ao tempo mitológico em que os deuses habitavam a Terra. Mais que isso, os primeiros homens e as primeiras mulheres, nossas primeiras encarnações, foram rebentos desses deuses, senão eles próprios. (PRANDI, 2017, p. 753).

São regenerações e reversibilidades que podem ter diferentes representações, que são vistas até mesmo nas óticas da filosofia ocidental. Como ilustra Mircea Eliade: “(...) tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. O passado nada mais é do que uma prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, e nenhuma transformação é final” (ELIADE, 1992, p. 38). Nietzsche (1983), pensando o eterno retorno, concorda com a ideia de uma ciclicidade do tempo, não regular, como morte e encarnação, mas de uma mecânica cíclica perambulante. São momentos, episódios, ocorrências, muitas vezes percebidas pelos seres, que se configuram na ideia de eterno retorno. As ideias ocidentais aproximam-se, de alguma forma, das ideias africanas sobre o tempo cíclico. Entretanto, com a exceção de alguns(as) pensadores(as), parecem estar moribundas no pensamento ocidental, pois o ideário e o agir lineares são muito mais percebíveis.

Em algumas sociedades africanas, a circularidade aparece também representada em símbolos como os nós ou laços. Estes elementos são pontos de vinculação, retorno e reconexão, sendo, portanto, atuantes nos sistemas comunicativos. Os laços, inclusive, são utilizados em vestimentas cotidianas ou ritualísticas com diferentes significados no *candomblé* do Brasil. Eles podem ser atados em corpos, assentamentos, árvores e outras tantas possibilidades.

Sobre os “nós”, Nei Lopes (2005) nos conta que, para os povos Bantu, a criação do planeta Terra pressupõe a ideia de um saco preenchido por Kalunga, com tudo que os seres necessitavam para a sua sobrevivência (alimentos, remédios, água, ar...). Logo após fechado com um nó pela divindade criadora, o saco configurou-se uma complexidade fincada no mistério. Para os povos bantu, esse saco é denominado como *fútu*, do qual não somos capazes de compreender sua natureza, justamente porque o poder sobre a amarração foi concebido por Kalunga. “Esse nó é um código, um sistema oculto para isolar e proteger o mistério da vida” (LOPES, 2005, p. 49). Nessa visão, portanto, o poder dos mistérios para atar ou desatar os nós do *fútu* pertence à divindade Kalunga. Segundo a

cosmopercepção bantu, cada vez que os seres humanos “cavam” esses sacos em busca de desatar os nós, sofrem as devidas consequências pelos seus atos. As intervenções antrópicas em busca de recursos naturais, por exemplo, causam desastres ambientais. A poluição, o envenenamento da fauna e flora e outros agravantes são o espelho dessa ação, da qual os seres humanos nunca se cansam, estão sempre querendo desatar os nós da natureza e, assim, sofrerão ou deixarão para que seus descendentes sofram as duras respostas da Mãe Terra.

De acordo com a filosofia bantu, o *fútu* existe também em cada um dos seres vivos. Os seres humanos também possuem em si seus “nós” pessoais, bem como famílias, coletivos ou comunidades também possuem sacos atados. E quando precisam desatá-los sem prejuízo, precisam recorrer aos mistérios divinos, inseridos nas comunidades. Por isso, diz o provérbio kongo, traduzido por Tiganá Santana: “os nós/os códigos de uma comunidade são decodificados pelos seus membros: os códigos de sistemas diferentes somente são decodificados pelos seus membros” (SANTOS, 2019, p. 15). Certos conhecimentos só podem ser alcançados através de iniciações. São esses conhecimentos que vão orientar os próprios membros no saber de como lidar com os nós atados de uma comunidade ou em si mesmos, sem causar maiores prejuízos.

Bunseki Fu-Kiau, filósofo das práticas bantu-kongo, oferece-nos uma obra relevante para esse contexto do pensamento rodante que aqui propomos. Trata-se de *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo*, traduzida e pesquisada por Tiganá Santana (2019). Esse tratado é um denominador da mirada no tempo e no estar/ir/vir, entre passado-presente-futuro em fluxo circular. Como pronuncia Fu-Kiau na abertura desse trabalho: “eis o que a cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno das forças vitais. Eu sou porque re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (SANTOS, 2019, p. 14).

Pelo princípio de que a vida dos seres existentes seja uma grande roda a girar, compreende-se pelos sistemas bantu-kongo que nosso planeta [*fútu*] e tudo o que existe funciona de acordo com uma motricidade cíclica: rota da vida, da morte e do renascimento. Nessa visão, Fu-Kiau nos diz que:

Os Kongo acreditam que as pessoas e nações individuais possuem rolos de vida [*lunzîgu*] na forma de fitas que armazenam (gravam) registros de todos os seus feitos. Por causa destes rolos escondidos em seus seres, o passado pode ser revelado, ou seja, lido com um livro [*zingumunwa*]. No

dia do “juízo”, o ensinamento sagrado da filosofia Kongo diz que cada um verá seu rolo de fita [lunzîngo], desenrolará e falará alto antes do universo e seu “grande juiz”. (SANTOS, 2019, p. 33-34).

Essa cosmopercepção de vida é também uma ordenação do mundo. Nas sociedades negro-africanas em sua maioria, assim como a bantu-kongo, a experiência implantada no seio da comunidade afeta (direta ou indiretamente) o cotidiano, a vida e as tradições dos indivíduos. Nas sociedades bantu, as experiências de nascimento, casamento, iniciações religiosas e outros arranjos de vida são condicionadas pela educação baseada no contexto da cosmopercepção desses povos. Caso contrário, não conseguirão enrolar/gravar um novelo [luzîngo] potencial em sua trajetória de vida, para apresentar no dia do “juízo”.

De toda forma, é preciso compreender que, com a intrusão colonial histórica e com o sistema de globalização pungente que fere as culturas locais, nem sempre esse novelo de vida, subjetivo ou comunitário, vai deslizar suavemente. Ele é produto de outros contextos passados e pode desestabilizar na trajetória do presente, no desgaste com outras adversidades, como o efeito colonizador. Todavia, a resistência pode ser libertadora. Como Allan da Rosa ilustra na radial do contexto afro, “o novelo vem de longe e vai adiante. Às vezes parece que vai romper, se enrosca, mas seus sinais são fortes, sutilmente encontramos sua ponta. Assim segue o desenrolo” (ROSA, 2019, p. 101).

A filosofia bantu-kongo, uma fonte para o pensamento rodante, dá-se por uma mirada de tempo e espaço, pelas encruzilhadas, giros e valores ancestrais. Essa corporação de conhecimentos, entre outros sistemas e escritas é presente no cosmograma bakongo, como veremos a seguir. Para a existência dessa visão, a divindade Kalunga é essencial no decorrer do *dingo-dingo* (processo) da vida e da visão circular do mundo. Como explica Martin:

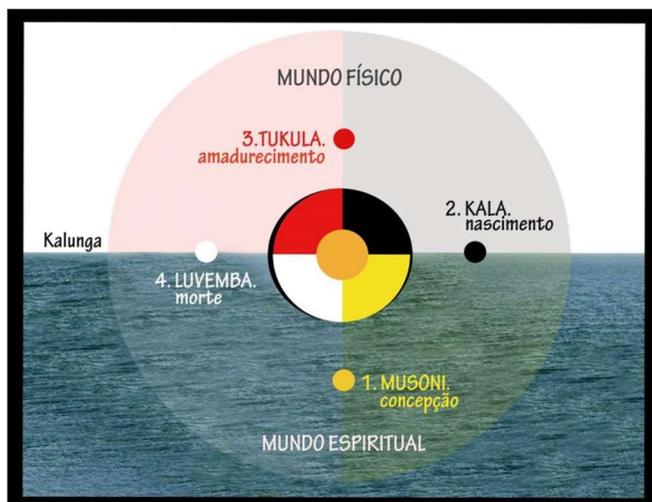
Kalunga também divide o cosmos circular Bakongo ao meio. A metade superior é o mundo do grande espírito, Nzambi, enquanto a metade inferior é o mundo dos antepassados, Bakulu, espíritos e seres que se preparam para um corpo material. O mundo superior é o *ku nseke* físico, enquanto o inferior é o *ku mpèmba* espiritual. A linha Kalunga é uma linha na qual todos os seres vivos habitam. Embora os seres materiais vivam ao longo de Kalunga, é uma barreira invisível entre os dois reinos. Às vezes é comparado a um rio. Como os Bakongo têm uma visão circular do mundo, uma pessoa atravessa a linha Kalunga no nascimento

e na morte e repete o processo novamente quando renasce¹²⁹. (MARTIN, 2009, p. 361. *Tradução nossa*).

Dessa forma, a vida e a morte, o dia e a noite, os ciclos são contextualizados no conhecimento produzido imagetivamente pelo cosmograma kongo ou *dikenga*. Ele compõe uma imagem circular espacial do regimento sistemático do mundo, segundo a concepção bantu-kongo.

De acordo com Fu-Kiau (2019), o cosmograma bakongo é composto de quatro fases: 1. *Musoni*, 2. *Kala*, 3. *Tukula* e 4. *Luvemba*. Esses estágios correspondem a: nascimento (projeções, alvoradas), crescimento (curso, desenvolvimento e renovação). Como pode ser visualizado na representação a seguir, ambas as fases estão sempre em conexão: o estágio *Musoni* é o processo de fecundação da vida, *Kala* corresponde ao alvorecer (o nascimento), *Tukula* é desenvolvimento-amadurecimento e *Luvemba* representa a morte. Como vemos na ilustração a seguir:

Figura 34: Cosmograma Kongo



Fonte: Edgar Digital (UFBA)128F¹³⁰

¹²⁹ Trecho original: *Kalûnga* also divides the Bakongo circular cosmos in half. The upper half is the world of the great spirit, Nzambi, whereas the lower half is the world of ancestors, Bakulu, spirits, and beings preparing for a material body. The upper world is physical *ku nseke*, whereas the lower is spiritual *ku mpemba*. The *Kalûnga* line is a line on which all living things dwell. Although material beings live along *Kalûnga*, it is an invisible barrier between the two realms. It is sometimes likened to a river. Because the Bakongo have a circular worldview, a person crosses the *Kalûnga* line at birth and death and repeats the process again when he or she is reborn.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>.

Explicando um pouco mais, primeiramente quando uma pessoa atravessa a linha da Kalunga e nasce fisicamente, esse passo é denominado *Kala*. Por isso, é chamado de sol, ou alvorada, de todos os nascimentos; eles correspondem ao nascer do sol e ao início físico-material. Já *Luvemba* é o estágio de alguém que deixa o mundo físico e adentra novamente no mundo dos ancestrais. Esse núcleo corresponde à morte e está ligado ao pôr-do-sol. A escrita poética de Mo Maiê (2021, p. 13), também é capaz de ilustrar o pensamento aplicado ao *dikenga* (cosmograma) kongo:

o dia que brota no horizonte e faz despertar a consciência da terra,
é *kala* – a negritude do sol que vem banhar o mundo de luz!
se distende,
no meio-dia amadurece,
depois cai no horizonte
e dorme em silêncio
no ventre da noite,
pra renascer de novo
no dia que seguirá

Embora exista o movimento circular, uma projeção em encruzilhada se firma no centro da cosmograma. Nessa trajetória, os seres se movem ao longo do plano horizontal, enfrentando desafios e coletando experiências. Aqui há uma conexão de giros, caminhos e escolhas. Simbologias evidenciadas na diáspora africana. A encruzilhada é outra potência comunicacional neste processo. Leda Maria Martins explica que, sob a égide do cosmograma bakongo: “na concepção filosófica de muitas culturas africanas, e afro-brasileiras, assim como nas religiões ali referenciadas, a encruzilhada é o lugar sagrado das mediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos” (MARTINS, 2020, p. 09).

Nesse sistema a trajetória de linha não está atrelada aos modos lineares da razão eurocêntrica. Esses caminhos podem ser sinuosos, retornáveis ou enveredados. As encruzilhadas podem indicar rotas à frente ou atrás, acima, abaixo, aos lados ou nas diagonais. Nessa existência, o objetivo do *mntu*¹³¹ (seres) é adquirir conhecimento. Se o *mntu* não aprender ao longo da sua estadia no plano material, ocorrerá um desequilíbrio. Da mesma forma, tal como o indivíduo se firma na linha da Kalunga, a comunidade também deve se guiar nessas encruzilhadas, potenciais de vida, de conhecimentos, de

¹³¹ Segundo Nei Lopes (2005), para os povos integrantes do amplo complexo cultural Congo, *mooyo* significa “vida”, “energia vital”. Quando essa energia vital (*mooyo*) se associa ao ser humano, temos *mntu*, que significa “força vital materializada”, “existência”.

caráter e de sabedoria. As encruzilhadas se firmam com uma conjuntura operacional de desenvolvimento. Como novamente explica Martins:

É assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas; compreensão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, dentre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectros amplos. Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, cartografia basilar pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2020, p. 09).

Nessa complexidade da encruza, a morte proposta no *Luvemba*, no cosmograma bakongo, é também um renascimento e uma renovação, podendo gerar reencarnação (se retomar a terra) ou encantamento (partir para outro plano). Kota Mulanji (2020) entende que essa dinâmica da trajetória circular da vida, suspende o seu encerramento. Ela profere¹³² que “nós temos um início, um meio e um início”. O encantamento aqui está inscrito na continuidade e de acordo com o novelo enrolado/gravado em cada ser na sua trajetória de vida. Pois, para os conhecimentos africanos, “o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto” (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 5), para qualquer plano que seja. Ainda no contexto dessa filosofia:

A morte é apenas uma etapa do círculo da vida. Vida e morte sucedem-se num movimento contínuo de circulação da Força Vital. Vida e morte são etapas de perda e restituição de energia que anima o universo. Por isso, os ritos funerários não enterram defuntos, mas geram ancestrais. O nascimento de um ancestral é um aumento da Força Vital no Mundo. (OLIVEIRA, 2003, p. 112)

Esse ciclo também pode ser compreendido por um mito iorubano, como possibilidade de encarar a morte, privilegiando a vida ou o encantamento. Conta-se que os orixás gêmeos Ibejis, entre tantas brincadeiras de que se ocupavam, tocavam tambores. Naquela época, o mundo vivia apavorado com o fato de que a morte se ocupava de instalar

¹³² Fala proferida na *live* Vagamundos Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros-Cosmologias e Cosmo-Percepções Afro-Diaspóricas em 15 de outubro de 2020 pelo CPT-SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7dJPLz-aXE&t=1839s>.

armadilhas, para findar com os seres humanos de todas as idades. Os mestres da magia, curandeiros e adivinhos tentaram de todo o jeito conter as atividades da morte, mas não obtiveram sucesso. Foi aí que os Ibejis desenvolveram uma estratégia para vencer *Iku* (a morte). Caminharam até encontrar um lugar remoto e perigoso, onde *Iku* costumava instalar sua armadilha. Chegando próximo, um dos Ibejis se escondeu e o outro começou a tocar tambor, um toque tão harmonioso que encantou a morte, colocando-a para bailar. Quando um se enfastiava, o outro irmão surgia e recomeçava a toada do tambor, para o outro descansar. E assim a trama se conduzia: eles iam se revezando enquanto a morte dançava. Depois de muitos dias, a morte estava exausta e implorou para que o Ibeji fizesse uma pausa, pois ela precisava descansar. Eles então negociaram com a morte, dizendo que só iriam parar se ela retirasse todas as suas armadilhas. A morte tão cansada estava que selou o pacto. Assim os Ibejis venceram a morte e foram louvados em sua comunidade.

Esse itan nos mostra que o conhecimento iorubano, bem como outras vias africanas, soube vencer a morte no conceito eurocêntrico. Isso quer dizer que, na perspectiva do racionalismo, que entende os mecanismos do viver como o aqui e agora, não são possibilitados os cruzamentos entre o passado e o futuro, inclusive para além da morte com o encantamento. Para os africanos, o que se dá com a morte é um renascimento na linha da Kalunga. Os estágios do cosmograma bakongo correspondem de forma geral a esse nascer-morrer-renascer ou sobreviver. Muito mais que isso: um dia, um mês, um ano, uma estação climática e o início-fim-recomeço, de todos os projetos desenrolados nesses tempos demarcados, configuram os estágios do cosmograma circular. Para mais uma vez restituir a ideia do cosmograma, Denise Martin ilustra, de forma bastante didática, a proposta da circularidade do pensamento filosófico bantu-kongo e da encruzilhada:

Outra característica importante da cosmologia de Bakongo é o sol e seus movimentos. O nascer, o auge, o pôr do sol e a ausência do sol fornecem o padrão essencial para a cultura religiosa de Bakongo. Esses "quatro momentos do sol" se igualam aos quatro estágios da vida: concepção, nascimento, maturidade e morte. Para os Bakongo, tudo passa por essas etapas: planetas, plantas, animais, pessoas, sociedades e até ideias. Este ciclo vital é representado por um círculo com uma encruzilhada dentro. Nesse cosmograma ou *dikenga*, o ponto de encontro das duas linhas da encruzilhada é o ponto mais poderoso e onde a pessoa está¹³³. (MARTIN, 2009, p. 91. *Tradução nossa*).

¹³³ Originalmente: *Another important characteristic of Bakongo cosmology is the sun and its movements. The rising, peaking, setting, and absence of the sun provide the essential pattern for Bakongo religious culture. These "four moments of the sun" equate with the four stages of life: conception, birth, maturity, and death.*

No sentido material-espiritual-imaginário, o cosmograma bakongo é a representação de dois mundos em inter-relação na existência. Para Tiganá Santana¹³⁴, o cosmograma “é uma interpretação, digamos assim, ao mesmo tempo em que é um desenho filosófico, artístico-criativo, enunciativo do mundo a partir de referências kongo” (SANTOS, 2019).

No centro da encruzilhada emblemática, que carrega em suas quatro pontas os estágios inscritos do cosmograma, surge uma espiral representando, enfim, a nossa condição humana de materialidade e espiritualidade. Ela conduz ao mistério, situando-nos em uma esfera circular, de modo que Tiganá Santana¹³⁵, ao abrigo de Fu-Kiau, explica-nos: “em torno dessa origem misteriosa, os fatos, os pensares, as coisas todas se desenrolam como uma bobina” (SANTOS, 2019).

Esse dispositivo de novelo está relacionado diretamente com as “performances do tempo espiralar”, pensadas por Leda Maria Martins (2002). Assim como Tiganá Santana, a autora, amparada na esteira de Fu-Kiau, observa que os povos bantu experimentam o tempo habitando uma “temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito” (MARTINS, 2002, p. 84).

As relações das origens da existência que põe o mundo a girar continuamente também são vistas pelos bambaras¹³⁶. Eles estabelecem correspondência com o elemento esferoide “cabaça” e a criação do mundo. Há no continente africano e na diáspora uma série de representações que investem nesse símbolo. Nei Lopes (2005) nos informa de que *Pemba*, uma das forças primordiais dos bambaras, gerou a partir do seu pó e de sua saliva, *Mussô Koroni*, a cabaça feminina na qual insuflou uma alma. Também o filósofo Hampâté Bâ (1981) informa que os bambaras relacionam a gênese dos seres às forças *Maa* e *Maaya*. De acordo com ele, o *Maa* corresponde à “pessoa receptáculo” e *Maaya* são os diversos elementos que habitam o receptáculo *Maa*. A cabeça, elemento esférico e principal, nível

For the Bakongo, everything transitions through these stages: planets, plants, animals, people, societies, and even ideas. This vital cycle is depicted by a circle with a cross inside. In this cosmogram or dikenga, the meeting point of the two lines of the cross is the most powerful point and where the person stands.

¹³⁴ Depoimento concedido em entrevista ao podcast *Filosofia Pop* 82, em 2 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://filosofiapop.com.br/podcast/082-bunseki-fu-kiau-com-tigana-santana/>.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Povos do oeste africano, que hoje se situam em uma região que cobre a região de Burkina Faso, Costa do Marfim, Mali, Guiné, Senegal e Mauritânia.

superior do ser, reúne os elementos que giram em torno do eixo central (*Maa*): boca, olhos, orelhas e nariz. Eis um recorte da gênese bambara, pelas palavras de Hampâté Bá:

Na tradição bambara, *Maa-Ngala* (Deus-Mestre), se autocriou, depois criou vinte seres: ele se deu conta que nenhuma, dentre as vinte primeiras criaturas, estava apta para se tornar seu interlocutor, *kuma-nyon*. Então ele retirou “uma porção” de cada um dos seres existentes, que constituíam a totalidade do universo. E misturou tudo. Ele serviu-se disto para criar um vigésimo segundo ser híbrido, o ser humano, ao qual deu o nome de *maa* – ou seja, a primeira palavra que compõe seu próprio nome divino. (HAMPATÉ BÂ, 1981, p. 185).

A divisão espacial do *dikenga*, na visão dos bakongos, como mundo inferior e mundo superior, é enxergado pelos bambaras em um modelo bastante aproximado. Hampâté Bá indica que, para a tradição desses povos, a Terra se situa em duas zonas concêntricas: *dugukolo fara*: casca do osso da Terra, e *duguma dolo*: o osso da Terra. Dentro dessas esferas “os seres só podem viver em *dugukolo fara*, casca do osso da Terra. As forças localizadas no *Duguma kola*, o osso da terra, são desconhecidas pelos *maa* (os seres humanos)” (HAMPATÉ BÂ, 1981, p. 188).

Além desta conjuminação entre o *Maa* e *Maaya*, há uma outra versão cosmoperceptiva dos bambaras, que aponta para a existência do universo e de todos os seres que nele habitam. Essa visão também propõe a necessidade de comunicação do Criador para com as suas criações. Dado isso, Ele resolve agir e inaugurar o mundo propondo que os seres humanos sejam sua própria partícula. Vejamos a narração feita por Hampâté Bá (2010, p. 170-171):

Não havia nada senão um Ser (*Maa-Ngala*)
Este Ser era um Vazio vivo
a incubar potencialmente todas as existências possíveis.
O Tempo Infinito era a morada desse Ser-Um.
O Ser-Um chamou-se *Maa Ngala*.
Então ele criou ‘*Fan*’,
Um Ovo maravilhoso com nove dimensões
No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência.
Quando o Ovo Primordial chocou, dele nasceram vinte seres fabulosos
que constituíram a totalidade do universo; a soma total das formas
existentes do conhecimento possível.
Mas, ai! Nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a
tornar-se o interlocutor (*kuma-nyon*) que *Maa Ngala* havia desejado para
si.
Assim, ele tomou de uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas
existentes e misturou-as; então insuflando na mistura uma centelha de seu

próprio hálito ígneo, criou um novo Ser, o Homem, a quem deu parte de seu próprio nome: *Maa*. E assim, esse novo ser, através do seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio *Maa Ngala*.

Esse mito, assim como as perspectivas anteriores de dualidade no interior da cabaça, bem como os desígnios da criação e de evolução do universo, aloja-se em pensamentos circulares, como o “Ovo de nove dimensões”, e assemelha-se a muitas outras narrativas de outros grupos africanos. Nesse sentido, vemos que muitos pensamentos africanos são vistos a partir de signos esferoides, de composições circulares que continuamente se conectam. Essa ideia circular de pensamento é vista por Soyinka, com base na cosmopercepção dos iorubás, em relação ao tempo. De acordo com esse autor:

O pensamento tradicional opera, não numa concepção linear do tempo, mas numa realidade cíclica. Não quero absolutamente sugerir que isso seja peculiar aos iorubas ou à visão de mundo africana. (...) Mas o grau de aceitação deste sentido temporal no ritmo de vida, costumes e organização social da sociedade iorubá certamente vale a pena enfatizar, sendo um reflexo daquela mesma realidade que nega as existências dos mortos, dos vivos e dos não nascidos.¹³⁷. (SOYINKA, 1976, p. 10. *Tradução nossa*).

Concordando com Soyinka, vale aqui trazer essa forma de compreensão de mundo, pois os iorubás estão profundamente inseridos na formação do pensamento circular/rodante. Assim como os bakongos, os bambaras e outros grupos, os iorubás professam um entendimento similar sobre a cabaça e o sistema da dualidade, como instrumentos de introdução à gênese do mundo. Segundo os iorubás *Igbá nlá* (a Cabaça da Existência) corresponde a criação do universo que perpassa pelo rompimento desse fruto, que anteriormente era habitado somente pelas divindades primordiais: Obatalá, representando o Céu, e Oduduwa, figurando a Terra. Um itan repassado por Mãe Stella de Oxóssi explica essa existência:

No *Orun*, *Oduduwa* unida a *Oxalá* formavam um só orixá – *Obatalá* – símbolo do casal mítico primordial, propulsor da “Criação”, existente nas cosmogonias de diferentes culturas. No princípio de tudo, quando não

¹³⁷ Trechos originais: *Traditional thought operates, not a linear concept of time but a cyclic reality. One does not suggest for a moment that this is peculiar to the Yoruba or to the African world-view. (...) but the degree of integrated of acceptance of this temporal sense in the life-rythm, mores and social organisation of Yoruba society on certainly worth enphasising, being a reflection of that same reality wich denis periodicty to the existences of the dead, the living and the unborn.*

havia separação entre o que está em cima ou o que está embaixo, *Oxalá* e *Oduduwa* viviam juntos dentro da Cabaça-da-Existência. Eles viviam muito apertados naquele local, tendo que dormir um em cima do outro. O que determinava quem dormiria por cima ou por baixo eram os sete anéis que eles possuíam. *Oxalá* sempre conseguia colocar quatro anéis e por isso tinha o privilégio de ficar por cima. *Oduduwa* se conformou com aquela situação por muito tempo, mas um dia ela disse que usaria os quatro anéis. *Oxalá* não aceitou e a luta entre o casal/irmão foi tão grande que a “Cabaça” se rompeu em duas metades, ficando *Oxalá* na parte superior e *Oduduwa* na parte inferior. Estava rompida a união do casal primordial. O Orun (Céu) já não podia mais ser a ‘residência’ dos dois orixás. Outro local precisava ser criado. *Olorun*, resolveu, assim, criar o *Aiye* (Terra). (SANTOS, 2012, p. 111).

Os povos fon, que introduziram no Brasil a cultura *jeje*, têm uma visão aproximada dos iorubás e que pode ser encontrada em um outro mito desses povos. Talvez a familiaridade ocorra pelo fato de serem vizinhos no território africano. No Brasil, as tradições dessas culturas ficaram bem anexadas, a ponto de termos a expressão *jeje-nagô* para se referenciar a elas. O mito fon, repassado por Nei Lopes, apresenta a seguinte versão:

Existe um só e único Ser Supremo, inacessível, cujo diferentes aspectos se exprimem por meio de um conjunto de forças cósmicas e telúricas, como o raio; ou mediante doenças eruptivas, como a varíola. Esse ser supremo é Mawu-Liça, o grande duo criador, unidade na duplicidade, dois em um só. Mawu é o princípio feminino, a Terra, o poente, a Lua, a noite, a fertilidade, a maternidade, a delicadeza e a indulgência. Liçá, seu par, é o princípio masculino, o Céu, o nascimento, o Sol, o dia, o poder, o espírito de combate e firmeza. Liça e Mawu são duas metades de uma mesma cabaça, uma complementando a outra. Liçá, a metade de cima, é a abóbada celeste, tocando as bordas da Terra, a metade de baixo, que é Mawu. Eles são o casal primordial, criador, a dualidade Céu e Terra. (LOPES, 2005, p. 151. *Grifos nossos*).

Vemos, portanto, uma ambivalência das tradições africanas em que a cabaça, como o Ovo Cósmico, torna-se eleita como a gênese dos seres vivos e da Grande Roda, sendo ambos os elementos rompidos para dar existência ao Universo. Mãe Stela de Oxóssi (2013) confirma essa relação ao dizer que a Cabaça-da-Existência coincide com o Ovo Cósmico de outras tradições e prossegue complementando que esse suporte universal tem a impulsão da dualidade, pois ele sistematicamente “(...) comporta tudo o que foi ou há de ser criado através do movimento dos diversos pares de opostos: masculino/feminino,

positivo/negativo, ação/repouso, luz/trevas, preto/branco, macho/fêmea, vida/morte” (SANTOS, 2013, p. 20).

Segundo os iorubás, antes de nascer o mundo, a divindade criadora *Olòdúmarè* controlava a cabaça até sua transformação no universo, quando através do seu axé distribuiu terra sobre às águas movendo todas evoluções e renovações climáticas processadas pelos seus representantes, os Orixás. Na concepção iorubá, *Olòdúmarè* é

“(…) a suprema divindade criadora de tudo e de todas as coisas, inclusive dos *Òrìṣà*, que têm a incumbência de dirigir os seres humanos e administrar os vários setores da natureza, servindo de intermediários entre os seres humanos e Ele”. (BENISTE, 2012, p. 102).

Como informa José Beniste, os Orixás ficaram encarregados pela complementaridade da criação de *Olòdúmarè*, o que consiste em produções regenerativas. A exemplo de Oxalá, responsável por modelar os humanos, a partir do barro primordial *Omi* e *Amòn* (junção da água e terra), que viriam a habitar a terra. Oxalá foi, portanto, eleito por *Olòdúmarè* para a criação da terra e dos seres humanos. Após estarem modelados, *Olòdúmarè* reapareceu para lhes insuflar o princípio vital, o *Emí*, elemento similar encontrado em outras narrativas cosmológicas dos povos africanos, a exemplo de *Maa–Ngala*, dos bambaras.

As narrativas sobre o trabalho de Oxalá variam de acordo como são contadas, bem como seus heterônimos (Obatalá, Oxalufã, Orinsalá...). Entretanto, as várias perspectivas desse mito de criação apontam que o barro utilizado por Oxalá para modelar os seres humanos foi cedido por Nanã. Ela é a detentora dessa matéria prima e solicita o seu retorno, de cada ser vivo, ao final da vida. Aqui vale uma passagem de Mãe Stela de Oxóssi:

A criação dos seres humanos ficou por conta de *Òrinsanlá*. Na verdade, coube a este *oríṣa* moldar o corpo físico dos seres humanos a partir da lama concedida pelo *oríṣa Nana*. Esta, por sua vez, só permitiu o uso deste material sob a condição de que o mesmo lhe seria devolvido após um certo período de uso. Podemos observar que ao impor a condição de devolução da lama, o *oríṣa Nana* estabelece a regra básica da existência e fundamenta todas as demais regras que constituirão as leis capazes de garantir o equilíbrio e a continuidade da vida sobre a Terra. (SANTOS, 2006, p. 18).

Assim, os elos de continuidades existenciais em diferentes comunidades africanas no continente e na diáspora formam uma reversibilidade e não menos, um pensamento rodante. São constituídos de retornos, de formas esféricas e movimentos circulares ou ondulantes que permeiam ou formam as crenças, os planos, as visões, as ideias e os rituais. São inseridos no contexto dos imaginários e das estéticas dessas formações. Nas sociedades africanas, os constituintes circulares inseridos no cosmos são materializados nas rodas que continuam a girar, experimentando proximidades, encantamentos e resistências nucleares dos círculos que propõem um pensamento rodante, ou seja, aquele que surge das rodas. Tiganá Santana aproxima-se da confirmação dessa ideia quando profere:

A roda não é física necessariamente. A roda é uma forma de pensar. É um modo de pensar. É um modo de pensar que a gente pode perceber na capoeira, é um modo de pensar que a gente vê no candomblé, é um modo de pensar que a gente vê no samba, é um modo de pensar, note bem. E isso permanece internamente. (SANTANA, 2020)¹³⁸.

Portanto, são pensamentos rodantes que se configuram a partir do giro, da rotatividade, das cosmo percepções e de outras circularidades desenhadas nesses espaços. A exemplo do candomblé, do samba e da capoeira que constituem o corpo complementar de nossa pesquisa (Quinto círculo). São formas de pensar que se materializam no agir, entre tantas outras rodas africanas e afrodiaspóricas. Perpassaremos por elas, antes de centralizar a visão sobre a tríade do pensamento rodante afro-brasileiro (candomblé, samba e capoeira).

4.2. As rodas e os modos de pensar rodantes do Atlântico Negro

As rodas, os rodopios, as práticas circulares afro são composições do *modus operandi* das corporeidades negras no tempo espiralar (MARTINS, 2020). Nesse universo transcultural negro, as rodas se sobressaem e configuram modelos de celebrações, performances, projetos e produções que se espalham nos territórios do Atlântico Negro.

¹³⁸ Comunicação proferida por Tiganá Santana na apresentação *Cosmologia Bantu*, pelo programa *Terça Afro*, no dia 26 de maio, de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3NJOOC-8VY&list=WL&index=17&t=5948s>.

Esse lugar das encruzilhadas, nomeado por Paul Gilroy, forma o complexo das “estruturas de sentimentos, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2012, p. 35). A partir desses rodarões afrodiaspóricos fundamentam-se ideias, influências e modos de agir que denominamos de pensamento rodante.

Na globalização consolidada da vida contemporânea, em que prevalecem cada vez mais os desencontros, as cizânias e as disparidades políticas, econômicas e sociais, a potência que se apresenta na história dessas comunidades afro-atlânticas é um giro que pode contribuir para um desenvolvimento mais sensível, uma vez que, dentro dessas o acolhimento e a inclusão sempre foram base de suas subjetividades. Porém, não deixamos de alertar que esses espaços também podem se contaminar e deixa que o colonialismo e suas armadilhas entrem em suas porteiras, a exemplo do autoritarismo, da indiferença e de outros males. Contudo, é imperativa a história de resistência, potência e altruísmo na base dos conhecimentos de terreiros de candomblé, quilombos, das capoeiras e de tantas outras expressões negro-africanas.

A conexão dos métodos de aperfeiçoamento desses conhecimentos e sua política comunitária se dá pela criatividade e pela emoção do estar junto, forma comumente encontrada nas rodas de capoeira, nas giras, nos xirês, nas rodas de samba e em outros movimentos circulares emblemáticos no papel da resistência e da produção dos saberes. São nessas possibilidades que observamos, simbólico e decolonial, o giro de retorno, a valorização ao passado nesse nosso presente, com objetividade para um futuro melhor.

Nesse espaço afro-atlântico, em rodas da cultura afro-brasileira, por exemplo, ocorrem as experiências estéticas nos momentos em que são riscados os rituais, os jogos, as vibrações, os ritmos e as festas. Elas promovem de maneira lúdica a produção dessas comunidades, que incorporam em sua gama de saberes os círculos em expressões amplas. Promovem, portanto, a comunicação no solo da cultura e acendem o nosso imaginário. Azoilda Trindade explica que:

A questão do círculo, da roda, da circularidade tem uma profunda marca nas manifestações culturais afro-brasileiras, como a roda de samba, a roda de capoeira, as legendárias conversas ao redor da fogueira... No candomblé, os iniciados rodam/dançam durante alguns rituais ou festas. Com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se... (TRINDADE, 2006, p. 97).

As rodas afro-brasileiras são sistemas abertos e foram (re)inventadas pelos propósitos de negros e negras da diáspora, que se encontraram com as formas ameríndias já existentes nesses territórios que viriam a chamar de Américas. As rodas confluíram e constituíram o símbolo da resistência. Pontos culminantes da cultura empregada nos espaços urbanos e rurais, as rodas festivas das manifestações negras são observadas em diversas ilustrações desde o período colonial no Brasil. São produções libertárias, porque compor conhecimentos africanos em regimes coloniais na América era uma das formas de libertação do colonialismo que propôs o modelo cristão-cêntrico, a hierarquia desigual e todas as suas consequências nefastas.

As rodas enquanto elementos de resistência, criatividade e de desenvolvimento das comunidades são processos comunitários recorrentes na cultura afro-brasileira. As metas da perspectiva circular afro-brasileira são múltiplas, inclusivas e colaborativas. Como diz o ditado, “não se faz uma roda de samba sozinho”. Nesse giro, após ter se nutrido das artes, da poesia e das cosmopercepções africanas, caminharemos no imaginário e nas performances do candomblés, da capoeira e do samba, instituições culturais que reúnem conhecimento, tensões e alacridades no complexo encantado das rodas que promovem cultura, estética e política.

Vemos, portanto, que a formação de rodas, no contexto da cultura africana, é uma das propriedades mais importantes e que ocupam lugar estrutural no universo do Atlântico Negro. As rodas que se desenvolvem no contexto das culturas afrodiaspóricas são oriundas também de movimentos anteriores desenvolvidos no continente africano.

Percebemos as diferenças locais de cada grupo no continente e na diáspora africana, mas elas se assemelham na espiritualidade e no fazer artístico, no aspecto circular ou espiralar do tempo, no valor à ancestralidade. Desse modo, o crítico de arte Ola Balogun, ao observar algumas estéticas e religiosas negro-africanas, informa-nos que:

As formas de arte que se encontram nas diferentes nas regiões da África negra, e entre diferentes tribos, não só apresentam muitas vezes semelhanças de estilo como também vem a descobrir-se que possuem em comum um certo número de similitudes nas relações entre as formas artísticas e as crenças religiosas, tanto mais flagrantes quanto é certo que se podem atribuir às práticas rituais da maioria das sociedades africanas as mesmas origens. (BALOGUN, 1977, p. 43).

Verificamos em nossas leituras que essas conexões permanecem ou foram extintas em alguns rituais praticados por outras sociedades e culturas tradicionais fora do Atlântico Negro. O círculo ou as rodas se destacam como manifestação contínua. Os eventos cósmicos trazem essa relação com a ideia das festividades, consagrações e outros ritos em que as rodas, as espirais ou os círculos sejam presentes nas formas de ritual, jogo e imaginário.

No contexto afro, espirais, círculos e rodas permaneceram e se adaptaram conforme as condições de tempo e espaço. As tradições do Atlântico Negro asseguraram, seja no aspecto religioso, seja no contexto artístico, configurações circulares. E quando estamos tratando de certos rituais afro-atlânticos, estamos lhes inscrevendo no tempo e no espaço, em que o universo religioso cruza diretamente com o universo artístico, empreendendo uma estética própria dos povos africanos e seus descendentes, que se alarga como experiências paginadas em sua própria história pelo contexto da memória. De acordo com Leda Maria Martins (2002), esse movimento tem sua funcionalidade criativa pelo corpo e suas performances (orais, gestuais, hábitos).

Perceber toda essa colagem – ritual, jogo, arte, encantamento e comunicação – constitui aprofundamento no centro de nossos estudos sobre as rodas afro-brasileiras. Ela nos oferece um lugar de produção e interlocução de conhecimentos capaz de contribuir em nossos processos de existir e de criar, portanto uma forma de pensar pelo contexto das rodas. Com relação a essa proposta, Leda Maria Martins contextualiza que:

As performances afro-americanas, em todos seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento e fruição. Por meio delas podemos vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cumprir as faltas, vazios e rupturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e sua perda. (MARTINS, 2002, p. 70-71).

Portanto, se as rodas como performances tiveram nos territórios da diáspora sua reinvenção, suas raízes se localizavam principalmente no continente africano. Se alguém visitar algum país africano, não será estranho, seja por pesquisa ou por acaso, encontrar cerimônias públicas ou festivas, de comunidades tradicionais ou mais contemporâneas, tendo a roda no centro dos ritos. Mo Maiê traz uma narrativa recente, que ilustra bem o que queremos dizer:

os guéweul tocam o sabar para as jovens moças dançarem em duas filas circulares, que se transformam em uma só espiral, que logo volta a se abrir. acompanhando a cadência ritmada e seca do sabar, as moças e as molekas cantam e dançam como um só corpo – água viva! (MAIÊ, 2021, p. 20).

Mas esses rituais são bastante antigos. Em nossa pesquisa, uma das passagens que encontramos e conciliamos com essa ideia de ritual circular na diáspora é a cerimônia espiritual dos povos jagas¹³⁹. Nei Lopes indica que, no século XVI, a presença desses rituais no atual território do Congo, se desdobrava como uma prática de devoção aos ancestrais:

Antes de nascer o sol, o chefe tomava seu lugar com muita pompa, a cabeça enfeitada de penas de pavão, ladeado por dois ritualistas. O chefe cercava-se de quarenta ou cinquenta mulheres que, dispostas em círculo à sua volta, cantavam e dançavam, tendo na mão um rabo de zebra. No centro do círculo, acendia-se uma grande fogueira sobre a qual colocava-se pó de pemba (argila branca) dentro de um vaso de barro. Os ritualistas, entoando as palavras e cânticos propícios, pintavam seguidamente a testa, a frente, o peito e a barriga do chefe. (LOPES, 2005, p. 48).

Algumas cerimônias de povos do Oeste africano, são empreendidas em rituais circulares, com adventos públicos ou secretos, ou seja, a depender da cerimônia, o público poderia ser convidado a participar ou não¹⁴⁰. A seguir, uma observação desse contexto sobre rituais de danças e cantigas entre os povos do Oeste africano:

(...) as cerimônias geralmente ocorrem no terreno comum do complexo ou na floresta próxima. As mulheres, homens e crianças da comunidade, junto com seus convidados, formam um círculo, e dentro dele tomam a palavra os bateristas e os dançarinos. Em alguns casos, a comunidade também se junta cantando e batendo palmas; em outros casos, a participação ativa da comunidade não é bem-vinda, como é o caso das cerimônias religiosas de Mossi¹⁴¹. (MONTEIRO-FERREIRA, 2009, p. 194. *Tradução nossa*).

¹³⁹ Uma das ramificações dos povos Bantu.

¹⁴⁰ Alguns rituais do candomblé no Brasil são igualmente restritivos ou inclusivos. A exemplo da festa de Oxalá, em que, a certa altura do xirê, o público é convidado a se abrigar sob o seu *Alá* (tecido branco) numa grande roda espiralar, que remonta a um dos seus maiores símbolos, o caracol.

¹⁴¹ Trecho original: (...) *ceremonies usually take place in the common grounds of the compound or the forest nearby. The women, men, and children of the community, along with their guests, form a circle, and inside it, the drummers and the dancers take the floor. In some cases, the community also joins in singing and*

Nas práticas dos povos massai, as cerimônias religiosas de louvor para as divindades se incidem em arranjo circular: “Quando a seca ocorre, os massai apelam ao seu Deus supremo, fazendo com que os filhos cantem uma canção religiosa enquanto estão em círculo e segurando um monte de grama nas mãos depois que o sol se aposentar para o dia.¹⁴²” (MAZAMA, 2009, p. 448. *Tradução nossa*). Além da disposição, os massai se atentam ao caráter do encerramento do dia. O aposento do sol, como vimos anteriormente no cosmograma bakongo, anuncia a chegada de *Luvemba*, um ponto do movimento circular de transição na Grande Kalunga e isso quer dizer que a circularidade não é só uma questão de formas, mas de movimento presente também nos aspectos de tempo.

As cerimônias de iniciação também contam com rituais circulares ou em rodas. Amadou Hampâté Bâ, em sua obra clássica *Amkoullel, o menino fula* (2013), relata que, durante a iniciação de jovens adolescentes no processo de circuncisão dos povos fulas, um dos elementos fundamentais era a formação de roda com cânticos e danças, sempre entusiasmada pelos(as) *diêlis* da comunidade, que entoam cânticos e discursos. Vejamos uma passagem:

A assistência formou um grande círculo em torno dos *griots*. Alguns começaram a tocar e a declamar louvores. Na verdade, Lenngui conduzia a sessão. Durante toda a noite ela cantou, alternando melodias de pastores e cantos nupciais, canções de guerra e de amor, músicas épicas e nostálgicas. Os tamborileiros marcavam o compasso. Batendo palmas em ritmos alternados, a multidão mantinha a cadência. De vez em quando, um *griot* genealogista levantava-se e entrava no círculo. Balançando o corpo e a cabeça para frente e para trás à maneira dos fulas, dava a volta na roda. Começando pelas onomatopeias de costume, cantava a melodia do tema musical tradicional que escolhera, lenta ou rápida, alegre ou triste, e a multidão a repetia em coro. Então iniciava sua tirada improvisada sobre essa melodia. (HAMPÂTÉ BÂ, 2013, p. 194).

Nessa circunstância, a cerimônia ritual era inaugural, com a presença da comunidade. Mais adiante, Hampâté Bâ nos apresenta outra passagem, em que os adolescentes já circuncidados seguiam um ritmo de aprendizados que duravam por diversas semanas. Não obstante, algumas formas narradas por ele se aproximam

clapping; in other cases, the active participation of the community is not welcome, as is the case with the Mossi religious ceremonies.

¹⁴² Trecho original: *When drought strikes, the Maasai appeal to their supreme God by having children sing a religious song while standing in a circle and holding a bunch of grass in their hands after the sun has retired for the day.*

nitidamente das iniciações nas religiões de matriz africana no Brasil, que, embora não pratique a circuncisão, aprecia o ensinamento de cânticos e danças durante o processo de iniciação, inclusive a formação de rodas e do pensamento. Além disso, a ingestão de alimentos durante o processo iniciático, o aprendizado da conduta ética para a nova fase e outros componentes seguem uma metódica similar com àquelas que encontramos ainda hoje nos terreiros de matriz africana do Brasil. Vejamos o que diz Hampâté Bâ:

No decorrer da primeira semana, os circuncisos se empanturravam de comida como carneiros na engorda, mas só deviam evacuar depois das principais refeições. Dormiam de costas, com as pernas abertas. Ao primeiro canto do galo, seu bawo os acordava. Acendia-se uma grande fogueira ao redor da qual andavam em círculos, marcando o ritmo com as castanholas. O conjunto formava um coro muito harmonioso entre os fulas e mais ainda entre os dogons. (HAMPÂTÉ BÂ, 2013, p. 197).

Vemos, portanto, que os rituais religiosos ou culturais produzem a performance da oralidade, dos gestos, das danças e louvações às divindades e aos ancestrais com a presença das rodas. Desde os primórdios até hoje não se diluíram no tempo. Os rituais são fenômenos comunicacionais produzidos por estéticas próprias entre os sacerdotes e os devotos com suas divindades e ancestrais. São comunicacionais porque, além de conectar forças espirituais pelos cânticos, rodopios e gestos juntamente com a percussão musical, produzem encontros interpessoais e ciclos narrativos. Cada ritual conta uma ou mais histórias, seja de uma coletividade ou de um personagem divino ou ancestral.

Os rituais circulares dos povos africanos ilustrados se repetem nos territórios da diáspora e, nesses espaços, colaram suas insígnias, da qual o círculo é figura central. As rodas promovem o encontro e a tarefa comunicativa como uma pulsão de criatividade negra e do pensamento rodante dentro rituais afro-brasileiros. São manifestações transculturais que, geralmente, não obedecem ao colonialismo cultural. Ao contrário, ancoram-se no seu passado ancestral. Quando há, nessa produção, alguma interferência europeia, é porque houve o interesse de nossos(as) ancestrais em incluí-la no processo de desenvolvimento da cultura afro-brasileira.

E mesmo que a roda não se instale em uma ordem física, ela pode ser reavivada de outras formas, na memória, por exemplo. É o que vemos nos rituais afro que se desenvolvem em cortejos ou desfiles, como os afoxés, os blocos carnavalescos, os maracatus e os congados. Embora essas dramatizações se desenvolvam a maior parte do

tempo em marchas, aqui o que se configura é o ato, carregado de mitos que se diluem em imagens (ou grafias), no vestuário, nas canções e em outras representações. O seu aspecto circular é o valor ao passado atuando no presente em busca de um futuro. Por isso, Leda Maria Martins conclui que

Esse processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Como um *logos* em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao infans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento. (MARTINS, 2002, p. 85).

São muitos os formatos religiosos e ritualísticos que se originaram na África e que aqui nasceram, reconfigurados, ressignificados e, de certa forma, convertidos com as circularidades dos indígenas nas américas. Lembramos ainda que novas rodas e círculos continuam a surgir nas culturas afrodiáspóricas, formando, portanto, um processo contínuo.

Vale brevemente mostrar algumas reinvenções da roda neste lado do Atlântico. A kumina jamaicana, religião negra de origem bantu-congo, conta com a presença do rodopio enquanto potência de incorporações. Em suas cerimônias, não só a roda é praticada como os impulsos rodantes criam a passagem mais efervescente das incorporações, efetivando o corpo como meio para que as divindades possam transitar. Alexandra fala sobre esse processo:

A dança repetitiva, com padrão circular usada durante a cerimônia, gera energia nos participantes, permitindo que os antepassados tenham melhor acessibilidade ao corpo e ao espírito. O padrão de dança é relativamente simples: envolve dançarinos movendo-se circularmente no sentido anti-horário ao redor dos bateristas. No início, os devotos se movem de forma sincopada e lento e depois acelerar gradualmente o seu movimento. Ao longo da cerimônia, os dançarinos ficam cada vez mais animados e em ritmo acelerado, o que ajuda a movê-los deste plano terrestre para o reino

dos ancestrais por meio da transcendência¹⁴³. (ALEXANDRA, 2009, p. 371. *Tradução nossa*).

Esses eventos circulares também são vistos na pocomania, outra vertente afroreligiosa da Jamaica, praticada há mais de dois séculos. De expressão circular, assim como o candomblé no Brasil, o vodu no Haiti, a santería em Cuba e outras religiões similares, os rituais da pocomania estão abrigados sob circularidades, cosmopercepções e encantamentos. A ancestralidade é um componente vital nessa performance. Como discorre Gilzene:

A Pocomania segue o padrão africano de não dividir o mundo atual do pós-vida. Todas as coisas são circulares e recíprocas. De fato, os vivos e os mortos fazem parte da mesma força motriz do universo. Aqueles que faleceram foram apenas para outra parte da mesma comunidade. Assim, a divindade expressa amor e justiça na vida presente, não apenas na vida após a morte. Os seguidores da Pocomania acreditam que Deus está em toda parte, assim como os espíritos de seus ancestrais. Além disso, eles acreditam que o mundo espiritual é experimentado através do mundo físico natural. Invocar o espírito é parte integrante da Pocomania¹⁴⁴. (GILZENE, 2009, p. 531. *Tradução nossa*).

Da mesma forma, o vodu haitiano e outras manifestações oriundas do oeste africano compuseram uma continuação das crenças exercidas anteriormente ao processo de migração forçada. A dança *yanvalou*, presente no Vodu, também ocorre em rodas e com a experiência de comunicação por incorporações, impulsionando os adeptos a se movimentarem de forma serpenteada, uma ação relacionada à divindade Dan. Como ilustra Pogue:

Yanvalou é reservado principalmente para rituais e cerimônias. Realizada para o lwa haitiano, ou divindades, Aida Wedo, Erzulie e Ogou, e às

¹⁴³ Trecho original: *The repetitive, circular-patterned dance used during the ceremony brings about energy in the participants that allows the ancestors to have better accessibility to their body and spirit. The dance pattern is relatively simple: It involves dancers moving in a circular fashion anticlockwise around the drummers. At first, the dancers move in a syncopated and slow manner and then gradually accelerate their motion. Over the course of the ceremony, the dancers become increasingly excited and fast-paced, which helps to move them from this Earthly plane and into the realm of the ancestors through transcendence.*

¹⁴⁴ Trecho original: *Pocomania follows the African pattern of not dividing the present world from that of the afterlife. All things are circular and reciprocal. In fact, the living and the Dead are part of the same moving force in the universe. Those who have passed away have merely gone to another part of the same community. Thus, the deity expresses love and justice in the present life, not only in the afterlife. The followers of Pocomania believe that God is everywhere and so are the spirits of their ancestors. In addition, they believe that the spiritual world is experienced through the natural physical world. Invoking the spirit is an integral part of Pocomania.*

vezes para o Gede, a dança é usada para reforçar a comunidade e a solidariedade, bem como para induzir um estado de transe no qual os dançarinos podem estar possuídos por estes lwa. Os movimentos de Yanvalou foram descritos como fluídos e são realizados criando movimentos circulares ondulados através da coluna, do tórax e do plexo solar do dançarino. O corpo do dançarino se inclina para a frente com os joelhos dobrados enquanto ondula. Enquanto a parte superior do corpo está ondulando, os pés do dançarino deslizam para os lados com uma pausa na quarta batida do ritmo. Inclinando-se ainda mais na posição de Yanvalou Dos Bas, a dança parece ainda mais serpentina. Diz-se que o movimento serpentino imita o movimento de Damballah (o lwa associado à cobra) através da experiência ondulante do dançarino¹⁴⁵. (POGUE, 2009, p. 733. *Tradução nossa*).

Esses breves recortes apontam o quanto as rodas, giros e outros movimentos circulares são recorrentes na diáspora negra no contexto da América Latina e do Caribe. Outros tantos exemplos poderiam ser trazidos de experiências rodantes nos Estados Unidos e até mesmo na Europa a partir dessa expansão afrodiáspórica. Optamos, por enquanto, considerando nossas experiências de vida e de interesse de pesquisa, ilustrar as experiências locais, nossas rodas afro-brasileiras, como o candomblé, a capoeira e o samba, no próximo círculo.

¹⁴⁵ Trecho original: *Yanvalou is primarily reserved for rituals and ceremonies. Performed for the Haitian lwa, or deities, Aida Wedo, Erzulie, and Ogou, and sometimes for the Gede, the dance is used to reinforce community and solidarity, as well as to induce a trance-like state in which the dancers may be possessed by these lwa. The movements of yanvalou have been described as fluid and are performed by creating undulating circular movements through the dancer's spine, chest, and solar plexus. The dancer's body leans forward with knees bent while it undulates. While the upper body is undulating, the dancer's feet slide sideways with a pause on the fourth beat of the rhythm. Leaning forward even farther in the position of yanvalou dos bas, the dance appears even more serpentine. The serpentine movement is said to imitate the movement of Damballah (the lwa associated with the snake) through the undulating experience of the dancer.*



Rodante 5 – (estudos para colagem) – Alan Oliveira – 2021

5. QUINTO CÍRCULO – AS RODAS AFRO-BRASILEIRAS – CANDOMBLÉ, SAMBA E CAPOEIRA: ALICERCES DO PENSAMENTO RODANTE

O Brasil é configurado por múltiplas paisagens, contextos, histórias e encruzilhadas. Uma conjuntura desequilibrada, onde nunca houve democracia racial. Porém, nesse embaraço, a cultura negra soube conciliar seus interesses com os conhecimentos ameríndios e portugueses, seja no sincretismo religioso seja na apropriação de conceitos estéticos, mesmo em condições de subalternidade.

Nessa conjuntura afro-brasileira, poderíamos elencar uma ampla diversidade de rodas, fecundadas nas capitais e nos interiores do Brasil. Todavia, acreditamos que, pela nossa vivência em duas dessas rodas (o candomblé e a capoeira) e pela pesquisa realizada, seremos permitidos a falar com um pouco de propriedade, a partir do que percebemos nesses ambientes. Desse modo, procuramos elencar um terceiro tema, pois acreditamos ser difícil realizar um estudo sobre as rodas sem mencionar as rodas de samba, expressão rodante mais popular do Brasil, em diversas configurações regionais. E o samba por ser uma produção negra de referência nacional — como é o jazz nos Estados Unidos —, é também uma instituição que promove alegrias, aprendizados, encontros e a experiência negra brasileira. Dessa forma, para descrever algumas circularidades no trânsito cultural, apostamos no mesmo alimento (*corpus*) de “Seu Firmino”, personagem da pesquisa de Renata de Lima Silva:

Seu Firmino na verdade não é pernambucano, é baiano de São Félix. Mas, mesmo se fosse de Pernambuco, em São Paulo, onde mora há muitos anos, seria baiano. É assim que dizem dos nordestinos de toda ordem, até mesmo se o caboclo for paraense, é baiano. Pro Seu Firmino tudo bem, seria tão pernambucano quanto é paulistano. Muito embora não se esqueça do som e nem do cheiro do rio Paraguaçu, que divide São Félix de Cachoeira. Foi lá que o velho passou boa parte da vida... Talvez nem tão boa assim, mas é com saudade que ele conta que foi no Recôncavo Baiano que comeu no mesmo prato: samba, capoeira e candomblé. (SILVA, 2010, p. 19).

Esses frutos culturais negros do Recôncavo Baiano constituem uma das várias fontes da cultura afro-brasileira. Ampliamos a mirada desses sons, cheiros e sabores para outros quintais e terreiros, no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde se confluíram vários

conhecimentos negro-africanos. Convidamos os(as) leitores(as), desse modo, a conhecer ou repaginar seus conhecimentos sobre essas presenças culturais afro-brasileiras a partir de um olhar para as rodas: do candomblé (principalmente com o xirê), da capoeira angola e das manifestações do samba e de algumas vertentes anteriores ou regionais. Esses terrenos e terreiros são verdadeiras universidades que tecem o pensamento rodante.

5.1. Do xirê à refazenda: rodas da alegria, da comunicação e da formação do pensamento rodante

O xirê é um complexo circular, uma roda composta de narrativas, danças, toques de percussão e cânticos. Podemos dizer que é um dos maiores eventos do candomblé, religião afro-brasileira fundada por africanos e seus descendentes no Brasil. O xirê é ainda o espaço da apresentação da costura e da experiência degustativa de uma cozinha tipicamente afro, produzidas no terreiro: as vestimentas, dos devotos e das divindades, a decoração do espaço, a culinária servida e outras produções que consagram o xirê como uma verdadeira festa.

Embora xirê seja o termo abrangente para a roda no candomblé jeje-nagô, pode ser usado para outras rodas de outras vertentes religiosas afro-brasileiras e ameríndias, como a Umbanda, o Catimbó, o Toré, o Terecô... Tudo depende da tradição de cada espaço. Em outras circunstâncias, podem ser denominadas simplesmente rodas ou giras. O escritor Itamar Vieira Júnior, em seu romance *Torto Arado* (2019), menciona em diversas ocasiões as “brincadeiras do jarê” realizadas no interior da Bahia, especialmente para as religiosidades afrocatólicas praticadas na Chapada Diamantina. Observamos que a expressão “jarê” pode ser decorrência de outras variantes que partiram da palavra xirê, como jirê, jira, gira... Itamar Vieira Júnior, além de informar em sua tese de doutorado¹⁴⁶ que algumas pessoas empregavam o termo “jirê” para delinear o local e a própria prática do jarê, mostra a presença da palavra “brincadeira” utilizada pelos praticantes para denominar as festas e celebrações do jarê, brincadeira é a tradução da palavra original no iorubá: *şiré*.

¹⁴⁶ VIEIRA JUNIOR, Itamar Rangel. *"Trabalhar é tá na luta": vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina*. Tese (Doutorado - Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

No candomblé, o xirê é uma roda interativa, uma ordem de conexão e comunicação com as divindades cultuadas nessas comunidades. Entretanto, o aspecto do xirê não se limita apenas à perspectiva religiosa. Embora essa função seja muito importante para os(as) devotos(as), o xirê é uma celebração aberta para público, estejam eles(as) interessado(as) ou não na perspectiva religiosa.

Figura 35- Wilson Tibério - Cenas do Candomblé (Década de 1940)



Fonte: Museu Afro-Brasil, São Paulo.

Todavia, para existir uma roda como essa é necessário muito empenho e labor. A construção de um trabalho festivo que culmina o acontecimento do xirê, exceto quando este ocorre por eventualidade,¹⁴⁷ é pensado bem anteriormente à sua realização. Comumente é planejado meses antes, quando as lideranças responsáveis pelas comunidades definem em sua agenda os ciclos festivos.

A festa atrai um público diverso. Muitos que ali comparecem querem ver na roda as manifestações das divindades e as danças, além de saborear um alimento tradicional servido nos intervalos ou ao final do xirê. Para a promoção de um evento como esse, diversas atividades foram realizadas durante o dia da festa e mesmo nos dias anteriores. As atividades consistem em ciclos: oferendas, que são compartilhadas por toda a comunidade (interna e externa); decoração do quintal e do barracão (o espaço sagrado onde se realizam as festas), ordenado com os caracteres referentes aos orixás cultuados no dia.

Entretanto, um outro rito circular acontece bem antes do xirê. Trata-se do Padê (*Ìpàdê*). A intenção maior dessa roda é ofertar alimentos, bebidas e, principalmente, a

¹⁴⁷ O xirê pode ter diversas formas de manifestações e amplitudes. Pode se realizar apenas com a comunidade interna em certas ocasiões ou pode se desenrolar como um evento momentâneo. Geralmente, no entanto, está mais conectado às festas religiosas do candomblé.

devoção a Exu, as *Íyàmi*.¹⁴⁸ e aos(as) ancestrais. Esse ritual é necessário não somente para que tudo transcorra bem no xirê, mas também para agradecer às divindades pela saúde e por todas as coisas boas ocorridas, bem como para solicitar axé (força vital) para os caminhos futuros. Dessa forma, o propósito do Padê é definido pelas comunidades como “ritos prioritários” (SANTOS, 2008) ou como “cerimônia indispensável” (CARNEIRO, 2008). Faz parte, entre outros ritos, do ciclo de renovação do axé, facultando um fenômeno espiritual de comunicação circular. É “através do *Pàdé* que *Èṣù* é o encarregado de transportar, comunicar e restituir o *àṣe* dos genitores míticos, estabelecendo a harmoniosa relação que permite a dinâmica social e a continuação do ciclo vital” (SANTOS, 2008, p. 195).

No exercício do Padê, são realizados movimentos em círculos, reversibilidades, rodas, idas e vindas que preparam e ofertam as dádivas, juntamente com os toques e os cânticos. Conta ainda com a performance da iamorô e da ajimuda¹⁴⁹, que dançam circularmente ao centro da roda, no ritmo envolvente dos atabaques e dos cantos, em homenagens às divindades e aos ancestrais.

Tarefas realizadas e oferendas entregues, o terreiro abre a sua porta para a comunidade externa. A festa pública dará início com a ordem da ialorixá ou do babálorixá, lideranças da comunidade religiosa. Nesse momento, o dia de graça no terreiro vai se consagrar: com alacridade para a renovação do axé e com gratidão às divindades, pois o xirê, como bem adverte Mãe Stella, é essa “festa sagrada que homenageia e reverencia um Oríṣa.” (SANTOS, 2010, p. 92).

Como uma variante das diferentes simbologias africanas, a exemplo de sankofa e da reversibilidade, as rodas do xirê são movimentadas no sentido anti-horário. Nesse sentido, devotos conhecidos como filhos-de-santo vão dançando e gesticulando expressões que narram histórias e expressões dessas divindades, dos primórdios da criação e da evolução do universo. Ao mesmo tempo, entoam cânticos de acordo com a ordem apresentada, instrumentalizados pelos ritmos dos atabaques.

No processo de desenvolvimento do xirê, são rendidas homenagens a todos os orixás, com suas cantigas e danças específicas. Em alguns xirês do contexto jeje-nagô,

¹⁴⁸ Nas tradições iorubanas e afrodiáspóricas, *Íyàmi* são consideradas as Mães Ancestrais, divindades femininas definidas pelo pesquisador Marcos Antônio dos Santos como “Terra mantenedora do mundo detentora do axé feminino poder da fecundação” (SANTOS, 2000, p. 267).

¹⁴⁹ Auxiliadoras(es) da ialorixá ou babálorixá no culto do candomblé, especialmente no Padê. Enquanto a(o) ajimuda prepara a oferenda, a iamorô sai “à rua” para ofertar nos locais definidos.

ocorre, eventualmente, a interferência de uma roda ritualística e especial, em homenagem a Xangô. Conhecida como *Awón Orin Agbo Şàngó*, popularmente chamada de “Roda de Xangô”, ocupa um tempo significativo dentro do xirê, para performar cânticos, danças e gestos em tributo a esse orixá e aos ancestrais. Essa roda representa o memorial entre a África e a diáspora em nosso território. De acordo com José Beniste:

A proeminência de Şàngó (Xangô), neste momento, nos ritos de Candomblé se reporta aos princípios da organização do culto no Brasil, quando antigos africanos oriundos de Òyó aqui se estabeleceram, dando uma forma brasileira ao culto dos Òrişà. (BENISTE, 2002, p. 224).

Retomando a descrição do xirê, quando todas as divindades tiverem sido homenageadas, uma canção especial e mágica, geralmente dedicada aos orixás homenageados naquela data¹⁵⁰, dará início às incorporações no(as) iniciados(as) rodantes. A roda inicial se desfaz aos poucos, para dar início à roda das divindades que decidiram estar presentes, para nos envolver com suas narrativas e coreografias. É nesse momento que “(...) o indivíduo sofre uma mudança qualitativa na sua relação com o tempo e com o espaço. Poderíamos dizer que há uma ruptura no tempo cronológico; o tempo perde sua linearidade; é o tempo da interação do passado/presente/futuro. O tempo mítico” (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 123).

Geralmente, após uma pequena performance incorporada, para saudações gerais, as divindades são devidamente vestidas e preparadas. No candomblé jeje-nagô, Beniste aponta que “ao serem manifestados(as), esses filhos e filhas se tornam o próprio Òrişà e por isso são devidamente paramentados com suas insígnias, roupas e cores” (BENISTE, 2012, p. 99. *Grifos nossos*). As divindades são cobertas com suas inscrições: expressões corporais, vestimentas, adornos, ferramentas... Escritas que narram histórias, espaços e identidades.

Quando retomam ao barracão, as divindades, desenvolvem suas danças, que se movimentam continuamente em giros e rodopios. Nesse espaço se produz a comunicação estética entre os humanos e as divindades. Os cânticos, as saudações e os ritmos dos atabaques reavivam os mitos dessas divindades, e elas respondem com a performance de dança, gestos e grito de presença, tornando o imaginário bastante real, tornando tudo muito

¹⁵⁰ Explicando melhor, geralmente, se a festa é para Ogum, geralmente aqueles(as) iniciados em Ogum serão encantados e “virados” no santo, bem como os iniciados em Orixás que fazem parte das narrativas míticas de Ogum, como Oxóssi e Yansã, por exemplo.

mais que imaginário. Essa comunicação é amplamente movimentada pelo suporte do corpo na espiral do tempo. Como ilustra Leda Maria Martins:

Assim, as coreografias das danças negras mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em vôleios sobre si mesmo desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado, prefigurando o devir, numa concepção genealógica curvilínea, articulada pelos rituais, cerimônias festivas e mesmo fúnebres. Aqui nesses terreiros, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espirada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteio ocupa. O corpo, sob signo da reminiscência, dança o tempo, sendo também ele, o corpo, espirais. Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2020, p. 12).

Abre-se nesse giro a estética cósmica, as divindades contam suas histórias pelas imagens performáticas, em que a criação, a evolução do universo e sua rotatividade estão incluídas nas danças, cânticos e gestos desempenhados. Elas alargam nessas imagens os ciclos da agricultura, da caça, do movimento das águas, da guerra e muitas outras histórias.

Vale ressaltar que o xirê é uma das circularidades mais importantes no candomblé, mas não é a única. Essa instituição abriga todo um sistema global que invoca outras circularidades que, continuamente, envolvem o corpo e toda a cosmopercepção em torno desse corpo, como a leitura de suas escrituras. Na esteira dessa fenomenologia, Fábio Lima explica que:

As experiências dos corpos dos membros dos terreiros de Candomblé estão entrelaçadas às representações e a experiências sensíveis, como os sons, cheiros, imagens e memórias. Em suma, nos terreiros, o corpo é mais que “representações”, índices, ícones, gramáticas, dicionários, textos, bússolas e mapas, é a garantia da existência dos filhos de santo no mundo. Existência que deve ser compreendida como uma sinergia do corpo/ alma, organismo/psíquico e ambiente, numa relação de troca e de contaminação. (LIMA, 2015, p. 20).

Além da corporeidade, os valores e o respeito aos ancestrais se desenvolvem também nessa esfera, pois sem eles a roda não se movimenta, e o futuro será menos garantido. As ações comunitárias formam uma rede colaborativa, não somente entre os vivos, mas também com os ancestrais, as divindades, a flora e a fauna, e até mesmo com os não nascidos. Porém, se pensarmos somente o plano material, a instituição de comunidades

altruístas tem sido uma constante nesses espaços. As dinâmicas cotidianas afloram pensamentos, pedagogias da oralidade, modos de cura e produções de cultura, que se vitalizam circularmente. Sueli Carneiro e Cristiane Cury entendem que esse sistema religioso propicia ações transformadoras para os indivíduos que participam dessas comunidades. Elas afirmam que:

O sistema mítico do candomblé procura dar conta do ser humano em sua totalidade; possui uma teogonia que explica a ação dos indivíduos em toda a sua experiência. Reconhece-se então um passado e propicia-se um futuro; manipula-se o real e aquilo que parece fatal, auferindo ao homem a possibilidade de crer em sua inexorável capacidade criadora; possibilita ao indivíduo a atualização de suas potencialidades. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 108).

Em outras circunstâncias e paisagens, o candomblé e outras matrizes religiosas africanas trabalham o benefício não só pelos indivíduos, mas também pela própria humanidade. Kota Mulanji (2020).¹⁵¹ discorre que a unidade tradicional dos povos afro-brasileiros é o terreiro, uma área que não está delimitada somente no espaço físico das comunidades. Os territórios dos povos tradicionais de matriz africana se encontram nos solos, nas florestas, nos recursos hidrográficos, no ar e em tantos outros campos onde existe vida. Assim, o corpo é um terreiro dentro de outros terreiros, inclusive do maior, que é a Grande Roda. Esses terreiros são espaços de convivências que, na visão dos povos de matriz africana, propagam territórios da organização política e social, que acontecem graças às comunicações da oralidade e da circularidade (MULANJI, 2020).

Da mesma forma e no mesmo evento, a sacerdotisa Lindinalva Barbosa (2020) pondera que as organizações econômicas dos terreiros, no final do século XIX, foram frutos da sabedoria empreendedora de mulheres negras, ialorixás e outras sacerdotisas inspiradoras. Ela complementa que o candomblé manteve as matrizes culturais que substanciam a música, a língua portuguesa e outras marcas da alma brasileira. Para a sacerdotisa, a cosmogonia dos povos africanos pode ser vista nos corpos e nas rodas do candomblé, em qualquer modelo de religião negra-africana. Mais adiante, ela profere que a dança, no sentido anti-horário dos povos de matriz africana, indica um outro tempo e que a

¹⁵¹ As falas de Kota Mulanji e Lindinalva Barbosa foram coletadas na videoconferência: *Vagamundos Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros-Cosmologias e Cosmo-Percepções Afro-Diaspóricas* em 15 de outubro de 2020 pelo CPT-SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7dJPLZ-aXE&t=1839s>.

forma circular orienta uma distinta maneira de olhar o outro. Para ela, nessas rodas, não impera a hierarquia comumente conhecida e autoritária, pois ali “não tem maior e nem menor” (BARBOSA, 2020).

As formas de ver o mundo dos povos afrodescendentes, como aqueles que fundaram e os que atualmente vivem no candomblé, inscrevem-se no prefixo comunicativo do RE (Morin, 2002). A matriz africana religiosa no Brasil se dá por ressignificação, reterritorialização e por aquilo que Gilberto Gil denominou como *Refazenda*. Por isso, Gil afirma que esses povos, do momento colonial ao pós-colonial, “tiveram que refazer tudo, refazer linguagens, refazer parentescos, refazer religiões, refazer encontros e celebrações, refazer solidariedades, refazer culturas. Esta foi a verdadeira Grande Refazenda” (GIL, 2007, p. 12).

A idealização de uma pequena África pensou compartilhar os valores e o respeito aos recursos naturais com todos os seres que habitam e usufruem deste ambiente. Uma dessas ações no candomblé são os processos pedagógico, cultural e medicinal que promovem viradas e que reinauguram novas pessoas na Grande Roda. Quando essa renovação ocorre, esses seres transformados possivelmente se tornam melhores consigo mesmos e com o mundo, tornam-se efetivamente rodantes. Dessa maneira, Sueli Carneiro e Cristiane Cury observam que o candomblé presta um serviço à sociedade, a partir do momento em que:

1. inscreve-o numa ordem metafísica, propondo-lhe um ser mitológico visível; 2. articula esse ser ontológico, essa singularidade, a um universal expresso por um panteão; promove assim sua elevação espiritual; 3. restitui-lhe sua dimensão natural, pois é estreita a correspondência entre os elementos da mitologia e os elementos da natureza. Portanto, ao inseri-lo nesta mitologia, inscreve-o ao mesmo tempo no reino da natureza, recuperando assim a unidade entre homem e natureza; 4. a mitologia, ao referir-se a todas as ações humanas significativas, explica e compreende suas contradições sociais e individuais, propondo caminhos alternativos para a sua ação sobre o real; 5. em oposição ao projeto individualista da sociedade global, oferece-lhe uma opção comunitária. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 112. *Grifos nossos*).

Vemos, portanto, que a dinâmica do refazer pelo candomblé vai bem além do fenômeno religioso e espiritual, todas as possibilidades listadas acima e suas decorrências formam o pensamento rodante. Além de fornecer uma forma de pensar, o rodante, essa movimentação que reorganiza o indivíduo é atravessada pela cultura, pelo fazer estético e

pela economia criativa. Colabora politicamente e socialmente na luta pelos direitos humanos e promove processos de cura para seres destituídos ou que não encontraram tratamentos em outras experiências de atendimento oferecidas pelo Estado (escolas, hospitais) ou em outras instituições religiosas. Como informou a sacerdotisa Lindinalva Barbosa (2020), esses processos se dão porque os povos tradicionais de matriz africana possuem, entre outros encantamentos, a forma circular comunicativa, que aproxima, fortalece, interage com o outro e com as divindades, montando outra estratégia de ver e ser, ou seja, sua cosmopercepção.

Essa ambivalência retroativa e propositiva do indivíduo também se agrupa na proposição política e comunitária que acontece nos terreiros desde sempre. Pois, “voltar às origens, valorizar a África (...) eram táticas de construção étnico-grupal” (SODRÉ, 1988, p. 66). Refazer é uma ideia circular porque promove um retorno, uma sankofa. E nesse círculo também pode-se criar uma comunidade, família ou grupo. No candomblé, a existência de outra família além da biológica consolida a ideia de comunidade. Ali se formam um abrigo espiritual e um acolhimento familiar. Por isso Gilberto Gil diz que “ninguém é estranho no candomblé. São todos parentes de santo” (GIL, 2007, p. 13).

A prática da familiaridade, para além do candomblé, é vista em outras instituições similares, como as irmandades católicas negras, existentes desde o período colonial, e as irmandades das juventudes periféricas contemporâneas: os “manos”, as “manas”... São esses jovens que dão vida e resistência aos movimentos estéticos que se consagraram, especialmente nos Estados Unidos na década de 1970, com a dança e a música *funk*, onde as rodas também eclodiram. A partir do *funk*, surgiram outros movimentos, como o *hip-hop* na década de 1980, que se espalhou internacionalmente, gerando novas formas de expressão negro-africana-diaspórica até os dias de hoje.

Os bailes contemporâneos do kuduro (expressão musical angolana) são tomadas pelo surgimento das rodas. O escritor Kalaf Epalanga, em sua obra *Também os brancos sabem dançar*, descreve essa formação: “no meio da pista as pessoas abrem uma roda e, dentro dela, dois bailarinos contorcem os corpos numa batalha pelo título de melhor kudurista da noite” (EPALANGA, 2019, p. 126). O kuduro, assim como outras expressões negras atuais, é continuidade de movimentos anteriores, fincados na roda, como as manifestações religiosas africanas.

O pesquisador Deivison Campos confirmou em sua tese, *Do disco à roda: a construção do pertencimento afrobrasileiro pela experiência na festa Negra Noite* (2014), que as rodas emergidas nos espaços dos bailes funks no Brasil são ressignificações das tradições africanas como o candomblé e a capoeira. Além disso, a capoeira inspirou alguns movimentos das danças de *Hip Hop* nos Estados Unidos na década de 1970. Dessa forma, o candomblé e a capoeira são agências estimuladoras de cultura, ética e estética negra. Como lembra Helena Theodoro:

Em relação ao processo cultural, a religião negra é fonte e dinamizadora de um *ethos*, indicadora de comportamentos, hábitos, enfim, de uma maneira de ser. Estabelecendo e proporcionando uma ética própria, vem imprimindo formas e relações sociais, estipulando a vida comunal e estabelecendo padrões estéticos próprios e formas específicas de comunicação ou acesso ao riquíssimo sistema simbólico — pleno de conhecimentos e sabedoria — que vai caracterizar uma pedagogia afro-brasileira iniciática. (THEODORO, 2008, p. 92).

Portanto, a circularidade no candomblé, apresentada pelo xirê, nas cosmopercepções e nas iniciações que promovem o renascer dos indivíduos, pela refazenda cultural, colabora também com a representação estética. Reunidas todas essas bases, podemos ver bem mais além, com o pensamento rodante. Um exemplo pode ser encontrado na fala da sacerdotisa Ya Jô Brandão, do culto jeje, que pondera sobre uma roupa específica do Terecô de Codó, no Maranhão, e o seu contexto sobre a circularidade. Diz ela:

Eu sou muita apaixonada pela roupa do Terecô de Codó, por exemplo, que é belíssima aquelas batas maravilhosas, e um dia, minha mãe me falou porque que essa bata é assim. Porque ela representa a volta do mundo. Quando os encantados, os caboclos de Terecô rodam no salão, aquela bata dá uma viravolta que significa a rotação do mundo, da Terra. (BRANDÃO, 2020).¹⁵².

Essas vestimentas, com seus diversos detalhes, elaboram a potencialidade estética e cosmoperceptiva na visão de mundo dessas comunidades. Dessa forma, nada no candomblé (e em outras matrizes africanas) é tão singelo; tudo se comporta em uma

¹⁵² Comunicação proferida na videoconferência Vagamundos - Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros-Cosmologias e Cosmo-Percepções Afro-Diaspóricas em 15 de outubro de 2020 pelo CPT-SESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7dJPLz-aXE&t=1839s>.

diversidade de significantes e significados. Assim como as vestimentas exemplificadas do Terecô, a circularidade aponta diversos espaços: nas arquiteturas das casas e templos das divindades; no ordenamento dos assentamentos; no formato dos alimentos, como o acará, conhecido popularmente como acarajé, que se traduz por “bola de fogo”, por exemplo. Esse acará representa a formação achatada do planeta Terra e é constituído pelo calor do óleo de dendê aquecido em alta temperatura; uma constituição explosiva e, ao mesmo tempo, formadora.

Poderíamos citar muitos outros detalhes que configuram o pensamento rodante encontrado no candomblé. Entretanto, muitas formas circulares são bastante subjetivas. Por isso, acreditamos que a circularidade encontrada no xirê e na refazenda sejam pontos comprovativos de que os círculos compreendem um potencial espacial e educativo nesses processos que formam ideias, pensamentos e ações. Essas concepções de terreiro, pensamentos rodantes, projetaram-se em outras manifestações culturais afrodiáspóricas no Brasil, como a capoeira e o samba, que igualmente produzem rodas e novos pensamentos. É o que veremos a seguir.

5.2. Na volta que o mundo deu, na volta que o mundo dá: a capoeira e a roda de capoeira

Quem quiser me ver arroteia o mar três vez.
Quem quiser me ver, três vez arroteia o mar.
(Das cantigas da capoeira angola)

A capoeira é uma criação afro-brasileira, de origem africana, principalmente advinda das formas de pensar e agir dos bakongos e que promove complexidade filosófica. Tiganá Santana (2021) propõe um conceito bem gerido para esse fazer negro-africano: a “capoeira do pensamento”¹⁵³. Ele a concebe como uma interação ou movência entre o corpo e o espaço/tempo. Vejamos:

¹⁵³ Segundo o autor (2021), essa ideia é retomada a partir da obra HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

A capoeira do pensamento é a ocupação do corpo no ar do mundo de forma simultânea à irrupção de um mundo a partir de um corpo – a partir, portanto, da encarnação da mobilidade do que vive: as passagens de fora dão-se dentro, num duplo que opera no fazer existir. (SANTANA, 2021, p. 85).

Mestre Pastinha, um dos principais difusores e preservadores da capoeira angola e filósofo dessa concepção, já apontava que a capoeira é “mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método, seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. (PASTINHA, 2009, p. 21). O mestre oferecia, nesse contexto, uma ementa complexa que remonta a luta e libertação, espontaneidade e enigma.

Essa ânsia de liberdade que Mestre Pastinha indicava é uma luta que se dá pelos corpos – conhecida por jogo de capoeira –, pela experiência coletiva de pessoas que constroem na circularidade a mandinga, a destreza e a presteza, os desafios e o saber-fazer atrelado à fenomenologia do pensamento:

Sentir, fazer e pensar, sem hierarquia e linearização, o jogo de corpo se resume em ações táticas. Penso fazendo e faço pensando. Para os capoeiras o corpo é também a instância daquilo nomeado como mente e espírito, assim não se assume dicotomias, se reivindicamos um modo de racionalidade essa é corpórea, pois o corpo é a esfera do ser/saber e de toda sua imanência. (RUFINO; PEÇANHA; OLIVEIRA, 2018, p. 81).

O corpo rodante (terreiro e movimento), o corpo que pensa a partir da roda. De acordo com Renata Lima de Silva, “na roda, movimento é o próprio pensamento do corpo” (SILVA, 2010, p. 39). No âmbito educativo, a filosofia não abandona esse processo de pensamento e ação pela capoeira, serve-lhe como meditação e maneiras de se posicionar diante do outro e das relações com o mundo. De acordo com Sara Abreu Machado e Janja Araújo, “em sua dimensão educativa, o jogo da capoeira ensina e reflete as formas de se relacionar com o outro e consigo mesmo” (MACHADO; ARAÚJO, 2015, p. 99)

Ainda nesse aspecto do pensamento e do aprendizado, Rosângela Araújo (Mestra Janja) observa que a capoeiragem¹⁵⁴ é muito mais que academia (no sentido estreito e mecânico). A autora informa que:

¹⁵⁴ De acordo com Rosângela Costa Araújo (Mestra Janja), a capoeiragem consiste em “uma comunidade supra grupal e que, embora não esteja num único espaço geográfico, desenha algumas territorialidades no contexto” (ARAÚJO, 2015, p. 7).

Entre os capoeiras, educar é algo muito maior que compreender e reproduzir conteúdo, mas olhar para o mundo e tornar-se parte implicada na produção, gestão e difusão dos conhecimentos que se refazem e se renovam. É aqui que a tradição cumpre um papel primoroso também na renovação das formas de refletir estar no mundo, em movimento, em cadeia, em rede. (ARAÚJO, 2015, p. 12).

Esse refazer e essa renovação dos quais Mestre Janja fala estão associada à *refazenda* que observamos no tópico anterior. Dessa forma, a circularidade integra essa complexidade de uma “filosofia de vida” (ARAÚJO, 2015). Os movimentos corporais que a capoeira angola oferta transitam em gingas, ações de retrospecto/prospecto e em projeções que se intercalam com pausas e momentos de meditação, como a “chamada¹⁵⁵” e a “volta ao mundo¹⁵⁶”. Contudo, não se dá somente por aí. A capoeira angola oferece um leque de ensinamentos que estão relacionados a transformações dos indivíduos e da coletividade, numa ótica rodante. Essas e muitas outras invenções da capoeira são agrupadas na existência da roda de capoeira, uma verdadeira instituição dos povos negros no Brasil, que é performada nas estéticas corporais com as expressões do corpo em jogo e com a música. Podemos compreender que a capoeira é uma escola que forma capoeiristas, pessoas e pensamentos rodantes, especialmente a capoeira angola.

A capoeira angola é iniciática, mas também inspiradora. “Aprender os movimentos da capoeira não se limita a aprender a jogar em uma roda de capoeira. A capoeira angola é um jogo de desafios e inversões, mais que (de) certezas” (MACHADO; ARAÚJO, 2015, p. 99). Pode-se aprender de dentro ou de fora. Para quem está dentro (se realmente estiver), um tanto melhor, para aprofundar em suas impossibilidades; para quem está de fora (que muitas vezes está dentro), pode-se aprender com a observação. Tiganá Santana ilustra esse processo a partir de sua própria experiência, no argumento do que ele propôs como capoeira do pensamento:

Reporto-me a tempos de infância em que aprendi a cantar as ladainhas de capoeira com meu pai, acompanhando as rodas, concorrências,

¹⁵⁵ A chamada consiste em uma ação realizada durante o jogo, em que o(a) capoeirista conchama o(a) outro(a) camarada para um bailado tenso e, ao mesmo tempo, harmônico, que se desdobra em passos de vaivém, podendo surtir em armadilhas. “A chamada – o movimento de passo a dois – pode ser lida como síntese do que é a capoeira, uma verdadeira encruzilhada. Ali tem que saber entrar de mansinho para poder sair sem cair na armadilha que está ali guardada e escondida esperando o momento certo para te pegar” (RUFINO; PEÇANHA OLIVEIRA, 2018, p. 81-82).

¹⁵⁶ Momento em que os(as) capoeiristas transitam em sentido anti-horário, para meditar ou mesmo “armar uma situação” inusitada, atacando de surpresa o(a) adversário(a).

esvaziamentos e renascimentos, e podia intuir a atuação do pensar da ginga à solene paragem aos pés do berimbau, em que o tempo desacelera e propõe que a roda recomece, sendo outra. (SANTANA, 2021, p. 84).

Como o filósofo narrou, aprendeu não só a cantar: carregou consigo outras nuances que partem da roda. Assim, podemos acenar que somente as cantigas de capoeira já têm muito a nos ensinar. Vejamos um exemplo: “quem quiser me ver, arroteia o mar três vezes / quem quiser me ver, três vezes arroteia o mar”. Reproduzo o trecho do corrido, citado na abertura deste tópico, pois ele nos permite pelo menos três visões ou percepções sobre a capoeira angola: 1) a complexidade de um conhecimento acessível (você pode ver), mas essa visão deve ser buscada com bastante esforço e por uma forma circular (arrodear o mar três vezes); 2) a circularidade navegante aplicada nas culturas do Atlântico Negro; 3) a trindade aplicada nas culturas africanas.

O último aspecto – o da trindade observada na cantiga, as três vezes do arroteio do mar – pode nos levar a meditar sobre algumas sapiências do pluriverso das culturas negras, pois o número 3 é bastante particular nas cosmopercepções africanas. Sobre esse argumento, Leda Maria Martins explica que:

Quando estamos na ótica do pensamento negro, nós estamos falando do 3. Nós fugimos da ótica binária da dualidade e isso, assim como a dualidade estrutura o pensamento ocidental, o pensamento como estrutura africano assenta-se no três. É do 3 inclusive que vem não apenas o desenho das encruzilhadas, mas é no 3 que vem a simetria, que possibilita a síncope, que estrutura a gira. (...) E nós sabemos que na ótica tanto dos iorubás, quanto dos saberes bantus, o 3 é também o número dos Senhores da Porteira, dos portais e das encruzilhadas, os mestres do movimento.¹⁵⁷ (MARTINS, 2020).

Encontrado no candomblé e em outras culturas negras, o número 3 não deixa de estar presente na capoeira angola, que é composta na sua estrutura musical pelos três berimbaus: *Gunga*, *Médio* e *Viola*.¹⁵⁸ Essa organização parece repetir, à sua maneira, a

¹⁵⁷ Comunicação proferida na aula *Tempo em performance*. Mediação de Tiganá Santa e Cintia Guedes. Salvador: Universidade Federal da Bahia - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. IHAC-DIGITAL, 17/12/2020. Disponível em: <https://ihacdigital.ufba.br/midiateca/>.

¹⁵⁸ Berimbau é um instrumento musical de tradição africana. Sua estrutura é formada por um arco de madeira, geralmente o *guatambú*, encontrado no cerrado brasileiro, e a *beriba*, encontrada na região nordeste. Esta última, como vemos, influenciou o nome do instrumento. Complementa esse arco um arame estirado em suas extremidades, com uma cabaça presa na sua parte inferior, geralmente a um palmo de distância da base. As cabaças são de extrema importância nas sonoridades e informam o tipo de berimbau: *Gunga* (cabaça maior de timbre grave); *Médio* (cabaça média) e *viola* (cabaça pequena). De acordo com Pedro Abib, “o berimbau, instrumento utilizado na antiguidade para conversar com os mortos, exerce função primordial no rito

formação dos três atabaques incorporados no candomblé jeje-nagô: o *Run*, *Runpi* e *Lé*.¹⁵⁹. As ações da capoeira também estão inscritas em três processos que se reúnem na formação e desenvolvimento da roda de capoeira. Como ilustra Rosângela Araújo (Mestra Janja):

Sendo a Roda de capoeira uma estrutura dinâmica, sua ritualização permite várias trocas entre os seus integrantes e levando em conta a presença de, no mínimo, três protagonismos simultâneos: os que jogam, os que tocam, e todos que cantam. Estas trocas são processadas através de acordos sutis de comunicação, que passam por olhares, por sotaques cantados, etc. (ARAÚJO, 2004, p. 34).

Vemos que o número 3 é um algarismo bastante significativo nas produções culturais afro-atlânticas; corresponde, inclusive, às encruzilhadas, como aludiu anteriormente Leda Maria Martins. E a encruzilhada “(...) é o espaço regido por Exu, aquele que, segundo os mitos, é a boca ávida que devora tudo o que existe, mas também regurgita, regenera e recria” (CARDOSO, 2008, p. 15). Assim, igualmente Mestre Pastinha nos salientou que a capoeira é “tudo que a boca come e tudo que o corpo dá”. Alia mais três ações: a alimentação, a ingestão e a energia resultante deste processo. Dessa forma, a capoeira é a própria “encruzilhada” e está situada no plano exusíaco (SIMAS; RUFINO, 2018), pois Exu é considerado também o dono do corpo e a divindade que tudo come.¹⁶⁰. De acordo com Dravet, é nessa visão terciária que “Exu desconcerta o olhar dialético eurocentrado” (DRAVET, 2019, p. 120), pois possui a perspicácia de contrariar a imposição conjugada da dialética ocidental, ostentando e agindo com suas múltiplas simbolizações do duo.

Exu também rege o lugar público em que se desenrola a roda de capoeira. Além da dinâmica com o ciclo alimentar, o espaço da rua onde a capoeira é mostrada e aprendida é o território dessa divindade. E, em mais uma associação, toda a malandragem, mandiga, malícia e vadiação, bem como todo o oposto dessas circunstâncias, são recorrentes na

representado pela roda de capoeira angola, pois ele é o responsável por estabelecer essa conexão com o sagrado, e com a ancestralidade representada pelo tempo da escravidão, e antes ainda, por tempos remotos e longínquos que remetem a mãe África” (ABIB, 2004, p. 63). Dessa forma, podemos compreender que o berimbau é uma mídia, que conduz a circularidade ancestral.

¹⁵⁹ Os atabaques são tambores imprescindíveis no candomblé: o *Run* é o atabaque maior, com sonoridade mais grave; o *Runpi* é o atabaque médio, que segue o *Run*; e o *Lé* é o atabaque menor, que, por sua vez, acompanha o *Runpi*.

¹⁶⁰ Sobre exusíaco: SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. Sobre a relação de Exu com o ato de gerir todos os alimentos, recomendamos a leitura de RUFINO, Luiz. Exu: tudo que a boca come e tudo que o corpo dá. In: TAVARES, J. C. *Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas*. Curitiba: Appris, 2020.

capoeira e são igualmente aspectos simbólicos de Exu. Portanto, a capoeira tem o contorno do sistema exusíaco, que trama o caos e a ordem, de modo que Mestre Pastinha ponderava que, na capoeira angola, se ancora tanto a enganação como a verdade (PASTINHA, 2009).

A capoeira angola, amparada nas produções negras – que são culturas navegantes (GILROY, 2012) –, é mais um navio fluindo no oceano do Atlântico Negro. Vale lembrar que a ideia de mar, água, fluxos e refluxos, entre outras atmosferas, são frequentemente revisitadas pelas bocas que expressam em seus cânticos a saudade, a memória ou o imaginário do mar. E também pelos gestos do(a) capoeirista, que pode simbolizar o ato de remar/navegar as ondas em seus movimentos, na ginga e nos balanços corporais.

Na capoeira angola, a tradição também é reversível, como podemos perceber no contexto das suas histórias, escritas e gestualidades. E mais ainda: em sua trajetória, podemos conceber a capoeira angola para além de uma cultura africana. Como observamos anteriormente, ela é uma escola de tradição afrodiaspórica, um centro de formação que enxerga no passado suas origens e defende isso, politicamente, de mãos dadas com outras agendas dos movimentos sociais.

Vicente Joaquim Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, foi um dos principais organizadores da instituição angoleira no Brasil, quando inaugurou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, em Salvador (BA), no ano de 1941. Porém, é importante saber que ele já praticava e ensinava capoeira desde 1920.¹⁶¹, juntamente com outros mestres. Enquanto modalidade de luta, dança e movimentação corporal, a capoeira angola surgiu no continente africano, especialmente nos territórios bantu-kongos. Isso foi evidenciando por pesquisa dos próprios capoeiristas.¹⁶² Como explicou Mestre Pastinha: “não há dúvida que a capoeira veio para o Brasil com os escravos africanos” (PASTINHA, 1988, p. 20). Ele mesmo conta sobre seu próprio aprendizado aos 10 anos de idade, transmitido por um velho africano, chamado Mestre Benedito (PASTINHA, 2009).

¹⁶¹ De acordo com Letícia Vidor Reis (2004), entre 1910 e 1922 Pastinha ensinou capoeira em uma oficina de ciclistas localizada no Mirante do Campo da Pólvora, em Salvador. Porém, as escolas de capoeira eram irregulares devido à proibição da vadiagem, como era conhecida a prática da capoeira naquele momento. Somente na década de 1940, Pastinha vai organizar o que hoje conhecemos como capoeira angola.

¹⁶² O documentário *Jogo de Corpo* (2013), de Matthias Assunção, Richard Pakleppa e Cinésio Peçanha (Mestre Cobra Mansa), é um bom exemplo. A ideia central do filme é a busca da compreensão da conexão ancestral da capoeira no Brasil e no território africano. Além disso, traça parte da biografia do próprio Mestre Cobra Mansa, de sua trajetória e inquietação de pesquisador. Ele é provocado a viajar para o interior Angola, em busca de respostas sobre essa ligação ancestral da capoeira, tendo as ferramentas da oralidade e os registros audiovisuais para a produção da pesquisa.

Performando mais que luta, Mestre Pastinha propôs a elaboração de uma reafirmação da capoeira apoiada na reversibilidade, pelo imaginário ancestral das tradições dos povos bantu. A capoeira teria se inspirado na luta praticada por zebras, no território africano, denominada *n'golo*. Nos territórios bantu-kongo, o *n'golo* representava um rito que se dava na passagem da adolescência para a vida adulta, simbolizando a conquista de uma esposa, por dois rapazes.

A adoção de “angola” como sobrenome da capoeira ensinada por Pastinha tem a relevância de homenagem ao seu lugar de origem, bem como às peculiaridades inseridas em seu contexto ritual e identitário. Significa, evidentemente, um retorno.

Na atualidade consideramos a capoeira angola um ordenamento da cultura negra, dirigida a todos os povos, que imprime valores ancestrais, cuidados coletivos, estética e linguagem corporal pela dança, luta e movimento, muito mais enraizada nas tradições africanas, em especial aquelas praticadas na região bantu-kongo. A capoeira angola, nesse quesito, como já observamos, é muito mais impactante que a capoeira regional¹⁶³.

Fundada por Manoel dos Reis Machado (1899-1974), o Mestre Bimba, em 1937, a capoeira regional adquiriu um modelo que foi rompendo, gradativamente, com preceitos dos ancestrais. Foi incorporando elementos externos, como golpes de lutas orientais. Atualmente, alguns segmentos inseriram até mesmo valores cristãos neopentecostais, o que exacerba a colonialidade operando e descaracterizando o território da cultura negra. O desenvolvimento da capoeira regional se desdobrou em uma arte marcial com aplicações acrobáticas e intervenções folclóricas, tornando-se o que conhecemos por capoeiras moderna e contemporânea.

Assim, vale alertar que, com uma ótica para a tradição de um pensamento rodante e decolonial, nossa abordagem navega apenas pela capoeira angola, já que ela se produz sobre a roda dos valores ancestrais, debate as questões políticas e agrega coletivos. Como cerne de produção de conhecimentos dos corpos, tem promovido a quebra do engessamento decorrente do colonialismo, bem como se contraposto ao racismo e a outras formas de opressão: machismo, sexismo, homofobia e outras desigualdades e injustiças sociais. Desse modo, a capoeira angola performa no mundo como um movimento social.

¹⁶³ De acordo com Nei Lopes: “a capoeira regional é uma variante da capoeira angola criada na Bahia, na década de 1930, por Mestre Bimba, e que mescla elementos das artes marciais japonesas. Nessa modalidade, em vez da malícia, da calma e da ritualística presentes na capoeira angola, estimula-se a competitividade, o que a torna efetivamente uma luta, um desporto, uma arte marcial”. (LOPES, 2011, p. 342. *Grifos nossos*).

Atrelada às cosmopercepções africanas, a capoeira angola permite aos participantes o pensar e o agir por outras correntes de conhecimento. Perpassada pela ginga, a capoeira angola possibilita um novo modo de ser, incorpora na sua comunicação a oralidade com o uso de provérbios e gestualidades, introduz nas percepções intuições, atenção e análises de experiências afro-orientadas.

Ao adentrar nesse campo de conhecimento, as pessoas praticantes, tornam-se angoleiras. Rosângela Araújo (Mestra Janja) revela que a capoeira angola é

(...) praticada por pessoas que se reconhecem e são reconhecidas como *angoleiras* e que embora tenham diferentes origens étnicas e sócio-econômicas, atuam numa espécie de militância sobre esta (sua) africanidade, hoje interpretada na forma de distinção à capoeira moderna, sendo também uma estratégia de formação a partir de elementos que não estão presentes nos códigos oficiais de civilidade atrelados a Educação. (ARAÚJO, 2004, p. 15).

Toda a esfera dessa produção cultural negra-africana é construída pelos aspectos rodantes. Como apontam Barros e Abreu, a capoeira “é um ritual forjado em roda” (BARROS; ABREU, 2009, p. 08). Não sendo diferente das demais organizações de matriz africana no Brasil, a capoeira angola também mantém a formação e a prática da roda em rodas: inclui símbolos circulares como princípios imperativos na sua produção e cosmopercepção.

No aspecto do aprendizado do jogo, quando se inicia nesse processo, logo após os primeiros passos da ginga – que tem a função de fazer brotar o movimento livre do corpo, o(a) angoleiro(a) vai aos poucos se inteirando das estratégias de defesa, ataque e floreios, geralmente operados por giros¹⁶⁴. Na maioria dos grupos, as dinâmicas de aprendizagem se dão em círculos, rejeitando as formações enfileiradas.

A roda de capoeira é o momento de consagração desses aprendizados, do imaginário em que se situam os trânsitos comunicacionais e estéticos dessa escola. Para o Mestre Nestor Capoeira, a roda concentra a materialização daquilo que se aprende. Ele profere que:

(...) para a capoeira, no meu entender, o importante é o *jogo dentro da roda*. Ali que o axé é passado dos mais velhos aos mais novos; dos mais

¹⁶⁴ Um amplo número de movimento executados na capoeira são performados por giros: meia-lua de compasso, rasteira, rolê, armada, aú e tantos outros são elaborados pelas mãos, pés e cabeças.

experientes aos novatos. Ali é que a capoeira se perpetua (...) A capoeira só se materializa quando dois jogadores jogam na roda, ao som do berimbau. (NESTOR CAPOEIRA, 2009, p. 148).

Contudo, a roda pode estar em outros espaços de enfrentamentos. Participar da capoeira para um angoleiro é estar no combate cotidiano. Essas atividades requerem atenção e postura criativa em qualquer posição que se ocupe na roda, ou fora dela, seja para aplicar um golpe, para puxar um canto ou para ativar reflexões pertinentes.

Assim, a roda fornece base para a reflexão tanto efêmera quanto delongada. A circularidade posta dentro da roda pela chamada da “volta ao mundo” configura ainda mais o valor ancestral desse símbolo. Movimentando-se na posição anti-horária, elabora-se o contexto de sankofa. Os jogadores precisam recomeçar, movimentar um retorno, para retomar o presente e projetar o futuro.

Numa outra reflexão que pode ser externalizada, quando Mestre Pastinha conceituou a capoeira como sendo “tudo o que a boca come”, direcionou sua ideia para a cadeia dos ciclos; a capoeira torna-se um alimento para tudo e para todos(as). No jogo e no pensar, podemos ruminar, ingerir, digerir e regurgitar atitudes. Fundamentos que não só se inscrevem no calor do jogo e da roda, mas também no panorama da vida, principalmente para negros e negras que enfrentam cotidianamente suas lutas por direitos sociais e pela sobrevivência.

Se a capoeira angola colabora com as batalhas cotidianas da Grande Roda, propicia o conhecimento para aqueles(as) que a trazem como uma afroperspectiva. Rosângela Araújo, Mestre do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, em sua tese *Iê viva meu Mestre: a Capoeira Angola da “escola pastiniana” como práxis educativa*, de 2004, não só abre sua pesquisa com a imagem da roda de angoleiros, como desenvolveu uma metodologia de pesquisa inspirada na formação da roda de capoeira. Nessa via, a autora identifica a roda como o ritual mais potente da capoeira.

A imagem inicial da tese de Mestre Janja acompanha a ladainha “*Iê maior é Deus*”. Trata-se de uma cantiga de domínio público, já entoada por Mestre Pastinha e habitual na capoeira até os dias atuais, que termina afirmando: “na roda de capoeira / grande e pequeno sou eu camará”. Ser grande e pequeno na roda suscita a noção de humildade e fortaleza ao mesmo tempo, uma ambivalência que mostra sabedoria e formas do conhecimento africano. Notadamente, é uma visão comunitária africana, uma visão *ubuntu*, pois ser

grande e pequeno na roda é ser cuidadoso com o coletivo, saber cuidar e interagir com o mundo. Além disso, a vida é constituída de muitas voltas, e, nesse giro, precisa-se estar atento a como dispersar e reconectar potencialidades. A capoeira ensina isso com o acolhimento e a expansão da mandinga. Entendemos essa mandinga como o encantamento que o(a) capoeirista lança nos seus desafios, seja no jogo ou na vida.

A roda da capoeira angola cumpre um papel substancial na vida dos capoeiristas. O momento da roda parece o desenrolar de um filme, mas não destes que assistimos em uma tela plana; sistematiza-se em outro cenário carregado de imaginários que são entoados, louvados, articulados e reconectados. Outro fator importante que a roda tem em suas características são o jogo, a musicalidade e a diversidade. A participação de pessoas de diversas idades, gêneros e outros pertencimentos é uma característica da capoeira angola na contemporaneidade. Portanto, ela é essencialmente inclusiva.

Diante desse contexto estético e comunitário, a roda não é um mero evento da capoeira, ela é um complexo que produz encruzilhadas, mundos, encontros, alteridades, imaginários, diversidades e comunidades. Como profere Rosângela Araújo (Mestra Janja):

(...) a Roda é formada de pessoas, movimentos, instrumentos, ritmos, metáforas, sotaques, e está estruturada a relacionar o visível e o não-visível, aos entendimentos sobre a preservação destes conteúdos. Este trabalho é, por assim dizer, o exercício de uma nova Roda em que a relação entre o nosso fazer “capoeirístico” busca gingar com diferentes momentos, lugares e indivíduos, na cadência rítmica de quem busca estar atento à certeza sobre as voltas que o mundo dá... (ARAÚJO, 2004, p. 26).

A capoeira angola é aquecida pela música. Empreendendo ritmos, a musicalidade orquestrada é também fundamental. Ondulante e retroativa, produzindo a circularidade e a criatividade, nela reside a sintonia a partir de berimbaus (Gunga, Médio e Viola) e de uma sequência de instrumentos percussivos (atabaque, pandeiro, caxixi, agogô, reco-reco e, em alguns casos, o xequerê). O ritmo se faz pelo corpo em jogo e pela sonoridade distribuída pelos instrumentos, bem como pelas cantigas expressas e respondidas em coro, que, cercada em roda, complementa o encantamento da capoeira. Para Allan da Rosa:

O ritmo, pelo viés de repetição, descortina o embaço e sustenta uma viga que assegura a reintegração do tempo humano no interior do tempo primordial, conjumina, formando um elo entre o tempo cósmico e os tempos internos das veias e órgãos do corpo, e nada tem de mero retorno

do mesmo, mecânico e oco, de falta de criatividade. Nas culturas de matriz africana, assim como se privilegia o desenrolar de diferentes formas verbais para atribuir conhecimentos a fatos e coisas, a circunlocução — que não visa matar as coisas pela raiz, enaltecendo a metáfora e os chamamentos que cultivam enigmas —, já em música reverencia a capacidade de se manter o ritmo. (ROSA, 2019, p. 51).

O ritmo fecunda a dinâmica da roda; a musicalidade da capoeira configura o início da viagem em um ritual que se inicia no antes, no durante e após o jogo. Muniz Sodré reforça essa percepção, ressaltando a circularidade da cultura negra-africana, ao articular que: “ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (SODRÉ, 1998, p. 19-20).

O ritmo dirige o sentido do corpo, em um processo de retorno, de busca e projeção do jogo. Além disso, é correto dizer que certas cantigas podem antecipar o que virá a seguir no jogo e, durante ele, podem comandar ações ou interrompê-las, se for o caso, para lograr um novo começo. Portanto, a roda promove sempre uma continuidade. Como profere Rosângela Araújo (Mestra Janja):

A estrutura musical de uma Roda de angoleiros é tão importante quanto o próprio jogo, uma vez que seus canais de comunicação vão se definindo nos toques e suas variações, mas também nos cantos, cujas metáforas orientam o entendimento sobre o estar presente naquele momento e naquele lugar. Isto revela um importante aspecto da base reflexiva sobre as temporalidades, eliminando possibilidades de mecanização do próprio saber. Cada momento é único e, portanto, valorativo destas reflexões presenciais. (ARAÚJO, 2004, p. 26).

Mestra Janja entende que a roda, enquanto espaço ritual, fornece aos indivíduos o encontro entre o passado e o presente e, no caso dos(as) angoleiros(as), semeia o fortalecimento da preservação dos elementos que possam garantir, no futuro, a salvaguarda da tradição. E assim tem sido desde a sua organização no Brasil, mesmo com as demandas da colonialidade que continuamente tentaram apagar as produções negro-africanas e afro-ameríndias.

A alacridade geralmente vista nas comunidades de terreiros, nos sambas de roda e em outras manifestações afro-brasileiras, é resguardada nos espaços da capoeira angola. Na rua ou num espaço reservado para a roda, abrigam-se momentos mágicos. A composição

será sempre reforçada pelo contentamento que costuma ser encontrado nesse ambiente. A roda potencializa a autoestima, cria outro mundo e outro momento, situado no tempo ancestral (SODRÉ, 2021).

Portanto, para além dessa magia que acontece, a roda de capoeira promove a conjuntura das gingas, mandingas e formas de experiências pertinentes às culturas ancestrais africanas, especialmente bantu. Como possibilidade cognitiva na forma de apreensão de conhecimentos, propõe também sua dinâmica no “jogo da vida”, no mundo, na Grande Roda. De forma que Rosângela Araújo (Mestra Janja) alude:

A Roda de capoeira é considerada o espaço para onde todas as ações se encaminham. Entre os angoleiros, é o espaço onde se consagra de maneira ritualística a dinâmica sagrada da construção do saber. É o local de constantes avaliações sobre como cada indivíduo exercita nesta — Pequena Roda — seu entendimento e posicionamento sobre as coisas da vida — Grande Roda — mas, sobretudo, de exposição dos valores que cada mestre adota para realizar a iniciação dos seus discípulos. Assim, mais que avaliar o desempenho puro e simplesmente de cada indivíduo, a Roda afere a conduta de quem ensina, de quem orienta este ou aquele capoeirista. (ARAÚJO, 2004, p. 25).

Nessa práxis educativa pensada por Janja Araújo (Mestra Janja), a roda de capoeira conduz os(as) praticantes à possibilidade do refazer, como vimos no candomblé. Propõem, cada qual com suas metodologias, não somente a construção de uma roda estética-corporal, mas uma reorganização dos envolvidos nesse processo, encorajando-lhes, fortalecendo e inaugurando um novo ser.

5.3. A roda de samba, o samba de roda e outros territórios rodantes

“*No princípio, era a roda*”, disse o jornalista e escritor Roberto Moura, ao intitular sua obra, publicada em 2004. Trata-se de uma pesquisa que se propôs a buscar no samba, especialmente o carioca, a existência da roda como categoria fundante e, sem a qual, o samba como é conhecido jamais existiria, segundo o autor. É a partir da roda de samba que se dá o encontro, a poesia, a alacridade, a ginga, a formação dos(as) sambistas (instrumentistas, compositores, dançarinos/as...) e todas as demais estéticas dessa escola. Assim, Moura observa que “como qualquer ritual, a roda preserva e atualiza o que está em

sua origem. Nela, o que é tradição dialoga com o presente no curso da história” (MOURA, 2004, p. 23).

No estudo para a preparação desta tese, observamos que as rodas estão presentes em diferentes expressões das culturas negras. Elas costumam ser referenciadas em muitas pesquisas, comentários de especialistas... Entretanto, as rodas têm sido pouco estudadas especificamente. Da mesma forma, Moura se espanta com o fato de que a roda, embora mencionada em diversos estudos, não tenha sido elencada como parte fundante de expressões como o samba. Sobre isso ele pondera que:

O que impressiona é que praticamente todos os autores que se dedicaram ao assunto, em dezenas de livros que formam a base do estudo do samba, não tenham destacado de modo convicto e irremissível o papel desempenhado pela roda como elemento fundamental na geração, preservação e divulgação do gênero musical que mais identifica nosso país, entre todos que são originários do Brasil. (MOURA, 2004, p. 29).

Isso reforça a necessidade de nossa pesquisa. E, nesse caso, não poderíamos encerrar este estudo sem falar da roda de samba ou, precisamente, das rodas como ambiências das confluências¹⁶⁵ e frequências¹⁶⁶ do pensamento rodante, existente no samba.

Sem dúvida, as rodas de samba são as manifestações de origem negra mais populares do Brasil, encontradas hoje em todas as regiões. Embora seja diversificada em estruturas, sonoridades, paisagens e outros elementos, a roda é uma tradição, em suas múltiplas formas.

No caso da cena carioca, a roda de samba, no olhar de Roberto Moura (2004), é o espaço que promoveu a existência do samba enquanto gênero musical e enquanto escola, hoje reconhecidos internacionalmente. Consiste ainda, na visão desse autor, como o lugar de pertencimento (social, religioso e cultural) do sambista. A roda de samba é sua igreja, ou melhor, seu terreiro. De acordo com Sylvia Arcuri: “as rodas de samba, além de dialogar com a identidade religiosa e cultural (...), pensam o lugar da memória no mundo

¹⁶⁵ Termo proposto por Antônio Bispo dos Santos, Nego Bispo (2007). Refere-se à relação de convivência mútua que preserva a subjetividade e que é existente nos povos politeístas como indígenas, quilombolas, povos de terreiros... e nas rodas de samba.

¹⁶⁶ Termo utilizado por Tiganá Santana, ancorado na construção das línguas bantu-kongo. De acordo com Tiganá, a frequência é um *dingo dingo* (processo), palavra repetida e circular, que absorve todas as coisas e não se encerra, sempre continua. (SANTOS, 2019). As frequências estão nos ritmos, nas composições, nas danças, nos cantares e em outras possibilidades da roda de samba.

contemporâneo, principalmente a partir da visão de quem preza a religião e a cultura” (ARCURI, p. 91).

Embora alguns estudos¹⁶⁷ falem de cruzamentos euro-africanos e de outras contribuições para a existência do samba, sua origem é, definitivamente, africana. Muniz Sodré aponta que, apesar desses cruzamentos de sentidos e de expressões genéricas, sabe-se que “essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (SODRÉ, 1998, p. 13). Nei Lopes (2011) identifica o samba como incontestável primazia dos povos bantu, etimologicamente pelo nome *semba* e, estruturalmente, pelas diversas formas estéticas de dança e canto desses povos.

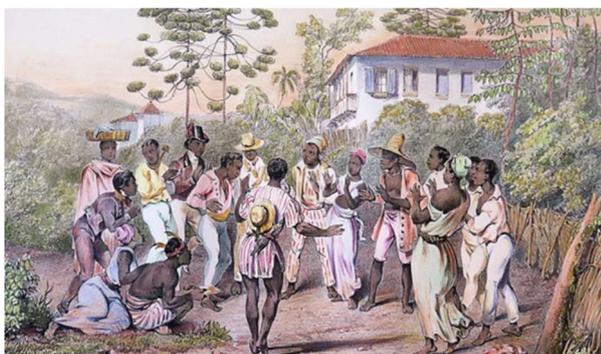
No Brasil, o samba nasce com os africanos trazidos para o trabalho forçado durante o período colonial e se desenvolve com eles e com os seus descendentes. Mais tarde, será pela contribuição significativa dos povos negros que o samba vai progredir também na conjuntura do mercado e na interação social comunicacional. Sobre isso Muniz Sodré profere:

Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado a reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, a comercialização em bases urbano-industriais (SODRÉ, 1998, p. 35).

Muniz Sodré observa que esses processos sempre foram motrizes para a comunicação entre os povos negros, criando múltiplos significados. No Brasil, desde o período colonial, a manifestação das expressões em rodas já era praticada pelos africanos e seus descendentes. Foram identificadas como as danças de lundu e da batucada, em pinturas de Johann Moritz Rugendas em suas passagens pelo Brasil, durante a primeira metade do século XIX. Como vemos na ilustração seguinte:

¹⁶⁷ A exemplo da obra *Uma história do samba*, de Lira Neto, publicada em 2017.

Figura 36 - Johan Motitz Rugendas – Gravura - Dança do Batuque (1821-1858)



Fonte: Google Arts & Culture.

O batuque era mais um nome atribuído pelos colonizadores do que identificado pelos negros. O lundu era uma variante ou, talvez, o mesmo batuque. Nei Lopes (2011) informa que o lundu já existia no Brasil durante o século XVIII e que sua qualidade era tamanha que essa musicalidade migrou do Brasil para Portugal nesse período. Com a integração de violas, contribuiu inclusive para a concepção do fado português. Ainda de acordo com Nei Lopes, o lundu não se extinguiu, mas se reconfigurou:

Em algumas comunidades rurais, notadamente na Bahia, o lundu sobrevive como uma forma de samba solto ou batucada, cantado com o acompanhamento de viola e pandeiro e dançado individualmente, com passos bastante elaborados. (LOPES, 2011, p. 842).

Nessa reconfiguração, o lundu, a umbigada, a batucada, a chula e outras expressões são as gêneses e permanências do samba de roda. Gênero popular do Recôncavo Baiano, tem suas influências na roda de samba do Rio de Janeiro. Consistente de ritmo, sonoridade, encontros e alacridades do povo negro, foi tombado como patrimônio imaterial da humanidade, em 2005, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

O dossiê elaborado para esse reconhecimento confirma que as “formas culturais que fazem parte do samba de roda em sua configuração atual podem ser encontradas desde o século XVII em registros históricos, sempre em relação com o universo dos negros” (2006, p. 29). Dessa forma, o estudo realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ancorado em alguns autores do século XVII ao XIX, evidencia o samba de roda como criação dos negros na diáspora africana, precisamente nos territórios da Bahia.

Há registros de lundus, chulas, umbigadas e outras rodas similares no Brasil em períodos diferentes de nossa história, entre os séculos XVI ao XIX. São as chamadas rodas ancestrais (NETO, 2017), que motivaram e influenciaram uma sorte de expressões em rodas que comportam performances de danças e ritmos em todas as cinco regiões brasileiras. Bons exemplos são o samba de roda e a chula do Recôncavo Baiano e o jongo do Sudeste. Também a dança do coco ou coco de roda, proeminente nos estados de Pernambuco e Alagoas, têm suas origens nas umbigadas e batucadas praticadas nessa região desde o século XVI (CASCUDO, 2002), provavelmente, performadas no interior do Quilombo de Palmares.

Também no Rio de Janeiro, bem antes do surgimento das rodas de samba do século XX, estudos comprovam a existência de batucadas realizadas em pleno espaço público, projetando a roda como um evento comunicativo. Podemos verificar este cenário, na passagem do *Diário* de Debret:

O escravo parava na rua e começava a cantar, outros reuniam-se em torno dele. Acompanhavam-no com um refrão ou um certo grito, um tipo de refrão estranho articulado em dois ou três sons. Após o canto, começava uma pantomina improvisada por aqueles que iam para o centro do círculo. Durante a encenação, as faces dos atores ficavam possuídas por delírio. Outros acompanhavam com instrumentos improvisados em harmonia perfeita. Outros ainda batiam palmas, duas batidas rápidas para uma lenta. (DEBRET, 1975, p. 252).

Assim, percebe-se que as rodas já se organizavam nos espaços urbanos em tempos anteriores ao século XX, uma vez que o pintor Debret chegou ao Rio de Janeiro em 1816. Agitadas pelo corpo, ao dançar, tocar, cantar e exprimir-se com alacridade, abriam diferentes canais de sentidos e sensibilidades do saber/fazer africano na diáspora. E esse agir era também de resistência, como informa Sodré:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações e nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural negro africano. (SODRÉ, 1998, p. 12).

Dessa forma, os antecedentes tanto do samba de roda na Bahia quanto da roda de samba no Rio de Janeiro, de norte a sul do País, já se desenvolviam e, nesses espaços, promoviam a formação negro-africana. Essa escola sempre prezou a libertação do

engessamento corporal, de matéria e de espiritualidade, que reside nos seres humanos colonizados. A organização dessa liberdade se dava com a reunião de performances culturais: “as danças caracterizadamente de conjunto (samba, jongo, coco e outras) constavam de roda, coro e solo dos dançarinos” (SODRÉ, 1998, p. 29).

A liberdade do corpo na ginga, na dança e no canto se relacionava com a linguagem da oralidade, uma presença africana que facultou o desenvolvimento da roda e do samba propriamente dito. Porém, enquanto gênero musical, a roda contribuiu muito nesse construto, pois ela era imperativa como espaço institucional e comunicacional. Essa reunião da linguagem com o território do samba é explicada por Roberto Moura:

(...) se o samba e sambistas interagiam com outros meios, influenciando e sendo influenciados, e não havia rádio e nem escolas de samba, parece lícito concluir que o milagre se deve à roda — através do já tantas vezes descrito fenômeno da transmissão oral. (MOURA, 2004, p. 32).

Moura identifica que essa tradição oral que se operava nas rodas, antes do período radiofônico e fonográfico, reaparece quando esses sistemas foram inaugurados, pois, como informa o autor, “no caso brasileiro, rádio e disco mantiveram sempre uma relação dialética com a tradição cultural oral” (MOURA, 2004, p. 45). Não obstante, ele insinua que as conexões orais contribuíram com a expansão do gênero musical do samba. Embora ele não relacione às tradições africanas, sabemos que as relações da oralidade, como vimos anteriormente (terceiro círculo), são recorrentes nessas culturas afrodiáspóricas.

A oralidade e a espiritualidade com vozes e gestos já era presente nas performances artísticas da umbigada, do lundu e de outras expressões das rodas. Segundo Muniz Sodré “cantavam-se, dançavam-se ritmos conhecidos como lundu, cateretê, jongo, batuque, candomblé, caxambu, samba e outros. Sabe-se mesmo da existência de uma entidade mística chamada ‘Sinhá Samba’ (...)” (SODRÉ, 1988 p. 134).

Tratava-se, portanto, de potências que urgiam sair pelo corpo, pelo fazer artístico e pela fé memorial, que imprimiam suas marcas diáspóricas e que construíam uma estética. Além dos gestos, os gêneros comumente encontrados na oralidade, como os mitos e os provérbios, contribuíram e ainda contribuem para as composições das letras dos sambas. Como aponta Muniz Sodré, além do recurso gnosiológico, o provérbio contribui na formação da comunidade. Diz o autor:

Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio constitui um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação às sabedorias dos ancestrais e da sociabilidade do grupo. Este instrumento educativo forja a experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social — o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza. (SODRÉ, 1998, p. 44).

Na constituição corporal da roda de samba, distribuem-se os gestos, as vozes, as performances e essas relações sociais do grupo. E as rodas como especialidades desses eventos nem sempre correspondem a um círculo concêntrico ou vicioso. Como observamos no dossiê do IPHAN (2006), no samba de roda do Recôncavo Baiano, o círculo projetado nem sempre se encerra em uma forma fechada. Pode-se materializar em um semicírculo ou em uma forma curvada (meia lua). A pesquisadora Renata Lima também verificou a falta da roda, enquanto círculos geométricos, em alguns batuques paulistas. Como ela informa:

O Batuque de Tietê, Piracicaba e Capivari diferente do jongo, samba de roda e tambor de crioula não é feito em roda. Duas fileiras se organizam aos pares, de um lado os homens e de outro as mulheres. Em frente ao tambú, tambor grande feito de tronco oco de árvore e ao quinjengue, tambor em forma de cálice - o cantador, com seu guaiá na mão (chocalho de metal), tira uma moda, canções que falam do cotidiano de forma bem humorada e crítica e também de amor. Assim que a “moda pega”, os batuqueiros “sobem” até as batuqueiras para cumprimentá-las. (SILVA, 2010, p. 111).

Contudo, o importante é que tanto o batuque como o samba é “de roda”, por abrigar as relações de encontro com a presença física e a participação interpessoal, formando um coletivo. É de roda porque é um memorial, um intercâmbio entre o presente, o passado e o futuro. E, além disso, nesses batuques paulistas, nas danças individuais, presenciam-se os giros, como mostra Renata Lima: “homem e mulher frente à frente aproximam o ventre em vigoroso movimento de encontro, evoluindo com giros e improvisações entre uma umbigada e outra” (SILVA, 2010, p. 111).

O dossiê do IPHAN considera que a posição dos músicos e o processo colaborativo condicionam a formação da roda. O estudo aponta que, no caso das manifestações do Recôncavo Baiano, “a roda é, no entanto, polarizada pelo ponto onde se agrupam os músicos. De certa forma, todos os presentes em um samba de roda são músicos, pois todos, em princípio, batem palmas e cantam as respostas” (IPHAN, 2006, p. 36). Isso mostra que essas performances são altamente participativas. Como observa Marialva Barbosa, quando

o samba ocorre, cria-se uma possibilidade de comunicação, pois “ao começar a cantar, está dada a senha para a situação de partilha, comunhão e participação” (BARBOSA, 2016 p. 57).

Na atualidade, o samba de roda do Recôncavo Baiano se desdobra entre a tradição e renovações estéticas. Como em outros ambientes em que surgiram rodas, é comum haver invenções que se acomodam nos ditames do mercado ou do cruzamento com as formas estéticas diversas. No entanto, o samba de roda tradicional ainda resiste nessa região baiana com a formação de roda e o seu conjunto: música, dança, cânticos e vestimentas.

O samba de roda, ou mesmo a chula no Recôncavo Baiano, geralmente é conjunto mesclado por músicos e dançarinas, embora isso não seja uma regra. A maioria das comunidades se constituem de homens assumindo os instrumentos e de mulheres ocupando o espaço central da roda. Elas são chamadas de sambadeiras. Contudo, no Recôncavo e em outros lugares, há os grupos essencialmente femininos, tanto na orquestra quanto no centro da roda. Vale ressaltar que uma vertente do samba de roda produzido em Cabo Verde – na insularidade da África e, na diáspora, em Portugal – denominada batucadeiras exprime essa presença mulherística negra: nesses grupos, a maioria das instrumentistas, do coro e da dança é composta por mulheres.

Embora nem sempre seja necessário um estilo de roupa para se dançar o samba, o dossiê do IPHAN (2006) informa que, para o samba de roda, o uso da vestimenta das baianas¹⁶⁸ é um espetáculo à parte, que deve ser considerado.

A imagem do corpo das sambadeiras em movimentos simultâneos, sacudindo os ombros, remexendo os quadris, girando e segurando a saia rodada, produz no espectador uma sensação estética de vitalidade e bem-estar. (IPHAN, 2006, p. 60).

A memória das vestimentas e dos ritmos está intimamente conectada ao candomblé. Muniz Sodré explica que essa religiosidade foi (e continua a ser) o espaço de difusão e do resguardo desse patrimônio imaterial. Como ele mesmo ilustra:

¹⁶⁸ Geralmente, a vestimenta se abriga de saia rodada, bata e ojá (turbante), com adereços diversos (pulseiras, colares...). No candomblé, há outras indumentárias como as peças mais íntimas ou “de baixo”: o calção, a anágua e o camisu, mas esses nem sempre estão relacionados no uso das sambadeiras, somente em grupos mais tradicionais, onde aderem também ao uso do pano da costa.

Ali guardavam-se conteúdos patrimoniais valiosos (o axé, os princípios cósmicos, a ética dos ancestrais), mas também os ensinamentos do “xirê” – os ritmos e as formas que se desdobrariam ludicamente na sociedade abrangente. (SODRÉ, 1988, p. 135).

O contexto do candomblé e do samba de roda da Bahia influenciou certamente as rodas de samba, no Rio de Janeiro. Alertamos, no entanto, que os ritmos de outras rodas, como já anotado, desenvolveram-se em diversas regiões do Brasil. Por isso, concordamos parcialmente com Simas¹⁶⁹ (2019), quando diz que o estilo do samba baiano surgiu na Bahia, o paulista nasceu em São Paulo, o carioca (ou fluminense) brotou no Rio de Janeiro, e daí em diante.

As rodas de samba do Rio de Janeiro têm suas origens nesse local, mas receberam outras influências. O samba se tornou reconhecido no campo da música popular do Rio de Janeiro com as contribuições das migrantes baianas que ali se instalaram, especialmente na Praça Onze, entre o fim do século XIX e início do século XX. Como aponta Muniz Sodré:

A praça tinha esse nome desde 1865 (homenagem à vitória do Almirante Barroso na Batalha do Riachuelo), mas foi na virada do século que passou a apoiar a movimentação dos primeiros grupos de samba, reunidos em casas de famílias de origem baiana, chefiadas pelas famosas “tias” (zeladoras de orixás ou gente de “lei”, como se dizia), aglutinadas inicialmente na localidade conhecida como Pedra do Sal, na Gamboa. (SODRÉ, 1988, p. 137).

São as territorialidades conhecidas como “Pequena África”, ou “Mini-África” como gostava de sugerir o sambista, compositor, artista visual e personalidade das rodas de samba, Heitor dos Prazeres (1898-1966). Mais adiante, Muniz Sodré nos informa que “depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre dos morros da Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial dos blocos e cordões carnavalescos, além das rodas de samba” (SODRÉ, 1988, p. 138).

A ilustre Tia Ciata e outras tias, como Veridiana, Tomásia, Fé, Amélia, Presciliana, e os babalorixás como João Alabá, Cipriano e tantos outros¹⁷⁰ eram responsáveis pela propagação da religião do candomblé, como apoiadores de núcleos criativos da estética do samba. Eram espaços de profusão da cultura negra. “A casa de Tia Ciata, assim como de

¹⁶⁹ Informação do programa de Podcast Encruzilhadas (05/08/2019) de Luiz Antonio Simas e Gabriela Moreira. Disponível em: <https://www.central3.com.br/encruzilhadas-01-o-samba/>

¹⁷⁰ Informações retiradas de SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Vozes: Petrópolis, 1988.

muitas outras tias baianas da época, tornou-se local de encontro em que se realizavam rodas de samba após as sessões religiosas” (SILVA *et al.*, 2004, p. 142).

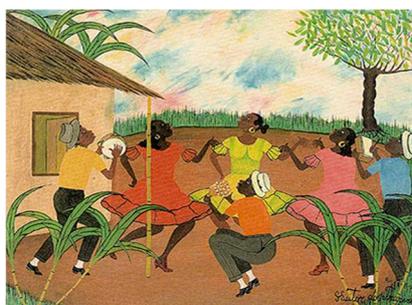
Entre xirês e rodas de samba, eram nesses espaços que se davam os encontros no centro das encruzilhadas. Ali as expressões locais se juntavam às expressões baianas (e africanas), tendo como eixo central o candomblé. Essa religiosidade se expandiu para outras regiões da Capital e da Baixada Fluminense a partir do século XX.

Esses terreiros como espaços criativos foram se multiplicando e formaram, um pouco mais tarde, alguns dos barracões das primeiras escolas de samba no Rio de Janeiro. Os terreiros eram verdadeiros polos pluriculturais.

Em quintais diversos, realizavam-se reuniões de jongo (canto e dança de linha mística com pontos e desafios, de onde deriva o samba de partido alto), caxambu (forma semelhante ao jongo, mas com diferenças rítmicas) e rodas de samba. (SODRÉ, 1988, p. 135).

A imagem a seguir mostra uma das muitas retratadas por Heitor dos Prazeres, que simbolizam as cores, as danças e a alegria das rodas de samba em quintais, no Rio de Janeiro, durante a metade do século XIX:

Figura 37 – Roda de Samba – Heitor dos Prazeres (1965)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Ao renascer na diáspora, a roda de samba torna-se também uma encruzilhada onde se fundem os encontros de saberes. No contexto musical, ela incorporou sonoridades e instrumentos indígenas, como os maracás (que fortemente se encontram nas rodas de caboclo¹⁷¹); introduziu a viola dos portugueses e o pandeiro, originário dos árabes.

Outras práticas, portanto, vão modificar as formas convencionais das rodas de samba, mas, ao entrar em estúdio, nem tudo será esquecido. A história que se conhece

¹⁷¹ Cultos de influências afro-ameríndias.

como a primeira música de samba gravada, intitulada *Pelo telefone*, de 1917, de autoria de Ernesto Sousa, compositor popularmente conhecido como Donga, já era rica em diversidade. De acordo com Muniz Sodré, Donga “costumava assinalar um primeiro sincretismo, que eram as duas características do samba mais antigo: a forma cadenciada de Angola e a forma acelerada à gêge” (SODRÉ, 1988, p. 139). Nesse caso, continha ainda uma base africana, mesmo tendo, a partir desse momento, a explosão do que se daria em diante, com a popularização do samba enquanto gênero musical.

As mudanças provocadas pela popularização do samba, enquanto música popular, ocasionaram novas configurações, muitas vezes tentando retirar dele seu memorial africano. Entretanto, ele sempre resistiu a essas intenções, sabendo dialogar e manter suas batidas, memórias e frequências. Muitos autores, como Francisco Alves (1898-1952), conhecido como Vagalume, falaram da morte do samba, que se dava quando ele transitava da roda de samba para a indústria fonográfica. Discursos que se repetem sempre que uma tradição interage com a tecnologia.

Todavia, como poetizou o sambista e compositor Nelson Sargento, o samba “agoniza, mas não morre¹⁷²”. A letra mostra como as tradições e invenções dos povos negros sempre foram perseguidas, apropriadas ou desprezadas. Isso representa o semblante daquilo que também passam os corpos negros na sociedade. Mesmo resistindo a todo tipo de intervenção, os sambas, as rodas, os corpos e as mentes negro-africanas são transformados sem perceber, pela catequização da colonialidade e pelo consumo desenfreado. Assim cantou o poeta da Escola de Samba Mangueira:

Samba
Agoniza, mas não morre
Alguém sempre te socorre
Antes que do suspiro derradeiro
Samba
Negro forte e destemido
Foi duramente perseguido
Na esquina, no botequim, no terreiro
Samba
Inocente pé no chão
A fidalguia do salão
Te abraçou, te envolveu
Mudaram tua estrutura
Te impuseram outra cultura e você nem percebeu

¹⁷² Composição de 1979, disponível no álbum do artista: *Encanto da paisagem*. São Paulo: Kuarup, 2020.

Desse modo, o samba se renovou sabendo resistir e preservar suas virtudes imaginárias, rítmicas, instrumentais e, principalmente, a reversibilidade e a formação das rodas. Na esfera comunicacional, Muniz Sodré diz: “o samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expressão cultural” (SODRÉ, 1998, p. 59). Assim sendo, é também o espaço da opinião pública, em pequenas rodas ou nos grandes espetáculos carnavalescos, nas comunidades internas ou na produção das indústrias fonográficas, radiofônicas e, atualmente, dos serviços de *streaming*, em que ocupa também as redes digitais. O samba foi e continua a ser voz de resistência, de valores ancestrais e da negritude. Nem mesmo a estetização do espetáculo, como as passagens das escolas de samba, são capazes de deteriorar a memória ancestral. A circularidade nesse evento está presente, gira com o corpo pelo sambar do dueto Mestre Sala e Porta-bandeiras, bem como na ala das baianas:

Nos ensaios e no desfile, todos esses corpos encontram-se em movimento. Entretanto, os movimentos variam de acordo com a ala e/ou segmento. Assim, por exemplo, a ala das baianas pratica um movimento corporal bem particular, girando em torno de si, nos sentidos horário e anti-horário. As baianas simbolizam a conexão ancestral com as gerações anteriores, assim como a Velha Guarda reverencia a história dos antigos componentes da escola. (PIMENTA, 2020, p. 68).

As conexões ancestrais também se desenrolam em composições dos sambas de enredo, que são, em grande parte, valorizações históricas de personagens ou eventos endereçados ao povo negro. Na construção de um desfile, estão embutidas as edificações do imaginário que identificam e narram a história de pessoas e eventos que marcaram a nossa história, enquanto negros, neste País.

As rodas de samba em São Paulo e, conseqüentemente, os blocos carnavalescos no Rio de Janeiro têm sua caminhada mais ordenada no início do século XX. A história das rodas de samba da Paulicéia, nome pelo qual é conhecida a trajetória do samba paulista, é uma consequência das formas estéticas de rodas anteriores do centro e dos interiores do estado de São Paulo (umbigadas, chulas...), com a influência da popularização do samba e do imaginário do carnaval carioca, construído durante a década de 1920. A história informa que “o advento e o crescimento dos meios de comunicação de massa, em especial do rádio e das indústrias fonográfica e cinematográfica, foram os grandes responsáveis

pela difusão desse imaginário” (SILVA *et al.*, 2004, p. 126-127). Mas já havia anteriormente os cordões.¹⁷³ carnavalescos, especialmente nos bairros da Barra Funda e do Bixiga, desde a década de 1910.

Entretanto, para além desses grupos carnavalescos, que inicialmente ficavam localizados nos bairros onde surgiram as agremiações, as rodas de samba já ocorriam e se distribuía com grande intensidade na capital, do centro às periferias. Vale ressaltar que em São Paulo também houve a influência pelo candomblé na formação do samba e das escolas de samba. Mais tarde, como no Rio de Janeiro, ocorre o cruzamento do samba com a umbanda. Desse modo, o samba paulista, igualmente a outras experiências afrodiáspóricas no Brasil, viu-se intimamente conectado com os cultos religiosos negros.

Em São Paulo, embora em grau diferenciado, também é possível perceber na sociabilidade desenvolvida nos folguedos carnavalescos a forte presença de elementos provenientes das religiões afro-brasileiras e do catolicismo popular. Por meio de depoimentos orais, sabe-se que, nas festas religiosas católicas que se realizavam na capital (Festa de Santa Cruz, São Benedito, Nossa Senhora Acheropita etc.) e no interior (Bom Jesus de Pirapora), aspectos dessa religiosidade estavam presentes em danças como o jongo e o tambu “com fundamento”. Nessas danças, praticadas em vários pontos do interior paulista, a dimensão religiosa se manifesta nos rituais de abertura (como a libação dos couros dos instrumentos de percussão com aguardente) e nas letras dos pontos cantados (geralmente com referência ao universo da Umbanda ou de outras tradições de origem banta). (SILVA *et al.*, 2004, p. 142-143).

O “tambu”, indicado na citação, representa um tambor confeccionado a partir do tronco da própria árvore. Muito utilizado no samba do interior, conhecido como samba campineiro ou *samba de Pirapora*, movimentos que, como o samba de roda e o jongo, significavam – e ainda significam em certas regiões – estéticas rodantes dos povos negros e quilombolas. Esses processos também se concentravam na capital, com a presença de negros(as) oriundos(as) tanto do interior de São Paulo quanto de outras regiões do país, formando as rodas de samba. Em determinados locais, como redutos de trabalho, as rodas eram praticadas nas horas vagas pelos diversos operários que “com criatividade, improvisavam no ritmo, transformando pratos, colheres, latas de lixo, caixinhas de fósforo

¹⁷³ Os cordões eram espécies de blocos de desfile em marcha. Além da bateria com instrumentos de percussão e de sopro, incluíam-se os instrumentos de corda. Nesses cordões, eram cantados ritmos populares, inclusive aqueles ouvidos nos rádios. O samba-enredo aparece mesmo no contexto do carnaval. As fantasias e o imaginário, porém, já eram ativados com vestimentas, canções-temáticas e com divisão de grupos (tocadores, dançarinas...).

e o que mais estivesse à mão em verdadeiros instrumentos de percussão” (SILVA *et al.*, 2004, p. 155-157). Vale ressaltar que as rodas de capoeira também eram praticadas nesses momentos. O imaginário desse universo foi contado por Geraldo Filme em sua canção *Tiririca*, gravada em 1974:

É tumba! Moleque, Tumba!
É tumba pra derrubar
Tiririca, faca de ponta
Capoeira vai te pegar
Dona Rita do Tabuleiro
Quem derrubou meu companheiro?
Dona Rita do Tabuleiro
Quem derrubou meu companheiro?
Abra a roda minha gente
O Batuque é diferente
Abre a roda minha gente
O batuque é diferente

Essa canção foi inspirada tanto nas cantigas das rodas de samba como nas rodas de capoeira. O baiano Mestre Ananias (1924-2016), um dos difusores da capoeira angola paulistana, especificamente no Bixiga, bairro central de São Paulo, adaptou a canção para as cantigas da capoeira, que segue sendo cantada em diversos grupos mundo afora.

Portanto, as rodas de samba em São Paulo desvelaram duas características particulares: a maneira como se apresentava em pequenas rodas e os desfiles carnavalescos. O movimento cultural do samba da Paulicéia teve compositores marcantes, como o próprio Geraldo Filme, eminente sambista e defensor do samba paulista, que iniciou sua carreira de compositor aos 10 anos de idade, ao escrever o samba *Pirraça*, em 1937. Tornou-se respeitado compositor, dirigente de escolas de samba e de confederações das escolas a partir de 1948 até falecer, em 1995, para se tornar um encantado e ancestral memorável.

Esses trânsitos e encruzilhadas do samba, em diversas regiões brasileiras, formam memórias, carnavais, escolas e outros frutos de nossa identidade, em que a presença negra é fortemente atuante. Por isso, os territórios do samba se inscrevem na projeção de círculos, nos giros, rodopios, espirais e nos encontros e produções estéticas, permeados pela reversibilidade e pela sankofa. Esferas a enaltecer o passado, valorizando a ancestralidade.

Além desses fatores estéticos circulares, as rodas de samba promovem a resistência, a educação e instigam o pensamento. Dessa forma, o samba também é descolonizador. Por isso, Muniz Sodré, ao ser entrevistado por Moura (2004, p. 41.), identifica que “é no interior desses *lugares paralelos* que o samba pode ainda constituir-se numa prática de resistência negra”. Concordamos com Moura que Muniz Sodré “não menciona a roda, mas é dela que fala” (MOURA, 2004, p. 41). É a roda que conduz a aproximação e que pensa a labuta do ser negro no mundo, ao mesmo tempo em que delimita o território de sua herança cultural e de resistência.

Finalmente, o samba favorece o imaginário, não só nas tantas composições existentes, mas nos encontros da roda que certamente favorecem muitas composições. Nesse território, introduz-se a alacridade traduzida na música e na dança, fantasiando esperanças, sonhos, experiências e encantamentos, que exprimem a completude da realidade. Os enredos, os rodopios das baianas, a alegria da festa e da magia carnavalesca na avenida também traduzem as rodas reversíveis. Como afirma Moura:

Resultante da dialética entre o cotidiano e a utopia, a roda de samba instaura no sambista a ilusão da eternidade. É como se o tempo tivesse parado e o mundo ficasse lá fora, fazendo da roda um encantado ‘repouso do guerreiro’”. (MOURA, 2004, p. 23).

Decorre desse *dingo-dingo* (processo) imaginário que navega continuamente nas rodas afro-brasileiras a pulsação do fazer estético-poético-filosófico que está inserido no pensamento rodante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adeus povo bom, adeus
Adeus eu já vou embora
Pelas ondas do mar eu vim
Pelas ondas do mar eu vou embora
(corrido de capoeira)

Encerramos nossos círculos nas ondas do Atlântico Negro. Chegamos aonde almejávamos? Em alguns aspectos, superamos; em outros, falhamos. Tudo isso faz parte do contexto de uma viagem exploratória, da deriva e do retorno. Dessa forma, preferimos não concluir, mas considerar uma despedida após um determinado período de estudos. Resta-nos refletir sobre as travessias que percorremos.

Esta pesquisa mudou sua rota inicial, após as disciplinas, a qualificação, as reflexões, as orientações e o nosso amadurecimento mediante leituras e investigações. Foi justamente na *passagem do meio*¹⁷⁴ que a pesquisa floresceu e frutificou. Buscávamos inicialmente realizar uma pesquisa sobre a “comunicação nagô” e seus instrumentos (meios) no mundo afro-atlântico. Percebendo que a pesquisa não avançava, talvez devido àquilo que se convencionou chamar de “nagocentrismo”¹⁷⁵, e constatando que não saíamos do lugar, estacionados numa biblioteca antropológica bastante difundida em estudos no Brasil, decidimos ampliar nossos estudos e investigações, abandonando parte do primeiro projeto. Foi graças à sankofa que encontramos a temática acolhida na tese e a vontade de navegar noutras direções. Por meio desse movimento circular, filosófico e metodológico, retomamos a nossa pesquisa de mestrado, finalizada em 2016, em que tínhamos trabalhado

¹⁷⁴ De acordo com a revisão técnica da obra *O Atlântico Negro* de Paul Gilroy, a *Middle Passage* (Passagem do Meio) é uma expressão conhecida na historiografia de língua inglesa e se refere ao “trecho mais longo – e de maior sofrimento – da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros”. (2012, p. 38). O termo foi referência para o Programa Passagem do Meio, instituído na Universidade Federal de Goiás, entre 2002 e 2004, como apoio a estudantes negros(as), que geralmente tinham as maiores adversidades durante a metade do curso de graduação. No nosso caso, da Pós-Graduação, o problema igualmente é complexo, no entanto, o apoio institucional foi de suma importância para a realização desta pesquisa antes e durante a pandemia.

¹⁷⁵ O termo se refere a um etnocentrismo dos povos africanos que migraram para o Brasil. Uma idealização lançada principalmente na Antropologia, de que os iorubás ou nagôs, eram superiores e mais organizados, principalmente em relação a religiosidade, em detrimento de outros povos afrodiáspóricos, principalmente os bantus.

a ideia de círculo e, assim, planejamos pensar os itinerários, os imaginários e as estéticas dos círculos, das espirais e das rodas nas perspectivas afrodiáspóricas.

A partir daí, tal foco tornou-se quase uma obsessão. A fenomenologia das esferas tem este poder de concentrar, delimitar e fazer avançar a investigação. Na nova rota, ampliamos nosso *corpus* de pesquisa sem demarcar espaços e tempos no continente africano. A ideia era ler bastante e, ao passo que as leituras avançavam, buscávamos pontos de interseção e os itinerários para compreender como esses signos eram percebidos em estudos anteriores e em nossas vivências. Este esforço investido, principalmente a partir das rodas, deu-nos a possibilidade de chegar ao pensamento rodante, ideia concebida nestas tese como o resultado das forças que se expressam pelas rodas afrodiáspóricas. Uma ideia pré-existente a nossa denominação. Certamente o pensamento rodante pode se aproxima do pensamento circular difundido em diversas culturas, bem como a perspectiva espiralar, inscrita nas performances negras e proposta por Leda Maria Martins.

O pensamento rodante é o fluxo de ideias, sentidos, modos, aspirações, fazeres estéticos-filosóficos que são alcançados por aqueles(as) iniciados ou participantes das rodas afrodiáspóricas. Evidentemente que o nome “rodante”, atribuído aos iniciados nas religiões de matriz africana no Brasil, nos inspirou adotar este conceito para além dessas condições do “bolar no santo”. Mesmo sendo a potência da experiência do transe, de certa forma, as rodas afrodiáspóricas são transformadoras em diversos contextos, portanto, iniciáticas em diferentes práticas da capoeira ao samba, do candomblé ao quilombo, da embolada ao rap.

O sankofa como ideograma, signo gráfico artístico, nos levou a pensar também os aspectos metodológicos contidos numa estratégia reversível e, com ela, podíamos nos reorientar, pensar por imagens, principalmente no campo das artes visuais, em que acabamos por nos envolver, produzindo não só conhecimento teórico, mas produtos artísticos como as colagens com que ilustramos as aberturas dos círculos nesta tese. Tal metodologia integrou nossas estratégias e campos de interesse, merecendo sempre revisão e diálogo com o campo da comunicação. Aproximar tal metodologia de seu caráter artístico foi uma de nossas buscas. Como Balogun nos adverte: “a arte é, acima de tudo, um veículo de comunicação numa dada sociedade, no sentido em que seu papel consiste em difundir influências civilizadoras” (BALOGUN, 1977, p. 39). O mapeamento de

imagens artísticas que construímos nos fez entender que o pensar rodante estava presente, mesmo que diluído, nos artistas, inclusive naqueles da contemporaneidade.

Como dissemos, em todo processo foi importante a estratégia da retornada, da autocrítica e da volta para averiguar se havia algo disperso, desencaixado, confuso ou que pudesse ser reconectado com o que estava mais à frente. Foi recorrente. Isso não foi tarefa fácil diante das tempestades mentais e crises eventuais. Nossa orientação em sankofa, contudo, e nossa capacidade de superação estiveram atuantes a todo momento, permitindo continuar.

Com essa metodologia e iconografia, a pesquisa avançou bem mais do que pensávamos. Compreendemos que as rodas eram mais do que formações circulares, ou seja, eram campos informacionais, sincréticos e imersivos. Elas podiam adquirir significados e expressões diferentes a depender das contextualizações. A maioria dos trabalhos estéticos nesse circuito afro-atlântico apontou para a ancestralidade, dialogando, interrogando e rememorando as tradições em novas ressignificações. Por isso, devemos dizer, nestas considerações finais, que a noção de ancestralidade tem alto poder imersivo e informacional.

O sankofa está inscrito também nas afrografias de Leda Maria Martins (2002), nas performances afrodiaspóricas que criavam as cenas e as imagens que louvavam, consagravam, rememoravam travessias, encruzilhadas e criações da África ancestral. A oralidade foi uma constituinte dessas performances. Pela voz que se cantava, que se narrava e que se ensinava. Oralidade presente nos provérbios, nos mitos, na poesia, nos terreiros, na capoeira, nos samba e na comunicação cotidiana. Sobre a poesia, vimos que ela ainda pulsa nas danças, nos batuques, na ginga dos corpos, nos cantos, nas artes gráficas, enfim, na estética afro-atlântica.

Soma-se, neste estudo, o fazer geográfico e cartográfico, base de nossa formação na graduação. Ele se situa aqui em pelo menos três dimensões: 1) na dimensão cartográfica e fisiográfica; 2) no estudo das categorias (território, lugar, espaço) e dos deslocamentos (diáspora) nas extensões do Atlântico Negro; e 3) no breve debate sobre os processos de políticas e de globalização.

Como navegantes das culturas negras viajadoras, nesta expedição, não seguimos uma cartografia desenhada ou pré-estabelecida. O mapeamento das ideias, teorias, iconografias, metodologias, *corpus* e imagens aqui prospectadas fica como reserva intelectual para que

futuros investigadores possam criticar, somar ou retomar posteriormente. Indicamos, contudo, a necessidade de aprofundamentos nos seguintes temas:

1) Sem dúvida, pode-se avançar ainda mais com a ideia do signo circular no universo transcultural negro no campo linguístico e semântico, via estudo das orações, dos provérbios etc.; no campo estético, via estudo de sensibilidades não presentes neste trabalho; no campo do imaginário, via estudo de sonhos, fantasias e encantamentos.

2) Um maior aprofundamento desta pesquisa seria possível com a obra (no prelo), *Performances do tempo espiralar*, de Leda Maria Martins, referência importante neste trabalho. Embora estivesse prevista, não foi lançada no mercado editorial a tempo. Esse livro será, talvez, pela experiência e pela envergadura da autora, uma obra fundamental para subsidiar o pensamento rodante.

3) No aspecto do trabalho de campo, um dos itinerários pensados nem sequer foi iniciado. Tratava-se do estudo das Batucadeiras de Cabo Verde, em Lisboa. Essa manifestação negra-africana, bastante frequente na diáspora em Portugal, com a comunidade caboverdiana, tem o encanto, pelo canto e pela dança, com a participação quase total das mulheres negras que performam esse rito e ritmo, em rodas. A ideia poderia ter desencadeado uma partida também para o Recôncavo Baiano ou pelo interior de São Paulo, com o intuito de comparar essas instituições diaspóricas na atualidade. Os problemas adversos de nosso tempo, principalmente a pandemia, são os maiores responsáveis pela impossibilidade.

Esses aspectos nos ajudam a retomar e compreender algumas lacunas bibliográficas desta pesquisa. Nesse exercício de ir-e-vir, trabalho permanente de continuidade, parada, reinício, numa circunstância cíclica e autocrítica, foi inevitável que em nosso giro nos detivéssemos no Brasil. Sendo o Brasil o segundo país no mundo com a maior quantidade de descendentes africanos, a pertinência desse debate era evidente, confirmava que não eram somente judeus ou japoneses, por exemplo, que mantinham o vínculo afetivo com suas comunidades ancestrais.

Ainda pensando no aspecto geográfico, a ideia de uma sociedade global vista pela ótica mercadológica foge da circularidade que as diversas comunidades tradicionais pensam. Existe também a globalização perversa (SANTOS, 2010), que parece ter atingido seu grau mais cruel nos tempos atuais. Contrárias a esse modelo, as comunidades rodantes, como os terreiros, os quilombos e as comunidades ameríndias, pensam a evolução sem

destruição, na rota da inclusão e da aproximação, “por uma outra globalização” (SANTOS, 2010). Buscamos assim, nas teorias decoloniais e afrocentradas, saberes e fazeres geográficos, visões de nossas experiências, formas de avaliar e subsidiar esta pesquisa.

Contudo, pela quantidade de obras a que tivemos acesso, pelas observações (endoperspectiva) e pelas redes digitais.¹⁷⁶, argumentamos que a ideia de um pensamento rodante nos parecia evidente e original. O que tentamos foi conciliar tal ideia com as rodas, os círculos e as espirais, para que se pudesse formular a partir daí uma fenomenologia esferológica das culturas inerentes ao Atlântico Negro. O “Atlântico como encruzilhada não [era] somente lugar de travessia, mas também de mobilidade no sentido da reinvenção e da continuidade” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 55). E o globo terrestre como *habitat* não era apenas uma paisagem luminosa no espaço sideral, mas fenômeno passível de compreensão intuitiva, simbólica e ecológica.

Tal fenomenologia esferológica afro-atlântica foi construída nos modos de refletir, nas metáforas utilizadas e na tentativa de superação dos métodos da razão eurocêntrica. Mediante a cosmopercepção africana de mundo, proposta pela filósofa nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2021), vislumbramos igualmente outras formas de ler, escrever, imaginar, comunicar e intuir os povos africanos e afrodiaspóricos.

Para nós, essa cosmopercepção é a própria comunicação inserida no contexto das culturas negras. É o modo pelo qual elas falam e escutam. São modos de integração e de sentido comunitário. Se Oyěwùmí (2021) percebe que a língua e as tradições orais iorubanas são fontes de informação que constituem a cosmopercepção, podemos tomar emprestado esse conceito fecundo de comunicação para as demais civilizações africanas e, assim, perceber suas linguagens e suas formas de ver o mundo.

Vemos que os modos africanos de ser pela cosmopercepção são constituídos na diáspora por uma performance que se aplica à ancestralidade, à compreensão dos ciclos e ao imaginário de equilíbrio planetário. Se uma parte dessas experiências sensíveis passam pela experiência do lamento, elas também se constituem pela alacridade, festas, encontros e ritos em que se pode perceber, além de um pensamento, uma espiritualidade rodante.

Assim, podemos dizer que o pensar rodante não é o pensar “andando em círculos”, mesmo enxergando no “caminhar” possibilidades de conexões filosóficas. O pensar

¹⁷⁶ Embora valorizemos a presença como viés fundamental para os encontros, inclusive das rodas, as vozes negras foram potentes na difusão de *lives* e *podcasts* durante a pandemia e, certamente, colaboraram na captação de ideias acerca das rodas.

rodante avança para a ideia de uma espiritualidade circular, encarnada no canto, na dança e no jogo, sempre acrescida de sabedoria e axé.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. 2004. 170 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/252850>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de. Apresentação. In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de. **Capoeira**. (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALEXANDRIA, Edona M. Kumina. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Elizabeth. Space and time. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê, viva meu mestre** - a Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa. 2004. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

_____. Rosângela Costa. **É Preta, Kalunga**: a capoeira angola como prática política entre os baianos: anos 80-90. (Coleção Capoeira Viva 2) Rio de Janeiro: MC&G, 2015.

ARCURI, Sylvia Helena Carvalho. Roda de samba – Manda que (en)canta o samba: um território de anunciação. In: SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo, penso**: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba. Rio de Janeiro: Hexis/Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição interdisciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkim (org.). **Afrocentricidade**. (Sankofa IV: matrizes africanas da cultura brasileira). São Paulo: Selo Negro: 2009.

AZIZ, Phillipe. **Os impérios negros da Idade Média**. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores, 1978.

BÂ, Amadou Hampâté. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático de: BÂ, Amadou Hampâté. **La notion de personne em Afrique Noire**. In: DIETERLEN, Germaine (ed). Paris: CNRS, 1981, p. 181 – 192, por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros. <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>

_____. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Editor). **História Geral da África**. Volume I. Metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

_____. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena: Acervo África, 2013.

BAITELLO JUNIOR, Norval. (2012) **O pensamento sentado**: sobre glutéos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: BALOGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARBOSA, Marialva. **Escravos e o mundo da comunicação**: oralidade, leitura e escrita no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

BARBOSA, Muryatan. **A razão africana**: Breve história do pensamento africano contemporâneo. São Paulo: todavia, 2020.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **Na minha casa**: preces aos Orixás e Ancestrais. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BEATA DE YEMONJÁ. **Caroço de dendê**: a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. Rio de Janeiro: 2008.

BENISTE, José. **Orun-Àiyé** - o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá ter o céu e a Terra. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

_____. **As águas de Oxalá** - Àwon omi Òṣàlá. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.

BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da; BENEVIDES, Ricardo. Em busca da cidadania Plena. In: **Saberes e fazeres**, v.1: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BRASIL, André. (2020). Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes: sobre três filmes-performance. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, 47(53), 21-47.

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar de. **Do disco à roda**: a construção do pertencimento afrobrasileiro pela experiência na festa Negra Noite. 2014. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

CANNON-BROWN, Willie. Bondo Society. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

CAPOEIRA, Nestor. A capoeira está passando por um período de ouro. [Entrevista concedida a Letícia Carvalho, Praticando a Capoeira, ano III, número 37]. In: Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de. **Capoeira**. (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

CARDOSO, Vânia. Introdução - mito e memória: a poética afro-brasileira nos contos de mãe beata. In: BEATA DE YEMONJÁ. **Caroço de dendê**: a sabedoria dos terreiros: como Ialorixás e Babalorixás passam seus conhecimentos a seus filhos. Rio de Janeiro: 2008.

CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. São Paulo: WMF editora, 2008.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. O poder feminino no culto aos Orixás. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.) **Guerreiras da natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. (SANKOFA III: matrizes africanas da cultura brasileira) São Paulo: Selo Negro, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

CASTRO, Gustavo de. Abertura às linhas imaginárias. IN: CASTRO, Gustavo de. (Org.) **Mídia e Imaginário**. São Paulo: Annablume, 2012.

_____. DRAVET, Florence. **Comunicação e Poesia**: itinerários do aberto e da transparência. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998

DANTES, Anna; KRENAK, Ailton. **A serpente e a canoa**: Flecha 1. Cadernos Selvagem. Biosfera: Dantes Editora, 2021.

DARZÉ, Thais. Simbólico Sagrado (texto curatorial) In: **Simbólico Sagrado**: Mestre Didi e Rubem Valetim. (Catálogo). Brasília: Museu Nacional da República – Secretaria de Cultura e Economia Criativa, 2019.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins; Edusp, 1975.

DIOP, Cheikh Anta. **The African origin of civilization: myth ou reality?** Westport: Lawrence Hill, 1974. [Tradução: Mercer Cook.]

DRAVET, Florence. **Crítica da razão metafórica**. Brasília: Casa das Musas, 2014.

_____. Comunicação e circularidade: estudo de comunicação feminina a partir do giro da Pombagira. In: DRAVET, Florence, FEITOSA, Frederico; BESSA, Leandro; OLIVEIRA, Bruna C. (Orgs.). **Pombagira**: entamentos e abjeções. Brasília: Casa das Musas, 2016.

_____. Inquietante. In: CASTRO, Gustavo de; MORAES, Vanessa. (Organização). **Nove imaginários dos ins**. Brasília: FAC-Livros, 2019.

D'SALETE, Marcelo. **Angola Janga**: uma história de palmares. São Paulo: Veneta, 2017.

DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (Organizadoras). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno Retorno**: cosmo e história. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EPALANGA, Kalaf. **Também os brancos sabem dançar**. São Paulo: Todavia, 2019.

ESEDEBE, Peter O. **Pan-Africanism: The idea and The Movement: 1776-1991.** Whashington DC: Howard University Press, 1994.

EVARISTO, Conceição. Vozes quilombolas: literatura afro-brasileira. In: GARCIA, Januário (Org.) **25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

_____. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Edufba, 2008.

FINCH III, Charles S. A afrocentricidade e seus críticos In: NASCIMENTO, Elisa L.(Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** . (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira IV). São Paulo: Selo Negro, 2009.

_____.; NASCIMENTO, Elisa Larkin do. Abordagem afrocentrada, história e evolução. In: NASCIMENTO, Elisa L.(Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** (Sankofa IV: matrizes africanas da cultura brasileira). São Paulo: Selo Negro, 2009.

FIRMIN, Joseph Auguste Anténor. **De l'Égalité des races humaines: anthropologie.** Paris: Librairie Cotillon, 1885.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Gabriela Pereira de. **Da estética do fluxo à estética em fluxo: experiência e devir entre artemídia e comunicação.** 2014. 225 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FREITAS, Henrique. Lande Onawale: a literatura-terreiro como caminho. In: ONAWALÊ, Lande. **Pretices e Milongas.** Salvador: Organismo Editora, 2019.

GARCÍA, Jesús Chucho. Afroepistemología y afroepistemológica. In: WALKER, Sheila S. (Org.). **Conocimiento desde Adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias.** Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, 2012.

GIL, Gilberto. A grande Refazenda. In: **A Grande Refazenda: África e Diáspora pós II CIAD.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GILZENE, Anette M. Pocomania. In: SANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion.** California: SAGE Publications, 2009.

GOLDSTEIN, Catherine. Um é o outro: por uma história do círculo. In: SERRES, Michel (Org.). **Elementos para uma história das ciências I - da Babilônia à Idade Média.** Lisboa: Terramar, 1989.

GOMES, Flávio dos Santos. **Palmares: escravidão e liberdade no Atlântico Sul.** São Paulo: Contexto, 2005.

GROSFUGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-

TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decoloniade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GURAN, Milton. *Agudás: os brasileiros no Benim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Editora UFMG, 2003.

_____. Identidade Cultural e Diáspora (1989). In: Pedrosa, Adrian; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 2. São Paulo: Masp, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Dossiê IPHAN 4: Ministério da Cultura, 2006.

JESUS, Regina Fátima de. Projeto construindo e contando histórias infantis - Personagens negras protagonizando histórias In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto. (Orgs.) **Modos de brincar** : caderno de atividades, saberes e fazeres. Rio de Janeiro : Fundação Roberto Marinho, 2010.

KARENKA, Maulana. A função e o futuro dos estudos *Afrikana*: reflexões críticas sobre sua missão, seu significado e sua metodologia. In: NASCIMENTO, Elisa L.(Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora** (Sankofa IV: matrizes africanas da cultura brasileira). São Paulo: Selo Negro, 2009.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando África?** [Entrevista com René Holstein]. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. do tempo. In: **Pandemia Crítica**, 38. São Paulo: N-1 Edições, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2017.

_____. RIBEIRO, Djamila. **Roda de conversa Grada Kilomba e Djamila Ribeiro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ovSKrDLs9Ro>. Acesso em 20/jan/2020.

LIMA, Fábio. Corpo e ancestralidade. In: **Repertório**, Salvador, nº 24, p.19-32, 2015.

LIMEIRA, José Carlos; SEMOG, Éle. **Atabaques**. Rio de Janeiro: Max Editora, 1983.

LOPES, Nei. **Kitabu: o livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

_____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. ; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOPES, Fabiana. Território silenciado, território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos. In: **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africana-brasileira**. Salvador: Edufba, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia: aproximações e distinções**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

MACHADO, Taísa. O Afrofunk e a Ciência do Rebolado. IN: FAUSTINI, Marcus (Org.) **Cabeças da periferia**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAIÊ, Mo. **árvores memórias e reflorestamentos**. (v. 1) transatlântica: o livro de areia. Salvador: andarilha, 2021.

MAJANTE, Anésia Zefânias Filipe. **A tradição na arte contemporânea moçambicana: um contributo artístico através de instalações compostas por esculturas**. Évora: Universidade de Évora - Mestrado em Práticas Artísticas e Artes Visuais, 2017. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <http://www.rdpceuevora.pt/handle/10174/22898>. Acesso em 22/mai/2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. In: **Tabula Rasa: Bogotá –Colômbia**, n. 9, p. 61-72, jun./dez.,2008.

_____. Análítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MAUPOIL, Bernard. **A adivinhação na antiga Costa dos Escravos**. São Paulo: EDUSP, 2017.

MARS, Jean Price. **Ainsi parla L'Oncle** (Port-au-Prince: Imprimerie de Compiègne), 1928.

MARTIN, Denise. Bakongo. In: In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. Oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). **Brasil afrobrasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance, exílio e fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

_____. Corpo, encruzilhada de saberes. In: TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020.

_____. **Tempo em performance**. Mediação de Tiganá Santa e Cintia Guedes. Salvador: Universidade Federal da Bahia - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. IHAC-

DIGITAL, 17/12/2020. Disponível em: <https://ihacdigital.ufba.br/midiateca/>. Acesso em: 19/dez/2020.

MATA MACHADO, Sara Abreu; ARAÚJO, Janja (2015). Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora. **Horizontes**, 33(2).

MAZAMA, AMA. A afrocentricidade como um paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **Sanfofa 4 - Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2008.

_____. Ngai. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**: a formação do homem tipográfico. São Paulo: Nacional, 1977.

MEDEIROS, José. **Candomblé**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro. 1957.

_____. **Candomblé**. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

MENEZES, Hélio; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Resistências e Ativismo. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Histórias afro-atlânticas** [Vol. 1] catálogo. São Paulo: MASP; Instituto Tomie Ohtake, 2018.

MICHAEL, Claudine; DANIELS, Kyrah Malika. Aida Wedo. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008.

MONTEIRO-FERREIRA, Ana. Dance and Song. In: ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes editores, 1970.

_____. **O Método I: A Natureza da Natureza**. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1977.

_____. **O Método 2: a vida da vida**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **O Método 5: a humanidade da humanidade**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOURA, Roberto. M. **No princípio, era roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Lisboa: Mangualde (Portugal), Luanda (Angola): Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

MULANJI, Kota; BARBOSA, Lindinalva; BRANDÃO, Ya Jô. In: **Vagamundos - Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros-Cosmologias e Cosmo-Percepções Afro-Diaspóricas**. Mediação de Matia Thaís. São Paulo: CPT-SESC, 15 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7dJPLz-aXE&t=1839s>. Acesso em 15/out/2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MUSEU AFRO-BRASIL. **Bijagós** – Arte dos Povos da Guiné-Bissau, 4º Festival de Arte Negra, MG, 2006; Museu Afro Brasil, SP, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. (1985). In: RATTIS, Alex. **Eu sou atlândida: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. Sankofa: significado e intenções. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **A matriz africana no mundo**. (Sankofa I: matrizes africanas da cultura brasileira) . São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do. Arte Afro-brasileira: um espírito libertador (1976). In: Pedrosa, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA. **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: Masp, 2018.

NETO, LIRA. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhias das Letras, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOBLES, Wade W. Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: NASCIMENTO, Elisa L.(Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. (Sankofa IV: matrizes africanas da cultura brasileira). São Paulo: Selo Negro, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

OLIVEIRA, Hélio de. In: PEREIRA, Cláudio (Curadoria). **O mundo do Assogbá gravador: Hélio de Oliveira**. (Catálogo de exposição). Salvador: Universidade Federal da Bahia / Museu Afro-Brasileiro, 2010.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **Sankofa: a circulação dos provérbios africanos: oralidade, escrita, imagens e imaginários**. 2016. 120 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

_____. A Criatividade nagô pela produção estética-cultural nas artes visuais: Mestre Didi e Dalton Paula. In: SEABRA, Lavínia (Organizadora). **Processos contemporâneos: da ideia à publicação**. Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

ONAWALE, Lande. **Pretices e Milongas**. Salvador: Organismo Editora, 2019.

_____. **Poéticas negras que criam (e traduzem) mundos**. Salvador: Universidade Federal da Bahia - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. IHAC-DIGITAL, 2021. Disponível em: <https://ihacdigital.ufba.br/midiateca/>. Acesso em: 29/mar/2021.

OYĚWUMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PAULINO, Rosana. *Artistas negras brasileiras*: desafios contemporâneos. **MASP Palestra**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/palestras/artistas-negras-brasileiras-desafios-contemporaneos>. Acesso em 22/jul/2020.

PASTINHA, Mestre. **Capoeira Angola Mestre Pastinha**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

_____. É luta, é dança é capoeira. [Entrevista concedida a Roberto Freire, Revista Realidade, 1967]. In: ABREU, Frederico José de; CASTRO, Maurício Barros de. **Capoeira**. (Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PAXE, Abreu. Imagens, Contexto e Comunicação: O Provérbio no Teste de Panela e na Esteira. In: **Ensaio**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2008. Disp. em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/295-imagens-contexto-e-comunica%C3%A7%C3%A3o-o-prov%C3%A9rbio-no-teste-de-panela-e-na-esteira>. Acesso em 23 de abr 2019.

_____. **A migração fractal do provérbio**: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas. 2016. 299 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; Ricardo Aleixo. **A roda do mundo**. Belo Horizonte: Mazza, 1996.

PIMENTA, Vitor Gonçalves. Reverberações do chão afro-brasileiro em movimento na Escola de Samba Acadêmicos da Salgueiro. In: TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.

PIRES, Thula. Por um constitucionalismo ladino-amefricano. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

POGUE, Tiffany D. Yavanlou. SANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. (Editors). **Encyclopedia of African religion**. California: SAGE Publications, 2009.

PRANDI, Reginaldo. Os Babalaôs e sua Arte da Adivinhação na Tradição Afro-brasileira. In: MAUPOIL, Bernard. **A adivinhação na antiga Costa dos Escravos**. São Paulo: EDUSP, 2017.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber, eurocentrismo e ciências sociais**: Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOSE, Mogobe. Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana. Tradução Dirce Eleonora Nigo Solis, Rafael Medina Lopes e Roberta Ribeiro Cassiano. In: **Ensaio Filosóficos**, Volume IV, outubro de 2011.

- REDINHA, José. **Etnossociologia do Nordeste De Angola**. Braga: Editora Pax, 1966.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa. Mestre Bimba e mestre Pastinha: a capoeira em dois estilos. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. (Organizador). **Artes do corpo**. (Coleção memória afro-brasileira 2). São Paulo: Selo Negro, 2004.
- RODRIGUEZ, Maria. Museu no Senegal enaltece contribuição da África para humanidade. In: **Cultura**. Agência EFE: Dakar, 2019. Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/cultura/museu-no-senegal-enaltece-contribui-o-da-africa-para-humanidade/50000241-3942811>. Acesso em 12/fev/2021.
- ROSA, Guimarães. **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Cilização Brasileira, 2006.
- ROSA, Allan Santos da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.
- RUFINO, Luiz. Exu: tudo que a boca come e tudo que o corpo dá. In: TAVARES, Júlio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas**. Curitiba: Appris, 2020.
- _____.; PEÇANHA, Cinézio Feliciano; OLIVEIRA, Eduardo. (2018). Pensamento diaspórico e o “Ser” em ginga: Deslocamentos para uma filosofia da capoeira. **Capoeira - Humanidades e Letras**, Vol. 4, nº. 2.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÀLÁMÌ, Sikírù. **Ogum: Dor e Júblio nos Rituais de Morte**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1997.
- _____. RIBEIRO, Romilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo**. São Paulo: Oduduwa, 2011.
- SAM-LA ROSE, Jacob. Poetry. In: **Sable: the Literary Magazine of Writers**. Winter, 2002.
- SANTANA, Tiganá. **Diálogos Ausentes** [Convidado] Mediação de Diane Lima. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLaV4cVMp_odyLQQGpOkhVTmdTcFK2J76M.
- _____. Cosmologia Bantu. **Terça Afro**. São Paulo, 2020. Apresentação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z3NJOOC-VY&list=WL&index=18&t=5948s>. Acesso em: 26/mar/2020.
- _____. A capoeira do pensamento. In: OLIVEIRA, Antonio Leal de; RIBEIRO, Marcia; DEL REY, Laura. (Orgs.) **Cajubí: ruptura e reencanto**. São Paulo: Incompleta, 2021.
- SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, Quilombos, Modos e Significados**. Editora COMEPI,. Teresina/PI, 2007.
- SANTOS, Joel Rufino. **Zumbi**. São Paulo: Global, 2006.
- SANTOS, Maria Stella de Azevedo (Mãe Stella de Oxossi). **Òşósi: o Caçador de Alegrias**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo. 2006.
- _____. **Meu tempo é agora**. Salvador: Assembléia Legislativa da Bahia, 2010.

_____. **Opinião**. Salvador: A TARDE/Governo da Bahia, 2012.

_____. PEIXOTO, Graziela Domini. **Qfún. Qdu Adájô**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2013.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia**. Petrópolis. Vozes, 2008.

_____. Criatividade: no universo, as diferenças. In: SANTOS, Juana Elbein dos. (Organizadora). **Criatividade âmago das Diversidades a Estética do Sagrado**. Salvador: Sociedade de Estudo das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Brasil, Estados Unidos e as guerras culturais (2012). In: Pedrosa, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 2. São Paulo: Masp, 2018.

SILVA, Nelson Fernando Inocência da. **Consciência negra em cartaz**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves da; BATISTA, Rachel Rua; AZEVEDO, Clara; BUENO, Arthur. Madrinha Eunice e Geraldo Filme: memórias do carnaval e do samba paulistas. In: SILVA, Vagner Gonçalves da. (Organizador). **Artes do corpo**. (Coleção memória afro-brasileira 2). São Paulo: Selo Negro, 2004.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. 227 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283967>. Acesso em: 16 Apr. 2020.

SILVA, Gustavo de Castro; MARINHO, Marcelo. Espiritualidade afro-brasileira em “O recado do Morro”, de Guimarães Rosa: Imaginário e Glossário da Umbanda. In: **Macabéa** – Revista Eletrônica da Netlli. v. 10, n. 2 (2021).

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

_____. RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

_____; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. **Agô Agô Lonan – Mitos, ritos e organizações em Terreiros de Candomblé da Bahia**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

- SLOTERDIJK, Peter. **ESFERAS I – Bolhas**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2016.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.
- _____. **O Terreiro e a Cidade**. Petrópolis: Editora Vozes. 1988.
- _____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. Que chegue a alegria! In: MARTINS, Cléo; LODY, Raul (Orgs.). **Faraimará - o caçador traz alegria**. Rio de Janeiro, Pallas, 2000.
- _____; LIMA, Luís Felipe de **Um vento sagrado – História de um adivinho da tradição nagô-ketu brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.
- _____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. **Reinventando a Educação: Diversidade, Descolonização e Redes**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- _____. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.
- SOW, Alpha I. Prolegómenos. In: BALOGUN, Ola; AGUESSY, Honorat; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SWAN, James A. Introdução. In: NICHOLSON, Shirley & ROSEN, Brenda. **A Vida Oculta de Gaia: A Inteligência Viva da Terra**. São Paulo: Editora Gaia, 1998.
- TACCA, Fernando de. **Imagens do Sagrado – Entre Paris Match e o Cruzeiro**. Campinas-SP, Editora Unicamp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- TAVARES, Julio Cesar de. “Ginga” Como pensamento orgânico: políticas cognitivas e o projeto ontológico da diáspora africana. In: TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020.
- THEODORO, Helena. Religiões afro-brasileiras. . In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.) **Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- TRINDADE, Azoilda. Educação da população negra. In: GARCIA, Januário (Org.) **25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- _____. Reinventando a roda: experiências multiculturais de uma educação para todos. In: TRINDADE, Azoilda Loretto da (Org.) **Africanidades brasileiras e Educação: Salto para o futuro**. Rio de Janeiro: ACERP; Brasília: Tv Escola, 2013.
- TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo, DIFEL, 1983.
- VALLADARES, Clarival do Prado. O negro nas artes plásticas (1968). In: Pedrosa, Adrian; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 2. São Paulo: Masp, 2018.

VIEIRA JUNIOR, Itamar Rangel. "**Trabalhar é tá na luta**": vida, morada e movimento entre o povo da Iuna, Chapada Diamantina. Tese (Doutorado - Estudos Étnicos e Africanos) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.

_____. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

WOOD, Marcus. Brasil, escravidão e os limites do *display* institucional, de Lina Bo Bardi à Escrava Anastácia. In: Pedrosa, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 2. São Paulo: Masp, 2018.

ZIEGLER, Jean. **O poder africano**: elementos de uma sociologia política da África Negra e de sua diáspora nas américas. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

Jornais e Revistas

ALEIXO, Ricardo. Sobre Roda. **Revista Roda**: arte e cultura do atlântico negro, Belo Horizonte: Festival de Artes Negras/Secretária de Cultura de Belo Horizonte. nº 1, mar. 2006. p. 03

FILIFE, Arminda Fernando. Ondjango: filosofia social e política africana. **Cultura**: Jornal Angolano de Letras e Artes. Número 193, novembro de 2019. p. 3-4.

RIBEIRO, Joaquim. Folklore do açúcar. **Brasil açucareiro**. Rio de Janeiro, ano XII, Vol. XXIII, nº1, 1944. p. 07-11.

SIMAS, Luiz Antonio. Drible e flecha fulni-ô. **Revista Cult**, São Paulo, ano 23. Edição 254. fev. 2020. p. 335-35

Filmes e Documentários

A boca do mundo: Exu no Candomblé. Dir. Eliane Coster, Rio de Janeiro: Oka Comunicações, 2009.

Atlântico Negro: na rota do Orixás. Brasília. Dir. Renato Barbieri, Videografia criação e produção, 1998.

Barravento. Dir. Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1961.

Jogo de Corpo. Dir. [Richard Pakleppa](#), [Matthias Röhrig Assunção](#), Cinésio Feliciano. Brazil, South Africa, United Kingdom, 2013.

Ôrí. Dir. Raquel Gerber. Brasil, 1989.

Orin: Música para os Orixás. Dir. Henrique Duarte. Produção de Leticia Campos. Cortejo Filmes, 2018.

Mojubá: Origens: a cor da cultura – episódio 1. Ministério da Educação. TV Escola/Canal Futura, 2004.

Quilombo. Dir. Cacá Diegues. Embrafilme. Rio de Janeiro, 1984.

Yaabá. Dir. Idrissa Ouedraogo. Arcadia films. Burkina Faso, 1989.

Sítios e páginas da Internet:

Abrço cultural: museus no continente africano para você conhecer. [https://www.abracocultural.com.br/museus-africanos/#iLightbox\[gallery_image_1\]/1](https://www.abracocultural.com.br/museus-africanos/#iLightbox[gallery_image_1]/1).

Associação Cultural Videobrasil. Paulo Nazareth. *L'Arbre D'Oublier*. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1801794>.

Central 3: Podcast Encruzilhadas. Encruzilhadas #01 - O Samba: <https://www.central3.com.br/encruzilhadas-01-o-samba/>.

Centro de Pesquisa Teatral - CPT-SESC. Vagamundos - Um laboratório cênico: Abrindo Terreiros: Cosmologias e Cosmo-Percepções de Cruzos: <https://www.youtube.com/watch?v=bbwnmns1vq8>.

Dallas Museum of Art: <https://collections.dma.org/topic/departments/arts-of-africa>.

Dalton Paula: <https://daltonpaula.com/>

Dicionário de símbolos: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br>.

Edgar Digital – UFBA. Paulo Magalães. Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo: <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>

Ipeafro: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/adinkra/>.

History on the Net: <https://www.historyonthenet.com>.

JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia: <https://www.jaca.center/>.

Knoxville Museum of Art. Tecelagem africana: <https://www.flickr.com/photos/28703188@N02/4205439110>.

Liberte Nosso Sagrado: <https://www.facebook.com/libertenossosagrado/>.

Museu Afro-Brasil: <http://www.museuafrobrasil.org.br>.

Museu de Arte de São Paulo (MASP): <https://masp.org.br/>.

Nasa. <https://www.jpl.nasa.gov/news/two-of-the-milky-ways-spiral-arms-go-missing>. Acesso em 23/mar/2021.

National Geographic Portugal. Disponível em: <https://nationalgeographic.pt>

O Menelick 2º Ato: Grada Kilomba: rotas invertidas para caminhos possíveis. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/grada-kilomba-rotas-invertidas-para-caminhos-possiveis>.

The Metropolitan Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>.

. Músicas e discos:

University of Idaho. Library. Disponível em: <https://www.lib.uidaho.edu/>.

Discos e músicas.

Maria Bethânia. Carta de Amor. **Carta de Amor.** Rio de Janeiro, Biscoito Fino, 2013.

Candeia. **Dia de Graça.** Rio de Janeiro, WEA International, 1977.

Geraldo Filme. *Tiririca. Plínio Marcos em Prosa E Samba* - "Nas Quebradas Do Mundaréu". Chantecler, 1974.

Gilberto Gil. **Refazenda.** São Paulo, Philips Records, 1977.

Nelson Sargento. *Agoniza Mas Não Morre. Encanto da Paisagem.* Kuarup, 2020.

Entrevistas

ALEIXO, Ricardo. Entrevista concedida ao programa *Conversas Literárias*. Agosto de 2020. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fLJzOdNawAg>. Acesso em 09/nov/2020.

_____. Um coletivo chamado Ricardo Aleixo, que chega aos 60 anos: 'Eu respirei'. O Estado de Minas. Entrevista concedida a Márcia Maria Cruz. *Pensar*. Belo Horizonte, Janeiro de 2021.

AMADO, Jorge. Entrevista concedida ao documentário *Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá – vídeo depoimento* – Direção de Freddy Assis Carvalho, 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XqZS9v0LgJU&t=5567s>. Acesso em 06/fev/2021.

MAJANTE, Anésia. Entrevista concedida a Alan Santos de Oliveira. 28 jun. 2021. (Via correio eletrônico).

OBÁ, Antônio. Entrevista a Paulo Henrique Silva. Catálogo da exposição *Vozes do silêncio*. Anápolis: Galeria Antônio Sibasolly, 2017.

SANTANA, Tiganá. Bunseki Fu-Kiau. [Entrevista concedida a Marcos Carvalho Lopes]. *Filosofia Pop.* (podcast) Brasil, 2019. Disponível em: <https://filosofiapop.com.br/podcast/082-bunseki-fu-kiau-com-tigana-santana/>.