



<https://doi.org/10.51880/ho.v28i2.1560>



## Êşù e Sankofa: composições Corp(O)rais e tempo circular

Hebert Silva dos Santos\*

ORCID iD 0000-0002-3221-552X

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, Brasil

Alexandra Cleopatre Tsallis\*

ORCID iD 0000-0002-1221-137X

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** O artigo discute as relações entre Êşù, Sankofa e a Corp(O)ralidade na construção de uma temporalidade circular, articulando saberes ancestrais e práticas corporais afro-diaspóricas, compreendendo sua fundação na história oral. A partir da metodologia afeTAR, desenvolvida também através do estudo da dança afro, analisa-se como o corpo atua como arquivo de memórias e conhecimento, subvertendo a linearidade ocidental do tempo. Êşù, guardião das encruzilhadas, é compreendido como mediador entre mundos, enquanto Sankofa, símbolo Akan de resgate ancestral, convoca o retorno ao passado para aprendizado e transformação do presente. A Corp(O)ralidade, inspirada na escrevivência de Conceição Evaristo, propõe o corpo como meio de transmissão de saberes, resistências e reexistências. A dança afro, nesse contexto, é produção de conhecimento ancestral, onde o movimento do corpo e a oralidade constroem narrativas coletivas que questionam as epistemologias coloniais, reafirmando a ancestralidade como eixo de produção de conhecimento.

**Palavras-chave:** Êşù. Sankofa. Corp(O)ralidade. Temporalidade circular. Ancestralidade. Psicologia.

### Êşù and Sankofa: “Corp(O)rais” compositions and circular time

**Abstract:** The study contend the relation between Êşù, Sankofa, and “Corp(O)ralidade” in constructing a circular temporality, intertwining ancestral knowledge and Afro-diasporic bodily practices, grounded in oral history. Using the afeTAR methodology developed in the study of Afro dance, it analyzes how

\* Mestre e Doutorando em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com orientação da Profa. Dra. Alexandra Cleopatre Tsallis. E-mail: heberthss@gmail.com.

\* Doutora em Psicologia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em associação com a Ecole des Mines/Paris. Coordenadora do Laboratório afeTAR da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: atsallis@gmail.com.

the body acts as an archive of memories and knowledge, subverting the western linear concept of time. Èṣù, the guardian of crossroads, is understood as a mediator between worlds, while Sankofa, an Akan symbol of ancestral retrieval, calls a return to the past to learn and transforms the present. The concept of “Corp(O)ralidade”, inspired by the concept of “escrivência” defined by Conceição Evaristo, understand the body as a medium for transmitting knowledge, resistance, and re-existence. In this context, afro dance is ancestral knowledge production, where body movement and orality construct collective narratives that challenge colonial epistemologies, reaffirming ancestry as an axis of knowledge production.

**Keywords:** Èṣù. Sankofa. Corp(O)ralidade. Circular temporality. Ancestry. Psychology.

## Introdução

Ọ̀bàtálá estava trabalhando na criação dos seres humanos. Èṣù estava lá, observando e ajudando o Pai Ọ̀bàtálá a fazer cabeças, a fazer olhos, a fazer pernas. Ele aprendeu a fazer tudo isso. Depois de muito tempo o Pai disse a Ele. Vá, sente-se naquela encruzilhada. Èṣù se sentou. Certo dia Ọ̀rúnmilà foi a presença do Pai Ọ̀bàtálá para pedir um filho. Na chegada passou por Èṣù. Nada falou com Èṣù. Èṣù nada falou com Ọ̀rúnmilà. Na presença de Pai Ọ̀bàtálá, Ọ̀rúnmilà informa o motivo de sua visita: Pai, eu quero ter um filho na Terra. Pai Ọ̀bàtálá responde: Ainda não é a hora, ainda não estão prontos. Ọ̀rúnmilà insiste e se refere a Èṣù: e quanto aquele que vi ali na encruzilhada? Aquele, responde Pai Ọ̀bàtálá, você não poderá levá-lo, você não conseguirá satisfazê-lo. Eu posso satisfazê-lo, respondeu Ọ̀rúnmilà. Então, pai Ọ̀bàtálá disse que ele voltasse para Terra e quando passasse por Èṣù, colocasse as duas mãos em sua cabeça. Ọ̀rúnmilà fez como orientado, passou por Èṣù e pousou as duas mãos sobre sua cabeça. Ọ̀rúnmilà chegou à casa e no mesmo dia deitou-se com Yébiírú, sua mulher e ela ficou grávida. Exatos doze meses depois Yébiírú pariu um filho homem. Ọ̀rúnmilà deu-lhe o nome de Èlẹ̀gbára, por saber que ele teria um enorme poder. Logo ao nascer Èṣù diz a sua mãe; Mãe, mãe, eu quero comer preá. Yébiírú disse: come meu filho, come. E Èṣù comeu, e não parou de comer até que não existiram mais preás na terra. No segundo dia foi a mesma coisa. Èṣù diz a sua mãe; Mãe, mãe, eu quero comer peixe. Yébiírú disse: come meu filho, come. E Èṣù comeu, e não parou de comer até que não existiram mais peixes na terra. Assim também aconteceu no terceiro dia quando ele pediu aves e no quarto dia quando quis comer carne. Èṣù comeu todas as aves e todos os animais que existiam. No quinto dia Èṣù diz a sua mãe; Mãe, mãe, eu quero comer você. Yébiírú disse: come meu filho, come. E Èṣù comeu sua mãe. Ọ̀rúnmilà, vendo isso e temendo que acontecesse o mesmo com ele, foi procurar divinador que o aconselhou a fazer uma oferenda com um bode e uma espada. Ọ̀rúnmilà fez a oferenda. No sexto dia do seu nascimento, Èṣù diz a seu pai: pai pai eu quero comer você. Ọ̀rúnmilà, então, respondeu como sua mulher Yébiírú: come meu filho, come. Quando Èṣù

se levantou e avançou contra ele, Ọrúnmilà sacou a espada e Èṣù, vendo a ação do pai, fugiu em direção ao Ọrun. Ọrúnmilà o alcançou no primeiro Ọrun e o cortou em duzentos pedaços, espalhando-os para todos os lados. Cada um desses pedaços se transformava em yangí, uma pedra avermelhada. O que restou do corpo de Èṣù continuou correndo em direção ao segundo Ọrun. Ali mais uma vez Ọrúnmilà o alcançou e o cortou em outros duzentos pedaços, espalhando-os por todo lado e também ali os pedaços se transformaram em yangí. Isso se repetiu pelas nove dimensões do Ọrun, até que na última dimensão, Èṣù se mostra inteiro... (Velo, 2021, p.10-11).

O artigo tem como ponto de partida a reflexão acerca de Èṣù (Guardião das encruzilhadas) e o Adinkra *Sankofa* (retornar e pegar) e suas relações com a compreensão de temporalidade enquanto uma composição circular, trazendo os aprendizados do corpo (os conceitos e termos são trabalhados e explicados ao longo do artigo). Circundando a reflexão, temos um *itàn*<sup>1</sup> que conduz nossa sabedoria ancestral ajudando na discussão proposta. As reflexões de corpo, surgem de experiências oportunizadas pela dança afro. O entrelaçamento entre corpo, ancestralidade e temporalidade é trazido como um eixo epistemológico afro-diaspórico, que encontram na dança um espaço de articulação. Este artigo parte da interseção de experiências práticas e reflexões teóricas para abordar as composições Corp(O)rais sob a perspectiva da temporalidade circular, representada por figuras simbólicas como Èṣù e *Sankofa*. Èṣù, o guardião das encruzilhadas e mediador entre mundos, e *Sankofa*, o Adinkra Akan que nos convoca a retornar ao passado para resgatar sabedorias esquecidas, são analisados como dispositivos de compreensão ontológica e política. O artigo prioriza trazer os nomes e conceitos em *Yorùbá* no corpo do texto, colocando-os em itálico, como forma de valorização cultural das raízes afro-brasileiras. Trazemos em nota de rodapé como comumente são reconhecidos em território brasileiro.

A história oral, enquanto campo metodológico e político, propõe uma escuta ativa dos saberes marginalizados, conferindo legitimidade à memória e à experiência como fontes de conhecimento. Essa perspectiva se entrelaça com as epistemologias afro-diaspóricas, como aquelas presentes nos *itàns* e na noção de Corp(O)ralidade, que propõe o corpo como território de memória, saber e resistência. Tendo como referencial a concepção de Alessandro Portelli, homem branco, a história oral não serve para confirmar o que já sabemos, mas para descobrir a multiplicidade de significados que os eventos têm para diferentes pessoas (Portelli, 2010). Deste modo, compreendemos que a própria concepção desses *itàns* e da dimensão da Corp(O)ralidade são possíveis apenas tendo entendimento que suas origens advêm das fontes orais e da história oral como método que permite essa fundação.

No artigo “História Oral e Poder”, Alessandro Portelli defende que a história oral

---

1 Termo Yorùbá para histórias e registros de antigas tradições.

não apenas coleta fatos, mas constrói significados no entrelaçamento da fala com o poder, da memória com a política. Ele nos apresenta que o sentido da história oral não é apenas recolher vozes, mas escutá-las, compreendê-las e, sobretudo, aprender com elas (Portelli, 2010). Essa forma de escuta ativa é traduzida na construção dos *ìràns*, que são narrativas que carregam ensinamentos éticos, cosmológicos e sociais. Similarmente, a Corp(O)ralidade – entendida como metodologia que une corpo e ancestralidade – afirma que o corpo em movimento, especialmente nas práticas da dança afro, atua como “arquivo vivo” (Santos *et al.*, 2023) capaz de transmitir memórias e saberes ancestrais. Esses saberes produzidos através da compreensão dessas histórias orais subvertem a compreensão de linearidade temporal e a deslocam para uma noção circular, onde os tempos se entrecruzam, como também propõe a figura de *Sankofa*.

Também adotamos a metodologia afeTAR como abordagem. Este trabalho acompanha como o corpo dançante pode contar suas memórias e saberes ancestralmente construídos e historicamente-politicamente silenciados. Nosso modo de escrita tem como fundamento transbordar o campo, uma escrita que aproxima, que leva o/a/leitor/a/ie para nossa experiência (Tsallis *et al.*, 2022). “Acontece que, o que à primeira vista pode parecer uma simples metáfora, os testes de torção como tratamento metodológico adequado, faz ver o que não seria possível para quem não estava lá o que foi aprendido no campo” (Tsallis *et al.*, 2022, p. 11, tradução nossa). Esse artigo foi escrito por Alexandra Tsallis, uma mulher branca e francesa, em conjunto com um grupo de mulheres psicólogas (Márcia Moraes, Jackeline Aires, Beatriz Balbino, Juliana Bravo, Keyth Vianna, Loise Lorena, Monique Brito, Rebecca Teodoro, Sonalle Azevedo e Tereza Bredariol) e uma estudante de Psicologia (Larisse Ribeiro). São nove mulheres brancas e duas são mulheres negras (Loise Lorena e Sonalle Azevedo), todas brasileiras. O conceito de Corp(O)ralidade, central nesta discussão, reposiciona o corpo como veículo de oralidade e ressignificação, convocando-nos a pensar o movimento como uma prática epistemológica que questiona as lógicas lineares do tempo e se propõe descolonizar a produção de conhecimento.

Assim, este texto caminha com a dança afro como um campo onde a circularidade – expressa tanto na estrutura das rodas quanto na dimensão do tempo – possibilita o encontro entre o *asé* (essa energia vital que emana do solo e migra para o corpo), os ritmos, o chão e os corpos em movimento. Essa abordagem permite criar espaços para novos pertencimentos, potências e resistências. Ao interconectar Èṣù, *Sankofa* e a Corp(O)ralidade, o artigo revela como as práticas afrocentradas têm o poder de transformar o corpo em um território político e coletivo, onde os aprendizados do passado nos acompanham e fazem circular o tempo.

## Metodologia afeTAR

A pesquisa aqui apresentada também adota uma abordagem teórica fundamentada na metodologia afeTAR, desenvolvida no laboratório afeTAR, sob a coordenação da professora Alexandra Tsallis. Essa metodologia é inspirada na Teoria Ator-Rede (TAR), proposta por Bruno Latour (2007, 2012), homem branco. Essa perspectiva oferece uma forma de compreender as redes complexas de interações que surgem durante o processo de aprendizado da dança afro, ressaltando a interconexão entre os elementos humanos e não humanos (o som, o clima, a luz, a saia, os turbantes, entre outros) envolvidos nesse contexto.

Dentro da metodologia afeTAR, trabalhamos com uma “política de nomes”, onde avaliamos em nosso texto marcadores sociais importantes na construção deste texto. Essa perspectiva, tem como objetivo trazer marcas historicamente silenciadas e gerar um movimento de tensionar as estruturas tradicionais impostas pela academia. Neste texto, quando trazemos os/as/es autores/as/ies e referências, também trazemos para seus contextos sua raça e gênero, como proposta de trazer mais camadas para quem lê. Quando apenas vemos um sobrenome mencionado, podemos naturalizar que foi algo construído por homens brancos, quando fazemos esse movimento de elucidar raça e gênero, temos como objetivo trazer materialidade para o/a/e leitor/a/ie de onde aquele saber é construído. Outras possibilidades políticas de lidar com o nome também poderiam estar presentes, mas no contexto da questão que discutimos aqui, optamos por nos deter nestes, entendendo que interseccionar as sucessivas camadas faz caminhar o debate em direções diversas. Dessa forma, vamos nos debruçar sobre o conceito de Corp(O)ralidade (Santos, 2022; Santos *et al.*, 2023)<sup>2</sup> para pensarmos como corpo dançante pode recontar histórias e, dessa forma, ressignificá-las. Corp(O)ralidade surge como um conceito inspirado na escrevivência de Conceição Evaristo, mulher negra. Contextualizando a origem do conceito, ela o compartilhou em um seminário virtual chamado “A vivência escrita de Conceição Evaristo,” um evento promovido pelo Itaú Social em colaboração com a MINA Comunicação e Arte. Esse seminário foi desenvolvido como parte do Projeto Oficina de Autores - Memórias e Vivências Escritas de Conceição Evaristo, lançado em 2018. Durante o evento, a autora diz:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e

---

2 O artigo tem Hebert Santos, homem preto, como autor principal. Também conta com autoria de Loise Lorena, mulher preta; Laura Quadros, mulher branca; Alexandra Tsallis, mulher branca.

funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: ‘a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonhos injustos’. (Evaristo, 2020, p.30).

Considerando que a escrevivência visa reverberar a voz e os ensinamentos de mulheres negras historicamente silenciadas, Corp(O)ralidade devolve ao corpo seu lugar de comunicação. A oralidade entra como uma marca ancestral do povo preto e como nossa população transmitiu seus conhecimentos. Ainda assim, também devemos compreender que esse modo de comunicação não se resume apenas à fala, mas que também é transmissão de tradições, pela arte e pelo corpo. Sendo assim, entendemos a Corp(O)ralidade como uma contação do corpo, uma união de corpo e oralidade dentro de uma perspectiva circular representada pelo “O” que une as palavras e atribui esse diálogo entre o corpo e a oralidade. Neste sentido, o corpo é convocado para narrar sentimentos, histórias, traumas, dores, potências, habilidades. Santos (2022), em sua dissertação de mestrado, explica o conceito Corp(O)ralidade:

Penso que essa oralidade constrói corpo, se trata de uma prática Corp(O)ral, de construir corpo pela via da oralidade que, com isso, se comunica com a dança. Neste sentido, a oralidade ‘faz fazer’. Para Tsallis, Arruda, Moraes e Arendt (2006, p.60:) “no processo que ‘faz fazer’ não cabe estabelecer causalidade, não há o ‘fazer-agir’ causal”. Então não é que a oralidade faz agir no processo de dançar, mas ela cria uma comunicação que gera novas formas da rede se comunicar. A palavra Corp(O)ral é propositalmente escrita assim, devido aos movimentos da dança costumarem ser circulares. Nesse sentido a letra ‘O’ segue em maiúsculo, protegida pelos parênteses e conectando corpo e oralidade enquanto marcas do saber ancestral.

A composição é circular, a ‘roda’ é protegida e, nesta prática, o corpo narra sua história, rememora e se lembra. A proteção dos parênteses, tem como função não fechar por completo o círculo que une, mas de proteger ao mesmo tempo que expande. Assim como uma pedra jogada em um lago imóvel cria ondulações que se estendem para longe do epicentro, aqui temos o ‘O’ como uma pedra que cai no centro da palavra gerando a onda, composta pelos parênteses, que amplifica o termo para um entendimento além da palavra em si. Uma escrita que circula e dança. Sendo assim, a Corp(O)ralidade é uma escrita dançada. A circularidade também remete a coletividade dentro dos valores da cultura afro-brasileira. Também tem ligações com o movimento e processos de renovação. O conhecimento é transmitido dentro das rodas, como nas rodas de samba, de capoeira e de dança afro. Nesta circularidade não temos um início nem um fim, o conhecimento circula pela roda sem sabermos onde começa ou onde termina. O tempo também se mostra algo circular, pois transitamos na dança afro o passado, presente e futuro enquanto tempos que se comunicam. A oralidade

como principal fonte de conhecimentos, é passada pela boca, que assim como o ‘O’, que une as palavras corpo e oralidade, é um círculo que transmite saberes e sabores. Este Corp(O)ral transmite seus saberes ancestrais nos movimentos, expressando seus sentimentos e emoções associados aos Orixás e suas representações (Santos, 2022, p. 58-59).

Para Eduardo Oliveira Miranda (2014), homem negro, em sua dissertação de mestrado:

Entra em cena a arte de dançar embalada pelo som do Ijexá<sup>3</sup>, o qual solicita ações corporais que transmudem o óbvio e assumam formas circulares e tenha o chão/solo como ingrediente somatório na composição das danças.

O contato com o chão é tão importante para a cultura afro-brasileira que podemos visualizar nos traços gráficos os pés descalços dos bailarinos, pois as energias advindas do solo são relevantes para a realimentação do axé. Ademais, esse tipo de bailado procura estabelecer uma base móvel que garanta a execução perfeita dos bailados ensaiados durante todo um ano, ou seja, essa concepção também provém de um desenho projetual. (Miranda, 2014, p. 148).

Tais ensinamentos também eram passados pela professora Eliete Miranda, mulher negra, e pelo professor Cleiton Sobreira, homem negro, nas aulas de dança afro, realizadas na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Coart-UERJ), onde sempre dançávamos descalços em contato com o chão, exatamente para termos contatos com nossas raízes e com a circulação do *asé*. Essa experiência com a dança permitiu a própria experiência de desenvolvimento desse conceito, como no seguinte relato de experiência do diário de campo de dança afro. O relato de experiência oral é trazido em itálico como forma de trazer esteticamente à escrita o movimento e fluidez da oralidade.

*Eliete colocou uma música agitada e pediu para que batêssemos o pé no chão de forma intercalada (um pé de cada vez) no ritmo da música. Fizemos isso até pegarmos o tempo da batida. Em seguida, incluímos palmas que batiam no ritmo dos pés. Quando conseguimos um movimento uniforme, ela pediu para que fizéssemos isso andando em círculos e agora com os punhos cerrados na altura da cintura, com os braços subindo e descendo no ritmo dos pés. Com esse cenário remoto, tive dificuldade em ouvir bem o som da música e com meu ambiente de casa. Minha cadela, Bela, começou a pular em cima de mim enquanto dançava, então resolvi prendê-la na cozinha até que a aula terminasse. Com isso, ela começou a latir, e meus ouvidos se dividiam entre ouvir a música e ouvir os latidos, em ritmos diferentes. Juntamente com isso, começou o barulho de uma obra no apartamento vizinho. Meus movimentos ficaram sem conexão, pois não*

3 Ijexá é um ritmo oriundo da cidade de Ilexá, na Nigéria e foi levado para a Bahia pelo enorme contingente de iorubás escravizados.

*havia um som com ritmo uniforme para que meu corpo pudesse se expressar. Na verdade, ele se expressava nesse caos de sons e ritmos do meu ambiente, criando um movimento também caótico. Apesar desses travamentos de se trabalhar remotamente, fechei os olhos e tentei ao máximo me concentrar na música, e por alguns momentos consegui, até que não consegui me concentrar. Pensava: CONCENTRE-SE na música! 'AU AU AAU AU AU...' Mas logo era jogado a dançar conforme o latido. CONCENTRE-SE! 'PÁ PÁ PÁ...' mas logo dançava com o martelar da obra... CONCENTRE-SE! e quando me dei conta, dancei com um ritmo de latidos, marteladas e a música que chegava em um tempo diferente pra mim em relação aos outros alunos, tudo ao mesmo tempo. Bem, o ritmo era o caos. E, apesar de não conseguir com êxito dançar e me expressar pela música tocada, eu me expressava através do caos, um caos de sons, ambientes e de uma pandemia. Ao final da aula, Eliete me indagou: 'Hebert, você estava fora do ritmo!'. Em seguida, logo liguei o microfone e... 'AU AU PÁ AU PÁ AU AU PÁ AU AU PÁ PÁ PÁ PÁ...' Antes que eu pudesse falar algo, Eliete notou o caos de sons e disse: 'agora entendi porque estava dançando daquele jeito'. Com isso, pude notar que meu corpo já estava comunicando e se expressando dizendo algo que não estava pronto pra dizer, mas ainda assim era como ele queria se expressar e como queria comunicar o que eu estava vivendo.*

*Durante as aulas de dança afro no formato online, percebi meu corpo se abrindo à criação de movimentos que buscavam expressar som e emoção, mesmo sem total fluência. O som que me guiava era uma mistura singular: os ensinamentos da professora Eliete Miranda entrelaçavam-se com os ruídos do ambiente ao meu redor – inclusive os latidos de Bela. Cada participante dançava ao ritmo de sons distintos, o que exigia da professora sensibilidade para interpretar nossos gestos em meio à diversidade sonora. A presença do delay tornava ainda mais desafiador perceber se os movimentos estavam sincronizados com a música. Esses entraves revelavam uma expressão emocional fragmentada e caótica, refletindo o próprio caos vivido em nosso cotidiano. Ainda assim, a dança se mostrava como um caminho potente para expressar experiências pessoais.*

*Esse contexto virtual também me fez reconhecer a relevância da oralidade na dança afro, especialmente diante das limitações do ensino à distância. Os saberes afrodescendentes, transmitidos de forma oral, constroem-se de maneira cíclica e se reinventam por meio das narrativas de quem os compartilha. Dançar oralmente não se resume a repetir movimentos, mas implica compreender os passos, os vínculos com os Orixás e os sentidos que suas histórias carregam. A oralidade, nesse sentido, ultrapassa o corpo e a dança: pode também inspirar novas formas de produção de conhecimento, que reconhecem a população negra como sujeitos de sua própria história, e não meros objetos de estudo. (Herbert Silva dos Santos, 2021).*

Nesse aspecto da experiência de dançar afro, a Corp(O)ralidade nos faz entender o corpo enquanto comunicador de sentimentos, saberes, conhecimentos e emoções dentro desta proposição de circularidade. Na compreensão da circularidade afro, a Corp(O)ralidade assume um papel fundamental ao traduzir os princípios espirituais da cultura em expressão física e simbólica, o *asé* transforma-se em comunicação por

meio da dança. A Corp(O)ralidade afro não é apenas uma manifestação artística; é uma linguagem espiritual e coletiva. Ela transcende as barreiras da comunicação verbal, permitindo que indivíduos expressem emoções, narrativas e pensamentos profundos por meio de movimentos e gestos vindos do entendimento dos sentidos propostos pelos àwỌ̀n Òrìṣà (Orixás). Além disso, a Corp(O)ralidade promove a união entre as pessoas, fortalecendo laços culturais e ressaltando a importância da interconexão entre todos os elementos da vida (ambiente, corpos, som, cheiro, temperatura, entre outros). Com seus movimentos circulares, ela ecoa os ciclos naturais e enfatiza a ideia de que a transformação pessoal e espiritual é possível quando nos entregamos à dança e permitimos que o *asé* flua livremente por nossos corpos.

## Èṣù

Juana Elbein dos Santos (2012), mulher branca, oferece uma análise abrangente da cosmovisão dos Nàgô, destacando a forma como esse grupo étnico compreende a existência nos planos de Àiyé (o mundo material) e Órun (o sobrenatural). A autora ressalta a peculiaridade da concepção de Órun, sublinhando que esta não é simplesmente equiparada a um paraíso ou céu, mas é entendida como um universo paralelo ao Àiyé. Essa compreensão implica que cada elemento presente em Órun possui uma contrapartida material em Àiyé, estabelecendo uma intrínseca relação entre essas esferas existenciais.

No contexto dessa cosmovisão, a dança emerge como um elemento de destaque, assumindo um papel ritualístico que vai além de sua manifestação estética. Ela é concebida como um meio essencial para estabelecer ligações entre os diferentes planos da existência, especialmente por meio das interações com os àwỌ̀n Òrìṣà (grupo de Orixás). Estas entidades divinas desempenham o papel crucial de intermediários, facilitando a comunicação entre os seres humanos e a entidade suprema, ỌlỌrun (Olorum). Dentro do ambiente sagrado de um terreiro, cada prática ritualística é impregnada pela energia da terra, influência dos antepassados e pela presença vívida das entidades. O desenvolvimento desses rituais, portanto, representa uma jornada que culmina na busca pela proximidade e comunicação com ỌlỌrun, a divindade de máxima importância na visão de mundo dos Nàgô. Os àwỌ̀n Òrìṣà, incluindo figuras como Ògún, ÒṢun, ỌṢṢỌ̀ṣì, Yemoja, Sàngó, Yánsàn,<sup>4</sup> entre outros, emergem como agentes facilitadores dessa ligação benevolente entre a humanidade e a dimensão divina.

A compreensão dessas práticas rituais não apenas enriquece a espiritualidade do povo Nàgô, mas também oferece uma perspectiva singular sobre a inter-relação dos planos visíveis e invisíveis da existência. Em síntese, a dança surge como uma

4 Nomes em Yorùbá de Ogum, Oxum, Oxóssi, Iemanjá, Xangô e Iansã.

expressão eloquente que harmoniza e conecta essas esferas distintas, contribuindo para a profundidade e significado das práticas rituais nesse contexto cultural específico.

De acordo com Luiz Rufino (2020),<sup>5</sup> Èṣù canalizou de forma diferente os poderes da entidade suprema, *Ọlọrun*, em relação aos outros àwṛn Òrìṣà.

Diferentes potências foram lançadas, os orixás correram para todos os lados, cada um buscando recolher o máximo de poderes que conseguia. Ogum, Okô, Xango, as Yabás, Obaluaiê... todos ali estavam jogando com a sua própria sorte, porém, Exu foi um dos mais persistentes e não hesitou em empurrar aqueles que estavam à sua frente. Com toda a sua habilidade, artimanha e ginga, Exu foi o que conseguiu apanhar grande parte dos poderes, entre eles o de ser o guardião do axé de Olorun. Assim, como guardião do axé, Exu passou a ser aquele que é respeitado e temido pelos seres humanos e demais orixás. (Rufino, 2020, p. 266-267).

Èṣù, figura central na mitologia afro-brasileira, desempenha um papel multifacetado e fundamental que transcende sua associação com as encruzilhadas. Além de ser comumente reconhecido como o guardião desses pontos simbólicos de convergência, Èṣù é percebido como um mensageiro ímpar que estabelece pontes entre o reino espiritual e o domínio terreno. Sua presença é marcada pela dualidade, representando tanto o princípio ordenador quanto o agente de desafios e transformações. No papel de guardião das encruzilhadas, Èṣù é encarregado de zelar pelos limiares e pontos de interseção, desempenhando um papel crucial na delimitação dos espaços sagrados. Essas encruzilhadas, concebidas como lugares de potencial energético intenso, são consideradas pontos estratégicos onde Èṣù exerce sua influência protetora e, ao mesmo tempo, canaliza as forças espirituais que fluem entre os mundos Àiyé e Órun.

Contudo, Èṣù vai além dessa função, revelando-se como um mensageiro sagaz e astuto que atua como intermediário nas relações entre os seres humanos e as entidades espirituais. Sua habilidade de se mover entre diferentes planos de existência confere-lhe um papel essencial na comunicação entre as dimensões. Èṣù é reconhecido como aquele que transporta oferendas, pedidos e mensagens entre os devotos e as divindades, facilitando o diálogo entre o mundo material e o espiritual. A dualidade de Èṣù também é expressa em sua natureza ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que representa o equilíbrio e a ordem, desafia convenções e instiga mudanças. Sua presença nos rituais afro-brasileiros não apenas assegura a proteção e a harmonia nos espaços sagrados, mas também desafia os praticantes a compreenderem a complexidade das forças cósmicas em jogo.

## O itàn de Èṣù e o tempo

5 Não foi encontrado como ele se declara racialmente.

Diz a lenda que Èṣù se espalhou pelo mundo (como contado pelo ìtàn no início do artigo), e é a partir desse ato que surge o ponto inicial da existência de tudo o que conhecemos: nós, seres humanos, os animais, as vegetações e, é claro, o próprio tempo. Essa afirmação intrigante de um antigo ditado Yorùbá, “Èṣù pa ọyẹ láná pèlú sọ lí òkúta lóní”, que é comumente traduzido para “Èṣù matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, nos faz refletir sobre a natureza cíclica do tempo. Peça um momento de licença para destrinchar melhor esse ìtàn.

Segundo Carlos Henrique Onà Veloso (2021),<sup>6</sup> homem preto, para começarmos a falar de Èṣù, precisamos regressar no tempo em que *Olódumará* ainda é o vazio. Esse vazio de *Olódumará* é o tempo em que ele era uma massa infinita de ar (Òfuurufú).

Então... no princípio havia somente o Vazio primordial – òfuurufú – prenhe de todos os destinos, grávida de todas as realidades, mãe de tudo o que é e de tudo o que não-é, pai de tudo o que há e de tudo que há de ser, a eternidade im-pessoa. Do òfuurufú, a eternidade im-pessoa, surgem as águas primordiais e a primeira forma sólida, uma espécie de rocha avermelhada. As águas primordiais, os antigos chamaram Òriṣà. A essa primeira forma, essa rocha avermelhada, eles chamaram Èṣù... (Veloso, 2021, p. 6).

Seguindo nesse contexto, Èṣù é *Yangí*, que é essa rocha avermelhada, sendo um elemento dinâmico não categorizável nem classificável, além do vazio (Veloso, 2021). Apesar de não fazer parte do nada, ele está em todas as coisas e tudo é construído através dele. De acordo com Juana Santos (2014), Èṣù representa, de forma essencial, o princípio vital e dinâmico que impregna cada ser e todas as coisas existentes. A ausência de Èṣù impediria a concretização das representações da existência, interrompendo o curso natural do desenvolvimento da vida. Este atributo singular de Èṣù, como o princípio vital e dinâmico inerente a cada ser, o posiciona como um elemento central que desempenha um papel crucial na formação, desenvolvimento, mobilização, crescimento, transformação e comunicação (Santos, 2014).

Conforme introduzido pelo ìtàn no início deste artigo, é possível perceber que Èṣù se prolifera no vazio, expandindo-se através dele, mesmo quando tudo permanece imerso nessa ausência. Sua evolução é delineada por uma espiral de fragmentos que incessantemente se acumulam, assemelhando-se a um caracol que perpetuamente adiciona mais uma volta. A *Yangí*, personificada na rocha vermelha, permanece como o princípio básico e fundamental, mesmo quando se encontra fragmentada. Conforme destacado por Santos (2014), uma precipitação de *Yangí* fragmentada desencadeia uma chuva de pedras sobre o mundo, e na Bahia, ele é convocado pela expressão “Èṣù *Yangí* *Qba Bàbá Èṣù*” – cuja tradução revela que “Èṣù *Yangí* é rei e pai do próprio Èṣù”,

6 Olùk Bàbá ná, nascido no terreiro, criado aqui e ali, formado em línguas da rua. Segundo sua descrição: “Sou o vazio, prenhe de possibilidades”. Com pós-doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

evidenciando, assim, a circularidade temporal intrínseca a Èṣù.

Nesse contexto, a compreensão da dimensão de espaço e tempo para Èṣù transcende as fronteiras convencionais de tempo linear, movendo-se através do vazio. Ao proclamarmos que Èṣù matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje, estamos desafiando e subvertendo a concepção linear do tempo. Para Èṣù, essa afirmação não é apenas uma inversão casual de eventos cronológicos; é uma manifestação de sua conexão ímpar com a temporalidade. Para ele, não existe diferenciação de passado, presente e futuro, mas sim uma circularidade onde as distinções temporais se desfazem ao passo que se refazem. É como se Èṣù, ao empregar a pedra hoje para atingir um pássaro ontem, estivesse desdobrando os véus do tempo e revelando uma compreensão única da existência, onde a cronologia é mera convenção diante de sua perspectiva.

Com isso, as ações de Èṣù não estão limitadas ao presente; elas transcendem as fronteiras temporais. O que ele fez hoje afeta o que está acontecendo no ontem e o que acontecerá amanhã. Èṣù subverte a linearidade ocidental. Isso nos leva a pensar na interconexão de todas as coisas e na ideia de que cada ação tem consequências que reverberam nos tempos e em todas as direções.

A perspectiva *Yorùbá* do entendimento do tempo é profundamente diferente do conceito de temporalidade ocidental, onde o futuro, muitas vezes, é enfatizado como o ponto crucial. Nessa visão, o passado ocupa um lugar de destaque na composição do tempo, e o tempo é visto como algo circular ao invés de linear. No contexto *Yorùbá*, o tempo é frequentemente concebido como uma espiral ou círculo, em vez de uma linha reta que avança inexoravelmente para o futuro. Isso significa que o passado não é deixado para trás e esquecido, mas sim integrado de forma contínua no presente e no futuro. De acordo com Muniz Sodré, homem negro, em seu livro *Pensar Nagô*, o provérbio de Èṣù poderia ser compreendido como um axioma moral que encontra no presente a motivação primordial das ações ocorridas no passado (Sodré, 2017). Isso representa uma perspectiva contrastante com a lei de causa e efeito, bem como com a concepção ocidental de progresso como resultado de ações passadas. Essencialmente, essa abordagem valoriza o passado como a fonte de força fundamental para o grupo, enfatizando seu papel fundador (Sodré, 2017).

Assim como Èṣù é o guardião das encruzilhadas, o tempo também nos coloca diante de escolhas e caminhos a seguir. Cada ação que tomamos, cada pedra que atiramos, molda nosso destino e nosso passado, e influencia o curso da história. Às vezes, podemos não perceber imediatamente o impacto de nossas ações, mas, como Èṣù, nossas ações ecoam através do tempo. Nessa perspectiva, somos todos parte de uma rede interconectada de eventos, cada um de nós desempenhando um papel na criação e na transformação do tempo. Portanto, ao refletir sobre a criação do tempo por Èṣù e a relação entre o passado, o presente e o futuro, somos convidados a ser conscientes das escolhas que fazemos e do impacto que elas podem ter não apenas em nosso presente, mas também nas gerações do passado e futuro.

## O voo do *Sankofa*

Nesse olhar político/filosófico sobre o tempo circular, a mitologia do *Sankofa* também nos guia, representando essa ação do tempo. Renato Noguera (2021), homem negro, nos ajuda a compreender melhor os significados e a construção desde Adinkra da cultura Akan. Os Adinkras representam um sistema de escrita pictográfica e ideias dedicado à preservação e transmissão de valores essenciais. A população Akan, hoje compreende o território de Gana, Costa do Marfim e no Togo, a parte dos países da África do Oeste.

*Sankofa* é um símbolo rico e significativo na cultura africana, simbolizando a busca pelo conhecimento e sabedoria que reside no passado. Mais do que uma representação visual, *Sankofa* encapsula uma filosofia de vida que enfatiza a importância de olhar para trás, aprender com a história e aplicar esse aprendizado de maneira reflexiva no presente e no futuro. Segundo Noguera (2021), em seu artigo “Infância em afroperspectiva: articulações entre *sankofa*, ndaw e terrixistir”, a filosofia de *Sankofa* é compreendida em suas três etapas distintas: *San-Kohwe*, *San-Kotsei* e *Sankofa*.

*San-kohwe* (retornar para ver) é a primeira etapa do processo de *Sankofa*, que incentiva a reflexão sobre o passado (Noguera, 2021). Isso implica uma análise cuidadosa da história pessoal, cultural e coletiva. Dentro dessa etapa, os indivíduos são convidados a contemplar suas raízes, identidade cultural e experiências históricas. Isso permite uma compreensão mais profunda de onde viemos e como nossas histórias pessoais estão entrelaçadas com as narrativas mais amplas da humanidade (Noguera, 2021).

Posteriormente, temos a segunda etapa, *San-kotsei* (retornar para ouvir, estudar) que se concentra no estudo e na escuta atenta (Noguera, 2021). Não se limita apenas a lembranças e histórias, mas envolve a pesquisa ativa e a busca por conhecimento nas tradições orais, textos e relatos do passado. É uma busca por sabedoria, lições e experiências que podem ser aplicadas no presente.

*Sankofa* (retornar e pegar) é a última etapa, em que ocorre a implementação do conhecimento adquirido no presente (Noguera, 2021). Isso significa tomar decisões informadas, agir de maneira reflexiva e aplicar a sabedoria do passado para moldar o futuro. *Sankofa* é uma lembrança constante de que a aprendizagem contínua e a incorporação das lições do passado são essenciais para o crescimento pessoal e a evolução coletiva (Noguera, 2021).

## Concepções circulares

Embora as origens de *Sankofa* e Èṣù sejam diversas, elas podem convergir em

sua ênfase no aprendizado contínuo a partir do passado e na valorização das raízes culturais e históricas. Elas nos instigam a reconhecer que nossas ancestralidades constituem a base sólida sobre a qual construímos nossas identidades, nossa construção de conhecimento, que nossa história é a fundação de nossa jornada, e que o passado abriga um tesouro valioso de conhecimento. Tanto Èṣù quanto *Sankofa* nos recordam que a busca do conhecimento é uma jornada ininterrupta e que as raízes são uma parte intrínseca de quem somos e do potencial que temos para nos tornar. A noção de circularidade permeia as trajetórias tanto de Èṣù quanto de *Sankofa* no que se refere à temporalidade, destacando a compreensão profunda de que, assim como o tempo é cíclico, a aprendizagem e a conexão com as raízes são processos que se entrelaçam de forma contínua em nossa construção coletiva e pessoal.

No livro *Performances do tempo espiralar* (2021), Leda Maria Martins, uma mulher preta, apresenta a encruzilhada como um portal para compreender as experiências da diáspora, destacando a convergência de corpos e tradições. A autora desafia a concepção convencional do tempo ao afirmar que a ancestralidade não se limita ao passado, mas persiste em um contínuo movimento de expansão. Ao explorar as interseções nas encruzilhadas da vida, Leda Martins (2021) convida à reflexão sobre a fluidez das existências ancestrais e desafia as limitações da linearidade temporal. Essa reflexão nos aproxima de Èṣù, pois no vazio ele se expande no espiral, revelando-se como o guardião supremo desses pontos de convergência – as encruzilhadas.

Leda Martins (2021) ao refletir nessa circularidade do tempo, nos convoca a refletir sobre o prefixo *re*, quando introduz à concepção de *remorrer*:

Para poder ser recordado, reclamado e celebrado, é necessário, então, ‘remorrer’. O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospecção, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo *re*, de *remorrer*, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como o reatar, reinstaurar, reativar o porvir.

Ser lembrado é participar, estar como presença presente nos interlúdios, transcurso e interlínias da vida. É pousar nas espirais, como um em ser gravado e integrado no circuito dinâmico da memória e da cínese, como qualidade do movimento. É habitar temporalidades múltiplas, como ser flutuante em superfícies de simultaneidades; é ser tempo na temporalidade Kalunga, ‘oceano de ondas/radiações’, ‘composto pelos tesouros biológicos, materiais, intelectuais e espirituais acumulados em rolos [ku mpèmba], o passado, o eterno banco das forças geradoras/ motrizes da vida’ (Martins, 2021, p. 205-206).

Nesse sentido, Leda Martins nos convida a retornar ao conceito que trabalhamos ao longo de nossa trajetória acadêmica em conjunto, Rememorar (Santos *et al.*, 2023). Rememorar vai além da compreensão de lembrança: é uma jornada profunda que nos

conecta com as raízes de nossa existência. Trata-se de revisitar memórias ancestrais em uma busca ativa por compreensão, uma tentativa de se reconectar com os fragmentos da história que moldaram nossa construção de sujeito, num sentido para além de uma mera contemplação de memórias. Nesse contexto, é imperativo dirigir nossa atenção às memórias que estão imbuídas nos objetos que tocamos, na cultura que abraçamos, na arte que admiramos, na filosofia que nos guia, na oralidade que permeia nossas tradições, na religião que nos sustenta, e em cada recanto onde a ancestralidade negra depositou seu valioso legado.

Essas memórias são tramas condutoras que permeiam o espaço complexo do tempo, elas circulam nosso corpo sem ter tempos definidos, elas são passado, ao passo que são presente e também são futuro. Trazendo a dança afro como exemplo, ela emerge como um veículo para transmitir essas memórias ancestrais. Ao dançar, não apenas recontamos histórias, mas também incorporamos fisicamente as narrativas que, de outra forma, poderiam ter se perdido nas dobras do tempo (Santos *et al.*, 2023). Cada movimento é um elo entre o passado, o presente e o futuro, uma expressão viva que transcende as barreiras temporais.

Rememorar, nesse contexto, é mais do que simplesmente recordar; é conhecer os passos que moldaram nosso caminho ao longo do tempo (Santos *et al.*, 2023). É uma jornada que nos leva através das eras, conectando-nos não apenas com as experiências de nossos antepassados, mas também com a essência atemporal da condição humana. Na dança, nossos corpos se tornam os membros vivos das histórias que carregamos. Cada movimento é um ato de resistência contra o esquecimento, uma afirmação de nossa existência e uma celebração da diversidade de experiências que nos moldaram. Ao dançar, articulamos as memórias coletivas com nosso conhecimento pessoal, entrelaçando vivências individuais com o chão da ancestralidade.

Assim, rememorar transcende a esfera individual, trata-se de um chamado para a comunidade se unir na preservação e celebração de suas histórias compartilhadas. No ato de dançar, encontramos uma linguagem universal que transcende as fronteiras do tempo e do espaço, conectando-nos de maneira profunda e significativa com a riqueza de nossas raízes. O conceito de rememorar é espiralar, pois sempre que é revisitado, ele ganha novas camadas de sentido e significado. Essa esfera se conecta ao entendimento do *Sankofa*, visto que o pássaro busca aprendizados com a ancestralidade.

## Conclusão

Como citado na sabedoria do *Itàn* que abre este artigo, ao passo que *Èṣù* é despedaçado no *Orun* como pedra *Yangí*, ele também se mostra inteiro na última dimensão. Essa compreensão do *Itàn* neste artigo, nos convoca na reflexão de não linearidade do tempo, visto que ao mesmo tempo que ele tá despedaçado nas dimensões,

ele também está completo na última dimensão de *Ọrun*. A completude de Èṣù também carrega as marcas de seu despedaçar e como essa integralidade de sua existência ocorre no tempo de maneira espiralar, somando o que cada parte despedaçada carrega consigo na sua integralidade, esse processo gera aprendizado. Aqui, unimos pedaços, entrelaçamos os saberes ancestrais de Èṣù, *Sankofa* e a Corp(O)ralidade como fios de uma narrativa que transcende limites temporais e espaciais, convocando o corpo a ocupar seu lugar central na transmissão e produção de saberes e na resignificação de histórias. Ao acompanhar a dança afro como prática circular e ancestral, conduzindo-nos a uma reflexão sobre o tempo enquanto fonte de conhecimento ancestral transformador e coletivo.

Compreendendo os *itans* e a Corp(O)ralidade por meio das lentes da história oral, é possível reconhecer a potência das memórias encarnadas como formas legítimas de conhecimento. Como nos ajuda Portelli (2010), a história oral é uma prática que desafia as relações de poder ao permitir que as vozes excluídas possam ser ouvidas no espaço público, é uma forma de democratizar o discurso. Isso significa que, tanto os saberes ancestrais quanto as metodologias que valorizam o corpo e a oralidade não são apenas formas de resistência, mas também modos de reexistência – estratégias de produzir mundos outros a partir da escuta, da corporeidade e da ancestralidade. Portanto, ao integrar história oral e epistemologias afro-diaspóricas, reafirma-se a importância da memória coletiva, da oralidade e do corpo como fundamentos de uma política do saber que subverte a colonialidade do conhecimento.

A escolha de trazer o *itàn* no início do artigo é dar prioridade e protagonismo para as histórias que nos foram passadas através da oralidade. É também uma forma de materializar no texto o que chamamos de circularidade do tempo, pois o *itàn* abre e, ao longo da leitura do artigo, retornamos a ele sempre que ele é mencionado. Sendo assim, o *itàn* circula o tempo do texto, e permite que a oralidade da história circule em todo o corpo do artigo. Gera uma abertura de caminhos para que possamos entrar com nossa discussão, com os conteúdos dessa produção epistemológica da ancestralidade. Afirmar que a ancestralidade compõe parte da construção de saber, dar ênfase que nós, pessoas negras, sempre tivemos esse conhecimento. É uma forma de permear nossas ciências humanas com conhecimentos que rompem com a hegemonia colonial do conhecimento.

Èṣù, o mensageiro e guardião das encruzilhadas, nos ensina sobre a complexidade das escolhas e o poder de atravessar planos existenciais, subvertendo a linearidade temporal ao revelar um tempo cíclico, vivo e dinâmico. Já *Sankofa*, com sua filosofia de retornar ao passado para aprender e avançar, evidencia a riqueza do olhar retrospectivo como caminho para a construção de um presente enraizado e de futuros possíveis. A união dessas cosmovisões, refletidas no conceito de Corp(O)ralidade, reconfigura o corpo como arquivo vivo de emoções, histórias e potências, capaz de narrar não apenas as dores e lutas, mas também as celebrações e resistências inscritas nas vivências afro-diaspóricas.

Ao incorporar elementos como o chão, o *asé*, os ritmos e as circularidades, a dança afro deixa de ser apenas expressão artística e assume papel de linguagem espiritual e política. É na roda – símbolo da coletividade, da partilha e do aprendizado contínuo – que o corpo rememora, expande e fortalece seus vínculos com a ancestralidade. Assim, o movimento dançado se torna tanto uma reconexão com os ancestrais quanto uma ferramenta de enfrentamento às narrativas colonizadoras, subvertendo hierarquias e gerando novas possibilidades de existência.

Portanto, este artigo propõe, junto com essa análise, fazer um convite para rememorar, ressignificar e remorrer (como Leda Maria Martins sugere). Ao assumir a circularidade como paradigma, não apenas ressaltamos o passado, mas também o reconstruímos em um constante espiralar de aprendizagens e diálogos. Dessa forma, reafirmo que a Corp(O)ralidade, ao conjugar corpo, oralidade e tempo, é mais do que uma metodologia – trata-se de um ato político ontológico, que nos convida a pensar nos conhecimentos ancestrais da população negra e viver nossas existências em coletivo e em contínua dança entre o amanhã, o ontem e o hoje.

## Referências

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrevivência: à escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

LATOUR, Bruno. Como falar sobre o corpo? A dimensão dos estudos sobre a ciência. *In*: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo (Org.). *Objetos impuros: experiência em estudos sociais da ciência*. Porto: Afrontamento, 2007. p. 40-61.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba; Bauru: Edusc, 2012.

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

MIRANDA, Eduardo Oliveira. *O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê*. Dissertação (Mestrado em Desenho Cultura e Interatividade) – UEFS, Feira de Santana, BA, 2014.

MORAES, Marcia Oliveira; ARENDT, Ronald João Jacques. Contribuições das investigações de Annemarie Mol para a psicologia social. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 18, n. 2, p. 313-321, 2013.

NOGUERA, Renato. Infância em afroperspectiva: articulações entre Sankofa, Ndaw e Terrixistir. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, Brasília, n. 31, p. 53-70, 2019.

PORTELLI, Alessandro. História oral e poder. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 2-13, 2010.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas: Exu como Educação. *Revista Exitus*, v. 9, n. 4, p. 262-289, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Èṣù*. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Hebert. Silva. dos. Corp(O)ralidade no dançar afro e seus impactos para a população negra: desafios e lutos de um pesquisador na pandemia. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – UERJ, Rio de Janeiro, RJ, 2022.

SANTOS, Hebert. Silva. Dos *et al.* Corpo(O)ralidade como metodologia: composições possíveis entre a escrivência e filosofia Ubuntu. *Psicologia & Sociedade*, São Paulo, v. 35, 2023.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

TSALLIS, Alexandra. Sobre afecTAR: del campo a la escritura como laboratorio. *SciComm Report*, Santiago, v. 2, n. 1, p. 12–13, 2022.

VELOSO, Carlos Henrique Onà. Èṣù e a origem do “tempo que passa” na tradição yorùbá. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 30, p. 1-18, 2021.

## Fontes orais

SANTOS, Hebert Silva dos [31 anos]. [jul. 2021]. [Diário de campo]. Rio de Janeiro, RJ, 22 jul. 2021.

Recebido em 03/03/2025

Versão final reapresentada em 14/07/2025

Aprovado em 18/07/2025

**Contribuições dos autores:** Santos: escrita dos depoimentos, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, análise dos dados e redação; Tsallis: análise dos dados, orientação, revisão, pesquisa bibliográfica.

**Fonte de financiamento:** Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Bolsa de Doutorado.

**Conflito de interesses:** nada a declarar.