

PERFORMATIVIDADES PRETAS NA FILOSOFIA DA ARTE IORUBÁ: CONEXÕES ENTRE GÈLÈDÉ, FESTIVAL OLOJÓ E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS AFROBRASILEIRAS

BLACK PERFORMATIVITIES IN THE PHILOSOPHY OF YORUBÁ ART: CONNECTIONS BETWEEN GÈLÈDÉ, OLOJÓ FESTIVAL
AND AFRO-BRAZILIAN CULTURAL MANIFESTATIONS

Glauce Regina Assis de Paula (Ashanti Bintah)¹
Naiara Paula Eugenio²

Resumo:

Esta pesquisa foi desenvolvida para pensar as conexões estéticas entre a Iorubalândia e o Brasil a partir dos espetáculos Gèlèdè, o Festival Olojó na África e as manifestações culturais afro ameríndias, dando enfoque às questões que envolvem as materialidades, relações com eventos naturais, históricos e sociais, associados a um pensamento peculiar sobre as concepções do sagrado, elencados como fundantes dos processos constitutivos de tais eventos, os quais refletem experiências e cosmo percepções que formulam as subjetividades de um povo descendente de África, verificadas nas atividades das comunidades de onde são originários, bem como seus aprendizes. Associados à mística rebelde e brincante de Exu, as manifestações diaspóricas remetem a novas possibilidades de ordenação de uma realidade ora marcada pelos processos coloniais. Estes, figurados pela via do riso, promovem na suas comichidades, a possibilidade de modos de viver, através de uma percepção crítica da realidade, tornando-se elemento primevo de uma estética devocional e propositiva de novos e reformulados olhares sobre a vida.

Palavras chave: Festival Gèlèdè; Festival Olojó; Conexões Estéticas; Manifestações ameríndias; Filosofia Africana.

Abstract:

This research was developed to think about the aesthetic connections between Yorubaland and Brazil from the shows Gèlèdè, the Olojó Festival in Africa and the Afro-Amerindian cultural manifestations, focusing on issues that involve materialities, relationships with natural, historical and social events. , associated with a peculiar thought about the conceptions of the sacred, listed as foundations of the constitutive processes of such events, which reflect experiences and cosmo perceptions that formulate the subjectivities of a people descendant of Africa, verified in the activities of the communities from which they originate, as well as their apprentices. Associated with the rebellious and playful mystique of Exu, the diasporic manifestations refer to new possibilities of ordering a reality now marked by colonial processes. These, represented through laughter, promote in their comics the possibility of ways of living, through a critical perception of reality, becoming a primeval element of a devotional and propositional aesthetics of new and reformulated views on life.

Keywords: Festival Gèlèdè; Olojo Festival; Aesthetic Connections; Amerindian Manifestations; African Philosophy.



Introdução

O povo iorubá valoriza muito as demonstrações artísticas, as performances e espetáculos (*iran*), atribuindo a estes grande importância nas dimensões tanto humanas quanto divinas. Os níveis performáticos e visíveis de *iran* se misturam em Gèlèdé

através de uma síntese de pinturas, esculturas, desenhos têxteis, música e da dança, não apenas para encantar os sentidos, como também para estabelecer um formato para regulação das ordens sociais e cósmicas. Com esta finalidade, as máscaras representando diferentes aspectos visíveis e invisíveis da natureza entretêm e educam durante o festival.³ (LAWAL, 1996, p. 99)

Segundo Lawal (1996), as apresentações externas iniciadas no concerto noturno com a performance da máscara Èfè (a humorista), a estrela da noite, entretêm Ìya Nlá, a ajé e o público com músicas, poesias e sátiras. De forma semelhante, os Reisados, manifestos em diversas maneiras e nomenclaturas, espalhados por todo o território brasileiro, iniciam-se em celebrações noturnas, onde a comunidade se reúne com procissões, cantos e danças, precedidas por personagens cômicos chamados de Mateu e sua noiva Catirina, estes, com o rosto pintado de um negrume trazendo menção à máscara de uma ancestralidade africana e indígena presente⁴, as quais compõem as figuras dos caretas, que realizam encenações curtas e engraçadas demarcadas pela relação com o público e os músicos.

Presentes também cortejos de Bumba Meu Boi no Maranhão, nas noites de celebração a São João, a quem são dedicadas fogueiras, que servem-se de meio de afinação dos pandeirões, além do convite à experiência da noite como mediadora dos elementos místicos que compõem o folguedo, estes são acompanhados por personagens cuja feitura remete a uma elaboração material e comunitária. São as burrinhas, as índias, os caboclos e os Cazumbás. Estes últimos, caretas mascarados de ações cômicas e provocativas, cuja identidade é velada, carregam indumentárias complexas e adornos de cabeça, fazendo uma dança cheia de movimentos sinuosos e passos marcados, portando em uma das mãos um sino, com o qual vai acompanhando a música e anunciando sua passagem em meio ao cortejo, onde faz gracejos com o público em geral.

Figuras 1 e 2 : Apresentações noturnas com as representações dos adornos Éfè (a humorista e Danan Danan (representando um espírito inteligente, meio humano, meio animal).

1.



Fonte fig. 1:: Peggy Harper Collection.

2.



Fonte fig. 2: Vídeo *cérémonie Gèlèdè*.

Figura 3 : Apresentação de Reisado piauiense durante a madrugada com a aparição do Boi e os caretas com trajas feitos de folhas secas amarradas ao corpo e mascaramento confeccionado por tecidos diversos.



Fonte: SOUSA, 2014.

Como nos ensina LAWAL (1996), em Gèlèdè, após vestir sua indumentária, Èfè se direciona a Ìyálasè, a fim de receber as bênçãos das mães ancestrais, colocando seu adorno de cabeça da mesma maneira que são coroados os *oba*. Em algumas cidades é o Bábálasè que “coroa” o Èfè. Na sequência de máscaras, aparece *Ògbàgbá*, inicialmente como um menino com uma camisa de ráfia e um pequeno adorno na cabeça, representando Exu e posteriormente esta figura sai de cena, reaparecendo com uma camisa de folhas de bananeira e tornozeleiras de metal. Assim como *Ògbàgbá*, segue-se o *Àràbí Ajbálé*, cuja indumentária é composta de folhas secas de palmeiras (*màriwò*), representando *Ogun*. Aparecem *Àràbí Ajbálé*, descrito por cantigas como “aquele que varre o chão com suas vestes”, depois *Agbéná* (aquele que carrega o fogo) com uma panela de fogo na cabeça, movendo-se habilmente pela arena e posteriormente segue-se a aparição *Apaná* (aquela que apaga o fogo), ambos representando o casal Xangô e Oya, que convocam a escuridão para a sinalizar a chegada da Ìyá, a *Ìyá Nlá*, Grande Mãe, que diante do temor público provocado pela presença da noite, surge com sua indumentária toda branca com uma longa cauda, sendo rodeada e reverenciada com cânticos de devoção às mães poderosas. Esta dança em volta da arena e em volta do mercado, ritualizando o afastamento de energias negativas e retirando-se para o local restrito de culto às Gèlèdè. As luzes retornam e aguarda-se a aparição da máscara *Tètèdè* que precede *Èfè*. Em Ìlaro, a máscara do pássaro *Òsòsòbí*, representando o poder das ajé precede *Ajákùenà* e *Èfè*, as principais aparições. *Òsòsòbí* representa a *Ìyá Nlá*, as grandes mães e têm diferentes representações em cidades como Ketu, Kove e outras áreas.

Há também as representações dos trajas animais cuja espécie é reconhecida pelo adorno de cabeça e que ocorrem em diversas regiões. A “máscara da hiena (*kòrikò*) de Lagos veste a usa um vestido justo de animal com cauda”⁵ (LAWAL, 1996, p. 178), a “*Kòrikò* de Kétu (também chamada de *Ayóko*) anda sobre um lodo e veste um traje masculino humano, parte de tecido, parte fibra de ráfia”⁶ (LAWAL,

1996, p.178) e o adorno de cabeça Efòn (búfalo) “imita as ações de um búfalo, rastejando e mantendo o adorno da cabeça rente ao chão”⁷ (LAWAL, 1996, p. 178). Há também o adorno Ògèdè (a gorila fêmea)⁸ (LAWAL, 1996, p. 180) representada por uma gorila estilizada, que nos “contos populares Yorùbá identificam a gorila fêmea como parte da família da Ìyá Nlá com superpoderes para enganar caçadores e despedaçá-los.”⁹ (LAWAL, 1996, p. 180).

Figura 4: Um par de máscaras Efòn (búfalo) dançando, às vezes rastejando nas quatro patas imitando a ação dos animais em Ìjió (1969).



Fonte: LAWAL, 1996.

Figura 5: A máscara Efòn (búfalo) desfilando nas ruas de manhã depois da cerimônia efè, varrendo as energias negativas. Ibarà, Abèòkúta (1958).



Fonte: LAWAL, 1996.

Figura 6: A máscara do corpo do gorila (Ògèdè) com um bebê nas costas. O entalhador Michael Labode está em pé ao fundo da foto. Ìdòfòyí, Ayétòrò (1971)



Fonte: LAWAL, 1996.

Figura 7: Adorno de cabeça de cavalo (Gèlèdé Elésin). Atribuído ao entalhador Sunday Oloyede. Ìbaà. Abèòkúta (1964)



Fonte: LAWAL, 1996.

Figuras 8, 9 e 10: Representações de personagens do complexo Bumba Meu Boi do Maranhão (Caboclos, Boi e Cazumbas). A riqueza de ornamentação está associada ao processo devocional e comunitário que envolve a criação deste folguedo e seus artefatos.

8.



9.



10.



Fonte figuras 8, 9 e 10: Portal Iphan.

Na diápora, o tema da coroação é fundamental nos maracatus, congadas e reisados, que apontam para uma conexão com a ancestralidade dos reinos africanos, representados por personagens eleitos em comunidade, firmando sua presença com vias a rememorar os tempos de soberania, liberdade e autodeterminação em atravessamento com o processo colonial e de associar os brinquedos às devoções religiosas, como via de acesso aos cosmossentidos que remetem à identidade africana. As performances dos reis e rainhas nestas manifestações apresentam o caráter nobre e de resistência dos povos que as representam, incorporando e atualizando os votos das irmandades e comunidades formadas pelos terreiros e encruzilhadas da história e da vida, apresentando uma riqueza de ornamentações e o caráter coletivo nas criações dos trajés, adereços e todos os elementos que compõem este rito que celebra a relação entre os seres que compõem o sagrado e o humano em forma de brinquedo popular.

Figura 11: Coroação feita por um careta na Folia de Reis de Goiás. Fotografia retirada para coletânea *“Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás: tradição, circulação e criação individual”* com a finalidade de resgate cultural.



Fonte: Portal Jornal da UFG.

Figura 12: Rainha e Rei do Maracatu Nação Aurora Africana. O que torna historicamente os maracatus nação uma forma de expressão específica, enraizada em Pernambuco, é uma série de confluências que vão além das festas de coroação de reis e rainhas congo, às quais se deve agregar também as procissões dedicadas a Nossa Senhora do Rosário e também as batucadas e sambas tão comuns pelas cidades do Recife do século XIX.



Fonte: Inventário Nacional De Referências Culturais Do Maracatu Nação. Dossiê. Iphan, 2012.

Figura 13: Coroa da Rainha do Congado de São João Del Rei, Minas Gerais.



Fonte: Portal Iphan.

No festival Olojó em Ifé, a coroa representa um dos símbolos de autoridade dado por Orunmilá [Ifá, deus da sabedoria]:

o "status do rei como uma cabeça divina, descendente de Oduduwa que usa a coroa *are*bem como seu status como a personificação de todas as divindades adoradas pelo antigo Ife. "Através da coroa, vemos o rei Ife como compreendendo "a liderança espiritual do povo e a liderança política da terra ocupada pelo grupo - os dois tipos de liderança que se unem em uma cabeça"¹⁰. (BLIER, 2015, p. 344)

Em Ifé a coroação do *Obá* representa sua encarnação do poder divino, fazendo-o representante de Oduduwa e toda a ancestralidade iorubá. Quando *Èfè* é "coroad" demarca-se o encontro com a dinâmica complementar e cósmica entre os mundos visíveis e invisíveis que habitam as relações com a vida entre os iorubá.

Figura 14: Coroa Aare apresentada durante o Festival Olojo de 30 de Setembro de 2017. Legenda com significados de seus elementos: **A.** Perfil: Forma de um arco-íris completo Osumare (Osu to me Aare). **B.** Cor. Cor cheia do Arco-íris. **C.** Peça Frontal.

Pontos cardeais N,S,L,O. **D.** Círculo Frontal. Simboliza o dia. **E.** Suporte Negro. Simboliza a noite. **F.** Três Seções. Provações trinitárias da humanidade - manhã, tarde e noite (cada ser humano passa por 3 estações de existência). **G.**Três penas. Feito de penas da cauda do papagaio cinza africano - simbolizando clareza de visão - espiritualmente. **H.** Latão. Simboliza a longevidade. **I.** Duas penas longas. Simbolizam a criação do primeiro homem e [primeira] mulher. **J.** Cor Perolada. Descreve o mistério de Deus. **K.** Vidro agrupado. Criação da estética do arco-íris transmitida por Deus- (os iorubás inventaram as contas de vidro) - Osumare (Osu para mo Aare). **L.** Dentro da Aare. É proibido olhar dentro da Coroa Aare, pois contém materiais misteriosos e não revelados. **M.** Contas de corpo inteiro. Simbolizando o mistério velado de Deus e da criação.



Fonte: Portal Tribuna Nigeriana.

Figura 15: Coroas de Ifé (Aare). Adornos, elementos e representações do Ooni (rei) como a cabeça divina. A presença de rosáceas e tiras de contas, trazem a dimensão de uma máscara que encobre e o conecta ao visível e o invisível. Interessante notar que a 3ª coroa demonstra que foi criada sob a influência cultural da relação com a corte europeia.



Fonte: BLIER, 2015.

A cidade de Acupé, no distrito de Santo Amaro, na Bahia tem manifestações brincantes cujas indumentárias se assemelham às máscaras *Ògbàgbá* e *Àràbí Ajgbálè*. São os caretas que se trajam de folhas secas de bananeira em todo o corpo, encobertas por uma bata de tecido que, dando grande volume corporal ao personagem, juntamente ao uso de máscaras em papel machê, que representam figuras assustadoras, ao mesmo tempo muito coloridas e divertidas. Seus brincantes saem pelas ruas correndo atrás das crianças, assustando e provocando os passantes. A relação com o medo, o temor, nas brincadeiras é um aprendizado que não é negado nas comunidades, sendo este visto como elemento importante na formação das subjetividades de povos que inspiram insurgências, lutas e superações. Na região do recôncavo baiano há também a brincadeira do Nego Fugido, que, além do uso de folhas secas na cintura, dividem-se os grupos em personagens como os caçadores que portam espingardas e as chamadas “nêgas”, que vestem por vezes calções brancos, todos com negrume nos rostos e no corpo, numa alusão à história dos negros fugidos do período escravocrata, que resistiram às perseguições dos capatazes, agora performados pelas pessoas da comunidade de Acupe, numa situação de danças e movimentos agitados e engraçados cuja dinâmica se estabelece em um jogo de fuga e captura e da necessidade de negociação da alforria nesta busca pela liberdade dos então perseguidos.

Figura 16 e 17: Traje Gèlèdé com representação animal no adorno de cabeça e elaboração em folhas secas, revestidas de tecido. Provavelmente *Ògbàgbá* e *Àràbí Ajgbálè*.

16.



17.



Fonte figuras 16 e 17: Portal Diario Viaggio Italia.

Figura 18: Caretas de Acupé/ Bahia



Fonte: SOUSA, 2014.

Figuras 19, 20 e 21: Performance do Nego Fugido. Acupé/BA.

19.



20.



21.



Fonte: 19, 20 e 21. SOUSA, 2014.

A brincadeira do Cavalo Marinho, típica dos estados de Pernambuco e Paraíba, oriundas das plantações de cana e em celebração ao ciclo natalino até o Dia de Reis, apresenta os personagens Mateu e Bastião, palhaços com rosto pintado de negrume, chapéus pontudos, casaco e calças ornamentados com fitas coloridas e folhas secas na parte de trás da cintura, portando porretes macios ou bexigas nas mãos, com as quais batem nos demais personagens e contracenam entre si, fazendo jogos de palavras e provocações. Em diálogo com estas personagens, lembra-se de Exu, que em sua atuação enquanto guardião do caráter (iwá), faz uso de seu Ogó, um

bastão de formato fálico, para espantar pessoas mentirosas ou mal intencionadas. Neste brinquedo também surge a Velha do Bambu, cujos brincantes, geralmente trabalhadores do cultivo de cana, dentre o mais ousado a ator ou dançarino, trajado com saia comprida, lenço cobrindo a cabeça e uma máscara, geralmente confeccionada com molde de argila e papel machê, se lança a fazer uma dança com passos demarcados e específicos, associados a uma gestualidade que sugere enamoramento e sedução ao público, fazendo menção à sua viuvez pela perda do marido Chico. Zombar das situações e figuras opressoras torna-se, deste modo, uma linguagem de herança ancestral que compõem os brinquedos populares, nos quais rito e performance constituem as nuances formativas de subjetividades oriundas de processos históricos de resistência. Segundo o intelectual Nei Lopes, este termo é proveniente do quimbundo *kizomba*, significando brincadeira e do quioco *somba*, que remete a provocar, desafiar. Tais expressões também são características de Exu enquanto ser desconcertante, sendo aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro, elaborando por meio de sua mística rebelde e brincante uma nova” ordem do universo” (SÂLÂMÍ, 2015, p. 57).

Figura 22: Palhaços Mateu e Bastião junto ao policial performando conversas e provocações satirizando as ações e relações sociais e políticas conflitantes com este grupo. “No enredo do cavalo marinho, eles são os empregados do capitão e, segundo muitos brincadores, representam negros cativos.”

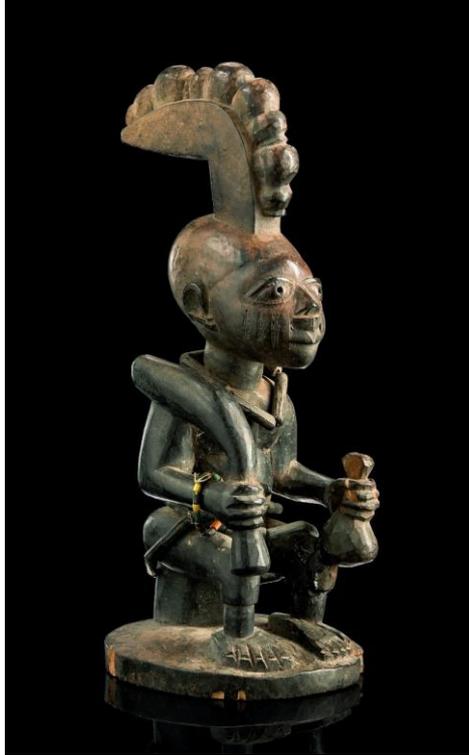


Fonte: Portal Cultura Pernambuco.

Após uma sequência de personagens que apresentam seus cantos e encenações entre os quais, mané, fazendeiro, policial e caboclo, o festejo é encerrado com a aparição do Boi, que em sua feitura reveste o corpo de quem o manipula, deixando as pernas para fora, as quais são cobertas parcialmente por um tecido ou fitas que fazem caimento à partir do abdome deste boneco, deixando pequena abertura na frente para que o “*miolo*”, como é chamado seu manipulador, possa

enxergar o trajeto de sua dança.

Figura 23: Estatueta Iorubá de Exu. s/t. Nigéria. O penteado trançado para trás e o porrete e ogó (cabaça) nas mãos são elementos iconográficos da estatuária Iorubá que representa Exu. Além destes, há outros elementos como cauris (búzios), pífano, cavalo e representações de cabeça entre outros.



Fonte: Portal Orisa Brasil.

Figura 24: Velha do Bambu. Personagem oriundo das festas de Cavalo Marinho, figura feminina performada por homens em sua maioria, o que tem sido objeto de questionamentos dentro da esfera da estética de construção desta personagem e das relações de gênero envolvidas.



Fonte: BARRETO, 2019, p. 24.

Nos Reisados do Congo cearenses, a figura do pássaro Jaraguá, um boneco, cujo bico é feito de madeira com a representação da queixada de cavalo, no Espírito Santo, surge dando início como uma das assombrações desta manifestação, e em sua rápida passagem, é manipulado com a mão, e apoiado por um cabeamento feito com engrenagens revestidas por um longo tecido que cobre todo corpo do manipulador. A aparição de pássaros nas manifestações populares brasileiras representam divindades ou espíritos. Em tupi guarani Jaraguá significa “bicho que pega” (PRESTES, 2012, p. 283).

Figuras 25 e 26: Pássaro Jaraguá. Figura de destaque nos Reisados. Pode ser revestido com tecido ou com ramagens, dependendo de cada região. O Jaraguá é um dos entremeios mais famosos e também mais esperados no Reisado de Congo.



Fontes: SOUZA, 2020.



Fonte: LOPES, 2007.

Os bonecos de manipulação e mamulengos do Brasil têm uma forte ligação com o espetáculo Gêlèdê pela tradição deste último da confecção de bonecos inseridos no topo dos adornos de cabeça, os quais são manipulados por cordeamentos semelhantes aos bonecos brasileiros, que lhes permite realizar movimentos repetitivos. Os temas das representações coincidem na sua variedade entre assuntos cômicos, elementos surpresa e apresentação de eventos sexuais ou de valorização do órgão sexual masculino.

Para o povo iorubá, o falo é uma das expressões de Exu que representa o poder de criação capaz de perpetuar a vida, a força criadora e o ímpeto criativo em expansão na potência de vir a ser. Sua dúbia representação sexual é proveniente das suas expressões no Brasil como catiços ou caboclos, os espíritos da terra. Tal

elemento formula novas possibilidades de vivenciar relações com esta divindade nos aspectos ontológicos, estéticos e culturais.

Figura 27, 28 e 29: Adornos de cabeça Gèlèdé com bonecos que fazem movimentos para surpreender e acompanhar as músicas, as quais são animadamente cantadas e dançadas pelo público ao redor.

27.



Fonte: 27. Vídeo Gelede Ceremony, Nr Cove, Benin.

28.



29.



Fonte: 29. BROCHADO, 2006.

Considerações Finais

Há na diáspora representações brincantes que se aproximam das práticas Gèlèdé e muitas vezes manifestam-se em atos performáticos de uma memória ora esquecida, mas que se mantém ainda presentes nas diversas festividades e celebrações populares. É o caso dos blocos carnavalescos tradicionais do Brasil em que homens se vestem de mulher para brincar o feminino como ritual de inversão sendo este um “artifício universal e comunitário” (DAMATTA, 1973, p. 32) que remete a sentidos complementares de gênero e atuam em movimentos de ruptura do cotidiano manifestos há séculos e em diversas partes do mundo. Sendo este um modo de liberar-se dos papéis sociais impostos pela cultura, tal prática leva a mensagem de reconhecimento do “ poder que as mulheres têm na vida rotineira brasileira, que não é, obviamente, discutido e reconhecido nem mesmo pelas mulheres” (DAMATTA, 2014). Importante considerar os atravessamentos sociais e históricos que se mantém apesar destas manifestações dos rituais de inversão nos carnavais, já que, mesmo os homens vestindo-se de mulher nestas festividades, o machismo e a homofobia continuam presentes em suas vidas e relações. Havemos de pensar sobre o processo de fetichização e valoração negativa que se faz a respeito da transexualidade, levando à construção de processos opressivos estabelecidos pelo preconceito contra a comunidade LGBTQIA+ devido ao esvaziamento epistemológico acerca deste fenômeno, acarretando em violências de gênero e desconstrução da significação cultural que há neste rito. Pierre Verger (1992, p. 24) aponta que Gèlèdé “é a expressão da má consciência dos homens, vinda da época em

que a sociedade matriarcal tornou-se patriarcal”, sendo que “tudo, pois deve ser feito para acalmar a mulher, apaziguá-la e dar-lhe compensações pela perda de sua posição política.” (ibid) Assim, as noções de sagrado e profano, masculino e feminino, arte e cotidiano assumem dimensões de natureza existente enquanto manifestação integrada da vida e em sentido complementar que pode apresentar-se nas experiências práticas, ritualísticas e performáticas.

Entre os anos de 1807 e 1825 um grande número de iorubás foi trazido escravizado para Salvador, onde foi fundada a primeira casa de culto desta tradição, o Ile Iya Naso, no ano de 1830, e fala-se de uma filha da africana Iya Naso, fundadora da casa, de nome ioruba Omonike e batizada como Maria Julia Figueiredo, cujo título de Iyalode Erelu, concedia grande respeito entre os negros salvadorenos, pela festa dos gheledes (máscaras) que até sua morte em aproximadamente 1940, ocorria em “08 de dezembro, dia de Nossa Senhora da Imaculada Conceição da Praia” (DREWAL, 1983, p. 243). Poderá se atribuir o fenômeno destas manifestações de um “*esquecimento performado*” ao processo oriundo do epistemicídio, considerando que, apesar da violência deste fator histórico e político, o mesmo ainda não tenha conseguido esvaziar completamente o “significado de ser africano no mundo” (NOBLES, 2009, p. 280). Ainda nesta perspectiva, Lélia Gonzalez (1982) diz que, sendo a mulher negra presença fundamental na assimilação de nossas línguas, hábitos e noções de mundo impregnadas de influências étnicas e estéticas, esta torna-se a mãe da cultura brasileira, nutrindo-a com suas ontologias, transmissões de valores e linguagem, ao apresentar, por consequência da historicidade a que foi submetida, os papéis de mulata, mucama e ama de leite.

Os brinquedos populares muitas vezes são atravessados por questões políticas advindas da sua contextualidade. As personagens femininas Catirina e Velha do Bambu vêm sendo via de negociações e disputas no campo das relações de gênero quanto às suas representações, as quais são geralmente feitas apenas por homens, refletindo uma realidade das tradições imersas em processos históricos que formularam as culturas populares ao longo do tempo e dos espaços. Sendo o movimento um dos elementos fundamentais de Exu, presencia-se a atualização dos processos estéticos e culturais das manifestações que dão à cultura seu caráter evolutivo e transgeracional.

A continuidade das manifestações se faz através do tempo, das histórias e encantamentos que alimentam tradições formadoras das comunidades no desejo de manter a vitalidade pela sua existência ora inscrita pelas marcas peculiares de cada apresentação, para que na sua próxima presença se constitua memória espiralar ora criada por tempos, encontros, territórios e gestos devoções ao sentido sagrado que regem e movimentam a dinâmica da vida .

À medida que as pessoas voltam à rotina da vida cotidiana, elas refletem continuamente sobre os destaques do espetáculo Gèlèdè, analisando a eloquência poética da máscara Èfè e lembrando a beleza dos trajes e danças das máscaras diurnas. Certas canções e piadas do Èfè sobre temas atuais logo se tornarão o assunto da cidade e acabarão encontrando seu caminho para os arquivos da tradição oral, para serem recuperados de vez em quando para fins didáticos e recreativos. (LAWAL, 1996, p. 161)¹¹

Nestas festas , mais que a marca característica da diversão e da riqueza de visualidades, apresentam de modo cíclico, e em movimento de expansão, uma

dinâmica onde ancestralidade se faz viva entre mundos visíveis e invisíveis e confluem personificando comunidades em ethos de mundo que se propõem a reexistir nos brinquedos pela temporalidade. No ato de transpor, através das linguagens do riso performático, cantante e dançante, os limites políticos que visam o fim dos fundadores das tradições originárias e seus descendentes, ser brincante é levar adiante as sabedorias insurgentes que formam os povos e avançam, pelas vias da devoção, da ritualização de sentidos de mundo e da partilha e potencialização do axé de todas as coisas.

A artista Lhola Amira ao apresentar o conceito de *Aparição/ Appearance* para subverter o que venha a ser nomeado por performance, atribui o caráter da multidimensionalidade temporal e transgeracional da relação com o espaço e o olhar que projeta percepções entre “camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral”. (AMIRA, 2018, p. 316). Em suas palavras:

A prática da Aparição se vale do espiritualismo nguni sul-africano, que sugere existências plurais em um corpo, mas também de um entendimento da noção zulu de ukuvela, que contextualiza a existência de uma pessoa em relação a narrativas históricas e futuras. Confrontando a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, a Aparição como prática decolonial se move dos corpos que atuam para os corpos que aparecem em seus próprios termos, da prática ritualística à prática gestual. (AMIRA, 2018, p.317)

Importante ressaltar que a folclorização tanto de Gèlèdè, pela presença de um turismo intensivo, quanto das expressões culturais afrobrasileiras e afro-diaspóricas têm produzido processo de apagamento que requer importante atenção. A valorização da ancestralidade africana e indígena nas tradições, no sentido da reconstrução histórica e culturalmente fundamentadas nos territórios e nos processos educativos são urgentes para que se retomem as noções da excelência em ser africano e ameríndio, “amefricano”¹², nestes tempos de discursos sombrios e contrários às diversas cosmo-percepções que significam o existir em comunidade.

Referências

AMIRA, Lhola. **Conversas Entrevista a Wura-Natasha Ogunji**. Catálogo 33^a Bienal de São Paulo. p. 316 - 318. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/33bsp-catalogo-pt>. Acesso em 12/06/2022.

BARRETO, Tainá Dias de Moraes. **Tem Mulher Na Brincadeira? Falas Femininas, Corpo E Dança Na Tradição Do Cavalo Marinho Pernambucano**. Revista Linha Mestra, n. 39, p. 19-30, set/dez de 2019. Disponível em: <https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/312/341>. Acesso em 12/06/2022.

BLIER, Suzanne Preston. **Art and risk in ancient Yoruba: Ife history, power, and identity**, c. 1300. Suzanne Preston Blier. United Kingdom: Cambridge University Press, 2015.

BROCHADO, Izabela C. **O Mamulengo e as Tradições Africanas de Teatro de Bonecos**. Izabela Brochado. Móin Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. v.2, p. 138-155. Brasília: Universidade de Brasília (UnB), 2006.

DAMATTA, Roberto. **O carnaval como um rito de passagem**. Roberto Damatta. In: Ensaios de antropologia estrutural.- Petrópolis: Vozes, 1973.

DREWAL, Henry John et al. **Gẹ̀lẹ̀dẹ̀: Art and female power among the Yoruba**. Henry John Drewal e Margareth Thompson Drewal. - Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1983.

EUGENIO, Naiara Paula. Estética e Filosofia da Arte Africana. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, v. 11, n. 2, p. 112-123, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53634/30947>. Acesso em 15 de Junho de 2022.

GANDRA, Alana. **Hábito de homens se fantasiarem de mulher no carnaval é um ritual de inversão**. Alana Gandra. Agência Brasil, 02 de Março de 2014. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-03/habito-de-homens-se-fantasiarem-de-mulher-no-carnaval-e-um-ritual-da>, acesso em 26 de Maio de 2022.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988b, p. 69-82.

LAWAL, Babatunde. **The Gẹ̀lẹ̀dẹ̀ spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture**. Babatunde Lawal. - Seattle e Londres: University of Washington Press, 1996.

LOPES, Vitor. **Anchieta (ES) - o mar responde**. Vitor Lopes. - Site Overmundo, 05 de Julho de 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/anchieta-es-o-mar-responde>, acesso em 26 de Maio de 2022.

MR. TARRISON. **Gelede Ceremony, Nr Cove, Benin**, YouTube, 23 de Out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MvhNX8-rGeY>, acesso em 26 de Maio de 2022.

NOBLES, Wade. **Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado**. Wade Nobles. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.) Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

PAULA, Naiara; WER, Claudia. Filosofia Africana: um estudo sobre a conexão entre ética e estética. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v. 10, p. 128-138, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/39890/21266>. Acesso em 15 de Junho de 2022.

SÀLÁMÌ, Síkírù (King);. **Exu e a ordem do universo**. Síkù Sàlámì e Ronilda Iakemi Ribeiro. - 2. Ed. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SOUSA, Jamilson Oliveira de. **As caretas e o nego fugido fazem a festa em Acupe**: Estudos interdisciplinares sobre a cultura popular, a tradição e a educação nas performances sociais que fazem a festa em Acupe. UFBA. 2014. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/17487/1/Jamilson%20Sousa.pdf>. Acesso em 12/06/2022 .

SOUZA, Roberta. **Os Mestres do Reisado Cearense saem às ruas mais um Dia de Reis**. 05/jan/2020. Fotografia de Fabiane de Paula. Disponível em

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/mestres-do-reisado-cearense-saem-as-ruas-em-mais-um-dia-de-reis-1.2194375> . Acesso em 11/06/2022.

THE BRITISH LIBRARY. **Extract from 'Gèlèdè: A Yoruba masquerade'**. YouTube, 29 de Fevereiro de 2016. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=afUTAxEG14>. Acesso em 26 de Maio de 2022.

UNESCO. **The Oral Heritage of Gelede**. YouTube, 26 de Setembro de 2009. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ycSMt0bjE1c>, acesso em: 26 de Maio de 2022.

¹Mestranda em filosofia pela UFRJ; e-mail: ashantibintah@gmail.com; link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/7146594779965566> .

² Doutora em Filosofia pela UERJ, email: naiarapaula.e@gmail.com; link do currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5509698475535632>.

³ Tradução nossa de: "through a syntesis of painting, sculpture, textile design, music, and the dance, not only to delight the senses but also to establish a framework of regulating the social and cosmic orders. To this end, masks, representing different aspects to visible and invisible nature, entertain and educate during the festival." (LAWAL, 1996, p.99).

⁴ Fala de Cleydson Catarina, artista brincante cearense no encontro *Conversações Sobre Arte e Comunidades*.

⁵ Tradução nossa de: "the hyena (Kòrikò) mask of Lagos wears a skin-tight animal dress with a tail."(LAWAL, 1996, p. 178)

⁶ Tradução nossa de: "Quite often the masker crawls on all fours, like a real animal. On the other hand, the Kòrikò mask from Kétu (also called Ayóko) walks on stilts and wears a human male costume, part fabric, part raffia fiber." (LAWAL, 1996, p.178)

⁷ Tradução nossa de: "the only difference being that, when dancing, the mask mimes the actions of a buffalo, crawling and keeping the headdress close to the ground."(LAWAL, 1996, p.178)

⁸ Tradução nossa de: "Ògèdè (the female gorilla)." (LAWAL, 1996, p. 180)

⁹ Tradução nossa de: "Yoruba folktales identify the female gorilla as a familiar of Ìyá Nlá with supernatural powers to outwit hunters and tear them into pieces." (LAWAL, 1996, p. 180)

¹⁰ Tradução nossa de: "status as a divine head, the descendant of Oduduwa who wears the are crown... [as well as his] status as the embodiment of all divinities worshiped by the ancient Ife. Through the crown we see the Ife king as comprising "the spiritual leadership of people, and the political leadership of the land occupied by the group - the two types of leadership that unite in one head."

¹¹ Tradução nossa de: "As people return to the daily life, they continuously reflect on the highlights of the Gèlèdè spectacle, analyzing the poetic eloquence of the èfè songs and jokes on topical issues will soon become the town and will eventually find their way into the archives of oral tradition, to be retrieved from time for didactic and recreational purposes."

¹² Conceito apresentado por Lélia Gonzalez

Recebido em: 05/2022

Aprovado em: 06/2022