



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p67-93

Dossiê performatividades negras

Dançar/escrever/saber: uma perspectiva espiralar da dança da *avamunha*

*To dance/ to write/ to know: a spiral
perspective of the avamunha dance*

*Bailar/escribir/conocer: una perspectiva en
espiral de la danza de la avamunha*

Laís Salgueiro Garcez

Laís Salgueiro Garcez

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-graduada em Preparação corporal para as artes cênicas pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Artista-pesquisadora das danças afrodiáspóricas, diretora de movimento, coreógrafa e dançarina. Professora na oficina Danças e Expressões e diretora artística do grupo Maracutaia.



Resumo

Este artigo desenvolve a análise de um dos movimentos da dança da *avamunha*, o qual faz parte de um extenso repertório de danças dos terreiros de Candomblé e, aqui, refere-se especialmente à nação *Ketu*. A análise é feita a partir de operações imagéticas como ferramentas de imaginação de mundos e narrativas outras sobre as corporeidades afrodiaspóricas. Desde uma perspectiva espiralar, podemos investigar os valores civilizatórios – ancestralidade, musicalidade e circularidade – que a constituem e sustentam seus códigos estéticos: a relação chão/corpo/gravidade e a flexibilidade do corpo. É no rodopio epistêmico, cinético e sensorial que podemos reconhecer o nosso chão e refletir sobre nossas práticas artísticas e pedagógicas, isto é, o nosso dançar/escrever/saber.

Palavras-chave: *Avamunha*, Saberes Corporificados, Valores Civilizatórios Afrodiaspóricos, Espiral.

Abstract

This study analyzes the movements of the *avamunha* dance – which belongs to an extensive repertoire of dances from Candomblé *terreiros* and, in this study, especially refers to *nação Ketu*. The analysis is based on imagery operations as tools to imagine worlds and other narratives about Afrodiasporic corporeities. A spiral perspective can investigate the civilizational values – ancestry, musicality, and circularity – that constitute it and sustain its aesthetic codes – the ground/body/gravity relationship and the flexibility of the body. In this epistemic, kinetic, and sensorial spin we can recognize our ground and reflect on our artistic and pedagogical practices: our dancing/writing/knowing.

Keywords: *Avamunha*, Embodied Knowledge, Civilizational Values of the Afrodiaspora, Spiral.

Resumen

Este artículo desarrolla el análisis de uno de los movimientos de la danza de la *avamunha*, que forma parte de un extenso repertorio de danzas de los *terreiros* de Candomblé y, en este estudio, se refiere especialmente a la *nação Ketu*. El análisis se basa en operaciones de imágenes como herramientas para imaginar mundos y otras narrativas sobre corporeidades afrodiaspóricas. Desde una perspectiva en espiral, se investigan los valores civilizatorios –ancestralidad (ascendencia), musicalidad y circularidad– que la constituyen y sustentan sus códigos estéticos: la relación suelo/cuerpo/gravedad y la flexibilidad del cuerpo. Es en el giro epistémico, cinético y sensorial que podemos reconocer nuestro terreno y reflexionar sobre nuestras prácticas artísticas y pedagógicas, es decir, nuestro bailar/escribir/conocer.

Palabras clave: *Avamunha*, Conocimiento Encarnado, Valores Civilizatorios de la Afrodiaspora, Espiral.

Rodopio epistêmico, cinético e sensorial

Ao pisarmos (e reconhecermos) nosso chão, giramos nosso eixo epistêmico, nossos modos de pensar/mover: rodopiar se faz necessário, de modo que o rodopio seja capaz de “formular uma crítica aos conceitos alicerçados em bases que não aceitam o outro como possibilidade” (Simas; Rufino, 2018, p. 35). Dito isto – e compreendendo o chão como o lugar político e filosófico desde onde dançamos, no caso as danças da afrodíaspore – o rodopio se realiza como ação epistemológica, cinética e sensorial, que desregula os discursos normativos e abre caminhos para perspectivas outras sobre quem e sobre os modos como se fazer pesquisa com e nas culturas da diáspora africana.

Para este artigo, trago um recorte do trabalho artístico e pedagógico que tenho desenvolvido nos últimos dez anos. A proposta é apresentar uma análise possível de um dos 20 movimentos da *avamunha* desde uma perspectiva espiralar, na qual o rodopio reforça a importância de construirmos repertórios linguísticos (verbais e não-verbais), teóricos e metodológicos que possibilitem a reflexão sobre o nosso dançar/escrever/saber, a partir das “gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas” (Tavares, 2020, p. 20).

Como explicarei mais adiante, a *avamunha*, também chamada de *avania*, *avaninha*, *hamunha* ou *ramunha*, é predominantemente conhecida como um toque ou ritmo de Candomblé que demarca determinados momentos rituais nas nações *Ketu* e *Jeje*. No entanto, a justaposição entre a linguagem musical e do movimento dançando leva também à construção de um movimento gestual próprio da *avamunha* – o que estou chamando aqui de dança da *avamunha* com seus diversos movimentos. Em pesquisa junto ao *babalorixá Dofono d’Omolu*, o etnomusicólogo Ferran Tamarit (2023, p. 215) escreveu que os movimentos são

frases musicais sem duração determinada que codificam sonoramente sequências de gestos mais ou menos longas que reproduzem, neste caso de forma mais enfática, extratos ou momentos singulares da narrativa mítica de cada entidade.

Nesse sentido, como veremos com a *avamunha*, seu conceito de dança só cabe em sua relação intrínseca com a música e seu caráter epistemológico corporificado.

Imaginar novos mundos é necessário

Bacia e os joelhos semi-flexionados, ombros em movimentos circulares e os pés em marcha junto ao toque bem marcado dos tambores. O movimento nos coloca no ambiente, nos desloca no espaço, em contato com o visível e o invisível. O tambor preenche meus movimentos ao mesmo tempo em que me coloca em ação. O rumo explora variações rítmicas que geram pequenas alterações no corpo que dança, como respostas àquele estímulo sonoro e, depois de avançar, respondo com um giro para trás – vou ao passado, ao presente e ao futuro, circulo na espiral do movimento, do tempo e do espaço. Por um instante, a marcha se transforma num giro que exige a torsão da coluna, momento em que as espirais ósseas e musculares são acionadas de maneira mais intensa. O corpo se encontra com os três reinos de nossas existências: o dos seres vivos, o dos ancestrais e o dos orixás. Segue a marcha: alavancas de resistência. O tronco flexionado também resiste, à gravidade, numa postura terra centrada. Os pés pisam o chão, se alimentam da terra e o som das minhas pegadas se confundem com o som do couro do atabaque. Assim eu chego, avanço e saúdo, giro e sigo a travessia.

Figura 1 – 2º Movimento da dança *avamunha*

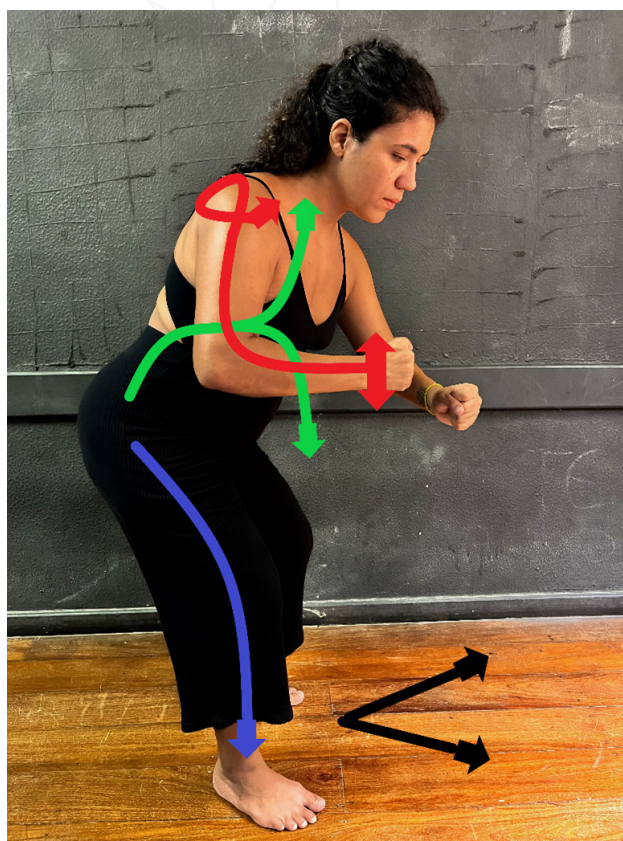


Foto: Gabriela Willer (Marcações próprias)

Luís Carlos Ferreira dos Santos e Eduardo David de Oliveira (2019) discorrem sobre como a filopoética aparece nos escritos do pensador martinicano Édouard Glissant. Este, ao elaborar conceitos, fecunda-os de imaginação, a partir de um olhar crítico e criativo desde suas experiências nos arquipélagos do Caribe ao longo do século XX. Imaginar, nesse caso, faz-se como uma disputa pelas narrativas do mundo, enfatizando a filosofia africana como múltipla e diversa, em contraponto à filosofia euro-referenciada pretensamente única e baseada numa universalidade abstrata. Nesse sentido,

A filopoética busca reconstruir a memória. É uma poética histórica de disputa do imaginário. A memória e o esquecimento fazem parte do mesmo imaginário, por isso, a filopoética é um modo de imaginar e de acessar o imaginário do pensamento-mundo. (Santos; Oliveira, 2019, p. 103)

Assim, no relato anterior, reencontro-me com minhas memórias em dança, operando imaginativamente, unindo filosofia e poética para compreender de maneira crítica e criativa as narrativas que emergem da *avamunha*. Ainda no relato, ao justapor repertórios simbólicos, cinéticos e sensoriais, busco experimentar modos outros de dançar/escrever/saber que (re)montam as partituras dos saberes oriundos da diáspora africana e compõem a performance da dança e da escrita enquanto “resistências epistêmicas” (Ferreira, 2019, p. 58). Para o antropólogo e pesquisador das corporeidades afrodiaspóricas, Julio Tavares (2020, p. 21),

A cultura afro-brasileira torna-se um bom caso para se pensar a diáspora ao fluir como forma e fonte de produção de expressividades ao longo de um caudaloso processo de operações imaginativas, promotoras de uma poética em permanentes fluxos de múltiplas formas e sotaques corporais, a partir da coletividade dessas experiências.

Assim, por meio de uma constante investigação e realização de “operações imaginativas” (Ibid.), torna-se importante que os campos artísticos e institucionais em dança revisem seu quadro geopolítico e se abram para a construção necessária de novas “paisagens epistemológicas”, como nos indicam as artistas e pesquisadoras Luciane Ramos Silva e Inaycira Falcão dos Santos (2017). O reconhecimento da multiplicidade de formas e sotaques

corporais negros reforça a importância de desestigmatizarmos as corporeidades afrodiaspóricas, cujas imaginações foram e são armas poéticas e expressivas contra a colonização e colonialidade. Imaginar novos mundos é necessário para que sejam reelaboradas as narrativas históricas impostas aos corpos e saberes negros – visto que, como já nos apontava Abdias do Nascimento desde a década de 1970, estes foram, e são recorrentemente inferiorizados em termos folclóricos e limitados a mercadorias lucrativas.

Portanto, empreender um exercício de análise dos movimentos da *avamunha*, a partir da imaginação como ferramenta política de construção de novos discursos e mundos que enfatizem nossos saberes, é ir além dos essencialismos relegados aos corpos e saberes negros. As imagens que emergem da dança e da escrita como narrativas outras, percorrem as filosofias da afrodíspora e enfatizam códigos estéticos – como veremos, a flexibilidade e a relação chão/corpo/gravidade – que não estão apartados de nossos valores culturais. Se os paradigmas ocidentais são predominantemente colocados como referências para pensarmos nossas práticas corporais, o exercício da análise espiralar propõe voltarmos a discussão para as performances afrodiaspóricas e alimentarmos os debates em dança a partir de nossas próprias experiências.

Enfim, vale ressaltar que a investigação, desde uma análise espiralar dos movimentos da *avamunha*, parte das minhas experiências em dança e memórias de terreiros. Fui formada por diversos mestres das danças afro-brasileiras, fui *abiã* no Candomblé *Ketu*, hoje sou *apetebí* de *Orunmilá* e desde a infância convivo com as culturas de terreiro por meio da minha família.

Definições da *avamunha*

No caso da análise aqui proposta, rodopiar só foi possível dançando a própria *avamunha*. Ela faz parte do extenso repertório das performances dos terreiros de Candomblé, especialmente as de nação *Ketu* e *Jeje*, funcionando a partir da tríade “tocar/cantar/dançar”, além de ser denominada tanto como um ritmo sagrado dos atabaques, quanto como uma dança que representa as mitologias afro-brasileiras e/ou que está presente em momentos cerimoniais especiais.

De acordo com Cléo de Oliveira Martins e Roberval Marinho (2010, p. 65), a marcha mitológica do *Vodun Iroco* é guiada pela *avamunha* e trata-se de uma das danças mais complexas dos terreiros de Candomblé *Jeje*, caracterizada por um conjunto de movimentos que contam suas histórias. Isaia e Machado (2011, p. 154) também falam da *avamunha* como “ritmo sagrado originariamente tocado nos terreiros de Candomblé de nação *Jeje*, mas que foi incorporado às demais nações num claro processo de circularidade cultural”.

Nesse trânsito cultural – que demonstra a pluralidade das corporeidades afro-brasileiras –, a *avamunha* também é definida pela narrativa da travessia afro-atlântica dos negros escravizados para as Américas, fazendo alusão à experiência trágica dos navios negreiros. Em seus movimentos dançados, são expressas as interdições impostas aos corpos negros durante esse período e os modos como eles se organizaram e guerrearam para enfrentar tamanha desumanização de suas vidas e saberes. No *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, em que fui *abiã* por mais de cinco anos consecutivos, o *babalorixá Dofono d’Omolu* identifica na *avamunha* os movimentos das ondas do mar e da tortura sofrida; os movimentos que se remetem à “maldade” dessa ocasião, no qual os braços tentam se libertar das correntes; e os sinais na boca, nos olhos e nos ouvidos, que remetem à fome e ao silenciamento que os escravizados sofriam. Ele ainda explica que no contexto religioso, a “*avamunha* marcada” – diferenciando-a da *avamunha* entendida apenas como toque dos atabaques – é tocada, dançada e cantada no terreiro após o *xirê*, e é o pai ou a mãe de santo que orienta seus filhos e suas filhas a começarem a dança.

Focando na narrativa dos Candomblés de nação *Ketu*, especificamente na casa citada anteriormente, pude contabilizar 20 movimentos (essa quantidade vai variar em cada terreiro) que exploram a tridimensionalidade, deslocando-se para frente, para trás e para os lados, contendo giros, torsões e variações das direções e das organizações das partes do corpo. Seus movimentos têm uma expressividade intensa que sinaliza física e sensorialmente para algumas partes do corpo, como a cabeça e o coração. O peso da bacia apresenta nuances em momentos em que o tronco está mais verticalizado ou mais flexionado, numa postura terra centrada (Mussundza, 2018, p. 74) – os joelhos variam sua flexão com o estalar do toque do *rum*, os ombros circulam constantemente e os pés agem como alavancas de resistência que permitem

todos os deslocamentos, fazendo da *avamunha* uma marcha, como também é definida em alguns terreiros, que expressa valores civilizatórios afro-orientados.

Valores civilizatórios afro-brasileiros: musicalidade, ancestralidade e circularidade

As pesquisadoras e educadoras Ana Paula Brandão e Azoilda Loretto da Trindade insistem na importância da construção de uma genealogia dos valores civilizatórios afro-brasileiros como forma de reconhecer o riquíssimo patrimônio africano, presente também na diáspora, de produções artísticas, científicas e filosóficas. Dos dez valores elencados pelas autoras, a musicalidade, a ancestralidade e a circularidade se apresentam como relevantes na *avamunha* e revelam os modos de apreensão do mundo estruturados nas filosofias corporificadas da afrodiáspora.

Esse tripé – musicalidade, ancestralidade e circularidade – fundem-se no corpo. Nesse caso, o “corpo negro em movimento” (Tavares, 2020, p. 21) constrói um conjunto de experiências que expressam gramáticas multifacetadas, manifestam formas de pensar, configuram comunicações não verbais e estruturam, por meio de suas práticas, “saberes corporais”. Essa perspectiva do corpo na diáspora africana torna-se fundamental para revisarmos as dicotomias ocidentais e retirarmos de uma vez por todas o corpo negro das hierarquias corpo-mente, primitivo-civilizado, emoção-razão etc. O existir, nossas ontologias, é um *continuum* entre vida e ancestralidade: o eu e o individualismo cartesianos não têm espaço nem tempo por aqui.

Nesse sentido, no campo da dança, apesar dos dançarinos ocidentalizados terem desenvolvido críticas à filosofia cartesiana – revisando a inferiorização do corpo que nega seu lugar de produção de conhecimento – ainda recaem, algumas vezes, num extremismo que inverte o binômio mente-corpo. À parte disso, entre eles, poucas discussões avançam pelo caráter racista e sexista da proposta cartesiana, que funda a filosofia moderna ocidental, mantendo, muitas vezes, fora de suas discussões em dança, corporeidades outras que possam sinalizar as singularidades dos corpos em movimento. Com isso, o universalismo ocidental é, muitas vezes, reproduzido nas concepções de dança, corpo, tempo, espaço e movimento. Por outro

lado, ao conceber o pensamento como movimento e o movimento como pensamento, os saberes corporificados da afrodiáspora implodem com as dicotomias coloniais, tornando possível compreender o corpo – tal como a música – como canais de acesso ao mundo e à sua energia vital. Assim, para Brandão e Trindade (2010, p. 14),

Reconhecemos a importância do Axé, da ENERGIA VITAL, da potência de vida presente em cada ser vivo, para que, num movimento de CIRCULARIDADE, esta energia circule, se renove, se mova, se expanda, transcenda e não hierarquize as diferenças reconhecidas na CORPOREIDADE do visível e do invisível. A energia vital é circular e se materializa nos corpos, não só nos humanos, mas nos seres vivos em geral, nos reinos animal, vegetal e mineral.

A partir disso, nesta investigação, a circularidade é um dispositivo crítico à organização hierárquica e pretensamente única do Ocidente, bem como ferramenta de visualização da espiral como modo de organização do nosso pensar/fazer. A circularidade organiza as relações espaciais, por exemplo as rodas tão presentes nas performances afro-brasileiras, e temporais, referindo-se à própria constituição da vida em ciclos e em relações com reinos múltiplos de existência. Ela também organiza a relação entre os sujeitos que dançam, os tambores que tocam e as vozes que cantam a partir de um diálogo circular.

Assim, a circularidade, a ancestralidade e a musicalidade emergem como valores civilizatórios que se organizam desde uma perspectiva espiralar, na qual as espirais surgem como forma de ver o mundo, como giro epistêmico, como torsões do meu eixo enquanto danço e como rodopios das histórias, dos músculos, dos ossos, das sensações, dos conceitos e dos imaginários culturais.

As relações do corpo com o mundo, com a música, com o visível e o invisível desenham no tempo e no espaço a espiral que nos conduz: a travessia não é linear, ela dança. Além disso, como diz Martins (2003, p. 80) sobre a congada mineira: “as coreografias das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha”. Com isso, o rodopio epistêmico, como uma ação cinética, sensorial e decolonial, aponta para as limitações

conceituais tidas como universais, oriundas da modernidade colonial e amplamente reproduzidas no campo artístico e pedagógico da dança.

Perspectiva espiralar

Como vimos, a *avamunha* deve ser entendida em cada contexto, no qual variações são possíveis. Dentro dessas possibilidades, interessa-me o momento em que a *avamunha* é executada como uma sequência de toques do atabaque grave, conhecido como *rum*, juntamente com uma sequência de dança que organiza o espaço e o tempo, e expressa seus saberes por meio dos movimentos do corpo e do som. Nesse caso, uso a palavra movimento – tal como a definição de Tamarit (2023) na introdução do presente texto – como forma de referenciar a relação do que é tocado e dançado. Ao longo das minhas experiências de terreiro e sala de aula junto ao *babalorixá Dofono d’Omolu*, pude perceber que ele também usava a palavra movimento para se referir tanto à dança como ao próprio toque do atabaque. Sobre essa relação,

Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, entre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os vocálicos, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo. (Martins, 2022, p. 89)

No caso da *avamunha*, a dança e o toque expressam e emitem imagens cinéticas (oriundas do movimento) e sonoras que passam pelas sensações do corpo, que gravam as espirais do tempo no canto, nos corpos que dançam, no espaço ocupado e trazem à tona a presença da ancestralidade. Aqui, o rodopio acontece, e numa “operação imaginativa” (Tavares, 2020, p. 21), a imagem da espiral emerge como metáfora para as relações não lineares entre os repertórios que organizam a “multivocalidade” (Daniel, 2005) da *avamunha*. Ou seja, os modos de organização das performances da diáspora africana em que diversos saberes são comunicados por meio de múltiplos canais sensoriais (o corpo, a música, as imagens, as palavras), acionando diversas regiões do corpo e estruturas simbólicas. Assim, para este trabalho, esses repertórios

emergem justapostos e são desenhados aqui pelas espiral simbólica, espiral cinética e espiral sensorial – e, por esse motivo, durante a escrita da análise do movimento elas se entrecruzam.

Seguindo pela afrodíaspóra, a antropóloga Yvonne Daniel (2005, p. 54) diz: “meus estudos [sobre as *black dances*] mostram os diversos significados dentro de uma determinada performance, uma vez que a dança perpassa toda uma gama de organização social”. Nesse sentido que, por meio da dança, as comunidades afrodiaspóricas se relacionam com seus sistemas políticos e sociais atravessados por outros universos inseparáveis que compõem a vida – reino animal e vegetal, ancestral e cósmico – num entrelaçamento que se constitui como um “sistema estético” (Ibid., p. 55). A autora ilustra esses entrelaçamentos por meio dos desenhos de espirais, as quais tentam dar conta de diversas arenas da vida, ou seja, de repertórios simbólicos, cinéticos e sensoriais que estão sempre em relação espiralar, configurando um *continuum*.

Essa perspectiva espiralar permite que tracemos “políticas de chão” (Lepecki, 2013) e, no caso desta pesquisa, elaborarmos formas de dançar/escrever/saber nas quais a *avamunha* é entendida como uma marcha que envolve canto, dança e toque por um chão que sustenta o corpo em movimento – em sua flexibilidade e na relação chão/corpo/gravidade terra centrada (Mussundza, 2018, p. 74) como códigos estéticos da cultura negra. A operação conceitual imaginativa de uma perspectiva espiralar busca nos levar a uma escrita dançada, já que a imagem da espiral denota movimento, estrutura a pesquisa e reforça os valores da circularidade, ancestralidade e musicalidade como saberes grafados no corpo.

Análise espiralar do movimento

Para pensarmos sobre a constituição estética das performances afrodiaspóricas, pela análise da *avamunha*, optei por destacar algumas partes do corpo como seus pontos de sustentação. As partes, que formam três conjuntos, são: (1) pés/joelhos/bacia, (2) mãos/cotovelos/ombros; e (3) Coluna; e são desdobramentos da tríade “cabeça/tronco/pés”, apresentada pela artista e pesquisadora Nadir Nóbrega de Oliveira (1991), em que essas articulações são, para a pesquisadora citada, como “códigos estéticos” a

serem trabalhados por quem dança. Vale pensarmos que os códigos estéticos que destaco aqui não são rígidos, eles são atravessados por valores culturais e expressam formas de se mover distintas das estéticas ocidentais. A Figura 2 ilustra o terceiro movimento da *avamunha* em que pés/joelhos/bacia estão em cor azul, mãos/cotovelos/ombros em cor vermelha, a coluna vertebral em cor verde e as setas pretas indicam a direção do corpo no espaço.

Figura 2 – 3º movimento da dança da *avamunha*

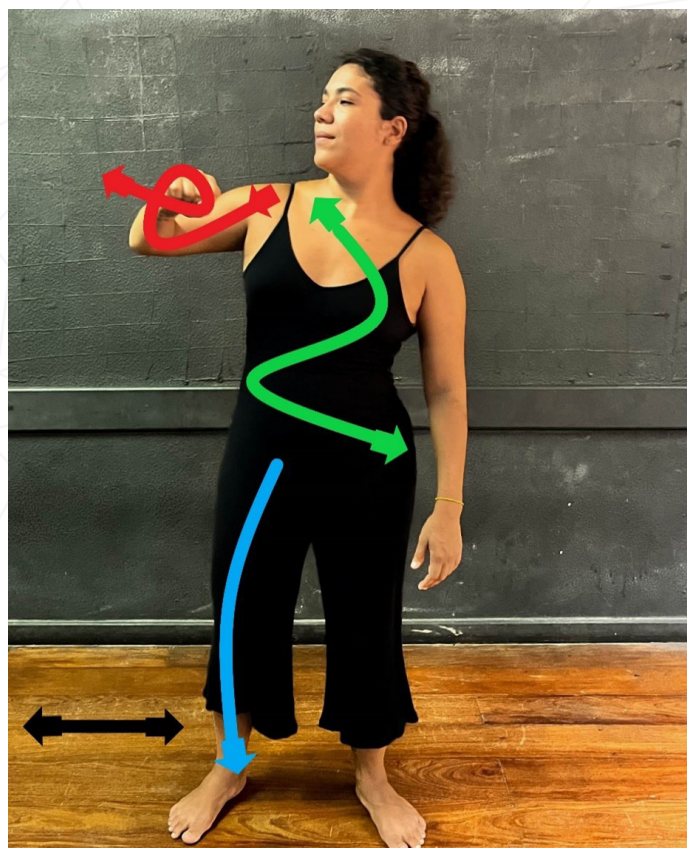


Foto: Gabriela Willer. Marcações próprias.

De um lado ao outro, eu danço ao som dos tambores. Enquanto danço, investigo as relações que estão em jogo, e o corpo sente a impressionante precisão do seu diálogo com os atabaques. Numa marcha lateral, sinto o tambor vibrar em mim. Suas notas dão os meus passos no chão – minhas, nossas pegadas. Toda a pele vibra. Vibração. Uma sincronia – ou várias: de cada movimento, de cada som, de cada pensamento. De cada e entre cada parte do meu corpo: entremeadas, espiraladas. Nesse instante a *avamunha* abre os ouvidos do meu coração para que eu realize uma sequência de movimentos que, por mais codificados ou não, expressam a língua dos meus antepassados, o seu, o nosso idioma: os motivos pelos quais essa dança acontece.

Convocada a abrir meu peito, lembro-me da vida: De onde eu vim? Onde estou? Para onde vou? Com estas perguntas aprendo sobre como a ancestralidade se faz fundamental nas filosofias africanas.

Para firmar essa (cons)ciência do tempo e do espaço vou marchando através de suas espirais. Nelas a travessia de hoje se desdobra na de ontem e na de amanhã para contar um “vai e vem” de histórias. “Vai e vem” de corpos: visíveis e invisíveis. “Vai e vem” de sonoridades.

Os braços se movem para contá-las. A verticalidade se flexibiliza com os “vai e vens” laterais do tronco. Por esse caminho dançamos. Vou pela direita e volto pela esquerda. Vamos e voltamos. Repito o ciclo e mudo a história quando o tambor me chama. O toque do *rum* deixa seu rastro no corpo que dança, invade o espaço e logo somos tomados por outro movimento. Esse rastro sonoro é sentido na pele, nos músculos, nos ossos, quando o movimento borra o ar com o tronco nesse desenho do “vai e vem” como metáfora do tempo, da sua característica espiralar.

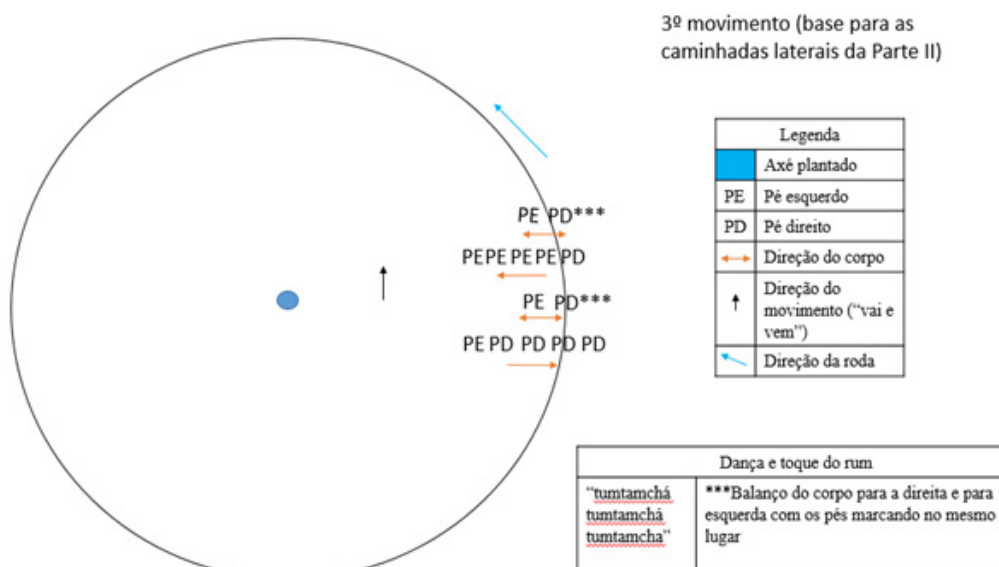
Ao mesmo tempo em que a precisão me fascina, ela se dissipa através do meu corpo e chega nos pés – ou sai dos pés. O diálogo com o tambor marca seus pontos e vírgulas com as batidas dos pés no chão e estes deixam ecoar a(s) história(s) de outros tempos e do aqui e agora. Tanto saber é o corpo! Quantas travessias tentaram silenciar! E quando o corpo é lançado de um lado ao outro, me reúno, nos reunimos, me preparo, nos preparamos, para a guerra que atravessa tempos e espaços espiralares. Do *Orí* ao *okàn* – da cabeça ao coração – tudo dança para nos conectarmos com quem antes de nós pisou esse chão e deixou suas pegadas.

Na narrativa do *babalorixá Dofono d’Omolú*, os braços desse movimento mencionam o lugar da opressão e de trabalho intenso. *Babá egbé* Leandro Encarnação da Mata também segue uma narrativa semelhante. Ao executá-lo, diz:

E esse povo foi [...] obrigado a fazer trabalho forçado. *Tiquitá tiquitá tiquitá tiquitá tamtam tamtam tamtam*, abre ponte, abre estrada, construir as casas dos branco, fazer os túnel. Aqui é o trabalho forçado, olha.

As duas narrativas, em suas espirais simbólicas, começam a revelar o que é estruturado por meio dos movimentos e sensações: a linguagem não verbal da *avamunha*. Nosso corpo também fala, dança, imprimindo uma organização espiralar do movimento que se apresenta, principalmente com a realização de uma marcha lateral.

Figura 3 – Representação gráfica do 3º movimento da dança da *avamunha*



Fonte: elaboração própria

No caso do movimento apresentado aqui, e conforme a representação gráfica da Figura 3, a marcha lateral é contextualizada no terreiro de Candomblé onde o ponto azul no centro é o axé plantado, a seta preta é a direção do corpo e a seta azul a direção da roda¹. Acompanhando ainda a figura 3, de baixo para cima, os pés caminham para a lateral direita: o pé direito (PD) marca quatro pisadas no chão, enquanto o esquerdo (PE) vem ligeiramente arrastado para a mesma direção. A complexidade anatômica dos pés – formado por 26 ossos, 31 articulações e 20 músculos (Calais-Germain, 1991) – permite que cada um deles “desempenhe uma dupla função: deve receber o peso do corpo e permitir o desenvolvimento progressivo dinâmico do passo, durante a marcha” (Ibid., p. 100). Essa organização articular faz com que os pés sejam resistentes e flexíveis tanto na caminhada, como na dança, sustentando a relação chão/corpo/gravidade e funcionando a partir das alavancas de resistência. Podemos dizer, portanto, que a marcha da *avamunha* acontece por meio desses mecanismos ósseos, musculares e articulares nos quais o peso do corpo é distribuído nas plantas dos pés, gerando um tipo de percepção que é informada ao cérebro e que auxilia na construção dos nossos saberes, do nosso chão.

¹ Apesar do nosso recorte ser apenas o terceiro movimento da *avamunha*, vale ressaltar que a estrutura de uma marcha lateral – apresentada na representação gráfica da Figura 3 – vai se repetir em outros momentos de sua sequência dançada.

De acordo com o dançarino e percussionista moçambicano Tsumbe Maria Mussundza (2018, p. 45):

A base da dança das tradições ancestrais africanas é ritmar sobre a terra com os pés; depois, cada um pode encontrar sua personalidade, partindo da coluna vertebral, quadril, cabeça ou braços. É como árvore, somos encantados pelo tamanho e pela forma do seu tronco, suas folhas, flores e frutos, mas isso só é possível porque sua raiz é velha história, se casou com a terra antes desse afloramento.

Para ele, simbolicamente, os pés são metáforas de nossas raízes e se movem intensificando a relação com a gravidade e enraizando o corpo nesse chão, que também é parte do movimento dançado. Diferentemente do *ballet* clássico, em que sobe-se nas pontas dos pés em busca de uma verticalidade, as danças negras agem com a gravidade do ar, na relação com o chão, com movimentos assimétricos e tecnicamente rigorosos e complexos, em que “os africanos articulam mais os membros inferiores [mais que os ocidentais], onde o peso da cabeça é suportado pelos pés numa postura de terra centrada (gravidade do corpo em direção à terra)” (Ibid., p. 74).

Para a antropóloga Rosamaria Bárbara, a batida dos pés nus no chão gera um “movimento de ida e volta que é transmitido ao corpo inteiro. O fato de bater com o pé todo [nas danças do Candomblé] torna-se algo de grande importância, pois nos fala da vida, da experiência que deve ser aqui e agora...” (Barbara, 2002, p. 133). Assim, os pés plantados no chão – tal como esse movimento da *avamunha* – são um elemento estético importante para a composição das danças e dos valores da diáspora africana, lugares em que afirmam nossa ancestralidade – como diz Jagun (2015, p. 29): “Os ancestrais são saudados nos rituais de Candomblé ao se tocar a sola dos pés.”

Ainda acompanhando a Figura 3, ao chegar na lateral direita, os pés (PE e PD) ficam bem firmes no chão, auxiliando o balanço do corpo todo indicado pela seta laranja e que acontece três vezes em diálogo com o: “*tumtamchá tumtamchá, tumtamchá*”² realizado pelo *rum*. Após esse balanço, o ciclo sonoro se repete para que a mesma caminhada lateral, com o mesmo

2 No caso dessa onomatopeia, reproduzi a sonoridade feita pelo *babalorixá Dofono d’Omolu* para esse movimento.

movimento, recomece para a esquerda (PE PE PE PD) e finalize com mais três balanços do corpo. Considerando a articulação coxo-femural, ela executa movimentos de abdução e adução (sem cruzar as pernas) que atuam, junto dos pés e joelhos, nas transferências de peso da caminhada lateral, favorecendo o balanço do corpo. Esse balanço acontece principalmente no plano frontal, dando a sensação de “vai e vem” para as laterais direita e esquerda, nas quais a marcha está acontecendo. Durante o “*tumtamchá tumtamchá, tumtamchá*”, a bacia, em conjunto com a coluna (desde o sacro), balança de um lado para o outro, aproximando levemente crista ilíaca e costela flutuante.

Assim, na espiral cinética e sensorial, a musicalidade, como valor civilizatório, constrói um saber corporificado que é revelado na e com a repetição do movimento do corpo e do toque dos atabaques. Isso gera um caráter cíclico e espiralar da dança e da música executadas na *avamunha*, que é bem visualizado pela relação do “*tumtamchá*”, como notas executadas pelo *rum*, com o movimento da dança.

Observando a seta azul da Figura 2, na realização dessa marcha, os joelhos estão livres para que o movimento ocorra de maneira flexível, estruturando uma organização corporal reveladora de outro elemento estético presente nas danças da afrodiáspora: a manutenção da qualidade de “mola” das pernas (Thompson, 1974). A artista e pesquisadora Inacyra Falcão dos Santos (2006), ao estudar a dança *bata*³, também nos fala da flexão do joelho como uma de suas características, aproximando as danças afrodiaspóricas do caráter flexível do corpo. Anatomicamente, os joelhos recebem repercussões tanto dos pés (adaptando-se ao solo) quanto do quadril (moldando-se ao peso do corpo), portanto a sua flexibilidade auxilia, junto aos pés e quadril, na sustentação da relação chão/corpo/gravidade, funcionando esteticamente para a manutenção de um corpo “belo” (Thompson, 1974).

No que se refere aos braços (mãos/cotovelos/ombros), indicados pela cor vermelha na Figura 2, percebe-se que no movimento, ao ir para a lateral direita, a mão direita está fechada, enquanto o outro braço está solto na lateral esquerda, e o cotovelo direito semi-flexionado, com ombro direito em pequenas, ligeiras e constantes abduções e aduções, desenhando no espaço

3 O *bata* é uma dança do sudoeste da Nigéria, no continente africano.

próximo ao corpo o ritmo do tambor. Esse movimento gera uma prono-supinação, ou seja, “um movimento que se realiza ao mesmo tempo na articulação do cotovelo e entre os dois ossos do antebraço” (Calais-Germain, 1991, p. 149). Imagetivamente, podemos ver e sentir pequenos círculos nas mãos, como indico com a seta vermelha na Figura 2, nos cotovelos e nos ombros, unindo essas três articulações numa sensação complementar à do balanço do corpo, dançando na espiral, no desejo pela circularidade. A partir da configuração espiralar da própria morfologia óssea e das inserções musculares dos braços, uma pequena espiral se instaura na relação mão/cotovelo/ombro, revelando que as mãos, junto aos cotovelos e ombros, contam histórias⁴.

Os ombros unem os membros superiores ao tórax, eles vibram, circulam e traduzem a estética dos movimentos das danças da diáspora negra. O antropólogo Nelson Lima, tendo em vista o contexto das danças afro-brasileiras, corrobora isso ao nos trazer o modo como os ombros devem executar seus movimentos, a fim de expressar continuidade e beleza. Segundo o autor:

[...] o movimento dos ombros caracteriza bastante a dança afro sendo igualmente fundamental em qualquer das coreografias, pois, os ombros dão “solução de continuidade” aos movimentos dos braços e das mãos. Se os braços e mãos se movem sem o “amparo” dos ombros são feitos movimentos “quebrados” e descontínuos. Deste modo, os movimentos ficam esteticamente mais feios no momento em que se flexiona as juntas sem mexer com os ombros.... (Lima, 2005, p. 36)

Assim, ombros circulares e cotovelos semi-flexionados, como mostrado na Figura 2, traduzem a flexibilidade como um código estético presente nas artes e danças negras. No caso desse terceiro movimento, ao chegar na lateral direita do espaço, com a repetição de três vezes do toque do tambor – “*tumtamchá, tumtamchá, tumtamchá*” – o cotovelo se estende e se flexiona como se lançasse o punho para fora da lateral direita, intensificando o balanço do “vai e vem” e as inclinações laterais. A mão se mantém fechada até que se encerre a ida para a direita. Quando o corpo chega na direita do espaço, o braço direito se fecha, unindo-se à lateral direita do corpo, ao mesmo tempo em que o pé esquerdo se fecha; depois, o mesmo movimento é feito para o

4 Para a antropóloga Rosamaria Bárbara (2002, p. 121): “os pés seguem a base rítmica musical, os ombros e braços [consequentemente as mãos] contam as histórias.”

lado esquerdo. Com isso, além das narrativas que nos remetem à ancestralidade, apresentadas no início desta sessão, a circularidade e a musicalidade emergem como valores civilizatórios que sustentam também os códigos estéticos desse movimento.

Enfim, em relação à coluna – seta de cor verde na Figura 2 –, os movimentos circulares dos braços permitem que as vértebras da torácica rotacionem levemente, intensificando a imagem da espiral, que percorre o corpo desde sua formação óssea e muscular. Ainda que eu esteja falando de uma caminhada no plano frontal, no qual predominam-se as inclinações do corpo, é a coluna vertebral que nos diz que as danças da diáspora africana reforçam a importância da flexibilidade, da ondulação e da sua sinuosidade – características fundantes e complexas das danças afrodiaspóricas que estruturam, por exemplo, o seu “pensamento sinuoso” (Santos; Souza, 2020) como uma ação contrária aos padrões corporais ocidentais. Nesses padrões, é exigido cotidianamente o enrijecimento, ou mesmo o abandono, desse tronco, em busca incessante pela verticalidade e linearidade. Além disso, essas constantes ondulações da coluna vertebral, garantidas por suas 26 articulações, podem ser entendidas como uma derivação da sua composição espiralar, esférica e não linear. Retomando a metáfora do corpo como uma árvore, Mussundza (2018, p. 58) realça: “os troncos das árvores e dos humanos (a coluna vertebral), pois serão nessas estruturas que haveremos de nos debruçar para observarmos no interior deles como são cultivados saberes invisíveis, que o homem liberta”.

A citação de Mussundza nos provoca e nos convida a adentrar os “saberes invisíveis” guardados nesses troncos-colunas que se fazem como árvores flexíveis e estão, ao mesmo tempo, enraizados. Será, portanto, experienciando o corpo em movimento que poderei acessá-los a partir de “operações imaginativas” (Tavares, 2020, p. 21) que me levam à linguagem não verbal da *avamunha* e seus desdobramentos simbólicos, cinéticos e sensoriais.

Ainda sobre a coluna vertebral, Ivaldo Bertazzo, coreógrafo e investigador das “qualidades do movimento humano”, afirma que “As formas levemente esféricas encontradas nas linhas da coluna são as que tornam possível ao corpo humano erigir-se com a gravidade e em oposição a ela” (Bertazzo, 2002, p. 121). Essa compreensão me faz retomar a relação chão/corpo/

gravidade a partir dos movimentos da coluna vertebral. No caso do terceiro movimento aqui apresentado, o corpo mantém-se em balanço – o vai e vem – para que haja também o deslocamento dos vetores de força da gravidade, auxiliando na dança e, logo, nas ondulações da coluna vertebral.

Barbara (2002) fala ainda sobre a coluna vertebral como a mensageira entre os pés e a cabeça (*Orí*), e como responsável por manter uma boa comunicação entre essas partes. Nas palavras da autora: “A cabeça está ligada aos pés através da coluna vertebral que, como a árvore sagrada que liga o céu à terra, liga o *Orí* e os pés (Ibid., p. 69).

Finda a análise desse movimento, percebemos a importância de cada parte do corpo e sua integração entre si nas danças da afrodíspora. Será o *continuum* entre simbologias, organizações cinéticas e sensoriais, visualizadas a partir das espirais, seus códigos estéticos e os relatos filopoéticos, o que nos apontará para os valores e saberes corporificados da *avamunha*. Assim, a escolha pelas tríades pés/joelhos/bacia e mãos/cotovelos/ombros e pela coluna como pontos articulares para a análise espiralar de seus movimentos se deu a partir de suas ênfases no próprio ato de dançar – também entendido como um ato de saber e conhecer o mundo. Ademais, elas reforçam a fala e as práticas corporais do *babalorixá Dofono d’Omolu*. Em diversas conversas com ele e nas experimentações e observações feitas em suas aulas de dança e durante os rituais no terreiro, é enfatizada a importância das articulações dos ombros e joelhos. Para ele, o grande repertório de movimentos das danças do Candomblé circunscreve-se no seguinte:

Candomblé é ombro e isso aqui [dando tapinhas nos dois joelhos e flexionando o tronco] ... A dança do Candomblé é isso aqui [eleva o tronco e estremece os ombros com soltura e balanço bem intensos que reverbera a energia desde o centro da cintura escapular até a ponta dos dedos das mãos], é ombro solto [e flexiona o tronco estremeendo os

5 Márcio de Jagun (2015, p. 31), em seu livro *Orí: a cabeça como divindade – história, cultura, filosofia e religiosidade africana*, explica-nos a importância da cabeça na cultura tradicional iorubá: “Por toda a significância metafórica 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.” Nesse sentido, a palavra *Orí*, no idioma iorubá, por seu caráter polissêmico, é usada tanto para se referir à divindade *Orí* (que está localizada na cabeça), quanto à parte do corpo (cabeça).

ombros]. Quando você quer soltar isso aqui [referindo-se aos ombros], você pega o travesseiro, coloca na parede [ele abre as pernas bem esticadas], coloca a cabeça e ombro, ombro e ombro até... e isso aqui ó [dando tapinhas nos joelhos novamente e flexionando-os]. Então tem que aprender isso, a técnica.... (Claudecy de Souza Santos, *babalorixá Dofono d'Omolu*)⁶

A fala de *babalorixá Dofono d'Omolu* reitera os códigos estéticos apresentados anteriormente: flexibilidade e relação chão/corpo/gravidade (articulação terra centrada). Para ele, nessa forma de dançar constitui-se “a técnica”. Nesse sentido, compreendemos a importância de pesquisar as performances da afrodíaspóra, a partir das complexidades e dos termos de quem a produz e vive. A técnica aqui é, portanto, um conjunto de saberes sobre corpo e dança, que tem como objetivo comunicar e expressar códigos estéticos das “gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas” (Tavares, 2020). Para as danças afrodiaspóricas, é caro falar em técnica quando muitas vezes nossas corporeidades são vistas como “sem técnica” ou como algo que é desenvolvido apenas “se jogando”. A fala do *babalorixá Dofono d'Omolu*, junto da análise apresentada, demonstra-nos que a técnica dessa dança requer experiência e vivência; ela constitui saberes corporificados de uma gramática plural que encontra eco em diversas danças da afrodíaspóra, fazendo parte de um sistema estético de movimento. Ou seja, ainda que no recorte deste texto eu apresente apenas um movimento da *avamunha*, podemos perceber em suas espirais simbólicas, cinéticas e sensoriais a presença de códigos estéticos que a colocam em diálogo tanto com as outras danças de terreiro, como outras da diáspóra africana.

Assim, as minhas experiências, bem como as referências dos pesquisadores apresentados e a fala do *babalorixá Dofono d'Omolu*, reforçam a relação chão/corpo/gravidade e flexibilidade do corpo como códigos estéticos nos quais predominam as flexões, juntamente das alavancas dos pés. Bertazzo (2002) fala sobre a importância dos músculos flexores para a relação do nosso movimento com nossas sensações e referências. Em suas palavras:

Nossos músculos flexores, aqueles situados principalmente à frente do corpo, são os que possibilitam essa atitude de concentração e análise,

6 Entrevista realizada pela autora deste artigo no *Ilê Axé Omolu Omin Layó*, em 2018.

esse envolvimento de todo o ser numa ação específica ou diante de uma nova informação ou conhecimento a ser adquirido. São os músculos flexores que controlam o impulso de dispersar-se no exterior. São eles que levam o corpo a experimentar sensações motoras mais profundas, mais intensas, construindo e refinando o universo de referências interiores. (Ibid., p. 121-122)

Será, portanto, nas “memórias musculares” (Daniel, 2005) que os movimentos de flexão irão expressar “sensações motoras profundas” (Bertazzo, 2002), acessando nossas referências. Assim, nossos saberes são constantemente renovados e reforçam os valores da ancestralidade, musicalidade e circularidade em diálogo com seus códigos estéticos.

O chão em que dançamos

Nesse sentido, a partir das minhas experiências, penso que a *avamunha* amplia o campo de estudos das danças afro-brasileiras, em especial das danças de terreiros de Candomblé, pois ela não se restringe à dança e mitologia de um único Orixá – como tem sido investigado na maioria das pesquisas da área. Como vimos, ela é executada em todas as cerimônias públicas (*xirês*), independentemente da festa ser dedicada a um Orixá ou não, e permitiu a investigação de códigos estéticos que, por sua vez, expressam valores civilizatórios corporificados na afrodiaspora. As danças do Candomblé, tal como a *avamunha*, alargam o significado da dança para um conjunto de movimentos que envolvem o corpo que canta, toca e dança na manutenção do equilíbrio e da conexão entre os múltiplos reinos de existência.

Dessa forma, a análise se fez como um exercício decolonial, a partir de operações imagéticas que me levaram à espiral como um modo de visualização dos repertórios simbólico, cinético e sensorial da *avamunha*. Essas espirais se justapõem e permitem investigar o cruzamento dos valores da musicalidade, ancestralidade e circularidade com os códigos estéticos da flexibilidade e da relação chão/corpo/gravidade, que organizam os movimentos e as sensações de quem dança e, ao fim e ao cabo, revelam saberes corporificados. O conceito de espiral, tal como a perspectiva espiralar, emergem e são desenvolvidos desde perspectivas estéticas e antropológicas das filosofias

afrodiaspóricas e da decolonialidade como modo de refletirmos sobre nossas práticas artísticas e pedagógicas, nosso dançar/escrever/saber. Sendo assim, é um exercício de decolonialidade das formas de apreender e conceber a relação do corpo com a cultura.

Após esse exercício pergunto: “Em que chão você dança?” Aqui, rodopiamos uma vez mais, trazendo a corporeidade das danças dos terreiros de Candomblé para o debate, entendendo-as também como constituidoras de uma linguagem corporal que define dança a partir de seus critérios estéticos. Assim, o chão se torna metáfora para o lugar desde onde dançamos, “chão, enquanto lugar de ancestralidade” (Manhães, 2014 p. 22), chão que “nutre a dança” (Ibid., p. 37) e onde edificamos nossa existência. Chão multifacetado que revela os lugares políticos, simbólicos e históricos, visíveis e invisíveis, que percorremos na afrodíspora. Chão que come, chão que tem o suor dos ancestrais, chão onde é plantado o axé e que me fornece a energia vital, chão onde se dança, onde a marcha da *avamunha* acontece. Chão também pedagógico, que materializa os valores e os saberes de uma comunidade, que revela o que nos pulsiona na relação intrínseca entre o que somos, o que fazemos e o que pensamos. Isto é, os nossos modos de existir e ser – nossas ontologias – são expressas através e com o corpo, pelos seus movimentos e sensações, com os pés no chão – chão que também é parte do movimento e da postura terracentrada.

O antropólogo e curador de artes André Lepecki (2012; 2013), partindo do contexto dos centros urbanos, é quem pergunta “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (Lepecki, 2013, p. 114). O autor chama atenção para os modos como os espaços públicos são ocupados e quais as “corepolíticas” que deles emergem, denunciando a ilusão da neutralidade do espaço e do movimento contido nele. Apesar de partir de uma perspectiva menos voltada para os debates das corporeidades afrodíspóricas, retomo sua pergunta e sua formulação sobre as “políticas de chão”⁷ (Ibid.) no campo da dança. Em suas palavras

7 Em seu texto *Coreopolítica e coreopolícia*, Lepecki (2012, p. 47) diz que “o entendimento de dança como coreopolítica, [é] uma atividade particular e imanente de ação cujo principal objeto é aquilo que Paul Carter chamou, no seu livro *The Lie of the Land*, de “política do chão”. Para Carter, a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história.”

no nosso caso, uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma coresonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças. (Lepecki, 2012, p. 47)

Assim, as “políticas de chão” (Lepecki, 2013) se fazem como ações no campo da dança, provocando a reflexão sobre seus lugares de produção de conhecimento – os hegemônicos e os historicamente silenciados – e nos levando a reconhecer as pluralidades de danças que cada chão produz como lugar político. No caso das danças e performances da diáspora africana, a suposta imparcialidade dos campos de pesquisa em dança escondem uma das faces da colonialidade: seguem reproduzindo imaginários racistas que relegam nossos saberes ao estatuto do primitivo, folclórico e com limitações técnicas e estéticas. De modo que, ao reconhecermos o chão em que pisamos, o (re) imaginamos a partir das estéticas e políticas que dele mesmo emergem, em que as “políticas de chão” (Ibid.) se fazem como uma resposta decolonial ao cartesianismo e ao racismo e sexismo que estruturam as universidades e o campo das artes. Se o Ocidente sempre insistiu em silenciar os invisíveis, na nossa dança os invisíveis nunca deixaram de estar presentes no nosso chão alimentado, em nossos corpos dançantes, em nossos tambores tocados e nas cantigas entoadas. Assim, firmar o chão das danças afrodiaspóricas é entrar em contato com as pluralidades dos corpos negros e descendentes com o intuito de decolonizar as perspectivas canônicas sobre corpo e dança.

Martins (2022) explica que no *kicongo* (uma das línguas *bantu*) usa-se o mesmo verbo (*tanga*) para designar o escrever e o dançar, nesse sentido, na performance ritual, “dançar é inscrever no tempo” (Ibid., p. 81), ou seja, a dança inscreve e a inscrição é dança. Isso reitera a importância da corporeidade para a análise das culturas da afrodiaspóra e o seu lugar de produção de imaginações outras. Para a autora, a “oralitura” se faz como uma “afrografia” (Martins, 1997). Isto é, se faz como uma grafia da voz e do corpo como linguagens verbais e não verbais, como desenho da vocalização, do espaço e da dança, dos saberes afrodiaspóricos que carregam. Desse modo, penso

que o dançar/escrever/saber aqui apresentado, desde uma perspectiva espiralar, faz-se como ação pragmática que dança e escreve para poder conhecer o mundo em suas brechas, para poder reconhecer o chão onde se dança. Para Tavares (2020, p. 30):

Nessa ação pragmática, a linguagem de corpos inscrita e edificada em movimentos, gestos, cantos, danças e imagens criam permanentes narrativas nas quais se encontra a apresentação da vida como força insurgente em infindável gingar nas fissuras, nas brechas de luz, nas entrelinhas, nos espaços e entre-lugares possíveis de ser, estar e conviver num mundo cada vez mais desumanizador. Nessa incessante luta a unidade corpo-mente-espírito do negro flui em ritmo recriado de sua própria existência.

Aqui, Tavares (2020) reforça a importância de reconhecermos nosso chão – retornando ao início deste texto –, por onde existimos e reexistimos em tempos espiralares, em lugares visíveis e invisíveis, gingando, tocando, cantando, dançando e sorrindo nas brechas do sistema Moderno. Logo, “mover-se em direção à,” tal como a definição etimológica da *avamunha* apresentada no *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros: com origem das palavras* de Olga Gudolle Cacciatore (1977), é experienciar uma marcha em busca de travessias mais humanas, de ações e pensamentos decoloniais no campo da dança como possibilidade de humanizar as relações entre diferentes saberes corporificados. Experimentar o dançar/escrever/saber da *avamunha* é um modo de firmar nosso chão e suas políticas, esquivar-se da sombra da modernidade e abrir caminhos por um tanto de mundos em que um tanto de dançarinos e dançarinas não cabem nos paradigmas euro-centrados e hegemônicos.

Referências bibliográficas

- AGAWU, K. The Rhythmic Structure of West African Music. **The Journal of Musicology**, Berkeley, CA, v. 5, n. 3, p. 400-418, 1987. Disponível em: <http://bit.ly/3zmdZXY>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- BARBARA, R. S. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de Candomblé**. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3YJb5H8>. Acesso em: 23 jul. 2024.

- BERTAZZO, I. Dança na Maré. *In*: VARELLA, D.; BERTAZZO, I.; BERENSTEIN JACQUES, P. (org.). **Maré: Vida na favela**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. p. 113-124.
- BRANDÃO, A. P.; TRINDADE, A. L. da. (org.). **Modos de brincar**: caderno de atividades, saberes e fazeres – Projeto “A Cor da Cultura”. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.
- CACCIATORE, O. G. **Dicionário de Cultos Afro-brasileiros**: com origem das palavras. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CALAIS-GERMAIN, B. **Anatomia Para o Movimento – Vol. 1**: Introdução à Análise das Técnicas Corporais. Barueri: Manole, 1991.
- DANIEL, Y. **Dancing wisdom**: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- FERREIRA, L. Corpos moventes em diáspora: Dança, identidade e reexistências. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [s. l.], v. 11, n. 27, p. 50-63, 2019. DOI: 10.31418/2177-2770.
- GROSFOGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista crítica de ciências sociais**, [s. l.], n. 80, p. 115-147, 2008. DOI: 10.4000/rccs.697.
- ISAIA, A. C.; MACHADO, G. Rum, rumpi e lé chegaram na Manchester Catarinense. *In*: ENCONTRO DO GT REGIONAL DE RELIGIÃO E RELIGIOSIDADES ANPUH PR/SC, 2.; SEMANA DE HISTÓRIA DEHIS/UEPG: RELIGIÃO, CULTURA E IDENTIDADES, 40., 2011, Ponta Grossa. **Anais** [...]. Ponta Grossa: Aos Quatro Ventos, 2011. p. 152-173.
- JAGUN, M. de. **Orí**: a cabeça como divindade – história, cultura, filosofia e religiosidade africana. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.
- JAGUN, M. de. **Yorùbá**: Vocabulário temático do Candomblé. Rio de Janeiro: Litteris, 2017.
- KILOMBA, G. **Plantation Memories**: episodes of everyday racism. 2. ed. Münster: UNRAST-Verlag, 2010.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha – Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, p. 41-60, 2012. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41
- LEPECKI, A. Planos de composição: dança, política e movimento. *In*: RAPOSO, P. et al. (org.). **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013. p. 107-117.
- LIMA, N. **Dando conta do recado**: A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências. Rio de Janeiro: Portal Domínio Público, 2005. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=34308. Acesso em: 25 jul. 2024.
- MANHÃES, J. B. **Um convite à dança**: Performances de umbigada entre Brasil e Moçambique. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal

- do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3ldsEBn>. Acesso em: 24 jul. 2024.
- MARTINS, C.; MARINHO, R. **Iroco**: O orixá da árvore e a árvore orixá. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, L. M. Performances do tempo e da memória: os Congados. **O Percevejo: Estudos da Performance**, Rio de Janeiro, n. 12, p. 68-83, 2003.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- MUSSUNDZA, T. M. **Gule Wankulu**: ancestralidades & memórias. Recife: Titivillus. Editora, 2018.
- NZEWI, M. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music. **The Black Perspective in Music**, Spring, v. 2, n. 1, p. 23-28, 1974. Disponível em: <http://bit.ly/3MsPekC>. Acesso em: 22 jul. 2015.
- OLIVEIRA, N. N. de. **Dança Afro**: sincretismo de movimentos. Salvador: EDUFBA, 1991.
- SANTOS, A. B. dos. **Colonização, Quilombos**: modos e significados. Brasília, DF: INCTI; UnB, 2015.
- SANTOS, I. F. dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SANTOS, L. C. F. dos; OLIVEIRA, E. D. de. Filosofar desde os arquipélagos: filosofia afrodiaspórica como disputa de imaginários. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, [s. l.], v. 10, p. 97-109, 2019. DOI: 10.5902/2179378640050.
- SANTOS, L.; SOUZA, J. R. de. Experiências e estéticas afrodiaspóricas: o corpo, a dança e o canto como procedimentos de criação de Ijo alapini. In: TAVARES, J. C. de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: Perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020. p. 159-177.
- SILVA, A. M. da. **Se não tem terra não tem corpo, se não tem corpo não tem jongo**: Um estudo sobre a performance jongueira do Bracuí. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, L. da; SANTOS, I. F. dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017. DOI: 10.20396/conce.v6i2.8648597.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.
- TAMARIT, F. ÒYE TI ÀWỌN ỌMỌ ÌLÙ. A sabedoria dos filhos do tambor: caminhos para um musipensar candomblecista. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

- TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra, arquivo – arma**: Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afro-brasileira. Brasília, DF, 1984. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 1984.
- TAVARES, J. C. de. O que pode o corpo negro: uma introdução. *In*: TAVARES, J. C. de (org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: Perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020. p. 19-30.
- THOMPSON, R. F. African Art and Motion. *In*: THOMPSON, R. F. **African Art in Motion: Icon and Act**. Los Angeles, CA: University of California Press, 1974. p. 1-46.
- WALSH, C. Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: In-surgir, re-existir y re-vivir. *In*: CANDAU, V. M. (org.). **Educación Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2009. p. 12-42.

Recebido em 21/07/2024

Aprovado em 21/10/2024

Publicado em 26/12/2024