



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

CORPO RITUAL: O GESTO E A ESCRITA CORPÓREA NO IJEXÁ

DANIELA CÁSSIA ARAÚJO FIGUEIRA

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO

CORPO RITUAL: O GESTO E A ESCRITA CORPÓREA NO IJEXÁ

DANIELA CÁSSIA ARAÚJO FIGUEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharel em Letras, realizado sob orientação do(a) Professor(a) Doutor(a) André Luís Gardel Barbosa

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

Corpo ritual: O gesto e a escrita corpórea no Ijexá

Por

Daniela Cássia Araújo Figueira

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa (orientador)

Prof^a. Dr^a. Juliana Bittencourt Manhães (avaliadora)

RIO DE JANEIRO

JANEIRO DE 2020

DEDICATÓRIA

Para Carolina

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao universo pela possibilidade de tantos encontros bonitos, à minha família, por toda a presença e suporte, ao meu companheiro Ramon, por todas as conversas e aprendizados, à Escola de Letras, pela carinhosa acolhida.

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. Memorial	8
3. Roteiro	11
4. Argumento	13
5. Conclusão	18
6. Referências bibliográficas	20

INTRODUÇÃO

O Candomblé possui uma grande variedade de cantos rituais dedicados as suas divindades, cada um de acordo com a personalidade do orixá que se reverencia. O Ijexá é, originalmente, o canto ritual dedicado ao orixá Oxum - a divindade feminina que exerce influência sobre as águas doces -, um ritmo binário com grande inserção na música popular brasileira, mas ignorado por boa parte da população que sequer sabe o seu nome. Com o passar do tempo e com as adaptações culturais, o ritmo começou a ser tocado também para outros orixás, mas ainda guarda essa relação primeira.

Segundo Pierre Verger (2018), existe um rio que corre na Nigéria também chamado Oxum, que cruza as cidades de Ijexá e Ijebu. São, segundo ele, do fundo dos rios os adornos de seu agrado, as pedras e o cobre, o metal mais abundante no rio da Nigéria. Oxum, a deusa africana da fecundidade tem, assim como as águas dos rios, muitos estados de espírito, hora mais calmo, hora mais enérgico e é segundo esse compasso que se dá a sua dança.

O presente trabalho intenta analisar a questão gestual do Ijexá e entender as possíveis narrativas presentes nesta manifestação artístico-religiosa na qual o corpo se vê inteiramente entregue ao culto e cada gesto guarda um significado peculiar referente à divindade festejada. Para tanto, foi feita uma pesquisa de campo junto ao grupo *Afoxé Filhos de Gandhi*, do Rio de Janeiro, que resultou na realização do curta-metragem que dá nome a este projeto. É importante ressaltar que embora a pesquisa tenha sido feita em parceria com o *Afoxé*, o trabalho trata do ritmo, não do grupo especificamente.

MEMORIAL

A ideia de que o corpo escreve de algum modo me acompanha desde as primeiras lições de dança na academia *Plena Forma*, em Santarém (PA). Sapateado nunca foi uma predileção mas foi um importante início para a minha formação, sem ele talvez eu tivesse encarado por muito tempo as tradições populares apenas como manifestações folclóricas destituídas de toda a sua complexidade e sofisticação.

Sou do interior do Pará, meus pais vieram das comunidades ribeirinhas *Aramanaí* e *Arapixuna*, apenas por esse fator já pensava que havia motivo suficiente para zelar por certos legados; contudo, para além desta razão, a constante convivência com espaços de preservação cultural cultivou em mim a afinidade, o gosto e a curiosidade pelas inúmeras maneiras de expressão corporal e pela música popular – especialmente por instrumentos percussivos.

Durante algum tempo me interessei por capoeira, xaxado e maculelê sem me aprofundar devidamente em qualquer um dos gêneros. Mais tarde, com algumas iniciativas da Funarte e de moradores de Alter-do-Chão, o carimbó voltou a ganhar fôlego e recuperar uma identidade que havíamos deixado esmaecer por um longo tempo.

Movida por influência do grupo teatral amador do qual fiz parte e pelo sonho de me profissionalizar em produção cultural, me mudei para o Rio de Janeiro no início 2011, com a intenção de cursar Cenografia nesta universidade, o que, porém, não foi possível devido à necessidade de trabalhar durante o dia. Houve, no entanto, a grata surpresa de poder entrar para a Escola de Letras no segundo semestre de 2013, o que manteve vivo em mim o desejo pelo fazer artístico.

Um pouco antes de 2013, entretanto, senti falta das antigas vivências e busquei outras maneiras de preencher esse lugar. Foi assim que conheci os grupos *Rio Maracatu* e *Terreirada Cearense* e comecei a me aproximar de outros ritmos. Naquele momento ainda não se ouvia notícia sobre Silvan Galvão e seu *Carimbloco* no Rio de Janeiro.

Com o tempo pude me familiarizar um pouco com a herança africana que o Rio de Janeiro possui e me encantar com toda a variedade de ritmos e maneiras de reverenciar a ancestralidade que a comunidade afro-brasileira preservou. A esta altura, já avançava um pouco no curso de Letras e por tudo isso achei importante direcionar meu trabalho neste sentido, com a esperança de que a sabedoria popular e a academia algum dia caminhem lado a lado.

A descoberta do Ijexá foi um momento muito bonito em meu percurso de graduação. Já havia escutado o ritmo em inúmeras ocasiões, na música popular, na casa de umbanda que

frequentava mas, até então, pouco sabia sobre aquela forma de dançar. Desde 2015, através de oficinas com o coletivo *Matuba* (coletivo estudantil nascido de uma disciplina dos cursos de teatro e música) e o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias – NEPAA/UNIRIO, pude conhecer vários ritmos tradicionais e até que houve uma oficina com o professor Carlos Muttalla, do grupo *Afoxé Filhos de Gandhi*. Fui imediatamente capturada por aquela experiência. Carlos Muttalla é um antigo integrante do *Afoxé*, professor do ensino primário em Duque de Caxias, dedica toda a sua experiência com a cultura afrodiáspórica para consolidar a dança negra como herança cultural e histórica.

Após a disciplina de *História Social da Escrita e da Leitura*, me pus a pensar sobre a escrita, o gesto e sobre as marcas que deixamos no mundo. Em dado momento, essa escrita que extrapola as formas convencionais de inscrição, essa escrita tão antiga quanto a nossa existência, anterior a qualquer alfabeto e que era transmitida oralmente concentrou todas as minhas atenções.

Assim que comecei a pesquisar sobre o tema conheci o trabalho do artista Benjamin Abras – multiartista mineiro, pesquisador da cultura afrodiáspórica - e fiquei muito impressionada com seu vídeo, em que dança o Ijexá; trabalho que, mais tarde, serviria de inspiração para o documentário. Foi, inclusive, de uma entrevista dada por Abras que veio o título do filme.

Em princípio a intenção era realizar uma videoarte, mas conforme o trabalho foi caminhando as coisas foram tomando outro rumo, até chegarmos ao resultado atual.

No início de 2018, porém, era hora de começar a dar forma a essas experiências, então pedi à querida Joanna Chaves Giglio – amiga pessoal, artista visual, vitrinista e integrante do *Afoxé* – que me ajudasse a entrar em contato com o professor Muttalla para dar início à pesquisa de campo e viabilizar o curta-metragem que seria feito para a disciplina *Indústria Cultural e Linguagens Audiovisuais*.

Joanna me deixou em contato com Thiago Felipe Laurindo – carioca, professor da rede estadual de ensino na disciplina de Biologia, entusiasta e produtor cultural -, a pessoa responsável pelo departamento de comunicação do grupo naquele momento. Thiago me deu uma aula sobre o ritmo, além de dicas de vídeos e referências bibliográficas.

Tentei participar da oficina de dança do *Afoxé* mas foi difícil conciliar com as aulas na universidade pois ambas aconteciam no mesmo horário, depois disso tive poucos encontros com o grupo, também em virtude das atividades acadêmicas.

No dia 12 de junho de 2018 encontrei parte do grupo por ocasião da passagem de Ooni de Ilê-Ifé - líder espiritual do povo ioruba nigeriano - pelo Cais do Valongo, onde o

Afoxé se apresentou junto com outros grupos. Naquele dia Thiago me apresentou ao novo presidente do grupo, o senhor Carlos Kroff, com quem passei a conversar e combinar uma data adequada para todos em que pudesse ser realizada uma pequena apresentação que faria parte do curta-metragem. O dia 29 de junho foi a data escolhida para a realização da filmagem.

Nesse intervalo, um roteiro foi entregue à professora Carla Miguelote, como forma de começar a organizar as ideias acerca do trabalho. Uma semana antes do dia marcado, convidei o amigo Giuliano Lucas para me orientar na confecção do vídeo, pois o dia seria inoportuno para a professora Carla. Giuliano prontamente aceitou o convite e preparou o equipamento de captação de imagem e áudio.

No dia 28 de junho começamos os preparativos, a visita à locação - o charmoso *Jardim Suspenso do Valongo* -, a revisão do roteiro, a compra e preparação do lanche que seria servido ao grupo e à equipe.

No dia 29 de junho pela manhã acertamos os últimos detalhes e fomos até a sede do Afoxé que fica na rua *Camerino*, bem ao lado do *Jardim Suspenso*.

A gravação foi marcada para começar às 15h, mas teve atrasos por conta do número de integrantes necessários para a apresentação. Aproveitamos então para preparar o *set* e pensar um pouco na performance. Para nossa surpresa, o professor Muttalla não pôde ir para a gravação, o que nos forçou a repensar todo o roteiro preparado, adaptar para a filmagem de um grupo maior, ao invés de priorizar um só performer. Estavam presentes Carolina Aniceto, Carlos Camargo, Carlos Kroff, Edine dos Santos, Fortunato da Silva, Irenice de Jesus, Marilza de Oliveira e Regina Lúcia Neves.

Tivemos cerca de uma hora para a captação de imagem, a luz da tarde colaborou muito e conseguimos o material rapidamente; no fim da tarde todos descansamos e dividimos o lanche reservado para o momento.

Alguns dias depois, mais precisamente no dia 5 de julho, fomos até o estúdio de Giuliano e passamos a tarde selecionando e montando cenas e áudios.

É importante notar que embora o Ijexá esteja originalmente associado à Oxum, ele também pode ser tocado para outros orixás. Como acontece no vídeo, as músicas escolhidas para a performance se referem aos orixás Oxum, Iansã e Nanã, figuras femininas fundamentais para a cosmologia africana. Há, ainda, uma relevante diferenciação entre os ritos que acontecem dentro dos terreiros e as performances apresentadas fora deles, nos afoxés: dentro das casas os ritos se dão de uma maneira muito mais rigorosa já que se trata de uma cerimônia sagrada, já a transposição desses ritos para os espaços profanos acontece de

forma menos comprometida com a precisão dos costumes, mas sim com a alegria de compartilhar daquela identidade cultural.

Após a conclusão da disciplina, o curta foi exibido em duas ocasiões: o evento *A Urgência do Silêncio*, realizado no *Instituto Cervantes* no dia 7 de maio de 2019; e a *Mostra de Curtas da Escola de Letras*, realizada no dia 21 de agosto de 2019 na sala 401 do CLA. Essas duas apresentações trouxeram à tona duas importantes questões a serem consideradas: lugar de fala e apropriação cultural. Essas eram, na verdade, preocupações recorrentes; afinal, como poderia uma pessoa normalmente lida como branca abordar um tema tão caro à cultura afro-brasileira? Seria uma contribuição ou um desserviço? Essa foi a questão que determinou o tom da pesquisa a partir de um certo tempo.

Para lidar com esse impasse, procurei conhecer o fotógrafo Leandro Cunha ainda no início de 2018, pois sua exposição *Itàn: Narrativas do corpo negro* foi uma referência muito importante para a pesquisa. Leandro me acolheu como assistente voluntária em seu projeto seguinte, o coletivo *Bixas Pretas*, em que participei de uma série de reuniões e sessões fotográficas. Ali aprendi sobre colorismo, lugar de fala e aquilombamento. Foi ali, também, que tive a oportunidade de participar de uma oficina de *Afrobutoh* com a professora Cátia Costa. Essas experiências me tranquilizam um pouco acerca da questão de apropriação cultural e me proporcionaram a oportunidade de apurar as ideias que vinham surgindo.

ROTEIRO

O gênero escolhido foi documentário poético¹, já que o mesmo possui muita semelhança com a videoarte. O documentário será composto por algumas cenas de dança, acompanhadas por música feita em instrumentos percussivos além de depoimentos dos performers.

Proposta de direção

As cenas de dança serão realizadas pelos(as) performers devidamente acompanhados por uma pequena equipe de xaranga também do grupo *Filhos de Gandhi*, tudo a ser registrado no espaço dos Jardins Suspensos do Valongo. A captação dos depoimentos deve acontecer na mesma data, sendo depoimentos livres que se relacionem afetivamente com a temática.

Cronograma

- 22 de maio a 28 de junho (2018): pré-produção (pesquisa, roteiro, compra dos materiais necessários)
- 29 de junho (2018): filmagens.
- 5 de julho (2018): pós-produção

Equipe

Daniela C. Araújo – direção e produção

Ramon R. Taulois – produção

Giuliano Lucas – captação e edição de imagens

¹ Segundo Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário* (2005), “o modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas.” (NICHOLS, 2005, p.138). Entendo que a diferença entre os dois gêneros – videoarte e documentário poético – está na relação que cada um tem com a realidade, enquanto o documentário poético assume um papel mais didático e realista, a videoarte opera numa dimensão mais abstrata.

ARGUMENTO

Há no corpo certas manifestações de linguagem muito úteis ao dia-a-dia, à interação social. No corpo, por isso, há a possibilidade de abrigar um mundo, entalhar toda uma existência em suas dobras, uma maneira de esgueirar-se sem que se repare na fúria de suas entranhas. Na dança o homem pode construir um habitat, uma paisagem aderente, uma matéria porosa que se deixa afetar pelas trocas.

A questão do gestual, para mim, sempre foi relevante, pois acredito numa comunicação não-verbal não apenas utilitária, mas de uma profundidade bem maior; penso que o corpo armazena informações de outra ordem, que são *ditas* apenas em determinadas circunstâncias.

Li num artigo da professora Mona Magalhães, a seguinte passagem: “É por meio dos movimentos corporais ligados às envolturas do corpo que acontece o diálogo semiótico permanente entre o sujeito e o mundo” (TAVARES, 2013, p21) e fiquei ainda mais confiante nessa ideia. Entendi que a escritura do corpo é um pressuposto da teoria da dança e que o modo como o corpo se dispõe no mundo também pode ser um posicionamento político. Nem tudo o que diz o gesto tem um sentido literal e a beleza talvez esteja justamente nisso, não é necessário fazer completo sentido, por esse motivo o gesto pode exprimir coisas que as palavras não conseguem e, talvez por isso também, a pele represente tanto perigo à máquina estatal. Magalhães escreve ainda que

O corpo visível e sensível não é mais concebido como um puro actante com posição formal presumida, mas como um actante que ocupa posição corporal, 'primordial dos impulsos e resistências que sustentam a ação transformadora dos estados de coisas do mundo' (TAVARES, 2013 p23)

Para Dardel, “a paisagem é um escape para toda a terra, uma janela sobre possibilidades infinitas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso.” (DARDEL, 2011, p.31)

Nesse caso, se uma paisagem também pode pressupor movimento, não seria o corpo insubordinado um meio de inscrever existência e um esforço da imaginação?

A professora Sônia Machado de Azevedo – professora do departamento de Teatro desta universidade -, em seu artigo *Artes da presença: desenhos vivos do desejo*, publicado em 2013 nos mostra um possível percurso criativo do artista da cena, seja qual for a

modalidade; e nos provoca com as seguintes questões: “Quais desejos, emoções e pensamentos se escondem sob a nossa pele? Quais são esses movimentos que irrompem o tempo todo denunciando nossa humanidade?” (TAVARES, 2013, p234)

Li o capítulo *A Máscara* do livro *Memórias da plantação* (2019), de Grada Kilomba, pensando nessa denúncia de humanidade; nele Kilomba descreve, usando a psicanálise, como teria se dado a origem do racismo, quando um sujeito projeta no Outro tudo aquilo que não deseja para si e tenta calar de todas as formas esse Outro desumanizado. O trecho a seguir nos traz pistas sobre esse silenciamento e importância do dizer:

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo a boca torna-se o órgão de opressão por excelência, ela representa o órgão que os(as) brancos(as) querem – e precisam controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p.33-34)

Outra contribuição relevante acerca desse assunto surge na emocionante palestra de Chimamanda Ngozi Adichie, *O perigo da história única*, proferida em 2009 e publicada em 2019; nela Adichie discorre sobre essa criação de estereótipos muito útil para o mecanismo silenciador, como podemos ver no seguinte trecho:

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer ‘ser maior que o outro’. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende de muito poder.

O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele 'em segundo lugar'. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente. (ADICHIE, 2019 p.22-24)

Toda a desumanização e apagamento parecem ter contribuído mais ainda para a cultura corpórea nas sociedades africanas e afro-diaspóricas, pois como o negro não podia se expressar pela fala, houve uma circunstância de sobrevivência a partir de sua pele, seus movimentos e seu modo de vida. Azevedo nos traz mais algumas informações sobre esse fenômeno:

Há uma fala interior que não fala apenas nas palavras, mas nas sensações, mais ainda, nas percepções, em imagens e fantasias que assomam de súbito ou ao longo dos dias, ou talvez uma conversa interior que não sossega nunca, pois responde constantemente a outros mundos, a um lugar entre mundos (...) O artista move-se nesse espaço intermediário: nem sonho, nem

realidade, onde ele se dá conta da realidade sim, mas distanciada, como algo que aguarda um desconhecido futuro. E o ato criador também é sempre uma relação com o outro, é sempre um projetar-se para fora, rumo ao mundo. (TAVARES, 2013 p236-237)

A busca pelo Outro, pela comunicação, atinge uma dimensão física, o corpo necessita dizer sobre a sua origem, a sua dor, sua alegria; necessita de algum suporte para depositar esperança. Azevedo prossegue:

Os espaços de cultura são espaços de vivência plena de cidadania e guardam estreita relação com os espaços primeiros (...) O artista da presença, ao se colocar em local público exerce sua cidadania, seu direito de fala, realiza seu impulso para o aparecimento e seu desejo de ter essa aparição testemunhada pelos seus pares; a cidadania cultural garante o direito de falar e ser ouvido. (TAVARES, 2013, p.240)

Era preciso entender a profunda relação dos orixás com a natureza, especialmente a relação de Oxum com as águas doces; para tanto recorri a Pierre Verger, Reginaldo Prandi e Antônio Risério, pois nesses autores pude encontrar literatura necessária acerca das lendas e mitos africanos que foram trazidas ao Brasil por nossos antepassados escravizados. Entendi que as águas doces não são para Oxum apenas o lugar onde ela repousa e guarda seus tesouros, mas que as águas doces são Oxum, são a maneira como ela se move, seu estados de humor e a sua plasticidade. Para Risério,

O vínculo religião-natureza, ou antes, a sacralização ambiental, gera uma série de traços típicos das religiões africanas. Movendo-se num universo religioso, os africanos possuem múltiplos templos e uma conduta religiosa multifária. O próprio iniciado na esfera do sagrado é, ele mesmo, um templo vivo do divino. Como são templos coisas como fontes, lagos, riachos, montanhas, árvores, bosques, colinas, grutas, rios. Tudo no ambiente – biótico ou abiótico – é passível de sacralização. A natureza não é vazia. Seus objetos estão carregados de significância religiosa. De vibrações especiais. (RISÉRIO, 2012, p.61)

É possível inferir, portanto, que a cultura das sociedades africanas têm profunda relação com a natureza e que essa natureza inclui os corpos, que de algum modo fazem parte do divino. A pesquisadora Denise Zenicola, em sua dissertação de mestrado publicada em 2001, escreve que

Pela importância dada ao corpo, a dança no ritual representa um determinante elemento do processo, pois é por intermédio desta que acontece a corporificação da entidade; o corpo, ao dançar, intermedia o mundo sagrado com o profano.

A performance no ritual do Candomblé apresenta uma união entre canto, dança e batuque. Estes três elementos, que não podem ser considerados funções autônomas segundo as culturas africanas, estão incumbidos de, juntos, ao lado de – lendas objetos e mitos, promover a interação entre o mundo, que em Nagô tem uma parte visível – o aiê – e outra invisível – o orum – com os homens.

É a história de um corpo biológico que, ao praticar formas espetaculares de performances revela também a história de um corpo cultural e social. Esta performance assume dimensões que dialogam e explicam este corpo, na construção de um corpo mágico. (ZENÍCOLA, 2001, p.10)

Para Zenícola, nos ritos de matriz africana os orixás são como forças da natureza que no momento do transe irrompem em forma de dança. Segundo ela,

A entrada desta energia no corpo pode ser comparada a uma conexão do homem com a natureza. Ao ser acionada, esta energia permite que o Orixá interno do fiel se manifeste, ou seja, a entrada desta energia apenas permitiu o aflorar do Orixá, de algo que já existia dentro do corpo. O corpo, ao ser acionado, através do som dos atabaques, cantos e danças, permite emergir, decodificando-o, o seu Orixá interno, um outro lado também seu, já treinado e disciplinado. (ZENÍCOLA, 2001, p.51-52)

Isso talvez seja o que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro considera como “modos próprios de habitar o tempo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.2), em seu texto *Os Involuntários da Pátria – Elogio do subdesenvolvimento*, quando se refere aos indígenas amazônicos, mais tarde Castro prossegue:

A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas. Pense-se nos LGBT, separados de sua sexualidade, nos negros, separados da cor de sua pele e de seu passado de escravidão, isto é, despossessão corporal radical; pense-se nas mulheres, separadas de sua autonomia reprodutiva. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p.8)

A sobrevivência das religiões de matriz africana no Brasil parece uma tentativa de religar não apenas o humano e o divino, mas uma tentativa de nos religar com um passado e uma metafísica que, não fosse por esse esforço de memória, pela transmissão oral e visual de códigos e símbolos, teria se perdido no tempo e na homogeneização cultural. Viveiros de Castro defende, em seu texto *Uma notável reviravolta*, a proliferação de pequenas multiplicidades, como forma de arejar as teorias antropológicas, “Não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, írisá-los, fractalizá-los.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.28), acredito ser saudável para toda a sociedade que esta prática seja exercida em vários âmbitos da vida pois, quanto mais ideias diversas estiverem envolvidas nos debates, menores são as chances de termos conclusões simplistas e incompletas. À respeito destas variações contínuas, Muniz Sodré - professor do departamento de Comunicação da UFRJ e pesquisador da cultura afrodiáspórica -, nos diz que:

Somos *naturalmente* diferentes uns dos outros: os filhos diferentes dos pais, assim como de seus compatriotas ou dos indivíduos do resto do mundo. A variação é *naturalmente* imprescindível à transformação evolutiva. Mas ao

contrário da distinção dos fenômenos como mero princípio lógico do conhecimento, a diversidade implica um *conhecimento* da diferença, que supõe que a sua pluralidade numérica e espacial, assim como a atribuição de uma identidade a ser sensivelmente *reconhecida*. Sem o reconhecimento no plano dos afetos não se cria a solidariedade imprescindível à aproximação das diferenças. (MUNIZ, Sodré, 2017, p.19)

Para que as multiplicidades sejam percebidas é necessário um processo de sensibilização que parta não de uma visão paternalista das culturas não-brancas, mas de uma perspectiva horizontal de onde seja possível enxergar o Outro tal como é, indivíduo igualmente capaz de conceber realidades e fabulações extraordinárias, assim como a vida.

Finalmente, para Zeca Ligièro – professor do departamento de Teatro desta universidade, dedicado ao NEPAA -, a relação com ritual não pode ser tomada como mera teatralização de um personagem, há muito mais elementos envolvidos em cada variação cultural, para ele

O processo do ritual é um reaprender com os sacerdotes e pajés a forma como seus ancestrais conviviam com o sagrado na África, no caso do candomblé (orixás, voduns, inkices) e em diferentes formas no Tambor de Mina (encantados e caboclos) e em muitos casos na umbanda (pretos velhos, caboclos etc.), ou ainda nos páramos distantes dos Andes, na selva Amazônica, no serrado, na mata Atlântica... Por meio de uma dança própria, teatral, coreografada, paramentada, compartilhada com a comunidade, completando desta maneira a última necessidade da ocorrência do teatro: a presença dos espectadores e preferivelmente seu total envolvimento. O seu transporte e a sua transformação. Transcendendo as opressões mentais, físicas, psicológicas e integrando-se com a energia sagrada do cosmos. (LIGIÈRO, 2019, 54)

A teatralização do transe e o refinamento da linguagem do corpo são capazes de nos transpor a um estado de ânimo que só o sentimento de pertença pode nos proporcionar, esse conjunto de afinidades que fazem o indivíduo se reconhecer no Outro e que se constitui numa identidade demonstram que o artista da cena promove não apenas uma escrita de si, mas, também uma escrita do Outro que a decodifica e propaga, permitindo que aconteça esse esforço de memória e imaginação que inscreve no mundo, através da interferência do gesto, a existência das diversidades.

CONCLUSÃO

A escolha de escrever sobre Ijexá, para mim, sempre esteve ligada à ideia de que essa seria uma iniciativa dentro de uma tarefa coletiva antirracista, imaginava que era necessário produzir presença das tradições populares dentro da academia e que isso poderia, de algum modo, ajudar a reparar a negligência de nossa sociedade com a dívida histórica que temos com o povo negro e atribuir a produção de cultura para pessoas que de fato a fizeram.

Djamila Ribeiro, em *Pequeno Manual Antirracista* (2019), nos fala que é preciso fazermos pequenos exercícios de percepção para desestruturar o ego branco e nos percebermos criticamente (RIBEIRO, 2019, p.107), Chimamanda Adichie com sua precisão e sensibilidade única, nos diz que

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (...) Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso. (ADICHIE, 2019, p.32-33)

Olhando para trás entendo que sim, é importante que existam tais iniciativas na academia, mas que partam, sobretudo, justamente das pessoas das quais esse estudo tratou, pois apesar de estarmos todos implicados nessa realidade e falarmos com todo o respeito e admiração, é urgente que haja presença negra de fato e que se faça conhecer a pluralidade da diferença para que haja justiça social.

Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), nos dá a seguinte lição:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão

indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019, p.32-33)

As histórias importam sim, e muito, mas é preciso que sejam contadas por seus protagonistas, para que se tornem protagonistas de seu presente, passado e futuro, para que estejamos sempre alertas aos perigos da violência e da padronização, pois somos diversos e é lindo que assim seja, que possamos aprender com o perspectivismo amazônico que é bonito estarmos lado a lado, numa postura horizontal e que é ainda mais interessante quando o centro da roda pode ser ocupado por todos, mostrando diferentes compreensões de mundo e que é isso que enriquece nossa existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAS, Benjamin. **Dança Ijexá**. 2009. (4m03s). Disponível em:

<<https://youtu.be/VVaKmfNJJXc>>. Acesso em: 31 dez. 2019.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: Notas sobre a política**. Trad: Davi Pessoa. São Paulo: Autêntica, 2015.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **As Américas Negras: As civilizações Africanas no Novo Mundo**. Trad: Eduardo de Oliveira e Oliveira. São Paulo: DIFEL Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1985.

_____. **O sonho, o transe e a loucura**. Trad: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três estrelas, 2016.

CARNEIRO, Edison. **Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Trad: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FARINELLI, Franco. **A invenção da terra**. Trad: Francisco Degani. São Paulo: Phoebus, 2012.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens: Estudos das Performances Afro-ameríndias**. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 1ª edição. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- PEREIRA, Amílcar Araújo. **O Mundo Negro: Relações Raciais e a Constituição do Movimento Negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.
- _____. **Pequeno Manual Antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras: 2019.
- RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: Notas sobre Afoxés e Blocos do Carnaval Afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.
- _____. **OrikiOrixá**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva, Org: Keiserman, Nara, Org. **O corpo cênico: entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- _____. **Os Involuntários da Pátria – elogio do subdesenvolvimento**. In: Caderno de Leituras / Série Intempestiva. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 2002.
- _____. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.
- WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ZENÍCOLA, Denise Mancebo. **Dança das Iabás no Xirê: ritual e performance**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

