



ENCRUZILHADAS DO CORPO-MUNDO: EXÚ E AS POÉTICAS AFRO-BRASILEIRAS DA CENA

Carlos Henrique Vidal da Silva - PPGAC/UFU¹
Diego Leonardo da Silva - PPGAC/UFU²

RESUMO

A inquietação de um corpo quando atravessado por Exú, sempre buscará outras formas de existir no mundo. As encruzilhadas que queremos atravessar, são aquelas que nos permitem sair das caixas que o carrego colonial (Rufino, 2019) criou, para que possamos correr o mundo e pensar a criação como potência de movimento (Rufino, 2023) utilizando da força inacabada que sustenta a Vida - o Axé, como princípio do fazer cênico. A presente pesquisa se trata de uma investigação-criação que tem o Orixá Exú como base poética/ética/estética, dialogando com as epistemologias afro-religiosas e encapoeiradas, onde o tempo se configura como um dispositivo inacabado de conhecimento - a ancestralidade (Martins, 2021). O diálogo corporal que atravessa a descrição e análise das performances - *“Epifania Encruzilhada”* e *“Laterita”*, se entrelaçam na harmonia criada de primeira instância, onde a ação corporal se resolve no corpo em pleno domínio do movimento (Silva, 2010), desta forma, reconhecendo o próprio corpo como partida e chegada.

PALAVRAS CHAVE

Exú, processos de criação, ancestralidade, poéticas decoloniais.

RESUME

La inquietud de un cuerpo atravesado por Exú, siempre buscará otras maneras de existir

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador da dança-afro cênica contemporânea, com ênfase em processos exusíacos, ancestralidade e pedagogias de/contracoloniais. Atua como coreógrafo, intérprete-criador e professor de Dança Afro, integrando práticas artísticas, pesquisa e extensão no Coletivo Boca 07. Desenvolve investigações que articulam corporeidade, memória e epistemologias afro-diaspóricas no campo das artes da cena.

² Diego Leonardo é ator, palhaço, preparador corporal, praticante de capoeira angola e professor de teatro. Graduado em Licenciatura em Teatro e mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia. É Co-fundador do Coletivo Teatral do Cerrado e membro do Coletivo Payaso Sem Teto, através dos quais realiza trabalhos no triângulo mineiro e região.



en el mundo. Las encrucijadas que deseamos atravesar son aquellas que nos han permitido salir de las cajas de él “carrego colonial” (Rufino, 2019) ha criado, para que podamos correr el mundo y pensar la creación como potencia del movimiento (Rufino, 2023) utilizando la fuerza inacabada que sostiene la vida - el Axé, como principio del hacer cénico. La presente investigación se consiste en una investigación-creación que tiene el Orixá Exú como base poética/ética/estética, en diálogo con las epistemologías afro-religiosas y encapoeiradas, donde el tiempo se configura como un dispositivo inacabado del conocimiento - la ancestralidad (Martins, 2021). El diálogo corporal que atraviesa a la descripción y análisis de las performances - “Epifania Encruzilhada” e “Laterita”, se han entrelazado en la armonía creada de primera instancia, donde la acción corporal se resuelve en el cuerpo en pleno dominio del movimiento (Silva, 2010), de esta manera, reconociendo el propio cuerpo como partida y llegada.

PALABRAS CLAVES

Exú, procesos de creación, ancestralidad, poéticas decoloniales

Introdução

A inquietação de um corpo atravessado por Exú sempre buscará outras formas de existir no mundo. O que desejamos é correr o mundo para pensar a criação como potência de movimento (Rufino, 2023), utilizando a força inacabada que sustenta a vida — o Axé — como princípio do fazer cênico.

Diego Leonardo é capoeirista, membro da Escola de Capoeira Angola Galo Cantô, descendente da tradição de João Pequeno de Pastinha, ator e pesquisador afro-mineiro, cofundador do Coletivo Teatral do Cerrado e membro do Coletivo Payaso Sem Teto em Uberlândia/MG. Henrique Vidal é candomblecista, iniciado no Candomblé de Ketú há sete anos, coreógrafo, bailarino e fundador do Boca 07, através do qual desenvolve investigações e criações a respeito da dança dos orixás em Aracaju/SE. Partiremos dos princípios de performance cultural (Hartmann; Langdon, 2020, p. 06) e de encruzilhada (Martins, 2021) a fim de fabular conceitos sobre os processos de criação Epifania Encruzilhada, realizado pelo Coletivo Teatral do Cerrado, e Laterita, realizado por Henrique Vidal.



Exú, na cosmopercepção iorubá, é o princípio dinâmico da existência, senhor dos caminhos, das encruzilhadas, aquele que fala todos os idiomas, senhor do corpo e dos comércios, aquele a quem devemos saudar primeiro. Ao evocar Exú enquanto base epistemológica e poética, lançamo-nos sobre seus domínios para que possamos nos livrar do que Rufino e Simas (2018) chamam de carregamento colonial — a herança responsável por engendrar necropolíticas e epistemicídios, sempre baseada em uma estrutura de racismo intelectual-religioso. Exú nos permite dar a volta por cima, sair em um aú, negar, nos lançar em um rolê e arriar um ebó epistemológico na encruza dos saberes que se tecem nesse diálogo entre Minas e Sergipe.

Trataremos, portanto, de discutir a importância do olhar exusíaco na universidade, de trabalhar e viver o conceito de encruzilhada nos processos artístico-pedagógicos, sempre partindo de uma afro-referenciação. É no espaço da universidade que as histórias se encontram, que Exú nos permite o encontro. Além disso, traremos os dois trabalhos citados para compartilhar os lugares que temos alcançado em nossos processos de investigação/criação. Exú nos enlaça e, portanto, pretendemos trazer para esse espaço um pouco do que compreendemos sobre o mistério que é esse Orixá, seus erós e sua mandinga.

Pedimos permissão ao Senhor dos Caminhos para chegar, agô ao Velho³ e a Odé⁴, para que a força de nossa espiritualidade esteja conosco. A benção de quem veio antes! Axé.

Identidades afro-referenciadas: Exú, capoeiragens, candomblés e as artes cênicas

*O nego tá vadiando
Deixa o nego vadiar
Vadeia, vadeia, vadeia, nego
Deixa vadiar⁵*

³ Obaluayê, *babá orí* de Henrique

⁴ *Babá orí* de Diego

⁵ Canção de Mestre Tamanduá



Tecer um trabalho baseado nos princípios de Exú é considerar a multiplicidade, os muitos caminhos possíveis, a possibilidade da reinvenção e da transgressão. É sempre considerar que existe um caminho a mais que, por vezes, ignoramos, e somente Exú pode nos revelar. A história que nos foi contada carrega consigo o ponto de vista de quem colonizou. Isso fez com que boa parte das coisas como eram fossem distorcidas. Hoje já não é novidade afirmarmos que, no Brasil, desembarcaram reis, rainhas, sacerdotes e sacerdotisas, guerreiros, curandeiros e outras pessoas importantes para as sociedades africanas. Mesmo que todos tenham sido tratados como escravizados, parte de sua cultura conseguiu sobreviver e (re)existe até os dias de hoje. Isso só foi possível porque uma parte considerável de seus saberes estava no corpo de quem os praticava, sendo que uma das formas que encontraram para praticar sua cultura foi a invenção dos terreiros.

Simas e Rufino (2018, p. 42) vão um pouco mais além e tratam o terreiro da seguinte maneira:

Os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões são expressões do caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão e do não retorno. Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro configura-se como tempo/espaço onde o saber é praticado.

Assim, todo espaço em que se risca o ritual é terreiro firmado. Nesse sentido, essa noção se alarga, não se fixando somente nos referenciais centrados no que se compreende como contextos religiosos. A ideia aqui defendida aponta para uma multiplicidade de práticas, saberes e relações tempo-espaciais. As invenções dos terreiros na diáspora salientam a complexidade dos modos de vida aqui praticados e as possibilidades de relações tecidas. Assim, as muitas possibilidades de configuração de terreiros indicam que eles podem refletir desde uma busca por ressignificação da vida referenciada por um imaginário em África, como também revelar as disputas, negociações, hibridações e alianças que se travam na recodificação de novas práticas, territórios, sociabilidades e laços associativos.

A partir desse ponto de vista, consideraremos qualquer tempo/espaço em que se pratiquem os saberes vindos das bandas de lá como sendo um espaço cruzado, ou seja,



ritualizado, que pode se apresentar como um contexto educativo de formações múltiplas, no qual são evidenciados conhecimentos sob as perspectivas da corporalidade, oralidade, ancestralidade, circularidade e comunitarismo (Simas e Rufino, 2018). Podemos considerar, portanto, não somente o tempo/espço de maneira exterior: também podemos pensar o corpo e a voz de quem pratica como sendo esse tempo/espço, o corpo como um terreiro.

Há terreiro ao se praticar um samba, ao se jogar capoeira, ao dançar o maracatu, ao sair em cortejo louvando São Benedito e Nossa Senhora do Rosário nos congados, ao se entoar ladainhas, nos versos dos jongueiros etc. Novamente, não há separação entre voz e corpo: há integralidade. Simas e Rufino (2018, p. 53) dizem:

O corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também um tempo/espço onde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus saberes nas mais variadas formas de inventar o cotidiano reinventa a vida e o mundo em forma de terreiros.

Portanto, ao se pensar um corpo-terreiro, um corpo-encruzilhada, dentro da academia, é necessário abrir espaço para dialogar com outras formas de ser/estar no mundo, com outras possibilidades de criação, de estéticas e de gramáticas corpóreo-vocais. Como afirma Martins (2021, p. 23):

Podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.

A dança, então, emerge como contracolonização: o corpo, quando gira e risca o chão da encruzilhada, reinscreve nomes, restitui cosmologias e refaz caminhos apagados. Exú, nesse contexto, é princípio de movimento e de linguagem. Ele é o dono do verbo e da travessia, o senhor dos começos e das passagens. No campo da cena e da performance, a presença de Exú se traduz num corpo que não se fixa, mas se reinventa, abrindo brechas



no tempo linear e instaurando o que Ramos (2017, p. 297) conceitua como corpo-encruzilhada, um corpo-espaco “atravessado e entrecruzado pelos saberes-fazer de seu universo”, que habita um tempo espiralado, no qual o passado sagrado retorna não como repetição, mas como atualização de força e sentido. É esse corpo que dança entre mundos, que traduz em movimento a própria cosmologia do retorno, da ambiguidade e do devir.

A colonialidade, como apontam Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2019, p. 41), não atua apenas sobre terras e recursos, mas também sobre as mentes e corpos, moldando subjetividades sob paradigmas eurocentrados. É nesse ponto que a figura de Exú adquire dimensão política. Ao inverter hierarquias e embaralhar sentidos, ele descoloniza a percepção, introduzindo um outro modo de pensar o corpo e o conhecimento: um saber que nasce do chão, do tambor, do transe, da circularidade. Em sua pedagogia do cruzamento, Exú ensina que todo saber é travessia e que não há conhecimento fora da experiência do corpo em movimento.

Assim, compreender Exú é compreender que toda arte afro-diaspórica é, antes de tudo, um movimento de reconexão: com o chão, com o tempo, com os ancestrais e com o futuro. E é nessa encruzilhada, entre o sagrado e o estético, entre o político e o poético, que a cena se torna espaço de reencantamento do mundo, onde o corpo se refaz como caminho, verbo e travessia.

Epifania e Laterita: Encantamentos de Exú nos Corpos-Encruzilhadas

*Ô areia, ô areia
Ô areia, ô areia
Areia do rio
Areia
Areia do mar
Areia
Da licença moço
Areia*



*Deixa eu passar
Areia
Sou pequenininho
Areia
Mas eu chego lá*

Trago para a roda o espetáculo *Epifania Encruzilhada*, de concepção do Coletivo Teatral do Cerrado, resultado do encontro de dois caminhos em uma encruzilhada e das múltiplas possibilidades que dela reverberam: a descoberta do outro, uma nova forma de vida, o prazer do encontro e a saudade de casa. Com direção de Whander Allípia e coordenação de Narciso Telles, o espetáculo foi concebido através do Programa de Iniciação Artística (PINA) da Universidade Federal de Uberlândia, estreando em março de 2024.

Figura 1 – Saudação



Fonte: Acervo pessoal



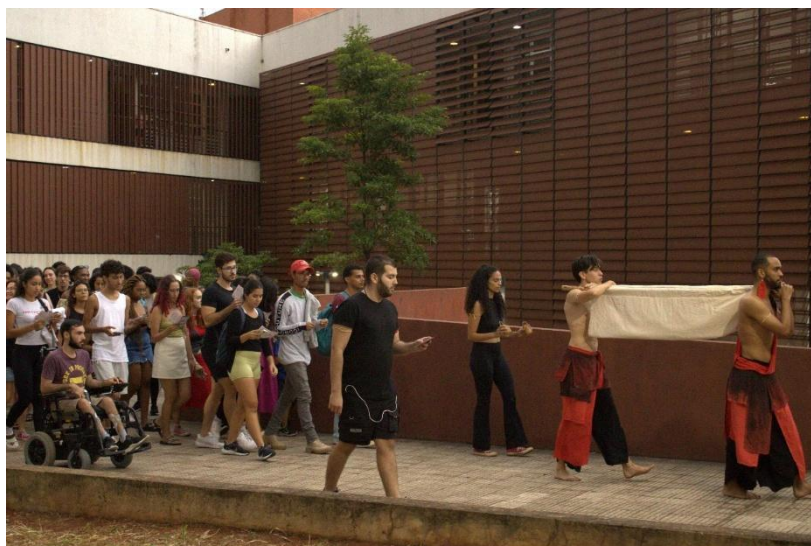
O espetáculo começa na rua, campo de força do orixá. A primeira voz que ouvimos é a do berimbau, chamando no toque de lúna os mais velhos para que estejam presentes. Ao mesmo tempo, um dos atores sopra o *efún* (um dos pós brancos), trazendo o encanto da espiritualidade para junto de nós. Ali, abrimos a gira, iniciamos os trabalhos, pedindo licença aos que cuidam de nós e àqueles que vieram antes.

O espetáculo dialoga com a ideia de performance cultural (Martins, 2021) ao abranger as oralituras — textualidades orais e corporais — que são práticas de conhecimento nas quais a memória e os princípios filosóficos africanos são reprocessados e inscritos na formação etnocultural brasileira. A performance se insere em uma lógica de tempo espiralar, na qual passado, presente e futuro se encontram e se reencontram continuamente em movimento, diferentemente da linearidade progressiva ocidental. Nas palavras da autora “O corpo é [...] um acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geografia do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades [...], o corpo testemunha e de registros.” (MARTINS, 2021, p. 162).

Ao se pensar em uma poética cênica baseada em Exú, torna-se fundamental o princípio do movimento, uma vez que este é um dos fundamentos do axé do orixá. Tendo isso em conta, após a saudação, deslocamo-nos pelas ruas da Universidade Federal de Uberlândia carregando um bangüê, que consiste em dois pedaços de madeira atravessados por um tecido que contém imagens dos familiares dos atores e objetos pessoais que evocam a ancestralidade/espiritualidade dos mesmos (figura 2).



Figura 2 - Bangüê



Fonte: acervo pessoal.

Durante o deslocamento — que acontece ao som de canções populares e passa por lugares pré-selecionados, onde os atores performam partituras corpóreo-vocais previamente desenvolvidas — o público deixa de ser agente passivo da fruição e se torna partícipe das ações.

O espaço cênico é pensado como uma encruzilhada. Dois caminhos se encontram, conformando um X, cujo centro é o ponto comum entre ambos. Duas narrativas distintas convergem para esse ponto de união e, a partir do encontro — ainda que os caminhos sigam adiante de forma independente — passam a conter um pouco um do outro, pois o afeto, o emaranhamento, o jogo, a brincadeira, a pulsão e o axé se misturam no ato. Exú cruzou os caminhos, e nós fizemos disso Arte.



Figura 3 - Espaço cênico



Fonte: acervo pessoal.

O próximo espetáculo a ser trago é *Laterita*. O nome escolhido para esta criação, emerge da profundidade cosmológica que envolve a figura de Yangí, um dos primeiros Exús a serem criados. Yangí, ligado à pedra laterita — rocha avermelhada, usada por séculos como base estrutural em construções — representa o fundamento, o início, o ponto onde o mundo se assenta. Carregar laterita no corpo é carregar esse princípio originário, é portar em si o vermelho que funda caminhos, o minério ancestral que sustenta rotas, escolhas e travessias.

No contexto da obra, *Laterita* torna-se gesto de retorno a esse fundamento, reconhecendo em Exú não apenas uma simbologia ritual, mas a própria matéria que organiza o mundo. Assim como a pedra vermelha é base e construção, a performance constrói-se no trânsito, no início e no movimento contínuo que Exú instaura. *Laterita* é terra-memória, pedra-corpo, cosmos em processo, obra que vibra o elemento primeiro de Exú, afirmando sua vitalidade na criação artística.



Essa vitalidade atravessa toda a elaboração da performance apresentada no IARTE da Universidade Federal de Uberlândia, em 2024, fruto do componente Cenas e Escritas: memórias, aprendizagens e procedimentos de criação, ministrado pela professora doutora Renata Meira. A obra nasce como processo que escapa à finalização, reconhecendo o inacabado, tão próprio das dinâmicas de Exú como campo legítimo de criação

Figura 4. A performance "Exú" apresentada no IARTE da Universidade Federal de Uberlândia, 2024.



Fonte: acervo pessoal

Durante o processo criativo, memórias de deslocamento, saudade e pertencimento emergiram com intensidade. Estar fisicamente afastado de minha casa, de meu Orixá, de meu terreiro e do meu axé produziu tensões que, mais tarde, compreendi como parte do próprio caminho. O corpo, atravessado pela distância, buscava reconexão. Nesse ponto, a presença de Exú tornou-se evidente como força epistemológica e espiritual que orientava a criação. Conforme afirma Rufino (2019, p. 127), “Exú pode ser o que quiser, manifesta-se como bem entender, é um princípio incontrolável”. É ele quem inaugura as dinâmicas que cruzam mundos e estabelece interlocuções entre Orun e Ayê, entre divindades e humanidade. Produzir arte com Exú é produzir a partir do entre, da passagem,



daquilo que se move e movimenta. A obra, assim, não pretendeu representar Exú, mas permitir que sua presença organizasse estados corporais, percepções e ritmos.

A performance adentrou o campo da dança afro-brasileira cênica, reconhecendo a camada ritual como fonte estética. Como afirma Maicom Souza Silva (2021, p. 45), a performance negra situa-se “entre a mitologia e o real”, restaurando comportamentos de rituais do candomblé, das danças de terreiro e dos signos de circularidade, ondulação e energia. Em Laterita, os ritmos, os gestos de chão e o corpo ondulado não surgiam como representação religiosa, mas como força vital que reorganiza o espaço. A cena tornava-se campo de atualização das cosmologias afro-diaspóricas, em que mito, corpo e mundo se entrelaçam.

Para materializar essa cosmologia, a encruzilhada se tornou elemento central. Fios vermelhos tensionavam o espaço, instaurando uma passagem que exigia movimento para ser atravessada. A configuração cênica dialogava com o conceito de corpo-limiar desenvolvido por Renata de Lima Silva (2010, p. 167), que compreende as ações corporais como matrizes de composição capazes de produzir estados de harmonia entre imagem, sensação e domínio do movimento. A travessia dos fios, a retirada de palavras, a entrega ao aguidar com dendê e a circulação do público construíam um campo liminar onde corpo, gesto e simbolismo se articulavam como conhecimento.

O ritual instaurado pela performance também se aproxima da compreensão de Graziela Rodrigues (1997, p. 30), para quem o compromisso com o sagrado nasce da necessidade de pertencer a um mundo maior que o aparente. A dança, nesse sentido, é síntese de um percurso interior que elabora representações simbólicas do encontro entre corpo e cosmo. A pintura vermelha nos braços, os tecidos africanos, o aroma do gin e a vibração que se instalava no ar compunha uma atmosfera que não imitava o rito, mas o convocava poeticamente, afirmando o corpo como território sagrado.



Sete Passos na Encruza: Exú e a Ritualização Cênico-Acadêmica

Levar Exú à universidade é plantar sementes em um solo que não está acostumado com sua magnitude. Exú habita o caos, e nesse caos cria galáxias de possibilidades de ser e de recriar o mundo. Ao fazê-lo, habita também em nós. Nossos corpos são as próprias encruzilhadas por onde ele se move, vibra e comunica. A presença de Exú é a afirmação de que o saber não se limita à palavra escrita ou à razão instrumental: ele é gesto, som, corpo, respiração, *ofó* (sorpo).

Aprender com Exú é uma tarefa difícil, porque não se trata de decorar conceitos, mas de sentir o mundo com outras medidas. Exú é a pulsação que desafia a linearidade do tempo e o conforto das certezas. Sua pedagogia não cabe na gramática do colonizador, pois ensina através da contradição, da ironia, do riso e do tropeço. É o mestre do improviso, aquele que revela a falha como fonte de criação, o desvio como caminho e o erro como gesto de sabedoria. Aprender com Exú é aprender a lidar com o imprevisto, com o que escapa e com o que não pode ser domesticado pela norma.

Nas narrativas coloniais, Exú foi condenado pela lei da Inquisição e travestido de demônio. A Igreja Católica, incapaz de compreender o princípio da encruzilhada, associou-lhe chifres, rabo e tridente, símbolos daquilo que ela própria temia: o poder de comunicar-se entre mundos. Como explica Prandi (2001, p. 52), “transfigurado no diabo, Exú teve que passar por várias mudanças para se adequar ao contexto cultural brasileiro hegemonicamente católico”. A invenção desse demônio serviu como ferramenta de controle: ao deslegitimar o orixá, negava-se também a inteligência e a espiritualidade do povo negro.

Trazer Exú como Bará (croço) à universidade é permitir que o corpo se torne campo de comunicação e pensamento. Bará é corpo em travessia, corpo que vibra o chão e traduz o axé em gesto. A encruzilhada entre Exú e Bará é o ponto onde palavra e movimento se confundem, onde o corpo fala e a fala dança. Esse encontro é uma pedagogia viva: o conhecimento não se dissocia da carne, da respiração e do ritmo. É o corpo que pensa e a



palavra que dança. Exú, ao adentrar os espaços de ensino, desfaz a rigidez ali instituída, restituindo à educação a sua dimensão cósmica. Ele reabre a escuta para os encantados, devolve à palavra o seu corpo e à ciência o seu mistério.

Demontar a caricatura intolerante que aprisionou Exú é o primeiro gesto dessa contracolônização. Mas não se trata apenas de reivindicar Exú: é também de reconhecer que todos os orixás são fontes de conhecimento, e que suas cosmologias oferecem epistemologias plurais, enraizadas na experiência e na ancestralidade. Legitima-se, assim, a cultura afro-brasileira como campo de saber e criação, onde o corpo é arquivo e acontecimento, onde o gesto é reza, onde a palavra é axé, e essa energia pluriversal, se constitui no corpo.

Esse giro que Exú instaura não é apenas epistêmico: é também carnal, sensorial e libertário. É o mesmo movimento que faz girar as saias no salão, espalhando perfume, riso e desobediência. O corpo que gira é o corpo que pensa. Esse giro, é ato de descolonização, porque devolve ao corpo o direito de existir fora da norma. Ele reivindica o prazer como potência de criação, a sensualidade como epistemologia e o axé como fundamento do saber. Na dança das saias e nas voltas de Exú, o conhecimento deixa de ser vertical para se tornar espiralar, abrindo caminho para uma universidade que sente, treme, vibra e goza com o mundo.

Encerrar uma reflexão que se estrutura pela lógica da encruzilhada é, em si, um gesto paradoxal. A encruzilhada jamais fecha, jamais termina: ela dobra, espirala, retorna. Como princípio de movimento, comunicação e criação, Exú nos ensina que toda travessia é também recomeço, e que cada gesto, antes de se fixar, já se desloca. Assim, esta conclusão não pretende fechar o percurso aqui apresentado, mas, ao modo exusíaco, abrir outras portas, provocar desvios e insinuar caminhos.

Ao longo deste trabalho, discutimos como os espetáculos *Epifania Encruzilhada* e *Laterita* não apenas encenam elementos das cosmologias afro-diaspóricas, mas se constituem como práticas de conhecimento que desafiam o modo hegemônico de compreender os processos de criação em artes cênicas. Quando tomamos Exú como eixo



epistemológico, deslocamos o foco da racionalidade linear e encerrada para modos de saber que se inscrevem no corpo, na ancestralidade, no rito, no improviso e na pluralidade da experiência. A cena se torna, então, território de atualização do sagrado, e os corpos em performance tornam-se corpos-terreiro, corpos-encruzilhada, corpos que sabem porque vibram, porque giram, porque lembram com o corpo.

Nesse sentido, as criações artísticas que foram analisadas, evidencia que as epistemologias afro-brasileiras não apenas resistem: elas reinventam. Reinventam a rua como rito, o canto como arquivo, o corpo como documento vivo de uma história que não coube nos livros coloniais. Reinventam também a universidade como espaço possível, ainda que tensionado, de produção de mundos e cosmopercepções múltiplas. A presença de Exú nesses contextos desafia o regime de verdade colonial, denunciando suas hierarquias, suas violências e sua cosmofobia, tal como aponta Nêgo Bispo (2023). Exú, ao adentrar a academia, reabre frestas por onde a complexidade volta a respirar.

Reafirmar Exú como ética e método é, portanto, assumir um paradigma de criação profundamente político. É compreender que as epistemologias afro-diaspóricas não constituem um "adendo" à formação artística, mas um modo outro, e plenamente legítimo, de produzir conhecimento. Um modo que acolhe a contradição, a multiplicidade, o riso, a sensualidade, o tropeço e o improviso como formas de sabedoria. Exú nos ensina que pensar é também errar, que ensinar é também brincar, que criar é sempre girar. O giro das saias é também giro epistêmico: devolve ao corpo o direito ao prazer, à beleza e à autonomia de existir fora das cercas coloniais.

Que este trabalho siga, então, como laterita lançada ao chão: fragmento vermelho que marca um caminho e, ao se multiplicar, funda outros. Que continue abrindo trilhas para pensar a arte como lugar de ancestralidade viva e a educação como terreiro de mundos possíveis. Agô aos mais velhos, aos que vieram antes, aos que mantêm acesa a chama do Axé. Agô às encruzilhadas que nos constituem. Agô ao Múltiplo. Que Exú continue nos guiando para que o conhecimento, como ele, jamais se fixe, mas siga sempre em movimento.



BIBLIOGRAFIA CITADA

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. *Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil*. BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, São Paulo, n. 91, p. 1-31, 2020. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/496>. Acesso em: 18 nov. 2025.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PASTINHA, Mestre. Ô areia. Intérprete: Mestre Mão Branca. *Capoeira Raízes*. [S.l.]: [S.n.], 2018. 1 vídeo (2 min 40 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0hYq-6g0I_w. Acesso em: 18 nov. 2025.

RAMOS, Jarbas Siqueira. *O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 318-339, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/xYVBX7th5ML5yXQTVVJ9n8N/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber real a partir de Exu e suas encruzilhadas*. Antropolítica, n. 40, p. 54–80, 14 abr. 2022. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/41797>. Acesso em: 28 mar. 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a Capoeira Angola e os Samba de Umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/615943>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**.



Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAMANDUÁ, Mestre. O nego tá vadiando. Intérprete: Mestre Tamanduá. *Capoeira Música*. [S.l.]: [S.n.], 2017. 1 vídeo (2 min 30 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fj-y5w95QyY>. Acesso em: 18 nov. 2025.