



O COSMOGRAMA *BAKONGO* ENQUANTO TEMPO ESPIRALAR: vivências cênicas de cosmopercepções de mundo bantu

LIKIDAH FERREIRA

Likidah Ferreira é uma pessoa não binária; sendo assim, em alguns trabalhos anteriores, inclusive nas divulgações de algumas apresentações da performance estudada neste artigo, pode-se encontrar a assinatura com seu primeiro nome de registro (Lara J. B. Ferreira). Instituição: Universidade de Brasília (UnB). Curso: Artes Cênicas.

ALLISON ARAÚJO

Doutor em Esthétique, Sciences et Technologie des Arts (spécialité Théâtre et Danse - Ethnoscénologie) - (2014/2018), pela Université Paris. Possui formação Laboratoire d'Etude du Mouvement - LEM na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Suas principais áreas de atuação e interesse são: humor; máscara; direção e interpretação teatral; dramaturgia; teatro; dança e educação; práticas de encruzilhadas.

RESUMO

O presente artigo busca analisar a interligação entre o conceito de Tempo Espiral, de Leda Maria Martins, e o cosmograma *Bakongo* enquanto potentes chaves de concepção e análise de produções cênicas guiadas por metodologias de pesquisa contracoloniais e afrodiaspóricas. A partir dessa reflexão, o artigo traz a performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, de Likidah, como possibilidade estética de representação e corporificação da interligação entre esses dois conceitos. Enquanto metodologia de pesquisa, foram realizadas leituras e escritas comparativas entre os textos de Leda Maria Martins (2021a, 2021b) e de Fu Kiau (2001), a rememoração e a descrição da performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, seguidas por uma análise sistemática da obra e de seu desenvolvimento a partir da aplicação do cosmograma *Bakongo*, explicitada por Bunseki Fu Kiau em tradução de Tiganá Santana.

PALAVRAS-CHAVES:

Tempo espiralar. Cosmograma *bakongo*. Performance negra. Contracolonialidade.

ABSTRACT

This article seeks to analyze the interconnection between Leda Maria Martins' concept of Spiral Time and the Bakongo Cosmogram as powerful keys to the conception and analysis of stage productions guided by counter-colonial and Afro-diasporic research methodologies. Based on this reflection, the article presents the performance Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo by Likidah as an aesthetic possibility of representation and embodiment of the interconnection between these two concepts. As a research methodology, comparative readings and writings were conducted between the texts of Leda Maria Martins (2021a, 2021b) and Fu Kiau (2001), along with the remembrance and description of the performance Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo, followed by a systematic analysis of the work and its development based on the application of the Bakongo Cosmogram as explained by Bunseki Fu Kiau in a translation by Tiganá Santana.

KEYWORDS:

Spiral time. Bakongo cosmogram. Black performance. Counter-coloniality.



INTRODUÇÃO

Embora a constituição de pesquisas e escritos afrorreferenciados no território brasileiro seja antiga, nos últimos anos – especialmente com o início da aplicação da Lei de Cotas para cursos de graduação em 2003/2004 –, nos parece que as produções voltadas às matrizes afro-diaspóricas têm ganhado maior relevância nacional e se ampliado numericamente dentro da academia brasileira, conforme registrado em entrevista com os professores Nelson Inocência e Erisvaldo dos Santos Pereira (2023). Essa percepção pode ser fortalecida com a crescente expansão e consolidação dos Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros (NEABs) nas universidades públicas desde a década de 2010.

Dessa maneira, diversos trabalhos nos apresentam cosmovisões que centram o ser no corpo em harmonia com a comunidade e com a natureza, apresentando princípios éticos que se desdobram para além das questões antropofágicas, diferindo, em alguma medida, dos cânones eurocêntricos que colocam o ser humano como a fonte principal do universo (Carneiro, 2023; Martins, 2021b). Logo, criaram-se outras possibilidades de pensar as diversas áreas do saber, inclusive as Artes Cênicas.

No campo da produção e da reflexão contracolonial nas Artes Cênicas, a obra de Leda Maria Martins tornou-se central e necessária para pensar a criação artística de corpos afrodiaspóricos brasileiros, bem como as concepções africanas e afrodiaspóricas de tempo, espaço, ontologia, vida e existência. Em suas pesquisas, Leda articula reflexões sobre formas de constituição de saberes a partir de perspectivas africanas sobre as possibilidades de inscrição e expressão cultural por meio do corpo, sobre o conceito de ancestralidade e, por fim, nos apresenta os conceitos de Afrografia, Oralitura¹ e sobre o Tempo Espiral (Martins, 2003, 2021a, 2021b).

Em conjunto com Leda Maria Martins, Tiganá Santana, cantor, compositor, filósofo, professor universitário e pesquisador brasileiro, tem sido um dos principais amplificadores dos escritos e conhecimentos, em território brasileiro, de Bunseki Fu-Kiau, pesquisador africano que apresenta ao Ocidente a profundidade das cosmologias bantu.

Fu-Kiau foi professor e pesquisador responsável por difundir o conhecimento do Reino Bantu-Kongo nas Américas e na Europa, tendo transmitido incansavelmente, por meio de suas

¹ Afrografia e Oralitura: Ambos são termos grafados por Leda Maria Martins para tecer reflexões sobre a produção de conhecimento e a vivência de povos africanos e afrobrasileiros. Para maior aprofundamento verificar: Martins, L. (2003). *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória*. Letras, (26), 63–81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>; MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.



publicações e palestras, os fundamentos da vida e da existência segundo o povo bantu-kongo. Fu-Kiau foi especialmente importante ao introduzir ao mundo ocidental o Cosmograma Bakongo, representação gráfica que condensa explicações sobre a existência terrestre conforme essa cosmopercepção.

Embora Fu-kiau traga em seus escritos reflexões originais de um ponto de vista acadêmico para o mundo ocidental, muitos dos processos sistêmicos traduzidos em suas publicações estão sendo continuamente vividos e aplicados, há séculos, em territórios brasileiros através de tradições populares angoleiras, como a Capoeira Angola e o Candomblé Angola.

Makota Zimewanga, Valdina de Oliveira Pinto, em entrevista a Tiganá Santana, ao relatar sobre a visita de Fu-kiau ao Brasil e seu contato com a Capoeira Angola e o Candomblé Angola, comenta como ele “ficou sem entender por que a gente não falava *kikongo*², já que tudo que ele estava vendo ali era tradição antiga do Congo” (Fu-Kiau, 2024, p. 196).

Assim, é através da possibilidade do encontro entre os estudos de Leda Maria Martins – ao pensar o tempo espiralar através de pensadores africanos e tradições culturais e espirituais brasileiras afrodiaspóricas; entre os escritos acadêmicos e vivências pessoais de Fu-kiau e de Tiganá Santana, pesquisadores e iniciados em cultos tradicionais africanos; e entre a diversidade de vivências e produções culturais e artísticas que seguidores do Candomblé Angola e da Capoeira de Angola têm experienciado no Brasil, que o presente artigo se desenvolve.

Logo, será apresentada uma análise da relação dos conceitos de tempo espiralar e do cosmograma *bakongo* e suas possibilidades de aplicação no contexto das Artes Cênicas através da tessitura de uma reflexão sobre o processo de produção e apresentação da performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo* de Likidah Ferreira.

A performance *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo* foi concebida, dirigida e realizada por Likidah pela primeira vez em 2019 e segue em circulação através de apresentações esporádicas. A performance carrega tanto em seu nome quanto em sua ação uma saudação ao orixá *Nanã*, mas também é uma reverência a todos os *nkisi* e *orixás*, além de um ode à espiralação do tempo e seus ciclos de vida-morte-vida.

2 Kikongo é uma língua de matriz bantu tradicionalmente falada nos territórios da República Democrática do Congo, República do Congo e Angola. Para mais considerações sobre o Kikongo, consultar Santos, T. (2019). Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo: memórias afro-brasileiras. *Palimpsesto – Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ*, 17(28), 104–120. <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2018.36999>.



Em todo o tempo de sua concepção e existência, a performance, que também dá origem a uma instalação, tem mantido sua estrutura dramática fixa. Entretanto, as leituras sobre o seu modo de se colocar no mundo se atualizam à medida que minhas vivências como performer-pesquisador-educador-macumbeiro atravessam o tempo e revelam pistas para produções em Artes Cênicas orientadas pela noções de mundo bantu-kongo, pela aplicação do tempo espiralar e pela aplicação prática das reflexões filosóficas vividas em terreiros de Candomblé Angola.

TEMPO ESPIRALAR E O COSMOGRAMA BAKONGO

Para definir Tempo Espiral, Leda Maria Martins apresenta em seu livro, *Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo tela* (2021b), uma revisão bibliográfica sobre como a constituição do Tempo sempre fez parte das reflexões de grandes autores e pensadores ao longo da história da humanidade. Então, aborda como, dentro do território europeu, se desenvolveu a ideia de tempo linear enquanto matriz de um pensamento estruturante dos valores civilizatórios locais.

Logo, ao definir o tempo linear, uma corrente de pensadores europeus também definiu um conceito base de sustentação do eurocentrismo. Esse conceito foi exportado internacionalmente e utilizado como parâmetro para a categorização de povos ao redor do mundo. Assim, povos que fugiam da noção de tempo linear, como os povos africanos e os povos originários brasileiros, eram vistos como povos sem história, povos em atraso.

Para a maior parte das populações subalternizadas pela relação com o tempo e, especialmente para as populações africanas e originárias, a relação com o tempo é uma relação de constituição no ser, pois “antes de uma cronologia, o tempo é uma ontologia” (Martins, 2021b, p. 21). Assim, presente, passado e futuro se materializam no corpo e em seus movimentos.



O tempo em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia (Martins, 2021b, p. 22).

Logo, o corpo é o espaço em que o tempo se inscreve, porque, através de suas memórias, ações, especulações, movimentos e sonhos, constituem-se um complexo de vivências que definirão a leitura do que é o tempo.

O corpo também se relaciona com diversas dimensões de seres visíveis e invisíveis em diferentes campos de existência. E nessa gama de trocas, também se estabelecem as relações com os ancestrais, em um sentido que, ao longo de nossas experiências em vida, o próprio tempo transformará o próprio corpo humano em corpo ancestral, em um corpo que transcende a ideia de tempo e vive em todos os espaços. Isso porque “o ancestral é [...] o acúmulo de temporalidade” (Martins, 2021b, p. 66).

Logo, para Leda Maria Martins:

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunitárias mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade (Martins, 2021b, p. 207).

Assim, Martins apresenta em seus escritos bases epistemológicas, cosmológicas e filosóficas para o entendimento do tempo em perspectivas africanas e afrodiáspóricas. Então, desarticula um sentido “correto” de organização de mundo através da perspectiva de tempo linear e ativa a perspectiva de pensadores africanos que especificam outras noções de tempo e temporalidade.

Esse movimento coloca o movimento de espiralação do tempo como uma das chaves de entendimento da existência em perspectivas africanas e afrodiaspóricas.

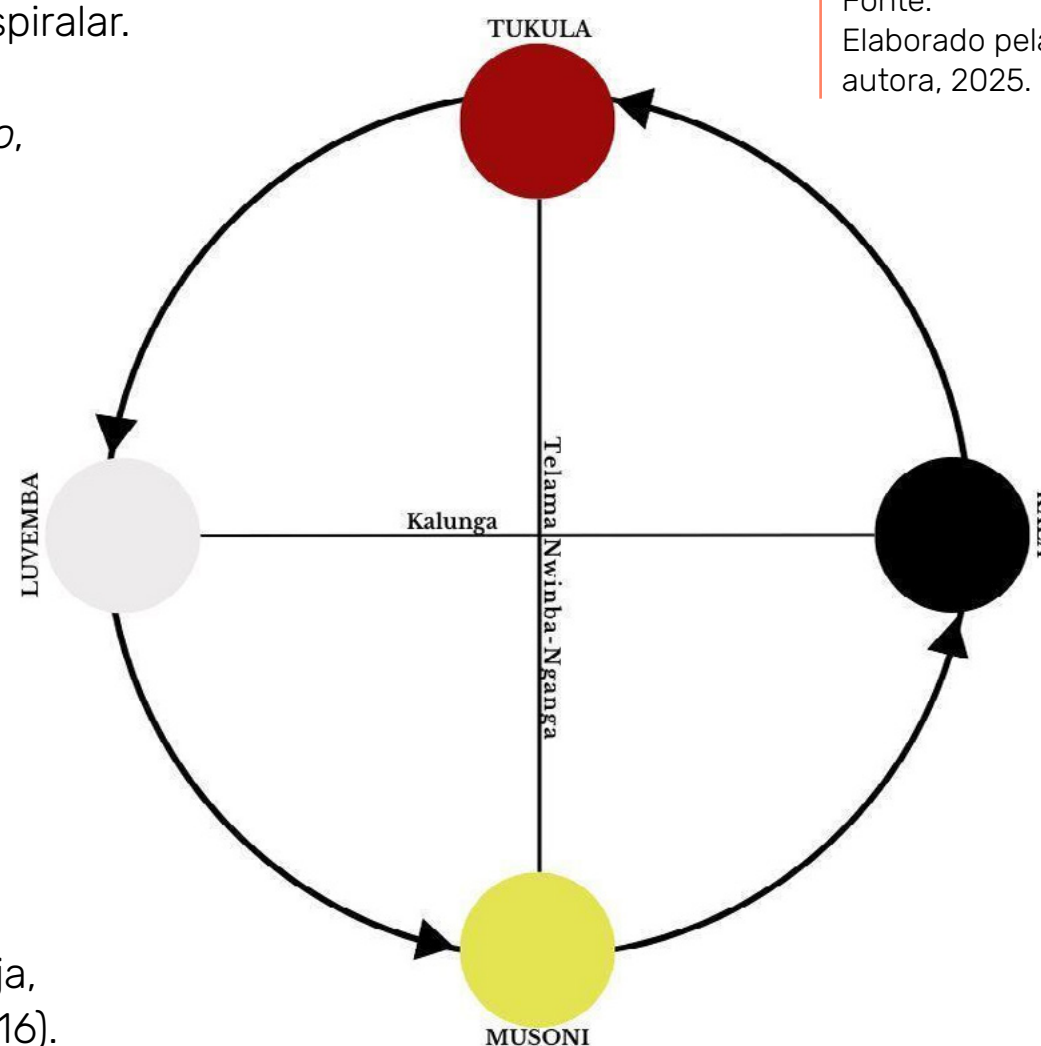
Dessa maneira, Martins (2021b), em seus escritos, traz conceitos de diversos pensadores enquanto parâmetro de análise e sustentação de argumento. Ela, por exemplo, nos apresenta os conceitos de *Sasa* (Tempo Micro) e *Zamani* (Tempo Macro), a partir da perspectiva do filósofo queniano John S. Mbit; as reflexões sobre tempo e temporalidade em uma perspectiva nagô através do escritos de Muniz Sodré e também nos apresenta a cosmologia *bakongo* a partir da perspectiva de Bunseki Fu-Kiau, interligado aos escritos de Tiganá Santana e Zeca Ligiéro.

Assim, a partir dos escritos de Martins (2021b), torna-se evidente como a Cosmologia *Bakongo*, ancorada na imagem do Cosmograma *Bakongo*, pode ser entendida por seus leitores enquanto uma expressão do Tempo Espiralado descrito por Leda Maria Martins ao passo que, dentro do entendimento de Martins, a Cosmologia *Bakongo* expressa, desenha e aplica as inferências de Martins sobre o tempo e a temporalidade espiralar.

O Cosmograma *Bakongo*, também chamado de *Dikenga dia Kongo*, como todo cosmograma, é um desenho que organiza o entendimento da existência a partir de perspectivas humanas do universo. Desenhado pelos povos *Bakongo*, grupo etno-linguístico que se localiza entre os países de Angola, República Democrática do Congo, República do Congo e Gabão, o cosmograma é constituído pelo desenho de um círculo marcado por uma cruz em que os quatro pontos de encontro da cruz com o círculo são chamados de represas do tempo.

As represas do tempo são espaços em que o tempo se acumula devido a uma sequência de acontecimentos. E assim, através dos acontecimentos, é possível organizar e perceber o tempo. Isso porque para o povo *Bakongo* o tempo é cíclico e só pode ser percebido na prática através da vivência desses acontecimentos, *dungas*, que podem ser tanto objetivos quanto subjetivos – ou seja, podem acontecer em diversos planos e perspectivas (Fu-Kiau, 2016).

FIGURA 1
COSMOGRAMA
BAKONGO.
Fonte:
Elaborado pela
autora, 2025.





Os acontecimentos, *dungas*, constroem as represas do tempo que são em si a forma de o tempo se organizar tanto no plano do visível, quanto no plano do invisível através dos pontos: *Musoni*, *Kala*, *Tukula* e *Luvemba*. As represas do tempo também podem ser entendidas como “estágios ontológicos de tudo o que vem a ser uma existência tangível” (Santos, 2019, p. 8).

O desenvolvimento da vida se inicia em *Musoni*, quando a vida é sonhada. *Musoni* é o Sol invertido, o Sol da Meia-Noite, a morada dos ancestrais que dará caminho para que a vida germine e floresça em *Kala*. *Musoni* também é “fonte de todas as radiações culturais, científicas e históricas, por acumular, em espiral, no buraco do passado, *bulu dianzinga*, isto é, a experiência de toda a humanidade” (Santos, 2019, p. 218). Mantendo essa perspectiva de acumulação de saberes e experiências junto com a relação de *Musoni* com os ancestrais encantados, conhecedores de sistemas, temos uma inferência direta à perspectiva de Martins sobre o *ancestre*. Isso porque, tanto no conceito de *Musoni* quanto no conceito de *ancestre*, é inferida a possibilidade do acúmulo da temporalidade que gera um espaço de sabedoria transtemporal.

Em *Kala* a vida germina, brota, se desenvolve. *Kala* tem a cor preta, é associado à infância e aos inícios de ciclo, pois, entre as represas de *Kala* e *Tukula*, a comunidade tem a responsabilidade de ensinar àqueles que são mais novos. Da mesma maneira, os mais novos têm a obrigação de aprender para que se transformem em bons líderes. Isso porque, ao chegar ao ponto ápice do cosmograma, *Tukula*, espera-se que cada pessoa incorpore seu lugar de líder dentro de sua comunidade.

Logo, *Tukula* é a fase da maturidade, a fase da vida adulta em que passamos a entregar todos nossos dotes, dons e conhecimentos para nossa comunidade. *Tukula* é representado pela cor vermelha e, a partir desse ponto e da nossa entrega à comunidade, iniciamos nossa caminhada para nos transformarmos em bons ancestrais.

A caminhada rumo a se tornar um bom ancestral é incorporada em nossa jornada entre os pontos de *Tukula* e *Luvemba*. Nesse percurso, os adultos que percorrem os pontos de *Tukula* a *Luvemba* iniciam os mais jovens, tanto em conhecimentos quanto em cultos dentro da própria comunidade. Ou seja, aqui existe uma centralidade da vivência, da experiência do corpo em processos ensino e aprendizagem comunitária – é o corpo que viverá e repassará conhecimentos em suas vivências que são políticas, éticas e estéticas.



Luvemba tem a cor branca e é marcada pelo acúmulo de toxinas ao longo de toda a vida que nos levará ao abandono do corpo físico. *Luvemba* é despedida, é desapego, é liberação do corpo e do conhecimento para que a terra e a comunidade se desenvolvam a partir do suor de nossos corpos.

Entre *Luvemba* e *Musoni*, existe o adentrar do mundo dos espíritos, *ku'mpemba*, e o corpo espiritual passa por processos de purificação profunda até chegar ao ponto de *Musoni*, o ponto em que está a espiral de conhecimentos de toda a humanidade, o ponto em que se encontram nossos ancestrais, o ponto em que é possível reencontrar os fundamentos da vida, da vivência e da morte.

Em *Musoni* é possível atualizar a ancestralidade, atualizar a noção que o próprio espírito tem sobre si mesmo, a fim de que, em seu processo de renascer em *Kala*, conhecimentos profundos o tenham atravessado, mudado e permitido renascer com um propósito comunitário. Assim, Martins (2021b) também destaca como “nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessárias na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais” (Martins, 2021b, p. 204).

Entre os pontos de *Kala* e *Luvemba* temos a linha da *Kalunga*, a linha da travessia entre o plano físico, *ku'nseke*, o plano espiritual, *ku'mpemba*. Para realizar qualquer travessia é necessário que o corpo físico e espiritual seja posto à prova em processos de purificação profundos que nos marcam em movimento.

Já entre os pontos de *Tukula* e *Musoni*, está a linha de *Telama Lwimba-nganga*, a linha da maestria, a linha em que se ergue uma comunidade, pois se posiciona entre a guiança de seus líderes físicos e a guiança de seus ancestrais. É a sabedoria profunda da atualização das ações no plano físico guiado pelo saber ancestral que estabelece a continuidade de uma comunidade. E cada vez que essa comunidade não consegue permanecer erguida entre os pontos de *Tukula* e *Musoni*, a linha cede em direção a *Kalunga*, em busca de travessias e renascimentos.

Cada um desses pontos também tem ligação direta com o entendimento do surgimento do mundo de acordo com o povo *bakongo*. Por isso, cada ponto também está diretamente relacionado a um corpo que funda a vida e a vivência na Terra, como corpos humanos, minerais e vegetais. Além



disso, cada ponto está ligado a um estágio de desenvolvimento da Terra. Todos esses pontos, relacionando estágios de desenvolvimento diversos e ligados aos reinos mineral, animal, vegetal e humano, compõem os elementos essenciais para a manifestação da natureza divina da existência, *nkinsi*, que se manifesta no plano físico a partir da ligação, diálogo e sobreposição desses elementos guiados pela intenção.

Ou seja, todos os saberes manifestados pelo *Dikenga dia Kongo*, em sua simplicidade de traços estéticos, refletem uma profunda sabedoria sobre o entendimento da vida e da vivência em comunidade, com respeito e entendimento do território e de todas as possibilidades de manifestações de vida.

Então, se o tempo é organizado a partir de suas represas que se formam a partir dos acontecimentos que atravessam o corpo, ativa-se com o cosmograma uma sabedoria centrada no corpo, na comunidade e em suas relações com o todo e com a composição do mundo e de sua ancestralidade que pode ser transposta para todas as áreas do conhecimento. Da mesma maneira, Martins apresentará o tempo espiralar como uma perspectiva de tempo relacionada a todos os âmbitos da vida e da vivência individuais e comunitárias, humanas e não humanas.

Assim, a centralidade do saber do corpo ativada em todo o cosmograma é a centralidade do saber do corpo que ativo para pensar as Artes Cênicas em uma perspectiva de tempo espiralar especificamente vinculada ao *Dikenga dia Kongo*.

Nesse processo, todos os acontecimentos que passamos em vida, o que também inclui os acontecimentos cênicos, fundam possibilidades de experimentar, questionar e instituir temporalidades que contrapõem a temporalidade linear constitutiva da colonialidade e se vinculam a possibilidades contracoloniais de fundar novos/ancestrais mundos vinculados a saberes africanos e afrodiáspóricos.



APLICAÇÕES CÊNICAS: A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE SALUBÁ – hoje é meu dia de nascer de novo através das concepções de tempo espiralar e do cosmograma bakongo

Para melhor explicitar as relações entre tempo espiralar, cosmograma *bakongo* e a pesquisa em Artes Cênicas, será destrinchado abaixo a concepção e apresentação do trabalho *Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo*, dirigido e apresentado por mim, Likidah.

Salubá – Hoje é meu dia de nascer de novo é uma instalação construída a partir de uma ação performática. Esse trabalho foi apresentado pela primeira vez em 2019, na galeria A Pilastra (DF), e depois reapresentado duas vezes ainda em 2019, na Plataforma Queerlombos, em Ouro Preto (MG) e por fim no Festival Marco Zero (DF), em 2022.

Desde sua primeira apresentação, eu e essa performance temos vivido atualizações constantes, principalmente no que se refere ao meu entendimento do que é este trabalho, de como ele se constitui, como ele se articula no espaço-tempo e como eu o apresento para outras pessoas.

FIGURA 2

Apresentação *A Pilastra*.

Fonte: Raissa Dias Pimentel, 2019.

O nome *Salubá* – *Hoje é meu dia de nascer de novo* foi escolhido através do desejo de ligação com um pensamento de circularidade e espiralação por meio da aplicação das palavras “nascer de novo” na sentença e através das intenções de reverência às forças da natureza/princípios da vida africanos. Assim, a palavra *Salubá* é uma saudação comumente utilizada para reverenciar o orixá Nanã, que energeticamente se relaciona com a *nKisi nZumbá* na nação de Angola. Essa energia/força da natureza corresponde a uma das ancestrais mais antigas dos panteões africanos, é a energia dos pântanos, das águas lamacentas e do barro em si. Segundo a tradição Ketu, foi Nanã que concedeu a Oxalá, senhor da tranquilidade que moldou o ser humano primordial, a matéria-prima de criação do corpo físico do ser humano: o barro. Então, deixou apenas a condição de que, ao final da vida de cada ser humano, a matéria de sua constituição retornasse a ela.

Em 2019, eu fazia parte de cultos de Umbanda no DF, onde moro, e, no meu território, muito do culto de umbanda também está atrelado a significados e sabedorias repassadas através do culto aos orixás, tradicionalmente





desenvolvidos em terreiros de candomblé. Assim, foi dentro desse terreiro de umbanda que fiz parte, que entrei em contato pela primeira vez com a emanção da energia dessa força da natureza chamada *Nanã/nZumbá* e sua conexão com o barro.

Com esse contato comecei a entender o barro enquanto um elemento básico de constituição da vida, um elemento que também está popularmente ligado à frase “é do barro de onde viemos e para onde voltaremos”, trazendo o próprio significante e a agência de renovação da vida em sua constituição física e simbólica. Também, no próprio culto de umbanda, conheci diversas significações poéticas e ontológicas do elemento cabaça e passei a entender este elemento enquanto um receptáculo da vida e um receptáculo de transformações e mistérios.

Ao mesmo tempo, eu também estava passando por um processo de entendimento e tratamento de uma quadro de depressão e ansiedade e muitas vezes me confrontei com a noção de morte. Assim me deparei com diferentes entendimentos do significado da morte, seja por seu entendimento como fim, comum em reflexões ocidentais sobre significados de vida e morte, seja por seu entendimento como transformação e renovação, comum em reflexões sobre significados de vida e morte em tradições afro diaspóricas.

Consequentemente, também estive refletindo sobre elementos utilizados para o autoextermínio e extermínio do outro, e aqui gostaria de chamar a atenção para a força, construída através de um nó em uma corda. Assim, com a possibilidade de realização de uma intervenção poética em uma exposição no Distrito Federal, comecei a desenvolver o desejo de articular, através do meu corpo, os elementos que compunham as noções de vida e morte, tanto em perspectivas eurocêntricas quanto em afrodiaspóricas. Então escolhi o barro, a corda e a cabaça para realizar esse processo de experimentação poética e estética inicial.

Em um primeiro momento, desejei passar algumas horas deitado em um grande monte de terra, observando uma corda amarrada em nó de força na altura da minha cabeça. Como não consegui realizar esse processo de maneira completa em um mesmo espaço, então passei horas deitado na terra e depois passei horas fazendo nós de força e observando-os.

Após esse primeiro momento, entendi que, no espaço que eu teria para executar a performance, eu não iria conseguir transportar toda a terra que desejava para simular as experimentações, então



decidi repetir os passos de Exu e misturar dentro de uma cabaça dois elementos opostos, água e terra, para conceber um terceiro elemento que me representasse naquele momento: o barro. E, com essa mistura em mãos, iria observar o nó de força previamente posicionado no espaço.

Delimitei que esse seria o início do programa performático e, a partir da realização desses primeiros movimentos e do diálogo e escuta profunda dos elementos a minha volta, permiti que nascessem os movimentos seguintes que dariam origem à performance completa.

Então percorri o território onde eu realizaria a performance e peguei terra dali, colocando-a na cabaça; percorri novamente o território e coletei água do mesmo lugar, colocando-a também na cabaça. Busquei esses materiais como quem vive *Musoni*, como quem busca elementos para aprender, escutar e se constituir.

Misturei os elementos, senti o peso da cabaça, fechei-a e a posicionei sobre meu próprio corpo, como se dali eu pudesse parir novas vidas. Dancei com a cabaça em meu corpo como se, na dança, eu também misturasse o todo que constitui o mundo dentro dela; como se a dança e essa troca com os elementos me oferecessem a matéria-prima de constituição de todos os seres. Dancei até encontrar, no espaço, o símbolo do extermínio e do autoextermínio ocidental que eu mesmo havia posicionado ali: a força.

Esse processo de dança também foi um processo de caminhar de *Musoni* até *Kala* e, de *Kala*, iniciar minha jornada rumo a *Tukula*. Então, ao dançar pelo espaço, precisei parir a maturidade necessária para encarar os desafios da vida humana. Assim, encontrei o nó da força, deitei-me sob ele e o encarei, tentando compreendê-lo e, ao mesmo tempo, desafiando os sentidos que ele emanava no espaço. Com o olhar, tentei fragmentá-lo.

Abri a cabaça e nela embebi minhas mãos de barro, a matéria-prima da constituição da própria vida. Desenhei um círculo em meu corpo, como o da força, destituindo seus significados anteriores e criando um espaço de *nKisi* em mim, um espaço de cuidado. Isso porque a palavra *nKisi* é composta pelo radical *kînsa*, que significa “cuidar”, segundo Santos (2019).



FIGURA 3
Apresentação *Plataforma*
Queerlombos.
Fonte: Pedro Silva
Vaz, 2019.

Ali, abri em mim um espaço de escuta, de calma, de olhar, que se desenhava no meu corpo junto com o desenho do círculo de barro. Depois do primeiro traço feito em minha barriga, desenhei um segundo no centro do peito. Ali fui capaz de restituir outros caminhos de cuidado dentro do meu próprio corpo.

Então, comecei a passar o barro por todo o meu corpo. Esse processo foi a descida a *Luvemba*, o momento em que me devolvia ao barro, à matéria de constituição da vida. Ao concluir esse gesto, o que eu havia vivido em mim era a reconstituição da minha própria morte – não como fim absoluto dentro da linearidade, mas como ciclo necessário de transformação para a atualização da vida. E, ao acumular acontecimentos, *dungas*, e temporalidades, aproximava-me da noção de *ancestre* de Martins (2021b) e do espaço de *Musoni*.

Então me levantei. E, ao me levantar, segurei a corda e o nó de força. Caminhei em sentido anti-horário, repetindo o percurso do Cosmograma *Bakongo*. Enquanto caminhava, desfazia o nó da força e me aproximava de *Musoni*. Em *Musoni*, nos aproximamos do plano dos ancestrais, atualizamos a vida e compreendemos a manipulação dos elementos constitutivos da vida e da morte.



FIGURA 4
Apresentação
Plataforma
Queerlombos.
Fonte: Pedro Silva
Vaz, 2019.



Naquele momento, também acessei uma dimensão disso: preenchi, transformei, pintei, ocupei espaços de manipulação dos elementos constitutivos da existência enquanto envolvia a corda branca com o barro vermelho e negro do topo à base. Nesse processo, desmanchei o nó de força. Aos poucos, enquanto caminhava em sentido anti-horário e cobria a corda com barro, também desfazia em mim nós coloniais, atualizava minhas percepções sobre o ciclo vida-morte-vida e desenhava, no meu corpo, um novo caminho sobre a terra.



FIGURAS 5 E 6

Apresentação *A Pilastra*.

Fonte: Raissa Dias Pimentel, 2019.



Ao finalizar, coloquei a ponta da corda dentro da cabaça. Ela também havia se transformado; tornara-se um terceiro elemento, mistura da força com o barro. Essa fusão revelou um novo caminho de espiralação: da corda, do meu corpo, das noções de vida-morte-vida, do tempo e dos caminhos. A cabaça, naquele instante, também paria os alicerces de novos mundos e, por isso, a saudei. Saí dançando, de costas para a porta e de frente para ela, com o corpo abaixado e as mãos juntas. Eu estava pequenininho de novo, partindo rumo a novos parimentos de novas vidas em mim, caminhando novamente em direção a *Kala*.

Além de ser uma vivência de performance que ocupa os campos da poética e da subjetividade, essa experiência também se construiu enquanto uma vivência espiralar, por permitir ser a expressão de uma cosmovisão. Isso porque, enquanto candomblecista ao desenhar essas ações no espaço, implemento diálogos diretos e ontológicos entre o meu corpo e os elementos escolhidos para a performance.

Essa sabedoria e essa escuta possibilitam a constituição de uma experiência em que é possível articular os conhecimentos e significâncias de cada um dos elementos humanos e não humanos no espaço. Dessa maneira, é criado um vínculo de trocas entre os acúmulos de temporalidades, experiências e significações que todos os corpos envolvidos na performance contêm.

Digo isso porque considero que cada um desses elementos de interação com que dancei no espaço são elementos de sabedoria, de vida e de emanção de força vital: a cabaça como elemento que guarda os mistérios da vida, o barro como elemento básico de constituição de todos os corpos, a corda como elemento de união e finalização da vida. Logo, essas articulações estéticas também fazem parte de uma articulação de saberes e experiências que se organizam no corpo através da vivência da experiência do ritual. E são essas articulações de múltiplas sabedorias humanas e não humanas que também instituem essa performance como uma performance do tempo espiralar (Martins, 2021b).

Isso, pois, para elaborar essa apresentação cênica, também foi necessário estabelecer um rito. Logo, o processo foi constituído através de um trabalho com elementos de encruza, estabelecido entre o diálogo dos saberes cênicos e visuais aprendidos na minha vivência de estudante de artes e nos meus saberes adquiridos como pessoa de terreiro. Assim, dispondo articulações no espaço para que o conhecimento se inscrevesse em mim e em todos os elementos e seres presentes, configurando a ação performática também como uma expressão da oralitura (Martins, 2021b, p. 41). No espaço meu

corpo grafa saberes de várias ordens e naturezas, articulando saberes filosóficos em uma concepção outra de tempo, dando trânsito a memórias, histórias e cosmocepções bantu em território brasileiro (Martins, 2021b, p. 41), ações que me posicionam em ação espiralar junto ao tempo.

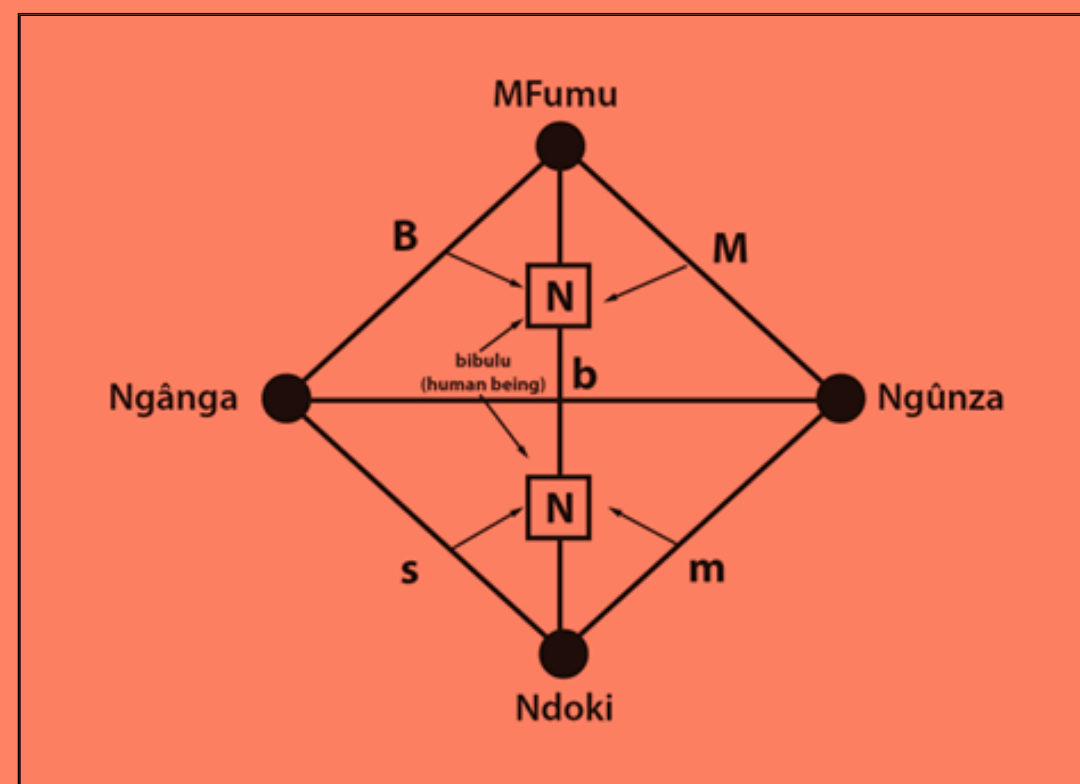
Por exemplo, ao colocar no espaço a corda branca com nó de força em oposição à cabaça cheia de barro e de todos os seres e elementos naturais que vêm junto com a terra (pequenos animais, como formigas e insetos, pequenas folhas, galhos e pedras); também estou colocando em oposição um instrumento de autoextermínio e um instrumento de constituição da vida e de todos os seus mistérios. Ao confrontar o instrumento de autoextermínio, a corda com nó de força, também coloco em confronto todos os momentos em que eu e corpos parecidos com o meu vivemos a ação de se colocar de frente da possibilidade de morte – de acordo com o pressuposto euro-ocidental do que a morte se dá em um tempo linear. E, ao realizar o movimento de espiralar a corda branca enquanto a preencho de barro, também espiralo o tempo, na busca por constituir outros fins que não a morte.

Martins (2021b), em diálogo com Diana Taylor, também nos traz a reflexão de que “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas” (Martins, 2021b, p. 39). Assim, em diálogo com o pensamento de Martins, no momento de realização dessa performance, enquanto eu articulava todos esses símbolos, significâncias, saberes e vivências, eu também estava constituindo epistemologias em mim e em todos que se inter-relacionaram comigo naquele instante, sejam seres humanos ou não humanos.

Nesse sentido, é importante frisar como, para a cosmologia *kongo*, *nkisi* no plano material é composto por minerais (M), plantas (B), animais (b), e, no plano espiritual, é composto por uma experiência vivida e acumulada, *bibulu* (b) que inclui a experiência humana, experiência ancestral (s) e experiência alma-mente (m) (Santos, 2019, p. 34-35).

FIGURA 7

Sistemas sociais bantu-kongo.
Fonte: Santos, 2019, p. 95.





Nesse sentido, a articulação desses fatores mobiliza a manifestação de *nKisi* e sua força vital em um espaço, da mesma forma que, na performance *Salubá - hoje é meu dia de nascer de novo*, ao usar o barro, estou articulando, em uma só matéria, elementos minerais, animais e vegetais³, e com meu corpo estou articulando experiência humana acumulada, experiência ancestral e experiência alma-mente através de uma ação corporificada.

Assim, é fundado, através da ação cênica, um espaço próprio de (re)inscrição do tempo em mim que finda a temporalidade linear e funda uma temporalidade espiralada profundamente fincada em uma possibilidade de vivência do cosmograma *bakongo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leda Maria Martins (2021a, 2021b), ao escrever e refletir sobre as possibilidades de vivência do tempo espiralar em processos culturais e artísticos mediados essencialmente pelo corpo, irá nos dizer que:

[...] o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcriando, revisando, e representa uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória (Martins, 2021b, p. 130).

Assim, a memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos e performances e se torna um mais-além do registro gravado pela letra alfabética. Logo, por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímicas, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. – a memória seletiva do conhecimento é instituída e mantida nos âmbitos sociais e culturais.

No âmbito das oralituras, o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e

3 Ao coletar terra para a performance, sempre busco espaços de vegetação natural do território em que a performance será realizada. Dessa maneira, ao coletar a terra, coletei também pequenos animais, restos de folhas e pedras desse espaço que se misturam como matéria orgânica dentro da cabaça.



conteúdo, local, ambiente e veículo da memória, um lugar de transferência, [...] um espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro (Martins, 2021b, p. 130-131).

Nesse sentido, o corpo, central para o estudo e o acontecimento de produções em Artes Cênicas, é também instrumento central da continuidade e da materialização da ancestralidade e do Tempo Espiral para corpos afrodiaspóricos. Ao entender o corpo enquanto espaço ambivalente da ancestralidade, da singularidade, da coletividade e da renovação de cosmogonias, podemos entender também as Artes Cênicas e a produção performativa enquanto espaços de potência máxima para a constituição, atualização e preservação de saberes e vivências aforreferenciadas.

Logo, através da centralidade da ação aforreferenciada, fundamos, no campo das Artes Cênicas, um desmantelamento da colonialidade e do Tempo Linear, ao mesmo tempo em que podemos (re) criar a possibilidade de dançar novas-ancestrais cosmologias como a cosmologia *bantu-kongo*. Desmantela-se, assim, a violência colonial em um caminho de feitura de mandingas e encruzilhadas no campo de estudo e potência máxima do corpo! (Martins, 2021a; Rufino, 2019; Simas, 2018).

Visualizar e viver o corpo dentro dessas chaves é incentivar a remodelação de princípios metodológicos e estéticos para (re)fundar em nossa área de pesquisa o pertencimento de corpo afrodiaspórico. Além disso, é rememorar o entendimento de que o estético e o ético não se desvinculam (Paula, 2023).

Logo, o processo de construção da performance como *Salubá - Hoje é meu dia de nascer de novo*, se torna belo ao passo que reafirma e redimensiona a própria relação ética do corpo com o Tempo Espiral, com a Vida-Morte-Vida e com a constante da transmutação do universo. Assim, em cena, materializam-se e constituem-se atualizações relacionais sobre o entendimento do que é a Vida, o que é a Morte, o que é a Transformação e o que é o Tempo; entrelaçando sabedorias acadêmicas, populares, éticas, espirituais e estéticas; desde Leda a Tiganá, a Fu-Kiau, a Makota Zimewanga, a Kota Kanzelumuka, a Kota Luandê, a mim; mantendo, no corpo e em suas danças, a sustentação do tempo e no tempo e suas danças a base de sustentação do corpo.



REFERÊNCIAS

- » CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- » FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. NTANGU, TANDU, KOLO, O conceito Bantu Kongo do Tempo. Tradução de Mô Maiê. **Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades**, 2016. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kimbwandende_kia_bunseki_fu-kiau_-_ntangu-tandu-kolo._o_conceito_bantu-kongo_de_tempo.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2025
- » FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. **O livro africano sem título**: cosmologia dos Bantu-Kongo. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2024. Tradução de Tiganá Santana.
- » INOCÊNCIO, Nelson. **A diferença entre pesquisas do anos 60 e as realizadas hoje [...]. Entrevista concedida a Aline Rios**. Terra, São Paulo, 11 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/temas-raciais-ganham-folego-nas-universidades-brasileiras,683cec7e8c1f5410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 31 maio 2025.
- » MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed., rev. e atual. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021a.
- » MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. **Revista do programa de Pós-Graduação em Letras**, no. 26, 2003. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.
- » MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.
- » PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **ATO: fundamentos de feitura para danças negras teatrais**. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, 2023. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/243017>>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- » RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.



- » SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf>. Acesso: 21 fev. 2025
- » SANTOS, T. S. N. **Brevíssimas considerações sobre línguas bantu; em particular, a língua kikongo**: memórias afro-brasileiras. Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 17(28), 2018, p. 104–120. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/download/36999/29330/14214>. Acesso em: 21 fev. 2025
- » SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.