



COINTER PDVL 2020

VII CONGRESSO INTERNACIONAL DAS LICENCIATURAS

Edição 100% virtual | 02 a 05 de dezembro

ISSN:2358-9728 | PREFIXO DOI:10.31692/2358-9728

IJEXÁ: SABERES QUE PRODUZEM DIFUSÃO CULTURAL E AUXILIAM NO RECONHECIMENTO HISTÓRICO DAS CORPOREIDADES BRASILEIRAS

IJEXÁ: CONOCIMIENTOS QUE PRODUCEN DIFUSIÓN CULTURAL Y ASISTEN EN EL RECONOCIMIENTO HISTÓRICO DE LAS CORPORACIONES BRASILEÑAS

IJEXÁ: KNOWLEDGE THAT PRODUCE CULTURAL DIFFUSION AND ASSIST IN HISTORICAL RECOGNITION OF BRAZILIAN CORPORATIONS

Apresentação: Comunicação Oral

Rodrigo Lemos Soares¹

DOI: <https://doi.org/10.31692/2358-9728.VIICOINTERPDVL.0342>

RESUMO

Ijexá é uma cidade do Estado de Osun. Assim como as demais manifestações culturais abarcadas em solo brasileiro o Ijexá apresenta caracteres diferentes do praticado em solos africanos. De todos os toques sacros do candomblé, ele é provavelmente o mais suave e cadenciado, emoldurando a dança dengosa e sensual de Oxum e Logum. A escrita deste texto parte dessa premissa para pensar uma prática pedagógica em danças afro, isso sem negligenciar o fato de que as danças afro possuem, nesse caso, caracteres de mitologias dos(as) orixás. Os itãs nos conduzem ao passado, à história e à memória das práticas religiosas, em caso brasileiro, aos tempos das agruras da escravidão, e, também, ao tempo presente. Elas carregam caracteres das ancestralidades e, por isso, se inscrevem, nas memórias dançantes daqueles(as) que as praticam. O Ijexá, apresenta os arquétipos que são traduzidos por meio de técnicas corporais, as quais compõem as experiências dos sujeitos. Os excertos narrativos que escaparam ao objetivo geral, apontam relações das danças e suas múltiplas funções sociais. O estudo ensaístico me permitiu compreender que o ensino das danças é algo de caráter subjetivo e também, de algum modo, condicionado pela própria historicidade das vivências religiosas, dependentes que são de contextos socioculturais e, por sua vez, geográficos específicos. Além disso, são desenvolvidos no tempo presente, a partir de conhecimentos específicos, ou seja, os fundamentos que em alguns locais são organizados pelos segredos. Entendi que nas dinâmicas estruturais, dos jogos que balizam as relações de poder, a educação dos corpos produz subjetividades e que, por essa razão forja identidades.

Palavras-Chave: Ensino de dança, Ijexá, Danças Afro, Educação, Corporalidades.

RESUMEN

Ijexá es una ciudad en el estado de Osun. Al igual que las demás manifestaciones culturales cubiertas en suelo brasileño, Ijexá presenta caracteres diferentes a los que se practican en suelos africanos. De todos los toques sagrados del candomblé, probablemente sea el más suave y cadenciado, enmarcando la danza dulce y sensual de Oxum y Logum. La redacción de este texto parte de esta premissa para pensar en una práctica pedagógica en las danzas afro, sin descuidar que las danzas afro tienen, en este caso,

¹ Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas/ Faculdade de Educação/ Programa de Pós-graduação em Educação, rodrigosoaresfurg@gmail.com

UMA PARTE DO TÍTULO EM PORTUGUÊS, NEGRITO, CAIXA ALTA

personajes de mitologías de los orixás. Nos remonta al pasado, a la historia ya la memoria de las prácticas religiosas, en el caso de Brasil, a los tiempos de las penurias de la esclavitud, y también a la actualidad. Llevan personajes de los antepasados y, por tanto, están inscritos en la memoria danzarina de quienes los practican. Ijexá presenta los arquetipos que se traducen a través de técnicas corporales, que configuran las vivencias de los sujetos. Los extractos narrativos que escaparon al objetivo general, señalan las relaciones entre los bailes y sus múltiples funciones sociales. El estudio ensayístico me permitió comprender que la enseñanza de la danza tiene un carácter subjetivo y también, de alguna manera, condicionada por la historicidad de las vivencias religiosas, que dependen de contextos socioculturales específicos y, a su vez, geográficos. Además, se desarrollan en la actualidad, en base a conocimientos específicos, es decir, los fundamentos que en algunos lugares están organizados por secretos. Entendí que en la dinámica estructural, de los juegos que orientan las relaciones de poder, la educación de los cuerpos produce subjetividades y que, por ello, forja identidades.

Palabras Clave: Enseñanza de Danza, Ijexá, Danzas Afro, Educación, Corporalidades.

ABSTRACT

Ijexá is a city in the state of Osun. Just like the other cultural manifestations covered in Brazilian soil, Ijexá presents different characters from that practiced in African soils. Of all the sacred touches of candomblé, it is probably the softest and most cadenced, framing the sweet and sensual dance of Oxum and Logum. The writing of this text starts from this premise to think of a pedagogical practice in afro dances, without neglecting the fact that afro dances have, in this case, characters of mythologies of the orixás. Its take us back to the past, to history and to the memory of religious practices, in the case of Brazil, to the times of the hardships of slavery, and also to the present time. They carry characters from the ancestors and, therefore, they are inscribed in the dancing memories of those who practice them. Ijexá presents the archetypes that are translated through body techniques, which make up the subjects' experiences. The narrative excerpts that escaped the general objective, point out the relationships between the dances and their multiple social functions. The essayistic study allowed me to understand that the teaching of dances is something of a subjective character and also, in some way, conditioned by the historicity of religious experiences, which depend on specific socio-cultural and, in turn, geographic contexts. In addition, they are developed in the present time, based on specific knowledge, that is, the fundamentals that in some places are organized by secrets. I understood that in the structural dynamics, of the games that guide power relations, the education of bodies produces subjectivities and that, for this reason, forges identities.

Keywords: Dance teaching, Ijexá, Afro Dances, Education, Corporalities.

Primeiros passos...

Ijexá é uma cidade do Estado de Osun (Oxum). Assim como as demais manifestações culturais abarcadas em solo brasileiro o Ijexá apresenta caracteres diferentes do praticado em solos africanos. De todos os toques sacros do candomblé de Ketu, o Ijexá é provavelmente o mais suave. O ritmo é suave e cadenciado, emoldurando a dança dengosa e sensual de Oxum e Logum. De ritmo dos terreiros, o Ijexá acabou também chegando ao carnaval, a partir da criação dos afoxés baianos, no final do século XIX. As danças de Oxum e seu filho Logun-Edé, simulam um banho vaidoso nas águas dos rios, enquanto se miram no espelho e seduzem a todos de forma faceira e, vez por outra, enganadora.

O toque do Ijexá busca descrever, então, a cadência sedutora e feiticeira das águas. A composição coreográfica, oriunda da prática pedagógica em dança, combina elementos destes três orixás, no sentido de compor um olhar que aproxima os pontos em diálogo das

corporalidades de cada figura. Para tanto, escolhi abordar as marcações, saltos e deslocamentos característicos, dos mesmos. Além disso, recorri a uma progressão que foi dos passos básicos, momentos específicos das danças abordadas, até o sincretismo religioso que as envolve, dialogando com fazeres no Brasil e em solo africano. Este texto, então, é uma sistematização de uma aula de dança afro, ocorrida em um curso de licenciatura em dança, focando nos processos de aprendizagem, bem como, em epistemologias que envolvem o campo da educação, principalmente, pensando em pedagogizações decolonizadoras. Para tanto, além da escrita reflexiva deste texto, apresento ao final do mesmo tanto o plano de aula, quanto o material pedagógico utilizado.

Ijexá: situando o terreno e os terreiros...

Ilexá é uma cidade do Estado de Osun (Oxum) pertencente as tradições dos Yorubá, já foi a capital do reino de Oyó. Dentre as cidades e aldeias desta região da Nigéria, Benin e Togo. Ilexá é a maior, além de ser um centro agrícola e comercial. Segundo as lendas dos Ijexás, menciona que a origem deste povo vem de um filho de Oduduwa, chamado Obokun. Segundo Reginaldo Prandi (2005)

São chamados sudaneses os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda, mais o norte da Tanzânia. Seu subgrupo denominado sudanês central é formado por diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os povos localizados na região do Golfo da Guiné, povos que no Brasil conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários grupos de língua e cultura iorubá, entre os quais os das cidades ou regiões de Oió, Queto, Ijebu, Egbá, Ifé, Oxogbô, Ijexá etc.) (PRANDI, 2005, p. 2).

Segundo Prandi (2005), “[...] os precursores dessas religiões foram negros das etnias nagôs ou iorubás, especialmente os das cidades e regiões de Oió, Lagos, Queto, Ijexá, e Egbá, e os povos Fons, aqui chamados Jejes, sobretudo os Mahis e os Daomeanos” (p. 165). Usa-se a expressão “Kabó ó!”, porém a mesma, não reflete apenas um abrir de portas do Ijexá, mas um convite à discussão de temas que reflitam o resgate e a preservação da cultura afro-descendente no Brasil, de modo a contribuir para romper com preconceitos. Carneiro (1967) expõe que “os Orixás nagôs são, em geral, personagens evemerizados, que representam as forças elementares da natureza ou as atividades econômicas que se entregavam os negros na região do Níger” (CARNEIRO, 1967, p. 79).

[...] Em território africano, o culto aos Orixás era constituído de forma regional e patriarcal. Numa disposição regional tem-se a territorialização do culto, o qual se ligava a um Orixá específico, por exemplo: em Oió cultuava-se Xangô, Orixá da justiça, do fogo e dos raios, já em Irê o domínio religioso era de Ogum, divindade ligada à guerra e a tecnologia (DA SILVA, 2010, p. 101).

UMA PARTE DO TÍTULO EM PORTUGUÊS, NEGRITO, CAIXA ALTA

Esta mesma autora afirma que “[...] Na historiografia sobre os nagôs são recorrentes afirmativas de que a mulher sempre deveria cultuar o Orixá do pai e de forma consecutiva o Orixá daquele que ela coabitasse em relações matrimoniais” (DA SILVA, 2010, p. 101). Eduardo Miranda (2014) afirma que,

[...] o Legado Ancestral Africano como saberes culturais dos nossos ancestrais africanos e afro-brasileiros que não necessariamente são cultuados nos espaços dos Terreiros, por exemplo, o fato de vestir a indumentária com influências africanas, dançar o ritmo Ijexá, cantar músicas em Iorubá não enquadra o sujeito como adepto do Candomblé e, sim, como realimentador dos elementos culturais dos seus ancestrais africanos (MIRANDA, 2014, pp. 39-40).

Ainda, para Miranda (2014), “[...] O Ijexá embala os corpos-territórios os quais grafam em diversas direções as linhas policromáticas das matrizes africanas e afro-brasileiras” (MIRANDA, 2014, p. 159). No entanto, assim como as demais manifestações culturais abarcadas em solo brasileiro o Ijexá apresenta caracteres diferentes do praticado em solos africanos. Este fator, por sua vez, não fere, mas enriquece os cultos, a partir das múltiplas manifestações de dança, música, vestimentas e mesmo ritos.

Como chega ao Brasil?

Através de Mejjã, africana do povo Ijexá, trazida à força para o Brasil, para ser escrava. Seu nome de batismo em solo brasileiro foi Inês Maria. Cultuava Oxum Abalô, por ser filha mitológica desta orixá. No entanto, “[...] os luxos da Oxum foram substituídos pela corrente, pela cafua, pela senzala”. Ainda, segundo esta história, Inês trouxe consigo o fato de acreditar na Liberdade, em uma forma de descendência sem as marcas do ferro da escravidão. Ainda na senzala, conheceu Leocádio Figueiredo (negro brasileiro de origem angolana) e com ele, Inês gerou Maria Figueiredo (única filha). Era a esperança de sobrevivência do axé ijexá nas terras do Brasil, na Região do Cacau. Isso implica determinadas linhas de ação e compromissos da própria casa, que traz consigo as marcas da nação ijexá, que se distingue das demais pelo ritual, pelos toques, pelos cânticos e pelas danças. Em Miranda (2014) “[...] o ritmo Ijexá apresenta uma sonoridade mais lenta com características fúnebres, de cortejo, com passos lentos e marcados, ressaltando que no Candomblé o velório também é festa” (p. 106).

Segundo Miranda (2014) “[...] a importação dos nagôs foi intensificada, posto que as guerras internas nos reinos de Oiô, Queto, Egba, Yagba, Ijexá, Ijebu, Ifé desencadeou a exportação de dezenas de homens e mulheres em condições de escravos para o solo baiano” (p. 105).

Caracterizando...

De todos os toques sacros do candomblé de Ketu, o Ijexá é provavelmente o mais suave. Vale esclarecer, para início de conversa, que a palavra Ijexá origina-se do vocábulo Ijèsá, uma subdivisão da etnia iorubá e o nome da cidade nigeriana que é considerada o berço do grupo. Nessa cidade se cultuam, sobretudo Oxum e Logun-Edé – e o Ijexá designa o ritmo das danças principais desses orixás. Tocam-se, também, ijexás (ainda que não seja o ritmo predominante) para Exu, Osain, Ogum, Oyá, Obá, Oxalá, Orunmilá. O Ijexá é apresentado nos terreiros somente com as mãos, dispensando-se o uso dos aguidavis (as baquetas de percussão). O ritmo é suave e cadenciado, emoldurando a dança dengosa e sensual de Oxum e Logum. Para Lopes (2005) “[...] os cânticos são tradicionalmente acompanhados por atabaques do tipo ‘ilu’, percutidos com as mãos, além de agogôs e xequerês, no ritmo conhecido como ‘ijexá’”. Miranda (2014) ratifica expondo que,

[...] o agogô é um instrumento muito importante por ser o responsável por dar o tom para os demais artefatos musicais, tanto que nos ensaios, assim como no desfile na Micareta, o primeiro corpo-sonoro a compor o território pombalense advém do contato entre a baqueta de metal com as campânulas do agogô, anunciando a entonação rítmica do Ijexá com linhas sonoras invisíveis, mas repletas de simbologias grafadas no campo da comunicação visual. O atabaque é outro instrumento representativo dos afoxés com tamanho reduzido, possuindo encouramento em ambas as bocas do instrumento. São denominados de Runs, Rumpis e Lés² (MIRANDA, 2014, p. 150).

“De ritmo dos terreiros, o ijexá acabou também chegando ao carnaval, a partir da criação dos afoxés baianos, no final do século XIX. Algumas pessoas e até mesmo alguns livros fazem certa confusão ao citar o afoxé como um ritmo. O afoxé é o cortejo – o ritmo que emoldura o cortejo é o ijexá. A expressão afoxé, inclusive, vem do iorubá àfose (encantação pelo som, pela palavra). O afoxé Filhos de Gandhi, fundado por ogãs de candomblé na década de 1940, até hoje se apresenta no carnaval ao som do ijexá – e começa sempre o cortejo tocando para Logun-Edé. Os que já viram um xirê certamente se recordam das danças de Oxum e seu filho Logun-Edé, simulando o banho vaidoso nas águas dos rios, enquanto se miram no espelho e seduzem a todos de forma faceira e, vez por outra, enganadora. O toque do Ijexá busca descrever, por isso, a cadência sedutora e feiticeira das águas”.

[...] a arte de dançar embalada pelo som do Ijexá, 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,

² Especificamente **RUM** é o maior dos atabaques e possui o registro grave; **RUMPI** é o segundo e possui o registro médio e **LÊ** é o menor e possui o registro agudo. Além dos tambores usam-se também os Gãs (sinos).

ou seja, essa concepção também provém de um desenho projetual (MIRANDA, 2014, p. 148).

Pode-se dizer que as expressões da cultura corporal afro-brasileira é um exemplo da vivência de uma corporeidade plena. Segundo Guerra (2008), “o africano canta e dança nos diversos eventos da comunidade a que pertence e das mais variadas formas que a criatividade e a espiritualidade lhe concedem, mas, especialmente para celebrar a vida!” Para Guerra (2008) a cultura corporal africana, manifesta-se: na “[...] dança, corpo, movimento, sons, ritmos, palavras, contagiando e penetrando no seu eu e nos outros seres a sua volta, o ímpeto mais sublime de ‘energia vital’ que no Brasil é chamado de Axé”. Para Souza (2000),

No candomblé as danças são caracterizadas pela função que exercem de não impressionar o público, mas de demonstrar um sentido para a vida terrena através da síntese dos gestos e movimentos dos orixás. Já na dança afro, uma boa parte de seu conteúdo e da sua forma sofre considerável criatividade para causar impressão e, quando os mitos são representados e interpretados por um solista, isto é, um único dançarino-ator em cena, a dança poderá ser executada por improvisos (SOUZA, 2000, p. 305).

Nesse excerto, encontram-se algumas características da cultura afro, como a criatividade, a valorização da ritualidade e a presença corporal plena. Diante dessas características como a escola pode incluir a dança afro-brasileira na escola? Além das danças artísticas, encontra-se as danças midiaticizadas e comercializadas, como o axé. Para Silveira, Cardoso e Sabbag (2008) os “[...] dançarinos de axé possuem uma visão mais voltada à exposição corporal, de realizar movimentos perfeitos, mostrando seu corpo, também perfeito e sempre voltados à sensualidade, costumam chamar a atenção através da forma de atuar com seu corpo” (SILVEIRA, CARDOSO, SABBAG, 2008, p. 04).

Sobre Logum Odé³, Ossanha e Oxumaré: incursões nas margens...

Segundo Prandi (2016) *Logum Edé* é metade Oxum (rio) e metade Erinlé – Oxóssi (mato), porém suas metades nunca podem se encontrar. Ele habita estas duas paisagens, em momentos distintos. Possui um *ofá* (arco e flecha – herdados do pai) e *abebé* (espelho – herdado da mãe). Vaidoso como seus pais era “considerado o príncipe do encanto e da magia” (idem, p. 137). Devido as suas características era considerado uma criança de personalidade dupla e assim, passava metade do ano com seu pai e a outra com sua mãe, porém devido não respeitava nem a um, tampouco a outra, por crer na sua vaidade. Erinlé não sabia que Logum Odé era seu filho e se apaixonara por ele, dada capacidade sedutora do menino.

³ O mesmo orixá pode aparecer com escritas como: Logum Odé, Logun-edé.

Para Barbosa Júnior (2014) Logun-edé vivia nas águas como mulher e nas matas como homem apresentando traços hermafroditas. Quando no seu “aspecto feminino usa saia cor-de-rosa e coroa de metal e no aspecto masculino, usa capacete de metal, arco e flecha, capangas e espada” (p. 42). Dentre suas lendas estão: Logum Odé é salvo das águas; Logum Odé devolve a visão a Erinlé; Logum Odé rouba segredos de Oxalá e Logum Odé é possuído por Oxóssi.

Já *Ossanha*⁴, “[...] é filho de Nanã e irmão de Oxumaré, Euá e Obaluaê, era o senhor das folhas, da ciência e das ervas, o orixá que conhece o segredo da cura e o mistério da vida” (PRANDI, 2016, p.153). Para Júnior (2014) em alguns terreiros “[...] este orixá é cultuado como Iabá (orixá feminino)” (p.70). Ao lado de Oxóssi rege as florestas. Dentre suas lendas estão: Ossaim recusa-se a cortar as ervas miraculosas; Ossaim dá uma folha para cada orixá; Ossaim cobra por todas as curas que realiza; Ossaim vinga-se dos pais por o deixarem nu; Ossaim vem dança na festa dos homens e Ossaim é mutilado por Orunmilá.

Oxumaré, “[...] filho mais novo e preferido de Nanã” (BARBOSA JÚNIOR, 2014, p.90). Segundo este mesmo autor, por evocar renovação constante Oxumaré pode “[...] diluir a paixão e o ciúme em situações onde o amor perdeu terreno” (idem. p. 91). Além disso,

[...] nos seis meses em que assume a forma masculina, tem-se a regulagem entre chuvas e estiagem, uma vez que, enquanto o arco-íris brilha, não chove. Por outro lado, o próprio arco-íris indica as chuvas em potencial, prova de que as águas estão sendo levadas para o céu para formarem novas nuvens. Já, nos seis meses em que assume a porção feminina, tem-se a cobra a rastejar com agilidade, tanto na terra quanto na água (BARBOSA JÚNIOR, 2014, pp. 90-91).

Dentre suas lendas estão: Oxumaré desenha o arco-íris no céu para estancar a chuva; Oxumaré fica rico e respeitado; Oxumaré transforma-se em cobra para escapar de Xangô; Oxumarê usurpa a coroa de sua mãe Nanã e Oxumarê é morto por Xangô.

Entre danças, movimentos e expressões das mitologias dos orixás...

Referente aos ritos religiosos Ikeda (2016) expõe que:

Trata-se do Ijexá originalmente nos cultos de candomblé (iorubá), nos quais sempre se relacionam o som (música), a expressão corporal (dança) e dramática (personagens) e o ritual religioso. Canta-se em dialeto africano predominantemente, mesmo que apenas como referência simbólica, para Oxum principalmente (Nigéria), mas também para outros orixás. É música de culto religioso (funcional), de tradição oral, que propicia incorporação (espiritual) ao iniciado, sustenta o passo e a dançado orixá incorporado. Propicia o “convívio” com a espiritualidade, os antepassados e os seguidores (IKEDA, 2016, pp. 31-32).

⁴ O mesmo orixá pode aparecer com escritas como: Ossanha, Ossaim, Ossãe, Osayn.

UMA PARTE DO TÍTULO EM PORTUGUÊS, NEGRITO, CAIXA ALTA

A dança, “[...] que é de transe, adquire um duplo papel: de um lado dá-se a demonstração da experiência mística do fiel na transformação interior, do outro, por meio dos passos das coreografias, conta a história mítica e revela a visão de mundo do grupo” (BARBARA, 2002, p.02). “[...] A dança não é uma simples e fria repetição automática de gestos ou de coreografias, mas uma nova experiência do corpo, um corpo que passou por todo um processo ritual” (BARBARA, 2002, p.08). As danças dos orixás, segundo a autora, sempre representam suas histórias e mitologias, no entanto, elas sofrem com as interferências das vidas mundanas dos praticantes. Embora possuam caracteres específicos de cada orixá, para que os mesmos ocorram, faz-se necessário uma adaptação a um corpo específico, o que não fere a dança ou mitologia representada, mas expõe as diferenças entre os mundos mitológicos e as vivências cotidianas do hoje.

A música e a dança como parte integrante do cotidiano dos negros e a presença do candomblé observável no dia a dia, nos cantos (onde ofereciam serviços), nas lojas (onde habitavam coletivamente), ou nos terreiros (onde cultuavam seus deuses). Além de atividades ligadas ao candomblé, os negros elaboravam ainda uma série de divertimentos que também envolviam estas artes [...] A presença de instrumentos percussivos e os ritmos que acompanhavam danças e cantos, tanto no espaço sagrado quanto no profano, indicavam uma certa indefinição entre as manifestações lúdicas e religiosas (GUERREIRO, 2000, p. 67).

Desse modo, Barbara (2002) demarca que ao ocorrer desse modo, a dança em si não ocorre por repetições, mas sim por leituras possíveis, ou seja, transcrições corporais que ocorrem variando de um corpo para o outro, isto é, mesmo que dois sujeitos sejam filhos de um mesmo orixá eles possivelmente dançarão de modos distintos. Para Machado (2014) “[...] a dança, portanto, faz parte de uma concepção muito maior de movimento que só pode ser pensada a partir das cosmologias respectivas, seja de matriz Iorubá, Jeje, Efon, Bantu, Ijexá ou tantas outras” (MACHADO, 2014, p. 21).

No âmbito das religiões afro-brasileiras, por exemplo, a dança é um elemento crucial. Ela não está separada da cosmovisão inerente a esses sistemas de pensamento, uma vez que pares como corpo e espírito, corpo e pensamento não se dão como termos opostos e descontínuos como na cultura ocidental de matriz cristã. [...]E quando falamos em corpo e dança talvez estejamos categorizando elementos que em culturas e epistemologias não ocidentais não são categorizáveis tal como a ocidentalidade os entende; assim, o faço como mero recurso de referência, como o dizer com essas palavras me impele a fazer (MACHADO, 2014, p.21).

Na dança de Ossain, por exemplo, segundo Cardoso (2006) os movimentos imitam alguém bebendo algo, seriam os remédios que este orixá plantou. Porém, os movimentos dependem das letras entoadas. “[...] os gestos coreográficos, no decorrer da dança, seguem o significado contido na letra da canção [...]” (CARDOSO, 2006, p. 248). Isso porque, “[...] no candomblé, mito, dança e música, estão intimamente interligados” (CARDOSO, 2006, p. 250).

Na relação música-instrumental-dança, o rum emite frases musicais que podem ser tanto uma resposta a uma determinada frase coreográfica quanto um pedido para que se faça uma frase coreográfica. Essas frases coreográficas, por sua vez, são representações dramáticas, são gestos que imitam as características do orixá, principalmente, ditadas nos mitos. Por essa razão, faz-se importante o conhecimento dos mitos dos orixás, pois por intermédio deles passamos a compreender os significados contidos nas frases coreográficas (CARDOSO, 2006, pp. 250-251).

Depois do Exú, que é o mensageiro geral, Ogum é o primeiro orixá a ser dançado. Seus movimentos referendam a guerra. Como guerreiro que é ele chega abrindo e protegendo os caminhos para os próximos deuses e deusas chegarem (CARDOSO, 2006). Em suma,

[...] não se pode homogeneizar as concepções de dança e corpo, que, em culturas de matriz africana, por exemplo, vinculam-se a epistemologias e racionalidades que envolvem maneiras singulares de perceber/conhecer o mundo, impondo, inclusive, limites a esse conhecimento – não se pode compreender tudo, na dupla acepção do termo (MACHADO, 2014, p. 21).

Alio-me a ideia defendida pela professora Márcia Strazzacappa (2001) ao mencionar que a música e a dança para além de estarem associadas sofrem influências das regiões específicas onde se desenvolvem, porém são componentes das culturas locais dos povos. No entanto, para Cuche (1998), esses costumes, hábitos ou valores somente podem ser compreendidos se forem relacionados ao seu contexto cultural, ao seu tempo e seu povo, passado pela oralidade.

A oralidade como ferramenta de registro atingiu muitos campos da vida africana, o que deixou como legado para a dança, mesmo a afro-brasileira, uma grande lacuna quando falamos em sistematização ou mesmo um registro formal de um saber que há muito vem sendo repassado somente pelas vozes do corpo e do gesto (AUM MAGIC, 2017, s/p).

Para os africanos “[...] o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (CARDOZO, 2006 *apud.* AUM MAGIC, 2017, s/p). O corpo é forjado, ao mesmo tempo em que produz identidades.

A estética propriamente reconhecida da música negra baiana é mais uma construção da sua identidade do que elemento de status definidor de sua conduta meramente imagética. Os instrumentos percussivos, a gíngua sonora, a simbologia das danças e coreografias, e os grafismos espalhados pelo cenário (a rua), onde o corpo é uma das ferramentas dessa construção, são sintomas das mestiçagens que buscam a valorização do negro como sujeito formador de sua própria condição histórica (FILHO, 2016, p. 37).

Os corpos, as identidades são produtos de subjetividades constituídas em meio aos campos e relações de poder que estão implicadas nas memórias, estéticas, movimentos e sons específicos das culturas afro, em específico, de suas religiosidades.

As especificidades da dança afro são justamente essa trajetória que ela realiza a partir da tradição oral africana, resguardando elementos do drama ritual (homenagem aos deuses, à natureza, ao líder, ao cotidiano), e como qualquer dança de qualquer comunidade é representada principalmente pelos movimentos advindos dos rituais

UMA PARTE DO TÍTULO EM PORTUGUÊS, NEGRITO, CAIXA ALTA

(não necessariamente os religiosos, mas sim os culturais), acompanhados por forte influência dos instrumentos e ritmos africanos. Dança afro são os movimentos corporais ritmados que performatizam elementos das matrizes tradicionais orais africanas (CARDOZO, 2006 *apud.* AUM MAGIC, 2017, s/p).

A dança de matriz africana é entendida e utilizada como uma linguagem corporal socialmente contextualizada, que conta histórias, que descreve vivências, recria o mundo (SABINO; LODY, 2011 *apud.* AUM MAGIC, 2017, s/p).

A dança afro incorpora a dança dos orixás sem o caráter ritualístico ou litúrgico dos candomblés, adaptada para o palco a partir do terreiro. Nesse processo mudam-se os objetivos: a dança não é mais instrumento para se atingir o transe religioso o que torna os movimentos repetitivos ao som dos atabaques. A coreografia constrói uma grande variedade de movimentos corporais em rápida sequência procurando ocupar todos os espaços do palco. A mesma lógica se aplica à dança do maracatu, lundu, jongo, cafezal, caxambu, que também fazem parte da base coreográfica da dança afro. (LIMA, 1995 *apud.* AUM MAGIC, 2017, s/p).

A representação do orixá torna-se então diferenciada no culto e no palco. No culto, ela é dançada pelos membros da comunidade religiosa, com seus corpos distintos e não necessariamente com treinamento específico de dança, limitando-se ao enfoque religioso e ritual do movimento dançado. Para o palco, a movimentação de cada orixá foi trabalhada por Mercedes Baptista durante sua pesquisa de construção da técnica da dança afro-brasileira, o que dá à movimentação singularidades específicas a serem desenvolvidas pelo corpo treinado do bailarino.

Assim, a identidade africana não é apagada, mas ela adequa-se as tramas de poder, sendo expressadas pelos seus cânticos, pois conforme Hall (2006): “essas identidades não estão impressas em nossos genes. Entretanto nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial”. Pensando por esse viés, a identidade afrobrasileira acaba sendo definida nesses espaços socioculturais, embora haja uma desterritorialização de espaços, percebe-se essa fragmentação, onde as identidades produtos de uma representação, no que tange as suas práticas de resgate de origem, agregando assim, símbolos as suas músicas, cânticos, danças, entre outros (SOUZA *et. al.* 2016, p. 556).

As danças dos orixás são executadas sob um ritmo específico para cada divindade do panteão africano e cada uma terá traços coreográficos próprios. As coreografias das danças dos orixás remetem à mitologia de cada orixá, representando seus feitos, suas características individuais, suas histórias. Os orixás são comumente representados cenicamente portando uma ferramenta, uma espécie de insígnia que “identifica o caráter, a função e a história dos orixás” (SABINO; LODY, 2011 *apud.* AUM MAGIC, 2017, s/p).

As Danças Afro que trabalham diretamente com a religiosidade são denominadas Dança dos Orixás, que está associada às religiões africanas. Assim como a dança, as religiões foram transformadas pelas práticas e influências do Brasil, tornando-se religiões afro-brasileiras. Os negros utilizaram estratégias para aproximar suas

divindades e reelaborar seus mitos, ritos e sistemas religiosos (SANTOS, 2012 *apud* COELHO, 2017, p.40).

José Ramos Tinhorão (2012) resgata diferentes fatos culturais que compõem uma ideia de base da formação de uma manifestação da música brasileira, especificamente a popular e negra. Na obra podem ser observadas algumas marcas, ecos das cantorias durante trabalho dos escravos em diferentes contextos, sons oriundos de muitos territórios das Áfricas, mas miscigenados com culturas expressas no Brasil. Tais manifestações, apresentadas pelo autor foram possíveis, mesmo reprimidas pelas autoridades das épocas. Estas marcas, portanto, foram se consolidando de forma híbrida, fundindo-se em uma diversidade sonora que mescladas a ritmos e coreografias conseguiram aos poucos, deliberar seus espaços em meio aos contextos da branquitude, por sua vez, conseguiram estabelecerem-se em meio as expressões sonoras e danças.

Entre tatos e contatos: caminhos trilhados e encontros em suspenso

A construção deste texto percorreu diferentes caminhos e redes de saber. Em um primeiro momento a recorrência foi aos documentos publicados (matérias de reportagens, artigos, Teses e Dissertações) partindo de uma premissa de que o trabalho, a partir destes artefatos auxiliariam no entendimento de um aporte teórico que subsidiasse os caminhos outros, das fases por vir do trabalho. Delimitados os materiais a serem utilizados a recorrência foi a sujeitos, grupos, instituições, as quais tivessem alguma conexão com o Ijexá, com o parafolclóre.

Desse modo, recorri a diferentes instâncias preconizando sanar as dúvidas suscitadas nos primeiros arquivos estudados, foi então que realizei diferentes tentativas de contato com os nomes abaixo listados, no entanto, até o momento, ainda não obtive respostas. Destaco que todos os contatos foram realizados pelo site de rede social facebook. Os acessos foram respectivamente assim transcorridos: a. Alaketu – Companhia de Dança (não visualizou nenhuma das tentativas); b. Anderson Hassys de L'Oyá (demonstra não ter acessado seu perfil); c. Asé Ijexá⁵ (grupo fechado) (visualizou a mensagem, porém não retornou); d. Cia. De Teatro e Dança Afro Aiê Orum⁶ (aparentemente não acessaram o perfil do grupo, visto que a última postagem ocorreu há algum tempo); e. Diego Bernardes Ayraiberu⁷ (visualizou a mensagem, no entanto, ainda não retornou); f. Ilê Axé Omim Ijexá⁸ (não visualizou a mensagem); g.

⁵ Sobre o grupo ver: <https://www.facebook.com/groups/246010619100692/?ref=br_rs>

⁶ Sobre a Cia. Ver: <<https://www.facebook.com/Cia-De-Teatro-e-Dan%C3%A7a-Afro-Ai%C3%AA-Orum-272218486269956/>>

⁷ Sobre o perfil deste sujeito ver: <https://www.facebook.com/diego.bernardes.355?hc_ref=SEARCH>

⁸ Sobre o grupo ver: <https://www.facebook.com/groups/599459710233142/?ref=br_rs>

UMA PARTE DO TÍTULO EM PORTUGUÊS, NEGRITO, CAIXA ALTA

Instituto Cultural Filhos de Aruanda (retornaram o primeiro contato no dia 23 de junho de 2017, estou aguardando retorno para marcar entrevista); h. Nação Jeje-Ijexá⁹ (ainda não visualizou o contato); i. Nação Jeje Ijexá¹⁰ (grupo fechado) (visualizou, porém não retornou o contato); j. Oxum, Rainha do Ijexá¹¹ (aparentemente não receberam a mensagem).

Como pode ser observado no parágrafo acima, existem diferentes expectativas de grupos e sujeitos para que este trabalho tenha prosseguimento sob outros aspectos, porém outras tentativas estão sendo encaminhadas, a fim de receber alguma forma de manifestação dos mesmos. Tendo em vista o tempo estipulado para execução e realização das pesquisas e execuções das propostas pedagógicas todos os contatos foram reforçados e, nesse sentido, o que consegui produzir até o momento refere-se aquele material primeiro, o publicado.

Dito isso, as danças em si, trabalham com as noções identitárias. Para este momento as preocupações ficaram centradas em apresentar minimamente a temática do seminário. Assim, faz-se necessário grifar o caráter momentâneo, não fixo e contingente do texto apresentado. Este mesmo trabalho pode ser relido e transformado pela gama de leituras que ainda necessitam ser realizadas, a fim de complementar as leituras e os olhares sobre o Ijexá e os orixás apresentados.

Guias teóricos:

AUM MAGIC - uma viagem ao mundo mágico da natureza e espiritualidade humana na busca de um conhecimento profundo sobre o significado da vida. **A dança na Umbanda, Candomblé, Dança afro, dança e religião.** Disponível em: <<http://aumagic.blogspot.com.br/2017/02/a-danca-na-umbandacandombledanca.html>> Acesso em: 18 de out. de 2020.

BARBARA, R. S. **A dança das Aiabás:** dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. Tese de Doutorado em Sociologia. Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. 201 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/pt-br.php>> Acesso em: 20 de maio de 2020.

BARBOSA JÚNIOR, A. **Mitologia dos Orixás:** lições e aprendizados. São Paulo: Anúbis, 2014.

BARRETO, D. **Dança... Ensino, Sentido e Possibilidades na Escola.** Ed. Autores Associados. 3ª ed. 2008.

CARDOSO, Â. N. N. **A linguagem dos tambores.** Tese de Doutorado em Música/Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006. (parte 1 – 256 p.) e

⁹ Sobre a instituição ver: <https://www.facebook.com/NacaoJejeIjexa/?ref=br_rs>

¹⁰ Sobre o grupo ver: <https://www.facebook.com/groups/118846541609940/?ref=br_rs>

¹¹ Sobre o grupo ver: <https://www.facebook.com/oxumrainha/?hc_ref=SEARCH&fref=nf>

(parte 2 – 156 p.) Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9112/1/Tese%20Angelo%20Cardoso%20parte%201.pdf>> Acesso em: 19 de out. de 2020.

CARNEIRO, E. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro, Ed. Ouro, 1967.

COELHO, J. de M. **Negra, sim**: olhares docentes sobre a identidade étnica e a relação com o ensino de Danças Afro na cidade de Pelotas – RS. 2017. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Curso de Licenciatura em Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017. Disponível em:

<<http://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2014/06/VERS%C3%83O-FINAL-TCC-JU-COELHO-.pdf>> Acesso em: 15 de out. de 2020.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1998.

DA SILVA, M. A. V. Xirê – A festa do Candomblé e a formação dos “entre-lugares”.

Habitus. Goiânia, vol. 8, nº. 1/2, pp. 99-117, jan./dez. 2010. Disponível em:

<<http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/2172/1340>> Acesso em: 28 de out. de 2020.

FILHO, A. N. de A. **Protestos e manifestações afro-brasileiras na música negra baiana nos anos de 1980**. Trabalho de Conclusão de Curso (modalidade Artigo), curso de Especialização em História e Cultura Africana e Afro-Brasileira, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ensino Superior do Seridó, Campus de Caicó. 2016. 50f. Disponível em:

<<https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/2515/1/ARTIGO%20ESPECIALIZA%C3%87%C3%83O.pdf>> Acesso em: 27 de out. de 2020.

GUERRA, D. Um olhar sobre a cultura corporal de movimento afro-brasileira construída a partir da corporeidade africana. **Revista África e Africanidades** - Ano I - n. 2 – Agosto. 2008. Disponível em:

<http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/um_olhar_sobre_a_cultura_corporal_d_e_movimento_afro_brasileiro.pdf> Acesso em: 26 de out. de 2020.

GUERREIRO, G. **A trama dos tambores**: A música afro-pop de Salvador. Coleção Todos os Cantos. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

IKEDA, A. O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**. São Paulo, nº. 111, pp. 21-36. Outubro/ Novembro/ Dezembro. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/127596/124647>> Acesso em: 19 de out. de 2020.

LOPES, N. A presença africana na música popular brasileira. In. **Revista Espaço Acadêmico**. Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, nº. 50. julho\ julho, 2005. Disponível em: <<https://meujazz.files.wordpress.com/2010/01/lopes-nei-a-presenca-africana-na-musica-popular-brasileira.pdf>> Acesso em: 17 de out. de 2020.

MACHADO, F. Entre rodas de dança e coreografias: notas para um pensamento dançarino. pp. 15-23. **Horizonte de la Ciencia** vol. 4 (nº. 7), diciembre 2014. Disponível em:

<<http://www.uncp.edu.pe/revistas/index.php/horizontedelaciencia/article/view/103>> Acesso em: 21 de out. de 2020.

MARQUES, I. A. Dançando na escola. **Motriz** – Vol. 3, Nº. 1, Junho/1997, pp. 20 – 28. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/03n1/artigo3.pdf>> Acesso em: 11 de out. de 2020.

MIRANDA, E. O. **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) – Universidade Estadual de Feira de Santana - Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. Feira de Santana, 2014. 168 f. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/97?locale=pt_BR> Acesso em: 28 de out. de 2020.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRANDI, R. **Segredos guardados**: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das letras, 2005. pp. 175-187. Disponível em: <www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf> Acesso em 20 de out. de 2020.

SANT'ANNA, D. Cuidado de Si e Embelezamento Feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: _____ [Org.]. **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. 2ª ed. São Paulo: Estação liberdade, 2005. pp. 121-139.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**; uma introdução às teorias do currículo. 3ª Ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 156 p.

SILVEIRA, R. A.; CARDOSO, F. L.; SABBAG, S. Relações de gênero e relação corporal entre praticantes de axé e hip hop. In. **Anais**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 8. (Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008). Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST22/Silveira-Cardoso-Sabbag_22.pdf. Acesso em: 20 de out. de 2020.

SILVEIRA, T. T. O Movimento das Aulas na Palavra Escrita. In: PARDO, Eliane; WÜRDIG, Rogério & SILVEIRA, Tatiana. **A Formação En(Cena)** – Jogos de Escrita IV. Pelotas: Gráfica da UFPel, 2002.

SOARES, C. A educação do corpo e o trabalho das aparências: o predomínio do olhar. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval *et. al.* **Cartografia de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. pp. 69-82.

SOUZA, E. F. Etnografia e história da dança litúrgica e artística no Rio de Janeiro. In. **Anais**. VII Congresso brasileiro de história da Educação Física, esportes, lazer e dança (Gramado - RS). Porto Alegre: UFRGS\ ESEF, 2000. pp. 304-308. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/99134>> Acesso em: 27 de out. de 2020.

SOUZA, M. R. de; ARAÚJO, R. S. de; SANTANA, R. O. de. Entre ritmos e músicas: discutindo a identidade afro-brasileira na docência compartilhada. In.: **ANAIS**. e-ISSN: 2359-2796, v. 17, n. 1, 2016. XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/xviieeh/xviieeh/paper/viewFile/3276/2693>> Acesso em: 20 de out. de 2020.

STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 21, n. 53, pp. 69-83, abr. 2001.

Rodrigo Lemos Soares

TINHORÃO, J. R. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças e folgedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2012 (3ª Edição).

VEIGA-NETO, A.; FILHO, A. de S.; JÚNIOR, D. M. de A. [Orgs.]. **Cartografias de Foucault**. Autêntica Editora. 1ª ed. 2008.

