

(GT10 – Vidas em Fronteiras)

## **O tempo espiralar na vida, no ritual e na arte: a tecnologia ancestral na arte afrodiaspórica**

Mes. Robson Gomes de Brito (UFVJM/UEMG)

### **Resumo**

O estudo é proveniente de uma pesquisa guarda-chuva do grupo CorpusLab da UEMG, e da investigação em pós-graduação *stricto sensu* em arte da UEMG-MG de 2023. A metodologia uniu investigação bibliográfica, em consonância com uma investigação etnográfica do ritual de Candomblé. A temporalidade é entendida como elemento fundamental para principiar uma leitura e presentificação da arte, sendo interpretado como uma tecnologia ancestral africana. A investigação deparou-se com a problemática da substituição da temporalidade linear pela espiralar, como requisito à compreensão da iconografia do contexto afrodiaspórico. Para tanto, utilizou-se a proposta analítica do tempo espiralar, de Leda Maria Martins. O ideograma adinkra Sankofa do povo Akan com sua recuperação do passado para compreender o presente. E a teorização da leitura antropológica das obras de arte de Geoges Didi-Huberman. O que resultou em uma leitura perspectivada na afrocentricidade, mas que referencia a vivência e os saberes em diáspora, portanto, uma postura decolonial.

Palavras-chave: Arte; Afrodiaspora; Tempo espiralar; Didi-Huberman.

### **Abstract**

*The study comes from an umbrella research by the CorpusLab group at UEMG, and from stricto sensu postgraduate research in art at UEMG-MG in 2023. The methodology combined bibliographical research, in line with an ethnographic investigation of the Candomblé ritual. Temporality is understood as a fundamental element to begin a reading and presentification of art, being interpreted as an ancestral African technology. The investigation was faced with the problem of replacing linear temporality with spiraling, as a requirement for understanding the iconography of the Afro-diasporic context. To this end, the analytical proposal of Tempo Espiralar, by Leda Maria Martins, was used. The adinkra Sankofa ideogram of the Akan people with their recovery of the past to understand the present. And the theorization of the anthropological reading of Geoges Didi-Huberman's works of art. This resulted in a reading based on Afrocentricity, but which references the experience and knowledge of the diaspora, therefore, a decolonial stance.*

*Keywords: Art; Aphrodiaspora; Spiral time; Didi-Huberman.*

## **INTRODUÇÃO**

Este estudo é parte de uma pesquisa guarda-chuva sobre arte afrodiaspórica do grupo CorpusLab da UEMG, e da pesquisa de pós-graduação *stricto sensu* em arte da UEMG-MG no

# CIACT/SAD 09

ano de 2023. É seguro afirmar que práticas ritualísticas preservam noções de corporeidade, de coletividade, individualidade e de identidade destes povos. Neste sentido, recorro à ancestralidade no ritual xirê de Candomblé, para investigar a temporalidade na arte. No Candomblé a prática constitui a espinha dorsal de sua existência. Na vivência candomblecista, a prática ritual normativa a vida da comunidade, através das celebrações públicas, mas também nos rituais privados. Apesar dos candomblés representarem diferentes e diversas especificidades, possuem uma lógica comum em sua organização. Uma vez que “apesar das dessemelhanças formais que tendem a multiplicarem com o passar do tempo, há na realidade uma unidade fundamental entre os cultos” (CARNEIRO, 1977, p. 16). Os candomblés se constituem historicamente através da ressignificação dos elementos culturais e das tradições africanas, o que se configura através dos posicionamentos entre o tradicional e o moderno. Redefiniram-se as crenças e transformaram-se as visões de mundo, sob a ética da emergência de resguardar as memórias, sejam elas do continente africano, dos escravizados no Brasil, ou de seus descendentes. Já o xirê, o ritual supremo do Candomblé, é o contato do ser humano com as divindades. Os itans, dançados e cantados, no xirê, são narrativas míticas sobre os orixás. Eles revisitam referências específicas das divindades. Revelam, ainda, a origem de Aiê<sup>1</sup> (Terra) como o habitat humano, a gênese da própria humanidade (Ará-Aiê), e a separação entre o Orum<sup>2</sup> e Aiê, que, por sua vez, determinou o surgimento do xirê.

Do itan também origina o sentido de xirê: “contração dos termos em Iorubá *ṣè*, fazer, e *irè*, brincadeira, diversão” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2009, p. 203). Os cultuadores dos orixás dispersos em uma roda, exibem à assistência, simpatizantes da religião, que durante a festividade estão apenas acompanhando a exibição pública de louvação para as divindades. Um itan relatado por Ìyá Valdete d’Ewá<sup>3</sup> revela o quanto a arte é importante para o reencontro do ser humano com o sagrado. Ele narra a maneira como o universo foi criado e a coabitação entre humanos e

---

<sup>1</sup> [...] Designa o mundo do visível, a terra morada dos seres humanos, em oposição ao Orum [...] (LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004., p. 500).

<sup>2</sup> [...] Na mitologia iorubana, compartilhamento do Universo onde moram as divindades, em oposição ao aiê, o mundo físico, terreno, material [...] (Ibid., p. 500).

<sup>3</sup> Em seu artigo “Awá korin – nós cantamos: um estudo do repertório dos cantos de prosperidade no Candomblé de matriz Ijexá”, o autor Radamir Lira cita o itan como ouvido diretamente de Ìyá Valdete d’Ewá.

# CIACT/SAD 09

divindades, porém, um humano macula o Orum com sua concupiscência. Oxalá sopra a atmosfera para que nenhum contato entre as divindades e os humanos pudesse ser feito. Porém, compadecida, Oxum tomou a galinha-de-angola, raspou sua cabeça, pintou-a de branco, vermelho e azul, cantou e a fez dançar. Aconselhados por Oxum, os seres humanos passaram a repetir esse ato, que se tornou o rito fundamental de iniciação através do qual os orixás **vieram** no Ori (cabeça) dos seres humanos. “Isso faz com que Oxum seja chamada de primeira Iyalorixá” (RIBEIRO, 1996, p. 45). Os orixás, guiados pela música e pelos cantos, poderiam retonar incorporando naqueles iniciados. Por isso, a importância de situar o poder gerador de Oxum na constituição do xirê. Visto que ele age no recuperar as influências da compreensão africana na formalização do Candomblé, e este atua como fomentador das práticas culturais como música, dança, artes plásticas na sociedade brasileira.

O xirê congrega valores estéticos e cognitivos, esses valores na dinâmica cultural necessitam ser apreendidos como técnicas de expressão e tecnologias ancestrais. Essas técnicas ora modificam, ora ampliam e/ou recriam os códigos culturais e da arte. Neste sentido, semelhante à compreensão da temporalidade da arte, vejo o Candomblé como eixo epistêmico investigativo e como minha afrocentricidade. Posto que o conceito de afrocentricidade proposto por Molefi Kete Asante<sup>4</sup> objetiva privilegiar a identidade, os conceitos, os pensamentos e as ações africanas na diáspora. Não age como um contraponto à eurocentricidade, mas como forma de rejeição à “cosmovisão europeia como normativa e universal” (ASANTE, 2016, p. 10). A afrocentricidade e o juízo de que o Candomblé possui na memória sua potência expressiva e possibilita explorações e avançar nas novas compreensões de mundo, e entre elas a arte. Por isso, coloquei-me dentro do Candomblé, no lugar da cumeira (centro do espaço religioso), ao centro da gira e observei. Aquilo que acreditei conhecer exclusivamente como uma manifestação religiosa se abriu em possibilidades tecnológicas de interpretação. A prática cultural de motriz<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Na obra *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Asante apropriou-se do termo “Afro-cêntrico” proposto pelo líder de Gana, Kwame Nkrumah, no discurso de formatura na Universidade de Gana em 1961.

<sup>5</sup> “Termo motriz utilizado para substituir matriz, pois, não pretende apontar para a existência ‘apenas de uma ‘matriz africana’, mas, sobretudo, de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos [sic] dos seus habitantes” (FERREIRA, 2011., p. 129).

# CIACT/SAD 09

africana, com seu princípio coletivo e individual, corrigiu meu entendimento de lugar como descendente da herança africana. Como centro de nossas histórias, brasileiros, o que por extensão deslocou a dominação colonial, produzindo a decolonialidade.

As partes constitutivas deste trabalho são apresentadas em três subdivisões: “O tempo espiralar: do ritual à obra de arte”, por meio da leitura e estudo da obra teórica “Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela” de Leda Maria Martins, busco elucidar a utilização do ritual de Candomblé como parâmetro para uma análise da arte, a partir da compreensão de seu tempo como uma constante espiralar. Em “Sankofa e memória na construção do repertório iconográfico” rememoro o aforismo do adrinkra Sankofa como ação psíquica em prol da construção de imagens para interpretação da obra de arte. A terceira e última subdivisão, “Montagem e Remontagem: o anacronismo na obra de arte” utilizo a proposta teórica de Didi-Huberman para entender o percurso virtual que a assistência (quem observa a arte) da obra faz através da temporalidade da obra de arte. Assim, para interpretação da arte é preciso considerar o tempo daquele que assiste à obra, o tempo de seu autor e o tempo de existência da obra enquanto construto social artístico cultural.

## O TEMPO ESPIRALAR: DO RITUAL À OBRA DE ARTE

No capítulo “Performances do tempo espiralar”, Martins (2021) convida-nos para um esforço de reconstituição da ancestralidade. Para ela, o primeiro impulso a uma visualização temporal dá-se na fruição artística. “As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento da fruição” (MARTINS, 2021, p. 72). Os processos de criação dão-se por meio da memória, operacionalizada pelos repertórios orais e corporais em que ela é um meio de criação, que terá a função de preservar os diversos saberes. Um exemplo significativo, destaca a autora, são as performances rituais, cerimoniais e festejos que agem como repertórios de técnicas e procedimentos culturais residuais recriados e restituídos. As práticas ritualísticas expressam e estabelecem “saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos,

# CIACT/SAD 09

técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação” (MARTINS, 2021, p. 72). Não é possível conceber a prática ritual como uma simples repetição simbólica, uma representação. O ritual, como o xirê do Candomblé, é a própria ação performática se constituindo no momento em que é executada. Tais compreensões produzem um entendimento para o tempo e o espaço, mas também a extensão mediante várias fronteiras culturais e pessoais.

A autora elucida que os ritos agem como um modelo exemplar a ser seguido. E atua por meio de índices que conduzem para novas observações acerca daquilo que circunda o humano e suas práticas. Por isso, fornece os meios de manipular o rito de maneira a produzir uma sistematização de leitura da arte e das práticas culturais. Ao recordar os estudos de Sodré (2019), atribui aos rituais afro-brasileiros uma reterritorialização; um elemento fundacional da visão negra-africana no mundo, o qual é a ancestralidade. Será por meio desta visão de ancestralidade que produzirá a sua interpretação de espirais e transformações de fluxo permanente no tempo. Posto que, “tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma indissolúvel cadeia significativa” (MARTINS, 2021, p. 84). Isto significa que a concepção de ancestralidade africana, está inserida nos elos da espiral temporal da existência. “O passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva” (MARTINS, 2021, p. 83). Percebo que a acepção filosófica proposta por Martins, a partir da concepção de ancestralidade africana, entrelaça o tempo, a ancestralidade e a vida e morte em uma espiral, por isso que o nomeia de Tempo Espiralar.

A obra de arte recupera o texto da ancestralidade. Enquanto, no xirê há uma dinâmica expressiva, na obra de arte a expressividade é estática, resguardando na imóvel iconografia os signos constituídos da memória ancestral. A arte plástica condensa em si, pela imagem iconográfica, uma impressão da prática cultural. Essa impressão remete aos sentidos compreendidos dos vivos, dos antepassados e projeta aquilo que pode ser apreendido dos que irão nascer. Assim, temos uma expressividade estática que presentifica uma impressão do movimento do tempo espiralar. Sendo assim, é preciso considerar que o tempo da obra de arte é um tempo espiralar e não linear e consecutivo. Posto que o movimento que a assistência da obra



# CIACT/SAD 09

de arte faz para interpretar sua iconografia remete ao tempo passado pessoal e à sapiência do artista em impregnar sua obra de sentidos ancestrais. A dinâmica espiralar concebida pelo espaço do presente (local onde o artista aloca a impressão da prática cultural — quadro/tela/painel/papel) só poderá ser concebida na espacialidade dos vazios que as ilustrações afrodiaspóricas projetam (local do passado). Digo que, aquele que está diante da obra de arte, necessita produzir um exercício mental, psíquico, para recuperar elementos em sua história pregressa que faça com que as imagens visualizadas tenham para ele sentidos. À vista disto, o xirê não é expressão distinta, e tão pouco está interligado por um contexto, mas é o próprio contexto em si. Isto quer dizer que nesta proposta não cabe o entendimento de representação, o xirê não representa, ele é. Consecutivamente, a obra de arte, não pode ser considerada uma representação unicamente, mas uma presentificação de uma impressão cultural pretendida pelo autor.

## SANKOFA E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO

A Sankofa é um símbolo que não se centraliza em entender a essência, mas o movimento. Há aqui grandes similaridades com o tempo espiralar. Se Martins reflete em uma produção crítica de mundo a partir de diferentes grupos culturais e do ritual, que seja humanizador, aqueles que sofreram a diáspora e seus descendentes, percebo que o tempo invocado pela Sankofa age de modo semelhante. Pois, os símbolos adinkras, do qual descende a Sankofa, referem-se à compreensão de mundo e cosmovisão africana. Oliveira e Dravet<sup>6</sup> (2017) articulam que a circularidade de Sankofa é entendida como a construção da cultura a partir da noção de circulação de imagens, símbolos, ideologias, itans, referentes tanto à vida prática quanto à vida imaginária. Por isso, o símbolo Sankofa age com um princípio dessa circularidade entre a linguagem (provérbios, escrita ideográfica, oralidade) e a comunicação que transmite.

Cada símbolo dos adinkras tem relação de ensinamentos com a articulação visual. Posto

---

<sup>6</sup> Os autores, em seu artigo *Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano*, propõem problematizar a comunicação enquanto fenômeno de oralidade e escrita cuja relação circular constitui uma força dinâmica. Partem do símbolo dos povos akan, denominado sankofa, que significa “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”, no intuito de identificar a complexidade do símbolo.

# CIACT/SAD 09

que a imagem objetiva transmitir um ensinamento. Sobre o símbolo da Sankofa leio com um pássaro que está com os pés firmes no presente, altivo em sua constituição de ser e estar no seu momento presente. Entretanto, as asas abrem-se esperançosas para o futuro, sem de fato retirar os pés no presente. E por fim, completando um ciclo de existência, volta à cabeça para o passado, recuperando o que ficou, de maneira a estruturá-lo no presente, projetando-o ao futuro, ou seja, “*Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi* — Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você perdeu” (SANTOS, 2020, p. 05).



Figura 1 — Ideograma Sankofa.  
Fonte: Produção do próprio autor.

Há um vão que separa a cabeça do pássaro e o seu rabo. Neste vão há a forma de um ovo ou pedra — a recuperação de algo que ficou para trás. Deste modo, a imagem insere várias interpretações, que resumidamente seriam: Ninguém pode apreciar o que aconteceu pensando no amanhã sem estar firmemente agarrado ao presente, ou seja, na realidade. O círculo tem um lapso por um motivo muito simples: ninguém abandona um círculo vicioso e inaugura um círculo virtuoso sem interromper, desatar, sustar, cortar ou romper com o passado. Deste modo, não é um círculo perfeito. O passado que não convém é para ser revisto e repensado numa ótica crítica, transformadora das pessoas e da comunidade.

Sankofa ao lançar para o passado seu olhar, volta-se para a ancestralidade. E a ancestralidade no tempo espiralar é o primeiro impulso à fruição artística e ao movimento do tempo. O exercício mental (psíquico) de voltar-se para o passado está atrelado à capacidade de ressignificar o tempo, e a buscar na ancestralidade por respostas das inquietações que se colocam

# CIACT/SAD 09

no presente. A obra de arte é dotada de uma expressão de linguagem cultural concebida pelo tempo e pelo espaço. Portanto, a invocação da ancestralidade é uma explícita manifestação da Sankofa e do tempo espiralar. O tempo da obra de arte está nas espirais que a assistência fará para compreendê-la, o tempo da obra de arte emana dela, mas se traduz pelo tempo do observador. Este necessitará realizar a Sankofa a fim de buscar em seu repertório elementos que o auxiliem na interpretação da obra de arte, assim, a busca por sua ancestralidade.

## MONTAGEM E REMONTAGEM: O ANACRONISMO NA OBRA DE ARTE

A terceira e última temporalidade que produz o anacronismo incide na relação entre a imagem e o anacronismo proposto por Didi-Huberman. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Com esta máxima, o historiador da arte constrói seu entendimento acerca do tempo da imagem. O fato de não existir uma separação clara entre fantasia e razão, a partir das imagens, uma reflexão que se insere na dinâmica do sensível. Ou seja, a arte plástica, pintura, conjuga imagens no quadro que conduz à reflexão do que seja a própria pintura e o seu tempo. Em um primeiro momento, essa visualização da obra de arte, do olhar para os elementos nela contidos, gera uma desconfiança da retórica construída nas certezas que a História da Arte ocidental dita. Em outros termos, o autor quer nos levar a entender que seja preciso um esforço para não ser conduzido para uma resposta óbvia, pré-estabelecida sobre a imagem. Para isso, é preciso que aquele que observa ou analisa a obra de arte não lhe atribua um juízo *a priori*.

Didi-Huberman propõe como metodologia de análise da obra de arte: **Remontar**, **Remontagem** (do tempo). A montagem temporal da obra de arte é, portanto, constituída por um “percurso virtual” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 03). Quer dizer, que é preciso uma produção mental para entender o que pode ter sido utilizado à materialização da obra de arte. A assistência do quadro, munida de seu conhecimento de mundo, buscará do que é plausível, do que se conhece sobre o que se vê na iconografia. Não há como **Remontar** a imagem sem a desconstruir. Esse exercício mental é a busca dos sentidos da assistência em um tempo que não é o seu tempo



# CIACT/SAD 09

presente. Torna-se preciso a busca no tempo passado que construa paridade com o presente a fim de estabelecer uma coerência analítica. “Não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 04). Ciente de que a arte possui tempos: presente, passado e futuro, quer-se reconfigurar esse seu passado por meio de uma memória no presente, tendo como projeção um futuro condizente com uma respeitabilidade à obra, Sankofa, então.

Já a **Remontagem** está nas iconografias da obra de arte, por meio de suas influências e daquilo que ocorreu no tempo presente de sua criação. No tempo presente em que o artista produzia suas imagens, aquele momento da criação em que para o artista havia lógica na sua iconografia, mas que referendavam o exercício mental do seu passado de observador. Diante disso, é possível entender que o artista faz uma impressão do seu tempo de observação e o registra na imagem. Uma impressão de seu presente, mas que possui influências de seu passado. No ato de produzir a obra de arte, tendo como base uma impressão do tempo registrado na imagem, invoca percepções já passadas (memória).

“O anacronismo, então, é necessário, o anacronismo é fecundo à interpretação da obra de arte, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitui um obstáculo à sua compreensão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). A memória é uma transmissão que opera por um processo psíquico, e assim é anacrônica. A memória como transmissora da ancestralidade é o movimento mental que impulsiona os elos do tempo espiralar. Já na Sankofa a memória está no movimento da ave mítica que se lança para o passado com a finalidade de recuperar ensinamentos da ancestralidade e os solidifica em memória.

No organograma abaixo, ilustro o sentido da temporalidade na obra de arte. A quartinha<sup>7</sup> representa a obra de arte. O tempo espiralar atua de forma não linear e consecutiva em um movimento impulsionado pela ancestralidade, e é ativado por aquele que assiste à obra de arte. O

---

<sup>7</sup> Cf. Silva (2011) esclarece que o porrão também conhecido como quartinhão é uma vasilha feita de louça ou de barro, e sua aparência é muito semelhante à ânfora histórica. Existem variações de tamanhos que também produzirão nomes distintos, é o das quartinhas. Elas são um porrão, mas em dimensões menores. Utilizada nas religiões de motrizes africanas para armazenar líquidos e outros pequenos objetos litúrgicos. As quartinhas podem apresentar alças ou não, quando tiverem “assas” diz-se que pertence a Orixá feminino e quando não tiver assas será destinada a Orixá masculino.



# CIACT/SAD 09

impressa na obra. É a tentativa de permitir que a própria obra fale suas influências. **Remontar** e **Remontagem** são ações mentais na busca da leitura da obra de arte. Que ocorre de maneira automática na assistência; acionada pela Sankofa, que por sua circularidade de retorno ao passado, pela memória ativa a ancestralidade, impulsionando a espiral do tempo. Consecutivamente, a investigação das impressões do artista, por uma operação temporal mental anacrônica, é um vai e volta de informações que agrupam sentidos diversos acerca da iconografia na obra de arte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível observar que não há um tempo no Candomblé, mas várias temporalidades — é o tempo da divindade, é o tempo do(a) líder religioso(a), é o tempo do iniciado, é o tempo da assistência do ritual. Nota-se, que o tempo é uma demonstração própria de contexto, porque ele é dotado de uma simbologia ou é compreendido a partir de uma mediação simbólica. Foi buscando traduzir o sentido do tempo no xirê e seu espelhando na produção artística que pude acessar a temporalidade da obra de arte. De Martins absorvi a experiência também espiralar de uma reflexão por um aporte teórico denso, e li um diálogo com as epistemologias negro-africanas, pouco referenciadas pelos teóricos ocidentais. Revelou-se um aporte teórico que pode ser compreendido em diversas formas de manifestação na diáspora africana. O interessante é observar que o Adinkra Sankofa também age por uma espiral. Já que remete há um tempo que não é o presente. Ou seja, o exercício mental da Sankofa é complacente com muitos outros tempos e também daqueles que não se pode entender porque continua em um tempo não alcançado pela existência humana, o tempo futuro. E Didi-Huberman com suas contribuições a uma antropologia da arte aponta que não há como ter controle do que decidirá quem assiste à obra de arte, em outras palavras as considerações que a assistência faça estão condicionadas ao tempo presente da pessoa e o tempo de conhecimento dos elementos visualizados na obra de arte. Percebo uma conexão entre a Montagem e Remontagem que propõe o Tempo Espiralar impulsionado pela Sankofa. O tempo da obra de arte encontra-se em uma espiral. O tempo não

# CIACT/SAD 09

está na obra de arte, ele a constitui no instante em que a assistência coloca-se na ação de interpretá-la. É neste momento que a Sankofa age, impulsionando a cognição em busca de um repertório que contribua com a interpretação pretendida. Porém, essa ação não será fidedigna à obra ou às impressões que o artista embutiu nela, mas dá própria assistência. Entendido isto, é certo que não ocorrerá uma confluência entre o que o autor pretendeu em seu tempo no momento da criação e das circunstâncias em que criou a obra, formatando enfim uma interpretação da ação da memória, não cronológica. E assim, a obra revela suas intenções interpretativas, ativando visões acerca da iconografia e da própria atuação do artista.

## REFERÊNCIAS

ASANTE, Molefi Kete. *Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental*: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. Revista Ensaios Filosóficos. v. XIV, Dez., 2016, p. 6-18.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Andes, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos de. *Relações entre oralidade e escrita na comunicação*: Sankofa, um provérbio africano. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017. Disponível em <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/8>> Acessado em 30 set 2023.

FERREIRA, Antonio Marcos. *A dança dos Orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator*: a partir da perspectiva de Augusto Omolu. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2011.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado*: Nações Bantus, Iorubá e Fon. Pallas: Rio de Janeiro, 2009.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004.

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

# CIACT/SAD 09

Janeiro: Cobogó, 2021.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil: Os Iorubás*. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

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 em Letras) – Departamento de letras Modernas, faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2020. p. 233.

SILVA, Mary Anne Vieira. Xirê: A festa do candomblé e a formação dos "Entre-Lugares". São Paulo, *IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade*, 2011.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

## **Como citar este texto:**

BRITO, Robson G. O tempo espiralar na vida, no ritual e na arte: a tecnologia ancestral na arte afrodiaspórica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA e SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS, 9, 2024, Belo Horizonte. *Anais do 9º Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais 2024*. Belo Horizonte: Labfront/UEMG, 2024. ISSN: 2674-7847. p.1-13.