



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Mojuba ara! Convocando os saberes corporais e ancestrais da diáspora africana

Laís Salgueiro Garcez

Para citar este artigo:

SALGUEIRO GARCEZ, Laís. *Mojuba ara! Convocando os saberes corporais e ancestrais da diáspora africana.* **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0111

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software iThenticate*



A Urdimento está licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](#) – (CC BY 4.0)



Mojuba ara! Convocando os saberes corporais e ancestrais da diáspora africana¹

Laís Salgueiro Garcez²

Resumo

Partindo de uma “operação imaginativa” (Tavares, 2020), a *mojuba ara* surge como um exercício decolonial de convocação dos saberes corporais que constituem a afrodiáspora. Foram trazidos argumentos que demonstram como a colonização e o pensamento moderno ocidental fundaram discursos racistas sobre os corpos e saberes negros. Além de alguns exemplos do campo das danças afrodiáspericas demonstrando como elas são atravessadas por valores como a ancestralidade e a musicalidade, expressando concepções singulares de corpo e dança e justificando a necessidade de revisarmos as histórias e os currículos das artes cênicas em todos os níveis da educação brasileira, à luz de nossas próprias experiências.

Palavras-chave: *Mojuba*. Danças afrodiáspericas. Ancestralidade. Decolonialidade na dança.

Mojuba ara! Summoning the embodied and ancestral knowledge of the africandiáspora

Abstract

Based on an "imaginative operation" (Tavares, 2020), *mojuba ara* emerges as a decolonial exercise in summoning the embodied knowledges that constitute the afrodiáspora. Arguments were presented that demonstrate how colonization and modern western thought founded racist discourses about black bodies and knowledge. Finally, some examples from the field of Afrodiasporic dances demonstrated how they are permeated by values such as ancestry and musicality, expressing unique conceptions of body and dance and justifying the need to revise the histories and curricula of the performing arts at all levels of Brazilian education, in light of our own experiences.

Keywords: *Mojuba*. Afrodiasporic dances. Ancestry. Decoloniality in dance.

¡Mojuba ara! Invocando el conocimiento corporal y ancestral de la diáspora africana

Resumen

Basada en una "operación imaginativa" (Tavares, 2020), *mojuba ara* surge como un ejercicio decolonial que invoca los saberes corporales que constituyen la afrodiáspora. Se presentaron argumentos que demuestran cómo la colonización y el pensamiento occidental moderno fundamentaron discursos racistas sobre los cuerpos y los saberes negros. Finalmente, algunos ejemplos del campo de las danzas afrodiáspericas demostraron cómo estas están impregnadas de valores como la ancestralidad y la musicalidad, expresando concepciones únicas del cuerpo y la danza y justificando la necesidad de revisar las historias y los currículos de las artes escénicas en todos los niveles de la educación brasileña, a la luz de nuestras propias experiencias.

Palabras clave: *Mojuba*. Danzas afrodiáspericas. Ancestralidad. Decolonialidad en la danza.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Lúcia Beatriz da Silva Alves. Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).

² Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestrado em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Especialização em Preparação Corporal nas Artes Cênicas pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Graduação em Dança pela FAV. Prof.ª Faculdade Angel Vianna.

✉ laissalgueiro@gmail.com

✉ <http://lattes.cnpq.br/0713091390359554>  <https://orcid.org/0009-0000-9276-1285>



Mojuba à *Orunmilá!* Mojuba aos meus ancestrais! *Mojuba* aos meus orixás! *Mojuba* aos que dançaram e dançam nesse chão! *Mojuba* aos artistas e pesquisadores da afrodiáspora que sustentam esse caminho! *Mojuba* aos mestres e mestras que me conduziram e conduzem pelos caminhos da dança!

Introdução³

Mojuba é a palavra em iorubá que significa “Eu tenho uma homenagem a alguém importante”. Etimologicamente, “mo” significa eu, “juba” vem de “joru”, que é homenagem, e “oba” é rei/divindade/cargo de importância. Nas religiões afro-cubanas é costume iniciar os ritos com uma saudação à própria linhagem espiritual e sanguínea, na *Regla de Osha-Ifá*⁴, essa saudação é chamada de *Mojuba*. Portanto, a *mojuba* é um ato que reverencia e convoca os ancestrais com o objetivo de estabelecer a comunicação entre mundos, pedir licença e bênção, sem esquecer os que vieram antes e, consequentemente, suas sabedorias transmitidas oralmente e através do corpo, de geração em geração. Assim, enquanto ato performativo⁵, a *mojuba* sacraliza o espaço e tempo através da voz, do canto e da presença, configurando uma forma de construir sentidos no e do mundo.

Essa definição, especificamente presente na *Regla de Osha-Ifá*, nos leva a um dos valores civilizatórios⁶ fundantes das cosmologias africanas e afrodiáspóricas: a ancestralidade. O sociólogo Fábio Leite (2008), em seu livro *A questão ancestral – África Negra*, pesquisa sobre a concretude ancestral nas práticas históricas africanas, com isso busca demonstrar o alcance da

³ Este artigo foi desenvolvido a partir da comunicação *O ato de ‘mojubar’ como decolonialidade na dança* no colóquio *Arte na linha de frente*, como parte da programação do Seminário *Curriculum, Decolonialidade e Formação Docente nas Artes Cênicas*, realizado em dezembro de 2024, na UNIRIO.

⁴ De acordo com o etnomusicólogo Ferran Tamarit (2023), entende-se que as religiosidades de matriz africana em Cuba podem ser agrupadas em – no mínimo – quatro segmentos, ao mesmo tempo interdependentes e autônomos. Um deles seria o culto à *osha* (Orixás) e o outro o culto a *Ifá* (culto a *Orunmila*), ambos de linhagem iorubá. É consenso agrupar esses dois cultos dentro de uma mesma *Regla* ou *Lei*, a *Regla de Osha-Ifá*, uma vez que ambos estão intimamente relacionados.

⁵ Para Leda Maria Martins (2003), os gestos e a oralidade nas culturas da diáspora africana não são apenas narrativos ou representativos, eles instauram a performance como um ato performativo que torna o corpo, tal como a voz, um lugar de inscrição de conhecimento.

⁶ As pesquisadoras e educadoras Azoilda Trindade e Ana Paula Brandão (2010) no projeto *A cor da cultura* nos apresentam dez valores civilizatórios afro-brasileiros. São eles: circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade, memória, ancestralidade, cooperativismo, oralidade, energia vital e ludicidade.



ancestralidade – e, portanto, dos ancestrais – na estruturação e dinâmica de processos sociais em distintas sociedades da África (Leite, 2008). Assim, para ele, a ancestralidade vai além das práticas espirituais e passa a ser compositora da realidade cotidiana e dos valores sociais da afrodiáspora. A escritora e dramaturga Leda Maria Martins (2022), em diálogo com o professor e panafricanista Honorat Aguessy, argumenta que:

A ancestralidade tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espalha, por todo o cosmos, a força vital, dinamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação. Para muitos pensadores, entre eles Thompson e Fu-Kiau, a ideia de uma força vital institui a sophya Bantu e, como reitera Aguessy, em África, diversos “níveis de existência e diferentes seres encontram-se unidos pela ‘força vital’. Esses seres são “o Ser supremo e os seres sobrenaturais, os ancestrais, o universo material, que inclui os homens vivos, os vegetais, os minerais e os animais; e o universo mágico” (Martins, 2022, p. 60).

Assim, a ancestralidade se expressa tanto nas relações e instituições sociais como nos movimentos das danças da afrodiáspora, organizando a vida, seus diversos níveis de existência e seus valores civilizatórios. Trago a definição da *mojuba* na *Regla de Ifá-Osha* para exemplificar os modos como as cosmologias afrodiásperas, em seu dia-a-dia e nas práticas rituais, fundam-se na reverência e comunicação com os ancestrais. De uma mirada decolonial, penso que o ato de *mojubar* realiza-se como um princípio filosófico e movente de nossas vidas, uma ação que, ao manter viva em nossos corpos a “cinesia originária” e memória de nossos ancestrais, mantém presente uma forma outra de humanidade: entre seres visíveis e invisíveis que se encontram no corpo, na reza, na dança, na música.

Já a palavra *ara*, no idioma iorubá, é corpo. O corpo nas cosmologias afrodiásperas tem uma centralidade importante, é templo, é local de inscrição de saberes. Ao contrário da lógica cartesiana ocidental que delega ao corpo o lugar da emoção como algo primitivo em oposição à razão da mente como algo elevado, em nossas perspectivas, o corpo é um todo integrado onde o pensamento se faz em movimento e o movimento é pensamento. Nada acontece de modo desintegrado da natureza: o corpo e suas partes são sempre reverenciados para que a nossa trajetória na Terra aconteça (Jagun, 2015). O corpo grava o



conhecimento e é “dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2022, p. 79). O caráter epistêmico e ontológico do corpo nas cosmologias afrodiáspóricas nos revelam, portanto, como o conhecimento é elaborado. Para o antropólogo Julio Tavares o “saber corporal” é:

[...] uma enunciação em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos que são elaborados nas vivências cotidianas ou nelas intercambiadas (Tavares, 1984, p. 76).

Assim, a proposta de uma *mojuba ara*, num pedido de licença poética, seria, o ato de reforçar essas enunciações e seus repertórios organizados nas ações corporais. O ato de rememoriar, saudar e se comunicar com os saberes encarnados em nossas danças, cantos, tambores e histórias. E, através do corpo em movimento, relembrar as memórias que carregamos cotidianamente enquanto “síntese dos que foram brutalmente aprisionados” (Tavares, 2020, p. 20).

Peço licença aos nossos ancestrais para *mojubar* os nossos corpos em ação hoje e trazer para o campo da dança esta *mojuba ara* com o objetivo de rodopiar⁷ as perspectivas dominantes que constituem as bases dos currículos institucionais em artes cênicas. Assim, *mojubar* o corpo, aqui, é uma construção narrativa e imaginativa que nos permite revisar as dicotomias ocidentais que determinam o que é e o que não é dança. Na diáspora africana, a produção de expressividades flui através de um processo de “operações imaginativas”, enquanto “uma poética em permanentes fluxos de múltiplas formas e sotaques corporais, a partir da coletividade dessas experiências” (Tavares, 2020, p.21). A *mojuba ara* proposta para este artigo, portanto, é um exercício decolonial e criativo que pretende revisar as narrativas sobre nossos corpos e saberes, compreendendo a imaginação como ferramenta de sobrevivência e campo fértil para trazer para o centro do debate as nossas perspectivas e experiências. Como nos diz a escritora e artista Grada Kilomba (2010, p.34), “a escrita pessoal [...] é um debate sobre a impossibilidade de se escapar do corpo e das suas construções racistas dentro da máquina de

⁷ Enquanto ação decolonial, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018) definem o rodopio como a ação de girar o eixo epistêmico dominante, em suas palavras, “formular uma crítica aos conceitos alicerçados em bases que não aceitam o outro como possibilidade” (Simas; Rufino, 2018, p.35).



ensino”⁸.

Ao trazer o ato poético e político de *mojubar* aos corpos da afrodiáspora, pretendo oferecer provocações e estimular a imaginação para construirmos narrativas afirmativas sobre nossos corpos e práticas em diversos campos do conhecimento, especificamente o das artes da cena e do seu ensino. Para isso, apresentarei argumentos que demonstram como a colonização e a construção do pensamento moderno ocidental fundaram perspectivas hegemônicas e discursos racistas sobre os corpos e saberes negros. E trarei exemplos do campo das danças afrodiásperas, que partem das minhas experiências enquanto *abiyan*⁹, *apetebí de Orunmilá*¹⁰ no culto a *Ifá* e artista-pesquisadora das danças negras. Com isso, pretendo demonstrar como nossas danças são atravessadas por valores como a ancestralidade e a musicalidade, para justificarmos a necessidade de revisarmos as histórias, as concepções e os currículos de dança instituídos nas esferas formais e não formais de ensino das artes cênicas.

A ilusão de uma humanidade universal

Questionaram a nossa humanidade! Que ousadia! Quem teria o poder de traçar uma linha classificatória de quem é humano ou não? E humanos, quem seriam? Um povo com um Deus, sábio e único, dotado pela moral cristã do século XVI que tornava pecado tudo o que viesse do corpo. Os sub-humanos eram os “outros”: o povo da carne, que dançavam, que não tinham Deus e que exibiam seus corpos como vieram ao mundo – assustando os desbravadores do “novo continente”.

É no contexto das “grandes navegações” portuguesas e espanholas, que um dilema (branco) surge: como tratar indígenas e negros nesse comércio que se mostrava tão lucrativo? Num emaranhado de disputas por territórios, decisões em

⁸ “personal writings are a ‘persistent (de)constructive critique of theory’ (Spivak, 1993, p.3), a debate about the impossibility of escaping the body and its racist constructions inside the ‘teaching machine’”. (Tradução nossa)

⁹ No iorubá *abiyan* se refere ao cargo “ocupado por aqueles que frequentam a Casa [de Candomblé], mas que ainda não foram iniciados [...] é aquele que está conhecendo a religião, os rituais e conceitos” (Jagun, 2015, p. 540).

¹⁰ *Apetebí de Orunmila* (ou *apetebí ni Orunmila*) é o cargo dado às mulheres iniciadas no culto de *Ifá*.



altos concílios religiosos – enquanto corpos negros eram escravizados e atirados ao mar – um embate epistêmico estava sendo colocado: o que é conhecimento? Este é ilustrado por muitos pesquisadores pelo que ficou conhecido como “Controvérsia de Vallavoid” de 1550. Ela foi antecedida e seguida por diversas bulas papais que autorizavam invadir e conquistar os “inimigos de Cristo” e se tornou um dos marcos históricos do racismo moderno. Aparentemente de visões opostas, Frei Bartolomeu de Las Casas ficou conhecido por defender os indígenas e o teólogo Juan Ginés de Sepúlveda por defender abertamente a supremacia branca e a escravização. No entanto, o que estava em jogo era como catequizar aqueles seres ou mesmo julgar se eles seriam merecedores de receber tão grande bênção que era conhecer o Deus cristão – e com ele a escravização permanente de suas vidas!

Relato resumidamente esse fato histórico para pensarmos na impressionante soberba desses homens em definirem quem podia ou não, e como, fazer parte da nova humanidade que se inaugurava com a modernidade. Assim, ao longo dos séculos, contornos racializados foram sendo desenhados na relação com os “outros” e dilemas políticos e filosóficos foram sendo postos. Achile Mbembe (2022) nos explica

Em primeiro lugar, devemos ter em mente que, de modo geral, a experiência do Outro, ou ainda o problema do eu de outrem e dos seres humanos que percebemos como estrangeiros, quase sempre colocou dificuldades insuperáveis para a tradição política e filosófica ocidental. Quer se trate do continente africano ou de outros “mundos não europeus”, essa tradição negou por muito tempo a existência de todo “si mesmo” que não fosse o seu. Toda vez que se trata de povos de raça, de língua e de cultura diferentes, a ideia de que nós temos, concreta e tipicamente, a mesma carne [...] torna-se problemática. O reconhecimento teórico e prático do corpo e da carne do “estrangeiro” enquanto carne e corpo semelhante ao meu (em suma, “a ideia de uma natureza humana comum, de uma humanidade com os outros”) causou e continua a causar problemas para a consciência ocidental (Mbembe, 2022, p.158).

O processo de colonização inaugura essa tensa e problemática relação com os corpos tidos como estrangeiros, em que o Ocidente toma a África como território de experimentação para desenvolver fórmulas diversas – todas elas perversas – para definirem, desde uma torre de marfim inalcançável, o quão



nossos corpos e saberes seriam legítimos – e até mesmo compreensíveis – nos marcos políticos e filosóficos dominantes. Assim, entendidos ora como animais, ora como inocentes ou mesmo como um receptáculo vazio, os corpos dos negros africanos escravizados foram também esvaziados de direitos e ignoradas as suas filosofias e conhecimentos ancestrais. Diante da dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de lidar com o eu de outrem, era inaugurado o racismo em sua esfera epistêmica (epistemicídio) e ontológica: alguns podiam existir e outros não.

O *babalorixá*, artista da cena e professor Gustavo Melo Cerqueira (2023), em seu artigo *Brevíssimas considerações sobre sofrimento e teatro negro*, argumenta como a objetificação dos corpos negros funda a modernidade e entrelaça o debate entre humanidade, sofrimento e política, considerando que a própria dor era negada aos corpos escravizados, por serem eles mesmos esvaziados de humanidade – e consequentemente de racionalidade e civilidade. Com isso, esta humanidade iluminista e tida como universal, que se inaugurava nos marcos da modernidade ocidental, reforça e é reforçada pelo sistema capitalista que surgia, colocando em jogo o controle da massa de mão de obra que sustentaria seu “progresso” desenfreado. Decorre disso que o grau de humanidade e objetificação do seu corpo definiriam a potência deste ser escravizado ou não.

Foi o filósofo francês René Descartes, no século das “luzes” (XVII) quem deu um empurrãozinho e abriu mais ainda o abismo no mundo entre os que seriam ou não dotados de humanidade. Ele dizia que a mente era uma substância diferente do corpo e equivalente ao Deus cristão, de modo que sua universalidade é a universalidade de Deus, cuja verdade não pode ser abalada por nenhuma existência particular. Ainda que a Igreja Católica já não fosse mais o topo da pirâmide do poder, a moral cristã, travestida pelo humanismo e iluminismo, seguia sendo a base filosófica do capitalismo moderno. As dicotomias cartesianas estavam estabelecidas e justificavam a nova organização mundial, fosse nas esferas políticas, nas ações de ensino, nas fábricas, ou mesmo no campo das artes: corpo x mente, natureza x sociedade, emoção x razão, animalidade x humanidade. Enfim, as consequências foram gravíssimas para essa tal humanidade: primitivos para um lado, civilizados para o outro.

Hoje, desde outro lugar da espiral do tempo e do espaço, apontamos a



necessidade de se repensar essa noção de humanidade à luz das realidades afro-indígenas. O líder indígena, escritor e filósofo Ailton Krenak (2019) denuncia a ilusão de uma humanidade que não está disponível para todos e que ela precisa ser repensada à luz das realidades periféricas e dos estados-nações que surgiram após as independências das colônias, com um nacionalismo que também precisa ser revisado. Essa provocação vem ao encontro do silenciamento histórico imposto pela colonialidade também nos currículos de artes cênicas e no campo das artes em geral. Se o Ocidente duvidou de nós, para nós nunca restaram dúvidas de que os que eram impedidos de serem humanos detinham, sempre, seus saberes: a corporeidade de matriz africana e suas fundamentações epistêmicas estavam pautadas em princípios filosóficos e ontológicos diferentes dos ocidentais.

Corpo como templo de saberes: do orí ao okan e das concepções de dança na afrodiáspora

Nesse contexto, o “corpo negro em movimento” (Tavares, 2020, p. 21) constrói um conjunto de experiências que expressam gramáticas multifacetadas, e manifestam formas de pensar e configuram comunicações não verbais. Longe de ser um poço de pecados, como pregavam os “verdadeiros” humanos que fundamentaram a escravização, o corpo era templo que se tentou destruir, mas que se refez. E é através das práticas corporais que podemos percorrer lugares da diáspora africana e acessar seus “conhecimentos incorporados”, ou seja, o “intenso depósito de intuição, emoção, *feelings*, sentimentos e pensamentos ordenados por meio das práticas corporais” (Tavares, 2020, p. 53).

No que tange o campo da dança, a capoeirista, coreógrafa e professora Amélia Conrado (2015), ao refletir sobre as criações cênicas da afrodiáspora, reitera:

A importância, na contemporaneidade, de oferecer estudos e pesquisas sobre matrizes estéticas negro-africanas, negro-brasileiras e educação, permite reunir diferentes contribuições acerca de uma temática que necessita ser investida e devolvida, como um conhecimento de relevância, a comunidades, artistas e universidade (Conrado, 2015, p. 215).

Localizando-me nessa empreitada é que materializo nesse texto a proposta



da *mojuba ara* como uma ação provocadora das hegemonias epistêmicas, como uma ação que quer dar eco a tantas vozes/corpos e experiências que, no campo da dança, já vem abrindo os caminhos para pensarmos novas histórias das danças, formas outras de compreender o corpo e, enfim, de combater o racismo ainda presente. Para seguir *Mojubando*, trago algumas das minhas experiências e reflexões nas e das danças afrodiáspóricas.

Em ocasião do doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO, debrucei-me em compreender alguns gestos da dança da *avamunha*¹¹ que, em sua execução, sinaliza distintas partes do corpo. Observá-los, enquanto uma linguagem não verbal, apontou para “gramáticas das corporeidades da afrodiáspora” (Tavares, 2020), que nos fazem perceber que os movimentos carregam suas epistemologias, deixam suas pegadas¹² por toda a diáspora e nos ajudam a refletir sobre a estética das danças negras. Para esse debate, tomo como exemplos, os gestos da dança da *avamunha* em que as mãos tocam a cabeça e depois o coração¹³. Se numa perspectiva moderna ocidental, a cabeça faz referência à razão contrária à emoção de domínio do corpo (e também do coração), o que vemos nas cosmologias afrodiáspóricas é que essas duas partes integram um todo, onde razão e emoção não são opostas, onde cabeça e coração dançam em diálogo com o toque dos tambores e se integram com o ambiente através das relações sociais e práticas corporais que sustentam um coletivo.

Assim, em termos filosóficos afro-orientados, tal como exemplifica a dança da *avamunha*, cabeça e coração são constantemente reverenciados como áreas

¹¹ A *avamunha* é um toque e dança ritual originalmente dos Candomblés Jejê representando a viagem de *Iroko* pelo mundo e que foi incorporada nas casas de Candomblé Keto abarcando alguns sentidos para os adeptos da religião e ocorrendo em momentos ceremoniais importantes, como a suspensão de um *ogan* ou *ekedi* e no final dos *xirês* guiados pelo pai ou mãe de santo. Um dos sentidos da *avamunha* faz referência às viagens nos navios negreiros e às interdições sofridas pelos negros africanos no período da colonização. A dança é caracterizada por uma sequência de gestos, que variam de terreiro para terreiro, e que acontecem no diálogo intrínseco com as variações do *rum* – tambor grave – da orquestra de atabaques do terreiro de Candomblé.

¹² De acordo com o martinicano Edouard Glissant (2006), “A pegada é para o caminho o mesmo que a rebelião à intimação, que a alegria a uma paulada. Esses africanos escravizados que foram às Américas, levaram com eles, para além das Águas Imensas, a pegada de seus deuses, de seus hábitos, de suas línguas. Confrontando a desordem implacável do colonizador, tiveram tal condição, trançada com os sofrimentos que padeceram, que souberam fecundar essas pegadas, criando – mais do que uma síntese – resultados que nos deixam surpreendidos. (Glissant, 2006, p. 22-23)

¹³ Por exemplo, na sequência da *avamunha* dançada pelo Babá egbé Leandro Encarnação da Mata do *Ilê Axé Oxumarê*, o toque das mãos na cabeça representa o impedimento de pensar que foi imposto pelos colonizadores. E o toque das mãos no coração representa impedimento de amar. Ver vídeo Disponível em: <https://bit.ly/3YNBaVA>. Acesso em: 19 set 2025.



de comunicação entre o mundo material e espiritual e como partes constituintes de saberes ancestrais em constante diálogo com o cotidiano e suas musicalidades.

O historiador da arte Robert Farris Thompson (1974), em seu extenso trabalho *African art in motion* (1974), a cabeça – o *Orí* em iorubá – aparece como esculturas importantes para a estética negra, ela está sempre adornada, maior que o corpo e em muitas danças também é apontada com os dedos ou tocada com as mãos.

O *babalorixá* e professor Márcio de Jagun (2015), em seu livro *Orí: a cabeça como divindade – história, cultura, filosofia e religiosidade africana*, nos explica, que o *Orí* é sensível às energias e que essas ganham relevância através das mãos que o tocam (Jagun, 2015, p. 77).

Por toda a significância que a cabeça possui, por toda a capacidade de criar, de realizar, de perceber, e também por ter a cabeça a capacidade de sobreviver à morte, os iorubás compreenderam nesta parte do corpo humano um componente muito especial, fabuloso, divino. A cabeça, então, tornou-se divinizada e passou a ser elemento de culto (Jagun, 2015, p.31).

Por isso, nos ritos do Candomblé, a cabeça precisa ser cuidada, alimentada, reverenciada – mas não nos termos de uma moral cristã-judaica, que localiza nela a racionalidade inversa às emoções. Aqui *Orí* e o ser humano estão ligados no “âmbito espiritual, mas também e, sobretudo, no aspecto físico/ fisiológico” (Jagun, 2015, p. 32), de modo que cada um tem o seu – já que *Àjàlà*, divindade que constrói as cabeças humanas, nunca cria uma cabeça igual à outra, como nos conta as mitologias iorubás.

No que tange ao coração, *okan*, a antropóloga Bárbara (2002) nos diz que, ao lado da cabeça e dos pés, ele também é um lugar do sentir¹⁴ (Bárbara, 2002). Isso nos leva a compreender que razão e emoção estão interligadas por um circuito espiralar que não dicotomiza cabeça e coração. Mas é o alinhamento e a sintonização entre as partes do corpo que nos permite conectarmos com nosso axé, com nossa energia vital e com nossa ancestralidade. Esse alinhamento – e não a dicotomização – entre *Orí* e *okàn* contraria as formas ocidentais de ver o

¹⁴ A antropóloga Bárbara (2002) nos conta que uma mãe de santo (que não foi identificada na fonte pesquisada) a explica: “Como poderia andar numa direção sem os meus pés e minha cabeça? Tudo deve estar em ordem cabeça, pés, coração. Senão, como seguraria a barra todos os dias, minha filha?” (Bárbara, 2002, p. 69).



mundo e, dentre tantos outros fatores, tornou a compreensão da relação vida-morte na diáspora africana inalcançável para os humanos, tidos como supremos e universais, que construíram, em nome da ordem e da ciência, a modernidade capitalista.

Nesse sentido, a dança da *avamunha* nos ajuda a compreender que o que está em jogo é uma concepção singular de corpo e dança. Esta só pode ser compreendida no acesso a suas “memórias musculares”¹⁵ (Daniel, 2005) e enquanto ato performativo, onde a dança e música formam pensamentos em movimento, epistemologias encarnadas. O corpo torna-se “corpo-arquivo” (Tavares, 2020) e, ao longo da história, matéria quase única para a (re)existência a partir do capítulo de terror iniciado com a colonização no século XVI.

No entrelaçamento entre música (toques dos tambores e cantigas), dança e rito, o coração é citado pela etnomusicóloga Angela Luhning (1990). Metaforicamente, ela diz que a música se torna o coração do candomblé, tanto nas festas públicas, onde não há Orixá sem dança (e não há dança sem música), quanto na vida cotidiana das filhas-de-santo onde a música – especialmente as cantigas de fundamento e as rezas – expressa e alivia as emoções mais fortes (Luhning, 1990, p. 124). Em ocasião do desenvolvimento da minha dissertação em Antropologia na UFF, esta relação metafórica entre o corpo que dança/toca com o coração é acionada por Mestre Maurício Soares do Maracatu Nação *Estrela Brilhante de Recife*¹⁶ ao compartilhar sua perspectiva sobre dança. Para ele,

A dança do Maracatu é um dos órgãos que precisa tá sempre junto. Se o batuque é a força, é o coração, o impulso, então a dança é um dos órgãos que também ajuda o coração a bater, a movimentar. Se o Maracatu não

¹⁵ Para Ivone Daniel (2005) “Muitos africanos nas Américas e seus descendentes não esqueceram inteiramente suas múltiplas heranças africanas... Eles resistiram à educação convencional e à deseducação por meio de formas distintas de dança, percussão e canto, que aludiam a interesses, propensões e valores característicos reforçados de suas heranças africanas... Os fiéis na dança repetiam o movimento muscular especializado, o comportamento motor repetida e repetidas vezes como uma “memória muscular” em cerimônias de dança e música sagradas, bem como em outros eventos de dança e música não-rituais. [...] Sua memória muscular e herança cultural, verdadeiramente sua cultura profunda, sustentou uma crença contínua nas consequências espirituais e galácticas da intensidade rítmica e dinâmica, especialmente dentro do corpo da dança. (Daniel, 2005, p. 92)

¹⁶ Mestre Maurício Soares faz o personagem de “baiana rica” desde os anos 2000. Ele se tornou referência para a dança do Maracatu por todo o Brasil, sendo um grande amigo e mestre ao longo da minha trajetória na dança. E o Maracatu de Baque Virado ou Maracatu Nação é uma performance afro-indígena de Pernambuco que envolve o cantar, o dançar e o tocar, que acontece na forma de cortejo com a presença de uma corte negra (com rei, rainha, príncipes, princesas...) principalmente no período do carnaval e que está atrelada ao culto às Calungas (bonecas negras de madeira que representam ancestrais).



tiver dança, e o grupo não tiver dança então não é um Maracatu, porque todo ritmo precisa de dança.¹⁷

Sua perspectiva está localizada nas suas experiências de um corpo negro, de periferia, que vive as práticas dos terreiros de Candomblé e Jurema desde a infância e assim constitui seus saberes corporificados¹⁸. A relação entre a dança e toque dos tambores tem sido discutida como um dos princípios das performances afrodiáspóricas. A antropóloga afro-americana Yvonne Daniel (2005) ressalta o caráter multivocal das “dance-music performances”, em que a dança e a música são comunicadas e acessadas através de múltiplos canais sensoriais formando um “sistema estético”. Assim, seja na *avamunha*, ou em outras performances do Candomblé, ou no Maracatu, a dança é entendida como organizadora de um “embodied knowledge” (saber corporificado) que atravessa diversas arenas da vida social. É nesse saber integrado do e com o mundo que a dança e a música se relacionam de forma poderosa nos rituais e no cotidiano da vida na afrodiáspora, acionando as ancestralidades.

A *mojuba ara* está acontecendo aí enquanto ação que saúda o corpo e seus saberes – do *orí* ao *okan* – onde a dança é órgão fundamental para, junto do batuque-coração, as performances afrodiáspóricas acontecerem dentro dos seus critérios estéticos, questionando a definição ocidental de dança.

Ainda no campo das danças de terreiros de Candomblé, o *babalorixá Dofono d’Omolu*¹⁹ explica o que é a sua técnica demonstrando no corpo elementos fundamentais, como a circularidade dos ombros e as flexões de coluna, joelhos e braços. Anatomicamente, no plano sagital, o plano das flexões, Ivaldo Bertazzo (2002) diz que são os músculos flexores os que “levam o corpo a experimentar sensações motoras mais profundas, mais intensas, construindo e refinando o universo de referências interiores” (Bertazzo, 2002, p. 121-122).

¹⁷ Entrevista concedida em ocasião de realização do trabalho de campo em Recife para o mestrado em Antropologia na Universidade Federal Fluminense (UFF - 2012).

¹⁸ Com o termo saber corporificado reitero o conceito de saber corporal (Tavares, 1984) como forma de reafirmar o caráter do *embodiment*, em que corpo e mente não se separam, como nas filosofias da diáspora africana, e evitando cair no binômio cartesiano corpo/mente.

¹⁹ *Dofono d’Omolu* é o *babalorixá* do *Ilê Axé Omolu Omyn Layó*, onde fui *abíyan* por mais de cinco anos consecutivos. A referência sobre a técnica da dança do Candomblé é comentada por ele em entrevista concedida no ano de 2018.



A técnica aqui é, portanto, um conjunto de saberes sobre corpo e dança que tem como objetivo refinar nossas referências interiores e expressar elementos estéticos contidos nas “memórias musculares” (Daniel, 2005) constituintes e constituidoras das “gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas” (Tavares, 2020). Reconhecer os modos outros de conceituar a dança, desde suas perspectivas sobre técnica, corpo, ancestralidade e musicalidade, nos permite reconhecer histórias e conceituações plurais que devem constituir o campo das artes cênicas e fomentar currículos decoloniais e críticos às narrativas hegemônicas.

Fazendo eco a esses exemplos, apresento a reflexão de Luciane Silva (2018), que nos fala da importância de fomentarmos as danças afrodiáspóricas a partir da noção de “liberdade com consciência”. Ou seja, da “liberdade da descoberta e a possibilidade de entendimento do corpo de maneira renovada” (Silva, 2018, p. 166). No entanto, como ela explica, essa liberdade não se trata de um estado desenfreado de entusiasmo, ou mesmo de uma perspectiva hegemônica de corpo que vê as “danças afro-orientadas como “livres” e próximas de algum estado de natureza” (Silva, 2018, p.166). Esta representação de nossas danças reproduzem a dicotomia cartesiana de razão x emoção, relegando-as ao estatuto de algo primitivo e sem técnica, pejorativamente “livre”.

Nesse sentido, trazer para o centro do debate as nossas perspectivas é fundamental para desconstruir as imagens sobre os corpos, danças e saberes negros, engendrando olhares e pesquisas que investiguem as conceituações singulares, e também transversais, que compõem nosso campo de atuação artística e pedagógica. A *mojuba ara* é essa investigação, um processo imaginativo que visa, através dos argumentos e exemplos deste artigo, saudar e convocar nosso corpo, através das nossas próprias experiências, como forma de materializar alguns dos valores que nos fundam, como a ancestralidade e a musicalidade.

Considerações finais

Para desenvolver esse sucinto texto, trouxe as minhas próprias experiências nas danças afrodiáspóricas com o objetivo de pensar brevemente sobre a multiplicidade de concepções de dança e seus atravessamentos. Com os exemplos apresentados, descobrimos modos outros de conceber a dança e o



corpo sem recairmos numa linguagem hegemônica, racista e esteriotipante dos corpos negros e seus descendentes. Nesse caso, o corpo que dança expressa saberes corporificados e torna o nosso mover um ato de (re)inscrição de conhecimentos ancestrais. Reiteramos que

Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de ‘dobras’ e ‘quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica. Corpo é, sobretudo, plural, síntese dos corpos que foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial. Corpósíntese dos corpos mercadorias que, por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptadores, detratores e algozes coloniais (Tavares, 2020, p. 20).

Num exercício decolonial, através de uma “operação imaginativa”, a *mojuba ara* convoca, ao longo do texto, este corpo negro autopóetico e plural, que se refaz e nega a sua objetificação, desde os tempos das “grandes descobertas”, denunciando cotidianamente a banalização dos seus saberes. Assim, a *mojuba ara* reverencia e saúda as corporeidades negras como constituidoras de saberes ancestrais e as convoca a estarem presentes no campo da dança e das artes em geral, denunciando a colonialidade e o epistemicídio que ainda se fazem presentes nos currículos educacionais em todos os níveis da educação brasileira.

Como nos atenta Kilomba (2010), imaginar é preciso para que novas perguntas e narrativas surjam. Em suas palavras: “a margem é a localização que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar novos mundos alternativos e novos discursos”²⁰ (Kilomba, 2010, p. 37). As vozes e concepções que travessam as experiências que compartilhei aqui são oriundas de uma localidade simbólica e epistemicamente periférica e, portanto, tornam-se adubo para um campo fértil e crítico. Elas apontaram a insuficiência dos conceitos hegemônicos de dança, reafirmaram nossa ancestralidade como perspectiva e funcionamento do mundo e abrem caminhos para desenvolvermos os debates que nos interessam travar acerca da presença das danças afrodiáspóricas no campo artístico e pedagógico das artes cênicas. Assim, a *mojuba ara* saúda os nossos

²⁰ In this sense, the margin is a location that nourishes our capacity to resist oppression, to transform, and to imagine alternative new world and new discourses. (Tradução nossa)



corpos e convoca os saberes de quem veio antes – saberes ancestrais e corporificados que constroem as histórias de nossas danças, nossos valores e nossa própria humanidade.

Referências

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3YJb5H8>. Acesso em: 9 set. 2019.

BERTAZZO, Ivaldo. Dança na Maré. In: VARELLA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Maré: Vida na favela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. cap. 3, p. 113-124.

BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da (org.). *Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres - Projeto "A Cor da Cultura"*. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3JNSpSx>. Acesso em: 23 set. 2019.

CERQUEIRA, G. M. Brevíssimas considerações sobre sofrimento e teatro negro. *Olhares*, n. 9 (1), 2023, p. 67–71.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia Noite: Pesquisa Cênica Afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança. *Repertório: Teatro & Dança - Matrizes Negro Africanas, Brasileiras e Educação*. Salvador, BA, n. 24, p. 201-217, 2015.1. Disponível em: <http://bit.ly/42c1hZ5>. Acesso em: 19 fev. 2021.

DANIEL, Yvonne. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. 1. ed. Chicago, IL: University of Illinois Press, 2005. 324 p.

GLISSANT, Édouard. *Tratado del Todo-Mundo*. Trad. María Teresa Gallego. 1. ed. Barcelona: Ediciones del Cobre, 2006.

JAGUN, Márcio de. *Orí: a cabeça como divindade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: episodes of everyday racism*. 2. ed. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. Ed. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

MBEMBE, Achille. O tempo que se agita. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: antologia*. Ed. Ver. – São Paulo: MASP, 2022.



LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África Negra*. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. *Revista USP: Tecnologias*, São Paulo, n. 7, p. 115-124, set. / out. / nov. 1990. Disponível em: <https://bit.ly/3hhYZ48>. Acesso em: 13 out. 2019

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. *O Percevejo: Estudos da Performance*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 68-83, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

TAMARIT, Ferran. *Òye ti àwonomoìlù - A sabedoria dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

TAVARES, Julio César de. *Dança de guerra, arquivo-arma: Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 1984.

TAVARES, Julio. *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. Editora Appris: Curitiba, 2020.

THOMPSON, Robert Farris. African Art and Motion. In: THOMPSON, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act*. Los Angeles, CA: University of California Press, 1974. cap. 1, p. 1-46.

Recebido em: 19/09/2025

Aprovado em: 07/11/2025