

COLEÇÃO **Griots**

CADERNO GRIOTS

RITOS E PRÁTICAS ANCESTRAIS

Volume III



Griots



Editora	<i>Rejane Andréa Matias Alvares Bay</i>
Conselho editorial	<i>Alessandro Dozena</i> <i>Breno Trajano de Almeida</i> <i>Francisco Fransualdo de Azevedo</i> <i>José Mateus do Nascimento</i> <i>Louize Gabriela Silva de Souza</i> <i>Luzia Guacira dos Santos Silva</i> <i>Maria Aparecida Vieira de Melo</i> <i>Sibele Berenice Castellã Pergher</i> <i>Tânia Maria de Araújo Lima</i> <i>Oscar Federico Bauchwitz</i>
Revisão	<i>Os autores</i>
Capa	<i>José Marinho</i>
Fotografia da capa	<i>Marcela Bonfim</i>
Imagem das máscaras	<i>Aninha MC Walter</i>
Projeto Gráfico e Diagramação Eletrônica	<i>Caule de Papiro</i>



CADERNO GRIOTS
RITOS E PRÁTICAS ANCESTRAIS

VOLUME III



COLEÇÃO GRIOTS

Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe
(orgs.)

editora
CAULE DE PAPIRO®

Natal, 2026



©2026. Tânia Lima, Izabel Nascimento e Alberto Mathe (orgs.). Reservam-se os direitos e responsabilidades do conteúdo desta edição aos autores(as). A reprodução de pequenos trechos desta publicação pode ser realizada por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores(as), desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei n. 9610/1998) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal. Depósito legal na Biblioteca Nacional conforme Lei N° 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Bibliotecária/Documentarista:
Rosa Milena dos Santos - CRB15 / 847

C122 Caderno Griots: ritos e práticas ancestrais [recurso eletrônico] / Tânia Lima; Izabel Nascimento; Alberto Mathe (Orgs.). – Natal: Caule de Papiro, 2026.

263 p. : il.

Volume 3.

ISBN 978-65-5477-186-3

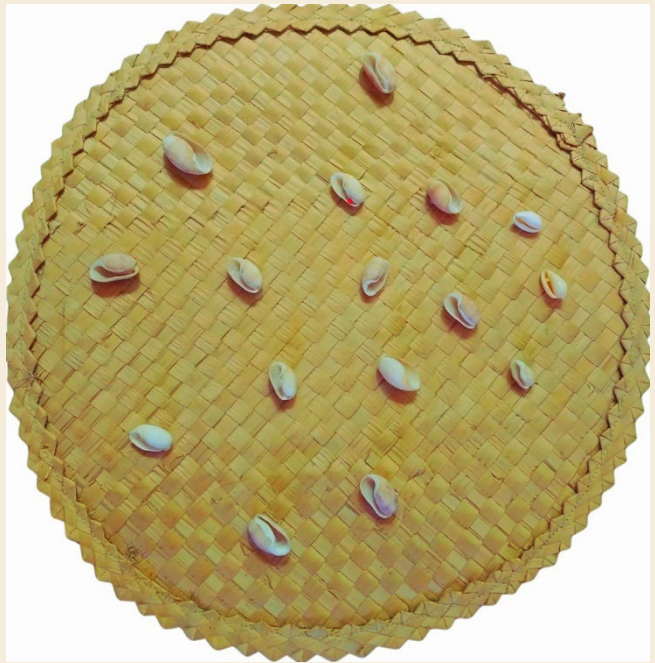
DOI 10.66933/9786554771863/cauledepapirobook

1. Cultura africana. 2. Literatura africana. 3. Negros – história. 4. Ancestralidade. I. Lima, Tânia. II. Nascimento, Izabel. III. Mathe, Alberto. IV. Título.

CDU 82-94

Editora Caule de Papiro
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | 59.068-170 | Natal/RN | Brasil
Telefone: (84) 3218 4626
www.cauledepapiro.com.br





Somos da circularidade: começo, meio e começo.

As nossas vidas não têm fim.

A geração avó é o começo,

a geração mãe é o meio

e a geração neta é o começo de novo.

Nego Bispo



"Kosí ewé kosí òrìsà"
Sem folha não tem orixás



RITOS ANCESTRAIS



LAROIÊ, EXU!!!





*Dedicamos este Caderno Griots
ao poeta Elio Ferreira (in memoriam).*



Sumário

Apresentação	13
<i>Vanessa Ribeiro</i>	

1

O QUE NOS ENSINAM OS ÌTÁN? A MITOLOGIA YORUBÁ COMO PROPOSTA DE ENFRENTAMENTO AO RACISMO RELIGIOSO	15
--	-----------

Janete Baptista do Nascimento

Samira Lima da Costa

Eliana Nunes Ribeiro

2

IMERSÃO ÀS ÁGUAS DE IEMANJÁ POR MEIO DO TEATRO RITUAL	31
--	-----------

Josivando Ferreira da Cruz

Liliana de Matos Oliveira

3

TORNAR-SE UMA ANCESTRAL: TRAJETORIA E MEMORIA DE MÃE MARINA DE OSSAYIN E A TRADIÇÃO DO ILÊ ASÉ OJU EWÉ	49
---	-----------

Karolyny Alves Teixeira de Souza

4

POR UMA LITERATURA ENFEITIÇADA: DESATANDO OS NÓS, ATRAVESSANDO PONTOS ENCRUZILHADAS.....	67
---	-----------

Lukas Patrick de Medeiros

5

NA PEGADA DO CABOCLO: DANÇA E CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS E ESTÉTICA DA CABOCARIA.....	80
--	-----------

Marcílio de Souza Vieira

6

PROTEGIDA DE ZÉ PELINTRA, MARIA NAVALHA NÃO BRINCA: MALANDRAGEM, GÊNERO E RESISTÊNCIA NAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E NO SAMBA.....	94
---	-----------

Raquel Biscayno Viecili

Marcílio Vieira

7

PERFORMANCE GRIOTS DA IRMANDADE DOS NEGROS DO ROSÁRIO EM CAICÓ-RN: CORPO, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA	111
---	------------

Ceci Gomes Bezerra Neta

Tânia Lima



PERFORMANCE GRIOTS: PRÁTICAS ANCESTRAIS

8

E, UM POETA DAS ENCRUZILHADAS	127
<i>Luan Sabino Siqueira</i>	

9

TRADIÇÃO GRIOTE AUTISMO: ALGUMAS PROVOCAÇÕES A PARTIR DE POEMAS DE JO MELO E FLAVIA NEVES	144
<i>Gustavo Henrique Rückert</i>	

10

A AFROCONFLUÊNCIA DO PENSAMENTO CONTRACOLONIAL, DE ANTÔNIO BISPO DOS SANTOS, NO DISCO ÁFRICA BRASIL, DE JORGE BEN JOR	159
<i>Gilvaneide de Sousa Santos</i>	

11

ENTRE AS MARGENS CATOLAICAS DE UM GRIÔ: CHICO CÉSAR	171
<i>Tânia Lima</i>	
<i>Ana Cláudia Félix Gualberto</i>	

12

DO GRITO AO CANTO, DA ÁFRICA ÀS AMÉRICAS: VOZES NEGRAS E A RESSIGNIFICAÇÃO DA DOR	186
<i>Vanessa Ribeiro Teixeira</i>	

13

AMÉRICA NEGRA: ORALIDADE E ANCESTRALIDADE NA POESIA DE ELIO FERREIRA	199
<i>Wilany Alves Barros do Carmo</i>	
<i>Raimundo Silvino do Carmo Filho</i>	

14

ANCESTRALIDADE E NARRATIVA DE FILIAÇÃO COMO MARCA DE ESCRITA DE SI NA POÉTICA DE ÉLIO FERREIRA DE SOUZA	212
<i>Margareth Torres de Alencar Costa</i>	

15

O GRIOT COMO NARRATIVA DE TRADIÇÃO E IDENTIDADE NA POÉTICA DE ELIO FERREIRA DE SOUZA.....	221
<i>Laura Torres de Alencar Neta</i>	

16

NARRATIVA DE ANCESTRALIDADE COMO MARCA DE ESCRITA DE SI NA POÉTICA DE ELIO FERREIRA DE SOUZA	229
<i>Wilson Cavalcante Costa Junior</i>	



NEGRALIZAR PARA (RE)EXISTIR: A POÉTICA DE ELIO FERREIRA238*Margareth Torres de Alencar Costa**Nádia Nara da Silva**Rosy dos Santos Lima**Susyanne Alves de Oliveira***ESPERANÇA GARCIA: DENÚNCIA EM CARTA E POEMA – INSTRUMENTOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL.....249***Raimunda Celestina Mendes da Silva*

Apresentação

Vanessa Ribeiro¹
UFRJ

*Sopre Exu teu hálito/no fundo da minha garganta/lá onde brota o/botão da voz
para/que o botão desabroche/se abrindo na flor do/meu falar antigo.*

“PADÊ DE EXU LIBERTADOR”² (ABDIAS DO NASCIMENTO)

Exu é mais!

Quando encruza, é encontro. Quando circula, é começo, meio e começo. Feito tridente, é terra, fogo, água e ar. É dEle que emana o devir reexistente de epistemologias muito antigas, saberes pretos que sempre estiveram lá e cá. E, assim como Ele “acertou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, tais saberes seguem escavando a terra, plantando e assentando seus axés em todos os espaços, inclusive os acadêmicos.

Os textos reunidos em “Ritos e práticas ancestrais”, terceiro volume do **Caderno Griots**, nos convidam a participar de um giro epistêmico anti-horário, tão necessário às nossas pesquisas e práticas de ensino. Os búzios foram lançados e revelam aos mais atentos que os *oris* afinados de Izabel Nascimento, Tânia Lima e Alberto Mathe, os organizadores, captaram bem os rumos mapeados por *Ifá*, orientando a estrutura da obra. Não é devaneio, é ciência ancestral.

1 Professora Adjunta e Supervisora do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do PPGLEV – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernâculas da UFRJ.

2 Alguns versos do poema publicado em *Axés do Sangue e da Esperança* (Orikis), de 1983.



Reparem: após a saudação a Exu, o princípio dinâmico tão necessário a toda criação, o volume segue dividido em três partes. No oráculo de *Ifá*, o número três corresponde ao *odu* (caminho) *Etaogundá*. É o signo oracular representado por Ogun, fundamentalmente ligado à abertura de caminhos; novos caminhos da pesquisa acadêmica, estrategicamente abertos, na ponta de uma caneta-facão. Na “Parte I - Ritos ancestrais”, onde estão reunidos sete artigos, quem reina é *Odi Meji*, apontando sempre para a inteligência e a resiliência necessárias para contornar os obstáculos, afinal, eles existem para serem superados. Aí, os mitos ensinam, os rituais divinizam e ancestrais (re)contam nossa(s) história(s). Na “Parte II - Performance Griots, práticas ancestrais”, quatro são os textos, assim como quatro aponta para *Iorossun*, o *odu* que simboliza a espiritualidade, a inteligência, a ancestralidade e a eloquência. Não são esses os pilares do fazer griot? Por fim (um novo começo), na “Parte III - A poesia tambor de Elio Ferreira”, após uma sensível evocação visual da memória, encontramos seis artigos inspirados e alimentados pela fartura do verbo do celebrado poeta-professor-ferreiro piauiense. O caminho é de *Obará-Meji*, o tão desejado caminho da prosperidade, da riqueza, da felicidade e da expansão mental. Caminho da abundância dos saberes pretos.

Que o verbo abunde, pois, se Exu é “a boca que tudo come”, a Poesia é o grão de onde tudo brota.

Que a leitura se faça com ternura!



O QUE NOS ENSINAM OS ÌTÁN? A MITOLOGIA YORUBÁ COMO PROPOSTA DE ENFRENTAMENTO AO RACISMO RELIGIOSO

Janete Baptista do Nascimento¹
UFRJ - Brasil

Samira Lima da Costa²

Eliana Nunes Ribeiro³

Este estudo pretendeu registrar as experiências vivenciadas pelos membros da Comunidade de Matriz Africana, Terreiro Ilé Aṣé Ògún Àlákòró, situado no Município de Magé no Rio de Janeiro, que estabelece uma relação com a comunidade remanescente do Quilombo de Bongaba, situada no seu entorno. Esta relação se dá através dos Núcleos de Atendimento relacionados aos Orixás Exu, Ògún, Xangô, Iemanjá e Oxum, numa perspectiva de contribuir para o fortalecimento da cidadania e da equidade, cabendo nessa perspectiva o combate ao racismo religioso.

Tendo em vista os diversos ataques que as religiões de matrizes africanas vêm sofrendo ao longo dos tempos, suscitou-nos a necessidade de buscar pistas que pudessem contribuir para a resistência frente ao racismo religioso fruto

1 Doutoranda do Programa de Pós - Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS Instituto de Psicologia –UFRJ.

2 Doutora em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social pelo Programa de Pós - Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS Instituto de Psicologia –UFRJ; Professora da UFRJ.

3 Doutora em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social pelo Programa de Pós - Graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social - EICOS Instituto de Psicologia –UFRJ.



do racismo estrutural e institucional. Sendo assim, foi nossa intenção, através desse diálogo, buscar entendimentos sobre como os Ìtán apresentados através desses Orixá, são acolhidos pela comunidade e como se dá a aproximação dos remanescentes quilombolas com o terreiro e como os membros do terreiro veem a comunidade de seu entorno.

A pesquisa teve caráter qualitativo e foi desenvolvida através do método da narrativa temática e oracular dentro de um contexto de oralidade a partir da orientação dos Orixá. A pesquisa seguiu organizada a partir da linguagem dos terreiros com a colaboração dos/as autores, Bispo, Martins, e para a reflexão das questões relacionadas ao racismo e a intolerância religiosa nos apoiamos nas leituras de Almeida, Nogueira, Souza, Kilomba, Simas e Rufino, Santos, Santos, Reis, dentre outras/os. Portanto, optamos por trabalhar com as narrativas dos Ìtán a partir da vivência do Babalorixá do terreiro, campo desta pesquisa, por entender que estas se adequam mais ao trabalho desenvolvido pela comunidade de terreiro.

Nossa discussão pretendeu abordar as temáticas do racismo, do racismo religioso, participação social a partir da psicossociologia. Com isso, é de nossa intenção dar visibilidade para as ações desenvolvidas pelo terreiro, numa perspectiva de transformação social, política, cultural e de consciências, a fim de que o conhecimento ancestral vivenciado pelo povo de santo pudesse contribuir para o combate ao racismo religioso e para a construção de uma sociedade justa e igualitária.

Objetivo

Como dizem os mais velhos, as comunidades de terreiros estão repletas de vida e de ensinamentos para quem tiver ouvidos para ouvir. Desta forma, através do jogo de búzios me foi revelado que deveria fazer essa pesquisa e qual caminho deveria seguir (como está descrito no item 4.3 desta dissertação). Em uma consulta oracular realizada no Ilé Asé Ògún Àlákòró, Ogum revelou que o trabalho de pesquisa deveria ocorrer nesse mesmo Ilé, e traçou o objetivo geral de compreender como se configuravam as relações entre o terreiro e a comunidade de seu entorno, buscando verificar as possíveis contribuições dos Ìtán através dos núcleos de atendimento representados pelos Orixá, Exu, Ògún, Xangô, Iemonjá e Oxum para a promoção de participação na vida comunitária. Para tanto, a pesquisa tem como objetivos específicos:



- Compreender como os membros do terreiro veem a comunidade do entorno;
- Verificar como a comunidade acolhe as ações sociais desenvolvidas pelo terreiro.

Metodologia

Partindo do princípio de que esta pesquisa nasceu do “cruzo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 27) do terreiro com o quilombo, não foi possível construí-la a partir de uma metodologia hegemônica colonial. O que trazemos é uma experiência baseada na metodologia oracular de terreiro, orientada pelo Orixá Ògún, Senhor dos caminhos. Este conceito epistemológico que foi utilizado na realização desta pesquisa, também é defendido e utilizado por Rafael Haddock-Lobo:

Se perguntarmos pelo método, Ògún, divindade iorubana do ferro, da agricultura e das guerras, nos ensina que precisamos, então, perguntar pelos caminhos. Se “método” nada mais é do que “através” ou por meio de (meta) caminho (lodos), então, método é travessia, e experiência de atravessamento com as aporias do real. Nesse sentido, uma boa tradução para “método” é o nome de uma erva que se costuma usar no Brasil para descarregar, limpar o corpo e trazer energias boas para a vida, que se chama “abre-caminho” (Justicia gendarussa Burm. F.). (HADDOCK-LOBO, 2021, p. 133).

É importante evidenciar uma outra história dos povos de terreiros, que seja a história de superação e cocriação de realidades e vivências. Muitos/as autores/as e pesquisas têm ressaltado essas potencialidades, como nos trazem Simas e Rufino (2018):

Ao orientarmos nossas reflexões a partir de um referencial epistêmico que se assenta nas macumbas, indicamos também as orientações metodológicas que são bases para a feitura de nossas pesquisas. Assim, não há a separação dos caracteres políticos, epistemológicos e metodológicos. A lógica que versa a produção de conhecimentos nas pesquisas que se orientam sob a epistemologia das macumbas é a das encruzilhadas, ou seja, a dos caminhos enquanto possibilidades. A gira se firma a partir de muitas lógicas e o pesquisador cambono deve estar de corpo aberto para afetar-se por algumas que lhe cruzarão. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 36).

Não queremos desconsiderar os saberes ocidentais, “sintéticos” (BISPO, 2021) que estiveram e estão presentes em brilhantes trabalhos de pesquisa, mas queremos visibilizar, valorizar outras formas e métodos capazes de conduzir com



eficiência uma pesquisa acadêmica. Trazemos a metodologia oracular do terreiro como fio condutor para a organização e realização desta pesquisa. Os saberes ancestrais que orientam a vivência nos terreiros e que extrapolam seus muros, quando se fazem presentes nas narrativas que colhemos dos membros da comunidade do entorno do terreiro que nos ajudaram a construir o corpo desta pesquisa.

A sabedoria ancestral protagonizada na figura do Orixá Ossaim, nos traz um sinal de alerta, existem muitas ervas na natureza, e elas não são genéricas, a cada indivíduo é proposto uma folha, uma erva, de acordo com a sua natureza física e espiritual, isso quer dizer que é possível fazer uso daquelas que promovam o nosso crescimento, intelectual, físico e emocional, assim também existem vários métodos e técnicas de pesquisa capazes de atender a múltiplas inteligências dentro da academia. O racismo que está impregnado na sociedade não permite, ou tenta impedir que outras possibilidades de saberes e métodos possam produzir conhecimento “válido” (GRADA KILOMBA, 2019) no ambiente acadêmico.

Então tomo a inquietação de Kilomba (2019), como sendo de todas nós, mulheres pretas, pobres e periféricas, que ousam ocupar um lugar na universidade. E assim como a autora também nos pomos a refletir: “[...] Aqui inevitavelmente tenho que perguntar, como eu uma mulher negra, posso produzir conhecimento em uma arena que constrói, de modo sistemático, os discursos de intelectuais negras/os como menos válidos” (KILOMBA, 2019, p. 54).

Esta pesquisa, de caráter qualitativo e contra hegemônico, teve seu percurso definido pela metodologia oracular, que nos indicou os caminhos para a colheita. Assim, a colheita foi desenvolvida através do método da narrativa temática dentro de um contexto de oralidade a partir da narrativa oral dos entrevistados.

O método da narrativa temática é muito utilizado em pesquisas qualitativas, pois a narrativa dá conta de memórias, de acontecimentos da vida cotidiana vivenciada por diferentes sujeitos em seus ambientes de vivência. A narrativa abarca o dito, o não dito, os gestos, olhares, o silêncio, as decisões sobre o que fica e o que deve ser retirado do texto após tradução para linguagem escrita.

Conhecemos diversos autores que de forma competente registram os Ìtán, no entanto, partindo do conceito de narrativa temática, fizemos a opção pela narrativa dos Ìtán do Babalorixá do Terreiro Ilé Asé Ògún Àlákòró, Paulo José Reis (Oni Lewa N’jo) e idealizador dos núcleos de atendimentos, por entender que esta versão das narrativas dos Ìtán são coerentes, organiza e dá sustentação para as ações que a Casa desenvolve. Essa escolha se deu também porque entendemos que nem toda narrativa de Ìtán é adequada para o trabalho realizado no terreiro,



por isso fizemos a opção pelas narrativas na forma como circulam na comunidade de terreiro. É importante destacar a compreensão que as narrativas de Ìtán, que se tem em publicações diversas não condizem com a realidade do Terreiro Ilé Aṣé Ògún Àlákòró, assim como afirma seu Babalorixá: “Eu vou escrever por questões de nossa vivência lá. Então, o Prandi leva a divindade para um lugar muito humanizado, muito profano, não encaixa exatamente na questão de um pertencimento litúrgico.” (REIS, 2023).

As narrativas africanas corroboram de forma significativa com o conceito de temporalidade, segundo um Ìtán africano que narra os feitos de Exu, diz que: “Exu, matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.” Esse Ìtán nos traz a compreensão de que as narrativas não são estáticas, porque a vida é dinâmica e acontece no aqui e agora do tempo presente. Nesta perspectiva de movimento contínuo e atemporal Leda Martins (2021), nos convida à reflexão do tempo narrativo da memória seguindo a batida do tambor.

No movimento curvo da memória, nosso tempo-tambor gira para trás e simultaneamente para frente, na cadência das espirais que enovelam e inspiram o presente. Volver o olhar para o antes é virá-lo também para o depois, e para os agoras. (MARTINS, 2021, p. 16.)

Por se tratar de uma pesquisa que envolveu seres humanos em seus ambientes de implicação, o projeto de pesquisa foi enviado a Plataforma Brasil, para solicitar ao Comitê de Ética, autorização para realização das narrativas.

A escolha dos membros da comunidade ocorreu a partir do envolvimento direto dos mesmos nas ações que o terreiro desenvolve e na liderança dos demais moradores.⁴ Quanto ao critério de escolha dos entrevistados do terreiro, segundo indicação dos búzios, ocorreu pela antiguidade desses membros na Casa e de seu envolvimento direto na organização das ações sociais do terreiro.

Antes de iniciar a escuta das narrativas foi realizada uma roda de conversa para explicação sobre o tema da pesquisa, foi feita a leitura do termo de consentimento. Aos/às mesmos/as foi informado que caso desejassem suas identidades não seriam reveladas e que nenhum custo lhes seria atribuído. A partir desse ponto, seguimos com as narrativas de forma individual. Todas as narrativas foram gravadas em áudio, para posteriormente serem transcritas na íntegra. Por se tratar

4 O Parecer Consubstanciado do CEP, Nº 5.746.268, (Anexo 1 e Anexo 2) indica que o projeto foi aprovado, o que nos permitiu dar início às entrevistas com os três membros da comunidade e quatro membros do terreiro apontados pelo oráculo.



de narrativas, não foi estipulado tempo de duração, para que os participantes pudessem se expressar livremente.

- Para os membros da comunidade foram colocadas as seguintes questões:

1. Como se dá sua relação com os membros do terreiro?
2. De que forma as ações sociais desenvolvidas pelo terreiro afetam sua vida?
3. Se você pudesse associar as ações do terreiro a algum Orixá a qual seria?

- Para os membros do terreiro, foram colocadas as seguintes questões:

- 1 Eu gostaria de saber como é a sua relação com a comunidade do entorno do terreiro?
2. O que acha dessas ações sociais que o terreiro vem desenvolvendo com a comunidade?
3. A qual Orixá o senhor poderia associar as ações sociais que o terreiro desenvolve com a comunidade?

Após o registro das narrativas, passamos à leitura e posterior análise temática das narrativas, para então agrupar os temas semelhantes, que nos ajudaram na construção dos resultados. O que aprendemos e o que colhemos com as experiências que vivenciamos com a comunidade de terreiro e com a comunidade remanescente quilombola do entorno?

A partir das narrativas dos membros do terreiro e dos membros da comunidade do entorno, verificamos que de fato há um relacionamento estabelecido, amigável e fértil entre as duas comunidades. Percebemos a existência de uma relação de respeito, parceria e cuidados. A comunidade do entorno descobre com as ações que o terreiro desenvolve, possibilidades de mudança de vida e isso não se refere a conversão religiosa, mas sim, ao resgate da cidadania, como afirma uma moradora da comunidade:

Essas ações têm ajudado demais a comunidade e nos abriu novos horizontes, não tenho palavras para dizer e agradecer por tudo que vocês fazem por nós. (Elisangela da Cunha Pereira – 34 anos - Data: 25/11/2022).

Quando cruzei os portões do quilombo ou axé (como chamamos) me deparei com um mundo que não imaginava! Eu e as meninas somos de religião diferentes! A cada sábado nos surpreendíamos com tudo que nos ofereciam voluntariamente! Impactada com tanto de conhecimento e humanidade. (Simone Aparecida Silva de Lucena – 49 anos, Data: 17/11/2022.)



O terreiro por sua vez se ressignifica, na medida que abre seus portões, partilha seus conhecimentos ancestrais e promove a comunicação e o entrelaçamento entre as comunidades.

O primeiro projeto real, desenvolvido pelo grupo que acreditava nas minhas propostas, foi uma biblioteca comunitária. A leitura é libertadora, atrelado a essa proposta tínhamos o viés do acesso à cultura. Foram desenvolvidos eventos maravilhosos por meio do trabalho dentro da biblioteca. Foi, um momento, de grande efervescência, o Asé literalmente consegue abrir as portas. Penso, que a relação que foi construída, ultrapassou a questão da benevolência. Aquelas senhoras que ao mesmo tempo compartilhavam comigo suas angústias, me convidavam para: casamento, festa de aniversário, entre outros momentos. Passei a ser para elas uma referência na escuta. (Ariane Teles - Iwin Funpe – Osi Iya Efun -Data: 12/10/2022).

[...] Tanto eu como meus irmãos temos o compromisso de nos doar em prol da comunidade, seja com as palestras, com orientação pedagógica em termos de cursos para que eles resgatem a cidadania deles. Jorge (Oba Siw Aju -Data: 12/10/2022)

A existência do terreiro naquele território ganha sentido e realiza a profecia de Ogum, quando disse ao seu filho, o Babalorixá Paulo José Reis:

[...] Alguns membros do terreiro acharam que deveríamos repensar a ideia de ficar aqui, alegando que ninguém viria aqui devido à grande distância e a falta de mobilidade. Fui consultar Ògún, ele me disse:

“Quem quiser ir embora vá, eu não vou, já estou em minha casa, e o senhor tem uma missão a cumprir nesse lugar”. Então reuni a comunidade do terreiro para juntos fazermos alguma coisa por aquelas pessoas. Iniciamos com o apadrinhamento das crianças, depois passamos a distribuir semanalmente sopas, cestas básicas mensalmente, enxoval de bebê. Sempre consultando Ògún, a cada atividade. Um certo dia, Ògún disse: “Dê o anzol não dê a pesca”. A partir desse dia passei a refletir sobre como poderia continuar colaborando com aquela comunidade, entendi então que precisava dar empoderamento a eles para que fossem buscar os seus direitos, para que pudessem romper com a blindagem cognitiva, trazendo a potencialidade para que se descubram, sabendo exatamente quem eles são, o que fazem aqui, pra que estão aqui, por conta dessa legitimidade de serem remanescente quilombola. Porque durante anos as pessoas nem tocavam nisso, para poder enterrar oficialmente a existência deles”. (Paulo José Reis- Oni Lewa N’jo- Babalorixá, em, 17/12/22).



O trabalho realizado pelo terreiro propõe ações pedagógicas, políticas e jurídicas no sentido de enfrentar as situações de discriminação e racismo, a partir da inspiração e força da espiritualidade. Acreditamos na importância da aproximação entre a comunidade local e o terreiro propriamente dito, pois a partir do diálogo e de ações que os aproximem é possível estabelecer um relacionamento baseado no respeito e na solidariedade.

O surgimento dos núcleos de atendimentos

De acordo com relatos do Babalorixá Paulo José dos Reis, os Núcleos surgiram a partir de uma inspiração divina. Ele conta que em um determinado dia recebeu umas visitas, que foram ao terreiro para conhecer o espaço físico, e que ao apresentar a casa aos visitantes, Ògún foi colocando em sua boca os nomes desses núcleos e qual seria a finalidade dos mesmos. Assim que os visitantes se despediram, o Babalorixá conta que correu, pegou caneta e papel e anotou, pois não queria correr o risco de esquecer. Passado algum tempo, ele sentiu a necessidade de ter registrada uma definição específica para cada núcleo, e foi orientado por Ògún a pedir a colaboração do então a época abiã de Oxalá, Cristiano Henrique Ribeiro dos Santos, atualmente, iaô de Oxalá. As definições dos núcleos que seguem abaixo foram por ele escrita. De acordo com relato de Cristiano (Bàbá Alatiğerewa).

Missão

Os Núcleos de Atendimento, Ação e Acolhimento do Ilé Àse Ògún Àlákòró têm por objetivo assistir à comunidade do terreiro e à comunidade quilombola, no intuito de promover o resgate da cidadania da população local levando-os à emancipação, ao desenvolvimento e à busca de uma melhor qualidade de vida, através do diálogo social e comunitário, da escuta ativa e de oficinas de capacitação e promoção emancipatória do indivíduo e da coletividade, a partir das suas próprias potencialidades e dos valores civilizatórios afro centrados. Compreendendo, ainda, a vivência do Sagrado de Matriz Africana a partir das lógicas de inseparabilidade humanidade-Terra-Natureza, humanidade-divindade-transcendência, humanidade-o igual-o outro-o diferente.



Visão

Tornar o Ilé Àṣẹ Ògún Àlákòró através de seus Núcleos de Atendimento, ação e acolhimento, um lugar de transformação social, política, cultural e de consciências, com vistas a uma sociedade mais igualitária, isenta de preconceitos, discriminações e violências de raça, gênero, religião e todas as demais formas de exclusão, segregação e sofrimento, com vistas a uma redescritção da sociedade brasileira e do mundo a partir dos valores civilizatórios afro entrados e das suas expressões educacionais.

Naco: núcleo ativo da comunicação

Núcleo Ativo da Comunicação do Ilé Àṣẹ Ògún Àlákòró (NACO) é o elo de ligações com as diversas instâncias comunicacionais. Cuida e responde pela comunicação interna entre os membros da comunidade terreiro, interage com os moradores da comunidade quilombola do entorno, se relaciona com as instituições governamentais e da sociedade civil, com a mídia em geral e especializada.

Patrono: Èṣù (Exu)

Ìtán de exu

Por que Exu é considerado o patrono da comunicação? Em áureos tempos Orumilá deu a Obi um grande empoderamento e Obi acabou se tornando muito vaidoso. E como Exu, sendo patrono da comunicação, haveria de se comunicar para dar obediência sobre o que estava acontecendo na Terra - porque, como um grande comunicador, Ele é um grande vigia - Obi rejeita efetivamente Exu. Isso levou Exu a se comunicar com Orumilá apresentando o comportamento negativo de Obi, o que fez com que Orumilá se materializasse e batesse na porta de Obi, porém, de forma muito simples e pobre. Obi com sua prepotência e vaidade, quando viu o impediu, rejeitou o atendimento por conta da aparência que se apresentava a Ele. No que Ele fecha a porta, Orumilá com seu poder em quarta dimensão, que não precisa de chaves de portas abertas porque Ele pode estar a qualquer lugar, adentra diante de Obi e revela: "Obi, então o que Exu disse é real, você está arrogante, prepotente e selecionando pessoas. Pois de agora em diante, até mesmo para Exu, você vai se rolar ao chão e trazer todas as respostas que lhe forem efetivamente solicitadas. Você deixará de ser humano, para virar um fruto, que atenderá as necessidades de todos na Terra, porque o objetivo



do mundo é que possa objetivamente trazer o bem estar, tanto físico, quanto mental, quanto espiritual para todos. E Exu efetivamente será o primeiro a ser beneficiado com seus feitos. E daí, passa Exu oficialmente a receber as oferendas à frente de todos, se comunicando, fazendo na realidade o intercâmbio”.

Núcleo de Atendimento ao Desempregado e Estudos Tecnológicos (Nadetec)

Núcleo de Atendimento ao Desempregado e Estudos Tecnológicos do Ilé Àṣẹ̀ Ògún Àlákòró (NADETEC), está estruturado com base na ideia de que as tecnologias são instrumentos de evolução e capacitação do indivíduo e da coletividade. O NADETEC tem por patrono Ògún, divindade da tecnologia e do trabalho.

Aquele que legou à humanidade os instrumentos e ferramentas que possibilitaram a subsistência e a arte de lavrar a terra. Ògún também é Senhor dos Caminhos, possibilitando as oportunidades de melhoria de vida dos indivíduos e de suas famílias, através do esforço determinado e do desenvolvimento das potências internas dos sujeitos.

Patrono: Ògún (Ogum)

Ìtán de ogum

Por que Ogum se torna do último o primeiro? Porque quando já existia o mundo, não existiam possibilidades de trafegar no mundo, eis que Olodumare, o grande arquiteto do universo, o qual chamamos de Deus, enviou Ogum, que desce do céu para a Terra fazendo de suas próprias vísceras as correntes. E quando chega proporciona a Ossaim, detentor das matas, das folhas sagradas, trilhas, o poder de criar caminhos para que as pessoas ali pudessem trafegar e utilizar dos benefícios e das benfeitorias que essas folhas sagradas contêm, tanto como alimento, quanto como remédio, daí a expressão: “Ewe gbogbo Kiki Ogum / Awon nise Ogum” - “Toda folha é remédio, toda folha se transforma em remédio”.

Núcleo de atendimento jurídico do Ile Asé Ògún Àlákòró (Najur)

O NAJUR é regido pelo Orixá Xangô, Senhor da Justiça, rei e governante por essência. Xangô estabelece os princípios da equidade e da possibilidade de



justiça a todos, indistintamente, pois a todos é facultado o direito de defesa. Xangô também nos convoca a exercermos liderança e protagonismo. Assim como, consciência política em relação às injustiças desse mundo e no Brasil, empoderando a cada um para o pleno exercício dos direitos de cidadania e das comunidades tradicionais. Patrono: Xangô

Ìtán de Xangô

Como Xangô se torna Rei de Oyó Designado por Olodumare a ser o responsável pela retidão e pela verdade, Xangô migra de Tapa para Oyó, onde tem como compromisso e comprometimento, porque compromisso e comprometimento são coisas distintas e Xangô assume o compromisso e comprometimento porque é detentor da retidão e da verdade, para que assim possa aplicar as emanações da divina justiça, tornando-se emissor e receptor da divina justiça que nos leva a compreender a necessidade de sermos verdadeiros para que possamos oficialmente, usufruir da justiça. Xangô nos educa a dar a importância a aquilo que verdadeiramente vimos e ouvimos em presenças ativas do ocorrido, porque aquele que conta um conto aumenta um ponto, e para Xangô não é importante que achemos, é importante que pensemos diante daquilo que efetivamente vivemos, e possamos avaliar os dois lados de toda e qualquer ocorrência, é Xangô que impõe essa condição. Para toda situação existe duas versões, por isso Ele carrega um OXE, que é sua ferramenta de equilíbrio com dois lados de corte e com uma seta empunhada para cima, onde vai exatamente apontá-la para aquele que oficialmente for o responsável pelas situações. Porque Xangô é a primeira essência a não falar de culpa e sim de responsabilidade. Nós não somos culpados e sim responsáveis por aquilo que fazemos, por aquilo que dizemos. A nossa atuação deve ser baseada na responsabilidade, esse é um dos desígnios de Xangô que nos leva a compreender que a retidão e a verdade se fazem necessária para que possamos exigir o cumprimento das emanações da divina justiça. Foi assim que Olodumare organizou o reino de Oyó, ouvindo as pessoas, vivenciando os fatos para que pudesse fazer então, uma avaliação e dar oficialmente o resultado final para que pudéssemos assim ter a cidade restabelecida em harmonia, alegria, em amor, em felicidade, em retidão, em verdade, em justiça.



Núcleo de Atendimento à Família (Nafi)

Núcleo de Atendimento à Família do Ilé Àṣẹ̀ Ògún Àlákòró (NAFI), compreende que a noção de família é a base constitutiva das Religiões de Matriz Africana e das comunidades tradicionais quilombolas. No seu princípio, o Candomblé reconstitui a família da qual os negros escravizados foram apartados na Diáspora Africana. Se gerados e adotivos; por famílias com filhos gerados por reprodução assistida; por famílias compostas por filhos de cada um dos cônjuges e com filhos em comum. Assim como, também por famílias que dedicam seu afeto aos seus animais de estimação. Em suma, trata-se da família em todas as suas potencialidades, pois acreditamos nas relações de amor entre as pessoas a partir do vínculo consanguíneo e para além dele.

O NAFI é orientado espiritualmente pela força do matriarcado. Por ser o núcleo regido por Iemonjá, a ‘mãe dos filhos peixes’ e Senhora dos mares e oceanos, o NAFI agrega todo o trabalho de atendimento às famílias da comunidade terreiro e da comunidade quilombola. Iemonjá é a mãe em sentido pleno, pois é aquela que não discrimina, é aquela que acolhe a todos, pois todos são seus filhos. Ela é a mãe progenitora, aquela que pari, mas especialmente é aquela que adota. Portanto, ensina a amplitude do conceito de família e de maternidade, paternidade para além da consanguinidade. A principal atividade desse núcleo está no atendimento as famílias de dentro e de fora do terreiro. Através do núcleo o terreiro promove seminários, rodas de conversas cujos temas são de interesse de todos membros da família. São questões relacionadas a saúde, a violência doméstica, equilíbrio emocional.

Ìtán de Iemonjá

Quando Olodumare determina que Iemonjá, a mãe dos filhos peixes será a responsável pela modelagem das cabeças do ser humano, tem como compromisso absorver toda inteligência armazenada na cabeça dos peixes, que movimentam a preservação da coletividade. Iemonjá tem como compromisso nessa essência maternal dar a importância a veracidade, da coletividade, por isso vemos os peixes nadando em cardume. Todo esse processo do coletivo está na cabeça, porque a cabeça é a primeira parte do corpo que nasce e a última a morrer. Então, Iemonjá traz a essência e a condição da inteligência emocional, no equilíbrio da razão e da emoção. Olodumare determina a Ela que forme essas cabeças, para que tenham cabeças boas chegando no mundo e para manutenção dessas cabeças Ele dá a Ela



a responsabilidade pelas glândulas sudoríparas e lacrimais, porque assim como o mar ela expurga o excesso existente no nosso corpo.

Dos noventa por cento de substância água, setenta está alojado na cabeça, para que possamos ter equilíbrio, e dentro desse equilíbrio, assumirmos responsabilidade para nossa permanência na Terra. Por isso que lemonjá, movimenta: através de seus movimentos das águas, das ondas expurga aquilo que não é benefício e armazena aquilo que é necessário, nos hidratando e dando consistência ao processo de expurgo daquilo que está em excesso, através da sudorese, através da urina. Então todos esses processos movimentados, dentro da importância de lemonjá, nos levam a compreender a sua importância. Olodumare, quando determinou que ela fosse essa essência mãe que ampara, que educa, que corrige para que possa se dar o equilíbrio, fez tudo baseado nessa tríade de uma consciência física, mental e espiritual. Por isso que lemonjá com seus seios fartos estrutura a base da alimentação que vai nutrir os nossos primeiros dias de vida. Através de uma defesa criada pelo próprio organismo, que é o colostro, temos o primeiro antibiótico que vai favorecer a qualidade de vida de um indivíduo. lemonjá tem a responsabilidade de nos manter equilibrados, fisicamente, mentalmente e espiritualmente. Toda sabedoria e consistência da mãe dos filhos peixes, porque é isso que quer dizer lemonjá.

Núcleo de Apoio à Mulher (Nam)

Núcleo de Apoio à Mulher do Ilé Aṣé Ògún Àlákòró (NAM) trabalha com uma compreensão holística do princípio feminino, na perspectiva de tudo aquilo que gera, que procria e evoca as forças da Natureza, da Terra e das Águas, como fontes da Vida. Tais princípios se materializam na mulher, que neste núcleo é atendida na perspectiva da saúde, da gestação e dos cuidados consigo mesma. Busca compreender a singularidade do corpo feminino, seus afetos, emoções e formas de percepção e atuação no mundo. Sem reduzir a Mulher ao papel reprodutivo, do lar e do cuidado, também busca apoiá-la na sua dimensão criativa, realizadora e atuante na dinâmica econômica. Além de apoiar seu lugar como educadoras e no cuidado com as crianças. O NAM é regido por Oxum, divindade das Águas Doces, da gestação e Senhora do Encanto. É o Oxum que protege o ventre, o líquido amniótico e a relação umbilical Mãe-bebê. Núcleo de Ativismo Feminino congrega os movimentos de mulheres do Ilé Ògún Aṣé Àlákàró (NAFE) e da comunidade quilombola. Apoia o conjunto de lutas sociais e culturais feministas, assim como busca conscientização das mulheres quanto a direitos e combate à violência



sexual, doméstica, psicológica e de gênero. É um núcleo de empoderamento da mulher através de um sistema de escuta, diálogo e ajuda mútua, bem como fomenta a formação de vínculos societários entre mulheres com vistas a ações empreendedoras, econômicas e comerciais que fortaleçam a autonomia feminino.

Ìtán de Oxum

Oxum a mais pura presença do divino amor, que promove a felicidade, porque traz a fertilidade. Oxum conduz através do útero a possibilidade gestacional, foi a primeira mulher a gestar, e com isso fez todas as mulheres capazes de se tornarem mães gestoras. Além disso, se coloca na posição de igualdade, foi a primeira mulher a se posicionar politicamente, adquirindo, impondo direitos igualitários, se isso pode ser feito por um homem, isso também pode ser feito por uma mulher. Então, esses direitos paritários que dá empoderamento feminino, têm um posicionamento milenar. Hoje as mulheres estão tendo consciência desse fato e se colocando efetivamente diante de seus direitos e deveres, com o posicionamento de ocupar os espaços que elas desejam estar. Porque o lugar da mulher é onde ela deseja estar, isso foi dito por Oxum, numa reunião de caçadores Olodês, que impediam a entrada de mulheres para opinar, sugerir em situações para a sociedade. Oxum se coloca diante do seu direito feminino, afirmando que sem a mulher, não existiria vida, e como dar vida a alguma coisa sem a voz, sem a opinião, sem o olhar de uma mulher? Esse posicionamento faz com que os homens entendam oficialmente a importância de se ajoelhar diante de uma mulher. Essa é a cultura Yorubá: se reverenciar toda mulher grávida, porque ali existe o poder de gestar e trazer uma nova essência para o mundo. Porque acreditamos que o nascimento é sempre uma renovação, com novos espíritos trazendo novas ideias, promovendo evolução, sem desestruturar a base. Então, Oxum tem esse lugar de excelência, por ser mãe gestora, por ser protetora do útero, órgão de grande excelência e importância para a humanidade, localizado no corpo feminino. Porque é dali, desse lugar natural que saem novas vidas para o mundo trazendo esperança. Então com Oxum habita também a mais pura presença da divina bondade, que constitui oficialmente a base da confiança, da autoconfiança, da segurança e da esperança do verbo esperar, na expectativa de uma nova era.



Considerações finais

Esta pesquisa buscou em um Xirê (roda de candomblé onde só as mulheres iniciadas participam) de pensamentos e palavras, construir e registrar os feitos de uma comunidade de terreiro, que se importa, que cisma, que insiste, resiste e acredita que a vida daqueles que os cercam pode ser bem melhor, e será.

Os terreiros reproduzem na diáspora os espaços sagrados dos Orixá, tomando os elementos da natureza como moradia dos Deuses. Nesse território há também uma outra dinâmica de vida, de relações interpessoais e de tempo. Assim como afirma Rufino (2020):

Assim, nos terreiros, o “sou” dá lugar ao “somos” - a pertença, a memória e o conhecimento são compartilhados em comunidade. O que chamam de ancestralidade é o fiar cotidiano da partilha, do passar adiante, da amarração do elo entre aquele que já fez o caminho e o outro que ainda irá caminhar. Ancestralidade é o alargamento do presente, o não esquecimento e a vida pulsando. Nesse sentido, o novo e o velho se fundem em uma outra forma de sentir. [...] Nas experiências de terreiros, existem novos que são velhos e velhos que são novos. Esse fundamento miudinho plantado nas pertenças, comunidades e práticas não podem ser assombrados pela obsessão dos olhos de grandeza. Para isso, nas voltas que o mundo dá, Ifá nos lembra que a continuidade e o vigor das existências se firmam entre o novo que vem do velho e o velho que vira novo (RUFINO, 2020, p. 182-183).

Nesta perspectiva de “pertença” dita por Rufino, que esta pesquisa ousou usar em seus métodos a linguagem macumbeira como dizem os autores Simas e Rufino, uma ousadia necessária para a academia que queremos hoje. Esta pesquisa revelou que é possível fazer um trabalho acadêmico a partir de outras epistemes, de outro chão, do chão dos quilombos, das favelas. Mas revelou também que ainda há muita estrada para caminhar, muitos ebós para desfazer as amarrações hegemônicas que ainda nos impedem, de fazer esse “velho vira novo”.

Fica esta contribuição, na expectativa de que novas pesquisas serão construídas a partir da realidade de sua/eu pesquisadora/or. Fica também o desejo de aprofundamento nas questões do racismo religioso, dos estudos e da apresentação da narrativa dos Itán a partir da vivência religiosa de Paulo José Reis, (Oni Lewa N’jo), Babalorixá do Ilé Àṣẹ̀ Ògún Àlákòró, e da sua comunidade de Axé.



Referências

- HADDOCK-LOBO, Rafael. **Abre-caminho – Assentamentos de metodologia cruzada**. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2022.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação- episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Vanda. **Irê Ayó: uma epistemologia afro-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2019.
- MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed. São Paulo, 2021.
- REIS, Paulo JOSÉ. **Escritas Ancestrais: Narrativas de Itán. ("No Prelo")**. Rio de Janeiro: 2023.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Maroula, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos – Modos e significações**. 2. ed. Brasília: Ayó, 2019.
- SANTOS, Maria Stella de Azevedo, DOMINI, Graziela. **O que as folhas cantam (para quem canta a folha)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Autorale, 2020.
- SIMAS, Luiz Antônio & RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- _____. **A ciência encantada da macumba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antônio & RUFINO, Luiz, HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças-Uma filosofia popular brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.



IMERSÃO ÀS ÁGUAS DE IEMANJÁ POR MEIO DO TEATRO RITUAL

Josivando Ferreira da Cruz¹
UFRN - Brasil

Liliana de Matos Oliveira²

O estudo apresenta discussões relacionadas às religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras, com foco na mitologia de Iemanjá, a rainha das águas. O título de rainha das águas é uma das atribuições arquetípicas conferidas à orixá Iemanjá, que pertence às narrativas de divindades mitológicas africanas e afro-brasileiras. Conforme Paula e Andrade (2023, p. 231) aludem, ela é “[...] considerada a grande mãe de todos os orixás e a rainha das águas”.

A pesquisa, por sua vez, surgiu a partir de experimentos cênicos realizados em sala de aula, que propuseram um estado de imersão no universo ritualístico, ou, pode-se dizer, nas águas de Iemanjá, por meio do teatro ritual. Conforme o avanço das formações propiciadas ao longo das aulas, ampliaram-se os saberes em torno das culturas africanas, culminando na promoção de uma sensibilização e conscientização sobre a diversidade religiosa que atravessa diferentes culturas, para além da lógica religiosa ocidental.

Como consequência da proposta didática presente na ementa formativa, o estudo também se estendeu em leituras e experiências de religiosidades

1 Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEd, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Fortaleza, Ceará, Brasil. josivanfc10@gmail.com

2 Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Fortaleza, Ceará, Brasil. liliana.matos@ifce.edu.br



diversificadas, incluindo alguns dos demais orixás que compõem as religiões de matrizes africanas, como *Onilé, da terra; Xangô, do fogo; Iansã, do ar; e Iemanjá, da água*³. Cientes de que a diversidade religiosa tece às relações humanas e de que a intolerância religiosa se configura no país como um crime contra a democracia nacional, o estudo apresenta-se como uma estratégia de suma relevância para a difusão de saberes relacionados às religiões afro-diaspóricas que historicamente foram e, infelizmente, ainda se encontram em estado de perseguição, invisibilidade e demonização social perante as doutrinas religiosas de cunho dominante, judaico-cristãs.

Assim, como forma de delimitação e partindo do campo experiencial percorrido ao longo das formações, o estudo frisa conhecimentos de cunho afro-ancestral, centrando-se nas narrativas de Iemanjá. A delimitação temática ocorreu a partir de interesses, inicialmente, pessoais, que posteriormente se desdobraram em inquietações sociais. Quanto mais aprendíamos sobre as narrativas mitológicas dos orixás, mais nos encantávamos, o que contribuiu para o estado de imersão no rito cênico por nós experienciado. Desse modo, o objetivo do estudo é compartilhar conhecimentos sobre as narrativas mitológicas de Iemanjá apreendidos através do teatro ritual.

Portanto, o estudo se estrutura nesta introdução, seguindo sua composição dissertativa com a apresentação dos processos metodológicos experienciados, o aporte teórico que discorre sobre as concepções de Iemanjá e do teatro ritual, discussões sobre os achados resultantes das experiências formativas e as considerações finais. Frisamos também que este último não se trata de um encerramento de uma ideia, mas de um recorte formativo que pode e deve culminar, posteriormente, em outras extensões de pesquisas como forma de difusão de saberes tão necessários em uma sociedade que, desde os marcos da colonização, vem sofrendo os impactos da segregação social diante das imposições alienantes da lógica dominante colonial.

3 Sugerimos a leitura do livro intitulado *Mitologia dos Orixás* (2001), de Reginaldo Prandi, que aborda as mitologias tanto dos orixás supracitados quanto dos demais que compõem as religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras.



Desenvolvimento

Processos teórico-metodológicos

Os fundamentos teórico-metodológicos do estudo são inspirados nos pensamentos sobre Pretagogia, de Petit (2015), em consonância com as atribuições da Sociopoética. Segundo a autora, a Sociopoética se configura em uma “abordagem de ensino e de pesquisa que recebe influência do círculo de cultura freireano (favorecendo a construção coletiva do conhecimento)” (p. 63).

Nesse sentido, são perceptíveis as influências das ideias de Paulo Freire, o *Patrono da Educação Brasileira*⁴, na promoção de uma educação, especialmente, no âmbito popular, para o engajamento político-social dos sujeitos rumo à construção do conhecimento de modo coletivo. Em se tratando da Sociopoética, Petit (2015, p. 63) frisa que a construção do conhecimento discorre principalmente através de um viés artístico.

A Sociopoética (GAUTHIER. 1999; GAUTHIER *et al.*, 2004) sugere que tal produção aconteça através de dispositivos artísticos que favoreçam a metaforização do mundo, graças à construção de novos conceitos, instigando nos participantes a sua capacidade de filosofar por novas trilhas de pensamento.

Diante disso, a condução do processo de construção do conhecimento se dá de forma coletiva e solidária, de modo que todos os sujeitos envolvidos nessa busca se engajem na descoberta de novas filosofias de e sobre o mundo. Ainda nessa linha de pensamento, a autora sinaliza que a Sociopoética se configura em cinco princípios que dialogam com a cosmovisão africana, a saber:

Os cinco princípios da Sociopoética que são o fazer coletivo com o público-alvo que se torna co-partícipe do processo de produção de conhecimento, a valorização da criatividade e linguagem artística, a valorização das culturas de resistência, o corpo como fonte e produtor de conhecimento e o cuidado e respeito ao sentido espiritual dessa produção e das relações humanas construída (Petit, 2015, p. 181).

Os princípios elencados acima coadunam com os objetivos da proposta educativa do teatro ritual das narrativas mitológicas de Iemanjá, uma vez que trabalham a coletividade na promoção de conhecimentos afroancestrais de modo artístico, valorizando as culturas de resistência das religiões de matrizes africanas

4 A Lei nº 12.612, de 13 de abril de 2012, declara Paulo Freire como o Patrono da Educação Brasileira.



e afro-brasileiras através do corpo em cena (o corpo poético). Desse modo, concordamos com a autora quando salienta que “não há dúvida que a Sociopoética é uma ferramenta muito valiosa para a Pretagogia” (Petit, 2015, p. 181).

Mas, afinal, o que é a Pretagogia? Segundo Petit (2015), a Pretagogia se configura como uma pedagogia teórico-prática comprometida com o aprendizado afroancestral. Complementando o assunto, nos estudos de Vieira e Cruz (2024, p. 5) sobre os fundamentos da Pretagogia defendidos pela autora, pode-se dizer que “se trata de uma iniciativa que abrange a interdisciplinaridade no aspecto teórico e prático para contribuir no sentimento de pertencimento e emancipação das matrizes afroancestrais”.

Diante do exposto, aludimos que os fundamentos teórico-metodológicos em questão alicerçam a realização de práticas artísticas educativas em uma perspectiva étnico-racial, corroborando para o desenvolvimento de um estudo qualitativo. O caráter qualitativo corresponde, segundo Minayo (2002), ao desenvolvimento de um estudo que considera, em seu escopo, a diversidade sociocultural no tecer das relações humanas, abrangendo o contexto educativo enquanto espaço de formação de seres críticos, criativos e humanizados. Assim, esta pesquisa é qualitativa e de cunho bibliográfico e empírico, uma vez que sua base dissertativa é composta por leituras de autores como Petit (2015), Seixas (2018), Paula e Andrade (2023) e outros, juntamente com experiências artísticas educativas desenvolvidas em sala de aula ao longo da disciplina denominada *Estudos do Corpo II⁵*, do Curso de Licenciatura em Teatro, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE, no período 2023.2.

Enlaces teórico-temáticos

Sabe-se que o universo artístico é complexo, desafiando os sentidos da lógica estabelecida no meio social para promover novas formas de pensar e agir na sociedade. Desse modo, salientamos que propor uma discussão acerca dos processos de imersão nas narrativas mitológicas de Iemanjá, por meio do teatro ritual, trata-se de um grande desafio.

Para desvendar esse desafio, a princípio, requer-se do indivíduo uma sensibilidade que vá além da lógica linear presente no estado de consciência, visando à apreensão de novos significados e sentidos resultantes dos enlaces entre os

5 A disciplina foi ministrada pela professora *Liliana de Matos Oliveira*, que integra o corpo docente do Curso de Licenciatura em Teatro, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE.



universos da realidade, da mitologia e da ritualidade. No campo das artes cênicas, e tratando-se do teatro ritual, o cruzamento entre esses universos ou contextos distintos pode configurar-se em uma estratégia enriquecedora para o processo criativo e/ou imersivo em outras dimensões paralelas ao mundo real.

No que concerne ao entendimento de mito e rito, enfatizamos as reflexões de Passos (2008) de forma prática e sintética. Assim, segundo o autor, entende-se o seguinte por mito:

Para narrar as histórias do pensamento primordial e/ou sagrado que indagava a origem (ou a explicava) humana no planeta, surgiu o mito. Os mitos, em sua recorrência, são narrativas que revelam aspectos do nosso imaginário, contando, intuindo, configurando, sentenciando, imaginando as formas originais da existência das coisas conhecidas pelas pessoas, sem esgotar o teor de mistério e transcendência que as envolve. O mito consagra-se, antropologicamente, como um elemento fundante dos mais importantes na construção identitária das variadas etnias que compõem a raça humana, relacionando-se com o que chamamos de memória ancestral (Passos, 2008, p. 73).

O mito compõe narrativas que englobam diferentes culturas, configurando-se em ideias imaginárias que atravessam os indivíduos, transcendendo-os por meio de suas narrativas mitológicas. Além disso, apresenta o sentido de conexão entre tempos distintos ao considerar a promoção do contato com as memórias ancestrais dos sujeitos e/ou seres divinos que marcam, integram e compõem um passado-presente sociocultural de povos diversificados.

No que diz respeito ao rito, o autor ressalta o seguinte:

Em todas as assertivas sócio-antropológicas sobre o rito, reside a compreensão de que o mesmo são representações daquilo que é “feito” no seio das sociedades, práticas regulares e ensaiadas de normas sociais e de valores estéticos e religiosos que orientam determinados grupos em qualquer sociedade. Assim como o mito, para alguns, está para o pensar, o rito inclina-se ao fazer. Contudo, reitera-se aqui que, para se ter uma compreensão mais abrangente sobre os fenômenos rituais em qualquer grupo social, as suas manifestações são entendidas como resultado do pensar e do fazer que mobilizam a cultura no interior das comunidades numa ação sócio-educativa (Passos, 2008, p. 85).

O autor frisa de forma precisa que, enquanto o mito atrela-se mais ao ato de pensar, o rito, por sua vez, centra-se na prática do fazer. Tais iniciativas simbolizam e representam as crenças, costumes e tradições que as pessoas pensam, fazem



e trazem consigo como consequência da dinâmica social em que estão inseridas, considerando as aprendizagens tecidas ao longo de suas vidas.

Diante do exposto, os enlaces entre real, mito e rito potencializam o fazer artístico e, no caso deste estudo, favorecem o processo de imersão no universo de Iemanjá. Tais enlaces podem ocasionar atravessamentos no sujeito, sendo capazes de colocá-lo em transe, de modo que ele possa sentir-se imerso e, assim, criar ou recriar novos sentidos e significados que podem desafiar o pensamento que até então se limitava à lógica convencional cotidiana presente na realidade.

Outro ponto importante a destacar é a respeito da ideia de imersão que, segundo o Dicionário Online de Português (2024), trata-se da “ação ou efeito de mergulhar, de inserir algo, alguém ou si próprio em líquido; submersão”. Diante do enunciado, conceitua-se a imersão como um estado de transe tanto externo quanto interno dos indivíduos, envolvendo-se consigo mesmos e com o meio, considerando seus pares, costumes, crenças, emoções, etc.

Em estudos mais aprofundados sobre o assunto, especialmente no que diz respeito ao sentido da palavra “imersão” no contexto do teatro ritual, debruçamo-nos sobre as leituras de Haderchpek (2018), que faz alusão ao conceito de imersão a partir de estudos sobre os entrelaçamentos entre jogo, teatro e ritual.

Se o ator e/ou o bailarino não estiverem abertos para o “jogo ritual” ele não acontece, e estamos tratando aqui de uma espécie de “estado alterado de consciência”, ou um tipo de “transe consciente”. De fato, não há uma perda da consciência, o que acontece é uma imersão tão grande do ator/bailarino nessa suspensão do tempo que ele deixa de seguir a sua lógica convencional cotidiana e passa a adotar uma lógica ficcional, uma lógica ancestral, que transcende a ideia da personalidade, do eu interior e atinge uma dimensão arquetípica, universal (Haderchpek, 2018, p. 61).

Diante disso, percebemos que a concepção de imersão, segundo o autor, tende à promoção de um estado de transe dos sujeitos envolvidos no experimento de jogo/teatro ritual, os quais podem transcender a outros universos/mundos paralelos distintos da lógica convencional ao qual estão inseridos. Em estudos mais recentes, Neto e Haderchpek (2021) apontam discussões sobre a ideia de imersão em um teatro ritual que fomenta variações de estados da consciência a serem experimentados por sujeitos que se encontram em transe, rumo a um universo simbólico de uma realidade ficcional.

[...] o início do processo de criação dos atores se dava pela escolha de uma imagem, e essa seria a desencadeadora de uma série



de movimentos e emoções, permitindo ao ator um mergulho em determinado universo simbólico. Iniciar os estímulos na busca por essa imersão em uma realidade ficcional a partir de estímulos simbólicos nos parece uma via de acesso absolutamente plausível, visto que a reflexão sobre o uso de símbolos e metáforas promove a conexão entre o consciente e o inconsciente (Gunnarsson; Eklund, 2009; Hanes, 1997; Isaksson; Norlén; Englund; Lindqvist, 2009; Martin, 1997; McNamee, 2004; Meijer-Degen; Lansen, 2006). Assim, é possível hipotetizar o *porquê?* que os processos criativos artísticos se comunicam de forma simbólica ou metafórica e dão forma a experiências não verbalizadas, emoções ou fantasias externalizadas ou não pelos atores/performers (Neto; Haderchpek, 2021, p. 9).

Conforme as reflexões dos autores, os processos de criação podem ser instigados por imagens e símbolos que levam os sujeitos a outras dimensões imaginárias capazes de ressignificar a realidade que os cerca. Os estímulos simbólicos, por sua vez, configuram-se em estratégias de acesso e/ou do despertar da conexão entre o consciente e o inconsciente diante do fenômeno criativo, que neste estudo trata-se do mito de Iemanjá em consonância com o teatro ritual.

Assim, o teatro ritual pode ser considerado uma porta de acesso a um universo paralelo, um mundo encantado capaz de romper com a lógica instaurada no meio social, permitindo ao sujeito recriar novos sentidos para o que está diante de sua realidade. No que tange a ideia de teatro ritual, Haderchpek (2019) destaca-o como um ato de sacrifício e doação do que há de mais íntimo no ator, em seu interior. O teatro ritual fomenta o despertar de habilidades indispensáveis para o ator nos aspectos psíquicos, físicos, emocionais, energéticos e simbólicos da sua forma de pensar, agir e ser.

Diante do exposto, o teatro ritual pode ser uma via potente para a promoção dos processos criativos. Os sujeitos envolvidos, quando estão de fato imersos na proposta de teatro ritual (em estado de transe), podem ser atravessados por sentidos e emoções capazes de ressignificar seu modo de pensar, agir e ser na sociedade, conectando-se de forma simbólica com aspectos íntimos, como suas crenças e ancestralidades.

Tocando nesse ponto, fazemos alusão às narrativas mitológicas de Iemanjá, a rainha das águas. De acordo com Seixas (2018, p. 114), “Iemanjá (Yemoja) originalmente é a divindade das águas doces e salgadas. Segundo VERGER (2000, p. 293) é o mais poderoso dos orixás, porque preside as águas e nada se pode fazer sem as águas”.



Com base no que foi estudado ao longo das formações e junto ao balanço teórico acerca do seu entendimento, Iemanjá é considerada uma *orixá*⁶ pertencente às *religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras*⁷. Em concordância com os estudos realizados em Verger (1981 *apud* Paula; Andrade, 2023), salientamos que as origens da orixá Iemanjá advêm do povo Egbá. Este povo compõe a nação iorubá, que, por sua vez, está localizada ao sudoeste da Nigéria, especificamente entre Ifé e Ibadan.

Quanto à formação e significação do nome da orixá Yemanjá, os autores destacam:

Quanto ao seu nome, Iemanjá é uma corruptela da palavra “Yemoja”, que, ligada à expressão “Yeye Omo Eja”, significaria “mãe-dos-filhos-peixes”. Daí termos duas de suas principais atribuições: ser mãe e rainha das águas. Geralmente é retratada como uma mulher “larga”, com os seios fartos apoiados em suas mãos, significando a exaltação do poder da fecundidade feminina (Barros, 2006, p. 30 *apud* Paula; Andrade, 2023, p. 236).

Das atribuições arquetípicas destinadas à orixá, destacam-se as de ser rainha das águas e grande mãe. No tocante à primeira qualidade citada, Seixas (2018, p. 118) lança reflexões dos seus estudos ao ressaltar: “Segundo JUNG (2000, p. 41), a água, elemento de Iemanjá, é tangível: representa o fluído do corpo dominado pelo instinto, o odor animal e a corporalidade cheia de paixão, enquanto o espírito parece sempre vir de cima, flutuando sobre os abismos”.

Desse modo, percebe-se que dentre suas qualidades, a água torna-se um elemento simbólico cuja representatividade de uma orixá pode ser manifestada por meio dos rios, mares, etc. Sua grandiosidade e poder ao mesmo tempo são manifestados também por ser a geradora dos demais orixás, conforme destacam Paula e Andrade (2023, p. 235): “Nesta variada “mitologia dos orixás”, Iemanjá aparece como a mãe de todos os orixás, que, por sua vez, se tornaram governadores das forças da Terra e do Céu”.

As qualidades supracitadas marcam fortemente o arquétipo de Iemanjá, o que é difundido nas repercussões religiosas que a cultuam em suas práticas

6 De acordo com Passos (2008), os orixás, conforme a mitologia iorubana, se configuram como forças da natureza, sendo representados por manifestações de suas formas naturais, como água, mares, ar, ventos, terra, folhas, fogo, raios, minerais e animais. Ainda segundo o autor, na cultura africana, os orixás são seres míticos e divinos que existiram em tempos passados e são cultuados até os tempos presentes como seres associados aos elementos da natureza.

7 A exemplo de religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras que manifestam e cultuam Iemanjá no Brasil, pode-se mencionar o Candomblé e a Umbanda (Paula; Andrade, 2023).



de adoração. Mas, para além dessas atribuições de rainha das águas e grande mãe, até mesmo na África, lemanjá, de acordo com o tempo, espaço e contexto sociocultural, pode variar em seus mitos e qualidades, sendo às vezes até mesmo contraditórias, como as oito representações dessa orixá das águas destacadas por Barros (2006, p. 35 *apud* Paula; Andrade, 2023, p. 238).

lemanjá Sabá (Iyásabá – que detém o poder sobre o Ifá, o oráculo iorubano); lemanjá Sessu (Iyasesú – reina sobre as águas mais profundas e frias dos rios e mares); lemanjá Ogunté (Ogunté – de espírito raivoso e guerreiro); Aoiô (Awoyó – cultuada em alto mar e na beira das lagoas); Acurá (Akurá – a mais jovem e alegre das lemanjás); Ataramabá (Ataramagbá – ds águas doces; é a beleza feminina e duradoura); Maleleo (Malelewo – lemanjá velha e vingativa, também cultuada nas florestas); Konlá (Konlá – das águas profundas e frias dos rios, ciumenta e possessiva).

Apesar dos encontros e desencontros entre as variações de qualidades destinadas à orixá, considerando o contexto em que ela é cultuada, permanece o prevalecimento de duas qualidades centrais: a de rainha das águas e a de grande mãe. Os enlaces entre diferentes culturas promoveram essas variações, ora semelhantes e ora distintas, sobre as narrativas mitológicas de lemanjá, adaptando seus fundamentos mítico-religiosos às necessidades e crenças de cada povo.

No que diz respeito às mitologias de lemanjá, destacamos duas das suas narrativas, com base nos escritos de Seixas (2018), para compor nosso estudo, sendo a primeira:

No início do mundo *Oduduá* (entidade feminina, que ficava sempre na parte de baixo da cabaça) e *Obatalá* (entidade masculina, ficava na parte superior) estavam presos em uma cabaça grande, escura e fechada. A situação acabou ficando insuportável, e *Oduduá* falava tanto, que *Obatalá* se irritou e arrancou os olhos dela. Da união de *Oduduá*, a terra e *Obatalá*, o Céu, nasceram dois filhos: *Aganjú*, a terra firme e deserta, e *lemanjá*, as águas, a portadora da vida.

lemanjá casou-se com seu irmão *Aganjú* e tiveram um filho, *Orungan* (o ar ou alto do céu). *Orungan* apaixonou-se por sua mãe, mas *lemanjá* não quis ceder aos apelos do filho. Um dia, aproveitando-se da ausência do pai, *Orungan* violentou a mãe. Alucinada, *lemanjá* fugiu, e *Orungan* foi em seu encalço, tentando convencê-la a manter os dois maridos: um público e o outro secreto. Ela não aceitou e continuou a fugir. Quando *Orungan* estava prestes a agarrá-la novamente, *lemanjá* caiu de costas e seu corpo começou a inchar desmesuradamente: de seus seios brotaram duas torrentes de água que se uniram formando uma



lagoa, e de seu ventre aberto nasceram os orixás: *Dadá* (dos vegetais), *Xangô* (do trovão), *Ogun* (do ferro e da guerra), *Olokun* (do mar), *Oloxá* (dos lagos), *Oiá* (do rio Níger), *Oxum* (do rio Oxum), *Obá* (do rio Obá), *Okô* (da agricultura), *Oxóssi* (dos caçadores), *Okê* (das montanhas), *Aje-Xaluga* (da saúde), *Xapanã* (da varíola), *Orum* (do sol), *Oxu* (da lua). No lugar da queda foi construída uma cidade chamada Ifé, que se tornou a cidade sagrada dos Iorubás (Seixas, 2018, p. 114-115).

Na narrativa acima, é marcada a trajetória de Iemanjá desde o nascimento até suas repercussões que ocasionaram na criação dos demais orixás. Daí pode-se destacar o título de rainha das águas em sincronia com a ideia de grande mãe.

Na segunda narrativa, discorre-se uma história paralela, com encontros e desencontros de ideias em relação à primeira explicitada.

Uma outra versão, mais recente, relata que *Iemanjá* é filha de *Olokun*, deus ou deusa do mar. Foi casada uma primeira vez com *Orunmilá*, o adivinho, e depois com *Olofin*, rei de Ifé, com quem teve dez filhos (os orixás). Cansada de permanecer apenas em Ifé, *Iemanjá* foge em direção ao oeste, e leva consigo uma garrafa com a qual fora presenteada pelo seu pai/mãe (*Olokun*) com a recomendação de quebrar a garrafa no chão apenas em caso de extremo perigo.

Inconformado com a fuga de *Iemanjá*, *Olofin* manda seu exército atrás da esposa que, sentindo-se em perigo, e para não se entregar e ser reconduzida a Ifé, quebra a garrafa no chão. Imediatamente forma-se ao redor dela um grande rio que a conduz a *Okun*, o oceano, onde mora *Olokun*, ou seja, ela retorna às suas origens (Seixas, 2018, p. 115).

Diante de casamentos insatisfatórios, Iemanjá tenta traçar outros caminhos, os quais são repreendidos, como é apresentado na narrativa. Devido às circunstâncias de perigo, ela tende a apelar ao presente dado por seu pai/mãe (*Olokun*) para livrar-se daquela situação indesejada, retornando, por assim dizer, às suas origens.

Em conformidade com o exposto e considerando que as duas narrativas se tratam de exemplos perante outras que também existem acerca da historicidade de Iemanjá, estas, por sua vez, possuem pontos de encontro. Os pontos de encontro frisam a permanência do que destacamos ao longo do texto: as qualidades de rainha das águas e grande mãe.

As reflexões acerca das narrativas mitológicas de Iemanjá compõem uma vasta gama de pesquisas que buscam, na medida do possível, apreender os fins filosóficos e religiosos acerca da orixá. Esta orixá, por sua vez, vem contribuindo, por meio dos seus mitos e ritos, para a promoção e difusão das religiões de matrizes



africanas e afro-brasileiras de forma integradora, em diferentes *territórios do país e do mundo*⁸, entre e com seus adoradores dispostos a entrelaçarem mundos e contextos para além da realidade que os cerca.

Percursos formativos: da pretagogia às águas de Iemanjá

As repercussões formativas responsáveis pelas aprendizagens agregadas e, como consequência, a elaboração deste estudo, se associaram aos fundamentos teórico-metodológicos da Pretagogia, de Petit (2015), devido à sua constituição diante de uma pedagogia afrorreferenciada. As práticas artísticas pedagógicas tecidas ao longo das aulas basearam-se, especialmente, em conhecimentos atrelados às religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras, como o fenômeno de nossa discussão: as narrativas mitológicas de Iemanjá.

No início do período letivo 2023.2, a professora acolheu a turma, fez a apresentação da disciplina e da ementa que a compõe. Partindo disso, iniciamos uma jornada de aprendizagens repletas de desafios a cumprir, tais como trabalhar a corporeidade (a apreensão e formação do corpo cênico – preparação de um corpo poético), realizar pesquisas e leituras com base no material didático-pedagógico indicado pela professora, desenvolver momentos de ensaios teórico-práticos, elaborar projetos cênicos e consolidá-los ao final do semestre.

Então, como forma introdutória, em sala de aula foi trabalhada, aos poucos, a questão da corporeidade dos discentes, momento em que a professora realizou observações e anotações de como a turma estava em relação ao conhecimento e resistência corporal. Nessas circunstâncias, eram desenvolvidas atividades em volta de um corpo cênico: teatral e dançante.

As atividades se configuraram em ações de corpo em movimento: tempo/velocidade – lento, normal e rápido; sentir o corpo – leve e pesado; noções de espaço, direções e planos – esquerda, direita, frente, trás, alto/cima, médio e baixo. Também foi trabalhada a questão das sonoridades em complemento à preparação do corpo para as criações cênicas: sons de animais, de manifestações naturais como água e vento, de instrumentais como tambor e musicalização.

8 Transposta da África para outros lugares do mundo, o culto a Iemanjá deixou de ser um culto local, de certa forma restrito ao atual sudoeste da Nigéria, e passou a ocupar lugares diferentes, numa espécie de culto ampliado, sendo invocada sob diferentes nomes, em diferentes países, o que lhe trouxe significativas mudanças (Paula; Andrade, 2023, p. 236).



Essas iniciativas mencionadas acima trataram-se de medidas precisas enquanto convite para preparar e despertar o corpo para as próximas etapas que estavam por vir nas aulas posteriores. Todas elas foram mediadas de forma cautelosa pela docente, respeitando os limites de cada discente, pois ela considerava que ali, na sala de aula, havia corpos distintos e atravessados por diferentes realidades e necessidades.

Após isso, as experiências cênicas seguiram avançando e alcançando um teor mais simbólico e significativo para a turma. A professora apresentou, no decorrer das aulas, a diversidade cultural existente em diferentes sociedades, como as culturas africanas e afro-brasileiras. Perante os diversos assuntos tratados em sala, foi problematizada a necessidade de compartilhar saberes sobre a diversidade sociocultural enquanto forma da promoção de conhecimentos necessários para a superação de preconceitos e desigualdades que, infelizmente, são reverberados na conjuntura atual.

Nesse sentido, aludimos ao que Oliveira (2015, p. 04-05) menciona:

Dentro desse contexto de valorização da cultura negra, com a inserção do teatro na escola faz-se necessário refletir sobre como a educação tem se constituído um dos eixos básicos na reflexão sobre o combate às desigualdades na sociedade brasileira...

[...] Com essa preocupação, é importante analisarmos como o teatro vem exercendo um papel fundamental na construção de uma nova visão de mundo, nas conquistas sociais e nos reconhecimentos mútuos. Encontramos no teatro a busca de um corpo poeticamente crítico capaz de habitar e significar a cena teatral na hipótese que na cultura africana e afro-brasileira se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos, que podem ser transpostos teatralmente valorando traço da identidade cultural.

Cientes dessas necessidades, a turma acolheu de braços abertos as propostas da professora sobre os estudos das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras. Sendo assim, foi trabalhado um referencial afrodiaspórico sobre as narrativas dos orixás, especificamente de Onilé, Xangô, Iansã e Iemanjá. Além do material dissertativo disponibilizado pela professora, as ações práticas foram destinadas à experimentação cênica de cada um dos orixás citados, ou seja, quatro dias distintos foram destinados para estudar um por um dos orixás mencionados.

Nessas repercussões de leituras e práticas de teatro ritual em consonância com as narrativas dos orixás, considerando o fenômeno temático deste estudo, centraremos as discussões na experiência percorrida na aula em que ocorreu o rito



voltado para Iemanjá. Na aula destinada para as vivências cênicas com as narrativas de Iemanjá, a professora solicitou à turma que levasse materiais condizentes com o elemento água, tais como balde, bacia, vasilha e outros recipientes que dessem para reservar água.

Além disso, a professora pediu que os discentes levassem tecidos que remetessem às cores de Iemanjá, com ênfase no azul dos mares. Outros objetos foram levados também, como conchas, pérolas, cordões e demais adereços para cultuar os encantos de Iemanjá, pois conforme Barros (2006 *apud* Paula; Andrade, 2023, p. 239), salientam:

[...] não se pode render homenagens à grande mãe de mãos vazias: sendo ela uma mulher vaidosa, costuma-se lhe oferecer preferencialmente “espelhos, perfumes, talcos, pentes, fitas de variadas cores, moedas, joias (bijuterias para os menos afortunados), sabonetes, batons e flores, muitas flores para agradar-lhe.

Diante disso, no centro da sala de aula, ficaram os recipientes de variados tamanhos, formatos e texturas, todos cheios de água. Ao lado deles, estavam os objetos e adereços para iniciar o experimento de rito cênico.

Sob a mediação docente, os discentes formaram um círculo em volta do cenário criado e foi conduzida uma conversa sobre as narrativas mitológicas de Iemanjá junto às memórias que cada um trouxera consigo de algum momento e passagem da sua vida. Nessa ocasião, houve diversos relatos relevantes compartilhados, todos atrelados ao elemento em questão: a água.

Dos relatos, podemos destacar situações de poluição das águas, falta de água em regiões secas do Nordeste, a necessidade de água para higiene pessoal, saciação da sede e preparação de alimentos, entre outras. Das problematizações sobre o assunto, indagou-se sobre o desperdício excessivo de água por parte, principalmente, das grandes empresas, que também são responsáveis pela poluição de rios, mares e outros. Também se frisou a iniciativa de sensibilização individual e, posteriormente, coletiva como forma de conscientização e preservação das águas e do meio ambiente. Diante do exposto, a aula assumiu uma perspectiva interdisciplinar, pois, ao trabalhar as questões da diversidade sociocultural das religiões africanas e afro-brasileiras, fomentou-se também a promoção de conhecimentos atrelados à sustentabilidade ambiental no que tange à preservação das águas do nosso planeta.

Retomando a discussão sobre o experimento cênico, com a iniciativa da professora de realizar uma demonstração ritualística à Iemanjá, a turma também



lançou suas preces à orixá, compartilhando de modo externo e interno seus desejos e anseios. Cada discente teve tempo para expressar-se e estabelecer uma conexão com o elemento água, agindo e reagindo conforme o que fosse sentido no momento da ritualidade. Ações foram realizadas, como girar em volta do cenário/ambiente, molhar-se e/ou banhar-se, e compartilhar esta ação com o consentimento daqueles que se sentissem cativados/convidados a se banharem com as águas de Iemanjá.

No final da aula, formou-se um círculo de diálogo para o compartilhamento de sentimentos e sensações que foram sentidos durante o rito experienciado. Nesse momento, boa parte dos discentes alegou ter entrado em estado de imersão no universo de Iemanjá. A outra parte dos discentes, que alegou não ter entrado no estado de imersão, justificou-se no círculo e também ao longo da disciplina, explicando que se sentiu mais envolvida com os outros elementos estudados em sala de aula, como ar, fogo e terra. Essa justificativa, adiante, foi reforçada devido aos discentes terem se sentido imersos nos universos dos outros orixás, sendo que uns se identificaram mais com o elemento fogo, outros com o ar e também com a terra. Isso facilitou a identificação da escolha de cada discente para a realização da atividade de finalização do período letivo, onde cada um deveria criar um rito cênico com base em um dos quatro elementos e orixás estudados em sala de aula.

Para a etapa de encerramento do ciclo formativo por meio do teatro ritual, o desenvolvimento das criações contou com um modelo de projeto a ser seguido, além de orientações e acompanhamento individual e coletivo da professora no processo de criação. O projeto tratou-se de um roteiro para condução das partes da elaboração do teatro ritual, estruturado em: Rito Cênico – composto por narrativas míticas, narrativas de memória, narrativas atualizadas, ritualidade, ancestralidade, cultura, memória, corpo poético, gestualidade, ações e imagens. Essas instruções e condições de elaboração tornaram as produções criadas mais significativas para o público apreciador, que em alguns casos também participou dos ritos criados, e mais ainda para os discentes proponentes e autores dos experimentos ritualísticos.

As apresentações foram feitas no final do semestre, algumas em espaços abertos, fora da sala de aula, e outras em espaços fechados, dentro da sala de aula. O culto a Iemanjá se deu de variadas formas, desde as que se centraram mais precisamente nas expressões, exclusivamente, do próprio corpo em si,



até aquelas representações expressas com a mistura das linguagens artísticas: música, teatro e dança.

Durante as apresentações dos teatros ritualístico, corpos expressaram-se poeticamente. Cantos e encantos manifestaram-se acompanhados por sons da natureza, dos animais, instrumentais e letras musicais. Algumas letras musicais trataram-se de composição autorais dos discentes e/ou de seus familiares.

Salientamos, também, que houve encenações ritualísticas destinadas à lemanjá, as quais remeteram à ideia da necessidade de medidas combativas à poluição e ao desperdício das águas. Sobre a cenografia voltada à orixá, pode-se dizer que a estética contou com atributos de objetos e adereços que remeteram ao arquétipo de lemanjá, na rememoração de laços e afetos que atravessaram e compuseram os discentes.

Ressaltamos, ainda, que sentimentos de ancestralidade foram tecidos entre amigos e familiares passados/presentes, e, quanto ao estado de imersão no universo das águas de lemanjá, os discentes sentiram-se acolhidos e até mesmo pertencentes às religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras. Esse sentimento de pertencimento dialoga com a proposta da Pretagogia, de Petit (2015), que, por sua vez, preza pela promoção de uma formação humanizada inspirada, especialmente, em uma poética artística pedagógica afrorreferenciada.

Considerações finais

Diante dos processos de ensino e aprendizagem tecidos ao longo da disciplina, estes, por sua vez, culminaram na promoção de conhecimentos indispensáveis para alcançar uma formação integral e humanizada nos sujeitos envolvidos. Pode-se dizer que houve a apreensão de conhecimentos sobre as narrativas mitológicas de lemanjá e suas referências às africanidades, assim como a compreensão dos sentidos de imersão em universos paralelos aos pilares ideológicos ocidentais, por meio de um teatro ritualístico, criativo, crítico e significativo.

As formações assumiram também, conforme o avanço das aulas, uma perspectiva de estudo interdisciplinar. Nesse sentido, ressalta-se que elas geraram discussões sobre sustentabilidade ambiental, especialmente no que diz respeito à preservação das águas como elemento indispensável para a manutenção da vida no planeta Terra.

Os enlaces entre as narrativas de lemanjá e o teatro ritual culminaram em saberes significativos e emancipatórios, que corroboraram para que os discentes



assumissem uma postura ético-política em relação às diferenças culturais, religiosas e também à sustentabilidade ambiental. Isso resultou no desenvolvimento de experimentos de ritos cênicos simbólicos, os quais foram apresentados ao final do período letivo. Salienta-se, ainda, que os saberes apreendidos mobilizaram os sujeitos envolvidos, discentes e docente, rumo à conscientização sobre o respeito à diversidade, à natureza e, principalmente, à vida.



Referências

DICIO, Dicionário Online de Português. **Imersão**. Site Dicionário Online de Português, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/imersao/>. Acesso em: 23 jun. 2024.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do Sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/40648>. Acesso em: 23 jun. 2024.

HADERCHPEK, Robson Carlos. As Epistemologias do Sul e os Saberes Interculturais: Teatro, Ritual e Performance. In: **Anais ABRACE**, vol. 20, n.1 (2019): X Reunião Científica ABRACE. Campinas: UNICAMP, 2019. p. 01-17.

MINAYO, M. C. de S. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

NETO, Leônidas Oliveira; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/yXhjYZFb9NrPKwTb59vJGGD/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 23 jun. 2024.

OLIVEIRA, Lorena Fonte de. **Teatro: Memória, História e Cultura Afro-Brasileira**. (Trabalho de Conclusão de Curso – TCC de Especialização História, Cultura Africana e Afro-Brasileira e Educação das Relações Étnico-Raciais) - Universidade Federal de Goiás – UFG, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/web/ufg/819/o/ARTIGO_FINAL_Lorena_Fonte_de_Oliveira_27.01.2016.pdf. Acesso em: 23 jun. 2024.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. **Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela**. (Dissertação de Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8709/1/marlon_marcos.pdf. Acesso em: 23 jun. 2024.

PAULA, Flavio José de; ANDRADE, Paulo Fernando Carneiro de. Iemanjá, da África para o Brasil: mitologia e identidade. **Numen: revista de estudos e pesquisa da religião**, Juiz de Fora, v. 26, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/40607>. Acesso em: 23 jun. 2024.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores**, 1. ed. Fortaleza: EDUECE, 2015.

SEIXAS, Leda Maria Perillo. Maria e Iemanjá: duas faces – um arquétipo. **Revista Último Andar** (ISSN 1980-8305), n. 31, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/download/37240/25387/103327>. Acesso em: 23 jun. 2024.



VIEIRA, Marcilio de Souza; CRUZ, Josivando Ferreira da. Corpo pretagógico em gestação: reflexões sobre pretagogia. **Revista Educação**, 49 (1), e 10/1–7, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1984644470444>. Acesso em: 02 jun. 2024.



TORNAR-SE UMA ANCESTRAL: TRAJETORIA E MEMORIA DE MÃE MARINA DE OSSAYIN E A TRADIÇÃO DO ILÊ ASÉ OJU EWÉ

Karolyny Alves Teixeira de Souza¹

UFRN - Brasil

Para abrir a gira: elementos para compreender o Candomblé Ketu

O Candomblé é uma manifestação religiosa de matriz africana que detém seus sentidos e significados diversificados de acordo com a nação a qual se faz parte. De maneira geral é uma tradição na qual cultua as forças da natureza por meio das divindades dos Orixás, Nkisis e Voduncis². Considero aqui os preceitos e

1 Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Faz parte do Grupo de Estudos Culturais Populares e Religiosidades do Departamento de Antropologia da UFRN. Email: karolfilhadafolha@gmail.com.

2 Orixá (Ketu/nagô), Nkisi (Angola) e Vodun (Jeje) são divindades cultuadas no Candomblé. Tem nomenclaturas diferentes porque pertencem a povos (nações) diferentes. Não são a mesma energia, ou seja, o Orixá não é o mesmo que Nkisi e Vodun, são energias que se assemelham, mas não são iguais. Se diferenciam em muitos aspectos desde os mitos de criação até questões práticas como rituais, oferendas, rezas, preceitos, entre outros. Como tratam-se de diferentes povos africanos, suas práticas e significados são diferentes e complexos para se explicar em uma nota de roda pé. Mas de uma forma mais simples para o nosso entendimento é preciso compreender que são divindades que representam as forças da natureza e que tem seus próprios significados para cada povo.



fundamentos apreendidos na tradição do Candomblé de Nação Ketu que cultua os Orixás³.

Podemos afirmar que o Candomblé é uma religião de matriz africana porque reúne diversas divindades de etnias diferentes africanas num só panteão, preservando, entretanto, uma estrutura mítica semelhante aos cultos africanos. Na diáspora africana, etnias distintas, sob a hegemonia ora dos yorubás, ora dos jêjes, ora dos bantos, criaram em solo brasileiro o que hoje chamamos de Candomblé. Esta religião possui um sistema mítico que contrasta e conflitua com a ordem racionalista e excludente do mundo ocidental. (Oliveira, 2021. p. 107).

O modo de organização do Candomblé é baseado num sistema mítico onde tudo está interligado, é integrativo e não excludente. Os Itãs⁴ (mitos), rituais, obrigações e processos de iniciação seguem uma estrutura que revela uma coerência própria à qual é chamada e compreendida por seus adeptos como fundamento. O fundamento do Candomblé é complexo e simples ao mesmo tempo. Complexo porque é atravessado por profundidades da ordem da experiência, a qual dizem os mais velhos que Candomblé não se aprende por livros, mas vive-se na prática.

Apesar de existir diversos livros que busquem explicar elementos dos fundamentos do Candomblé, esses só fazem real sentido quando se está vivendo na prática, aprendendo por meio da ação e da oralidade. É simples porque se torna algo comum, habitual desde que aquele que busque conhecer e adentrar a tradição esteja disposto a realizar mudanças em sua forma de ver o universo, ou seja, que esteja aberto a ver as coisas com a lente da cosmovisão africana (Souza, 2022).

É uma verdadeira dança entre complexidade e simplicidade. Uma gira. Complexo em sua simplicidade, pois seus fundamentos obedecem a uma lógica própria que parte da compreensão do tempo de maneira diferente do pensamento racional. A lógica do pensamento racional “obedece” às normas da sociedade

3 Òrìsà (Orixá) em yorubá significa: “Divindades representadas pelas energias da natureza, forças que alimentam a vida na terra, agindo de forma intermediária entre Deus e as pessoas, de quem recebem uma forma de culto e oferendas. Possuem diversos nomes de acordo com a sua natureza” (BENISTE, 2020, p. 592). No Brasil, Orixá são as divindades trazidas juntamente com os povos negros escravizados no processo da diáspora, a quem presta-se culto nas religiões de matriz africana. No continente africano, em sua religião tradicional, existem inúmeros Orixás, contudo, no culto realizado no Brasil, chamado de Candomblé, mas especificamente no Candomblé de nação Ketu, ficou convencionado o culto a pelo menos 16 Orixás do Panteão Africano, sendo eles: Esú (Exú), Ògún (Ogum), Òsòòsè (Oxossi), Obaluaiyé (Obaluaiê), Òsányìn (Ossaim), Íròkò (Iroko), Òsùmàrè (Oxumarê), Nàná (Nanã), Òsun (Oxum), Obà (Obá), Iyewa (Ewá), Oya (Oíá), Airá, Yemonja (Iemanjá), Sàngò (Xangô), Òsálá (Oxalá).

4 Em Yorubá, Itàn (Itã) significa “Mitos, histórias” (Beniste, 2020, p. 403). Itãs são os mitos ou histórias que nos contam sobre os Orixás.



capitalista que é mediado por um tempo cronológico e evolutivo avaliado pela produção do capital.

Já no Candomblé a noção de tempo que prevalece é o tempo mítico, o qual é realizado a partir da compreensão cíclica da totalidade da existência. “Se nas sociedades modernas o tempo é orientado para o futuro, nas sociedades tradicionais o tempo é orientado para o passado” (Oliveira, 2021. p. 60). O tempo cronológico preconizado nas sociedades modernas aprisiona o homem devido a sua racionalidade, a qual sustenta a particularização das coisas e a individualidade do ser, é um caminho o qual se percorre cada vez mais especializado.

Na maneira de perceber o mundo, para os povos de terreiro, a visão do sujeito é percebida em sua plenitude como algo particularizado, mas não isolado, é considerada e respeitada como sendo parte do universo, do todo, e como parte do todo, fortalece a noção de comunidade a qual compreende a dimensão sistêmica das tradições africanas.

A organização das religiões africanas, assim como o Candomblé, é acima de tudo comunitária, o que expressa sua concepção de vida e de universo. Há uma grande preocupação com o bem-estar de todos, a realização dos rituais visa o equilíbrio social e espiritual da comunidade. A religião está intimamente vinculada à esfera política e econômica, buscando compreender o contexto social para trabalhar em prol do benefício da comunidade.

Em julho de 1983, em Salvador-BA ocorreu a II Conferência Mundial de Tradição Orixá e Cultura, no qual foi redigido um documento que expressava o posicionamento de que o Candomblé precisava ser reconhecido como religião independente e com liberdade para poder se expressar. Assinaram o documento reconhecidas Iyalorixás⁵, descendentes da origem da tradição do Candomblé de nação Ketu na Bahia, sendo elas Mãe Stella de Oxossi, Mãe Menininha do Gantois, Tetê de Iansã da Casa Branca, Mãe Olga de Alaketo e Mãe Nicinha do Bogum. Essas mães de santo⁶ defendiam que a sociedade e o Estado, precisariam respeitar as tradições afro como religião e não mais como seita, recusando-se ao animismo, como outrora dissera Nina Rodrigues, que traz uma noção de desqualificação para a religião dos orixás (Consorte, 2006).

5 Ìyálòrìsà (Iyalorixá) significa sacerdotisa do culto aos òrìsà. (BENISTE, 2020, p. 413). Na tradição do Candomblé, é comumente chamada de Mãe de Santo; zeladora, aquela que cuida do orixá e de seus filhos.

6 Expressão do vocabulário popular para se referir a Iyalorixás, sacerdotisas “Mãe de Santo”. O santo aqui se refere aos Orixás, que devido ao processo histórico de sincretismo na tradição do Candomblé, ficou assim popularmente conhecido.



O manifesto assinado pelas Iyalorixas, fortalece a ideia de que o sincretismo foi algo imposto como condição de sobrevivência no contexto da escravização, no qual era necessário se esconder, se preservar diante das perseguições a toda e qualquer manifestação que fosse oriunda dos negros, como vemos na história colonizadora desse país. Esse documento, se faz importante também na demarcação de protagonismo político de mulheres negras, lideranças de comunidades tradicionais do Candomblé, no sentido de que estas, detentoras de saberes ancestrais por meio da oralidade, se utilizaram de um documento formal, escrito na norma da língua portuguesa (linguagem do colonizador), para reivindicar aquilo que elas acreditavam ser importantes para suas comunidades.

Publicamente, a repercussão do que teria sido o conteúdo desse documento, criou uma polêmica por meio de reportagens de jornais, que veicularam informações manipuladas com claras intenções de gerar agitação e controvérsias no contexto afro-religioso da época com relação ao catolicismo. Numa tentativa de enfraquecer a religião perante a sociedade e desmobilizar a liderança de mulheres negras, na cidade mais negra fora do continente africano. Teresinha Bernardo (2019), em seu livro “Negras, mulheres e Mães: lembranças de Olga de Alaketu”, compartilha que:

No Brasil, como em outros pontos do planeta, vivem mulheres que não são descendentes de Héstia; suas ascendentes são Iansã, Ewá, Nanã, Oxum, Iemanjá. São as mulheres afrodescendentes. A memória do vivido dessas mulheres é nítida, clara. Lembram-se de detalhes de suas vidas, dos grupos a que pertenceram no passado e daqueles a que pertencem no presente. As lembranças herdadas também fazem parte de suas memórias e, sobretudo, dizem que gostam de lembrar. (Bernardo, T. 2019 p. 34)

O princípio da senioridade é um dos elementos estruturantes das tradições de matriz africana, o respeito aos àgbà⁷ e sua sabedoria é uma concepção base do Candomblé e que dá ordenação aos fluxos de construção da sua cosmovisão. O culto aos Orixás trazido de África é anterior ao processo de escravidão. As mais velhas compartilharam as memórias de que o sincretismo religioso estava ligado ao processo de inserção e sobrevivência do negro na sociedade brasileira e a (re) construção de sua identidade, no pós-escravidão. Nesse sentido, as Iyalorixás redigiram um segundo documento que não foi para a imprensa na época, mas que faz parte do acervo do Museu Ilê Ohun Lailai localizado no Ilê Axé Opô Afonjá,

7 Àgbà - pessoa mais velha, com maturidade. Idoso, ancião. (Beniste, Ano, p. 53.)



em São Gonçalo do Retiro, Salvador-BA, construído para o registro da história do Candomblé, seu caminho de luta por um lugar como religião de fato e de direito, e com papel fundamental para a reconstrução da identidade do negro brasileiro por meio do pertencimento ancestral.

De modo geral, esse manifesto marca um passo dado para frente, na (re) existência dos povos de matriz africana, ainda na década de 80, trazendo novas ancestrais perspectivas, sobre o Candomblé, partindo de dentro do terreiro. Ali já se desenhava outras possibilidades de caminhos para se pensar a tradição do Candomblé, por ele mesmo, por quem vive, faz e percebe as práticas e significações da tradição dos orixás como parte da essência de sua existência.

Trazer a superfície esses aspectos culturais e históricos a respeito do Candomblé, que estão atrelados ao contexto de formação do Brasil e a sua relação com a diáspora, fazem-se necessário para referenciar o mito da democracia racial e a imposição da cultura do embranquecimento. Refletir acerca da herança histórica negativa que fora deixada pela escravização dos povos negros, e como isso afetou e afeta a construção da identidade das pessoas negras no Brasil, é compreender os processos de resistência ao qual a população negra vem protagonizando desde o tráfico transatlântico na perspectiva de sobrevivência e, mais que isso, na reelaboração de seus aspectos culturais e étnicos.

Em outras palavras, o racismo rompe, de um lado, com as possibilidades de condições objetivas de vida, de outro, extermina pouco a pouco, tanto o desenvolvimento de aptidões individuais, quanto às possibilidades criativas do grupo. É justamente nessa perspectiva que o lócus de criação e recriação da negritude ganha sentido, sobretudo quando se percebe a existência do mito da democracia racial, cuja fundação data dos anos 30, mas que é reatualizado, ainda, nos dias de hoje. (Bernardo, T. 2019 p. 165)

Sabemos que o fim da escravidão não garantiu a população afrodescendente nenhum acesso a política social de desenvolvimento, muito menos possibilitou a garantia de direitos. Mesmo existindo muitas comunidades reconhecidas como remanescentes quilombolas espalhados por diversas regiões do país, os diversos sistemas sociais fundados por negros como, por exemplo, os cultos afro-religiosos, pode-se dizer, que são os locais de maior permanência e difusão do modo de vida na cosmovisão africana, que teve suas práticas protegidas inicialmente ali dentro dos quilombos, posteriormente nas irmandades do rosário dos pretos e na atualidade seguem fortalecidas e preservadas nas comunidades tradicionais de terreiro.



Em terreiros onde a comunidade é negra, “a família de santo parece ser o núcleo por excelência para o desenvolvimento da etnicidade”. (Bernardo, 2019 p. 165). É possível observar o terreiro como lugar de movimento de recriação e continuidades de práticas e costumes de origem africana, fundamentais ao processo de afirmação e emancipação do povo negro em diáspora. Nesse sentido, a experiência afro-religiosa proporciona uma vivência do território perdido transposta para o espaço do terreiro, tornando esse um lugar em comum dos afrodescendentes.

A dimensão da memória desenha caminhos, constrói mapas ancestrais, conexões entre passado e presente, construindo o futuro que acontece agora. Quando os mais velhos dizem “o futuro é ancestral” eles estão falando para olhar para traz, para a ancestralidade, e a partir dela construir horizontes de continuidade.

Nessa perspectiva, este trabalho tem como campo o fluxo das memórias e oralidades dos mais velhos que dão corpo ao Egbé⁸ (comunidade) do Ilê Asé Ojú Ewé, fundado por Mãe Marina de Ossayin⁹, em 1973, localizado em Belford Roxo no Rio de Janeiro. Assim como os caminhos de axé que se formam com/entre o Candomblé na Bahia, por meio do Ilê Iyá Omi Àse Iyámásé, Terreiro do Gantois.

Marina Mercês Santana, nasceu em Salvador em 01 de janeiro de 1933. Foi iniciada para o Orixá Ossayin no Candomblé de Nação Ketu com cinco anos de idade pela Iyalorixá Maria Escolástica da Conceição Nazareth, conhecida por Mãe Menininha de Oxum, 4º iyalorixá do Ilê Iyá Omi Àse Iyámásé, Terreiro do Gantois.

Fundado em 1849, de descendência do Ilê Asé Airá Intilê - o Candomblé da Barroquinha, considerado a origem do Candomblé de Nação Ketu na Bahia -, o Terreiro do Gantois tem notada importância nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras. Em 1896 já figurava escritos de Nina Rodrigues, servindo como modelo de “templo fetichista na Bahia”. É um dos mais antigos terreiros do Brasil, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio histórico e etnográfico.

8 De acordo com o Dicionário Yorubá – Português, Egbé significa sociedade, associação, clube (BENISTE, 2020, p. 229).

9 Òsányin (Ossaim) é o Orixá ligado ao conhecimento das folhas sagradas, ervas, plantas medicinais e litúrgicas. Orixá raro dentro da tradição do Candomblé de Nação Ketu, e que tem grande significado em todo o seu fundamento, conforme anuncia a sabedoria ancestral ioruba: “Kosi Ewé, Kosi Orisá” (sem folha não há Orixá).



A iniciação de Mãe Marina figura um marco na história oral do Candomblé de tradição Ketu, tanto por ter ocorrido no histórico “Barco¹⁰ das 17”, o maior barco iniciado até os dias atuais no Ilê Iyá Omi Àse Ìyámásé, quanto pela raridade dos Orixás que foram feitos juntos, como Ossayin, na própria Mãe Marina, e Iroko¹¹, na ègbómi¹² Cidália.

De acordo com a sabedoria guardada pelos àgbás e que sustentam a tradição do Terreiro do Gantois, esses Orixás - Ossayin e Iroko - só podem ser iniciados um por vez. O que significa dizer que, se no terreiro uma pessoa for iniciada para Ossayin ou para Iroko, ela será o único yawó¹³ filha(o) desse Orixá no Ilê¹⁴ até morrer. Só podendo ser iniciado outro após 7 anos do falecimento. Certa vez perguntei a um ègbómi, que também é Babalorixá¹⁵, sobre o porquê desse fundamento. Ele me respondeu que eu ainda era muito nova para compreender, e que esse era um awo¹⁶ (segredo) dos fundamentos da tradição afro-religiosa.

Mulher negra, mãe solo, baiana, quituteira, Marina de Ossayin se muda de Salvador-BA para o Rio de Janeiro-RJ, com uma filha criança, em 1951, para trabalhar em casa de família, como empregada doméstica, e com tabuleiro de comida baiana na central do Brasil.

Registros fotográficos do final da década de 1950 atestam a sua participação em posição de destaque no Afoxé Filhos de Gandhi do Rio de Janeiro, ainda durante seus primeiros anos de fundação. De acordo com relatos orais de ègbómis, a Iyalorixá foi, por muito tempo, a responsável por preparar a oferenda

10 Barco é o termo utilizado no Candomblé para designar um grupo de pessoas que entram juntas para se iniciarem no Ronkó ou Rondeme, quarto onde os Yawós ficam resguardados no período de iniciação, é o útero do Candomblé. Essas pessoas ficam juntas durante todo o período necessário para a iniciação aprendendo uma série de regras, comportamentos e ensinamentos para esse novo momento de sua vida, se tornar filho iniciado para Orixá.

11 Íròkò (Iroko), é um àtinsá, árvore sagrada, que é o Orixá do tempo, guardião da ancestralidade.

12 Ègbómi, grafia retirada do glossário do livro *Ewé Òrìsà* (Barros; Napoleão, 2007, p. 505). De acordo com a tradição de Ketu, é chamada a pessoa iniciada no Candomblé há pelo menos sete anos, desde que tenha cumprido as suas obrigações.

13 Ìyàwó (Yawó) “Pessoa que foi iniciada recentemente. Recém-iniciado”. (Barros; Napoleão, 2007, p.506). O Dicionário Yorubá – Português, traduz Ìyàwó como “Esposa” (Beniste, 2020, p. 414). As duas definições estão corretas e de acordo com a tradição do Candomblé Ketu, Ìyàwó (Iaô) é o nome dado a pessoa recém iniciada no Orixá, também entendida como esposa do orixá. A pessoa que se inicia se casa com o Orixá, uma ligação feita para sempre simbolizada pelo Kelê (joia do Orixá) usada pelo período dos três meses iniciais do preceito.

14 No dicionário de língua portuguesa Ilê aparece como um substantivo relacionado à cultura brasileira para designar casa de Candomblé, Terreiro de Candomblé ou roça de Candomblé. Essas são as formas comumente faladas pelos adeptos da tradição afro-religiosa. No dicionário Yorubá é escrito Ilê, significa “casa” e é utilizado para compor diversas palavras, como por exemplo Ilê Idáná (cozinha) (Beniste, 2020, p. 372).

15 Bábálórísá (babalorixá) O Dicionário Yorubá – Português, traduz como “Sacerdote de culto às divindades denominadas Orixá” (Beniste, 2020, p. 148).

16 Awo em ioruba significa “mistério, segredo” (Beniste, 2020, p. 139).



de Iemanjá¹⁷ e o Amalá¹⁸ de Xangô¹⁹ para os cumprimentos dos fundamentos religiosos do grupo carnavalesco, caracterizando assim uma atuação também na cultura popular carioca.

Em 1973, Mãe Marina de Ossayin funda, na baixada fluminense, o Ilê Asé Ojú Ewé, considerado um dos mais tradicionais “Candomblés baiano”, no Rio de Janeiro. Em 02 de março de 2002 a Iyalorixá falece, deixando o terreiro sob a responsabilidade do seu filho de santo, o Babalorixá Walmir Leal de Oxóssi²⁰, que assume a casa e a conduz em atividade até os dias atuais. Em março de 2023 Mãe Marina se tornou uma Esá (ancestral) de seu Egbé, na ocasião do seu Àsèsé (ritual fúnebre) de 21 anos.

Na produção escrita sobre o Candomblé não há registros significativos sobre quem foi Mãe Marina e sua importância para a tradição dos Orixás. Nesse sentido, compartilho aqui aspectos para pensar a trajetória dessa Iyalorixá, que acessei no caminho dessa pesquisa de doutorado em antropologia social, por meio da memória e oralidade dos mais velhos.

Sinalizo que essa pesquisa se realiza especialmente a partir da dimensão encantada e ancestral da divindade Orixá Ossayin, que tem grande significado no fundamento do Candomblé, conforme anuncia o provérbio yorubá muito utilizado pela tradição “Kosi Ewé, Kosi Orisá” (sem folha não há orixá). A dimensão encantada de Ossayin me oferece ferramentas para pensar um caminho metodológico para essa pesquisa. Entendendo esse Orixá como detentor do Ofô²¹, o poder da palavra, conforme nos contam os mais velhos por meio dos Ìtàn, me arrisco a criar conceitos dialogando com a perspectiva da contracolonialidade de Antônio Bispo dos Santos (2023).

17 Iemanjá, orixá, divindade feminina das águas salgadas. Iemanjá é a grande mãe do Candomblé. Seu nome em yorubá significa “mãe cujos filhos são peixes”. Sua saudação é Odóyá.

18 Amalá é um ritual dedicado a Xangô, o Orixá da justiça. Na ocasião é oferecida uma comida que leva o nome de Amalá, tendo como principal ingrediente o quiabo, em Yorubá chamado de Ilá.

19 Xangô, rei de Oyó, Orixá justiceiro. Casado com Oyá, Oxum e Obá.

20 Oxóssi é o orixá da caça, também chamado de Odé. Irmão de Ogum e Exú, filho de Iemanjá. É o protetor das matas. Por ser caçador está muito ligado a fartura, progresso e riqueza. É considerado Alaketu, rei de Ketu, antiga cidade Africana que fora destruída por volta do século XVIII em virtude de guerras.

21 O Dicionário Yorubá – Português, diz que Ofô significa “feitiço, encantamento feito para dar alívio à dor (...)”. (Beniste, 2020, p. 607). O Glossário do livro Ewé Òrìsà afirma que Ofô é a “Palavra pronunciada com sentido mágico para fazer as coisas acontecerem. Encantamento”. (Barros; Napoleão, 2007, p.506). E ainda o Vocabulário Yorubá define Ofô como sendo “Versos recitados para que um encantamento funcione. Encantamento através das palavras”. (Napoleão, 2020, p. 171). Transpondo esses significados para vida seguindo os preceitos do Candomblé, os praticantes da tradição de raiz Yorubana, utilizam a expressão Ofô para designar o poder da palavra, aquilo que sai da boca com poder de realização, de transformação, poder de encantamento. Ofô atribui um sentido mágico e forte aquilo a que se remete, ao que se diz.



Nesse sentido, penso a *Epistemologia do Ofô* como movimento de diálogo, criação e produção do encantamento, que possibilita uma escrita que pretende a construção do conhecimento como espelho de uma simples e envolvente conversa de beira de calçada, criatório da sabedoria popular, muito presente no cotidiano dos terreiros, especialmente entre a vivência dos mais velhos. Assumo aqui a *escrivivência* (Evaristo, 2017) como maneira de sentir, construir e narrar, que me permite existir no lugar do ser que vivi e escreve, é pesquisadora e pesquisada. Nessa perspectiva, me proponho a realizar uma etnografia que considera a sabedoria dos mais velhos como vozes conceituais a partir da compreensão da valoração da palavra falada, a oralidade, como elemento que faz nascer a escrita como propõe Hampaté Bá (2010).

“Kosí ewé kosí òrisà” (sem folha não há orixá)

Conta um Ìtàn²² que o Orixá Ossayin, senhor das folhas, fazia sua morada no meio da mata, num galho alto de um Iroko velho. Lá Ossayin silencia. Escuta a natureza e apre(e)nde cada segredo que ela tem pra dar e guardar. Encontra a sabedoria nas plantas, a cura para as doenças do corpo e da mente. Numa cabaça pendurada em um galho ali na sua árvore-casa, Ossayin guarda seus segredos, as folhas e o sumo que muito há de curar.

Um dia Xangô pensou ser injusto Ossayin deter somente para si o segredo das folhas. Então pediu a Oyá²³ que algo fizesse. Ela, logo soprou um forte Afééfé àfeyiká (ventania) que fez a cabaça dos segredos de Ossayin voar e espalhar as suas folhas. Ossayin, desesperado, falou “Ewé o asà o!”²⁴ e as folhas ao ouvir se acalmaram e voltaram para seu pai.

Ao ver Ossayin acalmar as folhas e fazê-las voltar com apenas sua palavra, Xangô percebeu a relação que ali existia. Com o Afééfé (vento) de Oyá as folhas se espalharam pelo Aiyê²⁵ (terra), então Ossayin deu uma folha para cada Orixá e lhe contou o segredo desta. A partir disso, cada Orixá tem sua folha, mas só Ossayin detém todos os segredos e o Ofó, o poder da palavra, para despertar

22 Ìtàn (Itan) “Mitos, histórias” (Beniste, 2020, p. 403). Itans são os mitos ou histórias que nos contam sobre os Orixás.

23 Oyá ou Yansã, orixá divindade dos ventos, raios e tempestades. Único orixá feminino a ter relação com o universo masculino dos egungun (“os ancestrais mortos”).

24 Uma das possíveis traduções é “que as folhas me protejam” (Beniste, 2020, p. 220)

25 De acordo com o Dicionário Yorubá – Português, Àiyé, ayé (Aiyê) significa mundo, plano terrestre, planeta. (Beniste, 2020, p. 77).



o Axé (força vital) ali existente, força essa tão necessária para a crença e fé na tradição do Candomblé.

Os Ìtàn nos ajudam a compreender a vida aqui no Àiyé (terra). Cada Orixá tem sua importância, na diversidade e infinidade de qualidades, e assim o Xirê²⁶, a grande gira da vida, se movimenta. Nesse caminho, essa escrita se faz a partir da dimensão encantada do Orixá Ossayin e da percepção do tempo ancestral regido pelo Orixá Iroko. Ossayin é o Orixá ligado ao conhecimento das folhas sagradas, ervas, plantas medicinais e litúrgicas. Orixá raro dentro da tradição do Candomblé de Nação Ketu, e que tem grande significado em todo o seu fundamento, conforme anuncia a sabedoria ancestral yoruba: “Kosi Ewé, Kosi Orisá” (sem folha não há Orixá).

Tudo no Candomblé se faz com folha. O banho de ervas está na vida de quem segue a tradição desde seus primeiros passos. O Ejé ewé, o sangue da folha, é o primeiro que vai no Orí²⁷ (cabeça) de qualquer pessoa que vá procurar os cuidados da tradição, pois faz parte das práticas de terreiro, tomar banho de omièrò²⁸ ao chegar no ilê.

Na prece do tempo ancestral não existe atraso

A matéria que constitui o tempo é a ancestralidade. A sabedoria oral dos àgbà nos ensina que Ìròkò (Iroko) é um Àtínsá, árvore sagrada onde reside a divindade, Orixá guardião da ancestralidade e do Tempo. Sua representação para o povo de Ketu é a árvore gameleira branca (*Ficus doliaria*). É saudado pela expressão Èrò, que em yorubá significa calma. Têm parecenças com divindades de outros povos africanos, como os de Nação Jeje, relacionado ao vodun Lôko e para os povos de Nação Angola ou Banto, relacionado ao nkisi Kitembo ou simplesmente Tempo.

Compreendendo a dimensão do Tempo como uma árvore, sua raiz é a ancestralidade, a ramificação mais profunda e distante da superfície, é a conexão

26 Xirê é uma dança ritual em círculo, a festa do Candomblé. Uma cerimônia pública onde os Orixás vêm à terra para dançar cantigas e realizar atos que estão ligados aos seus mitos. É a festa onde o axé é emanado, momento de alegria e emoção. Essa cerimônia ocorre sempre após todas as obrigações serem cumpridas durante a função no ilê. A palavra vem de *Siré* em Yorubá que significa brincar. Xirê é a verdadeira brincadeira dos Orixás.

27 De acordo com o dicionário Yorubá – Português, Orí é traduzido como cabeça (Beniste, 2020, p. 591). Contudo, a sabedoria oral apreendida nos fundamentos do Ilê (terreiro) nos ensina que Orí não é simplesmente a cabeça ou consciência, não é uma parte do corpo humano, é uma dimensão sagrada, a qual me conecto com o meu eu mais profundo, com meu Orixá e com meus ancestrais. Orí é quem determina e orienta sobre o destino a se seguir. Aprendi com os mais velhos que Orí não se traduz, se apreende em si.

28 omièrò, que em Yorubá significa água calmante, também conhecido popularmente como banho cheiroso, este é feito a partir de folhas frias, que são ervas cheirosas e que atraem a calma, como por exemplo o manjerição (efínrin).



com o que não se pode pegar, mas sentir. No terreno do Tempo, onde ancestralidade é raiz, o encantamento é o adubo que fertiliza e faz florescer os sentidos e significados nesse universo sagrado, por meio do Ofó (poder da palavra).

Encantamento tem a ver com olhar. O olhar encantado constrói um mundo encantado. Se a modernidade produziu o desencantamento do mundo, a ancestralidade produz um mundo encantado. A ancestralidade é, concomitantemente, mais antiga que a modernidade e mais contemporânea que a pós-modernidade. Ela se movimenta no ritmo do encanto e por isso sua universalidade, apesar de servir para fins ideológicos, não é ideologia. É um universal de matizes diversas, de relações singulares, de ligações inesperadas, de inclusão de tudo o que está fora e dentro dela, de uma unidade que só é possível porque opera no registro do encanto. (Oliveira, 2021. p. 261).

Encantar é criar mundos. Encantamento é transgressão. Sendo ele o adubo, fertiliza com a sua magia e alimenta os sentidos e significados da ancestralidade. O encantamento é uma atitude, é uma crença que faz criar possibilidades, afirmação de vida. Essa crença e afirmação de vida gestados no terreno do Tempo, enraizada na ancestralidade como finalidade de encantar é alimentada pelo Ofó, o poder da palavra, que é dado ao ser humano a partir da sua criação junto com a força vital (Axé) que carrega consigo, herança de seus ancestrais. O Ofó é o poder da palavra, é o Axé, energia capaz de gerar coisas.

A palavra atua como criadora do universo, expressão da Força Vital, organizadora da esfera política, tanto em relação à comunidade quanto em relação às famílias. Ela gera e movimenta a energia, o que demonstra seu poder de transformação. É constituinte de quaisquer atividades no tempo, seja ele sagrado ou profano. É a energia primordial para o transcorrer da vida. (Oliveira, 2021. p. 60).

O poder da palavra nos remete ao Tempo como sendo a energia primordial para movimentar as coisas. O Tempo (Iroko) como matéria-árvore cuja raiz é a ancestralidade, nos remete ao passado. Assim, estamos numa gira, um Xirê de sentidos e significados no qual a ancestralidade é a força motriz que movimenta a tradição africana e que nos ajuda a compreender a vivência dos negros brasileiros na experiência do Candomblé.

Na tradição africana, os ancestrais, chamados de **èsà** em yorubá, permanecem vivos na comunidade por meio da memória e da oralidade. A lembrança torna presente e sagrada a memória do ancestral, que habita a dimensão espiritual, lugar de encantamento.



Ancestral é também dimensão que nos atravessa no íntimo: Orí e Okàn²⁹ juntos para experimentar o agora na dimensão do tempo ocidental com amor interior. Na dimensão do tempo ancestral, não existe atraso, não acessamos a ansiedade, o medo, a procrastinação, alguns sintomas causados pelo “excesso de vida” no mundo material. Acessar o tempo ancestral dentro de nós, nos conecta com nossas ferramentas ancestrais que nos ajudam a lidar melhor com o tempo do agora na dinâmica do mundo moderno. Nesse sentido, lembrar de um ancestral torna-se uma prece.

Quem tem memória nunca está só: Mãe Marina de Ossayin, ancestral do Ilê Asé Ojú Ewé

O processo de aceleração da vida, desencantamento do mundo, faz com que a gente se esqueça. Pensar o tempo ancestral na vida prática do mundo moderno é exercício de balanço, movimento, trânsito. Encruzilhada entre o lembrar e esquecer. Acessar a memória como escolha diária de continuidade e permanência.

Quem traz o passado longínquo para o presente é a memória. Dessa forma, Irocô representa a memória de um povo, a memória coletiva do africano, a sua vida na África: a forma de trabalho, a produção, a organização da família, a reprodução, a maneira de ver a vida, a maneira de ver a morte, a religião, suas festas, suas guerras, suas alegrias e tristezas. (Bernardo, 2019, p. 86)

De acordo com os ensinamentos da cosmovisão africana falar sobre o passado é importante para percepção dos caminhos a seguir. Mais que isso, quando se trata da perda carnal de um indivíduo, faz parte do processo de lidar com o luto o relembrar a memória deste por meio de rituais, como maneira de manter vivo o sentimento de pertencimento daquele ente querido, que ao desencarnar emana sua energia vital para sua comunidade por meio do plano dos ancestrais.

29 Okàn em yorubá significa “coração, espírito, consciência. É também usado para indicar sentimento” (Beniste, ano, p. 613). Na tradição apreendida nos terreiros aprendemos que Okàn é essa dimensão que advém do coração, do sentimento, do espírito e da alma, que associada com o Orí produz os sentidos da intuição, da priorização do ouvir o eu interior.



No Candomblé Ketu uma pessoa iniciada, yawó, paga cerca de cinco obrigações³⁰ no caminho do Orixá, para fortalecer os laços entre o filho e a divindade. É uma espécie de ritual de renovação que deve ocorrer com 1, 3, 7, 14 e 21 anos de feitura de santo. Cada obrigação tem uma simbologia própria de compromisso e amadurecimento no caminho da religião, até chegar a obrigação de 21 anos que é como se o indivíduo alcançasse a maior idade dentro da tradição e fechasse o ciclo de obrigações.

Assim como há obrigações rituais para celebrar o fortalecimento da vida e a relação com o seu próprio orixá, quando da morte de uma pessoa iniciada, sendo ela uma Iyalorixá, Babalorixá ou alguém que tenha cargo na tradição do ilê ao qual pertence, ocorre o Ásèsé, que é um ritual funerário de passagem e ao mesmo tempo de permanência. Esse ritual acontece quando do falecimento da pessoa, e nos anos posteriores seguindo a ordem de obrigações de 1, 3, 7, 14, fechando aos 21 anos, que é quando aquela pessoa que está sendo celebrada se torna um ancestral da comunidade, um èsá. Sobre os ritos funerários Eduardo Oliveira compartilha:

Podemos ver que os ritos funerários são ao mesmo tempo de passagem e de permanência. De passagem, pois direcionam o destino de seus mortos para a imortalidade entre os ancestrais. Têm a função, portanto, de harmonizar o desequilíbrio causado pela morte de um membro da comunidade. O ritual funerário transforma o morto num ancestral – aqui estamos diante de um ritual de permanência. Sua vida fora desfeita, mas sua força vital, não. Ela volta para a comunidade, alimentando-a. Sua morte é sinal menos de perda que de ganho. A comunidade, com efeito, perde um membro, mas ganha sua energia vitalizante. O indivíduo desaparece; a comunidade cresce. A força vital que dantes o habitava, reside agora na sua família, entre os membros de sua linhagem. (Oliveira, 2021. p. 70).

É importante entendermos que comportamento ritual é compreendido não apenas como uma cerimônia religiosa preenchida por elementos sagrados e simbólicos que no campo do encantamento vão fazer com que aquela memória se mantenha viva perante a comunidade, mas trata-se também, e essencialmente numa comunidade afro-diaspórica, de práticas e ações cotidianas que evoquem

30 'Obrigação' é um termo muito utilizado nas casas de santo pelos adeptos da religião dos Orixás. São rituais realizados para o fortalecimento de vínculo entre o filho de santo (Iniciado - Omo Orisá) e o Orixá. Também são denominadas 'obrigações' todo ritual que acontece no Ilê com vias a alimentar ou cuidar dos Orixás, alimentar a força vital do terreiro e seus filhos. As festas dos Orixás (Xirês) que ocorrem durante o calendário anual da casa de santo também são chamadas de 'obrigações'. Toda 'obrigação' prevê um preceito, um cuidado, regras, normas a serem seguidas durante um determinado tempo e que tem relação com a obrigação que foi dada ao Orixá.



a lembrança, recordem a trajetória e os desejos de realização que aquele ente querido plantou, tornando-o importante para o movimento da vida enquanto vivente, e essencial no campo espiritual enquanto ancestralidade, força vital que fortalece o todo.

Nesse contexto, a morte é um acontecimento que pode gerar a desordem tanto no defunto, quanto em sua comunidade, é um elemento que compõe o círculo vital, mas que não prejudica a continuidade da vida (Munanga, 2009. p. 32) e por isso são necessários os rituais funerários ou comportamentos rituais para envolver de forma simbólica o desarranjo deixado pela ausência e restabelecer o equilíbrio emocional da comunidade abalada.

Nos caminhos de axé que se abrem para essa pesquisa, tive a oportunidade de vivenciar o ultimo ritual de Àsèsé de Mãe Marina de Ossayin, os 21 anos de seu encantamento, no qual ela se tornara uma ancestral do Egbé Ilê Asé Ojú Ewé, ocorrido em março de 2023. A obrigação do Àsèsé ocorreu durante sete dias consecutivos, com ritos diários, iniciando ao entardecer com o Padê³¹, seguido de um intervalo, continuando até de madrugada, no sétimo dia pela manhã ocorreu uma missa no barracão do Candomblé.

Não vou falar sobre aspectos específicos do fundamento do ritual, trago aqui elementos de percepção sensível a partir da construção de relações nessa experiência, para fabular sentidos sobre quem fora essa mulher, qual sua importância dentro da comunidade, para possibilitar rotas de prosseguimento desta escrita.

Era a primeira vez que eu participaria de um ritual de Asèsé. Na minha vivência enquanto candomblecista, ouvira muito pouco falar sobre esse ritual. O pouco que sabia a respeito, girava em torno de que era uma cerimônia fúnebre e que nela as pessoas cantavam, dançavam e comiam bem. Para mim esses elementos eram comuns ao cotidiano do Candomblé, então acreditava que seria algo bonito, forte e com um peso de que para acontecer precisaria um ente querido da comunidade falecer.

Durante sete noites vi pessoas e vivenciei com elas, o cantar e dançar para reverenciar a memória de uma pessoa que vivera e que agora se tornara um èsá,

31 De acordo com a tradição do Candomblé, Pàdê (Padê) é um rito que antecede toda e qualquer celebração realizada na tradição. Trata-se de uma comida oferecida a Exú, Orixá mensageiro, geralmente feita de farinha, azeite de dendê e cachaça, alimentos preferidos desse Orixá. De acordo com o Glossário do livro Ewé Òrìsà, é o “rito que é desempenhado no início das cerimônias do Candomblé em homenagem a Exú, para que este mantenha ordem e tranquilidade no decorrer da festa” (BARROS, J. F. P.; NAPOLEÃO, E, 2007, p. 507). Para o ritual do Àsèsé o ritual ocorre de maneira a invocar o espírito do ancestral. As especificações desse padê fazem parte dos segredos e mistérios do Candomblé.



um ancestral. Era ritual e festa ao mesmo tempo. Apesar de ser uma cerimônia fúnebre, as pessoas não estavam tristes. Era encontro de lembranças. Tarde da noite, já madrugada, após os fundamentos religiosos, as pessoas mais velhas de diferentes lugares do Brasil, se sentavam na calçada do Ilê para tomar *água*³² e lembrar quem foram no passado, para semear na prática do agora sementes de continuidade de suas tradições.

Na calçada do terreiro, o tempo não seguia ponteiro do relógio. Tudo parecia encantamento. Durante os sete dias de obrigação, as pessoas se reuniam na calçada, seja no período da tarde ou na madrugada, em seu tempo livre para lembrar, sorrir, se emocionar. Eram *àgbà*³³, egbomes de lugares diferentes do Brasil, que conviveram com Mãe Marina e que guardam respeito e boas memórias. Havia também pessoas que, como eu, só conhecem a Iyalorixá por meio da oralidade dos mais velhos, estar convivendo e aprendendo com essas pessoas durante todos esses dias, foi fortalecimento do pertencimento a comunidade para quem esteve presente.

Nos primeiros passos da escrita da tese que esse trabalho é recorte, Pai Walmir foi o primeiro interlocutor, o porta-voz da necessidade do registro da existência de Mãe Marina de Ossayin. Ele é o guardião da memória, que vai me guiando pelos caminhos da pesquisa, por meio de suas lembranças. A medida em que convivemos, vai se lembrando organicamente, como quem vive, trazendo em seus ensinamentos de pai, memórias ancestrais aprendidas com sua mãe de santo. No cotidiano do ilê, ele vai me apontando pessoas com quem falar, e ao passo que vou experienciando a comunidade, vou encontrando também minhas próprias vias por onde trilhar, a partir de pistas de quem conviveu com a Iyalorixá.

Pai Walmir, ao prometer a Mãe Marina e ao Orixá Ossayin que não deixaria seu Ilê se acabar, vem dando continuidade à sua memória de diversas formas, seja no cotidiano dos ensinamentos do ilê, como também em atividades públicas que pensam o compartilhamento de saberes e a perpetuação dessa história. Isso aconteceu desde o período da pandemia de covid-19 por meio de *lives* em redes sociais. Em 2023, ocorreu a obrigação e evento público em comemoração aos 85 anos de Ossayin de Mãe Marina; em junho de 2024 houve um evento cultural, organizado por lideranças religiosas e políticas da cidade de Belford Roxo -RJ,

32 No contexto do ilê tomar ou comer “água” se refere a beber cerveja. Água natural de beber no ilê é chamada em yorubá de Omi.

33 *Àgbà* - pessoa mais velha, com maturidade. Idoso, ancião. (BENISTE, J. p. 53.)



em homenagem a sua memória, foi o 2º Legado Cultural Africano, ocorrido numa casa de eventos no município.

Até o presente momento, registrei algumas vozes, detalhes, causos a respeito de quem fora Mãe Marina de Ossayin, tanto por meio de seus filhos de santos, que hoje são Babalorixás e Iyalorixás, como por seus irmãos, parentes de candomblé, agbás, antigos egbomes do Terreiro do Gantois. Diante das narrativas que já ouvi a respeito dessa mulher, posso fabular que ela foi uma mulher de muita postura e respeito; que sabia dialogar com as pessoas e cativá-las, mesmo que muitas vezes suas opiniões possam ter sido consideradas fortes.

Falas como “ela estava sempre muito elegante”; “com um sorriso no rosto” ou ainda “ela tinha uma postura seria e simpática ao mesmo tempo” me foi dita em diversas ocasionais no campo e por diferentes vozes. Mãe Marina, por meio da memória dos outros, me faz a perceber como uma mulher que sabia o que estava fazendo e o que deveria fazer diante de sua comunidade.

Lembrar o passado para contar sobre o presente e sonhar o futuro. Na calçada se cria muitas coisas, filosofia de vida. É pausa, é encontro, é observação e troca. Viver é relacional. No estado do Rio de Janeiro, cidade de Belford-Roxo, periferia de uma grande metrópole, percebo a calçada se fazer viva como criatório da sabedoria popular. Impulso de vida e continuidade. Mãe Marina, 21 anos depois de seu falecimento, era presença viva, lembrança recente, existindo por meio da oralidade, do poder da palavra dos mais velhos. Quem tem memória nunca está só.



Referências

- BARROS, J. F. P; NAPOLEÃO, E. **Ewé Òrìsà: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de Candomblé Jêje-Nagô**. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro. 2007. 3. ed. p. 514
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Apresentação, comentário e introdução; Capítulo 1. Apresentação do Candomblé e Conclusões p. 245-266).
- BENISTE, J. **Dicionário Yorubá – Português**. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2020. 5. ed. pág. 229
- BERNARDO, Teresinha. **Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu**. Educ; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- CONSORTE, Josildeth Gomes. **Em torno de um manifesto de ialorixás baianas contra o sincretismo**. In: CAROSO, C; BACELAR, J. (orgs.). Faces da tradição afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 2006.
- EVARISTO, Conceição. A escriturização e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escriturização: a escrita de nós - Reflexões sobre as obras de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: Gonçalves, M. A. (org.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- INGOLD, Tim. **Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.
- OLIVEIRA, E. D. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afro-descendente**. Trilogia da Ancestralidade. Volume 1. Coleção X (Organização: Rafael Haddock-Lobo) 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.
- _____. **A ancestralidade na encruzilhada: dinâmica de uma tradição inventada**. Trilogia da Ancestralidade. Volume 2. Coleção X Rafael Haddock-Lobo (org.). 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.
- _____. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Trilogia da Ancestralidade. Volume 3. Coleção X. Rafael Haddock-Lobo (org.). 1 ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.
- ORTNER, Sherry. **Poder e projetos: reflexões sobre a agência**. In: Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas. Org: Grossi M. P.; Eckert C.; Fry P. H. Goiania: Nova Letra, 2006.
- RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2006 [1996], p. 51
- SANTOS, Antônio Bispo dos. Somos da terra. In: **Terra: Antologia Afro-Indígena**. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.



_____. **A terra dar, a terra quer.** São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora / PISEAGRAMA, 2023.

SOUZA, K. A. T. **Um baque pela ancestralidade:** nação zamberacatu, pertencimento e construção de um EGBÉ (comunidade) Afro-Potiguar. Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022. 206f. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/1bbd40f8-17c8-434b-8390-2c84a81143a3>.

NAPOLEÃO, E. **Vocabulário Yorubá:** para entender a linguagem dos orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 224p.



POR UMA LITERATURA ENFEITIÇADA: DESATANDO OS NÓS, ATRAVESSANDO PONTOS ENCRUZILHADAS

Lukas Patrick de Medeiros¹

UFBA - Brasil

Com o nosso padê arriado nas encruzilhadas de Maria Padilha e de seu Tranca Rua, entoaremos os pontos cantados dessas duas entidades para abrir gira na elaboração do presente artigo, que tem como ponto de partida, ou encruzilhada, articular as memórias ancestrais que permanecem no espaço do terreiro a partir de uma literatura enfeitiçada. Para os iorubás, Exu é sempre o primeiro. Os negros-africanos que chegaram ao Brasil nomearam o atlântico de calunga grande, o grande cemitério. Luiz Rufino, em seu livro *Pedagogia das encruzilhadas* entende que: “combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencanto do mundo.” É sabido que a empreitada colonial é responsável pela perpetuação da violência direcionada a determinados corpos. Dessa forma, me aproximo das giras, mesas e consultas espirituais com essas entidades de esquerda, para compreender questões que vão além do aspecto mágico-ritualístico desses trabalhos espirituais. Proponho uma reflexão acerca dos temas que circundam essas literaturas, quais os contextos em que se formam, e quais os usos cotidianos dessas cantigas dentro do espaço do terreiro. Para isso, partiremos da perspectiva de que estas são responsáveis pela manutenção de histórias e memórias que são negociadas nas violências e narrativas produzidas pela colonização. É a partir da

¹ Lukas Patrick de Medeiros, Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e mestrando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: lukaspmedeiros@gmail.com.



tecnologia ancestral de incorporação desses saberes e desses espíritos guardiões que essas memórias permanecem no imaginário dos povos tradicionais. Além disso, queremos compreender as complexidades em torno dos pontos cantados, que aqui para nós, funcionam a partir de aspectos que extrapolam as concepções de documento e literatura, e constroem à sua maneira outras possibilidades de se narrar o Brasil.

Despachando a rua

Antes de iniciarmos, é preciso esclarecer que este artigo deriva da minha dissertação de mestrado que está em andamento no Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA. A pesquisa investiga os pontos cantados das entidades de esquerda presentes na Jurema do Nordeste, (mas que também são cultuados em diversas outras matrizes das macumbas no Brasil) compreendendo-os como formas literárias que preservam e transmitem saberes ancestrais. Assim, este artigo parte do reconhecimento dessas memórias que persistem nos terreiros para propor uma leitura da literatura enfeitiçada que se manifesta nas encruzilhadas de Maria Padilha e Tranca Rua. Ao tensionar as fronteiras entre oralidade e escrita, rito e narrativa, busca-se evidenciar como os pontos cantados desafiam as categorias convencionais de documento e literatura, afirmando-se como arquivos vivos de uma tradição que resiste e se reinventa. Vejamos um exemplo:

“Seu Tranca-Rua, dá uma volta lá fora,
Seu Tranca-Rua, dá uma volta lá fora
O que for bom bota pra dentro,
E o que for mal deixa lá fora”

Esse ponto costuma ser cantado no início das giras e dos trabalhos espirituais para garantir a segurança espiritual do espaço durante a manifestação daqueles espíritos. Podendo ser cantado utilizando a alcunha de outros Exus, para além de Seu Tranca Rua. Deixarei aqui outro ponto utilizado no culto aos Exus para que possamos dar início a nossa discussão teórica. Abaixo, onde se lê “caminho” também é possível cantar “porteira” dependendo da ocasião ou da casa/terreiro que este ponto estiver sendo puxado. Essas variações expõem o caráter fluido desses cânticos, que podem sofrer alterações de casa para casa, mas sempre mantendo o seu sentido e sua força dentro da ritualística.



“Lá no caminho eu deixe meu sentinela
Lá na porteira eu deixei meu sentinela,
Eu deixei Seu Tranca Rua,
Tomando conta da cancela”

Abrindo a gira discursiva

Conforme exposto, esse trabalho é fruto de minha aproximação com as giras, mesas e consultas espirituais com essas entidades, onde refletimos sobre questões que vão além do aspecto mágico-ritualístico dos Pontos Cantados. Proponho uma reflexão acerca destes, enquanto literaturas que são produzidas naquele espaço. O espaço do terreiro e das comunidades tradicionais. Compartilhamos da perspectiva que estes espaços são responsáveis pela manutenção de histórias e memórias que são negociadas na narrativa colonial e que se perpetuam no imaginário dos povos tradicionais a partir da incorporação desses saberes ancestrais durante os encontros de socialização e celebração da fé coletiva. Por essa razão, reconhecemos que estes também funcionam a partir de aspectos complexos que extrapolam as concepções de documento e literatura. Conforme Luiz Antonio Simas (2019), em seus estudos sobre as giras:

“(...) torna-se emergencial rodar as saias a fim de incorporar movimentos que credibilizem outros conhecimentos. Nessa encruza a pombagira baixa para destravar os nós do corpo e praticar um giro enunciativo que opere a favor do combate às injustiças cognitivas, sociais e da disciplinarização dos corpos. A tesourada é certa e corta as amarras dos regimes monolinguísticos do pecado e da razão.” (SIMAS, 2019, p. 96).

Este trabalho, muito inspirado pela literatura de Simas, surge do desejo de incorporar um novo movimento que reconheça a legitimidade dos conhecimentos construídos no terreiro. Tenho investigado os pontos cantados como uma possibilidade de registro da memória e de composição de uma literatura de tradição oral própria das macumbas brasileiras. No entanto, é comum que tanto na literatura acadêmica quanto na religiosa o valor literário e documental seja atribuído apenas à produção escrita, sem reconhecer o potencial dos pontos cantados como registros de memória e expressão literária em performance. Lima, ao analisar os elementos simbólicos do culto à Maria Padilha (LIMA, 2021, p. 345), menciona que sua pesquisa bibliográfica privilegia textos voltados às linhas de umbanda, pois outras matrizes consideradas mais tradicionais, como o candomblé



e o catimbó, possuem uma literatura mais restrita sobre essas figuras. Para ele, no entanto, isso não representa uma limitação teórica sobre o tema.

Embora Lima direcione a sua análise para os textos escritos sobre Maria Padilha, é preciso considerar que a transmissão dos saberes nos cultos afro-indígenas não se restringe à materialidade da escrita. A “restrição literária” apontada por ele não significa ausência de conhecimento, mas sim a prevalência de outras formas de transmissão, principalmente oral. Os pontos cantados, nesse contexto, não apenas acompanham os rituais, mas também desempenham um papel fundamental como veículos de memória e tradição. Funcionam como registros vivos que preservam narrativas, ensinamentos e experiências dos terreiros, garantindo a continuidade das práticas e a ressignificação constante de seus significados. Se a escrita oferece um meio de fixação, a oralidade sustenta a fluidez e a atualização dessas histórias, enraizando-as na experiência coletiva dos praticantes. Dessa forma, ao se apoiar majoritariamente em fontes escritas, a pesquisa de Lima reflete uma limitação comum nos estudos acadêmicos sobre religiões afro-indígenas e afro-brasileiras: a tendência em subestimar a oralidade como forma legítima de documentação e transmissão do conhecimento.

Diego Fernando Azorli (2023, p. 13) compreende que “os mitos e pontos cantados são importantes pistas nessa trajetória, mas necessitam ser contestados com a bibliografia sobre o tema, que embora pouco aparente, vem à tona quando empreendemos um olhar mais detido à historiografia.” O autor coloca pontos cantados como “pistas” na trajetória de conhecimentos subalternizados, e a necessidade de contestá-los com a bibliografia existente, trazendo uma reflexão crucial para o debate em torno da tradição oral nos terreiros. Embora, durante o processo de escrita acadêmica isso seja inegável, quero poder olhar para a oralidade por um outro viés.

A literatura oral, por sua vez os pontos cantados, frequentemente são marginalizados pela historiografia acadêmica, Azorli (2023) aponta que eles só se tornam verdadeiramente compreensíveis quando são analisados à luz de um olhar mais atento sobre as fontes literárias e históricas. Esse posicionamento nos leva a refletir sobre a dinâmica entre oralidade e escrita: os pontos cantados, longe de serem meras expressões ritualísticas, funcionam também como registros vivos que guardam saberes ancestrais e oferecem uma leitura alternativa da historiografia. Por mais que a bibliografia sobre o tema ainda seja pouco expressiva, ela se revela relevante quando se empreende uma análise cuidadosa da memória que se transmite por meio das toadas e pontos cantados.



O que estou tentando escurecer nesse texto é a dificuldade que o ambiente acadêmico tem em evidenciar as oralidades como lugar de transmissão de conhecimentos. Isso, claro, não é um assunto novo, já é senso comum que exista uma forte concepção eurocêntrica de conhecimento dentro da academia. Esta que valoriza a escrita como a única forma legítima de preservação da memória. No entanto, conforme aponta Leda Maria Martins (2021), em seu texto *Performances do Tempo Espiral*, o conhecimento produzido pelas culturas afro-brasileiras, especialmente aquelas presentes nos terreiros e nas manifestações populares, criam formas de conhecimento que não se alinham com os modelos ocidentais de academia e escrita. Martins (2021) defende que a oralidade, longe de ser uma forma inferior de registro, é uma forma performática e dinâmica de transmissão de conhecimentos, que desafia as convenções da escrita ao envolver o corpo e a experiência sensível nas práticas culturais. Ela destaca que as manifestações orais, como acreditamos ser os pontos cantados, funcionam como arquivos vivos e contadores de história, onde a memória e a resistência se entrelaçam em um contínuo de reinterpretação e ressignificação. Portanto, podemos concluir com isso que a dificuldade acadêmica em reconhecer as oralidades está na sua limitação em compreender as diversas formas de saber que não se sujeitam aos parâmetros da escrita, da autoria e da documentação formal.

A visão sobre a oralidade, que Leda Maria Martins articula com a noção de *oralitura* – a palavra falada que se expande pelo corpo e pela voz –, evidencia a profunda conexão entre o corpo e a memória nas tradições afro-brasileiras. Ao contrário da dicotomia entre escrita e oralidade, defendida pelo pensamento ocidental, Martins nos convida a repensar a relação entre essas formas de conhecimento, sugerindo que a verdadeira produção de saber, no contexto das culturas africanas e afro-brasileiras, não se limita a categorias fixas, mas se manifesta de maneira fluida e performática. Isso desafia a academia e os espaços de produção de conhecimento a reconsiderar a oralidade não como uma forma incompleta de conhecimento, mas como uma estrutura viva que mantém, ao mesmo tempo, os vestígios do passado e as potências para um futuro.

Celio Silva Meira (2018, p. 9) em seu texto sobre Maria Padilha, também reconhece que “A oralidade tem um papel fundamental na construção de uma outra história, que na maioria das vezes não está nos registros oficiais.” Em um texto que trata do culto à Umbanda em Poços, na Bahia, o autor observa como o culto às pombagiras no município ainda é feito de uma maneira camuflada. Junto a dados e entrevistas feitas com funcionários do IBGE, percebeu em suas



observações empíricas, que o número de adeptos da religião é muito superior aos dados que são apresentados aos órgãos oficiais. Também evidencia que as festas onde há uma maior movimentação de adeptos e curiosos são as ligadas às pombagiras, ou as “moças” como também são conhecidas. A reflexão do autor demonstra a reverência dessas entidades e sua força. O apelo e a procura por elas é estimulado pelo seu poder de trazer soluções para problemas relacionados a questões da vida amorosa e sexual de seus clientes.

Trago esses dados para evidenciar também que não é só a descredibilização da literatura oral como fonte de conhecimento, mas também das ações do estado e da branquitude em minar a sua força e sua potência, que produz processos violentos de apagamento e estigmatização em torno dos cultos de matriz africana, o que torna difícil ter dimensão da força e dos emaranhados que a literatura produzida nos terreiros tem na produção da brasilidade. Ressaltamos que muitas vezes alguns dados oficiais da historiografia literária são enviesados ou não correspondem de fato com a realidade.

Não por coincidência, o autor também recorre às reflexões de Jacques Le Goff (2003), sobre o conceito de memória. Vamos entrar um pouco na discussão proposta por ele para compreender um algo mais da dimensão do que estamos tentando propor com esse texto.

Le Goff (2003) define que os documentos e os monumentos são as duas principais formas de materializar a memória. Todos esses textos e arquiteturas monumentais que são historicamente reconhecidos como métodos da memória coletiva, são definidos pelos próprios historiadores. Houve um período em que o documento triunfou em relação à importância dos monumentos. O que percebemos é que em cada momento histórico essas relações entre monumento e documento são restabelecidas. Como é o caso do que é dito por Samaram (*apud* Le Goff, 1961, p. 12), “não há história sem documentos”, o mesmo é enunciado por G. Lefebvre (*apud* Le Goff, 1971, p. 17) “Não há notícia histórica sem documentos”. Para esse segundo, se não há o registro aqueles fatos se perderam. Fustel de Coulanges declara que quando se faltam monumentos escritos “deve a história demandar às línguas mortas, ou seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação.” (Coulanges *apud* Le Goff, ed. 1901, p. 2450). De modo definitivo, para Le Goff:

“O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais



continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.” (Le Goff, 2003, p. 11)

As religiões de matriz africana possuem seus documentos e monumentos que atribuem a ela um lugar dentro de uma historiografia. Todavia, o que se propõe aqui não é encaixar essa literatura num quadro, definido-a como um documento por si só. Propõem-se percebê-la como uma extensão dessas noções do que é o documento. De fato, existe dentro dessas cantigas um conjunto de histórias dessas entidades espirituais que está ali sendo registrado, cantado e encantado cotidianamente. Mas a sua função literária e mágico-ritualística não se encerra apenas diante dessa característica arquivística. Esta seria apenas uma das suas atribuições que extrapolam a noção do registro documental. O que propomos, portanto, a partir do que conclui o autor, é investigar as condições de produção dessa literatura e quais os instrumentos de poder que colocam a literatura oral produzida em espaços de circulação e transmissão alternativos, diversos daquilo que é uma memória ou documento válido ou não para a historiografia.

O trabalho das entidades em terra

Para contextualizarmos melhor a reflexão por nós apresentada vou trazer, nesse momento do texto, uma parte do meu relato de experiência para que possamos analisar as dimensões presentes nos pontos cantados e toadas. Em janeiro de 2024, numa madrugada pelo dia 13/14 de janeiro lembrei-me de que já havia me consultado com um amigo que trabalha com Maria Padilha das Almas. Mande uma mensagem para ele perguntando se ele ainda estava atendendo com Maria e esperei pela resposta dele. Dois dias depois ele me respondeu dizendo que poderia chamar Maria para me atender, em troca, eu iria realizar uma consulta com tarot para ele e o amigo dele.

Na quarta-feira, dia 17 de janeiro, fui até a casa desse amigo, onde ele estava fazendo os atendimentos dele com Maria Padilha das Almas. Esse dia seria a primeira vez do ano que ele chamaria por Maria. Ficamos esperando uma outra cliente dele chegar, enquanto isso eu abri uma mesa de tarô para ele e o rapaz que mora com ele. A moça chegou com 6 cervejas e uma carteira de cigarro e fomos chamar Padilha. Acendemos as velas e ele começou a cantar dois pontos para chamar ela. Em algum momento, quando ele começou a sentir ela se aproximando, parou de cantar e ficou se concentrando na energia, para



ele conseguir incorporar com ela. Nesse momento eu senti que deveria cantar para que ela viesse. Fiquei com um pouco de vergonha, mas atendi aos sentidos.

Cantei o primeiro ponto: “Padilha na mesa de um bar, a beber e cantar e viver de alegria, padilha é mulher encantada, rainha da encruzilhada, é a senhora da magia” depois puxei dois pontos de esquerda²: “Xô Urubu, Urubu quer me comer! Ele subiu na cumeeira, nem me viu e nem me vê, eu vou chamar a feiticeira para vim me defender” e “Maria Padilha porque mataste o rapaz, a gente mata e vai preso, você mata e não vai” quando terminei esse último ponto cantado ela chegou e começou o seu trabalho de orientação espiritual.

Desse dia em diante eu passei a frequentar a casa desse amigo e fui levando outras pessoas para se consultarem com ela e fazer alguns ebós, quando necessário. Em todas as outras ocasiões o mesmo processo para iniciar os trabalhos ocorria. Cantávamos para chamar ela e ao longo do trabalho, depois de estar em terra, ela mesma puxava pontos que faziam sentido com o trabalho e com a conversa que estava tendo com os consulentes. Nada que era cantado durante o trabalho surgia à toa.

Uma cliente, que se fez presente durante uma dessas mesas, estava tentando resolver uma questão relacionada a relacionamentos amorosos. Ela queria que Maria resolvesse alguns problemas que ela vinha enfrentando com uma pessoa de seu bem querer. Essa outra pessoa havia magoado ela, e ela não sabia se continuava investindo na relação ou se a abandonava de vez. Pedia por ajuda. Depois de repassar tudo o que gostaria que fosse feito, ou mudado. Maria cantou para ela o seguinte ponto: “Queria escrever na água, como se escreve na areia, queria escrever teu nome, com sangue das minhas veias. Amar como eu te amo, ninguém nunca vai amar, se não for feliz comigo, com outra tu não serás. Se não for feliz comigo, com outra tu não serás.” O canto indica, como podemos inferir, que o trabalho havia sido feito e que seguia o propósito do que estava sendo pedido pela cliente, resolução em seus problemas de relacionamento.

Podemos observar a partir disso que em diferentes momentos da performance daqueles espíritos incorporados os pontos cantados são acionados. Canta-se para iniciar uma gira, canta-se para realizar um trabalho espiritual, canta-se para que a palavra cantada atue na realidade corrente, canta-se para ir embora, canta-se para contar alguma história ou para caracterizar aquele espírito

² Os pontos de esquerda, são as cantigas que são entoadas com intenções bélicas, ou com propósitos de envio de demandas ou de defesa.



em específico, em homenagem ou para recordar alguém. Essas cantigas também podem ser modificadas dependendo de quem as canta.

Marcos Alexandre Queiroz (2012, p. 148-149) explana sobre as diversas funções das cantigas, ele percebe e aponta diferenças entre a forma que são cantadas as cantigas de uma casa para outra. Essas interferências individuais, segundo o pesquisador, também passam pelo crivo das concepções morais que atravessam esses indivíduos, porque é a partir das noções morais de cada um, como evidencia o autor, que a experiência entre a ideia de bem e mal é concebida e praticada dentro do contexto religioso. Essas categorias são definidoras do funcionamento de um espaço religioso, inclusive no que diz respeito às rivalidades entre diferentes casas.

“Além das estruturas fixas como penso os pontos cantados, há horizontes pelos quais os sujeitos podem orientar as suas ações de maneira mais livre, inclusive porque essas estruturas (os pontos cantados) estão submetidas a interferências individuais, como é observado entre uma casa e outra” (Queiroz, 2012, p. 147-148)

Kelson Oliveira Chavez (2011, p. 87) também atenua a importância dos pontos cantados na vocalidade umbandista. Ele acredita que isso se aplica às macumbas de um modo geral. Estas representam “palavras com poder de transformação.” (2011, p. 87). Embora ele considere a função performativa dos pontos cantados como a mais “vigorosa”, aponta outras características que essa literatura possui, como o desejo de realizar algo, a contação de histórias e os valores que são disseminados por essas cantigas. Em seu trabalho etnográfico muitas são as situações onde podemos verificar a ação performativa desses pontos cantados. Vou trazer dois exemplos extraídos de sua pesquisa aqui no texto para que possamos verificar o que o pesquisador aponta.

Em uma gira de Exu, em uma das casas que Kelson Chavez pesquisou, Tranca Rua em terra disse, se dirigindo às pessoas presentes, que estava ali para ajudar aqueles que amavam e que iria “mexer com as almas que só queriam ser amadas e não sabiam retribuir” (2011, p. 86), introduzindo e interagindo com a comunidade para poder entoar o trabalho mágico-ritualístico que se seguiria mais à frente. Para isso pediu que todos “fizessem pensamento, porque ele estava ali para destrancar” em seguida cantou o seguinte ponto:

“Oh! Como é triste a gente amar alguém
E esse alguém não amar ninguém
Eu adoro o sol



Eu adoro a lua
Na encruzilhada eu adoro a Tranca Rua.”

(Chavez, 2011, p. 86)

Essa interação que ocorre a partir das intenções dos consulentes e da entidade que está trabalhando e cantando é o que o autor chama de enunciação performativa. Quando se entoia estes pontos cantados ele compreende que não há a intenção de negar ou afirmar alguma coisa. O que importa é se esses trabalhos vão ser bem sucedidos ou não. Podemos perceber a presença desse mesmo enunciado performativo em um exemplo que o autor traz mais à frente no texto, ainda no mesmo terreiro, mas agora com uma outra entidade. A pomba gira Leviana, que entoou o seguinte ponto em sua chegada:

“Estou no cabaré
Quando a garrafa se quebrou em mim
Se quebra é assim! Se quebra é assim!
Uma garrafa se quebra é assim!”

(Chavez, 2011, p. 98)

Depois de cantar, ela pediu à cambona que lhe trouxesse sete garrafas de vidro, que em primeira instância negou o pedido. Então pediu-lhe que trouxesse apenas duas e só abandonaria o cavalo³ quando seu pedido fosse realizado. Quando recebeu as garrafas, cantou novamente o ponto e quebrou as duas garrafas batendo uma na outra e destruiu os últimos pedaços com os pés descalços, dizendo: “quebrada seja a força dos inimigos de vocês” jogou álcool no que restou dos cacos de vidro e ateou fogo. Concluiu com “o teu inimigo se quebra é assim!” (CHAVEZ, p. 98 e 99)

A presença de Exu é essencial em uma casa de macumba. Mas como o autor sugere, muitas vezes estes são vistos como uma figura marginalizada, devido à persistência de elementos culturais considerados negativos em sua origem (QUEIROZ, p. 154). Muitos terreiros percebem os Exus como entidades perigosas e ameaçadoras devido à sua associação com valores complexos, que uma sociedade como a nossa ainda tem dificuldade de compreender. Dessa forma é praticamente possível que os praticantes religiosos não compartilham certos valores com a sociedade, principalmente levando em consideração a estrutura

3 Cavalo é como as entidades chamam os médiuns.



colonial e racista brasileira que incentiva os recorrentes ataques políticos as religiões afro-brasileiras. Não compartilhar estes valores é uma forma de protegê-los da intolerância religiosa.

Podemos acrescentar a esta reflexão que até mesmo o próprio termo “macumba” é bastante controverso e muitas vezes mal compreendido pelos que o ignoram. Simas (2019, p. 95 - 119), nos explica em seu livro, as reformulações dessa palavra que, em determinados momentos da história do Brasil, foi utilizada de forma pejorativa para se referir às práticas religiosas afro-brasileiras, especialmente aquelas associadas ao candomblé e à umbanda. No entanto, com o tempo, muitas pessoas passaram a reivindicar o termo, principalmente na década de 1970, como uma forma de resistência contra o preconceito e a discriminação.

Ele explora a riqueza cultural e religiosa das tradições afro-brasileiras, destacando sua importância na formação da identidade brasileira e na construção da sociedade brasileira contemporânea. Simas argumenta que “macumba” é um termo carregado de significados históricos, sociais e políticos, e que sua compreensão exige um olhar cuidadoso e respeitoso para com as tradições afro-brasileiras. Quem pratica honra e protege seus ensinamentos.

Fechando a gira, as pombagiras se despedem e vão embora

Os pontos cantados são obras ausentes na literatura, subestimadas pelos discursos oficiais. A existência dessas expressões artísticas e culturais mostram que os mortos não só permanecem como também produzem saberes com as comunidades tradicionais que os honram. Quando um lugar de produção de sentidos passa a ser visto como literatura, novos caminhos se abrem, não só para o espectador/leitor/cliente, mas também para a própria literatura. Deleuze e Guattari (2002), entendem que a literatura menor surge no momento em que a linguagem desvia do padrão e extrapola os critérios de medida já conhecidos.

Não acho que o que é feito no terreiro diz de um novo, muito menos de um novo “menor” porque essas práticas são ancestrais e fazem parte do Brasil já há muito tempo. Mas na esfera de disputa e na máquina de guerra, que é o campo das narrativas, as literaturas enfeitiçadas estão criando rasuras recentemente. O que está em disputa aqui, é em relação aos mecanismos de seleção e exclusão que operam nas instâncias de legitimação do cânone.



Portanto, a partir do que discutimos até aqui, é possível concluir que a literatura oral das religiões de matriz africana, especialmente os pontos cantados, desafiam os modelos convencionais do que é literatura e também de registro da memória histórica. Se, como nos lembra Le Goff (2003), os documentos não são inócuos, mas resultados de uma montagem histórica e social, podemos afirmar que os pontos cantados operam como arquivos vivos que resistem às limitações da escrita e da institucionalização do conhecimento. Mais do que registros passivos, essas cantigas atualizam narrativas ancestrais em um processo contínuo de reinvenção e circulação da memória em autorias compartilhadas e plurais.

Dessa forma, ao invés de simplesmente reivindicarmos os pontos cantados como documentos da memória cultural no sentido tradicional da historiografia, queremos propor uma ampliação do conceito de documento, em que os pontos cantados, como oralituras, podem ser reconhecidas em seu estatuto literário. Pela forma como esses cantos articulam história, mito e ritual em um mesmo movimento. Ao considerá-los como performances do tempo e da memória, nos aproximamos da perspectiva de Leda Maria Martins, que vê a oralidade não como um estágio inferior do conhecimento, mas como uma tecnologia própria de transmissão e preservação cultural. Assim, a exclusão dessas formas narrativas dos processos historiográficos não é uma simples omissão, mas uma escolha epistemológica que reforça hierarquias coloniais de produção do saber.

Portanto, o desafio que se coloca é repensar as categorias que definem o que pode ou não ser considerado memória histórica, reconhecendo que os pontos cantados, longe de serem registros fixos, são expressões dinâmicas de um saber que resiste, se transforma e se fortalece na performance da oralidade. Nesse sentido, a historiografia, ao invés de se limitar à busca de documentos convencionais, precisa abrir-se à potência dos cantos e encantos que sustentam a memória de comunidades inteiras, garantindo sua continuidade através do tempo, da ancestralidade e da senioridade que sobrevive apesar do Brasil.

“As pombagiras se despedem e vão embora,
é pra boca da mata, é pra encruzilhada onde elas moram.
Gira o tombo fora do ilê, ai vira o tombo, vira o tombo ê!
Seu Exu dos ventos o que trouxe de bom para nós?
Venha para nossa gira.
O que for bom fica e o que for mal, vai com as Pombagiras.
Seu Exu dos Ventos o trouxe de bom para nós?
Venha que a casa é sua,
O que for de bom fica e o que for de mal vai com Tranca Rua.”



Referências

- ASSUNÇÃO, Luiz. **Um barco**: experiências etnográficas e diálogos com as culturas populares. Natal. EDUFRN, 2012. Acesso em: 14 abr. 2025.
- AZORLI, D. (2023). **Do que riem as Pombagiras**. **Educação Em Revista**, 24, e023016. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/2236-5192.2023.v24.e023016>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- CHAVEZ, Kelson Gérison Oliveira. **Os trabalhos de amor e outras mandingas**: a experiência mágico-religiosa em terreiros de Umbanda. Fortaleza: Premius, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MEIRA, Célio Silva. Maria Padilha, Rainha do Candomblé, Firma Curimba, que tá Chegando Mulher: Memórias e narrativas do culto de Pombagira no território da Umbanda Poçoense. *In*: Encontro Nacional de História Oral, 14., 2018, Campinas. **Anais [...]**. Disponível em: https://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1523232789_arquivo_textointegralparaosanaisdoxivenc.nacdehist.oral.pdf. Acesso em: 23 mar. 2025.
- QUEIROZ, Marcos. **Em casa de catiço**: Etnografia do Exus na Jurema. Natal, RN: EDUFRN, 2013.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Umbanda**: uma história do Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Editora, 2022.



NA PEGADA DO CABOCLO: DANÇA E CONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS E ESTÉTICA DA CABOCARIA

Marcílio de Souza Vieira¹

UFRN - Brasil - CNPq

A presença do Caboclo é comum nas danças folclóricas do Brasil. No Nordeste brasileiro, em particular no Rio Grande do Norte, registramos essa presença em brincadeiras/danças como Caboclinhos, na cidade de Ceará-Mirim, assim como a dos Caboclos de Major Sales/RN. A pesquisa tem por objetivo compreender e analisar as configurações artístico e estética da cabocaria nas danças folclóricas potiguar e parte da abordagem metodológica baseada na Etnocenologia para a compreensão do fenômeno. Interessa-nos os corpos dançantes, o bailado primário, ritmado ao som da pancada das flechas nos arcos, os saltos e bate-pés, marcado pelos estalidos secos das preacas (espécie de arco e flecha) e a indumentária que se diferencia a cada grupo. Interessa-nos ainda o bailado coreográfico de caça de origem indígena apresentados em tais brincadeiras/danças e o preparo corporal para iniciar a dança/brincadeira que se apresenta no formato de filas e evolução que marca a coletividade na dança.

A brincadeira/dança dos caboclos é uma das expressões culturais mais marcantes do Brasil, carregando significados profundos de identidade, resistência

¹ Professor do Departamento de Artes da UFRN. Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEe e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). <https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>; <http://lattes.cnpq.br/7003467659704271>



e ancestralidade. Inserida no contexto das manifestações populares, essa brincadeira/dança combina elementos indígenas, africanos e europeus, refletindo a complexidade da formação cultural brasileira. “Na Pegada do Caboclo” remete ao movimento vibrante e ancestral que compõe o corpo brincante/dançante dessa figura mítica, sendo uma expressão artística carregada de símbolos e significados estéticos que dialogam com história, memória e espiritualidade.

A brincadeira/dança é marcada pela força de seus movimentos, que muitas vezes são explosivos e enérgicos, refletindo a força e a destreza dos guerreiros e caçadores indígenas. Em performances coreografadas, os brincantes incorporam a figura do caboclo que simboliza o mestiço brasileiro, fruto da miscigenação entre indígenas, africanos e colonizadores europeus. Esses movimentos são acompanhados por ritmos percussivos, em especial tambores e maracás, que evocam sons da natureza e dos rituais indígenas (Acselrad, 2020), criando uma atmosfera que conecta o brincante e o espectador com os ritmos e movimentos da dança/brincadeira.

A cabocaria é uma expressão cultural rica e diversificada, que engloba tradições, manifestações artísticas, crenças e práticas típicas de diversas regiões do Brasil como o Rio Grande do Norte e Pernambuco. Nesta pesquisa interessa-nos os caboclos potiguar localizados, em sua brincadeira/dança, nas cidades de Ceará-Mirim e Major Sales, situadas respectivamente nas microrregiões de Macaíba e Serra de São Miguel e nas mesorregiões Leste Potiguar e Oeste Potiguar.

A análise da importância da cultura cabocla e sua investigação a partir das expressões artísticas e estéticas associadas, compreendem os impactos contemporâneos sobre essa tradição. A promoção, o reconhecimento e a valorização da cabocaria, destacando sua relevância cultural e identitária na dança de origem folclórica potiguar contribui para a preservação e revitalização das práticas caboclas, considerando sua importância para a diversidade cultural do país, em particular do estado norte riograndense.

Dança e configurações artísticas e estética da cabocaria

A configuração artística da brincadeira/dança dos caboclos também se expressa através dos trajes e adereços. As vestimentas utilizadas pelos brincantes são carregadas de simbolismo como cocares de penas e máscaras que remetem aos espíritos da floresta ou animais totêmicos, no caso dos Caboclos de Major



Sales; camisa de manga longa, calça comprida com lista nas laterais, saiote, conga, arco e flecha e cocar colorido, a exemplo dos Cabocolinhos de Ceará-Mirim. O uso dessas ornamentações não é apenas decorativo, mas funcional, representando a identidade do caboclo enquanto figura mediadora entre o mundo material e o espiritual (Acselrad, 2020). Além disso, os trajes destacam as influências estéticas indígenas, que são reinterpretadas dentro da linguagem artística do caboclo, mesclando tradição com inovação e criando uma estética única a cada grupo de brincante de caboclo.

Tal dança/brincadeira dos caboclos revela um dinamismo que reflete a busca por equilíbrio entre o homem e a natureza, o sagrado e o profano (Acselrad, 2020). A repetição de gestos fortes, que muitas vezes simbolizam caçadas, batalhas ou rituais, transforma o corpo do brincante em um veículo de memória e resistência. Essa estética carrega em si a potência de uma arte que não se limita ao campo do entretenimento, mas que se apresenta como uma forma de comunicação ancestral. O corpo em movimento se torna uma espécie de linguagem que fala de pertencimento, de espiritualidade e de uma ligação visceral com a terra e os antepassados.

Caboclos de Major Sales

A dança dos Caboclinhos é uma expressão cultural rica e significativa que se desenvolveu ao longo dos anos no Rio Grande do Norte desempenhando um papel importante na preservação das tradições e na celebração da identidade regional. No Estado potiguar essa brincadeira/dança pode ser encontrada com o nome de Caboclos de Major Sales.



Figura 1 – Caboclos de Major Sales²



Foto: Eduardo Oliver e José Ferreira.

Os Caboclos de Major Sales referem-se a uma prática cultural tradicional de Major Sales, uma pequena cidade do Estado do Rio Grande do Norte (RN). Essa tradição faz parte do Carnaval e está ligada às influências indígenas e à cultura afro-brasileira (Santos, 2018; Carneiro, 2020).

Os Caboclos de Major Sales são conhecidos por suas apresentações enérgicas e vibrantes durante as comemorações do Carnaval (Santos, 2018; Carneiro, 2020). Vestidos com trajes elaborados, incluindo máscaras, eles representam figuras inspiradas em guerreiros do imaginário indígenas. São conhecidos pelas suas danças enérgicas e marcadas, sempre acompanhadas por tambores e outros instrumentos de percussão, que evocam ritmos ancestrais. O corpo dos brincantes se torna uma extensão da cultura e da memória coletiva, com movimentos que simbolizam tanto a luta quanto a celebração da vida. Vestidos com trajes coloridos e ornamentados, que fazem alusão aos povos indígenas e guerreiros históricos, os brincantes percorrem as ruas em um espetáculo que mistura devoção, arte e resistência (Santos, 2018; Carneiro, 2020).

A brincadeira/dança em si é uma forma de expressão corporal que carrega significados profundos de identidade e pertencimento. Cada passo e gesto dos

2 Disponível em <https://www.majorsales.rn.gov.br/informa.php?id=94&pagina=0>.



caboclos reflete não só a tradição que passa de geração em geração, mas também a resiliência de um povo que encontra na arte uma maneira de se reconectar com suas raízes e de honrar seus antepassados. Essa performance, portanto, não é apenas um entretenimento, mas uma forma de manter viva a memória cultural e o senso de comunidade.

Além da brincadeira/dança, há também uma forte dimensão religiosa nos rituais dos Caboclos de Major Sales. Eles são frequentemente realizados em celebrações religiosas, como as festas de padroeiro, e estão profundamente interligados com a espiritualidade local (Santos, 2018; Carneiro, 2020). A apresentação é considerada uma oferenda, uma homenagem aos santos e protetores da cidade e da comunidade. Assim, a prática dos caboclos transcende o simples ato de dançar, ganhando um caráter sagrado que conecta o presente com o passado.

Figura 2 – Caboclos de Major Sales³



Foto: Eduardo Oliver e José Ferreira.

³ Disponível em <https://www.majorsales.rn.gov.br/informa.php?id=94&pagina=0>



A tradição dos Caboclos mobiliza toda a cidade durante a Semana Santa, especialmente no Sábado de Aleluia, quando Judas, o boneco de palha de banana e pano que personifica o traidor de Cristo, o Judas Iscariotes, é punido, queimado ou dilacerado (Santos, 2018). Os grupos organizados de caboclos têm estrutura musical formada por sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro. A base coreográfica é composta por vinte e seis brincantes dançando sempre em roda, envolvidos em passos característicos e mantendo o Judas no centro, onde é pisoteado, agredido com bastões empunhados (Santos, 2018). Os dançarinos emitem um som gutural, com ira incessante e seus sapateados ajudam a compor a base percussiva. As roupas de trapos de panos multicoloridos com máscaras provocam um impacto plástico incomum, e a sua confecção é realizada em mutirão. A brincadeira começa no início da semana santa, quando os grupos em cortejos dispersos, apresentam-se em ruas, sítios, terreiros e depois participam do Festival de Caboclos organizado pela comunidade e autoridades locais.

De acordo com Mestre Bebé, a dança dos Caboclos de Major Sales-RN, inspirada na cultura indígena, foi criada pelo Sr. José Berto da Silva, em 1924. Os moradores da região se reuniam para brincar na segunda-feira seguinte ao Domingo de Ramos, vestidos como “bicho” e acompanhados de um jumento que carregava, em sua cangalha, um boneco que simbolizava Judas, traidor de Jesus (Carneiro, 2020). Após percorrerem as ruas do município cantando, dançando e arrecadando esmolas em dinheiro que eram armazenadas nas roupas do boneco, os brincantes penduravam-no por uma corda no pescoço em um grande galho de aroeira e dançavam ao seu redor. Em dado momento da festa, “malhavam Judas” com tiros de revólveres e de espingardas. Quando o dinheiro das esmolas caía no chão, todos os participantes corriam para pegá-lo, repartindo-o entre si e prosseguiram numa grande festa, no domingo de Páscoa.

No que diz respeito aos movimentos/gestos/passos de dança, algumas características devem ser destacadas, a exemplo da força e energia marcada por uma pisada forte e vigorosa, representando a conexão com a terra e a resistência do povo sertanejo; os movimentos acompanham o ritmo dos tambores e outros instrumentos musicais, criando uma cadência intensa e envolvente. Os brincantes utilizam gestos para transmitir emoções e contar histórias, como alegria, fé e devoção através da máscara; alguns movimentos remetem a lutas e batalhas, simbolizando a resistência e a força dos caboclos. Incorporam elementos da cultura indígena, como movimentos que imitam animais e rituais de guerra.



Soma-se outros elementos que configuram essa brincadeira/dança como a pisada que é um dos movimentos mais característicos da dança, com os pés batendo forte no chão em um ritmo marcado; os giros em torno de si mesmos e em círculos, criando um movimento dinâmico e contagiante. As mãos são utilizadas para expressar emoções, contar histórias e acompanhar o ritmo da música e os adereços como lanças, cocares e outros objetos que remetem à cultura indígena e sertaneja.

Em síntese, os corpos dançantes dos Caboclos de Major Sales são uma expressão rica de herança cultural que mistura história, espiritualidade e arte popular. Através da brincadeira/dança, a comunidade local reafirma suas tradições e perpetua uma cultura que resiste ao tempo e à modernidade. Essa manifestação, portanto, é um exemplo poderoso de como as culturas populares podem manter-se vivas e relevantes, continuando a inspirar e a emocionar tanto os participantes quanto os espectadores. Major Sales/RN é particularmente famoso por manter viva essa tradição, e suas festas de carnaval tornaram-se uma atração significativa para os interessados no folclore brasileiro e nas festividades regionais.

Cabe lembrar que a dança de Caboclos e a festa que a permite são expressões da quebra da vida cotidiana, característica geral das festas (Claval, 2014). Os brincantes são urbanos, rurais, trabalhadores braçais, pedreiros, agricultores, de vida sofrida, de vida vivida na labuta diária.

Caboclinhos de Ceará-Mirim

Os Caboclinhos ou Cabocolinhos fazem parte de um universo de brincadeiras/danças e encenações ligadas a narrativas indígenas, principalmente aos povos Tupi-guarani. Trazem uma forte identificação com os povos indígenas, representando sua resistência e luta. Essa conexão é expressa por meio de roupas, adereços e gestos que remetem a esses povos originário.

A origem do grupo na cidade de Ceará-Mirim é muito discutível, pois, segundo relatos dos mais antigos, iniciou na família de Severino Roberto (Mestre Birico) por volta do ano 1929. Os primeiros mestres foram Joaquim Inácio e Chico Emídio. O grupo é composto por pessoas de variadas idades e cumpre a organização hierárquica em que o mais experiente é o guia e o menor componente fica no final da fila e é conhecido como peró-mingu.



Figura 3 – Caboclinhos de Ceará-Mirim



Fonte: Fotografia de Gibson Machado.

Atualmente os Cabocolinhos de Ceará-Mirim são Patrimônios Vivos do RN e representam o Estado em todos os eventos culturais no território nacional ou internacional. Como na maioria dos folguedos populares potiguar, a tradição dos Cabocolinhos é repassada de pai para filho como forma de transmitir o conhecimento popular, uma representação de antigas culturas indígenas de tribos que habitavam o vale do Baquipe, hoje rio Ceará-Mirim, onde nasceu o Índio Poti. É uma dança do folclore popular brasileiro com marcação rítmica, movimentos e fantasia que traz fortes traços indígenas, melodia de som marcante puxado por uma flauta de lata, batida de surdos e estalos de flechas.

Um dos traços mais marcantes da estética dos Caboclinhos são as penas coloridas, principalmente em tons vivos como vermelho, amarelo, azul e verde, simbolizando a natureza e as cores do Brasil. O cocar é um acessório essencial, geralmente feito de penas e utilizado pelos brincantes para representar o guerreiro indígena. Em Ceará-Mirim, esse grupo, único representante do estado, se destaca de outros caboclinhos, a exemplo dos grupos do Estado de Pernambuco, por sua indumentária feitas com tecidos brilhantes ou coloridos que têm por



objetivo destacar os movimentos ágeis e ritmados dos brincantes, além de criar um contraste com as cores naturais das penas e outros adereços.

Carregam na brincadeira instrumentos como arcos e flechas reforçando a simbologia do guerreiro caboclo. A trilha sonora geralmente composta por instrumentos de percussão como tambores e maracás e instrumentos de sopro como o pífano, estabelecem o ritmo da dança. A flauta, com uma melodia hipnótica, é outro elemento importante, remetendo a sons ancestrais. O ritmo das apresentações é vigoroso e marcado, com passos rápidos e cadenciados que simulam movimentos de guerra ou caça.

As coreografias são inspiradas em movimentos de combate e resistência, com passos rápidos e sincronizados que muitas vezes lembram marchas de guerra, saltos e golpes simbólicos. A dança dos Caboclinhos se caracteriza por deslocamentos coreografados em grupo, em filas ou círculos, representando a unidade e a força coletiva. Os dançarinos muitas vezes simulam caçadas ou batalhas através desses deslocamentos. Além da dança, os Caboclinhos também envolvem elementos teatrais, com personagens que representam chefes tribais, guerreiros e figuras míticas. Esses personagens ajudam a narrar as histórias que são encenadas. Na brincadeira/dança, muitas vezes, há uma interação direta com o público, com os dançarinos se aproximando da plateia, criando uma atmosfera participativa e de envolvimento coletivo. As apresentações de Caboclinhos são comuns em festas populares, como o Carnaval e a Semana Santa, e também em celebrações religiosas, como festas de padroeiros.

A estética dos Caboclinhos de Ceará-Mirim é vibrante e expressiva, rica em simbologia visual e sonora. As cores fortes das vestimentas, o uso de penas e adereços que remetem à fauna brasileira e os instrumentos musicais criam uma experiência sensorial que vai além da dança, transportando o público para uma atmosfera de ancestralidade e respeito às tradições indígenas.

Essa manifestação, no contexto do Rio Grande do Norte, mantém viva uma tradição que dialoga com o passado, preservando elementos de culturas indígenas, mas ao mesmo tempo se adaptando ao tempo e às influências de outras culturas que chegaram ao Brasil.



Figura 4 – Cabocolinhos de Ceará-Mirim⁴



Fonte: bomjesusrn.blogspot.com.

Os Cabocolinhos de Ceará-Mirim usam calça, geralmente na cor branca com uma fita colorida no meio, camisa de mangas compridas na cor amarela ou verde e um cocar de penas coloridas na cabeça. Usam por cima da calça um saio de cores vermelho, amarelo ou azul e lenço no pescoço. Usam flechas que marcam a batida forte da dança/brincadeira.

Segundo Cascudo (1998), Cabocolinhos é uma dança inspirada nos usos e costumes dos índios que ao som do arco e da flecha, com acompanhamento de instrumentos de sopro como flautas e pífanos, os integrantes do grupo executam vários movimentos coreográficos com saltos específicos e próprios, trocando pés, divididos em duas filas, imitando ataque e defesa, não existindo fala e com a gesticulação abundante. A movimentação depende da melodia que varia de lenta a rápida.

Em suas jornadas de apresentação, a música, com seus tambores e instrumentos de sopro, dita o ritmo dos passos que são sincronizados com a batida dos pés e das flechas. A formação para a brincadeira/dança é em duas filas em ordem

⁴ https://www.facebook.com/photo/?fbid=473914219346083&set=pb.100066499334563.-2207520000&locale=pt_BR



decrecente que é encabeçada por um personagem; cada fila termina com uma criança (menino), que são chamados rabos de cordão (cordão simboliza que fica ao início ou final da fila). Os instrumentistas são colocados de um lado, junto a uma das cabeças do cordão.

As apresentações iniciam-se com a primeira Forma que é um estilo lento em que dançam e arrastam os pés preparando-se para iniciar o Baiano que é uma dança mais movimentada onde os brincantes trocam os pés e fazem movimentos em que balançam o corpo de um lado para o outro iniciando o Baiano do bêbado. Há várias formas de dançar caboclo e entre elas estão o Capão, a parte de guerra, do arco, do cipó e a despedida.

Nota conclusiva

“Na Pegada do Caboclo” é uma jornada através da brincadeira/dança, da estética e da configuração artística que define essa expressão cultural em solo potiguar. É uma arte/dança/brincadeira que carrega história e resiliência, e que continua a se reinventar, preservando suas raízes ao mesmo tempo em que dialoga com novas formas e espaços de expressão artística. A dança/brincadeira dos caboclos não é apenas uma performance, mas uma manifestação viva e dinâmica de uma identidade que segue em constante movimento.

Os Caboclinhos do Rio Grande do Norte, com suas configurações artísticas e estética, são uma demonstração viva da resistência cultural indígena e da diversidade do folclore nordestino. Através da dança, música, trajes e narrativas, essa manifestação cultural continua a encantar, ao mesmo tempo que preserva e promove o patrimônio cultural brasileiro.

O bailado coreográfico de caça de origem indígena dos caboclos é uma manifestação cultural profundamente enraizada nas tradições e cosmovisões dos povos indígenas brasileiros, especialmente no contexto das danças rituais e folclóricas praticadas em diferentes regiões do Brasil. Entre essas, a dança dos caboclos, que se mantém viva em celebrações populares, como as dos Caboclos de Major Sales (RN), preserva o espírito das caçadas simbólicas, traduzindo mitos ancestrais em movimentos coreografados que evocam a conexão com a natureza, a espiritualidade e a luta pela sobrevivência.

Essa dança, que faz referência às práticas de caça dos povos originários, é caracterizada por uma série de movimentos coreográficos vigorosos, que imitam o movimento dos caçadores em seu ambiente natural. Os brincantes, muitas



vezes adornados com penas e vestimentas que fazem alusão aos caboclos – figura híbrida que representa tanto o indígena quanto o mestiço brasileiro –, simulam com seus corpos o ato da perseguição, captura e vitória sobre os animais. Essas encenações ritualísticas possuem um forte valor simbólico, pois conectam o homem à terra e aos ciclos naturais da vida.

Os movimentos da dança imitam, de maneira estilizada, o comportamento dos caçadores e também dos animais, como se fossem partes de um mesmo ecossistema. Os brincantes caboclos, por exemplo, podem representar tanto os guerreiros quanto as presas, em um jogo rítmico de ataque e defesa. A musicalidade que acompanha o bailado – tambores, chocalhos e flautas – ajuda a marcar o ritmo dos passos, trazendo a cadência da floresta e o pulsar da vida selvagem para o ambiente da dança. Os sons evocam o ambiente natural em que essas caçadas aconteceriam, dando vida à natureza através da performance corporal.

Além dos aspectos físicos, o bailado coreográfico de caça também incorpora um sentido espiritual e ritualístico. Para os povos indígenas, a caça não era apenas uma atividade de subsistência, mas um ato que envolvia respeito pelos animais e pela natureza. Nesse contexto, os caboclos dançantes muitas vezes invocam espíritos protetores, pedindo permissão e bênçãos para a captura dos animais, refletindo o caráter sagrado da atividade. A dança, portanto, atua como uma ponte entre o mundo físico e o espiritual, honrando as tradições ancestrais e a simbiose entre homem e natureza.

Hoje, essa dança é uma representação cultural que atravessa o tempo, preservando elementos das práticas indígenas e mesclando-se com outras influências afro-brasileiras e europeias. Em folguedos e festividades, como o Carnaval ou as celebrações juninas, o bailado dos caboclos se manifesta como uma forma de resistência e preservação da cultura popular. Ele serve para manter vivas as memórias dos povos originários, lembrando-nos da profunda conexão entre o homem e seu ambiente natural, e do valor simbólico e espiritual que essas interações ainda carregam nas comunidades tradicionais.

Em suma, o bailado coreográfico de caça dos caboclos é mais do que uma simples representação estética ou folclórica. É uma expressão rica e complexa de memória, espiritualidade e identidade. Ele representa um elo entre o passado ancestral indígena e o presente, reafirmando a importância das tradições culturais que resistem ao tempo e à modernidade.

Embora os Caboclinhos de Ceará-Mirim e os Caboclos de Major Sales compartilhem origens e elementos comuns, suas diferenças residem principalmente



nos contextos de apresentação, nas variações estéticas e no papel que desempenham nas respectivas culturas locais. Para se manterem vivos, os Caboclinhos e Caboclos ganham destaque no Carnaval, com uma estética mais vibrante e ritmos mais intensos, profundamente ligados às tradições religiosas e regionais mantém uma presença significativa para refletirmos sobre as danças populares potiguar. Ambos, contudo, desempenham o papel crucial de preservar e celebrar a herança indígena e afro-brasileira, mantendo vivas as tradições que moldam a cultura nordestina.



Referências

ACSELRAD, Maria. O caboclinho como afeto: a presença indígena nas danças populares e tradicionais brasileiras. **Revista Hawó**. 2020. Acesso em: 15 jan. 2025.

CARNEIRO, Rosalvo Nobre. Produção simbólica do espaço e estado no mundo da vida dos caboclos em Major Sales/RN. **Boletim Paulista de Geografia**, 1(102), 2020, 82-99. Recuperado de <https://publicacoes.agb.org.br/boletim-paulista/article/view/1960>.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CLAVAL, Paul. A festa religiosa. **Ateliê geográfico**, Goiania-GO, v. 8, n. 1, p. 6-29, abr. 2014. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/atelie/article/view/29952>. Acesso em: 28 ago. 2025.

COSTA, Marlysson Pablo Mendes da. **Os “Blocos dos Índios” no carnaval de Piquirí: tradição e prática musical em Canguaretama/RN**. Monografia (Graduação - Licenciatura em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023.

SANTOS, Hilca Maria Honorato dos. **Na pisada dos caboclos: itinerâncias cênicas e corporais**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal: UFRN, 2018.



PROTEGIDA DE ZÉ PELINTRA, MARIA NAVALHA NÃO BRINCA: MALANDRAGEM, GÊNERO E RESISTÊNCIA NAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS E NO SAMBA

Raquel Biscayno Viecili¹

UFRN - Brasil

Marcílio Vieira²

UFRN - Brasil

Malandragem e gênero: uma leitura decolonial

Ela traz uma navalha que corta o mal e a injustiça. Protegida de Zé Pelintra, Maria Navalha não brinca!!! Ela é de Iaroiê, ela é de Mojubá, ela é Maria Navalha, que vem aqui nos ajudar.

(RHAIZA ARAÚJO, PONTO, DOMÍNIO PÚBLICO)

Peço agô, licença aos ventos, às ruas, às esquinas, aos ancestrais e às encruzilhadas. É de Malandra e de Malandragem que venho falar, de um modo de

1 Mestranda em Artes Cênicas (UFRN); Mestre e Doutora pela UFRGS; Pesquisadora Corporal; Pesquisadora da Cultura e Religião Afro-Brasileira; Pesquisadora em Artes (Dança, Corporeidade, Crenças e Teatro); Dançarina; Membro Pesquisadora do Grupo de Pesquisa CIRANDAR (UFRN); Membro Pesquisadora do Grupo de Estesia (UFRN). Email: raquel@vieci.li

2 Bolsista de Produtividade em Pesquisa Cnpq – Nível 2, Pós-Doutor em Artes (UNESP) e Educação (UFPB). Doutor em Educação (UFRN), Professor do Curso de Dança da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa CIRANDAR, Artista da Cena. Email: marcilio26@hotmail.com



ser que se esculpiu no jogo entre a sobrevivência e a liberdade, no compasso do samba, no sopro da boemia, no riso que desafia o poder e na dor que vira resistência. Falar de Malandra é atravessar a história que não se conta nos livros oficiais, mas que pulsa viva nas velas, nos terreiros, nos becos e nas encruzas desse Brasil que não se curva.

E que se saiba desde já: não há moldura, não há prisão, não há gaiola que comporte o mistério das Entidades. Não se dobra Exu, não se mede Pombagira. Na gira da vida, gênero não é sentença, nem rótulo, nem destino. Não cabem aqui os binarismos inventados pelos olhos coloniais, pelas mãos que tentaram nomear, controlar e domesticar o que nunca se deixou capturar.

É preciso rasgar o véu do que se chamou “natural” e entender que feminino e masculino são ventos passageiros, são tecidos móveis, dançando conforme a vibração de cada corpo, de cada alma, de cada missão. As Entidades não são homem nem mulher — são forças, são arquétipos, são potências que se manifestam, que atravessam, que se fazem presentes nos corpos que ousam sentir, viver e se entregar.

Por isso, não se estranhe se Exu carregar na fala o tom sedutor, se vestir de elegância, de malícia, de vaidade. Nem se espante se Pombagira vier com a faca nos dentes, coragem no peito, olhar cortante, dona da rua e senhora da sua própria vontade. Aqui, os limites entre força e doçura, entre desejo e proteção, entre comando e entrega se embaralham, se cruzam, se refazem — como quem dança na encruzilhada e entende que é no cruzo dos caminhos que mora o segredo.

Cada Entidade reconhece seu médium não pelo corpo que carrega, nem pela carne que veste, mas pela vibração que emana. É na sintonia, na entrega, na disposição em se deixar atravessar, que a conexão se faz. Corpo, sexo, gênero, sexualidade — tudo isso se reinventa quando gira a saia, quando bate o ponto, quando acende o charuto ou se serve o marafo no copo.

Ser Malandra, ser Malandro, ser Exu, ser Pombagira — é ser plural, é ser ambíguo, é ser inteiro. Carregar a audácia, a astúcia, a coragem da rua, e ao mesmo tempo se banhar na sensualidade, na vaidade, no prazer de existir, de ser dono do próprio destino.

É assim que, na cosmogonia afro-brasileira, a Malandragem não é só uma estratégia de vida — é também filosofia, é caminho espiritual, é resistência cultural, é elo que liga mundos. Uma forma de existir que desafia as normas, que desmancha os limites, que transborda as bordas. Que recusa as linhas retas e prefere a curva, o giro, o jogo, o risco, o sorriso atravessado no canto da boca.



Porque no terreiro, na gira, na vida — quem gira não se prende. Quem dança não se curva. Quem é Malandro, quem é Malandra, sabe: ser é muito mais do que parecer. E que se rompa, então, toda e qualquer cerca. Porque aqui, meu bem, a liberdade é quem dá as cartas. E quem dita o jogo é quem tem axé.

Peço licença às encruzilhadas, às esquinas da vida, aos becos que guardam segredos e aos ventos que carregam cantigas antigas. Porque quando a gira começa e o tambor anuncia, é certo: vem chegando aquele que entende dos caminhos tortos, dos atalhos da existência, das brechas onde a vida escapa das regras. Vem Exu. Vem Seu Zé. Vêm as Malandras. Vêm Elas.

Na Umbanda, Exu não é demônio, nem anjo — é ponte. É aquele que transita entre mundos, aquele que lê nas entrelinhas da alma o que até você tenta esconder. Traduz nossos desejos não ditos, nossos medos silenciados, nossa sede de viver, de ter, de ser. É aliado, se você souber caminhar ao lado. É guardião, se você souber ouvir. Mas cuidado... quem tenta trapacear, quem chega de má-fé, conhece o outro lado da lâmina: Exu é espelho e devolve o que você oferece.

E no miolo da malandragem, reinando entre sambas e goles de marafos³, está ele — Zé Pelintra. De chapéu alinhado e paletó branco que nunca se suja, ele é o Exu do povo, o malandro que sorri, que gira, que blefa no jogo da vida. Filho da rua, senhor da boemia, padroeiro do samba, da cartola, do carteadado, da roda de capoeira e da mesa de bar. Mestre das encruzilhadas urbanas, doutor dos becos e dos corações aflitos.

E se Exu vem, ela não fica atrás — nem na frente. Vem ao lado, sempre. Ela que samba de salto alto na cara do mundo. Ela que cruza as pernas, acende seu charuto, sorri com os olhos e gira, gira, gira... É Pombagira. Dona de si. Senhora dos próprios passos. Tão cheia de si que pode ser uma e ser mil. Cada uma com seu nome, seu modo, sua dança, sua flor preferida, sua história, sua gargalhada única. É risada que ecoa como feitiço e conselho disfarçado.

Na linha da malandragem, as vemos brilhando — vestidas de vermelho, dourado, preto, rendas e paetês. Amantes da noite, das rodas, do forró que varre a madrugada, do samba rasgado, do xaxado atrevido, do batuque que não deixa ninguém parado. São mestres do improviso, da solução, do feitiço e da quebra de feitiço. Sabem abrir caminho, sabem fechar também. Cortam, desatam, trancam, protegem, jogam os búzios, os dados e, se preciso, até as cartas da vida.

3 Palavra de origem kikongo, oriunda de Malavu, designativa de aguardente pura ou da infusão de ervas mace-radas, muito utilizada na umbanda pelos boiadeiros e principalmente pelos Exus, quer pela ingestão, quer pela distribuição entre os assistentes ou apenas como purificador.



E lá, na roda das Malandras, brilha Maria Navalha. Chega como vento quente da madrugada, balançando suas saias rodadas, perfumada, vaidosa, cheia de graça e de faca na cintura. Dança, samba, gira e gargalha com quem sabe viver. Sabe das dores do mundo e, por isso, ensina que cada cruzamento é uma escolha, que toda encruzilhada é um espelho da vida: onde se fecha um caminho, abre-se outro. Ela não manda você escolher — ela te mostra que escolher é existir.

Entre goles, flores, risos e tambores, as Malandras lembram: liberdade não se pede, se toma. E quem gira a saia, quem acende a vela, quem dança na ponta da navalha, entende — que aqui não há feminismo de manual, nem teoria de vitrine. Aqui há vida pulsando, sabedoria viva, corpo livre, desejo que não se esconde. Aqui quem manda são elas. Elas que decidem se o dado cai seis ou um. Elas que dizem se o caminho abre ou se fecha.

E assim, com perfume de rosa vermelha, cheiro de marafo e som de pandeiro, seguimos. Porque quem aprende com elas, nunca mais anda perdido. Quem bebe da malandragem, aprende que viver... ah, viver é arte pra quem tem axé.

Peço Agô, licença ao vento, às esquinas e às encruzilhadas abertas. Porque é na gira de muitas bandas que a vida se desvela e se reconstrói. É na roda que aprendemos, é no ponto cantado que a memória dança, e no batuque que o corpo entende o que a boca, às vezes, não sabe dizer.

Na gira, somos barro moldado por axé. Somos verbo que se encarna no passo, no giro, no estalo do sapato, na dobra da saia que levanta poeira sagrada. As Malandras chegam faceiras, donas de si, donas do pedaço, donas dos saberes que aqui se fincaram como raiz de bananeira. Elas não pedem licença — tomam a cena, traçam seu bailado e, no risco da navalha, esculpem outros mundos.

Dançar para a Malandra não é apenas mover o corpo — é convocar presenças, é acender caminhos invisíveis, é gritar com os pés aquilo que o peito sente. O giro da saia é oração, o estalar dos dedos é decreto, o olhar atravessa, encanta, desvenda e protege. A dança se faz linguagem — gesto, corpo, espírito e chão numa só vibração.

É nesse giro que a percepção se expande, como nos lembra Nóbrega (2016). Quando dançamos, somos território e viajante, somos matéria e espírito no mesmo compasso. O corpo não está separado do mundo — é o próprio mundo que se dobra, se estica, se abre e se fecha no compasso do toque. Dançar é reconstituir as linhas do invisível. É religar-se. É se refazer.

E nas encruzilhadas, ah... nas encruzilhadas há espaço pra todo mundo. Quem guarda essa porteira são eles, os reis e rainhas da malandragem: Seu Zé



e Dona Maria. Sentados na ponta da mesa, com seus copos erguidos, brindam à vida, gargalham alto, quebram o silêncio da madrugada, jogam dados, riscam seus pontos no chão e protegem quem caminha no fio da navalha.

A Umbanda não cabe em um só lugar. Ela respira no alto do morro, nas velas apertadas, no luxo dos salões, na simplicidade do boteco. Onde houver vida, há gira. Onde houver esquina, há axé. As Malandras de hoje talvez não tragam mais a navalha presa na liga da coxa, nem usem sempre o chapéu com rosa vermelha — mas, meu bem, seguem afiadas. A navalha agora mora no verbo, no olhar cortante, na postura altiva, no jeito de caminhar mundo adentro sem pedir licença a ninguém.

Toda mulher carrega uma Pombagira dentro de si. E algumas... ah, algumas são Navalhas — afiadas, precisas, certeiras. As múltiplas feminilidades não se desenham em linhas retas, não cabem em molduras. Elas se derramam nas esquinas, escorrem pelas frestas, ocupam becos, avenidas, lares, palcos e ruas. Ser mulher, aqui, é desenhar-se em espiral, é rir na cara da norma, é atravessar o impossível, é parir existência onde disseram que não cabia nada.

E por isso, não existe uma só Maria Navalha. Há muitas. Marias de todas as cores, de todas as histórias, de todas as dores e amores. Cada uma carrega sua lâmina — ora afiada para cortar os males, ora para abrir caminho, ora para desenhar no ar novos saberes, novas possibilidades.

Porque ser Navalha é mais que corte — é criação. É riscar no mundo um outro jeito de existir. E quem caminha com elas sabe: não há caminho reto quando se aprende a viver na dança das encruzilhadas.

Maria Navalha: entre o sagrado e o profano

Não mexa com ela/ Que ela nunca anda só/ Carrega sete Navalhas/
E em malandro ela da nó/ Seu nome é Maria Navalha/ Guardiã da lei maior/
Anda dia, anda noite/ Na luz, na escuridão/ Quebra feitiço e demanda/
E desfaz amarração/ Coroada por Ogum/ Amparada por Xangô/
Com a força de Yansã/ No terreiro ela chegou. (Henrique de Oxossi, Ponto, Domínio Público)

Na palma da vida, riscada no fio da navalha, nasce a história de Maria — uma menina feita de carne, lágrima e resistência. Desde cedo, aprendeu que o mundo pode ser espinho. Cresceu órfã de mãe, criada por mãos que não cuidavam, mas feriam. Um homem bruto, seco de amor e cheio de álcool, que fazia do corpo da menina seu saco de pancadas, sua descarga de dor e frustração. Palavras



cortantes, mãos mais afiadas que lâminas, e um silêncio que gritava dentro do peito de Maria.

Mas havia nela um amor que ninguém arrancaria: sua irmã. Menina pequena, frágil, que Maria protegia como se fosse seu próprio coração batendo fora do corpo. Aguentou o peso do mundo até o dia em que viu as mãos daquele homem — que já a tinham moído em dor — descerem sobre a irmã. Foi ali que a menina virou furacão. Juntou uns trapos, puxou a irmã pela mão e fugiu sem olhar pra trás. Levava pouco: quase nada nos bolsos e tudo no peito.

O mundo lá fora também era espinhoso. Sem rumo, sem teto, sem ninguém, Maria bateu de porta em porta até encontrar abrigo no lugar onde moravam aquelas que, como ela, a vida empurrou pra margem: um prostíbulo. E foi ali, no seio da noite, que ela aprendeu a reescrever sua própria história. Com seus passos, seus risos, seus mistérios, Maria virou dona de si. Trabalhava, pagava aluguel, punha comida na mesa, e toda noite se despedia da irmã, saindo pra batalha vestida de desejo, de coragem e de saudade.

Na rua, descobriu o gosto pela boemia. Entre um samba e outro, risadas ecoavam, seu corpo dançava como quem desafia a própria dor. Conquistava, seduzia, encantava. Sobreviveu. Até aquela noite. Aquela noite sem estrelas, onde a maldade dos homens se encarnou em três corpos que lhe fecharam o caminho. Mãos que agarravam, bocas que cuspiram ofensas, olhos que queriam violar. Lutou. Gritou. E quando o mundo parecia se apagar, surge ele — uma entidade ou um homem, ou talvez os dois. Alto, alinhado num terno branco que reluzia até no breu da viela, gravata vermelha, chapéu panamá adornado com fita da mesma cor. Chegou gingando como só os donos da rua sabem chegar. Com um sorriso que era lâmina e aconchego, derrubou os três algozes na elegância dos golpes de capoeira e na malandragem de quem domina a lei das esquinas.

Ajoelhou-se diante dela, tirou do bolso uma navalha prateada — brilho de lua em noite preta — e, oferecendo-a, disse: “Leva, Maria. Ela agora é tua. Pra te proteger, pra te lembrar que você não tá mais só. Quando o mundo pesar, me chama. Eu sou Zé Pelintra. E de hoje em diante, você é minha protegida.” De chapéu na mão, fez-lhe reverência, e como quem dança com o vento, desapareceu na escuridão, deixando só o cheiro do marafo e a certeza de que a vida, às vezes, entrega anjos disfarçados de malandro.

A partir daquela noite, ninguém mais ousou atravessar o caminho de Maria. Nasceu ali Maria Navalha. A moça de olhar cortante, que sorria largo, mas andava com a lâmina sempre à mão. Qualquer desaforo, qualquer mão boba, qualquer



palavra torta, ela riscava no rosto do infeliz a lembrança de que mulher não é propriedade nem brinquedo de ninguém.

Ganhou inimigos, é verdade. Mas ganhou muito mais respeito. E nas sextas-feiras, quando a noite se vestia de tambor, era no Terreiro que Maria Navalha se fazia inteira. Chegava bonita, perfumada, girando sua saia, e no toque dos atabaques aprendia os segredos, as mandingas, as bênçãos e os caminhos que só quem gira na gira entende.

Dentro daquela mulher havia uma alma generosa, guerreira, que sabia a dor do mundo, mas também sabia curá-la. Mas nem toda história se conta em carne. Numa dessas noites sem luar, no silêncio de um beco, pelas costas tombou. Maria tombou. Corpo de mulher se foi. Mas na mesma hora, nascia Dona Maria Navalha — entidade de luz, de força, de proteção. Senhora das ruas, dona das encruzilhadas, rainha da malandragem.

Agora, riscando ponto no chão da vida, ela gira. Protege quem precisa. Ensina que a navalha não é só corte — é também abertura de caminho, é defesa, é soberania. E quem anda com ela sabe: quem mexe com Maria Navalha, dança.

Maria Navalha, corpo, memória e empoderamento feminino

Arreda Homem que aí vem Mulher/ Ela é Maria Navalha/ Rainha do Cabaré/ Sete Homens vêm na frente para dizer quem ela é. (Ponto, Domínio Público)

Ainda na contemporaneidade, observa-se que a figura da Pombagira permanece atravessada por estigmas oriundos de processos históricos de controle social e moral, sendo reiteradamente associada a construções negativas no imaginário coletivo. Atribuem-se a ela características de promiscuidade, malícia, perversidade e luxúria, frequentemente representada como um espírito de má-fé, vinculado aos domínios do desejo e do desvio moral. Tal representação está intrinsecamente ligada à memória social de mulheres que, ao longo da história, foram violentadas simbólica e fisicamente — queimadas em fogueiras, decapitadas, enterradas vivas ou condenadas aos calabouços —, tendo como único “crime” a insubmissão aos códigos patriarcais. A maioria dessas mulheres, não por acaso, carregava o nome Maria, nome que simbolicamente perpassa tanto a santidade quanto a condenação feminina.



De acordo com Santos e Silva (2019), no artigo “*Maria Eu: Mrama-tur ‘Giras’ Poéticas*”, ser Maria, em sua acepção histórica e simbólica, significou, antes de tudo, ser mulher em um contexto profundamente patriarcal, carregando sobre seus corpos as marcas do silenciamento, da objetificação, da invisibilidade social e, sobretudo, da violência estrutural, especialmente aquela relacionada ao controle da sexualidade feminina.

Muitas das entidades hoje reconhecidas como Pombagiras, quando em vida, vivenciaram experiências extremamente precárias e marcadas por múltiplas formas de opressão. Foram mulheres associadas à vida marginal — vinculadas ao universo da rua, dos prazeres, da sobrevivência à margem da sociedade —, privadas de acesso a direitos fundamentais, sujeitas à violência física, simbólica e estrutural. Como apontam Santos e Silva (2019), essas mulheres, ainda que imersas em contextos de extrema vulnerabilidade, possuíam capacidades mediúnicas que, em muitos casos, foram instrumentalizadas tanto para práticas de cuidado e proteção quanto, eventualmente, para demandas consideradas ambíguas no campo da moralidade social.

A construção social da mulher, e particularmente da mulher que se insurge contra os papéis normativos, segue uma lógica histórica que tende a relegá-la a uma condição de subalternidade. Tal lógica se estabelece tanto no plano simbólico quanto no afetivo, produzindo uma hierarquização de gênero em que os atributos e práticas masculinas são sistematicamente valorizados, enquanto as expressões femininas são subjugadas. Este processo é reforçado, cultural e socialmente, por dinâmicas educativas que operam desde a infância, nas quais mães e avós reproduzem, conscientemente ou não, modelos normativos baseados na obediência às figuras masculinas — pais e maridos —, reforçando o ideal de mulher submissa, domesticada e voltada aos deveres do lar.

É justamente nesse ponto de tensão que emerge a figura da Malandra, enquanto sujeito histórico e simbólico que rompe com os paradigmas estabelecidos. Ela subverte as lógicas patriarcais, reivindicando para si atributos tradicionalmente negados às mulheres, como a autonomia, a liberdade, o prazer e a autodeterminação.

Nesse sentido, Porto (2008) contribui significativamente ao discutir as características impostas socialmente às mulheres, evidenciando como os costumes atribuídos ao feminino foram historicamente configurados a partir de dispositivos de controle, que delimitam seus comportamentos, suas expressões corporais e suas práticas sociais, relegando-as a papéis de subserviência e reforçando as desigualdades de gênero.



Portanto, a análise da figura da Pombagira — e, mais especificamente, de Maria Navalha — exige a compreensão de um processo complexo de construção histórica, simbólica e social, no qual o corpo feminino se constitui como espaço de disputa, de resistência e de subversão. Este corpo, muitas vezes lido como escandaloso ou transgressor, é, na verdade, um corpo político, que resiste às tentativas seculares de silenciamento, reafirmando sua agência, sua potência e sua capacidade de reescrever as narrativas sobre si mesma.

Se para o homem mentir é uma vantagem, para a mulher isso é um defeito. Se para o homem procurar alguém que o sustente é sinal de esperteza, para a mulher é sinal de dissimulação, de leviandade. Se ele procura um relacionamento mais vantajoso, ela procura outro porque sua natureza é mais volúvel, instável. Se a vida na orgia é algo positivo, porque proporciona liberdade ao homem, para a mulher a vida na orgia a torna imoral (Porto, 2008, p. 51-52).

As figuras de Maria Navalha, Maria Padilha, Maria do Cais, Maria Sete Navalhas, entre outras, conformam um paradigma alternativo ao modelo tradicional de feminilidade imposto historicamente pela sociedade patriarcal. Em contraposição à mulher disciplinada, submissa e silenciada — conforme delineada por Porto (2008) —, essas entidades incorporam elementos comumente associados às masculinidades hegemônicas, como a astúcia, a esperteza, a irreverência, o uso estratégico da mentira, a busca por vantagem pessoal e a vivência da sexualidade de forma autônoma e libertária. Essas características, longe de representarem um desvio moral, sinalizam uma contestação à ordem patriarcal que moldou as subjetividades femininas sob o signo da repressão.

A trajetória mítica e simbólica de Maria Navalha revela, em sua essência, um processo de empoderamento feminino que desafia as estruturas normativas do poder. Conforme define Sardenberg (2006, p. 2), o empoderamento das mulheres é entendido como “o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação [...], implicando na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero e patriarcal”. No âmbito das teorias feministas latino-americanas, o empoderamento é mais do que uma vivência individual; trata-se de um instrumento de desestabilização e contestação da ordem patriarcal, com o objetivo final de superá-la (Sardenberg, 2006).

Historicamente, a figura feminina no Ocidente foi reiteradamente associada ao pecado, ao caos e à desordem. A beleza das mulheres e sua sexualidade foram alçadas à condição de ameaça social, culpabilizadas por males como a morte, as guerras e as doenças, como exemplificam o mito da caixa de Pandora e a



narrativa bíblica de Adão e Eva. Durante a Idade Média, a beleza feminina era percebida como tentação demoníaca, evidência da presença do mal e marca da culpa herdada do pecado original.

As entidades conhecidas como Malandras — como Maria Navalha — operam justamente na desconstrução desse imaginário. Sua presença simbólica rompe com a figura da mulher passiva e oprimida, encarnando uma corporeidade insurgente que expressa, por meio de seus gestos, risos, adornos e rituais, uma crítica encarnada à normatividade de gênero. Segundo Viecili e Vieira (2024), essas figuras acumulam as contradições e complexidades da vida social, afetando intensamente tanto os médiuns que as recebem quanto os consulentes que buscam suas orientações. Elas se apresentam como arquétipos vivos, construídos por múltiplas camadas de significações afetivas, sociais, espirituais e políticas.

Nesse contexto, o corpo da entidade é entendido como uma construção social, tal como a linguagem ou o pensamento. Para Novaes (2010), o corpo está em ressonância com a coletividade — um espelhamento contínuo onde sujeito e comunidade se refletem mutuamente. O corpo, portanto, não é apenas biológico, mas atravessado por memórias, histórias e símbolos. A ritualização deste corpo — seus gestos, vestimentas, adornos e perfumes — dá materialidade ao imaterial, conferindo presença a existências outrora marginalizadas ou apagadas. Ainda segundo Novaes (2010), os elementos que revestem o corpo ritual são “objetos portadores de memória”, instaurando um modo de existência que conecta o presente às ancestralidades e saberes do passado.

A indumentária de Maria Navalha constitui-se como um potente operador simbólico. Quando incorporada, Maria Navalha é reconhecida como especialista nos campos afetivo, relacional e espiritual, sobretudo no que diz respeito ao empoderamento feminino, à valorização de si e ao cuidado com a autoestima de mulheres que se reconhecem em sua trajetória. Ao mesmo tempo, pode revelar aspectos sombrios de sua personalidade, especialmente quando invocada em situações de injustiça ou traição, manifestando-se como figura de vingança e justiça. É frequentemente evocada para resolver conflitos amorosos e fortalecer mulheres em sofrimento. Gosta de receber oferendas como champanhe, vinho, espelhos, batons, bijuterias, flores e cigarros. Através desses elementos, enfeita-se e se perfuma, construindo visual e olfativamente sua corporeidade espiritual.

Nesse processo de materialização simbólica, a roupa torna-se um prolongamento do corpo ritual. A indumentária — geralmente composta por calças brancas, saias rodadas, vestidos sensuais, espartilhos, colares, flores vermelhas e outros



adornos — reforça a dimensão estética e política da presença da entidade. Sua movimentação, por vezes sensual e debochada, acompanhada de gargalhadas estridentes, traduz uma expressão ritual carregada de crítica e de potência. Como afirmam Simas e Rufino (2018, p. 33), “não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio delas”.

A escolha das cores — predominância de branco, vermelho e preto —, bem como a performance corporal de Maria Navalha, expressam sua identidade espiritual e sua função simbólica dentro do espaço ritual. Tais expressões reforçam os vínculos entre estética, política e espiritualidade. Como observa Cidreira (2015, p. 22), a roupa em sua dimensão simbólica representa um aspecto central da construção cultural de uma comunidade, sendo portadora de significados, mitos e valores. Nesse sentido, a indumentária dá significância ao corpo-personagem, transformando-o em signo. Calanca (2008, p. 16-17) complementa esse raciocínio ao afirmar que o ato de vestir transforma o corpo em um campo de múltiplas significações — que extrapolam o biológico para alcançar os domínios do religioso, do estético e do psicológico.

Assim, a figura de Maria Navalha não apenas ressignifica a experiência feminina no espaço da religiosidade afro-brasileira, mas também denuncia as múltiplas camadas de opressão histórica impostas aos corpos das mulheres. Seu corpo é, ao mesmo tempo, espaço de memória, território de resistência e meio de transmissão de saberes ancestrais. Ao emergir nos terreiros e nas cenas culturais, ela se constitui como uma presença viva, complexa e transformadora, que desafia o passado e (re)constrói possibilidades de futuro.

Samba, malandragem e a resistência do corpo feminino

(...) Quando ela dança/ E com a mesma esperança/ Todos lhe põem o olhar/ E eu o dono/ Aqui no meu abandono/ Espero louco de sono/ O cabaré terminar(...) O mundo, esse grande espelho/ Que me fez pensar assim: Ela nasceu/ Com o destino da lua/ Pra todos que andam na rua/ Não vai viver só pra mim. (Quem há de dizer, samba de Lupicínio Rodrigues).

Ao longo do século XX, o samba se consolidou como uma das expressões máximas da cultura popular afro-brasileira. Contudo, tanto na sua construção quanto na sua história, a presença feminina foi, muitas vezes, invisibilizada ou



estigmatizada. A malandra no samba é, por vezes, vista como transgressora, associada ao “desvio” dos papéis tradicionais femininos.

Entretanto, assim como Maria Navalha, essas mulheres usam da malandragem como ferramenta de liberdade. No corpo, a dança que desafia o controle social; na voz, a palavra que exige respeito; na vida, a navalha metafórica que corta as injustiças.

A emergência da figura da malandra nas composições de samba e nos ambientes das gafieiras remonta, majoritariamente, à década de 1930. Observa-se que essa construção simbólica se dá, em sua maioria, a partir de narrativas masculinas, o que evidencia que a inserção da malandra no imaginário musical brasileiro se estrutura, primordialmente, pelo olhar e pela voz dos compositores homens. Nesse contexto, a malandra é representada como uma mulher que reivindica sua liberdade, transita pela boemia, gosta de dançar, é dotada de uma postura rebelde, sedutora e despida dos pudores que a moral hegemônica da época impunha.

Nesse sentido, Paranhos (2013, p. 143) reflete que a malandra surge como sujeito capaz de subverter as amarras dos padrões de conduta vigentes, sendo constantemente retratada nas composições do período como aquela que abandona as obrigações domésticas para se dedicar à boemia, à dança e à sociabilidade pública.

A análise dessas composições permite afirmar que a malandragem feminina está intrinsecamente associada à ocupação dos espaços públicos, ao rompimento com a lógica privada do lar e à recusa dos papéis de gênero que subordinavam as mulheres ao ambiente doméstico e à moralidade burguesa. Os sambas que tematizam essa personagem retratam-na como uma mulher que opta conscientemente por transgredir as convenções sociais, afirmando sua autonomia sobre o próprio corpo, desejos e prazeres. Essa figura feminina rejeita os condicionamentos morais, busca ativamente a satisfação — inclusive sexual — e reivindica, através da boemia e da dança, sua liberdade existencial.

Contudo, Matos (1982, p. 148) destaca que, embora a malandra exerça sua sexualidade de maneira livre, ela não deve ser confundida com a figura da prostituta. A atividade sexual da malandra não está vinculada, necessariamente, à busca por retorno financeiro, embora, eventualmente, ela possa estabelecer relações motivadas por conveniência ou interesses específicos.

Exemplo emblemático dessa construção simbólica encontra-se no samba **“Quem há de dizer”**, de Lupicínio Rodrigues, no qual a malandra é representada



não como uma prostituta, mas como uma mulher que frequenta espaços da boemia, como cabarés, e encontra na dança uma expressão de sua autonomia. A dança, nesse universo simbólico, adquire papel central, sendo um dispositivo de liberdade, sedução e afirmação da própria subjetividade. É através do gingado, da movimentação do corpo e do domínio do espaço que a malandra exerce seu poder de encantamento sobre os frequentadores da roda de samba.

A mesma representação aparece no samba **“Dama do cabaré”**, de Noel Rosa, que retrata uma mulher que, à semelhança das demais malandras, ocupa os espaços públicos nas madrugadas, dedicando-se ao samba e à boemia. As letras de diversas canções desse período reforçam que, embora a malandra possa se envolver afetivamente com alguns homens, não se deixa subjugar nem cativar, mantendo-se fiel à sua liberdade e à diplomacia boêmia, sem se comprometer emocionalmente.

Por outro lado, nota-se, em determinadas composições, uma tentativa de enquadramento moral da malandra, similar à que ocorre com a figura do malandro masculino. No samba **“A mulher do seu Oscar”**, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, observa-se uma narrativa de regeneração. A personagem, falando em primeira pessoa, busca se defender de julgamentos sociais e afirma que sua saída do ambiente doméstico — representado pelo “seu Oscar” — não se deu por devassidão, mas pela busca legítima da vivência no samba (Viecili e Vieira, 2023).

Uma representação mais ambígua e complexa surge no samba **“Dona do lugar”**, de Ismael Silva e Francisco Alves, onde a malandra demonstra capacidade de estabelecer vínculos afetivos, desde que seu parceiro compartilhe dos mesmos códigos da boemia e da malandragem. A roda de samba, nesse contexto, torna-se espaço de negociação das identidades e das relações. A malandra é, simultaneamente, “da casa e da rua”; é livre, mas também cativa de um amor (Sandroni, 2012). Tal dualidade expressa a tensão entre liberdade e pertencimento afetivo, revelando que sua autonomia não se perde, mesmo na construção de parcerias.

Por fim, em algumas produções musicais, o discurso patriarcal se manifesta de maneira mais explícita, reforçando estigmas relacionados ao suposto descompromisso feminino com o trabalho e a vida doméstica. No samba **“Sua filha”**, de Aniceto, interpretado por ele e por Martinho da Vila no álbum *Novas Palavras* (1983), a malandra é retratada de modo pejorativo. A personagem abandona as tarefas do lar, exige dinheiro do parceiro, entrega-se à boemia, trai-o e, ainda, aciona elementos da religiosidade popular, o que insinua um tensionamento entre moralidade, fé e desvio de conduta.



Dessa maneira, observa-se que, embora a figura da malandra nos sambas das décadas de 1930 e 1940 constitua uma potente metáfora da subversão dos papéis de gênero e da ocupação feminina dos espaços públicos, sua representação está atravessada por ambiguidades. Por um lado, ela é símbolo de resistência, liberdade e autodeterminação; por outro, permanece submetida a julgamentos morais e tentativas de enquadramento pelos discursos masculinos que dominavam tanto a sociedade quanto a produção cultural do período.

Todo mundo quer, mas ela já vai embora

Todo mundo quer/ Mas ela já vai embora/ O galo já cantou/ Maria Navalha é hora, é hora... (Ponto, Domínio Público)

A figura da malandra, aqui representada por Maria Navalha, transcende as fronteiras dos espaços estritamente profanos ou sagrados. Sua presença manifesta-se tanto nas rodas de samba, quanto nos terreiros, configurando-se como um arquétipo feminino de resistência, transgressão e afirmação. Inscrita na história da mulher brasileira, sua representação percorre uma linha temporal que denuncia e confronta as opressões de gênero, o racismo estrutural e os mecanismos de controle social, particularmente aqueles oriundos de uma sociedade profundamente patriarcal e colonialista.

No âmbito das religiões afro-brasileiras, especialmente na Umbanda, Maria Navalha é evocada como entidade de proteção, auxílio e resolução de conflitos. Seus devotos e consulentes recorrem à sua força espiritual em busca de amparo diante das mais diversas adversidades da vida material e emocional. Assim, estudar sua representatividade, suas práticas, seus cultos e manifestações implica também em promover uma ressignificação dos paradigmas que historicamente subalternizaram a mulher, sobretudo a mulher negra e periférica.

A trajetória de Maria Navalha simboliza a luta contra as estruturas que tentaram, ao longo da história, controlar e silenciar corpos dissidentes e femininos. Se, por um lado, ela é vítima das contingências impostas por uma sociedade excludente, por outro, ela transforma essa condição em potência, assumindo uma postura de enfrentamento, coragem e autonomia. Sua maior virtude reside na capacidade de encarar a vida de forma ativa, desafiando normas, expectativas e imposições sociais.

Dotada de saberes ancestrais e de uma profunda experiência de vida, Maria Navalha é capaz de compreender as mais complexas dimensões da existência



humana — desejos, frustrações, fantasias, dores, medos e angústias. Seu domínio sobre esses aspectos não se restringe ao campo simbólico, mas materializa-se em práticas espirituais e sociais de acolhimento, escuta e intervenção. Na perspectiva das cosmologias afro-brasileiras, sua força sagrada possui caráter eminentemente transformador: corta o mal, rompe com as injustiças e restabelece os equilíbrios necessários à vida.

No universo do samba e da boemia, Maria Navalha se apresenta como figura de ruptura e desbravamento. Sua dança, seu corpo em movimento, seus gestos e sua presença performativa traduzem uma busca incessante pela liberdade, pela satisfação dos próprios desejos e pela afirmação de sua subjetividade. Ela samba, dança, goza e reivindica o direito de existir à revelia das normas impostas pelo patriarcado e pelos sistemas de controle social.

A reverberação do ponto “Laroyê! Maria Navalha não brinca, corta o mal e as injustiças” sintetiza, portanto, não apenas sua dimensão espiritual, mas também sua potência enquanto símbolo de resistência, insubmissão e proteção. Maria Navalha não é apenas uma entidade religiosa ou uma personagem da malandragem: é, sobretudo, um dispositivo de memória, de luta e de emancipação para corpos historicamente marginalizados no Brasil.

Maria Navalha é mais que uma entidade: é um arquétipo de resistência feminina, negra e periférica. Sua navalha corta não apenas demandas espirituais, mas também as estruturas simbólicas do racismo, do patriarcado e da colonialidade.

Ao lado de Zé Pelintra, ensina que a malandragem é um saber ancestral, uma pedagogia da rua, da encruzilhada e da liberdade. Sua presença nos terreiros, nas esquinas, nas rodas de samba e nas produções culturais afro-brasileiras reafirma que resistir é, também, saber viver, dançar, gozar, rir e cortar as amarras que tentam aprisionar corpos e saberes.



Referências

- CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.
- CIDREIRA, Renata Pitombo (org.). **As Vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas: Editora da UFRB, 2015.
- MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Corporeidades: inspirações merleau-pontianas**. Natal: IFRN, 2016.
- NOVAES, Joana de Vilhena. **Com que corpo eu vou? Sociabilidade e usos do corpo nas mulheres das camadas altas e populares**. Editora PUC-RJ, 2010. 214 pag.
- PARANHOS, Adalberto. **Além das amélias: música popular e relações de gênero sob o 'Estado Novo'**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 133-144, jul.-dez. 2013.
- PORTO, Carla Lisboa. **A mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930-1935)**. 2008. 135 f. Dissertação (Mestre em Letras). Unesp, Assis, 2008.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANTOS, Flávia Cristina Honorato e SILVA, Renata de Lima. Maria Eu: Mrama-tur "Giras" Poéticas. **Revista Arte da Cena**, v. 5, n. 1, jan-jun/2019.
- SARDENBERG, C. M. B. Conceituando empoderamento na perspectiva feminista. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL TRILHAS DO EMPODERAMENTO DE MULHERES, 1., 2006, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2006.
- SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- VIECILI, R. B.; DE SOUZA VIEIRA, M. Sapato Lustrado, Cheio De Ginga, Provoco E Desafio: As Encruzilhadas Do Malandro Brasileiro. **Revista da FUNDARTE**, 58(58), e1298. <https://doi.org/10.19179/rdf.v58i58.1298>.
- VIECILI, R. B.; DE SOUZA VIEIRA, M. Samba: da margem social a identidade nacional. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S. l.], v. 21, n. 46, p. 92–105, 2023. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/21760>.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **A mulher do seu Oscar**. Intérprete: Odete Amaral. [S.l.]: Victor, 1940. Disco 78 rpm.
- ALVES, Ataulfo; BATISTA, Wilson. **Oh, seu Oscar**. Intérprete: Ciro Monteiro. [S.l.]: Victor, 1939,. Disco 78 rpm.



ALVES, Francisco; SILVA, Ismael. **Dona do lugar**. Intérpretes: Castro Barbosa e Jonjoca. [S.l.]: Odeon, 1932. Disco 78 rpm.

ANICETO. **Sua filha**. Intérprete: Martinho da Vila. [S.l.]: BMG do Brasil, 1983.

RODRIGUES, Lupicínio; GONÇALVES, Alcides. **Quem há de dizer**. Intérprete: Francisco Alves. [S.l.]: Odeon, 1948. Disco 78 rpm.

ROSA, Noel. **Dama do cabaré**. Intérprete: Orlando Silva. [S.l.]: Victor, 1936. Disco 78 rpm.



PERFORMANCE GRIOTS DA IRMANDADE DOS NEGROS DO ROSÁRIO EM CAICÓ-RN: CORPO, ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA

Ceci Gomes Bezerra Neta¹

UFRN - Brasil

Tânia Lima²

UFRN - Brasil

O interesse pela Irmandade dos Negros do Rosário inscreve-se em um percurso formativo atravessado por experiências sensíveis e socioculturais no contexto do Seridó potiguar. A Festa de Nossa Senhora do Rosário, frequentemente denominada como “festa dos pobres”, constitui-se como um território simbólico no qual fé, memória e resistência se entrelaçam, produzindo formas outras de existência e pertencimento

Ainda que o acesso direto a essa manifestação tenha sido, em determinados momentos, limitado por condições socioespaciais, o contato inicial com a Irmandade ocorreu por meio de sua presença nas ruas da cidade durante o período festivo. Tal experiência, embora breve, foi suficiente para instaurar uma memória

1 Mestranda pelo ProfArtes – UFRN – sob supervisão da Professora Tânia Lima, Professora Titular do Departamento de Letras – UFRN., contribui com o programa de Mestrado no Isced – Sumbe Angola; também faz parte do quadro de professores permanentes do mestrado em Artes – ProfArtes, orientando trabalhos em arte e oralidade africana - indígena. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doc sobre as figurações da natureza insular na poesia africana de Conceição Lima na UFRJ, sob supervisão da professora Carmen Tindó.

2 Professora Titular do Departamento de Letras – UFRN., contribui com o programa de Mestrado no Isced – Sumbe Angola; também faz parte do quadro de professores permanentes do mestrado em Artes – ProfArtes, orientando trabalhos em arte e oralidade africana - indígena. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doc sobre as figurações da natureza insular na poesia africana de Conceição Lima na UFRJ, sob supervisão da professora Carmen Tindó.



sensível — quase uma convocação — que se atualizaria ao longo do tempo. Posteriormente, no contexto escolar, práticas pedagógicas voltadas à fotografia e à memória possibilitaram uma aproximação mais direta com a Festa do Rosário, evidenciando o potencial formativo das manifestações culturais locais no ensino de Arte. A experiência estética e afetiva vivida naquele momento permaneceu como inscrição duradoura, reafirmando o corpo como lugar de memória.

Com o passar dos anos, cresci, tornei-me professora e conheci meu esposo em uma das escolas em que trabalho. Homem negro, professor e também sacristão da Igreja do Rosário, ele é reconhecido por seu amor à igreja, à festa, à irmandade e por sua devoção a Nossa Senhora do Rosário, o que contribuiu para que eu me aproximasse ainda mais desse universo. Na condição de sacristão, durante o período festivo, ele permanece diariamente na igreja. Em Caicó, a celebração se estende por dez dias, com missas, novenas e programação sociocultural, sendo marcada pela presença dos Negros Saltadores, que, por meio da música e da dança, expressam sua fé e devoção à santa, ensinando-nos que existem diferentes formas de conexão com o sagrado.

A festa do Rosário na região do Seridó ocorre em diferentes períodos do ano. Em Jardim do Seridó, por exemplo, nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro, realiza-se o encontro de dois grupos de negros: os “Caçotes”, de Jardim do Seridó, e os “Boa Vista”, de Parelhas. Em Serra Negra do Norte, a celebração acontece no início de dezembro; em Caicó, por sua vez, ocorre no mês de outubro. Isso demonstra que a festa do Rosário é celebrada em datas distintas nas cidades seridoenses, e não apenas em outubro, mês em que se comemora oficialmente Nossa Senhora do Rosário, em 7 de outubro, segundo o calendário católico. Essa variação revela a influência das irmandades locais e sua autonomia na organização das festividades.

Este trabalho aborda os estudos poéticos presentes na performance ancestral da Irmandade dos Negros do Rosário no Seridó Potiguar, que, ao som de bumbos e pífanos, percorre as ruas de algumas cidades seridoenses com a participação de dançarinos (“saltadores”), porta-bandeiras, reis e rainhas. A pesquisa surgiu a partir do seguinte questionamento: de que modo a valorização e a percepção da poética presente nas representações das Irmandades, ao preservarem memórias ancestrais africanas em meio ao sincretismo religioso, podem contribuir para a desconstrução de estereótipos racistas na escola e fora dela?

O objetivo do estudo consistiu em promover práticas pedagógicas no ensino de Arte, com base na Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório, no currículo



oficial da rede de ensino, o ensino da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”. Buscou-se, assim, desconstruir estereótipos racistas que silenciam e marginalizam grupos étnico-raciais, além de promover o protagonismo negro nas artes cênicas, por meio da valorização da interculturalidade e da representatividade negra na região do Seridó Potiguar. A pesquisa foi realizada na Escola Estadual de Tempo Integral José Augusto, na cidade de Caicó/RN, com estudantes da 1ª série do Ensino Médio, tendo como metodologia a a/r/tografia, abordagem derivada da investigação baseada nas artes.

Para a abordagem do contexto histórico, o estudo apoiou-se em Souza (2014), *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*, obra que traça a trajetória dos reis do Congo no Brasil desde a África. Também foram utilizados os estudos organizados por Cavignac e Macêdo (2016), em *Tronco, ramos e raízes! História e patrimônio cultural do Seridó Negro*, que discutem o patrimônio negro no Seridó Potiguar, com ênfase nos aspectos históricos, políticos e culturais das comunidades quilombolas da região, especialmente a partir da implementação de políticas de promoção da igualdade racial.

Além da contextualização histórica, a discussão em torno do conceito de “tempo espiral” fundamentou-se nos estudos de Leda Maria Martins — poeta, dramaturga, professora e ensaísta —, especialmente em sua obra *Performance do tempo espiralar* (2021), na qual desenvolve uma reflexão profunda sobre as temporalidades afro-diaspóricas, com ênfase nas artes e nas performances negras no Brasil. Também se recorreu à noção de “tempo-rio”, elaborada por Ailton Krenak (2020).

Este trabalho revelou que a atuação das Irmandades transcende a dimensão religiosa, configurando-se como uma prática de resistência histórica, cultural e epistemológica. A pesquisa evidenciou que esses corpos negros, ao performarem seus rituais e práticas festivas, inscrevem-se em uma temporalidade espiralar, marcada pela reatualização da memória ancestral, pela vivência do presente e pela projeção simbólica de futuros possíveis, em oposição à linearidade imposta pela concepção ocidental de tempo. Por meio da a/r/tografia como metodologia e da arte-educação fundamentada na Lei nº 10.639/2003, o projeto promoveu o protagonismo negro nas artes cênicas escolares, contribuindo para a desconstrução de estereótipos racistas e para a valorização dos saberes afro-brasileiros na formação identitária de jovens do Seridó. Desse modo, as Irmandades do Rosário reafirmam seu papel como quilombos vivos, espaços de afeto, pertencimento e liberdade, nos quais o corpo se constitui como arquivo e linguagem de resistência.



Tempo espiralar – corpo, memória e resistência: o transgredir na representação da Irmandade dos Negros do Rosário em Caicó-RN

Assim como os cactos do Seridó Potiguar, as Irmandades dos Negros do Rosário nessa região constituem símbolos de memória, afeto, resistência, força e cuidado. Os cactos resistem à escassez de cuidados, à ação do tempo e às adversidades do ambiente, sendo constantemente evocados como emblemas de resistência. Sua sobrevivência associa-se à força, à memória e a um cuidado que parece reservado àqueles que os conhecem e estabelecem vínculos com sua origem e ancestralidade.

Ao visitar as sedes das Irmandades, emerge uma sensação de sede: sede de querer, de viver, de permanecer, de valorizar, de agir, de cuidar e de resistir, mesmo diante da escassez de atenção que lhes é destinada. Em meio à invisibilidade e à desvalorização promovidas por parcelas significativas de uma sociedade branca e elitizada, ainda amplamente presente nos espaços de poder, questiona-se: como essas irmandades continuam a resistir?

Inicialmente, para esta discussão, faz-se necessário retomar o contexto histórico de fundação da Irmandade no Seridó, ocorrida em 1771 e oficializada em 1775, ainda no período colonial. À época, essas irmandades exerciam, entre outras funções, a compra de alforrias para negros escravizados e o acolhimento de escravizados fugidos de seus senhores, configurando-se, portanto, como instituições de caráter libertário. Segundo Russell-Wood (2015, p. 190), “as irmandades eram formas de vida comunitária legalmente aceitas, que estimulavam o sentimento associativo entre africanos e afrodescendentes e, ao mesmo tempo, constituíam uma reação direta a uma série de fatores socioeconômicos”.

Desse modo, uma instituição que, em sua origem, esteve vinculada ao processo de catequização forçada dos povos escravizados transformou-se em espaço de memória, acolhimento e representação. Conforme afirmam Cavignac e Macêdo (2018, p. 19):

No Brasil, as irmandades negras surgiram no século XVII, com os festejos a Nossa Senhora do Rosário, introduzidos pelos jesuítas. Contudo, no Seridó, as primeiras irmandades datam do final do século XVIII. Mesmo sob o controle das autoridades católicas, os festejos incorporaram elementos culturais diversos, como os rituais de coroação dos reis e rainhas do Congo, de inspiração africana. Em Caicó, a primeira confraria negra do Seridó foi criada em 1771. A Irmandade do Rosário dos Homens Pretos era composta por negros cativos e livres. O *Termo*



de Aceitação que Fazem os Irmãos das Constituições deste Compromisso foi assinado no dia 16 de junho de 1771. Nele constam as ‘constituições do compromisso da irmandade’, que deviam ser seguidas e respeitadas por todos os seus membros.

Assim, além de se constituírem como lugares de memória e acolhimento, as irmandades passaram também a ocupar a função de espaços de resistência negra. Russell-Wood reforça essa compreensão ao afirmar que

as irmandades eram formas de vida comunitária legalmente aceitas, que estimulavam o sentimento associativo entre africanos e afro-descendentes e, ao mesmo tempo, constituíam uma reação direta a uma série de fatores socioeconômicos (Russell-Wood, 2005, p. 230).

Nessa perspectiva, Maurice Halbwachs argumenta que a memória não constitui um ato puramente individual, mas um fenômeno socialmente construído. As lembranças pessoais são influenciadas, sustentadas e, em certa medida, selecionadas pelos grupos aos quais os sujeitos pertencem, como a família, a religião e a comunidade. Em outras palavras, a memória individual não se forma de maneira isolada, mas se apoia e se constrói no interior dos grupos sociais (Halbwachs, 1950).

Leda Maria Martins, em sua obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, desenvolve o conceito de tempo espiralar para descrever uma concepção de temporalidade presente nas culturas negras, especialmente nas práticas rituais das Irmandades do Rosário. A autora propõe que, em oposição à visão linear e progressiva do tempo, predominante na cultura ocidental, as comunidades negras o concebem como um movimento contínuo e cíclico, no qual passado, presente e futuro se entrelaçam em uma espiral de significados. Tal perspectiva possibilita que as experiências ancestrais sejam continuamente revisitadas e atualizadas nas práticas cotidianas e rituais.

Nas palavras da autora:

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (Martins, 2021, p. 61).

Essa concepção de tempo espiralar mostra-se fundamental para compreender de que modo as Irmandades do Rosário — como a do Jatobá, em Belo



Horizonte, mencionada pela autora — preservam e transmitem saberes e práticas ancestrais. Por meio de performances rituais, como danças, cânticos e encenações, essas comunidades mantêm vivas suas memórias coletivas, constantemente reatualizadas, preservando a conexão com o passado e projetando-a para o futuro. Tal dinâmica também se faz presente na região do Seridó Potiguar.

As Irmandades dos Negros do Rosário no Seridó configuram-se, portanto, como espaços de memória e resistência. Sua poética manifesta-se em cada corpo que dança e representa esse lugar de luta, no qual a memória resiste ao tempo e aos contratempos que se impõem historicamente. As sedes, localizadas nos bairros periféricos das cidades seridoenses, não desempenham apenas a função de pontos de encontro para ensaios e reuniões, mas também evocam, simbolicamente, o significado de quilombo.

Para Clóvis Moura (1959), em *Rebeliões da senzala*, “o quilombo não foi apenas um foco de resistência militar ao sistema escravista, mas também uma tentativa de reconstrução de uma nova sociedade, baseada em princípios diferentes daqueles impostos pela escravidão”. Desse modo, para além da fuga e da resistência, os quilombos constituíram espaços de criação de novas formas de vida comunitária e política, pautadas na solidariedade, na coletividade e na ancestralidade africana. Nessa mesma direção, Abdias Nascimento, em *O quilombismo* (1980), sintetiza: “O quilombo é a mais alta expressão de liberdade conquistada pelo povo negro no Brasil.”

Nesse espaço, os corpos se encontram e se reconectam com sua ancestralidade. Ser Negro do Rosário ultrapassa, portanto, o simples aprendizado da dança ou o cultivo da fé. Significa inserir-se nesse tempo espiralar, pertencer a uma temporalidade espiralada e assumir a responsabilidade de viver essas memórias, desconstruindo a noção de finitude imposta pelo pensamento ocidental, tal como problematiza Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*. Nas palavras do autor:

O tempo, para os povos indígenas, não é essa coisa reta, cronológica, que vai do nascimento à morte. Ele é um fluxo, como o de um rio que corre, volta, transborda. [...] A ideia de tempo que se firmou no Ocidente criou uma linha reta que não deixa ninguém voltar para pegar o que ficou para trás (Krenak, 2020, p. 38).

Ao afirmar que ser Negro do Rosário vai muito além de aprender uma dança ou de cultivar a fé, evidencia-se o cerne do que significa encarnar uma ancestralidade viva. Trata-se de uma experiência existencial, ritual e coletiva



que não se restringe a aspectos formais ou estéticos, mas que se enraíza em uma temporalidade que escapa à lógica ocidental da linearidade. Ao compreender que ser Negro do Rosário é estar nesse tempo espiralar, estabelece-se uma aproximação sensível e profunda entre o conceito formulado por Leda Maria Martins e a crítica desenvolvida por Ailton Krenak à concepção cronológica e progressiva do tempo.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), Krenak convida o leitor a desconfiar do tempo-reta, do tempo-relógio, que converte a existência em um percurso inflexível, no qual o passado é abandonado, o presente é comprimido e o futuro é projetado como destino inevitável. Em contraposição, o autor reivindica uma forma de estar no mundo em que memória, vida e natureza se apresentam como dimensões inseparáveis.

Esse “tempo-rio” ressoa diretamente com o tempo espiralar das Irmandades: uma temporalidade que retorna, que se curva sobre si mesma, que acolhe aquilo que ficou para trás e o reatualiza no corpo e na dança. Ao participarem das celebrações do Rosário, os corpos negros tornam-se arquivos vivos, transmissores de uma memória coletiva que resiste ao apagamento colonial. Desse modo, desconstruir a ideia de finitude imposta pelo discurso ocidental significa também contestar a noção de que o passado se restringe à condição de história encerrada. Para as Irmandades, o passado é presença, rito e movimento; manifesta-se em cada tambor, em cada passo e em cada canto.

Portanto, o que está em jogo não é apenas a preservação de uma cultura, mas uma reconfiguração radical do modo como se compreendem o tempo, o corpo, a fé e a história. Ser Negro do Rosário, nesse sentido, constitui uma forma de insurgência temporal e epistemológica: é viver no compasso da ancestralidade, em permanente reatualização, em contrarritmo à lógica de exclusão e esquecimento imposta pela modernidade ocidental.

Griots: os capitães de lança como guardiões da memória

Para contextualizar o papel do Capitão de Lança na performance dos Negros do Rosário, apresenta-se uma breve discussão a partir da obra *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*, de Marina de Mello e Souza (2014). Nessa obra, a autora analisa as festas de coroação de reis negros, especialmente aquelas promovidas pelas irmandades de homens pretos, destacando-as



como espaços de afirmação de identidades negras e de resistência cultural. Tais celebrações, ao articularem elementos das tradições africanas com o catolicismo imposto pelos colonizadores, constituíam momentos de visibilidade, organização e fortalecimento das comunidades negras, permitindo-lhes expressar sua cultura e religiosidade.

A performance realizada pelos Negros do Rosário denomina-se “Dança do Espontão”, na qual o Capitão de Lança lidera o grupo, empunhando uma lança maior, enquanto os demais participantes, portando espontões (meias-lanças), executam coreografias que simulam movimentos de combate, como saltos e recuos, ao som de tambores marciais. Luís da Câmara Cascudo (1954, p. 299), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, descreve essa manifestação como “uma dança guerreira, que acompanhava a procissão e festa de Nossa Senhora do Rosário no Nordeste do Brasil. [...] O chefe é o portador da lança, capitão de lança”. Essa liderança, entretanto, não se restringe a uma função meramente simbólica, pois o Capitão de Lança também exerce um papel de comando e organização no interior do grupo, refletindo uma estrutura hierárquica que remonta às tradições africanas e à organização das irmandades negras no período colonial.

A presença do Capitão de Lança, portanto, não se reduz a um elemento estético ou cerimonial, mas configura-se como símbolo de resistência cultural e de preservação da memória coletiva afro-brasileira. Sua liderança na Dança do Espontão representa a continuidade de práticas ancestrais e a reafirmação da identidade negra no contexto nordestino. No âmbito das culturas ancestrais africanas, destaca-se, ainda, a valorização dos mais velhos como guardiões da memória e transmissores da sabedoria coletiva. Nesse sentido, ganha relevância a conhecida afirmação atribuída ao intelectual malinês Amadou Hampâté Bâ: “Quando morre um africano idoso, é como se queimasse uma biblioteca”. Tal formulação sintetiza o valor conferido ao ancião na sociedade tradicional africana, cuja principal função consiste em transmitir oralmente às gerações mais jovens a cultura, os saberes e as experiências vividas no seio da comunidade.

É notória a liderança exercida pelo Capitão de Lança entre os Negros do Rosário. Cabe a ele transmitir os saberes ancestrais, carregando consigo não apenas a memória dos movimentos que compõem a performance, mas também o sentimento de pertencimento e a responsabilidade de liderança inerentes ao lugar que ocupa. Ao conversar com José Evaristo, Capitão de Lança dos Negros do Rosário na cidade de Caicó, e questioná-lo sobre o que o motivou a ingressar no grupo, ele respondeu: “foi a minha fé”. Seu José, também chamado



respeitosamente de “Seu Capitão”, relata que, aos treze anos, quase teve o braço amputado em decorrência de um acidente. Na sala de cirurgia, fez a promessa de que, caso não perdesse o braço, ingressaria na Irmandade.

O pedagogo e escritor caicoense Igor Gomes da Costa, em seu livro *O menino Possidônio*, narra a história de Possidônio, Negro do Rosário reconhecido por produzir os instrumentos utilizados pelo grupo durante a performance:

Em uma fazenda muito distante da cidade, vivia Possidônio e seus irmãos. Todo fim de semana o pai levava um deles para cortar o cabelo no centro da cidade. Seu pai colocou ele em um burrinho e seguiu caminho rumo à cidade. Cortar o cabelo é um ato de afeto consigo mesmo. E foi no momento que o cabeleireiro terminou o corte do menino Possidônio que ele avistou pela janela algo que o deixou com os olhos brilhando. Era um grupo de negros que dançavam, reboavam e manuseavam uma espécie de espada. (...) o batuque dos tambores e o gingado dos negros chamaram a atenção de Possidônio. (Costa, 2023, p. 5)

As experiências de José Evaristo e de Possidônio constituem expressões vivas do que significa ser Negro do Rosário: um profundo ato de pertencimento, fé, memória e reconexão com a ancestralidade. A liderança de José Evaristo como Capitão de Lança representa mais do que a condução de uma dança tradicional; ela encarna a responsabilidade de guardar, transmitir e vivenciar saberes ancestrais, assumindo, assim, uma função simbólica e sagrada no interior da irmandade. Seu relato de fé, ao vincular sua entrada no grupo a uma promessa feita em uma situação de extrema vulnerabilidade, revela a dimensão espiritual que sustenta sua participação. Ser “Seu Capitão”, nesse contexto, não corresponde apenas a um título, mas à condição de ponte entre passado e presente, entre o corpo que dança e a memória que resiste.

A narrativa de Possidônio, por sua vez, evidencia a força do encantamento e do chamado ancestral. O momento em que observa, pela janela da barbearia, os negros dançando e manuseando suas espadas configura-se como uma espécie de epifania, isto é, um chamado mediado pelo som dos tambores e inscrito em sua memória corporal. Tocado pela beleza e pela força daquela manifestação, o menino torna-se, mais tarde, o responsável pela confecção dos instrumentos utilizados pelos Negros do Rosário. Sua trajetória demonstra, portanto, que a ancestralidade não é apenas herdada, mas também escolhida, reencontrada e construída ao longo da experiência vivida.



Ambas as experiências revelam que pertencer aos Negros do Rosário é viver em um tempo espiralar, no qual fé, memória, estética e resistência se entrelaçam. Trata-se da performance do corpo como arquivo vivo, em que cada passo, cada toque de tambor e cada espada empunhada renovam o vínculo com aqueles que vieram antes. Nesses relatos, percebe-se que a tradição não se reduz à repetição, mas constitui um processo contínuo de renovação de afetos, compromissos e identidades negras. Ser Negro do Rosário, portanto, significa habitar um espaço-tempo em que resistir é celebrar, e lembrar é reviver coletivamente, por meio do corpo, da fé e da memória compartilhada.

O palhaço e o rei: Francisco Félix Filho e a poética da resistência

*"O tempo não passa,
Faz-nos passar,
Faz-nos parar,
Faz-nos ver e não ver
Tempos de meninos inteligentes
Que não têm paciência
De verem o menino aspirante
Que insiste em cultuar o tempo,
O tempo que não mais tem tempo."*

TEMPOS, FRANCISCO FÉLIX FILHO

Na Irmandade dos Negros do Rosário, cada corpo carrega um significado, cada presença constitui um símbolo e cada gesto evoca uma memória. Em meio a essa ancestralidade viva, Francisco Félix Filho destaca-se como Rei do Congo, na cidade de Caicó, assumindo não apenas uma função cerimonial, mas também uma missão ancestral que transcende o tempo.

Ao tratar dos reinados africanos, Souza (2014, p.) revela que, na tradição do Congo, a figura do rei encarna um legado espiritual e cultural, uma vez que "a função do rei seria conservar o modelo instaurado pelo herói-fundador. Na pessoa do rei, vivos e mortos estariam reunidos numa comunidade que englobaria o natural e o sobrenatural". Desse modo, a presença do Rei do Congo na Irmandade dos Negros do Rosário reafirma a continuidade da memória negra,



constituindo-se como elo entre o visível e o invisível, entre o presente e aqueles que o antecederam.

Francisco Félix Filho, nesse lugar de destaque, é mais do que uma liderança cerimonial: configura-se como ponte viva entre gerações, guardião das tradições negras e símbolo da dignidade e da realeza ancestral. Como sublinha Souza (2014, p. 27), “toda transmissão do poder real requer ritos particulares executados por determinados agentes, envolvendo gestos, falas e insígnias estabelecidos pelas tradições específicas”. No Rei do Congo, o sagrado manifesta-se por meio da corporeidade, do rito, da palavra e do silêncio ritual.

Professor Félix, como é amplamente conhecido, é uma figura fecunda de letras e memórias. Licenciado em Letras pela UFRN e especialista em Língua, Linguística e Literatura, é escritor, dramaturgo, cronista, poeta e educador profundamente comprometido com a cultura. Criador da Cia. de Teatro Retalhos de Vida, escreveu mais de cinquenta peças teatrais, destacando-se, entre outras contribuições, por sua participação no tradicional *Auto de Sant’Ana*. Como educador e artista, recebeu reconhecimento e premiações por sua atuação na cena cultural e pedagógica do Seridó.

Seu título de Rei Perpétuo do Congo dos Negros do Rosário de Caicó não se restringe a uma honraria, mas se apresenta como um destino assumido com fé e devoção, refletido em sua trajetória, em sua escrita e em sua presença. Félix acredita no poder transformador da leitura e defende o protagonismo dos escritores locais, aproximando-os de seu povo e resgatando vozes historicamente marginalizadas pela centralidade elitista da literatura.

Em sua obra mais recente, *Curvado estou. Curvado sou* (2024), o autor oferece 126 poemas que se configuram como verdadeiros gestos de afeto e pertencimento. Dedicado à sua esposa, Ana, apresentada como sua musa eterna, o livro propõe uma reflexão sobre a diferença entre “estar no mundo” e “ser no mundo”. Em versos intensos e intimistas, Félix convida o leitor a pensar sobre o que deixamos em cada encontro e o que levamos de cada convivência. Como ele próprio afirma: “Sempre gostei de escrever versos para as pessoas de quem eu gostava, lugares, sobre momentos e situações” (Félix, 2024). É justamente essa dimensão sensível que o torna uma presença tão humana e próxima.

Seu amor por Ana, sua esposa, transcende o tempo e o espaço. Como escreve no poema “Brisa trouxe, tempestade levou”: “A brisa nunca será a que trouxe / Nem o que levou a mesma tempestade”. Ana faleceu de forma repentina, em 2014. Chegou suavemente à vida aventureira de Félix e partiu de modo tempestuoso,



abalando profundamente sua existência. Logo em seguida, ele também perdeu a mãe, dona Rita. Sobre essa ausência, escreveu: “Com ela, o errado parecia inocente / o saciado sempre estava faminto / o feioso era lindo / o triste merecia o contente” (Félix, 2024, p. 36).

À filha Agnes, Félix também dedica versos. No poema “Perfume de incenso”, escreve: “Inebriante como perfume de incenso! / Nada parece mesmo traduzir / A aura incandescente de Agnes / Só mesmo ela” (Félix, 2024, p. 94). Nesse trecho, Agnes é representada como uma figura de presença rara e quase sagrada, comparada ao perfume do incenso, símbolo tradicional de espiritualidade, misticismo e transcendência. Ao afirmar que ela é “inebriante como perfume de incenso”, o eu lírico não apenas ressalta sua beleza ou encanto, mas evoca uma dimensão que ultrapassa o plano físico: uma essência que envolve e atravessa os sentidos de forma profunda e sutil, assim como o incenso, que preenche o espaço sem ser visto, mas jamais passa despercebido.

Após duas grandes perdas em sua vida, nasce seu primeiro neto, Murilo, a quem Félix também dedica versos: “Presente a meu ser poeirento de saudade / Que se esvai ao vento rude de desesperança / Aliado a um tempo insensível de desespero / Um rio perene no meio do sertão / Escorrendo meu sangue negro / Escorrendo o sangue de Ana de branco” (Félix, 2024, p. 95). Nesses versos, o poeta mergulha em imagens densas de dor, ancestralidade e resistência. Já na primeira linha — “Presente a meu ser poeirento de saudade” — o eu lírico se apresenta como alguém marcado pelo tempo, pela ausência e pela memória. A expressão “poeirento de saudade” não apenas sugere o desgaste interior provocado pela perda, mas também remete ao ambiente seco e áspero do sertão, em que a poeira é constante e a saudade se torna permanente.

Essa saudade, contudo, não se configura como sentimento meramente romântico ou nostálgico, mas como uma experiência existencial e ancestral, intensificada pelo “vento rude de desesperança”. A desesperança surge, assim, como força corrosiva, reforçada por um tempo “insensível de desespero”, isto é, por uma temporalidade histórica que fere, silencia e oprime, sobretudo quando se considera a trajetória de corpos negros e femininos no Brasil.

A imagem central e mais contundente do poema aparece no verso “Um rio perene no meio do sertão”. Nesse contexto, o rio simboliza algo vital, contínuo e resistente, capaz de persistir mesmo em um cenário em que a vida parece improvável. Entretanto, esse rio não é constituído de água, mas de sangue, elemento que condensa sofrimento, luta e sacrifício. O verso “Escorrendo meu



sangue negro” aponta diretamente para a condição do sujeito negro e para uma história marcada, simultaneamente, pela dor e pela resistência.

Ainda na mesma obra, Félix dedica versos a diversos familiares: ao pai; à neta, Helena; à irmã, Darrineide; às tias Neném Lopes, Milagres e Lulu; e aos tios Azulão, Coco e José Ezelino — este último, filho de Bertuleza, princesa do Congo trazida como escravizada para o Brasil e para as terras caicoenses. Em um dos poemas, declara: “Curvado e orgulhoso sempre estarei à sua majestade”, ao descrevê-lo como “uma beleza negra, máscula e requintada / tinha a arte de registrar o momento em chapas, / de captar com destreza, beleza e coração / as almas dos lugares, das pessoas, do tempo / o legado de um alemão professor para o porvir”.

O poema celebra a figura de um homem negro cuja presença e sensibilidade artística contrastam com estereótipos historicamente cristalizados, revelando uma beleza “máscula e requintada”. Sua habilidade fotográfica ultrapassa o domínio técnico e se configura como gesto de amor e de preservação da memória, capaz de capturar a alma do tempo, dos lugares e das pessoas.

Além dos familiares, o autor também dedica poemas a amigos e alunos, ampliando o alcance afetivo e comunitário de sua escrita e evidenciando o modo como sua produção poética se constrói em diálogo com os vínculos que estabelece ao longo da vida.

Viver ao lado de Francisco Félix Filho é estar na presença de alguém que transforma o cotidiano em poesia e a memória em permanência. Significa reconhecer que, a qualquer instante, alguém pode tornar-se personagem de um poema, protagonista de uma lembrança tecida em palavras. Conviver com Félix, nesse sentido, é experimentar a intensidade de uma existência marcada pelo afeto, pela arte e pela memória; é pertencer a uma história mais ampla — a história do povo negro que resiste, canta, dança e inscreve sua permanência no tempo espiralar da ancestralidade.

Considerações finais

A poética presente na performance dos Negros do Rosário em Caicó (RN) revela-se como uma expressão multifacetada, na qual religiosidade, memória histórica, resistência cultural e afirmação da identidade afro-brasileira se entrelaçam de modo profundo e significativo. Trata-se de uma manifestação que transcende o rito religioso e se constitui como espaço simbólico de expressão



estética, espiritual e política. Nesse contexto, o corpo em movimento, os cantos entoados, os trajes coloridos e os gestos ritualizados configuram uma linguagem própria, carregada de sentidos e ancestralidade.

A religiosidade manifesta-se, nesse cenário, como fio condutor, mas também como lugar de resistência. A devoção a Nossa Senhora do Rosário, os cânticos tradicionais e os rituais comunitários evidenciam uma forma singular de vivenciar a fé, enraizada nas experiências afrodescendentes. Ao mesmo tempo, a dança ritualizada e o uso de instrumentos percussivos transformam o corpo em veículo de oração e resistência, configurando uma poética do movimento, da memória e da luta.

A dimensão poética dos elementos que integram a performance dos Negros do Rosário revela uma complexa rede de significados, na qual estética, fé e memória se articulam continuamente. Os trajes ornamentados, muitas vezes bordados à mão, simbolizam devoção e identidade; os tambores e as caixas marcam o compasso da caminhada e ecoam os sons da ancestralidade africana; os cantos e as ladainhas, entoados coletivamente, reatualizam a tradição oral e fortalecem os laços comunitários. O corpo em movimento — que dança, reza e celebra — torna-se, assim, meio de expressão e resistência. Cada gesto, cada som e cada cor carregam uma densidade simbólica que transforma a performance em um ato de presença e em uma narrativa histórica. Desse modo, a poética dos Negros do Rosário em Caicó emerge da articulação entre o sagrado e o cultural, entre a fé vivida e a identidade negra reafirmada em cada passo da festa.

Essa performance assume, ainda, um papel político ao rememorar a história da escravidão e ao reivindicar a valorização dos saberes afro-brasileiros. Por meio da oralidade, da música e da corporeidade, preservam-se tradições ancestrais e afirmam-se identidades historicamente silenciadas. Por fim, a convivência entre o sagrado e o profano durante os festejos evidencia a riqueza simbólica dessa manifestação, que resiste e se reinventa continuamente, constituindo-se como um poderoso ato de presença e pertencimento. Sua poética emerge da articulação entre fé, corpo, memória e cultura, convertendo-se em linguagem ritual por meio da qual sujeitos negros narram sua história, reafirmam sua identidade e celebram sua existência com dignidade, beleza e resistência.

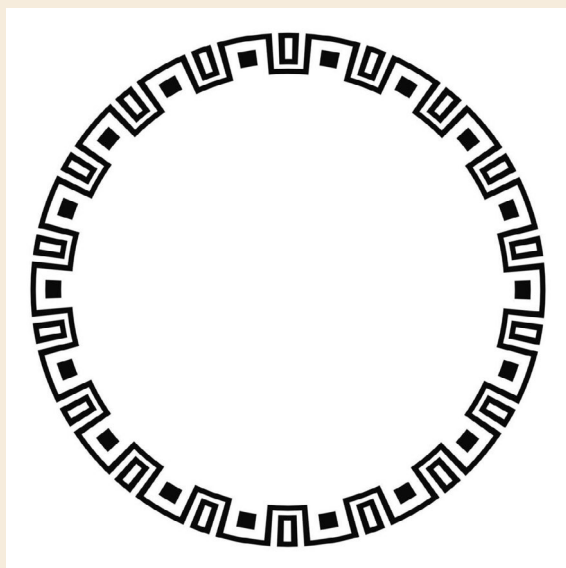


Referências

- BARBOSA, A. M. T. B.; CUNHA, F. P. da (org.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.
- CAVIGNAC, Julie; MACÊDO, Muirakytan K. de. **Tronco, ramos e raízes: história e patrimônio cultural do Seridó negro**. Natal: EDUFRN, 2016.
- COSTA, Igor Gomes da Silva. **O menino Possidônio**. 1. ed. João Pessoa, PB: Editora Oitica, 2023.
- FÉLIX FILHO, Francisco. **Curvado estou. Curvado sou**. 1. ed. Natal: Offset, 2024.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. São Paulo: Edições Zumbi, 1959.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SOUZA, Marina de Mello E. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa e coroação de rei Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.



PERFORMANCE GRIOTS



PRÁTICAS ANCESTRAIS



E, UM POETA DAS ENCRUZILHADAS

Luan Sabino Siqueira¹

UFF - Brasil

*Morremos pela boca, exceto Exu,
guia de Tirésias
que desacata Gregório de Matos
Macunaíma e François Villon.
Exu calibã
luva insuspeita de Shakespeare
caçador que tem em si a caça
e se irrita
preso a uma dezena de nomes.*

EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA, "CADERNO DE RETORNO".²

*Aqueles que os dentes do cão afiam, significando Morte
[...]
Tornam-se incorpóreos, reduzidos a nada por um golpe de vento*
T.S. ELIOT, "MARINA".³

No texto do colofão de seu livro *E* (Patuá, 2017), Edimilson de Almeida Pereira informa aos leitores: "Esse livro foi escrito entre julho de 2013 e abril de 2016. Nesse momento, em algum lugar do país, um corpo semelhante ao meu tomba. E não se levantará mais. A não ser na escrita que explode esse momento"

1 Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), na subárea de Literatura Comparada, com pesquisa sob a orientação da Prof^a Dr^a Anita Martins Rodrigues de Moraes. Mestre em Estudos de Literatura pela mesma instituição.

2 In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Poesia* + (antologia 1985-2019). São Paulo: Editora 34, 2019, p. 229-232.

3 In: ELIOT, T. S. *Poesia*. 4. ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 139-140.



(Pereira, 2017, p. 127). A anotação, dotada de referencialidade, chama a atenção ao menos por dois motivos: em primeiro lugar, pela necessidade do autor em destacar o contexto de escrita da obra, demarcando-o temporalmente; em segundo lugar, por ressaltar o dado racial, através da corporeidade, que reafirma a identidade do poeta e o vincula a um grupo social específico – a saber, o da população afro-brasileira.

Tais informações, adicionadas ao fim do volume, inscrevem a obra em um lugar prenhe de tensões no que diz respeito ao espaço que a literatura de autoria negra tem ocupado ao longo das décadas dentro do escopo mais amplo do que comumente chamamos de literatura brasileira. Por assumir, por vezes, um caráter de denúncia social, essa literatura é acusada por certos setores da crítica de negligenciar o trabalho com a forma literária em favor do conteúdo, notadamente de natureza política, o que desperta uma série de dilemas tanto para quem produz quanto para quem consome e analisa os textos dessa vertente. Por outro lado, pode haver também, como aponta Luiz Mauricio Azevedo, uma espécie de condescendência no momento de avaliação crítica desses textos, fazendo com que, segundo o autor, “o debate sobre qualquer presunção de valor estético” desapareça “em nome do desejo de se proteger literariamente aquilo que já há muito havia sido massacrado historicamente” (Azevedo, 2021, p. 44). Diante desses impasses, a crítica literária, ao travar contato com a produção negra ou afro-brasileira, deve considerar uma série de variantes no processo de leitura dessas obras, uma vez que, como assinala de maneira pertinente Azevedo,

A literatura afro-brasileira é fruto das experiências histórico-materiais da comunidade negra. E existe também como oposição à literatura canonizada. A literatura afro-brasileira é, pois, uma crítica da realidade e uma realidade crítica. Crítica no sentido de problematizável, discutível, em oposição à identidade branca, que é dominante, sem reflexo negativo; crítica também porque é incapaz de manter-se imune às tensões nas quais ela foi forjada, sendo um imaginário que nasceu de uma interdição, de uma negação de valor. (Azevedo, 2021, p. 49)

Ao escrever o livro, portanto, o poeta negro parte dessa interdição histórica, uma vez que, escolhendo ancorar-se no real, extrai da realidade conflagrada que o circunda o tema de sua poesia, sem que com isso ignore os recursos estéticos que garantam a tão desejada autonomia do texto literário. Nesse sentido, seguindo o rastro da pista deixada por Edimilson de Almeida Pereira ao final de sua obra, se voltarmos aos eventos do recorte temporal apontado, encontraremos episódios como os protestos de 2013, que tomaram conta de todo o Brasil a partir de



junho; a reeleição, em 2014, e o subsequente impeachment, em 2016, de Dilma Rousseff, primeira presidente mulher do país, eleita pelo Partido dos Trabalhadores (PT); ainda, o agravamento da crise política e econômica, que levou milhares de pessoas de volta à pobreza; o crescimento exponencial da extrema-direita brasileira, seguida de uma violenta onda conservadora; e as chacinas como a do bairro Cabula, ocorrida na cidade de Salvador, na Bahia, em fevereiro de 2015, que vitimou doze pessoas, e a de Costa Barros, ocorrida na Zona Norte do Rio de Janeiro em novembro do mesmo ano, que resultou na morte de cinco jovens que foram alvejados pela PM do Rio com cento e onze tiros, episódios chocantes de violência policial contra a população negra e periférica.

Diante de tais fatos, a poesia se apresenta não apenas como instrumento de denúncia social, mas talvez como o meio através do qual será feita a reivindicação do luto daqueles que sucumbiram ante as sistemáticas ameaças de destruição e de aniquilamento. Dessa forma, a obra se constrói de modo a reafirmar o seu posicionamento contra o horror perpetrado pelo Estado brasileiro, tecendo uma textualidade complexa que mobiliza uma série de referências em que se destacam as mais diferentes tradições poéticas e culturais. Acerca deste ponto, é possível relacionar tal aspecto, que de certa forma caracteriza grande parte da obra do autor, ao signo da encruzilhada, entendido aqui, a partir das proposições de Leda Maria Martins, como “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações”, além de ser “geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (Martins, 2021, p. 51).

A encruzilhada, enquanto operador conceitual, nos ajuda a analisar social, histórica e esteticamente a formação cultural afrodiaspórica no Brasil nas suas mais diversas manifestações, nos levando a afirmar, ainda em conformidade com Martins, que a “cultura negra é o lugar das encruzilhadas” (Martins, 2002, p. 73). Assim, enquanto lugar de trocas culturais, a encruzilhada se afirma como espaço de interseção, passagem e mediação, sendo habitada por Exu, o senhor das encruzilhadas, “princípio dinâmico mediador de todos os atos de criação e interpretação do conhecimento” (Martins, 2021, p. 52), inclusive a poesia. É a partir desse entendimento que propomos a leitura dos poemas que compõem o livro *E*.

A poesia oracular

O discurso poético de Edimilson de Almeida Pereira é, por vezes, envolvido por uma aura enigmática que, ao nosso ver, relaciona-se com as referências



religiosas do mundo afro-brasileiro que sua poesia mobiliza em diversos momentos, atrelando o campo religioso ao campo poético, havendo assim uma relação entre os elementos que forjam o sagrado, alimentado pelo segredo existente em torno das práticas religiosas, e aqueles que constroem a linguagem de certo modo de escrita poética. Essa dimensão enigmática, contida em vários de seus poemas, nos leva também a reconhecer um elemento de obscuridade, tendo em vista as considerações de Hugo Friedrich em torno da lírica moderna. De acordo com este autor, a lírica moderna “impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado” (Friedrich, 1978, p. 178), revelando um jogo ambíguo que desperta no leitor um efeito de fascínio através da dissonância, uma vez que o sentido dos versos não se apresenta de maneira totalmente estável, esclarecido.

No panteão nagô, Exu é quem mais se aproximaria dessa característica da lírica moderna, sendo uma entidade cujos atributos são variados e variáveis e que tensionam a busca pelo sentido, que se apresenta de modo complexo e, por vezes, paradoxal. Por seu forte caráter de volatilidade, Exu se afirma como uma potência do sagrado praticamente impossível de ser capturado em sua plenitude, mas que, por isso mesmo, torna-se fascinante para quem com ele entra em contato. Nesse universo, Exu aparece como o grande comunicador, mediador e intérprete da linguagem, isto é, dos signos em geral, aspecto que é destacado por uma série de autores que se dedicaram ao estudo da divindade. Recentemente, Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, dialogando com essa característica de Exu, formularam uma teoria da tradução nomeada “Tradução-Exu” que, segundo eles, “é um parricídio muito peculiar – não considera o sentido absolutamente inessencial, porque deseja num só gesto bater cabeça ao texto original e jogá-lo por terra, como Exu, que a um só tempo venera, serve e engana Orunmilá” (Flores; Capilé, 2022, p. 29). Também Maria José Somerlate Barbosa, em estudo sobre a poesia de Edmilson de Almeida Pereira, destaca o modo como o orixá se relaciona com a linguagem, tornando-a um objeto suscetível a manipulações.

Muitas das características frequentemente associadas a Exu, como complexidade, sistema escorregadio, transformações espontâneas e multiplicidade de significados, podem ser também atribuídas à linguagem, já que essa entidade funciona como um desvio, uma temporalidade ou uma dobra no sistema mediador da palavra. (Barbosa, 2009, p. 87)

Não à toa, Exu figura como elemento central de *E*, aspecto que se anuncia desde o projeto gráfico do livro, que conta com ilustrações do artista plástico



Antônio Sérgio Moreira. Se analisarmos a capa da obra (imagem reproduzida abaixo), que se espelha na quarta capa e que traz como cores o vermelho e o preto (as cores tradicionais de Exu), constataremos a presença de um “E” maiúsculo que dá título ao volume e que se relaciona com signos que evocam o orixá ao qual o livro é dedicado. Assim, o “E” é tanto de Exu quanto o é de Edmilson; mas o “E”, em seu formato, também irá remeter ao tridente, um dos instrumentos mais frequentes nas representações da divindade.

Figura 1 – capa do livro E (Patuá, 2017), projeto concebido por Antônio Sérgio Moreira



Fonte: Arquivo pessoal.

Além disso, o “E” também evoca o número três, que na leitura de Muniz Sodré relaciona-se com uma representação específica de Exu (*Exu Yanguí*, isto é, o primogênito). Dessa forma, segundo o filósofo, esse lugar de primeiro ocupado pelo orixá aponta para

sua relação com o número *um* (número que rompe a imobilidade dos pares e permite a multiplicação), mas ao mesmo tempo com o número *três*, que não é primeiro e sim *primordial*: a dinâmica de reunião do terceiro constitui um e dois. Segundo os matemáticos, os números progredem do um ao dois, do dois ao três e do três ao infinito. (Sodré, 2017, p. 178)



Assim, pensado em sua materialidade como objeto artístico-literário, o livro traz em sua concepção um forte diálogo com a mitopoética de Exu, o que nos permite mencionar aqui os conceitos de “Orfe(x)u” e “Exunouveau” propostos pelo próprio Edimilson de Almeida Pereira, em sua faceta de crítico literário, em ensaio publicado no mesmo ano⁴ em que *E* foi lançado, demonstrando uma íntima relação entre pensamento teórico e atividade poética. Em linhas gerais, o modo Orfe(x)u seria aquele em que o poeta, partindo de referências discursivas pertencentes ao âmbito do sagrado, como os orikis, reitera os atributos e funções de Exu, alimentando uma espécie de “classicismo iorubá” que reforça o discurso da tradição. Já o modo Exunouveau aposta em uma relação de não previsibilidade no que diz respeito ao diálogo entre tradição religiosa e texto poético, sendo, portanto, um modo de operação estética em que a inovação e o improviso imperam. Nas palavras do poeta-crítico, este último operador conceitual nos impõe a tarefa de ler Exu onde ele aparentemente não está ou estará. Em resumo:

Se no modo Orfe(x)u detectamos um processo de autonomização do poema em relação ao texto ritual (oriki), podemos dizer que o modo Exunouveau aprofunda essa autonomização ao apontar para o significado insurgente, que pode ou não vir à tona, responsável pelo aspecto imprevisível do poema. Se a ductibilidade nos ajuda a apreender o funcionamento do modo Orfe(x)u, vale dizer que a flexibilidade e a ruptura de fronteiras são os traços marcantes do modo Exunouveau (Pereira, 2022, p. 170).

Podemos dizer que parte dos poemas de *E* se encontram ora em um polo, ora em outro, havendo também a possibilidade de identificarmos poemas de transição, apontando para uma condição intermediária de acordo com a qual o poeta, sem “romper com a representação ‘tradicional’ de Exu”, viabilizaria a passagem da linguagem sagrada “do âmbito ritual para o âmbito estético, preservando, diríamos, algumas características do primeiro” (Pereira, 2022, p. 161). Ao abrirmos o livro, uma das primeiras imagens com que nos defrontamos é a do oráculo, elemento importante de predição em determinadas culturas e práticas religiosas, como é o caso do candomblé, que se vale de Ifá para as atividades de adivinhação. Aqui também figura Exu, pois Orunmilá-Ifá, sendo o orixá responsável por resguardar a palavra sagrada do oráculo, não teria um bom funcionamento se não fosse o auxílio do senhor das encruzilhadas e da comunicação para decifrar

4 O livro *Entre Orfe(x)u e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*, teve sua primeira edição publicada em 2017 pela editora carioca Azougue. A capa contou com imagem de Antônio Sérgio Moreira, que, como dissemos, também colaborou no projeto gráfico de *E*.



os Odus, isto é, o enigma das mensagens reveladas pelo oráculo, o que reforça as relações entre as instâncias do sagrado e do segredo, como frisa Muniz Sodré.

Em toda a Antiguidade, grega ou não, o contexto do enigma era sempre religioso, diretamente ligado à adivinhação. Igualmente, no sistema oracular nagô, as respostas da divindade (*Ifá*) – contidas em signos reveladores de mensagens, denominados *odus* – são dadas ainda hoje em forma de sentenças, geralmente enigmáticas, a exemplo de ‘o sabão se dissolve sobre a cabeça e desaparece, mas a cabeça continua no mesmo lugar’ (no *odu* ‘Ofun Meji’), para indicar que o consulente conhecerá a velhice. (Sodré, 2017, p. 157)

Exu, como o mediador entre o Orum e o Aiê, é peça fundamental nesse processo de decifração, atuando como força fronteira que transita entre os Orixás e os homens, estabelecendo pontes de comunicação entre as duas instâncias. Por isso mesmo, segundo Juana Elbein dos Santos, a relação entre as divindades – Exu e Orunmilá – é marcada por uma espécie de interdependência, uma vez que “*Òrúnmìlà* utiliza-se do *àṣẹ* de *Èṣù*, isto é, do poder, da força e das funções específicas de *Èṣù* para atuar e se expressar” (Santos, 2012, p. 188). Carece lembrar, contudo, que Exu domina a linguagem para o bem e para o mal, podendo tanto esclarecer quanto confundir quem dele necessita para entender os desígnios de Ifá; mais uma vez, encontramos aqui a tensão produtiva entre linguagem poética e linguagem sagrada, observando o protagonismo da divindade nagô como elemento radial desse entroncamento.

Voltando à obra de Pereira, como dissemos anteriormente, o oráculo abre o livro, deixando para o leitor um enigma em formato de epígrafe a ser desvendado: “Para sair de tua morte, / morre” (Pereira, 2017, p. 9). A mensagem, concisa e aparentemente contraditória, apresenta o *leitmotiv* de *E*, uma vez que a morte é a grande temática do livro, sendo um fato traumático que atravessa toda a história da comunidade afro-brasileira e afrodiaspórica. O poeta, comprometido com essa história, assume o papel daquele que, sendo um sobrevivente, escreve de modo a realizar o luto de seus mortos, ativando assim a memória de toda uma coletividade. A poesia, por sua vez, dialogando com as atribuições oraculares, coloca-se de modo ambivalente, apresentando ao leitor perguntas e respostas, recorrendo a jogos de linguagem que nos permitiria encará-la enquanto uma poesia especulativa, ou ainda, de acordo com Rafael Zacca (2018), a partir de conceito de Ezra Pound, uma “poesia *logopaica*”, isto é, uma poesia “articulada pelos recursos do pensamento e do discurso” (Zacca, 2018, s.p.). Nesse sentido,



o poema “Teses”, cuja parte dois segue reproduzida abaixo, se apresenta como um bom exemplo deste caráter logopaico assumido pela poesia de Pereira:

2

Falar com voz
não humana.

Os que nasceram
para morrer.

.....

Penso, mas o logos
resvala
em seu abismo.

.....

Os que não têm
voz humana.

Nascer – pelo
bem-estar morrer.

.....

Existo – se penso
a palavra
morro do que decifro.

(Pereira, 2017, p. 32)

O racionalismo, alçado a partir de René Descartes como um atributo exclusivo do pensamento ocidental moderno, e cristalizado pela máxima cartesiana *cogito, ergo sum* – sofre, neste poema, uma tentativa de rasura por parte do poeta. A consolidação do racionalismo europeu, ou pelo menos daquilo que o sustentou, coincide, temporalmente, com a construção e implementação da experiência colonial em territórios em África e nas Américas, cuja espoliação imposta aos



povos nativos, o extermínio, a lógica extrativista e a escravidão engendraram um tipo de violência sistemática que sobrevive até os dias de hoje em espaços de flagrante violação dos direitos humanos. Tais práticas são ancoradas em um tipo de lógica que considera que “o *Outro (anthropos)* não tem plenitude racional, logo, seria ontologicamente inferior ao humano ocidental” (Sodré, 2017, p. 14).

Se voltarmos ao enigma lançado pelo livro-oráculo, podemos intuir que a saída para a morte é o próprio ato de morrer, já que, aos espoliados da história, a fala e o nascimento surgem como ações não asseguradas, pois se fala deles e com eles, mas com voz não humana, assim como se nasce em busca de um bem-estar que será encontrado – talvez, pois nada aqui é certo – apenas na morte. Mas, em um contexto como o nosso, de que forma essa operação paradoxal se dá, tendo em vista uma realidade social e histórica em que a morte de determinados sujeitos foi utilizada como instrumento de controle social, em uma lógica de necropolítica, conforme Achille Mbembe? Para além da morte física, a vida da pessoa negra em uma sociedade colonial foi marcada pela condição primeira de escravizado, o que diametralmente representa uma espécie de morte social, conforme Osmundo Pinho assinala em verbete:

A condição de morte social, associada ao lugar estrutural da negritude como negação não só da branquidade, mas da própria humanidade, torna os sujeitos negros matáveis, os corpos negros devassáveis, a cultura negra expropriada na *plantation* (ou no mundo contemporâneo) por seus senhores (Pinho, 2022, s.p.)

Logo, ao convocarem aqueles “que nasceram para morrer” bem como os “que não têm voz humana”, o poema, e o poeta, olham em abismo para esse paradigma do *logos* ocidental, que serviu para distinguir o humano do não humano, tecendo dessa forma um discurso fraturado, elíptico, que encontra respaldo histórica e esteticamente, uma vez que os versos sofrem cortes abruptos que promovem uma torção na sintaxe, portanto, na própria ideia de discurso, assim como a divisão das estrofes marcam uma suposta separação entre a ideia de “eles” e de um “eu” que pensa e existe. Nesse contexto, a fórmula de Descartes evocada não reafirma a tradição filosófica, antes, a coloca em xeque de modo a provocar uma meditação da palavra sobre a própria palavra, como indicam os versos da estrofe final – enigma decifrado, morte iminente. Nesse caso, valeria pensar a morte como a tentativa de superação de um dado paradigma humanista, que serviu basicamente como instrumento de exclusão.



O eixo e Exu – a poesia na encruzilhada

O oráculo, de que já tratamos na seção anterior, e que abre o livro como dístico enigmático, retorna mais à frente, dessa vez como poema. Nele, ao valer-se de um dispositivo cuja função é indicar ao devoto o caminho a ser seguido, o poeta coloca em destaque a fala e o discurso, como vimos também ocorrer no poema “Teses”, analisado acima.

Oráculo

O que é
do meu entendimento

se enerva, pulsa,
rompe

a saliva.
Fora de si se atreve:

expulsá-lo
é colocá-lo dentro

da vida.
Esse o roteiro,

a promessa.
Colocar-se vivo

onde nos imaginam
a ferros.

(Pereira, 2017, p. 61)

A fala, que aparece em sua forma líquida enquanto saliva, ou seja, jato que irrompe da boca, é fruto do entendimento do sujeito e cumpre o papel de reafirmar a vida, mas não em oposição à morte, como seria esperado, mas sim ao aprisionamento que, neste caso, pode assumir contornos reais, mas também simbólicos se considerarmos as condições de vida de parte da população afro-descendente no país. A morte, nesse caso, pode ser uma dentre tantas formas de aprisionamento. A referência não explícita, mas intuída, à boca nos faz retomar



Exu, presença incontestada na obra até quanto não mencionado, uma vez que, conforme Sodré, “são essenciais as funções da boca tanto nas ações de intromissão e restituição (daí as representações do dedo chupado, do cachimbo fumado, da flauta soprada etc.) quanto nas ações de comunicação” (Sodré, 2017, p. 176). Como já sinalizamos, de acordo com Santos, Exu é quem cumpre o papel de desvelar os enigmas oraculares, de forma a auxiliar aquele que consulta Ifá para saber de seu destino. Desse modo, de acordo com a autora, a função primordial do oráculo

consiste em fornecer uma resposta às necessidades de indivíduos a fim de restaurar e manter o desenvolvimento de uma vida harmoniosa para os que o consultam. O símbolo-resposta, o *Odù* e suas respectivas histórias exemplares, implica sempre uma oferenda sem a qual o oráculo seria apenas um jogo de palavras e sem eficácia. É a execução da oferenda, que só *Èṣù Ojìṣe-ebo* é capaz de transmitir e tornar aceitável, que permite ao consultante alcançar seu objetivo (Santos, 2012, p. 187)

A vida harmoniosa, cuja busca representa a possibilidade de resolução das angústias existenciais dos sujeitos, torna-se, em contextos de violência extrema, algo mais que desejável, urgente. Esse estado de coisas alarmante faz com que o poema se volte para a realidade imediata do poeta de modo a provocar um pensamento sobre o real. Entretanto, no corpo do poema, o fato real não se revela inteiramente, a não ser por referências que são fornecidas em cifras ao leitor, como ocorre no poema “Blue note”, em que um dos fragmentos retoma a chacina ocorrida em 2015 no bairro Cabula, em Salvador:

0,80 Centavos,

meu rei,

não mais que tanto.

tudo sobra, mesmo

a vida sob ameaça.

MON ROI dos

que forjam a curva,

quantos podem dizer

– se do fogo?

treze vezes 13 valem

os que



soam a própria noite.

há por eles luto sob
a sirene vermelha

80 MEU REI
sobrevivem
na l e t r a oito.

(Pereira, 2017, p. 49-50)

A nota dissonante, a blue note, traz para o fragmento um tom de lamento que atravessa os versos escritos à guisa de luto. Ao preservar uma atmosfera de enigma, forjada através de procedimentos de escrita como a sintaxe entrecortada, “notadamente cindida, em que até os sinais de pontuação adquirem outros significados” (Rezende, 2022, p. 3), nos dizeres de Carolina Anglada, e o enjambement dos versos – “Dentro do estilo/ o estilete” (Pereira, 2017, p. 49) –, o poema mantém certa autonomia em relação ao real, sem com isso se afastar inteiramente do fato concreto. Assim, se o poema esconde, ou, antes, sela a realidade, as notas, ao final do livro, deslindam o real: “o fragmento ‘0,80’ banha-se na turva noite de 06 de fevereiro de 2015, em que 13 jovens negros⁵ foram mortos pelas forças do Estado, no bairro da Cabula, na cidade de Salvador da Bahia” (Pereira, 2017, p. 119).

Se o poema encobre o fato, o comentário do autor revela; mas não revela totalmente, pois ao voltarmos para o poema, o enigma permanece. É como se, através da linguagem, o poeta realizasse uma dobra na própria realidade, fazendo com que o livro opere um jogo dialético de velamento e desvelamento do real. O uso da numeração, nesse caso, é um recurso linguístico importante pois, ao mesmo tempo em que refere a quantidade de tiros com que as vítimas foram massacradas pela força policial – oitenta e oito na tragédia do Cabula, cento e onze em Costa Barros –, dá a esse número frio, estatístico, outras funções no corpo do verso, fazendo com que ele passe de valor a signo de sobrevivência. Desse modo, o poeta fala da morte, mas não para cristalizá-la, e sim como uma forma de recusa diante dela, de modo a reafirmar a memória da vida, através da

5 Embora afirme na nota explicativa ao fim do volume que foram 13 pessoas assassinadas, o noticiário referente ao fato dá conta de 12 vítimas fatais e 6 feridos.



letra, daqueles que se foram: “Ser trezentos e cinquenta: utopia. Não-ser depois/ de cento e onze disparos: há um desafio aos/ decentes” (Pereira, 2017, p. 97).

Com versos de natureza política, o autor se inscreve na tradição literária como um sujeito que faz parte de um discurso literário que se identifica e se enuncia enquanto uma autoria negra, adentrando nas tramas complexas que envolvem as discussões em torno das identidades e debatendo os temas fundamentais para sua comunidade. Sobre esse ponto, no prefácio à antologia *Poesia +* (2019), Roberto Zular anota:

Ao afirmar o lugar da literatura negra como uma torção daquilo que entendemos por literatura ou por literatura brasileira, Edimilson afirma concomitantemente a complexidade dessa relação e as infinitas relações que ela traz em seu bojo, *permitindo-se tocar em uma poética do silêncio e do segredo, em uma opacidade imanente que deixa essa poesia em estado constante de decifração*. Ao se colocar contra a transparência do mundo contemporâneo e adentrar na opacidade complexa da composição de mundos, sua poesia se faz ainda mais potente ao manter-se em latência, ‘sob/ a pele dos números’, em uma posição de oráculo. (Zular, 2019, p. 12, *grifo nosso*)

Logo, ao mesmo tempo em que há a referência concreta ao contexto social e político nacional, há um processo de dobradura desse mesmo contexto, ativado pela forma como o poeta trabalha com a linguagem, o que permite o encobrimento da mesma. É certo que tal empreendimento implica em algum risco, sobretudo no que diz respeito ao caráter instável que os signos assumem nesse discurso poético, o que torna a linguagem algo obscuro e obriga ao leitor assumir uma postura pouco confortável diante do que está sendo lido. Dessa forma, não basta reconhecer nos versos a realidade violenta do país, como forma de refletir, mimetizar ou, de certo modo, confirmar o real; é preciso que uma posição crítica de recusa a esse real seja ativada pelo leitor diante das provocações sugeridas pelo poema.

Considerações finais

O problema da literatura colada à realidade imediata já foi abordado pelo poeta-crítico em artigo publicado no ano de 2022, em que investiga a dinâmica de poemas publicados com grande lastro no real. Dentre as modalidades de poemas que se ancoram na realidade factual, para dela tentar extrair o poético, Pereira distingue inicialmente a categoria de “poema pensante”, que “se realiza por meio (*sic*) expansão dos sentidos da realidade vivenciada por um sujeito



crítico” (Pereira, 2022, p. 190). Esse embate entre realidade e ficção, de acordo com o autor, faz com que a ideia de real seja de algum modo deslocada a partir de sua ampliação.

a apreensão da realidade como uma teia de acontecimentos (e não como uma sucessão de fatos isolados) relativiza a construção do poema como um reflexo direto da realidade. Ou seja, ao apreender as fissuras, as oposições e as fricções do acontecimento, o poema resulta em algo outro que não a realidade em si mesma. Por isso, o poema apresenta-se no âmbito da recepção como um objeto estranho a partir do qual se solicita explícita ou implicitamente um tempo de entrega e de aprendizado. Visto como esse objeto desafiador, como um compósito de formas, sensações e reflexões que não havia antes da intervenção do(a) poeta, o poema se instaura como uma dissonância em relação à realidade. Isto é, o poema cria novas formulações sobre o que é possível chamar de realidade. (Pereira, 2022, p. 209)

Essa crítica que o poema realiza acerca da realidade, expandindo-a, faz com que o texto ficcional, conforme frisado por Pereira, arme uma espécie de teia em relação aos fatos, sublinhando, em muitos casos, as relações dos acontecimentos do presente com os do passado, reativando a memória coletiva, fazendo emergir os sentidos que foram soterrados ao longo do processo histórico, ou, antes, transtornando a noção mesma de realidade. Em versos como o do poema “Navio”, por exemplo, que retoma um símbolo decisivo para a história da diáspora negra no mundo, encontramos essa articulação entre o passado e o presente permitida pela atitude do poeta em coletivizar a sua voz, inscrevendo-o dentro de certa noção de comunidade: “Não estivemos lá,/ mas o que lá sucedeu/ nos dá forma/ e fome [...] // Não estivemos, não/ entre os frutos,/ mas // a forma e a fome/ de onde viemos/ recusam/ esse hoje-futuro.” (Pereira, 2017, p. 103). A questão da forma (ou, antes, da “antiforma”) na poesia de Edmilson, analisada por Rezende (2022) em artigo, aponta para o permanente estado de recusa que essa literatura reivindica na maior parte do tempo: recusa à violência colonial, ao racismo, mas também à própria tradição literária ocidental, com a qual o poeta dialoga de modo a colocar em suspeição a ideia mesma de que a literatura esteve sempre ao lado dos mais vulneráveis, o que incorre em um gesto de desmontagem dessa tradição. Dessa forma, segundo a crítica, “o desmonte se associa a uma pedagogia da leitura como prática da recusa (do próprio, da fonte unívoca, da morte definitiva) – em eclipse e em elipses” (Rezende, 2022, p. 4).

Diante das reflexões de Rezende, podemos aqui nos apropriar da formulação de Silviano Santiago que, ao caracterizar a escrita do autor latino-americano em



seu célebre ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, afirma que, nas sociedades com histórico colonial, “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (Santiago, 2000, p. 17). A obra de um poeta como Edimilson de Almeida Pereira, ao recusar uma postura de síntese em face aos dilemas produzidos pela história da formação da nação, colonial por essência, se quer um “fruto estranho” ante a tradição literária brasileira que insiste em negar os contrastes a partir de operações excludentes.

Como buscamos demonstrar aqui, o caráter político da obra de Edimilson de Almeida Pereira não se apresenta apenas através da temática mobilizada nos textos, uma vez que o próprio modo como a forma poética é trabalhada pelo autor reflete uma intenção crítica que se desdobra em posicionamento ético e político diante das violências históricas. A escrita que explode o momento da morte, fazendo com que os mortos sejam lembrados, é uma escrita furiosa, como um dos primeiros poemas do livro afirma: “Escrever a/ língua-inimiga e de/ suas ciladas deduzir/ um roteiro de vida.” (Pereira, 2017, p. 17). Sendo a língua uma herança do colonizador, resta ao poeta operá-la de modo a provocar estranhamento, já que a língua também resguarda o histórico de violências, acumulado século após século. Nessa encruzilhada, em que há convergência e divergência de caminhos, as contendas históricas são retomadas e a guerra justa é travada, de modo que “A encruzilhada, umbigo e boca do mundo, nos diz que não existe nada acabado. Estamos em batalha” (Rufino, 2020, p. 27). É neste espaço, mais uma vez, que se faz fundamental a presença de Exu enquanto “mediador cultural”, uma vez que ele nos “fornece metáforas por meio das quais se pode pensar as relações socioculturais estabelecidas entre os grupos étnico-raciais que compõem a sociedade brasileira ou, mais propriamente, o imaginário que fazemos dessa sociedade” (Silva, 2022, p. 31). Daí, por exemplo, a importância de uma autora como Carolina Maria de Jesus ser lida a partir desta chave, ou seja, de quem, ao se apropriar da “língua-inimiga”, faz dela a sua (anti)forma de expressão e também o seu instrumento de justiça a partir da denúncia das mazelas sociais. Tomada metonimicamente pelo poeta através da imagem da mão, o poema dedicado à autora reafirma este lugar de alguém que “escreve, apesar do cânone”, que “contesta o esquecimento”, e que, sendo uma sobrevivente, promove “desvios”. É como esta mão-carolina, que “escreve em acusação sem volta.” (Pereira, 2017, p. 45), que Edimilson de Almeida Pereira dá a ver o seu discurso poético fundado num exercício perene de memória e de justiça histórica.



Referências

- AZEVEDO, Luiz Mauricio. Ideologias literárias da cor na reconfiguração do cânone brasileiro. In: **Estética e raça**: ensaio sobre a literatura negra. Porto Alegre: Sulina, 2021, p. 30-59.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. **Recitação da passagem**: a obra poética de Edimilson de Almeida Pereira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- _____. "Edimilson de Almeida Pereira". In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Eduardo de Assis Duarte, organizador. Vol. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 399-417.
- FLORES, Guilherme Gontijo; CAPILÉ, André. **Tradução-Exu**: ensaio de tempestades a caminho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. (org.). Graciela Ravetti e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-91.
- _____. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **E**. São Paulo: Patuá, 2017.
- _____. **Poesia + (antologia 1985-2019)**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau**: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.
- _____. A revanche do sagrado: entrevista com Edimilson de Almeida Pereira. In: **Revista Usina**. janeiro de 2016. Disponível em: <https://revistausina.com/2016/01/20/a-revanche-do-sagrado-entrevista-com-edimilson-de-almeida-pereira-2/>. Acesso em: 12 ago. 2024.
- _____. A realidade – teia para o pensamento. **Gragoatá**, Niterói, v. 27, n. 57, p. 187-213, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51482>. Acesso em 10 set. 2024.
- PINHO, Osmundo. 2022. "Morte social". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/conceito/morte-social>. ISSN: 2676-038X.
- REZENDE, Carolina Anglada de. Forma e antiforma: a poesia em desmonte de Edimilson de Almeida Pereira. In: **Acta Scientiarum. Language and Culture**, 44(2), 2022, p. 1-11.



Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v44i2.60422>. Acesso em 25 jul. 2023.

RUFINO, Luiz. Batalha contra o desencanto: a encruza como chegada. *In: Revista Cult*, a. 23, ed. 254, fev. 2020, p. 26-28.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte**: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu**: Um Deus Afro-atlântico no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

ZACCA, Rafael. Quase enigma. *In: Rascunho*. edição 217, maio de 2018. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/quase-enigma/>. Acesso em: 15 set. 2024.

ZULAR, Roberto. A dignidade da poesia. *In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. Poesia + (antologia 1985-2019)*. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 7-24.



TRADIÇÃO *GRIOT* E AUTISMO: ALGUMAS PROVOCAÇÕES A PARTIR DE POEMAS DE JO MELO E FLAVIA NEVES¹

Gustavo Henrique Rückert²
UFPel - Brasil

A tradição griot e o autismo: diálogo (im)possível?

Com a devida licença dos mais velhos e dos mais novos, tomamos a palavra e iniciamos estas linhas com as reflexões do pensador e *griot* malinês Hampatê Ba. Explica Ba (2010) que a palavra, para grande parte dos povos subsaarianos, é entendida como elemento sagrado legado pelos ancestrais. “Tradição viva”, termos escolhidos por Ba para compor o título de seu mais conhecido texto, é exemplar disso: no momento que a palavra liga as pessoas aos seus ancestrais, ela se torna um *continuum* vivo, agente de deslocamento no tempo capaz de aproximar a energia vital dos seres (vivos ou mortos), e assim configurar um elemento de transmissão e de presentificação. Daí a famosa afirmação de Ba (2010, p. 173) de que “a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana”.

1 Trabalho vinculado ao projeto de pesquisa “As palavras a girar: poesia autista em movimento” (CNPq/UFPel).

2 Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Literaturas Africanas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



A figura do *griot* ganha assim contornos de um ofício sagrado. Guardiões das narrativas de um povo, estes africanos são a materialização do encontro entre passado e presente, gerações atuais e ancestrais, palavra e fluxo vital. Sob essa grande responsabilidade, o *griot* é preparado em escolas tradicionais de ofícios. Ba (2010) analisa a tradição dos povos bambara, no Mali, e ressalta a importância dos ritos de iniciação para o futuro *griot*, permitindo que este, a partir da experiência, reconheça o seu papel de acordo com as diversas tipologias do cargo.

Concentrada sobretudo no Oeste da África, a figura do *griot* não é comum a todo o Continente Africano, tampouco à África subsaariana. No entanto, a oralidade como elemento sagrado capaz de manter uma unidade cósmica que integra gerações e formas de vida parece ser. A escritora moçambicana Paulina Chiziane (2018), em entrevista, reflete sobre a ausência da figura do *griot* no sul de Moçambique, já que este papel de guardião do legado oral é diluído entre todas as pessoas mais velhas. Cabe a elas, portanto, a transmissão e a presentificação das narrativas que conferem sentido a uma determinada cultura.

A partir do contexto da diáspora, a palavra *griot* assume sentidos mais gerais, não se ligando apenas a ofícios tradicionais e específicos segundo os ritos dos povos do Oeste Africano, mas a todo universo oral legado da África. Assim, em países como o Brasil, a palavra *griot* passa a denotar a recuperação de matrizes africanas, a preservação de narrativas ancestrais e sua ligação com as pessoas que delas descendem. A fala torna-se então elemento de autoconhecimento e de recuperação de um passado cuja conexão foi atravessada pela violência do colonialismo e da escravidão.

Sendo a fala elemento sagrado que garante o equilíbrio e a continuidade das forças vitais segundo a epistemologia africana, cabe refletir a respeito da situação das pessoas autistas nessas sociedades. É justamente a noção de um suposto *déficit* nos usos de linguagem que foi responsável pelo desenvolvimento do diagnóstico de autismo, o qual viria a se consolidar na psiquiatria estadunidense em meados do século XX. Os estudos de Leo Kanner e de Hans Asperger (este último recuperado pelo trabalho de Lorna Wing) fundamentaram o diagnóstico daquelas pessoas que não serviriam para o produtivismo capitalista devido a diferenças no neurodesenvolvimento (AYDOS; MAGNANI; RÜCKERT, 2025).

Atualmente, o DSM 5 (referência diagnóstica para profissionais da área da saúde) caracteriza o autismo a partir de características como dificuldades de comunicação, interação social e também comportamentos restritos e repetitivos. Comunicação, interação e comportamentos são elementos diretamente ligados



à linguagem. Ou seja, o diagnóstico de autismo é um diagnóstico que se dá sobretudo com base nos usos de linguagem.

Esses usos são geralmente entendidos a partir de uma lógica de *déficit*, a que tenho chamado de *taxonomia das ausências* (RÜCKERT, 2021), e costuma definir a linguagem de diferentes pessoas autistas com termos como ausente, evasiva, vazia, aprisionada, difícil, incapaz, incompreensível, ininteligível, arbitrária, circular, rígida, mecânica, tensa, automatizada, impertinente, inconstante, sem sentido, sem sentimento, sem naturalidade, sem noção, sem contexto, sem intencionalidade, sem progressão lógica, sem teoria da mente, sem inconsciente, sem subjetividade, sem eu, sem outro... Ou, para utilizar uma reflexão da ativista autista Amanda Melissa Baggs: sem pensamento. Isso porque, conforme explica Baggs (2007) no vídeo-performance *in my language*, as pessoas veem aqueles que não se manifestam oralmente como incapazes de pensamento.

Nesse sentido, quando pensamos em pessoas autistas que assumem papéis ligados à palavra, como podemos relacioná-las com a tradição *griot*, sendo o autista geralmente visto como alguém incapaz de vida em sociedade e inapto para o talento oral? Mais especificamente, quando pensamos em autistas africanos ou de ascendência africana, como relacionar o suposto *déficit* de linguagem ao papel sagrado da oralidade legado pelos ancestrais? Para pensar essa problemática, serão observados poemas de duas escritoras autistas brasileiras com ascendência africana, a saber: Jo Melo e Flavia Neves.

Uma poética do transbordamento em Jo Melo

Uma das vozes recentes da literatura brasileira contemporânea, Jo Melo possui diagnósticos como autismo, TDAH e bipolaridade. Sua família é de ascendência africana e indígena³, duas comunidades com importante tradição oral. Em seu trabalho como poeta, já publicou cinco livros e contribuiu com diversas coletâneas. Os poemas que utilizaremos estão presentes em sua obra *Hipérboles: afogo e transbordo em mim*, publicada pela Editora Viseu em 2022.

Chama atenção na obra, de início, a escolha pelo título com o nome de uma figura de linguagem. Uma das ausências atribuídas à linguagem autista é justamente a incapacidade de compreensão figurada. Na seção “Antes de mergulhar nos versos a seguir”, espécie de prólogo da obra, a autora justifica:

3 “eu sou / uma / todas / ninguém // eu sou / indígena / negra / sofrida / em luto” (MELO, 2022, p. 145)



“os exageros sempre fizeram parte da minha vida e é aqui que entra a hipérbole” (MELO, 2022, p. 13).

Os exageros, no caso, estão diretamente ligados a uma intensidade do sentir. Tradicionalmente, o autista foi descrito como insensível e fechado em si, como no clássico *A fortaleza vazia*, de Bruno Bettelheim (1987). Contudo, atualmente se sabe que essa foi uma construção baseada em estereótipos e clichês acerca da comunicação. A ideia do autista que não sente tem sido substituída pela teoria da “dupla empatia”, de Damian Milton (2012). Autistas sentem, embora comuniquem de formas diferentes.

No caso do título em questão, soma-se à problemática entre autistas e sentimentos o estereótipo atribuído à mulher como alguém que “sente demais”. Fato é que “Hipérboles” aborda as reflexões cotidianas, com fortes traços autobiográficos, de uma mulher autista que sente e comunica o que sente, mesmo que por vezes a linguagem seja insuficiente para tal, o que a medicina define em pessoas autistas como “alexitimia”:

hoje eu não tenho muito o que expressar
na cabeça tem tanta coisa
que nem as palavras conseguem traduzir
aquilo que estou a sentir.

(MELO, 2022, p. 35)

Além da figura de linguagem da hipérbole, outro importante elemento de unidade da obra está declarado já em seu subtítulo: “afogo e transbordo em mim”. Se o autista já foi descrito como um ser isolado, simbolicamente representado por ilhas, fortalezas, entre outros, na obra de Melo o movimento para dentro de si leva à comunicação, neste caso representada pelo transbordamento: transbordar é não reter o conteúdo em si, derramar-se em palavras (ou versos) para escorrer até o outro. O elemento da água, então, é fulcral para a interpretação dos poemas.

coloco toda a minha melancolia
em lágrimas e poesia

para aqueles que não sabem se expressar

e tudo que estava guardado
o corpo deixa expelir



e toda aquela mágoa
se esvaír

(MELO, 2022, p. 45)

Uma das temáticas comunicadas por esse sujeito lírico líquido é a vivência da opressão. Afinal, como afirma, “ser eu mesma é complicado / ter minha cor é nascer errado” (MELO, 2022, p. 142). Ou ainda: “quem sofre com algum transtorno mental / nunca tem um descanso sequer” (MELO, 2022, p. 141). A intersecção de aspectos de gênero, raça e neurodiversidade aponta para a vulnerabilidade de mulheres negras autistas na sociedade, tornando essas pessoas sujeitas às mais diversas assimetrias, desde a desigualdade de oportunidades até a violência sexual e o feminicídio. No poema abaixo, a voz que oprime mulheres negras e atípicas é expressa no sujeito lírico. A pressão pelo mascaramento e pela aceitação de uma suposta normalidade social fica evidenciada em uma rotina massacrante contra a qual não se pode insurgir.

Acorda as 6h da manhã
Se veste correndo
A moça atrasada
Acordada pelo sol e o barulho dos carros
Com mais um dia de rotina
Corre, moça, o dever a chama
Pega ônibus lotado
Metrô cheio
Pessoas vivências culturas
Má educação
Transporte falho
Corre, moça
Olha o horário
Sorria, menina
Olha a alegria da vida
Corre de novo para tomar outro ônibus
Desce e compra algo para comer
Você não tomou café
de novo
fuma seu cigarro
e reza antes de começar
porque o seu dia vai ser longo



mas agradeça, moça
pelo menos você tem um emprego

(MELO, 2022, p. 152)

No lugar da sintaxe, os versos são sobrepostos, sugerindo velocidade e rotina. Marcas da realidade social que aflige negros, mulheres e pessoas com deficiência (todas com média salarial inferior na sociedade), como a necessidade de tomar vários ônibus, alimentar-se rapidamente entre os transportes e a urgência do trabalho (“agradeça, moça”). O imperativo “corre, moça” sugere um atraso – não apenas no horário, mas na ideia meritocrática que permeia a sociedade. Como se na corrida pelo sustento em uma sociedade individualista, ser mulher, negro e/ou pessoa com deficiência, mas sobretudo os três interseccionados, é estar sempre alguns passos atrás.

A violência de gênero alcança índices ainda mais alarmantes para mulheres autistas. Em pesquisa conduzida por Cazalis, Reyes, Leduc e Gourion (2022) chegou-se à conclusão de que nove em cada dez mulheres autistas já sofreram violência sexual. A presença constante dessa ameaça e a culpabilização da vítima fica ainda mais explícita no poema a seguir, onde mais uma vez a voz que naturaliza a opressão se faz presente nos versos.

Esconda seus peitos, moça
Para ele não te assediar

Esconda seus peitos, moça
Na hora de amamentar

Esconda seus peitos, moça
Para não ser chamada de promíscua

Esconda seus peitos, moça
Para não acharem que você é vadia

Esconda seus peitos, moça
Para não terem uma imagem ruim

Esconda seus peitos, moça
Para não rirem deles



Esconda seus peitos, moça
E mostre só para o seu marido

Esconda seus peitos, moça
Esconda

(MELO, 2022, p. 167)

A reiteração dos versos com construção sintática no imperativo sugere não só o violento controle masculino, mas também o trauma do sujeito lírico feminino. Importante frisar, ainda, que a repetição de sons não é exclusiva da poesia. Chamado de “ecolalia” esse é um dos comportamentos tradicionalmente associados ao autismo. Na bibliografia médica, foi abordado como repetição mecânica e ausente de sentidos. Laura Sterponi e Jeniffer Shankey (2014), contudo, revelam que a ecolalia é repleta de intencionalidade comunicativa. Ralph Savarese (2015), por sua vez, explica que a ecolalia se torna um traço estilístico na poesia de pessoas autistas.

Ainda analisando a reiteração dos versos de Melo, a repetição do primeiro verso dos dísticos e a alteração do segundo gera expectativa por alguma explicação. Esta surge, no entanto não justifica a ordem anterior, apenas busca naturalizar o machismo e o capacitismo para culpabilizar a mulher, sobretudo a mulher autista. Na penúltima estrofe, as explicações no segundo verso do dístico cedem lugar à naturalização do casamento (ademais, de um casamento em um modelo mononuclear, monogâmico, heterossexual e com papéis de gênero definidos visando ao controle masculino). Na última estrofe, por fim, temos a ausência de qualquer explicação para a imposição, agora com a repetição nua e crua do imperativo no verso final: esconda.

Cabe lembrar que esconder ao corpo e a si é algo comum tanto para mulheres quanto para pessoas autistas ao longo da história. Seja em roupas, quartos, casas, monastérios, conventos, manicômios, hospitais, escolas especiais ou outros, os corpos de mulheres e pessoas autistas foram e são repetidamente segregados e apartados da liberdade.

Como demonstrado na análise dos poemas acima, a poesia de Jo Melo surge como forma de expressão artística que transborda sofrimento, inconformismo e denúncia da realidade vivida em uma sociedade violenta e preconceituosa. No entanto, é fundamental pontuar que a poesia também transborda como manifestação de vida em sua poética. Diversos poemas de *Hipérboles* assumem um



tom mais erótico, geralmente apresentando uma sexualidade fluida e livre. Esse segundo tipo de transbordamento é fundamental, pois são poemas que rompem com os estereótipos da assexualidade e da apatia para destacar a mulher autista como sujeito desejante, capaz de amar e tornar a escrita um elemento de prazer. O poema a seguir descreve de maneira imagética e sugestiva o contato corporal entre o sujeito lírico e seu interlocutor:

A sua pele preta
Com a minha avermelhada
Formam uma nuance única
Que quando misturadas
São capazes de imitar
Qualquer obra de arte
Impossível de descrever

(MELO, 2022, p. 128)

O tom de cumplicidade assumido abre espaço não somente para o íntimo, como para a sugestão. O contato epitelial, tão caro aos autistas, ganha aqui matizes cromáticas e políticas. Se negros e indígenas sofreram séculos de violência, o poema de Melo os realça como sujeitos vivos e desejantes, capazes de simbolizar o autismo para além da denúncia e da resistência.

Uma poética das fendas em Flavia Neves

A segunda poeta que abordamos em nossas reflexões é Flavia Neves, também autista e que recentemente vem despontando no cenário poético contemporâneo. Flavia já passou por diversas experiências diagnósticas e terapêuticas em sua biografia, fato compartilhado e, muitas vezes, denunciado em seu trabalho artístico. Destaca-se também o fato de a poeta ser sobrinha neta da escritora Felicidade Albertino Meia, uma das primeiras mulheres negras a integrar academias de letras em solo capixaba.

Utilizaremos poemas presentes nos seus dois primeiros livros, *Flor* e *Rizoma*, respectivamente de 2023 e 2024, ambos com edição da própria autora. Os poemas serão reproduzidos aqui com a formatação padronizada pelas normas acadêmicas. Ressalta-se, no entanto, que as edições independentes de Flavia se justificam pela experiência estética da autora ao unir a poesia a elementos como pintura, fotografia, colagem, tipografia e caligrafia nas suas publicações.



O prazer sensorial e a ligação com elementos como a terra e a água, são destacados em diversos poemas. Essa ligação pode ser entendida como um elo ancestral entre o sujeito e a natureza que o compõe. Contudo, a interação com objetos de diferentes aspectos táteis, olfativos, sonoros, visuais, é algo bastante característico do autismo. Mais uma vez, a medicina ocidental caracterizou esse tipo de ligação como ausente de sentidos.

A autista Amanda Baggs (2007) contraria essa abordagem e classifica essa interação como uma forma de comunicação. Segundo ela, quando tateia e movimenta coisas como a água e o ar, está se comunicando *com* esses objetos, diferente da linguagem verbal dos neurotípicos, que fala *sobre* esses objetos. A pesquisadora Elizabeth Fein (2018), por sua vez, considera a linguagem autista inseparável da corporalidade, pois a classifica como um “modo de engajamento” no mundo.

No poema que abre *Rizoma*, o sujeito lírico afirma:

- Tenho vontade de experimentar cerâmica.
- As mulheres têm alguma coisa com o barro. É sério.
- Deve ser para ver se fazem um homem melhorzinho. (NEVES, 2024, n.p)

Assim, toda a questão envolvendo linguagem, corpo e sensorialidade que discorremos acima é trazida à tona. Todavia, é acrescentada a discussão de gênero, que permeará muitos dos poemas, já que o sujeito lírico assume a incumbência de falar sobre a vivência da violência perpetrada por homens.

Os símbolos líquidos também são trazidos à tona, seja por água, sangue, lágrimas, mucosa do sujeito lírico ou mesmo as águas da natureza, em chuvas, cachoeiras, enchentes. Em todos os casos, tornam-se símbolos da própria poesia, para onde convergem (ou escorrem) todas essas vivências.

deleite

poesia

aparadouro de enchentes

chuva no mesmo tom

sobre os carentes

(NEVES, 2024, n.p.)

Embora a semelhança com Melo na imagem da água associada à palavra poética, a diferença estilística dos poemas é grande. Se os poemas de Melo são



extensos e sugerem o transbordamento de situação cotidiana que estão repetidas e precisam ser verbalizadas, em Neves temos poemas curtos e diretos, mesmo quando sugestivos. É como se em Melo tivéssemos a narrativa de um cotidiano compartilhado, enquanto em Neves a imagem composta a partir de pequenas descobertas poéticas. Em ambas a vivência da mulher autista se faz presente. Em ambas, há o espaço de denúncia da violência, sobretudo médica e misógina.

a violência

não é têxtil

não é elétrica

é psiquiátrica

(NEVES, 2023, n.p.).

Assim, os variados diagnósticos psiquiátricos são revisitados, criticados e ganham novos sentidos pela poesia. A depressão torna-se resultado da exaustão em “depressiva”: “colapso / colapso / colapso: / exaustão” (NEVES, 2023, n.p.). E essa depressão resultante da exaustão, vivenciada em uma sociedade “capacitista”, racista e machista é inclusive perpetuada pelos agentes da já referida violência psiquiátrica, como conclui o mesmo poema: “técnico barato em medicina / com caneta e carimbo na mão” (NEVES, 2023, n.p.) ou em “bipolar”: “e o seu quadro, doutora, / é má formação / ou incompetência?”. A própria bipolaridade é desp patologizada no poema a partir dos fluxos das águas: “só lamento para quem pensa / que é doença / a maré subir e descer” (NEVES, 2023, n.p.).

O resultado desse sujeito que vivencia a violência, inclusive médica, é justamente a fragmentação e a diminuição da vontade de viver. Em “humanizado”, os tratamentos tradicionais são criticados, sobretudo a institucionalização, experiência extrema vivenciada por tantas mulheres e/ou autistas ao longo da história:

humanizado

de alta pedida

com a cópia do prontuário

embaixo do braço

saí do manicômio

pela porta da frente



esquartejada

(NEVES, 2023, s.p)

No poema em questão, a divisão por estrofes com diminuição progressiva de versos (terceto, dístico e monóstico), dá forma aos cortes sofridos pelo sujeito lírico no “tratamento” manicomial. Se as duas primeiras estrofes mencionam algo do sujeito (na primeira, a alta e o prontuário; na segunda, a saída), a última e derradeira não menciona mais. Apenas uma única e sozinha palavra: esquartejada. É como se não sobrasse subjetividade pós-tratamento, o que confronta o poema com seu título, que passa a ser entendido sob o viés da ironia. A ironia, por sua vez, é outra manifestação de linguagem figurada que tradicionalmente foi vista como impossível aos autistas. E a poeta autista em questão a utiliza com abundância.

Se os versos de Flavia Neves utilizam de engajamento sensorial para formular abordagens curtas, diretas, irônicas e impactantes a respeito da violência sofrida, é importante mencionar que também existe espaço para o prazer em seus poemas, ponto em comum nas duas poéticas analisadas. Nesse sentido, o poema “metodologia”, presente em *Rizoma*, é bastante significativo:

metodologia

prometo solenemente
esconder em meus silêncios
pensamentos profundos

desejo ardentemente
que as pessoas se autorizem
a deitar no chão

e ouvir as fendas

(NEVES, 2024, n.p)

Este poema apresenta dois tercetos iniciais com importante paralelismo. Ambos primeiros versos iniciam por verbo no afirmativo seguido por advérbio. O que o sujeito lírico promete solenemente e deseja ardentemente é expresso nos versos subsequentes: “esconder em meus silêncios / pensamentos profundos” e “que as pessoas se autorizem / a deitar no chão”.

Assim, a primeira estrofe rompe, mais uma vez, com a ideia do autista trancado em si, vazio de sentidos, e que não haveria o que comunicar. Toda a



poesia autista é um atestado contrário a essa ideia – a de Flavia, sobretudo, com seus pensamentos tanto silenciosos quanto profundos. A segunda estrofe se dirige não a si, mas aos outros. Deitar ao chão é mais um dos comportamentos incompreendidos e muitas vezes condenados em tratamentos “para” o autismo.

O que poucas pessoas percebem, entretanto, é que o chão é mais um elemento da comunicação autista como “modo de engajamento” (FEIN, 2018). O contato dos poros da pele e do solo é capaz de acalmar, numa espécie de abraço e acalento da mãe primeira e ancestral, que é a própria terra. Além disso, o contato com o solo amplifica a sensorialidade, permitindo, por exemplo, a percepção das vibrações sonoras. Daí o monóstico que fecha o poema na terceira estrofe, de forma incisiva e impactante. Só percebe a beleza das fendas, das pequenas ranhuras, e ouve os mínimos ruídos aqueles que se autorizam a deitar no chão.

A poesia de Flavia Neves torna-se assim não apenas (o que já seria importante) fonte de denúncia e de resistência contra violências de gênero, neurológicas, médicas. Tal como em Jo Melo, assume a criação como fonte de prazer. Neste caso, um prazer sensorial ensinado a partir da poesia na relação entre corpo e mundo. É necessário parar para ouvir fendas, água, barro, rizomas, flores para escapar à violência desumanizante da experiência ocidental.

Mais algumas palavras antes de apreciar o silêncio

No começo dessas reflexões, retomamos a figura do *griot* na África e na diáspora para pensá-la como a materialização do encontro entre tradição e futuro por meio da oralidade. O *griot* seria assim uma espécie de *continuum* pelo elemento sagrado da palavra, garantindo a influência dos antepassados em nossa atualidade. Por outro lado, abordamos a problemática do autismo enquanto *déficit de linguagem* na perspectiva da medicina ocidental. Uma “taxonomia das ausências” (RÜCKERT, 2021) define a pessoa autista a partir da perspectiva da falta de lógica, sentido, intencionalidade ou, em última instância, racionalidade.

Como pensar, portanto, em casos como os das poetisas autistas Jo Melo e Flavia Neves, que assumem um importante papel por meio da palavra e possuem ascendência africana e/ou indígena? Para responder a questão, retomo Margarete Gesser e Anahi Guedes de Mello, teóricas das deficiências que propõem um descentramento epistêmico dos corpos deficientes a partir do Sul Global, o que chamam de “aleijamentos”.

Conforme explicam (GESSER; MELLO, 2021, p. 123),



[...] produzir aleijamentos na pesquisa e na atuação profissional [...] implica o imperativo de ‘mutilar’, ‘deformar’ ou ‘contundir’ o pensamento hegemônico sobre a deficiência, provocando-lhe uma virada discursiva e epistemológica sobre as pessoas com deficiência.

Na esteira desse pensamento, propomos aqui o autismo enquanto “aleijamento da fala”. Ou seja, a utilização de linguagem pela pessoa autista é uma utilização cuja diferença não é reconhecida como tal em uma perspectiva epistêmica ocidental, sendo então reduzida à ausência. Da mesma forma que se impõe a não visão aos cegos (e não o reconhecimento de sua forma de ver o mundo), a não audição aos surdos, etc.

Jo Melo e Flavia Neves tomam o elemento sagrado da palavra para falar da experiência de opressão sofrida por si, mas também por tantas mulheres autistas negras e indígenas. Nesse sentido, como *griottes*, permitem que uma coletividade fale em sua voz. Não só denunciam e defendem o direito dessa coletividade de existir, como criam e formulam possibilidades de sonho, prazer, criação e existência para esses grupos. Encarnam assim o aspecto da continuidade e da atualização presentes na fala do *griot*.

Griottes com aleijamentos na fala, contudo, utilizam de estilos característicos da linguagem autista, como verborragia, transbordamento, ecolalia, alexitimia, fragmentação, sensorialização, atenção a fendas. Muito mais do que “mutilada”, “deformada” ou “contundida”, a poesia autista dessas autoras “mutila”, “deforma” e “contunde” o pensamento eurocêntrico e sua manifestação que violenta corpos diferentes de uma norma estabelecida.

Esse aleijamento político evidencia não só a contradição da racionalidade ocidental, como também a problemática do apartamento entre linguagem e sujeito, passado e presente, natureza e cultura. Reintegrar-se à água, ao rizoma, às fendas, ao chão, é buscar reestabelecer a unidade cósmica que resguardam os *griots* africanos.

Recentemente, o grupo de pesquisa CASY, da Yale University, o qual se debruça sobre o que seria uma cultura autista, chamou a atenção para um pertencimento “neuro-holográfico” das pessoas autistas. Segundo o projeto, “neuro-holográfico se refere à ideia de que cada pequena porção de energia e informação, seja um átomo ou o universo, reflete todas as outras partes de si mesmo de uma forma contínua e significativa” (CASY, 2025). A ideia de que a vida perpassa cada ser ou mínima parte do universo não é nova, pois já é defendida por africanos há milhares de anos.



Para o filósofo moçambicano Severino Ngoenha,

A ética africana consiste no 'reconhecimento da unidade do mundo' e do agir para manter o equilíbrio das forças, da ordem e da estabilidade. Desta concepção deriva a ideia do sagrado, fulcro de toda a vida africana, onde cada ser, cada coisa, possui uma força vital de energia divina. (NGOENHA, 2023, p. 52)

Como *griottes* no mundo, Jo Melo e Flavia Neves utilizam de sua poesia aleijada para nos devolver o pertencimento, mostrar que todas as vidas importam, pois só existem juntas e em *continuum*. Quer chamem isso de neuro-holográfico no Norte Global, quer chamemos aqui de 'griotismo', suas palavras são parte do todo que persiste e alimenta a vida.



Referências

- AYDOS, Valéria; MAGNANI, Luiz Henrique; RÜCKERT, Gustavo. Prejudice and discrimination against autistic people. *In*: SETTER, Jane; DOVCHIN, Sender; RAMJATTAN, Vijay. **The Oxford handbook of language and prejudice**. Oxford: Oxford University Press, 2025. (no prelo)
- BA, Hampatê. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- BAGGS, Amanda Melissa. **In my language**. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- BETTELHEIM, Bruno. **A fortaleza vazia**. Tradução Livraria Martins Fontes. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CASY - Cultural Autism Studies at Yale. What is autistic culture? Disponível em: <https://culturalautismstudiesatyale.space/>. Acesso em: 14 jun. 2025.
- CAZALIS, Fabienne; REYES, Elisabeth; LEDUC, Séverine; GOURION, David. Evidence that nine autistic women out of ten have been victims of sexual violence. **Frontiers in Behavior Neuroscience**, v. 16, April 2022.
- CHIZIANE, Paulina. Oralidade e ancestralidade. *In*: **Café Filosófico**. TV Universitária / Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 27/11/2018. Natal.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition**. Washington, D.C. : American Psychiatric Association, 2013.
- MELO, Jo. **Hipérboles**: afogo e transbordo em mim. Maringá: Viseu, 2022.
- MILTON, Damian. On the ontological status of autism: the “double empathy problem”. **Disability & Society**, v. 27, n. 6, 2012. p. 883-887.
- NEVES, Flavia. **Flor**. Vila Velha: Ed. da Autora, 2023.
- NEVES, Flavia. **Rizoma**. Vila Velha: Ed. da Autora, 2024.
- NGOENHA, Severino Elias. **O retorno do bom selvagem**: uma perspectiva filosófico-africana do problema ecológico. Maputo: Ethale, 2023.
- RÜCKERT, Gustavo Henrique. In our language: um manifesto poético e político de Amanda Baggs. *In*: MAGNANI, Luiz Henrique; RÜCKERT, Gustavo Henrique (orgs.). **Linguagem e autismo**: conversas transdisciplinares. Catu: Bordô-Grená, 2021. P. 14-29.
- SAVARESE, Ralph James. What some autistics can teach us about poetry: a neurocosmopolitan approach. *In*: ZUNSHINE, Lisa (org.). **Oxford handbook of cognitive literary studies**. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. 393-417.
- STERPONI, Laura; SHANKEY, Jeniffer. Rethinking echolalia: repetition as interactional resource in the communication of a child with autism. **Journal of Child Language**, v. 41, n. 2, mar 2014. p. 275-304.



A AFROCONFLUÊNCIA DO PENSAMENTO CONTRACOLONIAL, DE ANTÔNIO BISPO DOS SANTOS, NO DISCO *ÁFRICA BRASIL*, DE JORGE BEN JOR

Gilvaneide de Sousa Santos¹

UNICAMP - Brasil

Á*frica Brasil* ou o Brasil Africano é o encontro com o continente que gerou a principal base cultural do nosso país. O encruzo entre África e Brasil tem muito a nos dizer quando temos por ambição entendermos os caminhos das travessias que nos levem para outras perspectivas que não sejam as das teorias coloniais. Assim, este artigo tem por objetivo demonstrar como ocorreu esse diálogo cultural, analisando o conceito de *Afroconfluência* e *Contracolonial* presentes em *A terra dá, a terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos (2023), em diálogo com o disco *África Brasil* (1976), de Jorge Ben Jor.

África, nação ou continente? Sim, essa pergunta é relevante para iniciarmos os percursos *África Brasil*, afinal, quantas vezes já ouvimos alguém se referir à África como uma nação? Projetar uma unicidade para o continente africano é não reconhecer as *pedagogingas* (ROSA, 2019) traçadas como resistências dos povos africanos que, mesmo perpassados pelos atravessamentos das colonizações, se mantiveram, por exemplo, multilíngues. Desse modo, para *borrarmos* a imagem eurocêntrica de África, é preciso, primeiramente, entendermos alguns

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem – IEL – UNICAMP. E-mail: gilvaneidedocente@gmail.com



aspectos econômicos, religiosos, políticos e, sim, geográficos para chegarmos aos rompimentos da mono representação africana. Para tanto, fizemos uso dos trabalhos de Chimamanda Ngozi Adichie em *O Perigo de uma história única* (2009); Binyavanga Wainaina em “Como escrever acerca de África” (2005); Jessica Falconi em “Para além da Nação? Outras ‘decliNações’ nas literaturas africanas de língua portuguesa” (2021); “Pós-colonial e Decolonial”, de Elena Brugioni (2022).

África Brasil

Em 1976, Jorge Ben Jor lança “África Brasil”, o 14^a disco de sua carreira. O título já nos convida a fazer tantas conexões sobre os passos de um Brasil Africano, e o artista carioca demonstra isso também em duas letras que têm a ambição de mexer com a narrativa única sobre a nação brasileira, a “Xica da Silva” e “África brasil (Zumbi)”.

A jornalista Kamille Viola lançou, em 2020, o livro *África Brasil: Um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver* em que conta a história que está por detrás do álbum, assim como ficamos sabendo também de elementos relacionados à sua vida pessoal. Em entrevista ao Ricardo Schott, do Pop Fantasma, ela nos revela:

Charles Anjo 45 incomodava muito mais. Falar de questões raciais, discordar do mito da democracia racial, incomodava muito mais.” [...] Ele tinha essa fama de “ah, ele é alienado”. As coisas eram muito polarizadas. Mas era preciso alguma sensibilidade para entender que ele não era alienado. Ele falava de questões raciais e estava até [sic] a frente do tempo dele nesse sentido. Já haviam movimentos negros lutando por direitos no Brasil. Mas o Jorge sendo um artista famoso ganhava outra dimensão. Isso era poderoso, tanto que o Mano Brown fala que ele influenciou demais. Não era comum você ligar o rádio e escutar músicas exaltando personagens negros.²

O autor de “País tropical” pinta para nós um Brasil alegre, malandro em “bicho do mato”: “Pois, só ponho o meu boné onde eu possa apanhar/ devagar se vai ao longe/ devagar eu chego lá”. Em “Charles Anjo 45”, ele descreve um Brasil do ponto de vista de quem mora no morro: “Nosso Charles vai voltar/ Paz alegria geral/ Todo morro vai sambar/ Antecipando o carnaval/ Vai ter batucada/ Uma missa de ação de graças/ Vai ter feijoada Whisky com cerveja E outras milongas mais.”

2 VIOLA, Kamille. “O mistério de “África Brasil” (e de Jorge Ben)”. Portal Geledés, 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-misterio-de-africa-brasil-e-de-jorge-ben/>. Acesso em: 07 dez. 2023.



Samba, carnaval, feijoada, cerveja e futebol. Eu queria morar o ano inteiro no país que Jorge Ben Jor descreve, um Brasil em que aprendemos a fazer referência aos elementos de nossa cultura de forma alegre, amorosa e serena. Como exemplo disso, lembramos que é pelas letras de Ben Jor que aprendemos a chamar Zé Pelintra, uma falange dos terreiros de Umbanda, de Zé Pretinho, a olhar para as nossas referências de um ponto de vista que borra o colonialismo do imaginário nacionalista, nos lembrando de que a História tem pelo menos dois lados, a visão colonial e a do colonizado que, muitas vezes, é descartada, e tentam jogar para fora de nossa memória cultural. Enfocar a lente da História do Brasil na perspectiva das resistências foi a grande ambição de *África Brasil* a nos apresentar, por exemplo, as narrativas de “Xica da Silva” e Zumbi em “África brasil (Zumbi)”, pessoas que a História “oficial”, quando as retrata, muitas vezes, as coloca em uma posição de dúvida de sua própria existência. Nas letras de Jorge Ben Jor, conseguimos ler uma “Xica da Silva, a negra/ A imperatriz do Tijuco/ A dona de Diamantina/ Morava com a sua corte/ [...] Num castelo/ Onde tinha até um lago artificial/ [...] Que seu amor João Fernandes, o tratador/ Mandou fazer, só para ela.”

Em “África brasil (Zumbi)”, Ben Jor *conflui* a ideia do continente Africano com a nação Brasil na figura de um dos maiores símbolos de resistência que o nosso país já teve, Zumbi que junto de sua companheira, Dandara, liderou o Quilombo dos Palmares, lugar de resistência durante o período colonial e que serve de exemplo até hoje de como montar as estratégias de não se deixar dominar pelas armadilhas coloniais. Na canção, Jorge inicia a música como quem entoia um jogral, alternando a fala e o canto, como quem convida a repetir os dizeres nas manifestações de rua contemporâneas. Ele simplesmente canta: “Eu quero ver o que vai acontecer quando Zumbi chegar/ Zumbi é senhor das guerras’, senhor das demandas’/ Quando Zumbi chega, é Zumbi quem manda/ [...] Eu quero ver quando Zumbi chegar o que vai acontecer.”

Eu, como testemunha do meu tempo, digo, Jorge Ben Jor, eu vi! O Zumbi intelectual dos estudos Contracoloniais brasileiros da minha geração que se chamou Antônio Bispo dos Santos, um dos líderes do Quilombo Saco Curtume, que se situa no município de São João do Piauí. Tristemente, aos 63 anos, ele nos deixou no dia 3 de dezembro de 2023. Antes de sua partida, conseguiu escrever dois livros: *COLONIZAÇÃO, QUILOMBOS: modos e significados* (2015) e *A terra dá, a terra quer* (2013). Sua obra nos conecta à África, pois traz um Brasil que pode romper a representação do imaginário nacional e enaltecer todos aqueles que,



na sua grande maioria, aqui chegaram direto d'África para servirem de mão de obra nos cafezais, plantio do algodão, café, extração do ouro e outros trabalhos que usaram a mão de obra escravizada no Brasil colonial.

África Brasil nos faz lembrar o quanto a estrutura colonizadora molda a formação cultural de um país e nos convida a rasurar a História tida como oficial acerca dos homens e mulheres negras, assim como fizeram Chimamanda Ngozi Adichie em *O Perigo de uma história única* (2009) e Binyavanga Wainaina em "Como escrever acerca de África" (2005). Os dois escritores africanos, Adichie, nigeriana, e Wainaina, queniano, nos levam a pensar nas questões: quem são os donos da História? Como eles representam os imaginários de uma nação?

Acho que essa história única da África veio, no final das contas, da literatura ocidental. Aqui está uma citação de um mercador de Londres chamado John Lok, que velejou para a África ocidental em 1561 e fez um relato fascinante de sua viagem. Após se referir aos africanos negros como "animais que não têm casa", ele escreveu: "Também é um povo sem cabeça, com a boca e os olhos no peito". Rio toda vez que leio isso. É preciso admirar a imaginação de John Lok. Mas o importante sobre o que ele escreveu é que representa o início de uma tradição de contar história sobre a África no Ocidente: uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são "metade demônio, metade criança. (ADICHIE, 2009, p. 20).

Adichie (2009) nos lembra do papel que a literatura ocidental tem para a construção de um imaginário que serve de base para o tecer da *História única* do continente africano ou de uma nação, aquela que privilegia os *lugares negativos* em que se encontraram os colonizados. Wainaina (2005) também chama a nossa atenção para o papel dos ocidentais quando esses têm por ambição representar o outro sem simplesmente os conhecer. Em um jogo de ironia e provocação, deixa seu recado para os *ocidentais bem intencionados* que querem descrever os estereótipos e iconografia d'África colonial: "Entre as personagens, tens sempre de incluir a Africana Famélica, que vagueia pelo campo de refugiados, quase nua, à espera da benevolência do Ocidente." (WAINAINA, 2005, p. 345).

Em *Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben*, de Allan da Rosa e Deivison Faustino, encontramos uma descrição do quanto a obra de Jorge Ben Jor faz uma ruptura musical ocidental ao trazer para suas letras e ritmos a "afro-confluência" (BISPO DOS SANTOS, 2023), chegando a ser o inventor, na década de 60, do samba-rock ao lado do trio mocotó (composto por Fritz Escovão, João Parahyba e Nereu Gargalo).



Assim, para rompermos com os discursos da alteridade, em que se subalterniza o outro, é fundamental confrontar as teorias coloniais com as “contra-coloniais” (BISPO DOS SANTOS, 2023), pois assim leremos pelo menos os dois lados da História, a do colono e do colonizado, não com a intenção simplista de que basta inverter as visões que resolverem os traumas e os problemas gerados nas estruturas da *empresa colonial*, mas com a busca de encontrarmos as brechas e perpassarmos as narrativas únicas das nações que sofreram os processos de colonização e que ainda hoje lidam com suas consequências geradas pelos colonizadores, mas também pelos colonizados.

Um autor que trouxe uma perspectiva para o processo de colonização e nos apresentou caminhos possíveis para trilharmos nos tempos contemporâneos brasileiros foi Antônio Bispo dos Santos (2023) que, com seu livro *A terra dá, a terra quer*, nos chamou a fazer o confronto e não uma simples troca ou substituição dos *saberes coloniais* pelos *saberes contracoloniais*, mas um chamamento para levarmos para dentro do regime do conhecimento as perspectivas dos *saberes tradicionais*: negros, indígenas, quilombolas e entre que foram subalternizados na sociedade brasileira.

Brasil africano

O Brasil africano que Nego Bispo tece para a sociedade brasileira pode ser relacionado com o conceito de nação presente em “Para além da Nação? Outras ‘decliNações’ nas literaturas africanas de língua portuguesa” (2021), de Jéssica Falconi:

Por outras palavras, na alocução de Ferreira, o domínio das literaturas africanas — tanto a produção literária em si, quanto a crítica que a abordava — encontrava-se investido de um espírito de luta e engajamento que espelhava, direta e indiretamente, os processos políticos das independências nacionais. Assim, a relação entre literatura e compromisso esteve no cerne de uma parte significativa das intervenções, igualmente marcadas por palavras chave, tais como resistência, revolução, autonomia, libertação, afirmação, etc. (FALCONI, 2021, p. 13).

Percebemos que a formação das literaturas africanas perpassa pelos caminhos das resistências gerados na formação do estado-nação dos países africanos. No contexto brasileiro, ocorreu justamente o contrário, pois, quando, principalmente, a partir do século XIX, se buscava formar a identidade brasileira também pela literatura, é desse contexto que surge, paralelamente, o projeto



eugenista para a sua sociedade, financiado pelo estado brasileiro e sustentado pelos teóricos que sistematizaram e pintaram o retrato brasileiro. Para Dante (2002), em *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*, nomes como Silvio Romero, Afonso Celso, Euclides da Cunha, Oliveira Viana, Nina Rodrigues, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros³ são tidos como os principais nomes que projetaram e influenciam o que nós entendemos como o brasileiro.

Assim, o livro *A Terra dá, a terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos (2023) se torna relevante porque nos chama a dialogar não com o conceito de nação brasileira a partir do mito do branqueamento e da democracia racial, mas de um Brasil africano que desde o fundamento dos seus estados nacionais fincam suas bases em raízes que afloram resistências. Portanto, fazendo uso dos conhecimentos afro-diaspóricos, Nêgo Bispo tece dois conceitos que gostaria de destacar neste trabalho: a “Afroconfluência” e o “Contracolonial”.

Para o pensador, a “Afroconfluência” surge de uma característica que é própria do quilombo, pois ela pressupõe a noção de coletividade, de partilha, de viver em comunidade: “No quilombo, somos compartilhantes, desde que tenhamos nascido aqui ou que tenhamos uma relação de pertencimento.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 38). Esse conceito está relacionado ao que ele chamou de “Transfluência”, tudo aquilo que tem um percurso circular e de confluência, ou seja, que não refluí e que não tem um percurso linear: “Já no sistema cosmológico, não há refluência. A água não refluí, ela transfluí e, por transfluir, chega ao lugar de onde partiu, na circularidade.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 50-51). Portanto, nos percursos de transfluência > confluência > circular, no quilombo, não há espaço para a refluência > linear, pois o que guia a forma de agir da comunidade é a filosofia da “Afroconfluência”: “Quando nasci, havia ali uma grande ocupação territorial de pessoas afroconfluentes. Boa parte dessas pessoas compunham a minha família. As outras famílias também eram famílias afroconfluentes.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 38).

Fica nítido o quanto Nego Bispo foi generoso na partilha da filosofia que guia o quilombo e nos ensinou que a “Afroconfluência”, para além de sistematizar o pertencimento dos moradores de sua comunidade, também pode servir como uma categoria de análise, por exemplo, para lançarmos uma perspectiva para a produção cultural brasileira de Jorge Ben Jor que, em seu álbum *África Brasil*

3 Afinal, o que é o brasileiro? - O caráter nacional. In: <https://museudaimigracao.org.br/blog/migracoes-em-debate/afinal-o-que-e-o-brasileiro-o-carater-nacional>



(1976), afroconfluiu os conhecimentos herdados dos que vieram antes e teceu um olhar que a História oficial não contou, de enxergar os afrodescendentes por uma perspectiva ativa, com dignidade e os libertando da sua condição não humana através da música.

A construção de um outro espelho para o negro e a negra dentro da sociedade brasileira que não estivesse mais relacionado às teorias do mito do branqueamento ou à democracia racial é constante na obra de Jorge Ben Jor. Como exemplo disso, podemos citar outro disco, o *Jorge Ben* (1969) em que ele abre com a música “Criola”: “Criola, ah-ah, ah-ah, ah-ah/ Uma linda dama negra/ A rainha do samba, mais bela da festa/ A dona da feira/ (Uma fiel representante brasileira)/ [...] (Você, crioula, é o poder negro da beleza).”

No Podcast *Guilhotina*, “#225 Estética e política em Jorge Ben com Allan da Rosa”, o historiador e autor do livro *Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben* com Deivison Faustino, ao nos apresentar a estética do carioca, cita Lélia Gonzalez, a partir de uma base de Lacan, nos lembra de que a “Linguagem estrutura consciência” e de como o cantor e músico brasileiro fez uso desse código de forma muito sofisticada e sim, político, pois o disco *Jorge Ben* (1969), por exemplo, traz também a canção “Take it easy my brother Charlie” que nitidamente tem a intenção de estruturar a linguagem usada a ponto de se formular base para uma consciência que interfira na sociedade brasileira que se formulou no extermínio do outro, o indígena, o negro etc. Assim, ele canta: “Take it easy meu irmão de cor/ Depois que o primeiro homem/ Maravilhosamente pisou na lua/ Eu me senti com direitos, com princípios/ E dignidade/ De me libertar/ Por isso, sem preconceitos eu canto.”

Essa visão de conscientização através da linguagem musical está em *A terra dá, a terra quer* em um dos principais conceitos que Antônio Bispo dos Santos traz para seu ensaio, o de “Contracolonial”:

O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto:



estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 58-59).

O Brasil Africano de Antônio Bispo dos Santos conflui na *África Brasil* (1976), de Jorge Ben Jor, através do conceito de Contracolonial quando os dois têm como propósito buscar um modo de vida em que privilegie as *pedagogingas* (ROSA, 2019) e entre um balanço e outro montam estratégias de defesa do sistema colonial. Neste quase final dessas travessias entre África Brasil, pode surgir a pergunta: por que Nego Bispo se coloca como “Contracolonial” e não como Decolonial ou Pós-colonial ou ainda Anticolonial?

O quilombola sabia das teorias acadêmicas sobre um contra discurso hegemônico ocidental, mas ele, como uma voz que foi subalternizada, vem partilhar sua visão de mundo a partir das experiências de vida das comunidades quilombolas. E nitidamente, se coloca do outro lado da margem do rio, na terceira via: “Cabe às pessoas decoloniais, em qualquer lugar do mundo, educar sua geração neta para que não ataque a minha geração neta. [...] E a nós, contracolonialistas, cabe inspirar a nossa geração neta para que ela se defenda da geração neta dos decoloniais e dos colonialistas.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 53-54).

Desse modo, o que o músico e o quilombo propõe vai ao encontro do que Érica Malunguinho da Silva chama de “alternância de poder”, para que vivamos em um mundo “Contracolonial”, “Decolonial”, “Pós-colonial” ou ainda “Anticolonial”, não importa a palavra, enquanto não conseguirmos desenvolver uma consciência que sistematizem as mudanças necessárias para enfrentar o sistema colonial, iremos apenas repetir o que os europeus ou os Professores estadunidenses falam sobre as teorias pós-coloniais e mais uma vez silenciando os subalternos que traçam planos de sobrevivência desde os primeiros colonos em nossas terras e não nos esqueçamos: “A crítica consistente ao eurocentrismo sobre o qual se alicerça a ordem colonial [...] sobretudo no campo da crítica literária e cultural – parece se configurar ainda como a grande tarefa do pensamento pós-colonial.” (BRUGIONI, 2022, p. 225).

Considerações

Em 1890, Ruy Barbosa, enquanto ministro da fazenda, baixou um decreto em que ordenou que todos os documentos relativos à escravização fossem queimados. Ele só não contava com as nossas “pedagogingas” (ROSA, 2019), em que sempre elaboramos formas de resistências ao sistema colonial e de que o



nosso modo de registro perpassa, muitas vezes, primeiro, pela oralidade, como fica nítido na “Guará vermelho”, de Rosana Paulino:

Série “Mangue”, “Guará Vermelho”, de Rosana Paulino
para a 35ª Bienal de São Paulo, 2023



A oralidade presente, nas linhas da boca da personagem “Guará Vermelho”, de Rosana Paulino, nos faz lembrar das potencialidades dos mensageiros que resistiram ao apagamento da História oficial e guardaram as nossas narrativas contracoloniais que seguem vivas e livres como um pássaro. Assim, é preciso lembrar como se deu a “confluência” (BISPO DOS SANTOS, 2023) entre saberes africanos, indígenas e da favela: “Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 45). E seguimos na “transconfluência” sem esquecermos que o mangue é local de morte (Nego Bispo, Presente!) mas também berçário de vida: “O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 49-50).

Por fim, o nosso maior ato “contracolonial” (BISPO DOS SANTOS, 2023) tem a oralidade como a centralidade de nossa formação de uma consciência através da linguagem e presente, por exemplo, nas canções de Jorge Ben Jor,



nas pinturas de Rosana Paulino, pois, com elas, registramos as nossas resistências que atravessaram a África até o Brasil e foram capazes de chegar aos dias de hoje com as palavras dos Santos (O Milton, a Neusa, o Antônio etc). Sigamos!



Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Afinal, o que é o brasileiro? - O caráter nacional**. In: <https://museudaimigracao.org.br/blog/migracoes-em-debate/afinal-o-que-e-o-brasileiro-o-carater-nacional>
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. "Decolonialidade". In: **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**/ organização Flávia Rios, Marcio André dos Santos, Alex Ratts. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2023.
- Binyavanga Wainaina. "Como escrever acerca de África". Granta (2005).
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha de Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023. 112 pp.
- _____. **Colonização, quilombos: modos e significados** (2015).
- Brugioni, Elena. "Pós-colonial e Decolonial". In: **Breve Dicionário das Literaturas Africanas**. Organização: Fernanda Gallo. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
- CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Coleção consciência em debate/ coordenada por Vera Lúcia Benedito).
- de Vasconcelos, L. L., & Santos, G. de S. (2023). "O Erótico como resistência em "luamanda" e "mais iluminada que outras". **Caderno Seminal**, (46). Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/78117>.
- DUARTE, Eduardo de Assis. "Por um conceito de literatura afro-brasileira". In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Eduardo de Assis Duarte; Maria Nazareth Soares Fonseca. Organizadores – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 4 v. 1ª reimpressão.
- Em 1976, Jorge Bem Jor, lança "África Brasil", seu 14º disco.
- FALCONI, Jessica (2021). "Para além da Nação? Outras 'declinações' das literaturas africanas de língua portuguesa". **Abriu**, 10. 9-38. ISSN: 2014-8526. e-ISSN: 2014-8534. DOI: 10.1344/abriu2021.10.1. Received: 1/2/2021. Accepted: 11/3/2021.
- Podcast *Guilhotina*, "#225 Estética e política em Jorge Bem com Allan da Rosa".
- ROSA, Allan da. **Pedagoginga: autonomia e mocambagem** / Allan da Rosa. São Paulo: Pólen, 2019.
- ROSA, Allan da; FAUSTINO, Deivison. **Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben**. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora; perspectiva, 2023. 288 p
- Série "Mangue", "Guará Vermelho" de Rosana Paulino para a 35ª Bienal de São Paulo, 2023.
- VIOLA, Kamille. "O mistério de "África Brasil" (e de Jorge Ben)". **Portal Geledés**, 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-misterio-de-africa-brasil-e-de-jorge-ben/>. Acesso em: 07 dez. 2023.



_____. **África Brasil:** um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc (Coleção Discos da Música Brasileira), 2020. 176 p.



ENTRE AS MARGENS CATOLAICAS DE UM GRIÔ: CHICO CÉSAR

Tânia Lima¹
UFRN - Brasil

Ana Cláudia Félix Gualberto²
UFPB - Brasil

“Ouça o som do meu tambor”

NAÇÃO ZAMBERACATU

Da macrobiótica à noite de meu bem: de Machado de Assis a Lima Barreto, de Luiz Gama a Cruz e Sousa, de Chiquinha Gonzaga a Auta de Sousa, de Maria Firmina dos Reis a Carolina de Jesus, de Geni Guimarães a Calila das Mercês, tudo segura a onda do mundo, quando um poema não se cala.

Na movência dos dias, a repetição das marés ultrapassa o que parece rotina na engrenagem camaleoa do sistema capitalista, que transforma continuamente o desconhecido mundo em irreconhecível. “Tudo zoa/ tudo arrulha/ para dentro do imprevisto” (MARANHÃO, 2002, p. 47). Isso é também “investir contra o

1 Professora Titular do Departamento de Letras – UFRN., contribui com o programa de Mestrado no Isced – Sumbe Angola; também faz parte do quadro de professores permanentes do mestrado em Artes – ProfArtes, orientando trabalhos em arte e oralidade africana - indígena. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doc sobre as figurações da natureza insular na poesia africana de Conceição Lima na UFRJ, sob supervisão da professora Carmen Tindó.

2 Ana Cláudia Félix Gualberto – Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos (DLCV) e do Programan de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).



silêncio que o já oprimido economicamente ficou reduzido, perdendo os direitos trabalhistas e de reivindicação de classe” (SANTIAGO, 1989, p. 17).

Em se tratando de Chico César, um bom poema nunca se omite de dizer o que tem para ser dito em dois simples versos da canção “Reis do Agronegócio”: “Vocês que enxotam o que luta por justiça/ Vocês que oprimem quem produz e que preserva”. A nota desafia o coro dos fascistas contentes. O tom de denúncia ironiza o tempo do poema a partir de uma leitura anticolonial. O poeta dedilha uma melodia que sai de um bemol ou de um som sustentado em tom de lamento negro. Chico César sobrevoa uma flauta de bambu, salta para dentro de uma oca da vida Yanomami e reivindica respeito e dignidade aos povos originários.

É bom que se diga que, em Chico César, a poesia de rua anda de mãos dadas com os filhos da minoria. Poesia é canal de lucidez viva; é atalho de rebeldia acesa. O escre/ver/viver. A ‘escrevivência’ de uma Conceição Evaristo em *Poemas de Recordação*. E apesar de tudo e de um mundo maluco e doente, há a poesia, vive-se nela, morre-se por ela, finge-se por ela. O poeta que trai seu poema em defesa da vaidade de ser é um infeliz. Devemos manter os olhos bem acesos para andar por aí com nossa cabeça insubornável. A palavra capitalismo nunca brinca em serviço. Há um deus maior que escraviza trabalhadores da terra. Pão e terra contemporâneos continuam crucificados a depender do marco temporal.

Na menor sílaba dos tempos, há um deus menor que anda com minorias, vive pelas ruas, morre a cada corte de árvores e montanhas, poluição de rios e mares, dizimação dos povos das florestas. Esse deus menor, deus da minoria, vive nu no meio de nós, habitante das ruas, feito Exu, morre todos os dias de bala perdida, de racismo, de transfobia, de sexismo. Enquanto isso, o deus gigante vive contabilizando o dízimo na bolsa de valores, o deus mercado de que fala Adorno, não dorme nunca, celebra o “progresso”, mas qual “progresso”? Se “progresso” não é prédio, mas qualidade de vida, enquanto houver fome, não se pode falar em progresso.

Vocês que criam, matam cruelmente bois
Cujas carcaças formam um enorme lixo
Vocês que exterminam peixes, caracóis
Sapos e pássaros e abelhas do seu nicho
E que rebaixam planta, bicho e outros entes
E acham pobre, preto e índio tudo chucro
Por que dispensam tal desprezo a um vivente?
Por que só prezam e só pensam no seu lucro?



(CÉSAR, Reis do agronegócio, 2015)

Na contramão dos tempos, Chico César dedilha, já em seu primeiro álbum *Aos Vivos* (1995), bem como no primeiro audiolivro *Cantáteis - cantos elegíacos de amozade* (2010), percebe-se ali, na gênese de sua produção poética, uma tradução das mais lúcidas sobre a condição da exploração de mulheres trabalhadoras em um sistema estruturado nas bases esmagadoras de um capitalismo colonial:

Mama África
A minha mãe
É mãe solteira
E tem que fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia

[...]

Quando Mama sai de casa
Seus filhos se olodumzam
Rola o maior jazz
Mama tem calo nos pés
Mama precisa de paz

Mama não quer brincar mais
Filhinho dá um tempo
É tanto contratempo
No ritmo de vida de mama

(CHICO CÉSAR, Mama África, 1995)

O poeta Chico César não negocia com a patifaria do fascismo do capital, sendo colocado de forma abjeta, como se observa na letra da canção “Reis do Agronegócio”. Contudo, há um diálogo corrosivo aí com o mimetismo kafkaniano: o homem-barata que se transforma em ser parasita, quase um home guabiru no estilo Josué de Castro em sua estética da fome. Uma metáfora filosófica que denuncia a condição subumana e desumanizadora da sociedade contemporânea.

Mesmo cientes de que o viver mantém um pacto com o perigoso, é necessário tentar viver não apenas para sobreviver, mas também para lutar por um novo



modo de viver. Viver poeticamente é viver para além do sobreviver. Enquanto houver poesia haverá poetas dentro dos mundos propagando mudanças sociais.

O pessoal é político porque o corpo individual é um corpo coletivo. O eu poético do musicista fala a partir do eu coletivo. Absorvendo os ritmos africanos, Chico César transfigura o pulsar musical dos enredos afrodiaspóricos ao sinalizar diálogos maravilhosos com os recursos da música eletrônica. Em sintonia com o aparelho tecnológico, amplia-se uma “*fusão*” com a poesia popular, com a música africana, indígena e com a partitura europeia. Chico César, em sua estética engajada, requisita dialetos variados a ritmos bem heterogêneos. Já não importa criar um ritmo só ou uma identidade brasileira para um país tão diverso, como bem almejava o nacionalismo antropofágico, como bem sinaliza Silviano Santiago. Também não interessa estender uma leitura identitária à cultura do país como pretendia a turma da Tropicália. Se por um lado, a turma da antropofagia e os tropicalistas foram advindos da classe média; por outro lado, Chico César é representante da classe popular, e desvela uma lírica negra que traduz um profundo amor pelo mundo. Na lírica do poeta paraibano, a arte é representação da lírica ancestral que celebra a voz do povo afro-indígena a partir de composições endereçadas ao povo brasileiro. Isso não quer dizer que a estética negra de cunho popular não requisite, no campo da crítica literária, uma leitura de cunho erudito no meio do cancionário popular nordestino, a exemplo de um Solano Trindade, de um Ascenso Ferreira, de uma Jarrid Arraes ou mesmo de uma Marilene Felinto em sua saga das *Mulheres de Tijuco* ou na pegada do Slam pernambucano de uma Bell Puã. Em Chico César, no álbum Estado de Poesia (2015) a lírica popular bebe no estado de poesia de uma cantoria do rapper urbano, que nasce nas cordas de emboladores repentistas e ressoa na prosa de um cordel endereçado à sonoridade de um sertão paraibano ao de um eco ambiental suburbano:

No Sumaré

No Sumaré ali na pra praça atrás da MTV
Moravam dois mendigos, dois amigos um deles travesti
Eles fizeram da praça um jardim
Aparando a grama sem grana com gana
Só porque estavam a fim
Um dia ô desgraça
Um morador mandou eles saírem
Pedia ô desgraça
A burguesia não quer, mais florzinha na praça



Pra eles flor, é bom no cimitério da Dr. Arnaldo
 Faça um favor leva essas flores pra longe daqui
 E hoje só resta, a praça vazia
 Porque na noite fria o cachorro do rico faz o seu pipi
 Só resta a praça vazia
 Porque na noite fria o cachorro do rico faz o seu pipi
 Assumo no sumo, do sumo, no sumo
 Os noiado fuma crack, onde nós puxava fumo
 Resumo no sumo, do sumo, no sumo
 Os noiado fuma crack, onde nós puxava fumo
 Pra eles flor, é bom no cimitério da Dr. Arnaldo
 Faça um favor leva essas flores pra longe daqui
 E hoje só resta a praça vazia
 Onde na noite fria o cachorro do rico faz o seu pipi
 Só resta a praça vazia
 Onde na noite fria o cachorro do rico faz o seu pipi
 Resumo no sumo, do sumo, no sumo
 Os noiado fuma crack, onde nós puxava fumo
 Resumo no sumo, do sumo, no sumo
 Os noiado fuma crack onde nós puxava fumo

Andar contra a corrente, em poesia cantada, vem de muito longe. Antes, quando os poetas traçavam o mapa astral da terra para realizarem suas plantações no antigo Egito, perto dali os trovadores *griots* cantavam para curar as feridas da alma, para celebrar a ética. O *griot* cantador não apenas cantava, mas, sobretudo, profetizava com as contações de histórias que encantavam o mundo a partir da palavra cantada. Quando chegaram os colonizadores e mataram os contadores *griots*, o mundo deixou de seguir o rasto dos ancestrais, para seguir o mundo da técnica, morada da tecnologia atual.

De alguma forma a fala de um poeta *griots* nos remete ao pensamento de Krenak (2019, p. 09): “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos”. Se tudo ao redor gira em torno da palavra natureza, o cosmo, o mapa astral, a numerologia, a cabala, o candomblé, a umbanda, até a “cigana que lê a mão de Paulo Freire”, em um verso de Chico César, ressignifica que não devemos ter medo de conversar com árvores, ou mesmo de pedir conselhos ao rio Solimões.

Basta lembrar que Krenak (2019, p. 15), já nos alertava que:



Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil me perguntaram: Como os índios vão fazer diante de tudo isso? Eu falei: Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é como os brancos, como que vão fazer para escapar dessa.

Ainda em 2018, com a entrada da extrema direita pela porta dianteira das *fake news*, vários astrólogos comentavam, a exemplo de Carlos Harmitt, que em 2019, urano entraria em touro até o ano de 2026. A natureza de lá até aqui não deu tréguas. E nos quatro anos seguintes, o que vimos, além da banalidade do mal, foi uma resposta furiosa da natureza, iniciando em 2019, com a questão de Brumadinho em Minas Gerais, e terminando em 2022, com a dizimação de crianças indígenas Yanomami, em situação análoga aos campos de concentração nazistas.

Começamos 2026, com invasões guerras, enchentes e deslizamentos de terras em Juiz de Fora, “Master banqueiros”, surrupiando cofres públicos em troca de uma ética estelionatária, tudo em nome de uma política fascista. O capital dolarizado de ilegalidade, enquanto o ouro amazônico sendo levado de terra Yanomamis, por outro lado, qual o custo do ouro, o colar de ouro, as pedras preciosas, o petróleo da refinaria sendo privatizado como moeda de troca. Será que existe ouro puro na História do Mundo. Na cultura planetária, o ouro é símbolo de riqueza e de sucesso. Quantos mundos afora almejam um colar de outro estendido em prateleira de uma joalheria de um shopping? Mas qual é o preço de uma pepita de ouro? O filme “Diamante de sangue” (2007) fala sobre o contrabando dos diamantes rosa em África. Recentemente, em 2021, naquelas sessões de cinema Varilux, a película francesa “O destino de Harffmann” (2021) relatava a vida de um joalheiro nos anos de 1940, durante o massacre do nazismo mundo adentro.

Sem verdades prontas, mas a título de provocação, a forma como construimos a ideia de humanidade, não seriam “escolhas erradas que fizemos ao longo dos séculos, justificando o uso de violência?”. (KRENAK, 2019, p. 07). Como acrescenta Krenak (2019, p. 13): “Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar”. Não sabemos abraçar o rio, se o rio está morto, peneirado pelo mercúrio venenoso do garimpo ilegal.



Desmata minas, a Amazônia, mato grosso...;
Infecta solo, rio, ar, lençol freático;
Consome, mais do que qualquer outro negócio
Um quatrilhão de litros d'água, o que é dramático
Por tanto mal, do qual vocês não se redimem
Por tal excesso que só leva à escassez
Por essa seca, essa crise, esse crime
Não há maiores responsáveis que vocês

(CHICO CÉSAR, O Rei do Agronegócio, 2015)

O poético em Chico César também é metáfora de provocação. Há uma sátira ambígua que alerta os olhos do leitor que escuta o poema em formato de engajamento. Ambiguidade essa que remete à celebração da desconfiança ou mesmo da inteligência ou quem sabe do excesso de destruição ambiental em detrimento de tanta fome e escassez mundo afora. O poeta requisita outro tipo de atitude como saída para um mundo em guerra e ódio.

A exemplo do que estamos falando, a extinção da fauna e da flora se estenderá em uma proporção alarmante, enquanto estivermos ainda sob a tutela de problemas de ordem ambiental, ou mesmo sob a dependência do fardo grandioso de empresas gigantes antiecológicas. A escassez de recursos, a falta de água, a degradação do solo terrestre, a ampliação da camada de ozônio, o degelo do Ártico, tudo ao redor leva ao colapso das comunidades locais e a violência étnica e tribal que se tornou a característica mais central desde a pós Segunda grande Guerra Mundial.

A expansão de consciência requer mudança, não apenas de percepção, mas de valores. A antiecologia envolve uma moral e engloba uma crise de dominação, competição, ânsia de poder. Se o que é saudável apresenta-se como modelo ecossistêmico em equilíbrio dinâmico e conservado, o que é ruim atrai hierarquias, novos desequilíbrios, medo, pânico, doenças físicas, psíquicas, ambientais.

Com Chico César, o movimento poético é movimento político, a palavra em estilo *Torto Arado*, nada é enfeite, pois tudo se arruma por outros sentidos e lugares ao embaralhar as batidas de canções populares à frente do legado cultural sertanejo. Sem descuidar dos detalhes da lírica com o resto do mundo, o som se transformou em porta-voz principalmente de contestação social. Nesse sentido, não é mais a cultura brasileira que entra em questão, como se observou com a Tropicália, mas a diversidade cultural do local sobre o regional ou nacional. O Nordeste como diz Belchior são vários em um só. Daí o mote contemporâneo:



Do Catolé para o mundo. A música de Chico César ocupa, assim, os vários lugares da cultura, mas se reconhece pertencente à cultura local da Paraíba.

Na deglutição transcultural que faz Chico César no poema, entram também outras linguagens e ritmos em consonância com a cultura “local” contemporânea. Tanto na cultura indígena quanto na cultura africana, o local tem uma especificidade mística. Enquanto os tropicalistas, ao misturarem expressões coloquiais a ritmos estrangeiros, dedilhavam notas de MPB para alcançar as guitarras elétricas, Chico César usa os acordes populares de um Jackson do Pandeiro para transgredir a música popular brasileira, através do reggae, do samba, da bossa nova, da tropicália, do *rap*, do *hip hop*, do *blues*, do *rock’n’roll*, do *funk*, à música eletrônica, o coco, o caboclinho, o pastoril, o maracatu, a embolada, o *jazz*.

A proposta desse movimento de engajamento de Chico César em reumanizar o presente, ao sugerir uma ruptura com todo o legado de miséria e exploração humana, suscita uma reformulação de todo um sistema que mata e dizima em nome do lucro. Uma cadeia cíclica que precisa mais do que nunca ser repensada. Pois é sabido que, nos locais menos poluídos, os viveiros de camarão e a exploração imobiliária imperam como poluidores do ecossistema, além de outros agravantes. Nas questões mais essenciais, a humanidade tem caminhado para trás. No largo círculo dos dias, a fome no mundo ainda faz parte das preocupações dos ecólogos do Século XXI.

Aos poucos, novos estudiosos se aventuram em estudar o bioma de forma mais consciente, observando nos detalhes a importância que cada espécie representa. Lentamente, a luta em defesa da natureza vem ganhando forte visibilidade inter[nacional]. Alguns poetas se tornam expoentes na forma de observar como a NATUREZA se posiciona entre a barbárie e a esperança. Um sentimento de indignação alinha a missão de novos escritores por novas mudanças no coração humano. Somos, como estudiosas da questão ambiental, umas pessimistas alegres, mas não deixamos teimosamente de acreditar na luta local de nosso povo, os filhos da Terra, uma nação de seres enlameados, fraternalmente interligados à classe dos destituídos.

Por essa geografia de miséria em que se podem pesar os aterros inúmeros realizados ao longo de quatro séculos de exploração do ecossistema da Terra Brasilis, em nome de um poder econômico. Poder que, muitas vezes, deseja apagar os indícios de revolta e indignação que ainda teimam em se reproduzir dentro de uma voz eco-lógica. Como disse o pajé yanomami Davi Kopenawa, “o mundo acredita que tudo é mercadoria, a ponto de projetar nela tudo o que somos



capazes de experimentar. A experiência das pessoas em diferentes lugares do mundo se projeta na mercadoria, significando que ela é tudo que está fora de nós” (KRENAK, 2019, p. 23).

O que está em questão, de agora para frente é o ecocentrismo, máximo de cuidado e proteção a todos os seres deste planeta. Em uma visão sistêmica ecológica, observa-se uma “ecosofia” onde cada ser é responsável por uma parte mínima deste mundo; comunga com uma visão planetária mais próxima da vida vegetal, animal, mineral. A ecosofia não é o estudo de partes fragmentadas, dissociadas, mas reconhece uma interdependência de todos os fenômenos naturais, e o fato de que, enquanto sociedade, estamos todos interligados aos processos cíclicos da natureza. Em grande parte, os problemas são varridos para debaixo da ponte. A ecologia lida com uma questão principalmente cultural. A visão sobre o mundo tem mudado a maneira de encarar a fala da natureza do mundo antes de nós. “Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui.” (KRENAK, 2022, p. 08)

Se olharmos bem, a fala da unidade não necessariamente é tirânica, mas muitos tiranos fazem da unicidade um pensamento patológico, uma ideia fixa de destruir tudo ao redor a partir do enriquecimento ilícito. A grave crise humanitária não é porque destruimos mares, florestas, rios, mas principalmente porque criamos uma tecnologia de ponta que está melhor do que o ser humano, como denuncia José Mujica em uma de suas últimas entrevistas. Somos o bicho mais criativo, mas somos a erva daninha do planeta, dizíamos a cada dia a humana condição de nos tornarmos seres livres em nossa ‘radical solidão’. Como adiar o fim do mundo, nesta violência-época tão veloz de tempos pós mortos, pós-covid? A arte de contar e de recontar histórias, como diz Krenak, poder contar mais uma história é adiar o fim do mundo.

Na visão do pensador indígena Ailton Krenak (2019, p. 33), uma pergunta deveria ser feita a cada dia, “Qual é o mundo que vocês estão agora empacotando para deixar às gerações futuras? Você vive falando de outro mundo, mas já perguntou para as gerações futuras se o mundo que você está deixando é o que elas querem?”.

Na teia das identidades coletivas, modifica-se a própria concepção existencial entre o eu e o mundo. Com isso, entra no ar a grande teia interligada virtualmente às redes de mundos e outros lugares. A luta do poeta com o mundo é uma luta de metáforas. As metáforas de forma lenta ou inesperada sugerem mudanças



inéditas no ser. O sujeito na modernidade sente uma necessidade infinita de repertoriar a 'natureza do agronegócio' juntamente com aqueles que estão em torno de uma socialização, batizada pelo batuque.

Na poética em tom de denúncia de Chico César corrompe-se a possibilidade de profundidade nas relações humanas que se tornam cruas e vazias frente ao grande mundo periférico. Mas o poeta é o que 'rexiste' e convida o mundo a recriar o telúrico a partir do próprio quintal global: Comovido pela contradição humana, Chico pinta o moderno na tinta do fragmento e avança com à procura de algum sentido para o caos do presente, Chico César tece arranjos aos mundos afrolatino-americanos que se apresentam a um passo da 'supermodernidade'. São lugares da diversidade, carregados de sonoridade por dentro das lições dos grandes centros, mas também em diálogo com os recursos sonoros da zona africana e os trânsitos mais periféricos.

A criatividade poética de um Chico César é uma sublime capacidade de irreverência musical e, por mais absurdo que se perceba o mundo, talvez, o momento atual seja o mais criativo e comunicativo da história da humanidade. E tudo se camufla de novidade, mas nada é novo no velho mundo. Busca-se liberar as vozes da alteridade silenciadas pelas agressões sociais, raciais, sexuais, religiosas etc. A efervescência dessas híbridas correntes alinhava, de alguma forma, o excesso de razão e centralismo de um poder unificador nas esferas mais simples e mais complexas da sociedade

A 'cidade' sinaliza poucas saídas para as fronteiras periféricas, e são justamente essas que estão sendo violentadas pela ordem social em que estão inseridas: cidades x favelas. E as complexidades se avolumam, nelas só existem dois lugares: a cidade e as ilhas. Em sua travessia à beira do caos, a poesia elucida as inúmeras situações dos problemas de incomunicabilidade entre os homens e seus diversos mundos. A poesia revela, nesse sentido, um mergulho na condição humana localizada na extemporaneidade cultural. É a poesia que decanta os sofrimentos humanos submetidos à crueldade do momento histórico.

Em poesia, o poeta, o amor, o povo, a arte, os intelectuais se confundem no ensino da transgressão, na "pedagogia do afeto", lembrando aqui de bell hooks, pois ainda é o amor é a única arma em que se pode adiar o fim do mundo, como bem anuncia Chico César (2019): " O amor é um ato revolucionário/ (...)/ Quem ama fala ao mundo mesmo mudo/ Seu pulso é a pulsação do universo em dança/ Nas inquietações da guerra insana a paz alcança/ quem traz a lança do amor e seu escudo". Nossas saudações a Oxóssi e Xangô.



Referências

CÉSAR, Chico. **Cantáteis**: cantos elegíacos de amozade. Intérprete: Chico César. Compositor: Chico César. São Paulo: Tocalivro – Livrofalante, 2010.

CÉSAR, Chico. **Estado de poesia**. Intérprete: Chico César. Compositor: Chico César. *In*: ESTADO DE POESIA. Intérprete: Chico César. São Paulo: Altafonte, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0hJjnsMlBp0UAWXrjousGD>. Acesso em: 26 set. 2023. (faixa 03, 05:24min)

CÉSAR, Chico. **Mama África**. Intérprete: Chico César. Compositor: Chico César. *In*: AOS VIVOS. Intérprete: Chico César. São Paulo: Velas, 1995. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4S18cCp2R0Z0SdbCwNC4ZL>. Acesso em: 26 set. 2023. (faixa 02, 03:34min)

CÉSAR, Chico. **Reis do agronegócio**. Intérprete: Chico César. Compositor: Chico César. *In*: ESTADO DE POESIA. Intérprete: Chico César. São Paulo: Altafonte, 2015. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4lMFoc3c4XoEBZlTFhibMY>. Acesso em: 26 set. 2023. (faixa 14, 11:01min).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte / São Paulo: Editora Itatiaia / Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

COUTO, Mia. **Cada homem é uma raça**. Lisboa: Editora Caminho, 1994.

DIAMANTE DE SANGUE. Direção: Edward Zwick. Produção: Virtual Studios. Estados Unidos: Warner Bros. 2007. (2h23min).

FERREIRA, Jerusa Pires. **Os ofícios tradicionais**. Revista USP. São Paulo (29):102 106, março/maio 1996.

FINNEGAN, Ruth. **Oral literature in Africa**. Oxford University Press, 1970.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Educação tradicional na África. *In*: Revista THOT. São Paulo: Associação Palas Athena, N. 64, p. 25-26, 1997.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Amkoullel. **O menino fula**. Tradução Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo, Palas Athena/Casa das Áfricas, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO (Editor). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIMA, Tânia. **A bela estrangeira**. São Paulo: Editorial Cone Sul, 2001.

LIMA, Tânia. **Brenhas**. Fortaleza: Mangue & Letras, 2003.

LIMA, Tânia. **Berimbaus de Lata – maracatu palavra**: Natal: Sebo Vermelho, 2016.

LIMA, Tania. **Ponta Negra**. Natal: Sol Negro, 2024.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.



- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.
- KRENAK, Ailton. **Radicalmente vivos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020c.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- MARANHÃO, Salgado. **Sol sanguíneo**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- O DESTINO DE HAFFMANN. Direção: Fred Cavayé. Produção: Vendôme Production. França: Dai Dai Films. 2021. (115min).
- ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Campinas: Papyrus, 1998.
- SANTOS, Antônio. Bispo. **Colonização, quilombos. Modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015, p. 89.
- SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J (org.). **História Geral da África: Metodologia e pré-história da África**. Tomo I, São Paulo, UNESCO, 1982



A POESIA-TAMBOR DE ELIO FERREIRA



*"Baticum tambor
tum-tum!
Baticum martelo
tem-tem"*

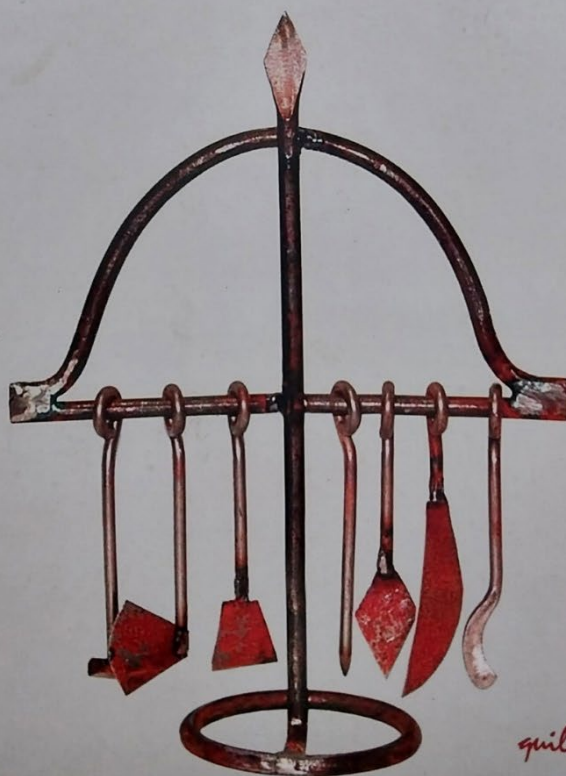
Elio Ferreira



Elio Ferreira

América Negra

& outros poemas afro-brasileiros



quilombhoje





Quero as canções alegres e tristes
na língua dos meus Orixás.
Quero minha pele escura,
o beijo de gamela,
a bunda de sovela,
a venta de fole,
o cabelo de pixaim,
os dentes de marfim.

ELIO FERREIRA



DO GRITO AO CANTO, DA ÁFRICA ÀS AMÉRICAS: VOZES NEGRAS E A RESSIGNIFICAÇÃO DA DOR

Vanessa Ribeiro Teixeira¹
UFRJ - Brasil

*Para Elio Ferreira,
em jeito de prece que abrande e
abraça o ferro em brasa*

*Podem desterrar-nos,
levar-nos
para distantes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!*
“SÚPLICA” (1949) - NOÉMIA DE SOUSA

A partir da experiência visual e sonora provocada pelas performances de expo-
nentes da música negra nas Américas, nomeadamente Abbey Lincoln (1964)
e Milton Nascimento (1987), atravessadas pela investigação crítica do poema
“Súplica”, da moçambicana Noémia de Sousa (1949), e de alguns versos da obra
América Negra (2004), de Elio Ferreira, pretendo ler, com Fred Moten, professor

¹ Professora e Supervisora do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ (PPGLEV-UFRJ). <http://lattes.cnpq.br/1496045632385590>



e crítico literário estadunidense, a pretitude como “um movimento estendido de uma revolta específica, uma irrupção contínua que anarranja [*anarranjes*] cada linha” (MOTEN, 2023, p. 27).

“Prayer/Protest/Peace”² é o título do tríptico apresentado pelo Max Roach Quartet, no qual a performance, marcada pelo avanço cortante da perturbadora voz de Abbey Lincoln, nos obriga a perguntar: quantos tempos, quantas gerações, quantas vidas cabem entre os minutos 9:58 e 18:59? Existindo aquém e além da suposta universalidade da estrutura sônica – fundamentalmente arbitrária, desde Saussure, mas, aqui, especialmente falha em sua função de dizer algo a partir da relação significante-significado –, a voz de Lincoln e o seu “grito-canto” – na falta de melhor expressão e assumindo, desde já, a falência do meu próprio exercício da linguagem diante do acontecimento – nos lança numa espiral vertiginosa, cuja origem é incapturável, ainda que, de alguma maneira, (pré)sentimos tocá-la, ou somos tocados por ela. Em *Discurso Caribenho* (1989), diz Edouard Glissant:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais. (GLISSANT, 1989, p. 248)

O processo de objetificação que envolveu a entrada forçada do corpo negro no Novo Mundo, efetivamente obrigou à criação de novas experiências na linguagem, de forma a “dessarranjar” a linha e a lógica linguística eurocentradas, engendrando uma sobrevivência da subjetividade. Antes do verbo e da letra, o som – eventualmente tornado música – comunica e, no caso da diáspora negra, é elemento primaz. As errâncias e experimentações sonoras que estão na base dos *spirituals*, do blues, do jazz, do canto dos vissungos mineiros, remetem à mesma experiência seminal da diáspora negra: o tumbeiro, a corrente, o chicote, a dor. A resistência à coisificação à qual as vidas pretas estavam condenadas produziu algo que, entre a dor e o gozo, fica na memória do tempo, transmitido por gerações, como um código da cor. Não à toa, Fred Moten em *Na quebra* – a estética da tradição radical preta (2023) lê/ouve/sente/interpreta a vocalização de Abbey Lincoln da seguinte forma:

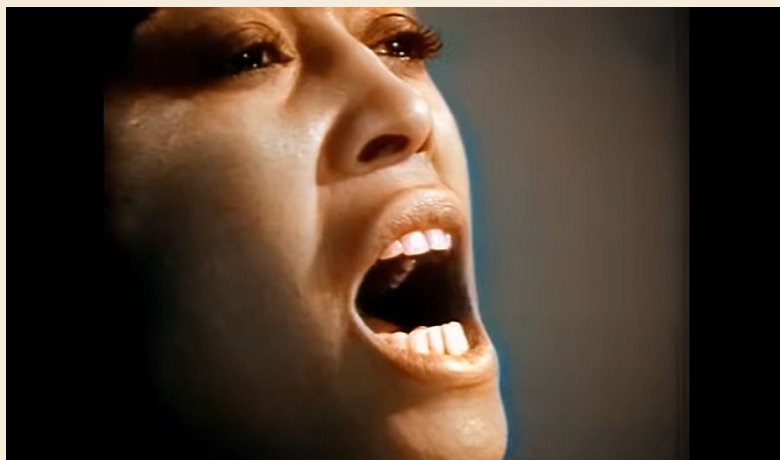
[...] Lincoln cantarola e depois grita sobre a percussão cada vez mais intensa e insistente de Roach, movendo-se inexoravelmente em direção

2 Abbey Lincoln e Max Roach Quartet (BRT TV Studio, Schaarbeek, Belgium, January 10, 1964. Colorized)



a um local distante das palavras - se não além, pelo menos inacessível a elas. [...] Você não pode deixar de ouvir o eco do grito de Tia Hester que, no momento da articulação, carrega um sobretom sexual, uma invaginação que reconstitui constantemente toda a voz, toda a história redobrada e intensificada pela mediação de anos, recitações e audições. (MOTEN, 2023, p. 49)

Imagem 1 – Close de Abbey Lincoln na performance do tríptico “Prayer/Protest/Peace”



Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/Z5GSYwveJRw?t=1030>. Acesso em: 13 maio 2025.

Tia Hester e seu suplício... O “espetáculo terrível” presenciado por Frederick Douglass, seu sobrinho, aos 8 anos de idade e, posteriormente, relatado na sua famosa *Narrativa de vida de Frederick Douglass*, de 1845, é reconhecido pelo ex-escravizado, escritor e abolicionista, como uma espécie de “portal”. Em suas palavras:

[...] Aquilo me impactou com uma força tremenda. Era a porta sangrenta, a entrada do inferno da escravidão, que eu me preparava para atravessar. Um espetáculo terrível. [...] Fiquei tão mortificado diante daquela visão que me escondi no armário, e só ousei sair muito depois de encerrada aquela transação sangrenta. Achava que eu seria o próximo. Tudo era novo para mim. Nunca tinha visto nada como aquilo antes. (DOUGLASS *apud* MOTEN, 2023, p. 46-47).

Até então, o menino, crescendo como um criado da casa grande, ainda não entendia bem a maquinaria da violência e da objetificação que sustentava a escravidão. E por que deveria sabê-lo, sendo apenas uma criança? A imagem sobre a qual desejo me demorar aqui, no entanto, é a da “porta”, porque é somente a



partir da visão e audição daquele “espetáculo terrível” que Douglass começa a ouvir os cânticos dos escravizados que o cercam nas andanças pela “Fazenda do Solar” de uma maneira diferente: “Às vezes, penso que a mera audição dessas canções faria mais para imprimir em algumas mentes o caráter terrível da escravidão do que a leitura de volumes inteiros de filosofia sobre o assunto”. (DOUGLASS *apud* MOTEN, 2023, p. 48). É só a partir da dor – mesmo que ainda não experimentada diretamente – que esses cânticos começam a fazer sentido. Só, então, comunicam. Mesmo que pareçam, por vezes, ininteligíveis. Lembra Douglass: “‘Estou indo lá pra Fazenda do Solar/ Vou, sim! Vou, sim! Vou, sim!’ Cantavam isso como refrão entre versos que outros tomariam por jargão ininteligível, mas que, para eles, eram repletos de significados” (DOUGLASS *apud* MOTEN, 2023, p. 47).

Sobre o “barulho”, incompreensível e incapturável, pois elaborado como estratégia de fugitividade da existência escravizada, diz Glissant:

Desde o início (isto é, a partir do momento em que o crioulo é forjado como meio de comunicação entre escravo e mestre), o falado impõe ao escravo sua sintaxe particular. Para o homem do Caribe, a palavra é, antes de tudo, um som. O barulho é essencial à fala. A barulheira é discurso. [...] Como a fala era proibida, os escravos camuflavam a palavra sob a intensidade provocadora do grito considerado nada mais do que o chamado de um animal selvagem. Foi assim que o homem despossuído organizou seu discurso, tecendo-o na textura aparentemente sem sentido do ruído extremo. (GLISSANT, 1989, p. 123-124)

Eis que essa “comunicação selvagem” – perspectiva do narcisismo branco-cêntrico escravista que “acha feio o que não é espelho” – se transforma em algo fundante para a arte negra nas Américas. Assim como o evento de Tia Hester se apresenta como um novo nascimento para o menino, no sentido de imprimir um novo sentido de origem à sua existência, o vivido narrado por Douglass, performado pela escrita autobiográfica, torna-se, para uma gama de estudiosos, entre eles o próprio Fred Moten, uma espécie de marco originário das performances artísticas radicais pretas estadunidenses. Evoco, então, as palavras de Abbey Lincoln sobre sua relação com o canto. Em novembro de 1999, numa apresentação na Ford Foundation Jazz Study Group, da Universidade de Columbia, Lincoln afirma:

[...] você não pode cantar jazz / Quando Bird estava por perto, ele sabia que não estava tocando jazz. Ele estava tocando seu espírito. E acho que esse é o problema para muitos músicos na cena agora. Eles acham que estão tocando jazz. Mas não existe tal coisa, na verdade/ Sou possuída pelo meu próprio espírito/ Esta é a música da musa africana/ Só quero ser útil aos meus antepassados/É um trabalho



sagrado e é perigoso não saber disso porque você poderia morrer como um animal aqui embaixo.

“Morrer como um animal”, para cantora, menos tem a ver com as formas de matar, orientadas pelos senhores que efetivamente veem homens, mulheres e crianças negras como animais, e mais com as formas de sentir e afirmar a existência subjetiva dos “despossuídos”. A música, dessa forma, lograria manter o “espírito” livre diante do corpo escravizado. Paul Gilroy (2012) afirma que “[o] poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua” (p. 160), tendo em vista o “*topos* de indizibilidade” que marcou a vivência escravizada. Assim, entendo que a melodia, nascida no seio de uma “estética da tradição radical preta” (Moten), é ferro burilado, transformado em ponta de lança de uma subjetividade poética anterior à escrita e tantas vezes “incorporada” pelos versos da poeta moçambicana Noémia de Sousa. Parto, então, à leitura do poema “Súplica”:

Tirem-nos tudo,
mas deixem-nos a música!

Tirem-nos a terra em que nascemos,
onde crescemos
e onde descobrimos pela primeira vez
que o mundo é assim:
um tabuleiro de xadrez...

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,
a lua lírica do xingombela
nas noites mulatas
da selva moçambicana
(essa lua que nos semeou no coração
a poesia que encontramos na vida)
tirem-nos a palhota - humilde cubata
onde vivemos e amamos,
tirem-nos a machamba que nos dá o pão,
tirem-nos o calor de lume
(que nos é quase tudo)
- mas não nos tirem a música!
Podem desterrar-nos,
levar-nos



para longes terras,
vender-nos como mercadoria,
acorrentar-nos
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,
mas seremos sempre livres
se nos deixarem a música!

(SOUSA, 2016, p. 30, versos 1-27)

O poema, datado de 04 de janeiro de 1949, antecede consideravelmente quase todas as referências trazidas até aqui, com exceção da narrativa de Frederick Douglass. Noémia de Sousa, voz e letra nascidas no continente-Mãe, será, então, o nosso umbigo, nosso ponto de intersecção entre as vozes aqui evocadas. Em “Súplica” percebemos, desde as primeiras estrofes, a consciência dessa voz lírica sobre sua condição de sujeito “despossuído” – lembrando o termo utilizado por Glissant –, mas também a convicção sobre o lugar primaz da música como elemento capaz de garantir a alteridade incapturável das vidas pretas, aquele fiapo de liberdade que preserva a subjetividade fundante de uma existência, para além dos constantes processos de objetificação impetrados por seus “senhores”. Sigo na leitura do poema:

Que onde estiver nossa canção
mesmo escravos, senhores seremos;
e mesmo mortos, viveremos.
E no nosso lamento escravo
estará a terra onde nascemos,
a luz do nosso sol,
a lua dos xingombelas,
o calor do lume,
a palhota onde vivemos,
a machamba que nos dá o pão!

(SOUSA, 2016, p. 31, versos 28-37)

Curiosamente, enquanto Abbey Lincoln e o Max Roach Quartet entoam uma “Prece”, Noémia de Sousa elabora uma “Súplica”. Nos dois casos, clama-se pela intersecção de uma instância superior, com vistas a minorar o sofrimento. No entanto, também nos dois casos, o protesto se insurge, o grito se agiganta, pois ao lamento segue-se imediatamente a denúncia da injustiça e da crueldade, fundamentalmente desumanas. Na estrofe-grito final do poema, lemos/ouvimos:



E tudo será novamente nosso,
ainda que cadeias nos pés
e azorrague no dorso...
E o nosso queixume
será uma libertação
derramada em nosso canto!
- Por isso pedimos,
de joelhos pedimos:
Tirem-nos tudo...
mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!

(SOUSA, 2016, p. 31, versos 39-48)

Assim como a escrita de Frederick Douglass torna-se marco fundante de uma modernidade estética, verbalizada em língua inglesa e ancorada nas relações intrínsecas entre dor e criação artística, com destaque para a precedência da música em relação às demais formas de arte, defendendo que Noémia de Sousa é força motriz de uma “estética da tradição radical preta”, verbalizada em língua portuguesa, tendo em vista que, conforme afirma Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, a poeta moçambicana funda a

[...] *poiesis* do grito que se quer rebelde e se expressa por poemas longos, caudalosos, feitos para serem declamados, dramatizadamente, de forma a traduzirem a indignação do sujeito lírico que, por meio de anáforas e gradações, não se cansa de gritar contra as injustiças sociais, denunciando a escravidão, os preconceitos em relação aos negros, a fome e a pobreza dos menos favorecidos. (SECCO, 2016, p. 14)

Existe uma aura dramática e dramatizante que ilumina de forma semelhante o grito-canto de Abbey Lincoln e o poema-canto-grito de Nôemia de Sousa. Existe um lugar de existência e saber dos “despossuídos”, incluindo suas descendências diaspóricas, que a palavra não alcança e a música revela.

Reorientando nossa audição e nosso olhar para geografias mais ao sul das Américas, encontraremos o grito-canto-prece de Milton Nascimento. A experiência de ver/ouvir a performance do músico mineiro na introdução à canção “O que será? (À flor da pele)”³ me leva a evocar Leda Maria Martins, para quem:

3 Participação especial no programa televisivo *Chico & Caetano*, exibido pela TV Globo em 14/03/1987.



A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2021, p. 63)

Se a espiral aparece, então, como ilustração da (re)existência das memórias ancestrais, do tempo e dos saberes africanos na diáspora, entendo que a memória da dor, enquanto memória originária de um novo nascimento, também é performada e ressignificada numa série de experimentações temporalmente espiralares. Durante os 90 segundos que duram a referida Introdução, Milton, por entre desconcertantes e incapturáveis vocalizações, gradativamente, se/nos transporta pelas espirais do tempo “que não tem medida, nem nunca terá”. Milton é todo ele feito de memória e música.

Essas memórias (re)vividas pela performance radical preta desarranja – ou melhor “anarranja”, pois que anterior a qualquer arranjo – as amarras da ordem do discurso empreendido pelo Ocidente. Diz Leda Martins: “[...] Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória”. (MARTINS, 2021, p. 89). Em 1972, numa entrevista muito anterior ao encontro com Chico Buarque, o jovem Bituca divaga: “A tristeza é... Não sei. Acho que aqui deve ser maior... Deve ser maior. A minha é minha.”⁴ Esse “aqui” é, também, o corpo, reunindo em si tempos e espaços. O corpo em performance – nesse caso, vocalizada – é um cronotopo.

4 MPB Especial - Ensaio - TV Cultura, 1972. 19 min. Disponível em <https://youtu.be/DE9TndyegTA?t=1146>





Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/qnL80s6HE7g?t=55>. Acesso em: 13 maio 2025.

Vendo e ouvindo Abbey Lincoln e Milton Nascimento, podemos “sentir” como os versos de “Súplica” ratificam o lugar de originariedade – originário, mais do que original – da música entre “os modos de reafirmar existência”, como bem sabia o ferreiro-poeta-professor piauiense Elio Ferreira, a quem esse texto busca, especialmente, abraçar, pois que o “o canto/ (pedra ou metal) / flagra repiques a martelos/ a outras falas/ e a mim mesmo” (FERREIRA, 2021, s.p.)⁵.

Antes de Abbey, antes de Milton, antes de Elio, de dentro do umbigo do mundo, “ouvimos” a “Mãe dos poetas moçambicanos” e seu grito-canto-prece-poema. Esse “antes”, no entanto, só se ‘afirma’ a partir da “tirania de Chronos” (MARTINS, 2021, p. 24). Segundo a perspectiva espiralar, Noémia é antes, durante e agora em Lincoln, Nascimento e Ferreira. Antes, durante e além de Noémia ecoam não só o martírio de Tia Hester, mas também o silêncio ensurdecedor de Anastácia, a carta inaugural de Esperança Garcia, imagens-portais fundantes da memória da escravidão nas Américas.

Atrevo-me a afirmar que, dentre as diversas formas de reexistir, buriladas pelos despossuídos, evitando a todo custo não “morrer como um bicho aqui em baixo”, entre o poema, o grito e o gesto, a poesia de Elio Ferreira, herdeira da

5 FERREIRA, Elio. De volta para casa. (Poema inédito). In: *Revista Sphera*, nº 1, 2021.



prece e do protesto, molda a vingança, à martelada⁶. Leio, então, alguns versos do quinto poema de *América Negra* (2004):

5

Américas,
eu sou negro
da cor dos olhos negros da minha
mulher.
Pereci milhões de vezes,
arrebentado
de tanto trabalhar.
Afinal de contas,
quando você me pagará seus
débitos?

Fizeram de mim gatos e sapatos
fizeram de mim até mesmo
capitão-do-mato.

Me estupraram
me levaram para a senzala
me arrastaram até o pelourinho
me puseram no tronco
me açoitaram de relho cru, de chicote
puseram gargantilha de ferro no meu
pescoço
me fizeram cativo
e acham isso muito normal.
Me assassinam milhões e milhões de vezes.

Me rebelei,
matei o senhor, a sinhá
o sinhozinho, a sinhazinha
o feitor, o capitão-do-mato

6 Embora vários investigadores da obra de Elio Ferreira evoquem essa imagem, sobretudo a partir das considerações e criações do próprio poeta, refiro-me, aqui, diretamente, ao título do artigo de Gustavo Bicalho: “Elio Ferreira: poesia à martelada”. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/28-critica-de-autores-masculinos/250-Elio-ferreira-poesia-a-martelada-critica>



e me refugiei nos quilombos.

(América Negra, p. 18-19)



Estamos diante de um eu poético provocador, insurgente e insolente, que, antes de tudo, parte de um lugar de profundo afeto, os “olhos negros da mulher”, para revelar e afirmar sua negritude. É somente a partir desse elemento, ao mesmo tempo identitário e acolhedor, que o sujeito lírico começará a transitar, entre a consciência crítica dos processos objetificantes aos quais foi exposto e a denúncia da desumanidade do seu algoz, pelas espirais de um tempo coletivo num mundo restritivo⁷. Assim como nas performances de Abbey Lincoln e Milton Nascimento e, destacadamente, no poema de Noémia de Sousa, é evidente a elaboração de um eu, no singular, tornado corpo coletivo. Por outro lado, a imagem do algoz também é moldada entre a singularidade e a pluralidade “Américas [...] Afinal de contas, /quando **você** me pagará seus/débitos?”⁸. Segundo a filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva, feitas todas as contas, cobradas todas as notas, com juros, essa dívida é “impagável”⁹.

7 Lembro dos versos de “Aspiração”, do poeta angolano Agostinho Neto: “[...]sobre o meu mundo isolado, o tempo parado” (NETO, 1985, p. 42-43, versos 17 e 18).

8 Grifos meus.

9 SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável: Uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.



O que resta é a vingança e ela se dá na linguagem: versos livres, estrofes fragmentadas, sintaxe popular, recriação da oralidade que solapa a normatividade idealizada pela língua imposta. Elencados os martírios “passados” (“estupraram”, “arrastaram”, “açoitaram” ...) e os assassinios presentes (“Me assassinam milhões e milhões de vezes”), a voz poética se rebela, então, contra a branquitude e seus pactos¹⁰: “Me rebelei, / matei o senhor, a sinhá/o sinhozinho, a sinhazinha/o feitor, o capitão-do-mato/e me refugiei nos quilombos”. O quilombo que, aqui, nos abriga é o canto: grito ininteligível, som burilado ou poesia.

10 Ver BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.



Referências

FERREIRA, Elio. **América Negra**. Teresina: Abracadabra edições, 2004.

FERREIRA, Elio. De volta para casa. (Poema inédito). *In*: **Revista Sphera**, n. 1, 2021. Seção “Um poema em cinco cantos de Elio Ferreira”. Disponível em: <https://www.revistasphera.com/post/um-poema-em-cinco-cantos-de-elio-ferreira>.

GILROY, PAUL. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLISSANT, Edouard. **Caribbean Discourse**. Tradução J. Michael Dash [Tradução para o português de Cid Knipel Moreira]. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

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

MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *In*: —. **Na quebra** – a estética da tradição radical preta. Tradução Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.



AMÉRICA NEGRA: ORALIDADE E ANCESTRALIDADE NA POESIA DE ELIO FERREIRA

Wilany Alves Barros do Carmo¹
UESPI - Brasil

Raimundo Silvino do Carmo Filho²

Elio Ferreira de Souza (in memoriam)

[...]
Américas,
eu sou negro:
A Matriz da raça humana.
Conta a mitologia dos Órixas,
que Nanã pegou uma porção
de lama
do fundo das águas de uma lagoa
onde morava.
[...]
[FERREIRA, 2014, P. 26]

Na epígrafe acima, Elio Ferreira recupera a narrativa da gênese da criação que faz parte da oralidade africana. Na ótica do poeta, a humanidade foi criada na África, a partir do ritual dos Órixas quando Nanã ofereceu: “uma porção de barro do fundo das águas de uma lagoa onde morava” (Ferreira, 2014, p. 26) a Oxalá, simbolizando a vida e a fertilidade. Ele, então, modelou o barro e com o

1 Wilany Alves Barros do Carmo – Mestra (UESPI/NEPA). Contato: prof.wilanyalves@gmail.com

2 Raimundo Silvino do Carmo Filho – Orientador – Doutor (UESPI/NEPA). Contato: silvinofilho2009@gmail.com



sopro de Olorum o homem ganhou vida, povoando a Terra. Nesse contexto, a poesia de Elio Ferreira recontextualiza as raízes ancestrais negras que não foram apagadas com o passar dos séculos e com o sequestro dos africanos “além-mar” para as Américas. Isso é um legado dos griots que, ao longo do tempo, carregam em suas memórias as histórias do seu povo. Segundo Hampâté Bâ (2010), os griots são os depositórios da herança oral, os Guardiões do segredo da Gênese que valorizam a importância das histórias contadas pelos mais velhos. Na ótica dos povos africanos, sabedoria ancestral é fundamental para entender a vida e o lugar do ser humano no mundo. A poética de Elio Ferreira traduz em seus versos a herança oral e ancestral deixada pelo povo negro.

Essas narrativas foram alimentadas pelo povo africano que embarcaram a força para as Américas e deixaram marcas na língua, na musicalidade, na gastronomia, na dança e na religiosidade. A partir de uma perspectiva afrocentrada, o poeta ressignifica as narrativas e, assim, recupera histórias, mitos e vozes silenciadas da diáspora africana nas Américas. Em seus poemas, o poeta traduz os símbolos da cultura africana e valoriza saberes ancestrais. Sua literatura é comprometida com as lutas sociais, especialmente aquelas ligadas às questões étnicas e artísticas. Dessa forma, a poesia de autoria negra revela um aspecto importante dos processos de construção e reconstrução de identidade das pessoas negras: a resistência.

América negra: um legado ancestral

Poesia, poesia.

O meu corpo,

a minha alma,

a minha vida,

sou o teu cavalo

[...]

(FERREIRA, 2014, P. 86)

América Negra & outros poemas afro-brasileiros foi publicada em 2014. É um livro que carrega em suas páginas elementos de resistência e de afirmação cultural. Na epígrafe acima, a poesia está inteiramente ligada a existência do ser, a vida e a Alma. A poesia incorpora e funde-se ao poeta, o qual se inspira na mitologia e na filosofia ancestral negra. Os versos do poema desempenham um papel simbólico de invenção e de libertação do ser, do corpo e da alma. A poesia se torna uma metáfora transcendente da vida, rompendo as barreiras da



normalidade da vida. Dessa forma, o cavalo figura como tropo linguístico, atuando como instrumento vivo por meio do qual o espírito guia e realiza curas, orienta os fiéis e realiza trabalhos espirituais.

Desse modo, Elio Ferreira invoca os saberes sobrenaturais, o passado oral, as forças ancestrais da mitologia africana em sua narrativa poética, inserindo nos versos, no ritmo da poesia as experiências do ser, da vida e da alma. Para tanto, recorre às imagens, às figuras de linguagens e às contações de histórias, ouvidas por meio de rodas, nas quais os mais velhos iniciavam os mais novos na cultura oral. Desse acervo familiar, surge uma oralitura repleta de dizeres e falares através dos quais o poeta se guia e guia os seus no presente. Para Leda Maria Martins (2006), a oralitura é uma força da oralidade que alimenta a literatura no presente, sendo a poesia vibrante e visceral do poeta negro piauiense. Sua poesia desafia o modelo eurocêntrico de literatura e valoriza os modos afrodescendentes de ser, narrar e saber, visto que transmite os valores coletivos, mitológicos e ancestrais de um povo. Nesse contexto, o texto literário se realiza plenamente apenas quando reinserido no circuito da performance corporal - através da voz que declama, dos pés que marcam o ritmo, do corpo que dança. Essa perspectiva descolonizadora questiona a hegemonia do texto escrito ocidental, propondo em seu lugar uma escrita que preserva as marcas da transmissão oral africana, com seus ritmos, pausas e gestualidades. Assim:

o termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade (Martins, 2006, p. 84).

Essa “grafia corporal” atua como preservação identitária e dos saberes ancestrais que são reinscritos nos poemas de Elio Ferreira. Para Ana Mafalda Leite (2014), as estratégias da oralidade são: “[...] um conjunto de processos retóricos, que obsessivamente se repetem, como a personificação, a hipálage, a animalização, a metáfora, a comparação” (p. 45). Mafalda ainda ressalta que: “[...] os provérbios, as sentenças, as frases feitas são portadoras de significação didático-filosófica” (Idem). Esses elementos se materializam na escrita do poeta, formando assim narrativas poéticas de heranças orais negras. A obra *América Negras & outros poemas afro-brasileiros* é composta por uma nota do autor e dois prefácios. Os poemas traduzem o compromisso do autor com a herança negra e suas relações com as culturas das Américas. Dividido em três partes (Livro I – II – III), cada livro registra



momentos de sua escrita poética como parte de sua vida. Os poemas caminham pelo limiar da ancestralidade negra, passando pela vida do poeta até desembocar nas reflexões críticas da sociedade atual. Assim, cada poema, cada estrofe e cada verso simboliza um sopro de vida deixado pelo ser negro na diáspora. Nesse sentido, a literatura de Elio Ferreira questiona a narrativa nacional de viés único e excludente, denunciando a colonização nos países africanos, a escravização do negro e a invasão das Américas. Ainda revela as consequências do deslocamento forçado de africanos, sobretudo no campo da fragmentação da identidade. No poema “Incidente em Floriano”, o poeta conta um episódio marcante na vida do adolescente recém aprovado em concurso de segundo grau. Vejamos o poema:

Incidente em Floriano

Era uma manhã de sol,
eu era criança, tinha doze anos
E caminhava feliz pelas ruas de minha cidade natal.
Ao quiosque de dona Isabel carneiro,
Uma amiga antiga da minha família,
Uma vizinha da rua de ouro.

Era uma manhã de sol,
Meu coração estava quase saindo pela boca,
Meu coração vivia cheio de sonhos.
Contei à dona Isabel
Da minha aprovação
No Exame de Admissão ao Ginásio.
Ela me abraçou como se eu fosse o seu filho e disse:
“Tá vendo”, este menino vai ser um grande homem, um doutor”.

O homem brando de bigode
Era dono do tabuleiro de joias de defronte.
O homem branco sorriu com desdém
e apontou para mim:
“Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!”

Era uma manhã de sol,
O bem-te-vi cantava na copa da figueira da esquina,
Os animais amarrados sob figueira.



O meu pai é ferreiro,
O meu pai me deu martelo de aço de primeira,
O meu pai me deu bigorna,
O meu pai me deu malho e marreta,
O meu pai deu tenaz
Tem tem tem tem tem tem tem
Martelo contra preconceitos.

(Ferreira, 2014, p. 63-64).

No trecho, o eu-lírico — uma criança negra de 12 anos — narra uma experiência marcante em sua cidade natal, Floriano, durante uma manhã ensolarada. Ele está feliz, pois passou no exame de admissão ao ginásio. Ao compartilhar a alegria com dona Isabel, uma vizinha da família, passa a ser violentado pelo olhar branco, dono de um tabuleiro de joias, chamando de rolo de fumo preto. No poema, Elio Ferreira usa uma linguagem carregada de simbolismo e denuncia o racismo estrutural na sociedade e, também, retrata o corpo negro como um campo de batalha onde o racismo inscreve suas marcas, mas também como um espaço de insurgência contra as agruras sofridas pelos negros no Brasil. Na nota do autor, afirma que: “[...] história de pessoas simples, a minha própria história, a dos meus pais, parentes e amigos. Falo da memória dos meus ancestrais negros e indígenas” (Ferreira, 2014, p. 5). No livro *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, há três prefácios e o primeiro é do professor Feliciano José Bezerra Filho. Para ele, Elio Ferreira tem um discurso insubmisso: “[...] Elio Ferreira põe seu corpo e seu discurso destrajados de qualquer submissão, e anuncia, a cada palavra, o tipo de armadura necessária para o próximo combate” (2014, p. 7). Nesse contexto, podemos perceber, no final do poema, tal aspecto literário, sobretudo no combate ao racismo, quando descreve a quebra de estereótipos:

[...]o meu pai é ferreiro,
o meu pai me deu martelo de aço de primeira,
o meu pai me deu bigorna,
o meu pai me deu malho e marreta,
o meu pai deu tenaz,
tem, tem, tem martelo contra preconceito

(Ferreira, 2014, p. 63-64)



No trecho, o “pai ferreiro” simboliza a figura ancestral que transmite ferramentas — não só físicas, mas também morais e culturais. Ele representa os saberes tradicionais, o ofício, e a força negra que molda, constrói e revida. Martelo, bigorna, marreta, malho, tenaz: não são só instrumentos de ferro, mas símbolos de resistência, consciência e ação. Dessa forma, eles representam a capacidade do sujeito negro de forjar sua própria história, resistir ao preconceito e enfrentar a realidade. Ou seja, o martelo agora não é apenas físico, torna-se um instrumento ideológico e simbólico para combater o racismo. De fato, o poema propõe uma reação, não violenta, mas firme e construída com base na herança cultural. Dessa forma, o poeta busca a construção da identidade do povo negro, o qual foi subjugado pela cor da pele. A metáfora do ferreiro reafirma a narrativa de resistência e de quebra dos estereótipos, do preconceito, do racismo, constituindo uma nova forma de ver e pensar o corpo e a vida do negro nas Américas e na diáspora africana.

Um povo sem memória não terá certamente o que esperar do presente, tampouco do futuro. A literatura da diáspora deseja refazer esse retorno por uma porta de entrada e saída, caldeando a sutura, o elo de ligação da memória perdida. Isso ao modo estético de um ferreiro que caldeia o aço no ferro trincado, restaurando as trincaduras deste metal (Ferreira, 2006, p. 62).

Na passagem acima, o autor destaca a importância da memória como fundamento para a construção da identidade de um povo e para a projeção de seu futuro. A literatura negra das Américas, nesse contexto, surge como um instrumento poderoso de resgate e de reconstrução das lembranças fragmentadas pela experiência do exílio, da migração forçada e da dispersão cultural. Ao propor um “retorno por uma porta de entrada e saída”, a literatura busca reconstituir os vínculos rompidos, funcionando como uma espécie de sutura simbólica capaz de unir passado e presente.

Para Tania Lima (2014, p. 10): “na poesia de Elio Ferreira o tambor se faz verso e verbo em um dos poucos e raros momentos em que a poesia se torna um musical como jazz band do tempo. Ao reunir música e palavra”. Nesse contexto, o poema “*Blues Cibernético*” mescla tradição e modernidade, articulando a linguagem digital com as referências à cultura negra e popular brasileira. Nele, o poeta critica a incapacidade da tecnologia de capturar a subjetividade e a dor humana, enquanto resgata formas ancestrais de expressão — como o blues, o samba e a poesia oral — como resistência:



Blues Cibernético

Meu amor,
um computador
não computa a minha dor
bit bit bibit digitando bit

“o meu boi morreu,
o que será de mim,
manda buscar outro
oh, maninha
lá do Piauí!”

Poesia é samba
e o samba vem do coração.
Poesia é blues,
poesia é canção.

Meu coração é o blues
de uma guitarra apaixonada
tom tom tom tom tom-tom
meu coração é um tambor
tum tum tum tum tum-tum.
Meu coração é um martelo
tem tem tem tem tem-tem.

[...]

Meu amor,
um computador
não computa a minha dor
bit bit bibit digitando bit.

(Ferreira, 2014, p. 76-77)

Nos versos, há onomatopeias e ritmos que se contrapõem à frieza da linguagem digital (“bit”, código binário) diante da dor humana, visto que o computador é incapaz de processar emoções, as quais são transmitidas pela pessoa. Em paralelo, à repetição de “bit” simula o som de uma máquina, mas também lembra batidas ou ritmo do blues. Assim, há influências da tecnologia digital,



como também da oralidade, formando uma composição poética que reflete o ser a partir do tempo presente. Dessa forma, o poeta assume o ponto de vista do sujeito atual, imerso nas inovações tecnológicas e refletindo acerca dos seus impactos na vida das pessoas. A musicalidade dos versos dialoga com a tradição dos tambores e com a ancestralidade das pessoas negras, as quais recuperam os instrumentos, os elementos e os valores como forma de organização e enfrentamento das dificuldades na atualidade. Logo, Elio Ferreira transpõe para o poema “Blues cibernético” os ritmos, as performances do corpo e o tom da voz como linguagem metafórica do ser e da memória.

A obra *América Negra & outros poemas afro-brasileiros* resgata a força da palavra falada — herança dos griôs africanos e dos narradores tradicionais —, transformando-a em poesia que pulsa como um tambor. Seus versos carregam o ritmo dos cantos de trabalho, da religião de matriz africana e dos gritos de liberdade dos quilombos, criando uma ponte entre o passado ancestral e o presente tecnológico. Além disso, a ancestralidade não aparece como mero tema, mas como presença viva, pois os poemas invocam os mais velhos, os orixás e as memórias da diáspora, afirmando que a identidade negra se constrói na luta contínua e na celebração da cultura.

Nos poemas, há uma forte presença da linguagem oral e, ao lê-los, percebemos que não é apenas estilo, mas resistência ativa — um modo de manter viva a chama da tradição em um mundo que insiste em apagá-la. Nas sociedades baseadas na oralidade, a palavra falada ocupa um lugar central, pois é por meio dela que os conhecimentos ancestrais são transmitidos. Os ensinamentos vêm dos mais velhos — avós, pais, tios e tias —, ligando as gerações e preservando a sabedoria coletiva.

Dessa maneira, a memória assume um papel essencial, funcionando como uma ferramenta viva que transporta imagens, histórias e lembranças ao longo do tempo. A cultura negra consolida-se na literatura brasileira mediante os *rastrós-resíduos* (Glissant, 2013) da diáspora africana, que se atualizam em narrativas literárias como expressão de uma “*Tradição Viva*” (Hampâte Bâ, 2010), na qual o passado ancestral não é estático, mas matéria-prima para ressignificação identitária e artística no presente. Assim, a poesia de Elio Ferreira questiona e subverte as narrativas de dominação cultural. Sua escrita reforça a importância da memória coletiva negra, sobretudo quando transforma a palavra em ato de resistência. Para Raimundo Silvino do Carmo Filho, há uma percepção na sociedade brasileira de que ser negro é estar numa posição social de inferioridade e anterioridade.



Suas pesquisas revelam o que ele classifica de “ante-humanidade” (2024). A ante-humanidade do corpo negro pode ser compreendida como um lugar de subalternização, no qual o negro é visto e tratado como inferior. Essa percepção perpassa os mais diversos âmbitos e espaços da sociedade, inclusive, na literatura:

A personificação da condição negra, como corpo caído, revela-se como índice de leitura do ser desprovido de humanidade, deslocado do seu mundo, lugar de origem. Logo, o corpo sem humanidade materializa a ante-humanidade do africano escravizado, desterritorializado e diaspORIZADO (Carmo Filho, 2024, p. 95).

Nesse viés, observamos que a ante-humanidade é a condição de ausência de humanidade, na qual o ser é deslocado do seu mundo e de seu lugar de origem para um não-ser no mundo como indivíduo de sem direitos. Dessa forma, o corpo sem humanidade é violentado e encarna a ante-humanidade do negro escravizado, marcado pelo desterritorialização e pela diáspora. Dessa forma, Elio Ferreira problematiza e desconstrói a ante-humanidade, colocando o negro com voz principal nos seus versos. Ele dar espaços aos negros por meio da recomposição da memória, da história e das narrativas ancestrais. Nessa linha de pensamento, o africano Tsumbe Maria Mussundza (2018), poeta performático moçambicano, afirma que é necessário preservarmos nossa ancestralidade a partir de nossas pegadas. “Meu filho, por onde andar não deixe sua boca, deixe suas pegadas” (p. 27). Nesse movimento, sua escrita não apenas reforça a importância da memória coletiva negra, mas performatiza a linguagem como ato de resistência epistêmica, transformando o verso em instrumento de descolonização do imaginário. Essa resistência está presente no poema “Eu sou preto”:

Eu sou preto

Eu sou preto

Sou Toussaint L'Ouverture do Haiti

Eu sou preto

Sou Chico Rei

Eu sou preto

Sou a escrava Esperança Garcia do Piauí

Eu sou preto

Sou Mestre Bimba, o criador da Capoeira regional

Eu sou preto

Sou mestre Pastinha da capoeira de Angola

Eu sou preto



Sou Malcon X
Eu sou preto
Sou Luther King
Eu sou preto
Sou Mahatma Gandhi
Eu sou preto
Sou Nelson Mandela
Eu sou preto
Sou Maomé
Eu sou preto
Sou Jesus Cristo
Eu sou Zumbi dos Palmares
Eu sou preto
Meu coração é um tambor tum tum tum

(Ferreira, 2014, p 74-75)

Um dos aspectos centrais a ser considerado nesse poema é a repetição do verso “Eu sou preto”, que marca uma posição política, visto que num país como o Brasil, no qual, historicamente ser negro foi associado à marginalização, a afirmação da identidade negra revela o orgulho de ser, de pertencer e de fazer parte da identidade negra. Logo, isso aponta para a posição política performatizada nos versos do poema e adotada como ponto de vista reivindicatório. A anáfora, como tropo linguístico reafirmativo, assume abertamente o orgulho de ser negro, deslocando a marginalização e pondo no centro da narrativa poética o ser negro. De fato, o verso transita por todo o poema, tecendo a identidade da pessoa. Com um tom performático, os versos expressam a força da voz, fazendo do ato um instrumento de resistência e reafirmação da ancestralidade negra nas Américas e na África. Ao dizer “Sou Jesus Cristo” ou “Sou Maomé”, o poema revaloriza a negritude como herança humana e universal.

Elio Ferreira é responsável pela criação, pelo uso e divulgação do termo “negralização”. Em sua obra, o conceito está diretamente associado à valorização da identidade negra, à resistência cultural e à recuperação de aspectos da ancestralidade africana. Para ele, a negralização busca fortalecer os sentimentos de pertencimento e de elevação da autoestima do ser negro nas Américas, promovendo uma conexão profunda com suas raízes históricas e culturais. Por isso, podemos dizer que a linguagem empregada na poética ancestral de Elio Ferreira funciona como um veículo de lembrança (no sentido atribuído por



Grada Kilomba), onde o passado é invocado não como ferida aberta, mas como ferramenta de libertação. A escravidão, o genocídio indígena e as diásporas forçadas são ressignificados por meio de uma estética que mescla o mítico e o político, criando um continuum entre os antepassados e o presente.

Considerações finais

A obra de Elio Ferreira revela, com sensibilidade e força poética, o pulsar da América negra como território de memória, resistência e reconstrução identitária. Através da oralidade, manifestada em repetições, ritmos e vozes ancestrais, o autor resgata as tradições afro-diaspóricas que foram silenciadas pela colonialidade, transformando-as em linguagem de combate e afirmação étnica. A ancestralidade, presente como fundamento de identidade e consciência histórica, é evocada não apenas como referência cultural, mas como força espiritual e política. Assim, a literatura de Elio Ferreira se inscreve como um gesto de continuidade entre passado e presente, corpo e palavra, ser e comunidade, fazendo ecoar o tambor da história negra nas Américas e projetando, pela palavra, um futuro mais justo e plural.

Os traços, presentes no livro de poema *América Negra & outros poemas afro-brasileiros*, inserem elementos que colocam o sujeito negro no centro e, assim, recupera as vozes silenciadas pela escravização e colonização na africana e nas Américas. O poeta ressignifica, portanto, os saberes ancestrais. Os versos assumem um ponto de vista do ser engajado política e culturalmente, visto que sua escrita é comprometida com as lutas sociais, especialmente, as questões étnico-raciais. Para o poeta negro, escrever é um ato de resistência e afirmação da identidade negra.



Referências

- CARMO FILHO, Raimundo Silvino do. **A ante-humanidade do corpo negro na ficção de Oswald de Camargo**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Piauí – Centro de Ciências Humanas e Letras. Teresina: Pós-Graduação em Letras da UFPI, 2024.
- CARMO FILHO, Raimundo Silvino do. **A ante-humanidade do corpo negro na obra O carro do êxito, de Oswald de Camargo**. Darandina revisteletrônica, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/40569>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- CARMO, Wilany Alves Barros do. **Oralidade e ancestralidade: uma análise de Histórias de leves enganos e parecenças, de Conceição Evaristo**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí. Teresina: Programa de Pós-Graduação da UESPI, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Da representação a auto representação da mulher negra na literatura Brasileira**. In: _____. Revista palmares: Cultura Afro - brasileira. Ano I – número I – agosto 2005.
- FERREIRA, Elio. **Poesia Negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. 2006. 371 f. Tese (Doutorado) - Ufpe, Recife, 2006.
- FERREIRA, Elio. **América Negra**. 1. ed. Teresina - PI: Abracadabra Edições, 2004. v. 1. 1 p.
- FERREIRA, E. **América Negra & outros poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2014.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.
- HALL, St. **A identidade cultural na pós modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: Ki-Zerbo, Joseph. (org.). **História geral da África**. Tradução Beatriz Turquetti *et al.* Paris: UNESCO; São Paulo: Ática. p. 181-218, 1999.
- HOOKS, bell. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464, jan. 1995. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Obogó. 2019.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e Escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas nas literaturas africanas**. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- MARTINS, Leda Maria. “A Oralitura da Memória”. In: _____. FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil Afro-Brasileiro**. Belo Horizonte, Autêntica, 2006 MARTINS, Leda. Lavar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura-brasileira. In: _____. PEREIRA,



Edmilson de Almeida (org.). Um tigre na floresta de signos: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

MATA, Inocência. "A oralidade: uma força comunicativa do texto africano –o exemplo da 'Estória da galinha e do ovo". In: MATA, Inocência. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Além.p. 142 –148, 2001.

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulo**: ancestralidade e memórias. Recife: TITIVILLUS, 2018.

PADILHA, L. C. **Entre a voz e a letra**: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EdUFF, 2007.

SOUSA, Elio Ferreira de. **Poesia negra**: Solano Trindade e Langston Hughes. 1. ed. Curitiba: Appris, 2017.

SOUSA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: O Autor, 2006.



ANCESTRALIDADE E NARRATIVA DE FILIAÇÃO COMO MARCA DE ESCRITA DE SI NA POÉTICA DE ÉLIO FERREIRA DE SOUZA

Margareth Torres de Alencar Costa
UESPI - Brasil

A tradição tem por suporte a recordação dos ensinamentos adquiridos e passados de geração a geração pelos responsáveis por nossa educação desde a mais tenra idade, e a permanência do que foi aprendido e a duração destes em nossa memória depende muito das nossas memórias afetivas e traumáticas. Aquelas sempre nos farão felizes e estas doem tanto que as vezes se não as expulsamos de nossas lembranças ficamos magoados e doentes.

Eternizar-se é uma postura de muitos seres humanos e dos grupos sociais. Sociedades inteiras, nas mais diversas épocas, vêm fazendo uso da palavra escrita e oral, das mais diversas artes, na tentativa de impedir o esquecimento. Walter Benjamin, em *O Anjo da História*, aponta a catástrofe das ruínas ao tempo em que alude ao arrebatamento do anjo em direção ao progresso, lembrando que as ruínas remetem ao passado e futuros recalçados. Muitos temas da História colonial, tanto do Brasil quanto da América Latina, de uma maneira geral, remetem à conquista, colonização, construção da ordem social, à perda e destruição das identidades dos autóctones, à diáspora forçada dos africanos em direção a terras desconhecidas privando-os de suas raízes, de suas famílias, suas culturas e costumes, além do apagamento de suas identidades e imposição de outra a ferro e a fogo.



Nosso objetivo neste estudo é revisitar a poética de Elio Ferreira de Souza e analisar as marcas da ancestralidade e narrativa de filiação como marcas da escrita de si em sua poética. Nesse sentido, partimos do questionamento: quais marcas subjetivas e ‘biografemas’ comprovam que esta obra pertence ao gênero da escrita de si, caracterizando-a como texto autoficcional? Como a ancestralidade se apresenta em sua poética? O que é narrativa de filiação?

Dessa forma, revisitar a história da escravidão através da *poética de Elio Ferreira de Souza* é um ato de preservação da memória e aprendizado. É uma maneira de reconhecer as feridas do passado, celebrar a resiliência humana, na busca pela efetivação da justiça social. É através dessas histórias que podemos construir uma consciência coletiva e, assim, garantir que as lições do passado não sejam esquecidas.

É através da evocação do meu passado que tento explicar o meu presente, minha identidade, como ela se formou, como me tornei este sujeito, e faço isso conversando comigo mesmo, refletindo sobre mim, auto analisando minha personalidade. Como me tornei o que sou? O que justifica minhas escolhas? Quem sou eu, um indivíduo bom ou mau? Como posso escrever sobre mim sem entender minha própria história? A prosa escrita sobre si mesmo configura a escrita de si, seja através do testemunho, diário, cartas, memórias infantis (narrativa de filiação) ou narrativas ancestrais. A partir da escrita de minhas memórias, tentarei comunicar-me com meus leitores, persuadi-los a aceitarem-me como sou, a perdoarem minhas transgressões e / ou reconhecerem minhas raízes, que é toda uma tentativa de ancestralidade nesta obra escrita em primeira pessoa.

Lejeune (2008, p. 21) faz sua análise partindo do princípio de que o pronome pessoal “eu” remete ao enunciador da instância do discurso na qual está presente o “eu”, mas o enunciador pode também ser designado por um nome (quer se trate de um substantivo comum, determinado de diferentes maneiras, ou de um nome próprio). É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição da linguagem pela criança, que fala de si mesma na terceira pessoa, chamando-se pelo próprio nome, bem antes de compreender que também pode utilizar a primeira pessoa. Em seguida todos utilizam “eu” para falar de si, mas esse “eu”, para cada um, remeterá a um nome único que poderá, a qualquer momento, ser enunciado. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio.



Nas transformações também se apresentam as marcas invisíveis ou mesmo fluídas entre o real e o ficcional, e o caráter assumido pelo texto, se diários, memórias, escrita confessional, narrativa familiar etc. Além do que, nos novos processos de construções autobiográficas, mais precisamente nas “narrativas de filiação”, surgem tendências como o “se miniaturizar”, ou seja, preferir o fragmento à totalidade, e o “se hibridizar” quando se junta a outros gêneros, como romance, diário ou outro, como nos diz Noronha (2014).

Diante disso, a obra *América Negra*, de autoria de Elio Ferreira de Souza, nosso objeto de estudo, possibilita perceber um leque de investigações devido às marcas da Escrita de Si expostas pelo autor em todo o texto, proporcionando identificar dados de sua vida privada em uma evocação de figuras parentais, o que nos permite verificar esta obra como “narrativas de filiação” que se insere na linha de pesquisa sob a qual realizei outros trabalhos, me conduzindo a unir estes, obra e linha de pesquisa da Literatura, memória, estudos Culturais e Historiografia. Assim, é com Margareth Costa (2020, p. 25) “o texto que possui nosso próprio ser como objeto de investigação, na hora de escrever, sentimo-nos invadidos por um sentimento de estranhamento e insegurança, porque estaremos interrogando, refletindo, questionando nosso próprio ser [...]”, e essa tentativa faz com que o ser que se escreve desenvolva em sua consciência um pacto, o de não mentir.

Para Lejeune (2008, p. 23), um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e de imaginá-lo, então,

a partir do que ele produz. [...] se a autobiografia é um primeiro livro, seu autor é consequentemente um desconhecido, mesmo se o que conta é sua própria história: falta-lhe aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que ele chama de “espaço autobiográfico”.

Contribuindo de forma teórica para elucidar esta temática, justifica-se a realização de uma pesquisa do ponto de vista da Escrita de Si, partindo do ponto de vista das “narrativas de filiação” como a denomina Dominique Viart (2008), apoiada por Willemart (2009), Halbwachs (1990), que contribuirão com a discussão sobre memória, além de outros teóricos como Joel Candau (2012), Gagnebin (2009), Gomes (2004), Alberca (2012) e Noronha (2014), sobre o estudo



autoficcional e narrativa de filiação, e, ainda, Costa(2020), Du Bois (1903) e Gilroy (1993) sobre ancestralidade e racismo.

As narrativas de si estão ligadas às recordações, ao esquecimento e às válvulas que as despertam em nossas mentes, revelando a consciência de si, fato que nos leva a afirmar, no caso das narrativas de filiação todas as recordações infantis e da adolescência comprovando assim que anotações autobiográficas e acontecimentos são importantes, mas a arte de brincar liga o lado infantil e inocente da infância e são importantes para o desenvolvimento e formação do caráter do futuro adulto. É este lado ingênuo e infantil das recordações do qual surgem as brechas da memória de si e dos acontecimentos afetivos ou traumáticos, como o trecho abaixo:

Uma vez

Uma vez caminhando pelas ruas da minha cidade natal,
com o coração cheio de sonhos
Fui ao Mercado Velho de Floriano,
Ao quiosque de dona Isabel Carneiro,
Uma amiga antiga da minha rua, da minha casa.
[...]

Eu era uma criança, tinha doze anos,
E o coração quase a saltar pela boca,
Com a minha aprovação
No exame de admissão ao Ginásio,
No Colégio Industrial São Francisco de Assis.
Dona Isabel me abraçou e disse:
“Este menino vai ser um grande homem, um doutor”.
O homem de bigode vendia joias de ouro,
Num tabuleiro defronte, da esquina.
O homem branco sorriu com desdém.
Ele apontou para mim e disse:
“Doutor, hein...”
Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!”

Eu era uma criança, tinha doze anos
E não me esqueci desse acontecimento.

(Ferreira, 2014, p. 23-24)



Walter Benjamin (2012, p. 213), em seu ensaio “O narrador”, afirma que a arte de narrar está em vias de extinção, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Elio Ferreira de Souza vem com sua arte de narrar suas histórias de vida, da vida de seus ancestrais, do movimento da diáspora forçada no qual a figura do negro e da negra despertam todo o valor, cultura e identidade, como é possível constatar em trechos de sua poética. É um adulto retornando à sua infância e narrando suas memórias individuais, carregadas de subjetividades do hoje adulto, marcando assim seus ‘biografemas’ em sua poética e ao mesmo tempo efetivando a narrativa de filiação.

A poética de Élio Ferreira explora esta situação porque, no final do século XX, ele foi chamado de “rolo de Fumo”, isso quando ele era ainda criança. É a dor de enxergar pela primeira vez a dor do racismo, quando o homem branco expressa que crianças brancas chegam a ser doutoras, crianças negras não. No poema “O ferreiro e o martelo”, dedicado a seu pai Aluizio Ferreira, ele narra um pouco de sua vida, fala com orgulho do pai que lhe ensinou a ser honesto, trabalhador, ético e a dignidade de sua cor, de sua raça, de sua identidade.

[...]
O meu pai é ferreiro.
Ele acorda de manhã,
Bem cedinho,
Na hora dos passarinhos,
O martelo TEM, TEM TEM.
[...]

(Ferreira, 2014, p. 60-61).

Em sua poética, Ferreira exalta o orgulho que tem do pai ferreiro e de ele mesmo ter sido aprendiz da profissão paterna, assim o poeta canta suas raízes, o orgulho de sua descendência, de seus filhos negros, suas irmãs e irmãos negros, ser filho e neto de negros. A autorepresentação de si, de seus laços familiares, destrói os estereótipos de que os negros são inferiorizados por si mesmos, a poética de Elio Ferreira, desmente essa ideia preconceituosa. O reconhecimento de sua raiz africana, o canto de sua ancestralidade, das cantigas de ninar que sua tia cantava para o poeta dormir quando criança, a denúncia do racismo escancarado em seus poemas, revelam um entendimento, um abrir de olhos, o grito de quem não se cala e não aceita ser o que querem que ele seja, é um negro que afirma o que quer, o que vai fazer daqui para a frente.



De acordo com Halbwachs, o funcionamento da memória individual não é possível sem os instrumentos, que são as palavras e as ideias. Assim, as recordações radicam na subjetividade, embora cada eu só ganhe consciência de si em comunicação com os outros. É vivendo em sociedade, e refletindo sobre seu passado de criança que o adulto cria a narrativa de filiação porque, de acordo com Costa (2021), a narrativa de filiação, subgênero da escrita de si, ilustra um adulto no presente retornando ao seu passado infantil e rememorando todas as injustiças sofridas, bem como as memórias afetivas, como é possível perceber nesse caso, o orgulho do menino e do adulto feito homem pelo exemplo de um trabalhador honrado que o moldou na força do trabalho honesto a ser ele também honesto e justo. É o orgulho de ser filho de seu pai, é o orgulho da profissão do pai, de seu trabalho duro, pelo qual, da mesma forma que moldou o ferro, moldou o caráter do menino.

Para Viart (2008), os romances de filiação trazem aspectos da ascendência e ancestralidade. Entende-se por ancestralidade a herança ou a linhagem de uma pessoa ou de um grupo social, que inclui seus respectivos ancestrais e raízes familiares, que podem interferir em muitos aspectos da vida, ou seja, ritos, cultura, crenças, práticas e tradições, pois essas raízes são uma parte importante para a questão identitária de grupos ou de pessoas. O conceito de ancestralidade pode ser categorizado em duas partes: a biológica e a cultural. Enquanto a ancestralidade biológica diz respeito à linhagem genética de um indivíduo, a ancestralidade cultural engloba costumes, tradições e crenças. Esses dois aspectos geralmente estão intimamente interligados, pois as práticas e crenças culturais podem ser transmitidas de uma geração para outra, como os traços genéticos.

Eurídice Figueiredo (2016) faz uma colocação pertinente ao afirmar, em seu texto intitulado “A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros”, que: “A narrativa de filiação desloca a investigação de interioridade em favor da anterioridade, ou seja, o narrador faz uma prospecção de sua genealogia (ou de seus personagens) porque o conhecimento de si passa pela compreensão da vida de seu pai, da mãe ou dos avós.” (Figueiredo, 2016, p. 81).

Uma das características do romance de filiação é o fato de se tentar estabelecer um *continuum* familiar, preservando e transmitindo às gerações seguintes o legado das anteriores. Não podemos pensar que um legado só acontece após a morte de alguém, pois ele pode ser repassado também enquanto estamos vivos. Para Zilá Bernd (2018, p. 19): “Memória e transmissão estão intimamente associadas: o processo fragmentário e sempre recomeçado da rememoração



encontra seu sentido na transmissão. [...]que uma geração lega à outra.” Já Vicent Colonna, em seu ensaio “Tipologia da autoficção”, afirma que os textos autobiográficos revelam que:

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um perfeito herói da ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem de autor. [...] a ficção de si total (Colonna, 2014, p. 39).

O poeta em seu livro *América Negra* externaliza, através das memórias infantis, o orgulho da profissão do pai, o trabalho, o madrugar como os passarinhos para ganhar o pão, e revela aos filhos, através do trabalho, que tudo é possível, forjando o caráter, a ética, o homem, pelo exemplo. É o pesquisador e poeta brasileiro que se escreve, se interroga, não aceita o racismo, exige reconhecimento. Corroboramos com Gilroy (1993, p. 11) quando ele esclarece que:

Os movimentos negros no Brasil bem recentemente conseguiram forçar o reconhecimento do racismo comum aspecto estruturante da sociedade brasileira o que politicamente teve grande importância de conter os desejos de empregar a cultura brasileira como um signo ‘único que antecipa a possibilidade de um mundo sem raça.

Vicent Colonna (2014, p. 39) afirma que “o escritor está no centro do texto, como em uma autobiografia”, sendo o herói de sua narrativa, transfigurando sua existência e sua identidade, “em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”. Assim é a poética de Elio Ferreira de Souza, a autoficcionalização de si de forma quase oral, cantando seus ancestrais, suas raízes, sua negritude, e gritando por justiça.

Costa (2020, p.27) afirma que o autor do texto é quem primeiro lê o que escreve, sendo seu primeiro crítico e tem em mente que não pode mentir, mas o vai e vem, as rasuras que comete em seu próprio texto o levam a ficcionalizar o que escreve, sendo, portanto, uma autoficcionalização de si que entrega aos seus leitores. Elio Ferreira, através de sua poética entrega a seus leitores a recriação de sua história, suas memórias, sua vida através de efeitos, de seu imaginário, das figuras de estilo que insere em sua poética. O que nos leva a concordar com Costa(2020) quando ela afirma: “A recordação de fatos e experiências por meio da memória está intrinsecamente relacionada à questão da subjetividade e do processo de criação, porque todo texto autobiográfico se prende às vivências do agente individual que é um ser subjetivo, uma vez que o processo de narração de



suas próprias recordações põe de frente: autor/narrador/protagonista.”(COSTA, 2020,p.43) é o que acontece na poética de Elio Ferreira expondo sua face, sua autoficcionalidade ao cantar suas raízes ancestrais.

O poeta se orgulha de sua ancestralidade acessada através de sua poesia, neste estudo, a memória corpo, ancestral e transgeracional e não é um lamento que externaliza essas memórias, é o grito de quem não aceita ser excluído.

Considerações finais

A guisa de conclusão afirmamos: O pensamento e a poesia de Élio Ferreira se fundamentam na tradição negro-africana e nos modos de reafirmar existência. O menino e o homem não se intimidaram com os mecanismos de controle, as reservadas posições de subserviência e a estratificação dos lugares subalternos predominantes na sociedade brasileira. O poeta-professor trazia em seu corpo-discurso o gingado e a inquietação reflexivos para desestabilizar o pensamento eurocêntrico e excludente. Se por um lado, confirma-se a medida de seu rasgo incontido no tecido colonial o qual se reatualiza na “colonialidade do ser, do ter e do saber” (Anibal Quijano, 2005); por outro, o corpo-escrita do poeta piauiense se reconfigura numa estética destemida e disjuntiva do padrão de universalidade / colonialidade a se desdobrar em feitura de contínua resistência e reinvenção da palavra-griot vinculada a reinscrição no mundo numa dimensão de cocriação “quilombista” (Abdias Nascimento, 2002) cujo propósito incide em fazer valer ações coletivas capazes de romper com o racismo, a exclusão em todos os níveis e a apropriação de novas formas de existência das pessoas negras.



Referências

BERND, Zilá. **A Persistência da Memória**: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional. Porto Alegre: Besourobox, 2018.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. Liberdade de Pensamento: o não das latino-americanas. **Revista Artemis**, v. XXV, nº1, p.63-67, jan.-jun. 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/79249931/Liberdade_de_pensamento_na_poética_o_não_das_latino_americanas. Acesso em: 30 set. 2024.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. Sórór Juana Inês de **la Cruz**: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia. Curitiba: Editora Appris, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. A narrativa de filiação de escritores judeus brasileiros. In: CHIARELLI, Stefania; OLIVEIRA NETO, Godofredo de (org.). **Falando com estranhos**: o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 181-221.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2008.

RESENDE, Joelma de Araújo Silva. COSTA, Margareth Torres de Alencar. OLIVEIRA, Maria Helena. A resistência da mulher negra em Torto Arado de Itamar Vieira Jr. **Revista de Literatura, História e Memória**. [S. l.], v. 17, n. 30, p. 24–36, 2022. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/27995>. Acesso em: 30 set. 2024.



O *GRIOT* COMO NARRATIVA DE TRADIÇÃO E IDENTIDADE NA POÉTICA DE ELIO FERREIRA DE SOUZA

Laura Torres de Alencar Neta¹
UESPI - Brasil

Na época do “Descobrimento”, conquista e colonização do Brasil e países da América Latina, uma prática dos colonizadores brancos era afirmar que tanto os indígenas autóctones da terra como os africanos trazidos em diáspora forçada para trabalhar no Mundo Novo eram bárbaros, selvagens e aculturados, além de afirmarem que suas práticas culturais eram coisa do demônio. Essa falácia foi devido ao fato dos indígenas e africanos andarem nus ou seminus, comerem carne crua pouco moqueada, falarem línguas desconhecidas dos colonizadores brancos e terem como religião o politeísmo porque, como não havia entre eles o conhecimento científico, o mito explicava todas as perguntas que eles não sabiam responder.

No entanto, todos os conhecimentos, formas de passar os costumes, lendas, sua cultura, gastronomia, e práticas medicinais, eram repassados de forma oral pelos anciões das tribos e clãs. Entre os africanos, a tarefa de passar todos os conhecimentos, cultura e outras práticas de geração a geração era feita pelo *griot*.

Os *griots* são figuras responsáveis por repassarem a sabedoria dos ancestrais através da literatura oral. Usando de rememorações, vão narrando suas formas

¹ Professora Mestre Dedicação Exclusiva da Universidade Estadual do Piauí-UESPI



de organização social, seus costumes, suas lendas e práticas culturais. Por isso, são considerados os culturais de seus povos.

Márcia Helena do Nascimento, em sua dissertação de mestrado profissional, intitulada *O griot e as narrativas de tradição oral na sala de aula: na tecitura da memória e ensino* (2021), propõe um trabalho de leitura, oralidade e escrita a partir de narrativas de tradição oral capixaba e africana, e o resgate das histórias contadas pelos Griots da comunidade Quilombola de Graúna, em Itapemirim.

Le Goff (2013) apresenta como memória étnica aquela memória que predomina nas culturas orais, destacando que nessas culturas uma das primeiras preocupações é o de fixar na memória coletiva do povo os mitos de origem, ou seja, “um fundamento – aparentemente histórico – para a existência das etnias ou famílias” (Le Goff, 2013, p. 392). A noção de cultura, como uma manifestação de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica, significa muitas intervenções sempre ativas, inclusive as narrativas de tradição oral.

A Lei 10.639 de 2003 estabelece as diretrizes e bases da educação nacional para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” e teve todo o empenho do professor Elio Ferreira de Souza, uma vez que tão logo lhe despertou a consciência do que era ser negro, ainda na infância, já foi conhecendo a dura e triste realidade do racismo.

Antes dessa Lei, a relevância da cultura afro e afrodescendente no Brasil se restringia ao Dia da Consciência negra. Entretanto, Elio já escrevia e lutava pelos direitos dos negros e afrodescendentes, fosse através de grupos de pesquisa: NEPA-UESPI, fosse através da promoção de grandes eventos internacionais como o AFRICA-BRASIL, fosse ministrando as disciplinas voltadas à literatura afro, orientando e escrevendo pesquisas científicas sobre a temática.

Walter Benjamin (2012, p. 213), em seu ensaio “O narrador”, afirma que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Elio Ferreira de Souza faz de sua arte o narrar de suas histórias de vida, da vida de seus ancestrais, do movimento da diáspora forçada no qual a figura do negro e da negra despertam todo o valor, cultura e identidade, como é possível constatar nestes trechos de sua poética:

[...]
Américas,
Eu sou negro.
A Matriz da raça humana.
Conta a mitologia dos Orixás,



que Nanã pegou uma porção de lama
do fundo das águas de uma lagoa onde morava.
Das suas mãos, Nanã deu o barro a Oxalá
E, do barro, Obatalá criou a Mulher e o Homem

(Ferreira, 2014, p. 23-24).

Essa luta por reconhecimento de seu lugar de pertencimento é uma das temáticas debatidas por Du Bois em seu livro *As almas do Povo Negro*, no qual ele expõe em detalhes a discriminação racial e a luta de um povo para sua ascensão num mundo em que esse povo se sentia estrangeiro. Du Bois explica:

Vi a discriminação de uma forma como jamais havia sonhado: a separação de passageiros nos vagões ferroviários do Sul estava apenas começando, a separação racial nos alojamentos nas cidades e vilarejos tornava-se manifesta, o desdém público e mesmo o insulto no contato das raças nos lugares públicos deixava-me constantemente sem fôlego, tomei contato, pela primeira vez, com um tipo de violência que jamais me dera conta quando em Nova Inglaterra. (Du Bois, 1903, p. 7)

Os Estados Unidos e o Brasil, segundo Du Bois, receberam os maiores fluxos migratórios de negros levados à força do mesmo continente, sendo que os Estados Unidos declararam o fim da escravidão em 1863 e o Brasil em 1888. “Nesse período no Brasil havia uns poucos estabelecimentos de ensino e nenhuma Universidade (Du Bois, 1903, p. 8). As ideias de Du Bois sobre a infâmia da escravidão chocavam-se com o que instituía o édito de 1896, conhecido como Sistema Jim Crow, que regia:

A Suprema Corte mantém a segregação racial, assentando a doutrina segundo a qual os estados podem prover aos negros, na base de igualdade, desde que apartada, tanto educação, quanto transporte público e hospedaria em geral.[...] Du Bois e os demais negros assistiram por décadas a seguir, a ampliação da doutrina Jim Crow, estendida a sanitários, bebedouros e bancos de praças públicas, vagões ferroviários, hospitais,[...] passaram a ostentar a indicativa “de cor” ou apenas “brancos” (Du Bois, 1903, p. 19).

Na criação de uma identidade intersubjetiva, o reconhecimento do outro é fundamental. Há outros trabalhos sobre a formação da identidade e do self, mas Du Bois traz uma inovação que é a do olhar racializado, isso em um período que o imperialismo avançava sobre África e Ásia.



Para Quijano (2005), ao se transformarem no centro do moderno sistema-mundo, os europeus desenvolveram o etnocentrismo que serviria como categoria para determinar sua superioridade. A partir de então, tal categoria atenderia não somente a sua dominância nos territórios coloniais, mas também serviria como classificação racial universal posteriormente. A posição de centro da moderna história mundial deu à Europa a oportunidade de redefinir o mundo e o tempo. Com isso, “os europeus geraram uma nova perspectiva temporal da história e ressituararam os povos colonizados, bem como a suas respectivas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa” (Quijano, 2005, p. 121).

A história passou então a ser vista numa perspectiva linear de progresso e desenvolvimento da humanidade, tendo a Europa como modelo de civilização, cuja missão civilizatória seria levada a todos os povos colonizados considerados como raças inferiores, em relação à superioridade dos europeus. Modernidade torna-se sinônimo de civilização, assim como a Europa torna-se a portadora do modelo ocidental de civilização. Aos outros povos, restavam os papéis secundários e a submissão ao ideário europeu, ou seja, à modernidade. Supostamente dotados da racionalidade e do conhecimento necessário para este progresso e desenvolvimento, os europeus determinavam os rumos da história sob os discursos de verdades que precisavam para manter a dominação

Em decorrência disso, se, por um lado, há uma validação da Europa como naturalmente superior; por outro, este “metarrelato da modernidade” funcionará como uma “forma de dispositivo colonizador do conhecimento” que possibilitará com que as formas de sociedade não circunscritas dentro dessa categoria superior e universal se reconheçam como “diferentes”. Mais que isso, “carentes, arcaicas, primitivas, tradicionais, pré-modernos”, por se sentirem inseridas “em um momento anterior do desenvolvimento histórico da humanidade, o que, no imaginário do progresso, enfatiza sua inferioridade” (Lander, 2005, p. 13).

Esta estratégia eurocêntrica é definida por Dussel (2005) como mito da modernidade, uma vez que o relato da modernidade não se sustenta como verdadeiro. A modernidade propõe a racionalidade como saída para a retirada da humanidade de um estado primitivo, contraditoriamente, a partir de um processo irracional que se utiliza da violência e da opressão para obter tal saída. Para o filósofo argentino, o mito da modernidade se estabelece no momento em que a Europa se coloca como centralidade do mundo, redefinindo o mundo a partir de uma lógica binária em que ela se põe como modelo de desenvolvimento e de



progresso. Tal modelo é imposto ao mundo não-europeu numa espécie de missão civilizadora que justificará o domínio sobre estes povos, assim como a denominada guerra justa. Nas palavras de Dussel (2005, p. 30), pelo “caráter ‘civilizatório’ da ‘Modernidade’, interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da ‘modernização’ dos outros povos ‘atrasados’ (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera”.

Julio Souto Salom (2019) efetivou sua tese de doutorado intitulada *Quando chega o griô: conversas sobre a linguagem e o tempo com mestres afro-brasileiros* a partir de uma pesquisa etnográfica em Porto Alegre compreendendo os anos de 2015 e 2018, observando a relação do termo griô com a poesia política negra. Nosso estudo difere do dele por tratar-se de um pequeno ensaio e porque partimos das poesias de autoria do poeta e professor Elio Ferreira de Souza e seu livro *América Negra* na tentativa de ilustrar que este poeta de fato foi um griô porque sua poética se caracteriza como sendo narrativas de tradição e identidade oral, uma vez que a memória, a identidade cultural e a subjetividade estão presentes em suas poesias.

Elio Ferreira de Souza faz alusão à prática das histórias contadas por sua tia que contavam façanhas e atos heroicos de seus descendentes africanos, histórias que prendiam a atenção das crianças, ensinavam muitas práticas culturais e inspiravam a unidade de seu povo.

O menino e o riacho

Riacho do Cacimbão
é o riacho mais bonito do mundo.
Riacho do Cacimbão
passa detrás do fundo do quintal da minha casa.
Riacho do Cacimbão são águas doces
de Mãe Oxum.
Correndo manso, vizinho,
desagua nas histórias encantadas de bichos falantes,
nas cantigas de ninar
que tia Miúda canta para mim,
me embalando na rede de dormir

(Ferreira, 2014, pp. 65-66-67-68)

A atividade de contar histórias esteve e está presente em todas as civilizações e exerce um papel fundamental na educação infantil não só em transmitir a



identidade cultural de um povo como também na formação de futuros leitores. Em muitas sociedades indígenas, o xamã é o indivíduo escolhido pela comunidade para exercer múltiplas funções, como a de sacerdote, curandeiro, músico, poeta ou aquele que tem o conhecimento das plantas medicinais e a responsabilidade de guardar segredos das tribos, aldeias, clãs etc.

Nesse sentido, o griô pode ser comparado ao xamã quando exerce o papel de guardião das tradições e histórias da cultura africana, porque a África ainda mantém viva a tradição oral de transmissão de saberes e fazeres.

Assim, o surgimento de uma forma distinta de conceber e criar a literatura a partir dos testemunhos dos excluídos e explorados pelo sistema político-econômico predominante marcou um rumo distinto na produção ocidental. É na América Latina, onde a denúncia do terror, da violência, da repressão se convertem em instrumentos de luta para transformar a vida, não apenas de quem o relata, mas também de toda uma sociedade que esteve submersa na opressão. A poética de Élio Ferreira de Souza revistada neste ensaio através do seu livro “América Negra” evidência um Griôt moderno que guardou os conhecimentos e as histórias de seus ancestrais e agora canta sua raça, suas raízes, suas crenças.

Considerações finais

Em síntese, em um primeiro momento foram averiguados como marcas ancestrais da cultura africana na obra a religiosidade, a tradição oral, a coletividade e a justiça e, por fim, a posição do eu lírico em relação às suas raízes e à voz das comunidades negro-africanas, demarcando a concepção ancestral de pertencimento ao povo negro africano e ao sentimento de brasilidade ao afirmar que o Brasil e a poesia tem de lhe ofertar o que ele merece, nem que seja a “pau”.

O estudo da memória estabelece um diálogo interdisciplinar com a história, pois, além de seu valor ficcional, fornece fontes valiosas para pensar criticamente o contexto de sua produção. Esse estudo tentou propiciar um efeito catártico, evocando memórias pessoais e coletivas na escrita de si e, potencialmente, na escrita do outro. Ao direcionar o olhar investigativo à poética de Élio Ferreira de Souza esta análise se propôs a explorar os entrelaçamentos entre poesia e memória, buscando identificar como se construiu a memória coletiva embasada em testemunhos orais dados pelo eu lírico do poeta.

Desta forma chegamos a conclusão deste estudo afirmando que a poética de Elio Ferreira de Souza em *América Negra* aproxima-se muito da poesia dos



griôs africanos. Ouvindo as cantigas e histórias repassadas por seus ancestrais, o menino se tornou o poeta e através de suas poesias canta suas memórias, costumes, lendas e sua identidade.



Referências

- COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inês de la Cruz: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia**. Curitiba: Editora Appris, 2020.
- DU BOIS, W. E. Burghardt. My Evolving Program for Negro Freedom. **Clinical Sociology Review**, Detroit (MI), v. 8, n 1, p. 27-57, 1990. Disponível em: <http://digitalcommons.wayne.edu/csr/vol8/iss1/5>. Acesso em: 5 out. 2024.
- DU BOIS, W. E. Burghardt. **As almas do povo negro** [online]. Disponível em: <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/as-almas-do-povo-negro-w-e-b-du-bois.pdf>. Acesso em: 5 out. 2024.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur. Buenos Aires-AR: CLACSO, 2005. p. 24-32. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf. Acesso em: 05 nov. 2023.
- DUSSEL, Enrique. **Materiales para una política de la liberación**. Universidad Autónoma de Nuevo León. México: Plaza y Valdes Editores, 2007. Disponível em: <http://www.redmovimientos.mx/2016/wp-content/uploads/2016/10/Dussel-Enrique-Materialespara-una-pol%C3%ADtica-de-la-liberaci%C3%B3n.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2023.
- DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 31, n. 1, Janeiro/Abril 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wcP4VWBVw6QNbvq8TngggQk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 13 abr. 2023.
- FERREIRA, Elio. **América Negra e outros poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2014.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur. Buenos Aires-AR: CLACSO, 2005. p. 8-23. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624092356/4_Lander.pdf. Acesso em: 05 nov. 2020.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão *et al.* 7. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.



NARRATIVA DE ANCESTRALIDADE COMO MARCA DE ESCRITA DE SI NA POÉTICA DE ELIO FERREIRA DE SOUZA

Wilson Cavalcante Costa Junior¹

UESPI - Brasil

O objetivo deste trabalho é revisitar a poética de Elio Ferreira de Souza e analisar as marcas de ancestralidade que de acordo com a linha de pesquisa escrita de si pode ser também denominada de narrativa de filiação em sua poética. Partimos do seguinte questionamento: quais marcas subjetivas e biografemas comprovam que muitos dos poemas escritos por Elio Ferreira de Souza pertencem ao gênero da escrita de si? Que marcas de ancestralidade podem ser identificadas em sua poética?

Uma das justificativas para a escolha da temática deste estudo está atrelada à necessidade de pesquisas acadêmico-científicas acerca da obra poética de autoria de Elio Ferreira de Souza. Encontrou-se, porém, alguns trabalhos sobre a obra objeto deste estudo mediante pesquisas prévias, como o artigo escrito por Margareth Torres de Alencar Costa intitulado “América negra e outros poemas afro-brasileiros da poética de Elio Ferreira de Souza: memória e subjetividade apresentadas e publicado pelo E-Book do X Congresso Internacional de Língua e Literatura”(2022) no qual a autora aborda o tema da subjetividade e escrita de si na poética de Elio Ferreira de Souza.

¹ Jornalista e publicitário pela UFPI, mestre também pela UFPI. Membro do Núcleo de Estudos Hispânicos do CCHL-UESPI.



Tanto nas entrevistas sobre sua poesia como nas poesias que escreve sobre si, o poeta utiliza sempre a primeira pessoa, poetiza sobre si, sobre seu pai, sua descendência e sua africanidade. Estas são marcas da escrita de si, eivadas de memória e subjetividade. Três palavras que definem autobiografia: “O ferro, o martelo e o fogo”. Através destas palavras e imagens é possível verificar o orgulho de suas raízes e a crítica política e social da luta dos afro descendentes (Costa, 2022, p. 17).

É ainda Costa (2022, p. 18-19) que nos esclarece que “Memória e subjetividade são frequentes na poética de Elio Ferreira”, e estas marcas são passíveis de serem verificadas por todos os leitores, uma vez que a subjetividade é a ação de externar seus sentimentos, sua memória afetiva, características do sujeito quando escreve sobre si, seja em textos narrativos ou poéticos.

Em relação à abordagem, este estudo poderá ser entendido como qualitativo, à medida que se ocupará do aprofundamento da compreensão da obra poética *América Negra* (2014). Segundo Minayo (1994, p. 21-22), uma pesquisa qualitativa liga-se ao campo dos “significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo, das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”.

Em relação aos procedimentos técnicos, a pesquisa proposta será caracterizada também como de cunho bibliográfico, tendo em vista que os materiais utilizados para a análise do corpus serão retirados, em sua maioria, de livros; artigos científicos; dissertações; monografias; teses; revistas científicas; dentre outros.

A poética de Elio Ferreira que abordamos neste estudo é aquela denominada de escrita de si, subjetiva porque o eu lírico escreve sua lírica e suas opiniões sobre si, seu povo, suas raízes e aqui denominamos também de ancestralidade. Está presente nesta poética a diáspora negra que é presente em sua poesia como um afrodescendente que é e exerce grande influência sobre sua identidade de homem negro e que não renega suas origens, um poeta que escancara sua emoção e acusa o Brasil de ser racista, fala de si e do outro, ilustrando uma realidade que não é conflituosa, mas chama a atenção para sua raça, seu povo, exaltando o trabalho digno dos negros. Através de sua poesia, narra e problematiza o passado. Da mesma forma que Spivak (2010) acredita que o subalterno precisa se dar voz, ele assim o faz em sua poesia.

Elio Ferreira de Souza, afrodescendente, natural de Floriano-PI, uma cidade pequena, filho de um ferreiro e de uma dona de casa, abriu seu caminho, como ele mesmo diz, “a ferro e a fogo”, e construiu uma linda história de vida. Tendo a academia como espaço de militância em defesa de seus ideais, lança mãos da



escrita acadêmica, artigos científicos, dissertação de mestrado, tese de doutorado e pós-doutorado, além de entrevistas e sua lírica, para escrever sobre si, sobre seus ancestrais, defender seus direitos e clamar por justiça social para o povo afro e seus descendentes espalhados no Brasil.

Américas,
vou lhes contar minha história:
defendi minha casa
meu clã
minha tribo
meu reino
minhas fronteiras, como pude.

(Ferreira, 2014, p. 29-30).

É possível constatar, na poética de Elio Ferreira, que apesar da escravidão ter sido abolida no Brasil em 1888, a condição dos negros e afrodescendentes segue um caminho de desigualdade, situações de extrema pobreza e os trabalhos aos quais os negros – homens e mulheres – poderiam aspirar eram apenas os subempregos ou serviços domésticos e, quando tinham oportunidade – devido a sua grande inteligência e capacidade adaptativa às más condições de trabalho e salários, eram vítimas de segregação racial, como foi o caso de Lima Barreto, por exemplo, que ele relata em sua autobiografia *O escrivo Isaiás Caminha*.

Elio Ferreira se reconhece brasileiro e afrodescendente, não carrega delusões de sua família, pelo contrário, é o homem honrado que é por ter sido bem criado por seus pais, orgulha-se dos pais, dos irmãos e irmãs, de seus ancestrais, foi um menino pobre, mas feliz, aprendeu o ofício de seu pai e tornou-se um doutor, homem de bem, pai de família, marido, respeitado por sua trajetória e caminhada acadêmica.

Nasceu aos 4 de maio de 1955 em Floriano e faleceu em Teresina-PI aos 11 de abril de 2024. No espaço entre estas datas sua poética revela uma infância, adolescência e idade adulta cheia de recordações, descoberta do que é ser negro e o preconceito de homens brancos que não respeitam nem mesmo a ingenuidade e inocência de uma criança.

Em relação às informações obtidas e retiradas de suas dedicatórias, estas revelam que ele foi o filho mais novo de oito que seus pais tiveram, sendo seus irmãos: Maria Ilza, Maria Vitorino, Maria Onélia, Aluizio Filho, Betânia e ele, Élio Ferreira de Souza. Casou-se com Francira Ricarte e teve três filhos: Irapuá, Egbara



e Ricarte (sendo este seu sobrinho que passou a ser também seu filho). Chegou a conhecer dois netos: Homero e Teo.

Sua poética exalta sua vida, seus pais, seus familiares, seus descendentes. Denuncia o retrato social de miséria, pobreza e falta de oportunidades para os negros e afrodescendentes quando denuncia os maus tratos, todo tipo de violência sofrida pelos negros. A voz de Elio Ferreira anuncia que a trajetória dos negros africanos e seus descendentes no Brasil não foi uma vida sem luta, dor, resistência e esquecimento. Quem chora quer justiça. A palavra diáspora ecoa em sua poética e a mãe África não é esquecida. O trauma de sua raça, o processo de escravização, o orgulho de seus descendentes que fizeram dele um homem honrado perpassa toda sua poética.

Um dos teóricos no qual nos apoiamos para tecer as nossas considerações sobre a subjetividade da poética de Elio Ferreira é a obra de Du Bois, que é vasta, mas nesse trabalho vamos abordar com mais profundidade *The Souls of Black Folks* (*As almas do povo negro*). Neste livro temos uma narrativa muito rica sobre a formação da subjetividade da população afro-americana e, com ela, traz três conceitos sociológicos de grande importância: *veil*, *color line*, *double consciousness* [véu, linha de cor, dupla consciência]. Esses conceitos norteiam uma parte da produção de Du Bois e, por vezes, muitos de seus posicionamentos políticos.

W. E. B. Du Bois em sua obra tratou das relações raciais e é um dos pais fundadores da sociologia moderna americana. Sendo o Brasil um país de maioria não branca, é relevante estudar esse sociólogo à luz de um conceito tão importante apresentado por ele e que caracteriza muito a poética de Elio Ferreira, a dupla consciência. Partindo do princípio de que como um negro brasileiro este também possui a alma dividida, buscar-se-á analisar de que maneira ele se posiciona, principalmente no que diz respeito a segregação racial, como ilustra o trecho do poema abaixo:

Brasil,
quero as bonecas negras
da minha filha.
Rufar os tambores
tum tum tum tum tum tum
retinir os martelos
tem tem tem tem tem tem temática o ferro contra o ferro
na bigorna da oficina de ferreiro do
o meu pai Aluizio Ferreira



o ferro contra o ferro e flandres
na bigorna da oficina de flandreiro
da minha tia Aleluia Bento
tem tem tem tem tem tem tem

(Ferreira, 2014, p. 27-28).

No livro *As Almas do Povo Negro*, Du Bois propõe que a emancipação do povo negro decorreria da educação e da cultura. Para o autor, é imprescindível que a comunidade negra se una, que os “mais capazes” ajudem seus irmãos a atingirem o nível de excelência necessário a uma consciência individual.

Du Bois afirma que em sua infância não sentia o preconceito de forma tão forte. Contudo, nessa obra, o autor descreve um momento em que ele teve contato na escola com uma menina que acabara de se mudar e era um momento de troca de cartões na escola e ela se recusou a receber o cartão dele. O autor afirma que nesse instante percebeu imediatamente que era diferente e que estava separado do mundo por um imenso véu. O significado do véu é bem simbólico, pois o véu é um espaço que permite que o negro tome a consciência de si e do espaço que ocupa, percebendo a opressão que sofre dentro da sociedade. O autor afirma que, a partir daquele momento, não viu necessidade de tirar esse véu, pois o negro é capaz de enxergar a vida tanto com ele como sem ele. O negro teria essa segunda visão. Elio Ferreira também sentiu a cor do racismo quando era criança e tinha 12 anos, quando ele vai à casa de uma amiga de sua família e afirma que havia sido aprovado no exame de admissão para o ginásio e um homem branco que estava presenciando sua alegria o faz sentir que ele era diferente, que não seria capaz de chegar a ser doutor:

[...]

Dona Isabel me abraçou e disse.
“ Este menino vai ser um grande homem, um doutor”.
O homem de bigode vendia jóias de ouro,
Num tabuleiro defronte, na esquina.
O homem branco sorriu com desdém,
Ele apontou para mim e disse:
“ Doutor, heim...
Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!”
[...]

(Ferreira, 2014, Pp. 23-24)



Nesse sentido, corroboramos com Margareth Costa (2020) quando ela afirma que toda escrita de si é carregada = de subjetividade. Quando eu escrevo em primeira pessoa e digo “eu”, já aponto o caminho para a escrita de minhas memórias, sejam elas afetivas ou traumáticas, preparando o leitor para um mergulho em acontecimentos que me sucederam. De acordo com esta pesquisadora:

[...]seja qual for o tipo de texto autobiográfico que tenhamos em mente e que possui nosso próprio ser como objeto de investigação, na hora de escrever, sentimos-nos invadidos por um sentimento de estranhamento e insegurança, porque estaremos interrogando, refletindo, questionando nosso próprio ser e essa tentativa nos faz desenvolver com nossa própria consciência um pacto, o de não mentir (Costa, 2020, p. 25).

Corroborando com ela, é explícito que há muitas marcas da escrita autobiográfica na poética de Élio Ferreira de Souza, o que chamaremos neste estudo de autoficcionalidade, uma vez que, ao escrever sobre si, o poeta lança mão de sua subjetividade, clama por suas raízes, seus ancestrais, é o primeiro leitor de suas poesias e certamente fez rasuras em seus poemas, modificando palavras para alcançar o sentido que nelas queria. Costa (2020, p. 27) pontua que: “a escrita autobiográfica é um exercício de autoterapia, pois cada momento da vida é um novo momento em que o indivíduo pode perguntar: o que eu quero para mim mesmo?”

É ainda Costa (2020) que nos esclarece ser a escrita de si

uma busca de autoidentidade, considerando que a vida de todo ser humano é eivada de vitórias e derrotas, e que todo ser vivo é constantemente testado a enfrentar todos os momentos de sua vida, situações que remetem à dor, decepções, alegrias, sentimentos de perdas, riscos, incertezas que formam a linha da vida de qualquer mortal. Então, ao fazer sua autobiografia, o indivíduo reflete sobre si mesmo, sua trajetória, enfrenta seus medos, suas fraquezas, descobre a si mesmo e gostando ou não do que vê, pode libertar-se do passado-presente e seguir rumo ao futuro (Costa, 2020, p. 27).

Estas decepções são marcadas em sua biopoética quando Élio expõe sua dor ao ser comparado a um rolo de fumo quando criança, ao perceber e sentir na pele o racismo pelo fato de ser negro, a dor de ser comparado a um nada, a um incapaz de vir a ser um doutor no futuro, toda dor e tristeza expostas na poesia “Uma vez”. Gilroy, em seu livro *Atlântico Negro* afirma que



Os movimentos negros no Brasil bem recentemente conseguiram forçar o reconhecimento do racismo como um aspecto estruturante da sociedade brasileira o que politicamente teve grande importância de conter os desejos de empregar a cultura brasileira como um signo único que antecipa a possibilidade de um mundo sem raça. (GILROY, 1993, p. 11),

Elio Ferreira, da mesma forma que Du Bois, teve um papel importante no que diz respeito a utilizar todo o seu conhecimento acadêmico para auxiliar e dar embasamento para a luta no campo da política da comunidade negra. Assim, nosso poeta lança mão de todas as oportunidades que teve na vida para lutar em prol dos Direitos dos negros e afrodescendentes, lançando mão de sua poética e cantando sua descendência, o orgulho de ser afrodescendente, de sua identidade, de lutar pelos direitos dos negros e descendentes de negros, pessoas bonitas, inteligentes, corajosas, destemidas, honestas e que ainda esperam que o Brasil reconheça essa realidade, como bem ilustra na poesia abaixo:

Brasil,
meu Brasil Negro,
Universidade é para o bem de todos,
universidade para os meus filhos negros,
universidade para todo mundo:
indígenas, brancos, asiáticos, árabes,
ciganos,
e pobres.
Finalmente,
quando andaremos livres
de preconceitos raciais,
nos shopping centers, bancos,
confeitarias,
ruas, avenidas,
becos, morros, favelas, periferias do
país?
Eles nos confundem
a toda hora com assaltantes e marginais;
[...]

(Ferreira, 2014, pp. 44-45)

A poética de Elio Ferreira de Souza que nos interessou ilustrar nesse ensaio é aquela denominada de escrita de si, subjetiva, escrita em primeira pessoa, que



narra sua vida, seu passado, suas memórias, principalmente quanto retorna ao tempo de sua infância, porque é esta poética que se configura em narrativa de filiação, um subgênero da escrita de si, no qual o adulto retorna aos dias de sua infância e narra suas memórias.

Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, afirma que esse foi um gênero modernista criado por Du Bois, dizendo que é uma “escrita reconhecidamente sociológica com a história pessoal e pública, ficção, autobiografia, etnografia e poesia” (2012, p. 229). Esse fato que Gilroy aponta em relação a Du Bois é uma característica que está presente em vários de seus livros, e não apenas em *As Almas do Povo Negro*. Corroborando com Gilroy, afirmamos que a poética de Elio Ferreira em *América Negra* faz o mesmo contraponto que Du Bois.

Observemos esta poesia de Elio Ferreira quando, retornando às suas raízes, grita através de sua poesia contra os sistemas sociais opressores do povo negro; é uma poesia de resistência social além de ser uma poesia de dupla consciência de si e de seu povo hoje na modernidade:

Fui capturado a ferro, fogo e sangue.
Me separaram de parentes, amigos,
dos que falavam minha língua.
Me marcaram a ferro quente,
como se eu fosse um animal selvagem.

(Ferreira, 2014, p. 30).

O que se vê é o sujeito lírico, que não esqueceu a dor, o trauma e agora, através da poesia canta a África mítica, os valores aprendidos e compõe versos que afirmam o que pensa, celebram a vitória de estar vivo, mas expõe a vergonha do tratamento dado a seus ancestrais.

Considerações finais

Assim, expusemos neste pequeno ensaio as marcas subjetivas e biografemas que comprovam que muitos dos poemas escritos por Elio Ferreira de Souza pertencem ao gênero da escrita de si, por ilustrarem suas memórias, dados biográficos dele mesmo, sua vida, sua família, suas raízes, suas lutas pela igualdade entre todos os seres humanos que constroem o país, que o carregam nas costas, que sangram, choram, sorriem, lutam por um país livre e fraterno.



Referencias

COSTA, Margareth Torres de Alencar; BRETTAS, Anderson; ALENCAR NETA, Laura Torres de; ALBORNOZ, Omar Mario (org.). **Aproximações sobre:** Literatura, História, Memória e articulações docentes. Campina Grande: Realize Editora, 2022.

COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inês de La Cruz:** como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia. Editora Appris. Paraná, 2020.

FERREIRA, Elio. **América Negra e outros poemas afro-brasileiros.** São Paulo: Quilombhoje, 2014.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. *In:* DESLANDES, Suely Ferreira; CRUZ NETO, Otavio; GOMES, Romeu; MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 9-29.

DU BOIS, W. E. Burghardt. My Evolving Program for Negro Freedom. **Clinical Sociology Review**, Detroit (MI), v. 8, n 1, p. 27-57, 1990. Disponível em: <http://digitalcommons.wayne.edu/csr/vol8/iss1/5>. Acesso em: 5 out. 2024.

DU BOIS, W. E. Burghardt. **As almas do povo negro** [online]. Disponível em: <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/as-almas-do-povo-negro-w-e-b-du-bois.pdf>. Acesso em: 5 out. 2024.



NEGRALIZAR PARA (RE)EXISTIR: A POÉTICA DE ELIO FERREIRA

Margareth Torres de Alencar Costa¹

UESPI - Brasil

Nádia Nara da Silva²

Rosy dos Santos Lima³

Susyanne Alves de Oliveira⁴

A poesia de Elio Ferreira é multifacetada por representar toda a pluralidade da intelectualidade de um artista performático que também reuniu experiências enquanto professor e até praticante de capoeira. No âmbito dos recortes possíveis, seus versos refletem que seu “corpo-poesia” era também um “corpo-memória”, que se projetava para o passado na busca de raízes ancestrais. A poética de Elio Ferreira é, pois, atravessada pelo ensejo de trazer aos versos, não apenas suas vivências, mas sua conexão com o real e o presente (De Queiroz Nepomuceno et al, 2024, p. 50).

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente compõem o corpo docente efetivo do PPGL da Universidade Estadual do Piauí, UESPI.

2 Formada em Letras Português pela Universidade Federal do Piauí, UFPI. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí. Professora da educação básica há 12 anos.

3 Formada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí, UESPI. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras, PPGL, da Universidade Estadual do Piauí, UESPI.

4 Formada em Letras inglês pela Universidade Estadual do Piauí, UESPI, e em Comunicação Social, com hab. Em Publicidade e Propaganda pelo Centro de Ensino Unificado de Teresina (CEUT). Atualmente é docente dos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Estácio Teresina e Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI).



A obra *América Negra* (2014), de sua autoria, apresenta uma poética profundamente enraizada na memória, na ancestralidade e na experiência diaspórica negra, articulando-se com o conceito de amefricanidade formulado por Lélia Gonzalez (2020). Amparando-se nessa teoria é possível afirmar que a poesia de Ferreira se insere em uma tradição que compreende a oralidade, a musicalidade e a evocação da África como elementos essenciais para a resistência e a preservação da identidade negra nas Américas (Augel, 1997, n. p).

Ao assumir um compromisso com a valorização da cultura amefricana, Ferreira constrói um “corpo-poesia” que resgata o passado para reinterpretar o presente, promovendo um retorno simbólico ao “berço-África”. Sua escrita, portanto, não apenas denuncia a violência histórica do colonialismo, mas também reafirma a centralidade dos conhecimentos afrodiaspóricos na construção de novas epistemologias. A partir dessa perspectiva, este estudo propõe analisar como o poeta mobiliza a memória, o canto poético e o engajamento político para dar forma a uma literatura que reivindica a negralização da história e a sobrevivência da narrativa *griot*.

Metodologicamente, a pesquisa fundamenta-se em uma revisão bibliográfica exploratória, orientada por uma abordagem afrocêntrica, que busca compreender as intersecções entre literatura, identidade e resistência na obra de Ferreira. A partir da análise de seus poemas, procura-se evidenciar como sua poética desafia a colonialidade do saber, reposicionando a experiência negra como eixo central da produção literária (França, 2023).

Para entender Elio Ferreira

Quando refletimos a ideia de “corpo-poesia”, trazemos à ribalta uma compreensão que beira a literalidade, uma vez que Elio Ferreira, poeta, ensaísta, professor, ferreiro por filiação e performático por natureza, existia e resistia com sua poesia com seus versos, sua voz, seu corpo. Elio Ferreira tomou a poesia por vivência e habitou-a, no sentido mais intenso da palavra.

América negra & outros poemas afro-brasileiros (2014) é permeado de memórias. O poeta mescla com maestria o real e o simbólico, emprestando sua vivência como espelho para a ancestralidade (De Queiroz Nepomuceno, 2024, p. 50). A genialidade de Elio Ferreira evidencia-se na forma como a forma poética transita entre sua realidade memorial e abstrai-se num retorno ao berço-áfrica, comungando assim sua história à diáspora africana.



Elio Ferreira de Souza nascido em Floriano - sul do Estado do Piauí - em 14 de março de 1955, foi uma figura de múltiplos talentos. Ele atuou como poeta, ensaísta, professor de literatura, capoeirista, *rapper* e técnico em educação, Elio Ferreira viveu uma vida em sintonia com sua arte e convicções intelectuais. De tal maneira, que performava essa integração em diferentes áreas, como exemplo, ao vestir uma capa preta, com o rosto pintado e o uso da bandeira do Brasil desfilando e declamando suas poesias pelas ruas de Teresina.

Elio também foi ferreiro dos nove aos vinte anos, um ofício que aprendeu com o pai. A troca da forja pelos estudos em Letras, em Brasília, não apagou a memória de suas origens, ao contrário, fortaleceu o compromisso de manter inscrito em sua poesia a simbologia do ferro, martelo e fogo. A temática que envolve a sua produção literária é vasta, um dos pilares que se destaca é o impacto da diáspora negra nas Américas e a crítica sociopolítica. Para ele, é por meio desses temas que o ato de escrever é definido.

Conforme Ferreira (1997), a escrita é uma poderosa ferramenta que permite comunicar-se com o mundo, narrar histórias de seus ancestrais negros e da própria trajetória. São de sua autoria diversos livros de poesia, incluindo: *Canto sem viola* (1982), *Poemartelos* (o ciclo do ferro) (1986), *O contra-lei* (o ciclo do fogo) (1994) e *América Negra* (2004). Como estudioso da cultura e literatura afro-brasileira, Elio obteve seu título de Doutor em Letras pela Universidade de Pernambuco, em 2006. Era professor de Literatura na Universidade Estadual do Piauí e curador do Projeto Roda de Poesia e Tambores. Faleceu em 11 de março de 2024.

Uma poética de resistência

No contexto da literatura afro-brasileira, a poesia vai além do aspecto estético: ela passa a ser instrumento de denúncia, memória e reconstrução identitária. A escrita poética de autores negros articula e promove vozes que foram historicamente silenciadas, reivindicando um espaço do discurso literário e no imaginário nacional. Leda Maria Martins (2010), nos diz que a performance negra na literatura é uma maneira de reinscrever o corpo negro na história através da palavra, estimulando uma travessia entre o vivido e o escrito. Posto isso, a poesia pode ser entendida como uma linguagem de resistência, capaz de desestabilizar estruturas opressoras e reconstituir a ancestralidade apagada/esquecida.

Dentro desse campo de força, a obra de Elio Ferreira se faz presente e é enunciativa de uma série de significados. Como poeta, professor e pesquisador,



comprometeu-se ao longo de sua trajetória a valorizar a cultura afro-brasileira e a denunciar as violências estruturais que permeiam o corpo e a subjetividade negra. A sua produção lírica mobiliza e envolve de maneira ímpar elementos da oralidade, da memória e da espiritualidade ancestral para afirmar a identidade negra como potência histórica. A resistência em sua produção poética atravessa a mera organização dos sintagmas, também se dá por meio da forma: a linguagem é fluida, rítmica e politicamente engajada, tensionando os limites entre a tradição poética do cânone literário brasileiro.

Em *América negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014), Elio Ferreira apresenta uma composição lírica em que a história da escravidão, a luta do povo negro e a figura da mulher negra ganham protagonismo. O livro, marcado por uma escrita engajada e consciente, constrói pontes entre o passado escravocrata e o presente de desigualdades raciais, projetando em seu texto poético um espaço de insurgência e cura. É a partir dessa perspectiva que se desenvolve, na próxima seção, a análise da primeira parte da obra *América negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014), nela a voz poética percorre as tentativas da branquitude de apagar ou subalternizar a história e a luta do povo negro. Elio faz emergir a valorização da memória, identidade e ancestralidade.

Consideramos, para análise, a primeira parte de *América negra & outros poemas afro-brasileiros* (2014).

Uma vez caminhando pelas ruas
Da minha cidade natal,
Com o coração cheio de sonhos,
Fui ao Mercado Velho de Floriano
Ao quiosque de dona Isabel Carneiro,
Uma amiga antiga da minha rua, da minha casa
Eu era uma criança, tinha doze anos,
E o coração quase a saltar pela boca,
Com a minha aprovação
No exame de admissão ao Ginásio
No Colégio Industrial São Francisco de Assis
Dona Isabel me abraçou e disse:
“Este menino vai ser um grande homem, um doutor”!
O homem de bigode vendia joias de ouro,
Num tabuleiro defronte, na esquina
O homem branco sorriu com desdém
Ele apontou para mim e disse:



“Doutor, hein.
Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!”
Eu era uma criança, tinha doze anos
E não me esqueci desse acontecimento
(Ferreira, 2014, p. 23-24).

O poema que abre *América Negra* (2014) tem um tom narrativo, com fortes nuances memorialísticas, relatando um episódio real, que evoca o simbólico da infância que acompanhou a vida do poeta. O uso de versos livres acentua as marcas de oralidade e a espontaneidade tão presentes nas produções poéticas de Elio Ferreira, dando um caráter testemunhal à poesia, conforme nos diz Margareth Costa (2020) quando afirma que a literatura de testemunho se apresenta em primeira pessoa seja através da narrativa, seja através do fazer poético e, em Elio Ferreira, se comprovam suas vivências, suas performances poéticas, suas subjetividades e seus testemunhos de toda uma vida em versos.

O poema começa com uma cena carregada de emoções positivas: a conquista de um menino negro de 12 anos, aprovado no exame de admissão ao ginásio, um marco significativo para qualquer criança, ainda mais dentro de um contexto em que a educação era (e é) um instrumento de ascensão social, assim como um dispositivo de exclusão social a depender da carga racial dos sujeitos (Carneiro, 2023, p.309). A personagem Dona Isabel representa o incentivo e a afetividade comunitária, ao projetar um futuro promissor para ele: “Este menino vai ser um grande homem, um doutor!” (Ferreira, 2014, p. 23).

Contudo, essa esperança é brutalmente interrompida pelo comentário racista de um homem branco. A imagem de “rolo de fumo preto” tem uma conotação desumanizadora, reduzindo o eu lírico menino a uma mercadoria, a um objeto sem valor. Esse ato de violência tem impacto duradouro, pois o poema se encerra com a afirmação de que essa lembrança nunca foi esquecida. Quiçá, por esse motivo, o poeta tenha “ocultado” essa presença em seus versos. “O homem branco” não tem um nome, pois não precisa ter uma identidade, uma vez que uma postura racista denota privilégios de um grupo específico composto de muitos atores’ (Bento, 2022, p. 63-64).

Outro fato marcante que as memórias do autor deixam transparecer é a escolha do espaço. O Mercado Velho de Floriano aparece como um local de trocas e encontros, mas também como um lugar onde diferentes classes e raças interagem dentro de estruturas hierárquicas sociais bastante marcadas. O contraste entre a



dona do quiosque, uma figura de acolhimento e apoio, e o homem branco vendedor de joias, figura de exclusão, reforça as desigualdades estruturais presentes na cena. Desigualdades essas que corriam o risco de serem diminuídas na iminência de existir um menino que ousava no sonho de se tornar um “doutor”.

Nesse ponto da análise, poder-se-ia facilmente pensar em um traço memorial individual, porém a memória aqui não é apenas pessoal, mas também coletiva (Halbwachs, 2003, p. 71). O poema mostra como o racismo estrutural atua desde a infância, deixando marcas profundas. O fato de o eu lírico lembrar esse episódio na vida adulta evidencia o impacto do racismo na construção da identidade e na autoimagem de pessoas negras que ocuparam, ocupam e ocuparão posições semelhantes às dele. Uma vez que, “O negro é interditado enquanto ser humano, enquanto sujeito, enquanto sujeito de direito, enquanto sujeito moral, político e cognoscente” (Carneiro, 2023, p. 121). Aqui se pode pensar em um “nós-lírico”, tendo em vista que a violência sofrida pelo poeta menino é a realidade de muitos.

Assim, entende-se que a poesia de Elio Ferreira resgata memórias atuando como instrumento de denúncia contra a violência do racismo e seus impactos duradouros na identidade da pessoa negra. Ao transformar essa vivência em poesia, Ferreira (2014) não apenas revisita um trauma pessoal, mas também ressaltar como o racismo estrutura relações de segregação e marca subjetividades, reforçando a importância da literatura e da arte como mecanismos de resistência.

O poema dialoga com o conceito de diáspora ao expor um momento de racialização que transcende a experiência individual do eu lírico. A diáspora africana, enquanto processo de deslocamento forçado e reelaboração identitária, reverbera na cena descrita: a criança negra que busca um lugar legítimo na sociedade, mas que é relegada à condição de “outro” pela violência do racismo, ou seja, a assimilação de uma suposta superioridade racial (Gonzalez, 2020, p. 130) externado em um racismo velado. A imagem do “rolo de fumo preto” reforça o teor histórico da desumanização do corpo negro, que na diáspora é frequentemente objetificado, comparado a mercadorias, evocando o passado escravocrata e suas consequências ainda presentes (Bento, 2022, p. 23).

A noção de amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez (2020), se faz presente na forma como a experiência negra no Brasil se conecta a outras experiências diaspóricas nas Américas. O poema escancara que a racialização não é apenas uma questão brasileira, mas parte de um sistema colonial que marginaliza corpos negros em toda a América do Sul. A fala do homem branco “Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!” (Ferreira, 2014, p. 24), demonstra uma



visão colonialista que se reproduz em diferentes âmbitos geográficos, históricos e sociais (Gonzalez, 2020, p. 129).

Ao avançarmos dentro de *América Negra* (2014), deparamo-nos com uma perspectiva de amefricanidade frequentemente obnubilada nas narrativas de reconhecimento identitário: uma América, acima ou abaixo das linhas imaginárias, mas que é negra.

Américas,
Adão era negro,
Eva era negra.
Adão e Eva nasceram na África
Américas,
eu também sou negro:
Adão e Eva no jardim do Éden.
Sou filho do barro,
filho da lama escura da Mãe África:
a primeira mulher,
o primeiro homem neste Dia
da Criação.
Américas,
eu sou negro:
a Matriz da raça humana
Conta a mitologia dos Orixás,
que Nanã pegou uma porção
de lama
do fundo das águas de uma lagoa
onde morava
Das suas mãos
Nanã deu o barro a Oxalá
e, do barro, Obatalá criou o homem
e a mulher.
O sopro de Olorum fez os dois
caminharem
e os Orixás ajudaram-nos a povoar
a Terra
Um dia, a mulher e o homem
voltarão ao pó.
voltarão ao barro
à lama da Terra



à casa de Nanã Burucu

(Ferreira, 2014, p. 25-27).

Esse poema de Elio Ferreira articula mitologia, ancestralidade e pertencimento para reafirmar a centralidade do povo negro na história da humanidade, bem como para demonstrar a exclusão do mesmo na tradição histórica, visto que a narrativa histórica é um dispositivo da branquitude que hierarquiza, pelo padrão da cor quem protagoniza e quem figura na História (Carneiro, 2023, p. 31-32). Assim, o poeta ressignifica as narrativas originárias, tanto cristãs quanto afrodiáspóricas, para construir uma visão afirmativa da identidade negra.

Desde o primeiro verso, o poema desafia as narrativas brancocentradas sobre a origem da humanidade ao afirmar que “Adão era negro, Eva era negra” (Ferreira, 2014, p. 25). Essa declaração corrige simbolicamente a exclusão da negritude do relato cristão tradicional, reforçando uma identidade negra primordial. O eu lírico se insere nessa linhagem ao dizer: “eu também sou negro” (Ferreira, 2014, p. 26), estabelecendo a ideia de continuidade entre a ancestralidade africana e sua existência nas Américas.

Desse ponto é possível perceber que o poema reforça a diáspora africana ao reafirmar a África como “berço” original da humanidade e, por extensão, da civilização. A ideia de que o eu lírico, um homem negro nas Américas, pertença a essa matriz africana ancestral dos primeiros seres humanos, combate a alienação histórica promovida pelo colonialismo, que tentou apagar os laços entre africanos e seus descendentes no Novo Mundo (De Queiroz Nepomuceno, 2024, p. 51).

A referência ao barro como substância da criação reforça a ligação entre corpo e terra, um elemento comum nas cosmologias africanas. A negritude, nesse contexto, não é apenas um traço fenotípico, mas uma conexão espiritual com a natureza e com a história dos povos africanos. Por extensão, aqui é bem cabível também, a ideia de conexão que Elio Ferreira estabelecia com a “terra” que habitava, o poema. Seu “corpo-poesia” acolhia-se no âmbito da poesia-resistência que performava, não apenas sua ancestralidade, mas o seu estar e pertencer a um mundo que lhe negava direitos (De Queiroz Nepomuceno, 2024, p. 52).

O poema de Elio Ferreira ressignifica narrativas discriminatórias ao reivindicar a negritude como matriz da humanidade, desafiando a perspectiva brancocêntrica da criação. Ao afirmar que Adão e Eva eram negros e que a vida surgiu do barro da Mãe África, o poeta constrói uma identidade coletiva enraizada no chão ancestral da África, conectando-se à diáspora e reforçando os traços identitários apagados



pelo colonialismo. O autor nos conecta a uma África não vista, diferente das descrições estigmatizadas que apenas contribuem para reforçar estereótipos limitantes (Augel, 1997, n.p).

Ao avançarmos na leitura, encontramos um eu lírico a dirigir-se à sua terra, exigindo a reparação devida “Brasil, meu Brasil Negro, universidade é para o bem de todos, universidade parra os meus filhos negros, [...]” (Ferreira, 2014, p. 44). Estes versos, que dialogam com o poema “Uma vez”, é um chamado à equidade racial, especialmente na educação e no acesso a espaços restritos à branquitude. O verso “Eles nos confundem a toda hora com assaltantes e marginais” (Ferreira, 2014, p. 44) lança luz sobre o racismo estrutural e o perfilamento racial, que atinge negros em espaços considerados de prestígio e que inviabilizam a presença negra (Carneiro, 2023, p. 121). Ao reivindicar um “Brasil Negro”, o poeta propõe uma nova concepção de nação — inclusiva, diversa e consciente de uma dívida histórica de mais de 300 anos.

Como mencionado, Elio Ferreira (2014) entrelaça as fronteiras do real e do simbólico ao conectar memórias vividas às memórias coletivas “África-Mãe do primeiro amor, [...] O meu avô e a minha avó viviam felizes na África [...]” (Ferreira, 2014, p. 50). Neste poema, Ferreira (2014) invoca a figura da África como origem universal da humanidade, desafiando as narrativas eurocêtricas que excluem o continente africano dos discursos civilizatórios. A repetição do verso “viviam felizes na África” (Ferreira, 2014, p. 50-51), funciona como recurso poético que reforça a imagem de uma África criativa, intelectual, tecnológica e afetiva antes da diáspora. Ao descrever avós que eram reis, curandeiros, guerreiros, cirurgiões, inventores, *griots*, o poeta rompe com estereótipos racistas que associam os africanos à ignorância ou à barbárie.

Considerações finais

A travessia poética de Elio Ferreira em “*América Negra & outros poemas afro-brasileiros*” (2014) revela-se como um projeto de reconstrução da memória e de reconfiguração identitária, alicerçado na ancestralidade, na resistência e na amefricanidade. Seus poemas erguem uma voz coletiva que atravessa séculos de apagamento, mas que também afirma a presença negra na história, na cultura e na materialidade das Américas.

Sua poética se insere em uma tradição crítica da intelectualidade negra que denuncia a colonialidade do poder (Quijano, 2009) e propõe novas formas



de existência e pertencimento. As vozes líricas que percorrem sua obra não são apenas relatos pessoais, mas testemunhos políticos que, ao exporem a violência racial, também recuperam o direito à memória e à história. Nesse sentido, Elio Ferreira (2014), em sua *América Negra*, não se limita a narrar a dor da diáspora, mas se constitui como um grito de reexistência — uma escrita insurgente que denuncia, provoca e transforma.

Ao longo desta análise, observou-se como a poética de Elio Ferreira se estrutura a partir de uma profunda articulação entre memória, ancestralidade e denúncia. Seus versos resgatam a história de violência e apagamento imposta aos povos negros, mas também celebram a riqueza dos saberes africanos. Nesse sentido, *América Negra* (2014) não apenas revisita o passado — ela o ressignifica a partir de um ponto de vista afrocêntrico, engajado na descolonização das narrativas e dos afetos. Ferreira constrói, com linguagem lírica e contundente, uma contra-história da modernidade, a essência de sua negralização (De Queiroz Nepomuceno, 2024, p. 54) onde o sujeito negro deixa de ser objeto da violência e passa a ser autor e protagonista da própria trajetória.

Ainda é importante mencionar a intertextualidade e o diálogo com outras vozes da diáspora que se manifestam na obra de Elio Ferreira. Quando articula as referências que vão desde a tradição oral afro-brasileira até autores fundamentais da literatura negra das Américas, a exemplo de Solano Trindade, sua poesia transcende a experiência individual, se insere em um arcabouço transatlântico de resistência e valorização cultural. Toda essa tessitura de vozes e temporalidades faz de *América Negra* um compêndio poético e político, uma expressão viva da consciência negra.



Referências

- AUGEL, Moema Parente. A imagem da África na poesia afro-brasileira contemporânea. **Afro-Ásia**, n. 19-20, 1997.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. 1. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2022.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- COSTA, Margareth Torres de Alencar. **Sóror Juana Inês de la Cruz**: Como Antígona eu vim para dizer não e paguei o preço de minha ousadia. Curitiba: Appris, 2020.
- DE QUEIROZ NEPOMUCENO, Laiana Emília *et al.* Tecituras de novas narrativas das Américas: a negralização em América Negra & outros poemas afro-brasileiros, de Elio Ferreira. **Revista Cerrados**, v. 33, n. 66, p. 48-58, 2024.
- FERREIRA, Elio. **América negra & outros poemas afro-brasileiros**. 1. ed. São Paulo: Quilombhoje, 2014.
- FRANÇA, Isadora Gonçalves. Colonialidade do Poder, Colonialidade do Saber e Oligopólios de Comunicação de Massa. *Revista Ítaca*, n. 39, p. 7-20, 2023.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: SILVA, Fernando (org.). **A cena em sombras**: ensaios sobre o teatro negro contemporâneo. São Paulo: Perspectivas, 2010.
- PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almeida, 2009.
- SOUZA, E. F. O **contra-lei & outros poemas**. 2. ed. Teresina: Abracadabra edições, 1997. p.143.



ESPERANÇA GARCIA: DENÚNCIA EM CARTA E POEMA – INSTRUMENTOS DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Raimunda Celestina Mendes da Silva¹

*“Brasil,
não aceito mais ser tratado desse jeito
no meu próprio país,
como estrangeiro em terras inimigas.”*

A epígrafe acima retirada do poema Brasil Negro, do escritor Elio Ferreira de Souza (2014) leva o leitor a pensar no título da pesquisa, assim como leva-o a pensar na trajetória pessoal tanto de Esperança Garcia como de Elio Ferreira como seres humanos, que viveram em contextos sociais diferentes, que usaram a pena através de gêneros diversos para uma denúncia que retrata o percurso vivido por ambos.

A discussão ora apresentada leva a ponderar sobre o gênero autobiográfico, pois ambos são negros que sentiram na pele o preconceito da sociedade, mas nos textos eles apresentam uma visão crítica sobre o tratamento imposto ao negro no Brasil que como a epígrafe conclama sobre o tratamento imposto a eles na sua própria terra.

A carta de Esperança Garcia (1770) e o poema de Ferreira (2014) discutem questões como exclusão social, evidenciando discursos e vozes de sujeitos periféricos, que em carta ou poema mostram a força da palavra, denunciam a trajetória de vida, o tratamento dado aos escravos no Brasil, não importando a idade ou o

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Professora da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, da graduação e do mestrado acadêmico do PPGL/UESPI. E-mail: raimundacelestina@cchl.uespi.br.



gênero, ambos nos seus escritos revelam-se defensores da dignidade humana, ao manifestarem indignação e o sofrimento imposto a eles por representantes da sociedade. Os trechos abaixo exemplificam a discussão:

A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que cai uma vez do sobrado abaixo peiada; por misericórdia de Deus escapei. (1770)

Contei-lhe as trapaças e as perversidades
do administrador das fazendas reais,
contei-lhes das “trovoadas de pancadas”
contra o meu filho,
um menino de três anos de idade
que chegou a sangrar pela boca. (p. 38, 2014)

No primeiro excerto, a escrava informa ao governador os desmandos do capitão que a tirou da fazenda e a levou para cozinhar na casa dele, onde sofreu não só ela, mas os filhos pequenos os abusos e as maldades do administrador.

O trecho recorda o que diz Conceição Evaristo sobre as personagens brancas em suas obras:

Em Becos da Memória tem uma personagem, também proprietária de terra, e assim chamada de coronel pelo poder que ela representa. Pode-se concluir que a construção de personagens brancas em meus textos é sempre representativa de alguma forma de poder. Estão no local de mando. Historicamente, é essa a nossa realidade, e a ficção, de certa forma, também não retira esse personagem desse lugar construído e permanente ao longo da História. (2020, p. 28)

Esperança Garcia embora soubesse da diferença entre ela e o administrador não teme em falar sobre o sofrimento de sua classe, o pedido não é direcionado só para a família dela, mas de todos os escravos, voz que evidencia a força da palavra, sua trajetória de vida e dos escravizados, sua posição como defensora da dignidade humana, sua indignação pelo tratamento imposto a todos de sua classe. Tal fato, levou a OAB a considerar a carta como o “primeiro habeas corpus do Brasil”.

Elio Ferreira reescreve a carta em forma de poema com verbos em primeira pessoa, deixando claro um eu lírico que não se esconde para reclamar ou denunciar os maus-tratos sofridos pelos escravos, datando a missiva – 6 de setembro de 1770 – evidenciando as dores com a hipérbole “trovoadas de pancadas”, ou seja,



o discurso abrange a todos os escravos, é universal, embora parta do local – a fazenda Algodões, no interior do Piauí.

Os textos aproximam os leitores do eu-lírico e da autora da carta, sensibilizando-os sobre a violência imposta aos negros no período da escravidão e recorda o que afirma Djamila Ribeiro:

fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e lugares de grupos subalternizados. (Ribeiro, 2017, p. 48)

Esperança Garcia e Elio Ferreira viveram em momentos diferentes, mas ambos sofreram as mesmas dores e angústias de quem sente na pele o que é ser negro no Brasil.

As vozes se entrecruzam em momentos diferentes – séculos XVIII e XXI, resultando em tensões diferentes: a carta poderia levar a escravizada a um castigo maior do que os que ela, filhos, marido e os outros companheiros de infortúnio sofriam. O poema suscita discussões, juízos sobre um problema que deveria ter cessado em treze de maio de mil oitocentos e oitenta e oito. Ainda recorrendo à Djamila:

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos (Ribeiro, 2017, p. 48).

As personagens brancas nos discursos, carta e poema, aparecem apenas como o destinatário da carta: o governador da capitania e o administrador da fazenda real, respectivamente, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro e Antônio Vieira do Couto, ou seja, são figuras ausentes, aparecem como pano de fundo dos acontecimentos, como “personificação do poder”, são donos da terra ou administram-na, mas também de tudo que nela contém: escravizados, animais, currais, plantações... Cabe aos dois denunciarem nesses espaços de transgressão, espaços que não se prendem a conceitos, porém que dizem, afirmam e “atravessam as fronteiras do ser e do dito”, conforme Souza:

Quem escreve com vigor e pertinácia, perseverança e ansiedade, sinceridade e energia concentrada, cuidado extremo e extrema coragem,



desposuindo-se no ato de se entregar, pela escrita, à imponderabilidade de um destino aberto, esse sulca pequenas mensagens de estranha esperança, que encerra então delicadamente nas garrafas que serão lançadas no mar da incerteza (SOUZA, 2018, p. 55).

As escrituras dos textos incorporam atitudes paradoxais: Esperança Garcia ao denunciar, corre sérios riscos quanto ao seu destino e do seu grupo, não tinha certeza da reação de seu algoz; Elio registra e incorpora o sofrimento de seus ancestrais, tais quais os sofridos por ele, quando criança, aos doze anos, fora ao mercado velho de Floriano, contar sobre sua aprovação no exame de admissão ao ginásio à dona Isabel Carneiro, uma antiga amiga que o abraçou alegre e feliz, pronunciando:

“Esse menino vai ser um grande homem, um doutor”!
O homem de bigode vendia joias de ouro, [...]
O homem branco sorriu com desdém,
Ele apontou para mim e disse:
“Doutor, heim...
Isso aí na minha terra é um rolo de fumo preto!”

Eu era uma criança, tinha doze anos
E não me esqueci desse acontecimento. (Ferreira, 2014, p. 23/24)

Elio Ferreira tornou-se doutor, o que dissera o comerciante de joias não vaticinou.

Retomando os textos, percebe-se que as vozes dialogam entre si, embora gerem tensões e conflitos, como se observa nos excertos:

A escola é a maçã proibida para
escravos;
de cada cem ou mil,
um de nós sabe ler ou escrever.
[...]
Sou um colchão de pancadas, [...] (Ferreira, 2014.p 38/39)

A análise evidencia pelas metáforas, as denúncias de analfabetismo e de surras, maus-tratos sofridos pelos escravizados em contextos históricos e sociais distintos vivenciados pelos escritores, uma escravizada e um homem negro de origem humilde, filho de um ferreiro, que rompeu o *status quo* pelo estudo e por sua escrita literária.

A carta é um gênero que atrai a atenção do leitor por revelar a intimidade do emissor. É um texto que seduz os pesquisadores não só pelas particularidades do gênero, mas também pelo caráter documental. É o que acontece com a Carta



de Esperança Garcia, uma escrava, que viveu na fazenda Algodões, na região de Oeiras-Piauí. O documento é um marco de resistência e coragem da protagonista que ousou enfrentar o capitão Antônio Vieira; é uma petição jurídica que além das denúncias, do sofrimento sofrido, reivindica direitos para ela e seus pares, por isso foi considerada a primeira advogada brasileira. Matilde dos Santos (1998) afirma que a carta “ilumina fatos e acontecimentos, deixa entrever sentimentos, revela experiências e idiossincrasias com a acuidade de um aparelho de raio-X”; isto é, por revelar informações importantes, concepções de vida do escritor, o processo de escrita mistura vida e obra e destaca a importância de se estudar e conhecer a vida de Esperança Garcia e os rumos que a missiva tomou. A carta despertou o interesse de muitos estudiosos para novos estudos, novas interpretações como a OAB que elegeu a autora, primeira advogada brasileira, pois a carta estava “esquecida” no Arquivo Público do Piauí, e foi descoberta pelo pesquisador e historiador Luiz Mott.

Lima e Figueiredo Júnior declaram:

Os documentos dos arquivos e das coleções particulares [...] constituem elos que nos unem ao passado e informam os fundamentos de nosso presente, garantindo o legado a ser preservado para as gerações vindouras. (Lima; Figueiredo Júnior, 2000, p. 241)

O legado da carta propicia aos estudiosos questionamentos, elaboração de pontos de vista, compartilhamento de opiniões e o tema aqui discutido, comunicou uma realidade de sofrimento que a sociedade sabia que acontecia, mas nenhum escravizado tivera a “audácia” de revelar.

A importância histórica da carta, por denunciar os desmandos de uma autoridade, seduz o leitor na ânsia de preencher os vazios deixados na leitura, na tentativa de descobrir se os conflitos foram resolvidos. Escrever a própria história, seus sentimentos, nem sempre é fácil devido a totalidade do já vivido.

Esperança Garcia o faz porque sua carta transmite suas emoções com o intuito de atingir emocionalmente o receptor, de quem se espera um posicionamento. Foucault corrobora com esse pensamento: “A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia. Assim, como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe” (Foucault, 1992, p.145). Espera-se que as atrocidades cometidas não se repitam mais com outras gerações, pois o exemplo de resistência que ela deixou, originou uma tradição literária afro-brasileira com textos reveladores de uma época no Brasil.



A carta de Esperança Garcia alguns não a consideram uma autobiografia, pois uma das diferenças refere-se ao destinatário porque o da primeira, a carta, é aquele a quem é dirigida, a quem é endereçada; já no segundo caso, o público é o destinatário da missiva. A semelhança entre carta e diálogo é outra marca que chama a atenção. Ao dirigir-se ao governador, Esperança Garcia espera uma resposta. A autora a escreve com cuidado, emprestando-lhe traços de uma petição: “a carta é um discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente”. (Tim, 2005, p. 83)

Escrever era um ato de transgressão para os escravizados, poucos sabiam ler; a ação de escrever transmitia e expandia para o mundo as humilhações, as violências físicas e morais, escancarando para todos a brutalidade presa nas fazendas nacionais. Conceição Evaristo resgata a imagem da Mãe Preta, contando histórias para ninar os bebês nas fazendas após um dia cansativo de labuta:

subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. (2020, p. 30)

Esperança Garcia tem sua voz ecoando pelo mundo desde 1770, com sua escrita que resgata a mudez de seus ancestrais, que não tinham voz, nem direito à fala. A oralidade seguia as normas impostas pelos senhores e sinhás. Recorre-se mais uma vez a Conceição Evaristo que afirma: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (2020, p. 30) Um sono que muitos negros e negras têm lutado para acordá-los.

Cristina Brito reforça o conceito de escrevivência relatando que “Escrevivência é para incomodar os brancos, colonizadores e exploradores que fazem a vida ser injusta para a classe pobre, negra e marginalizada. É um ato de desabafo, de denúncia”. (2024, p. 38) Os textos discutidos neste trabalho apresentam o lugar de fala, de desabafo deles e de uma classe.

Elio, escritor marginal, mostra em seus poemas o protesto do eu lírico coma violência e a miséria impostas ao negro, ao tempo em que procura recuperar o passado histórico dessa população ou nas palavras do poeta quando diz:



desde sua gênese, a poesia negra firmou um pacto com o sujeito negro e transita por uma trajetória libertadora, abrindo caminhos transgressores e contrários aos valores estéticos-ideológicos, consagrados pela literatura dominante. Na sua escrita de ruptura, o escritor negro exorciza seus demônios interiores para reconquistar sua autoestima. (Ferreira, 2005, p. 62)

Chico Castro afirma que a poesia de Elio Ferreira “é vigorosa e provocadora, de um tempo de crise”. A carta e o poema relatam as vivências e as injustiças sofridas por ambos, mas dando voz àqueles que não conseguem vencer as barreiras do preconceito racial. Mais uma vez Conceição Evaristo contribui quando afirma: “a aprendizagem da escrita está na vida” (2020, p. 34). Foram os textos escritos que registraram suas visões de mundo, suas experiências pessoais, suas respostas, ou melhor, seus questionamentos sobre a vida de muitos que não eram e não são, muitas vezes, considerados. Escrever a sua própria história é autodeclarar-se em uma sociedade que teima em mantê-lo no esquecimento, no anonimato, apagados.

Eliot, em *A função social da poesia* (1991), fala que a poesia dramática “tem uma função social peculiar [...] tem em si a função de provocar uma impressão imediata e coletiva sobre um amplo número de pessoas reunidas” (p. 27). As vozes de Esperança Garcia e Elio Ferreira narram suas vidas, são sujeitos históricos, cada um no seu tempo, representando uma coletividade que conclama por direitos à fala e a reconhecimento, que para realizarem seus intentos de liberdade usam alguns artifícios extremos, como se observa abaixo:

[...]
Me rebelei,
Matei o senhor, a sinhá,
O sinhozinho, a sinhazinha,
O feitor, o capitão do mato
E me refugiei nos quilombos. (Ferreira, 2014, p. 36)

[...]
e fugi com os meus filhos:
um de sete meses,
ainda de colo,
e o outro de três anos. (Ferreira, 2014, p. 39 – reescrita da carta)

Os excertos, escritos em primeira pessoa: “me rebelei”, “matei”, “fugi”, “meus filhos” retratam a experiência de vida de um sujeito lírico que escreveu sobre os problemas de vida de sujeitos negros de uma época.



Laurent Jenny em *O poético e o narrativo* indaga sobre os poemas líricos contarem histórias, para ele: “tem-se a impressão, por vezes, ao lê-los, de que ‘é toda uma vida’ que eles narram em silêncio, selada no metal de algumas palavras, a que se chama evocação” (1982, p. 95). Elio Ferreira narra, ao reescrever a carta de Esperança Garcia, contando uma história em que persistem as marcas da escravidão no imaginário dos brasileiros e, particularmente, do Piauí; a leitura do poema e da carta, leva o leitor a reconhecer as sequelas e enfrentar os efeitos deixados pelos males causados aos escravizados.

A reescrita da carta de Esperança Garcia feita por Elio Ferreira é um poema organizado em quatro estrofes, versos livres, sem rimas, mas com uma seleção lexical cuidadosa: uma seleção de signos verbais em sentido denotativo e conotativo, uso de metáforas, hipérboles. O tema centrado em conflitos sociais e sentimentos desdobra-se em desabafo, funcionando como inspiração para o poeta manifestar os conflitos do eu lírico na ânsia de sensibilizar o leitor.

Esperança Garcia, mulher negra, escravizada, vivia em um espaço de subjugação, sem oportunidades de escolhas, com vozes silenciadas, o que não a impediu de romper essa imposição e escrever a carta. Beauvoir, assim se manifesta:

Para grande número de mulheres os caminhos de transgressão estão barrados: como não fazem nada, não podem fazer nada; perguntam se indefinidamente o que poderia vir a ser, o que as leva a indagar o que são: é uma interrogação vã; se o homem malogra em desenvolver essa essência secreta é muito simplesmente porque ela não existe. Mantida à margem do mundo, a mulher não pode definir-se objetivamente através desse mundo e seu mistério cobre apenas um vazio”. (1980, p. 304)

Esperança Garcia rompeu com essa violência, não aceitou esse modelo, mesmo sabendo dos castigos que poderia sofrer; o amor à família e o sofrimento dos filhos deram-lhe coragem para reivindicar seus direitos e fugir da alienação imposta à mulher no século XVIII. Com isso, ela quebra o discurso de que o escravizado era submisso. A atitude de enfrentamento inaugura um momento significativo para os negros e negras brasileiros, escrevendo seu nome na história brasileira com coragem, determinação e argumentos persuasivos e nas palavras de Hooks: “não apenas de luta, mas também de dor [...]” (2018, p.59).

A catarse que a escrita da carta proporciona tanto a quem escreve como a quem ler, elimina ou suaviza as dores, os sofrimentos que atormentam os escravizados, pois na atualidade suscita discussões e reconhecimento do feito



de Esperança Garcia, além de revelar episódios e temas da sociedade colonial brasileira.

Elio Ferreira em artigo sobre a carta relata que esta:

narra de dentro da história, forjando imagens poéticas, na tessitura da escrita, tal qual o ferreiro, que uma vez conhecedor da alquimia do fogo e da areia grossa e lavada, retirada do leito de um rio ou riacho de águas limpas, caldeia (fixa, introduz) uma barra de ferro em outra barra de ferro ou de aço. [...] a narrativa impõe-se como escrita afro-brasileira, reforça a tradição oral africana, esta eivada de ritmos da língua falada pelo povo, da herança das formas e estilos das narrativas dos griots, griotes e velhos/as contadores/as de contos, fábulas, canções, histórias reais, memórias transladadas pelo africano desterrado em diáspora. (2021)

A carta de esperança Garcia e o poema reescrito por Elio Ferreira mostram não só o lugar de fala de dois negros, mas levam os leitores a refletirem sobre normas ideológicas, sobre a luta, a dor e a emoção traduzidos no discurso de resistência à escravidão. Dois escritores negros que registram os horrores da escravidão no Brasil, o resgate da memória oral.

Esperança Garcia e Elio Ferreira testemunham um momento triste da história brasileira: a escravidão no Brasil, revelando para o mundo uma obra escrita por negros, um registro real de quem experienciou na pele a experiência do cativo como Esperança Garcia. Elio Ferreira, com sua “poesia independente, foge às normas da linguagem tradicional [...] em sua trajetória poética, inova a poesia afro-brasileira com aspectos que demonstram sua originalidade estilística”. (Silva, 2013, p 98-120)

A carta de esperança Garcia é um relato real, uma experiência de uma cativa, um retrato de violência e crueldade da barbárie que foi a escravidão no Brasil. Para reverter na sociedade brasileira a hierarquização de base racista, os escritores afro-brasileiros têm o desafio de estimularem o conhecimento e a formação de uma consciência negra.

São várias e difíceis as operações “ideológicas” que os escritores negros realizam para desanuviar o ambiente, mapear as situações presentes, resgatar a história, desvendar a sua matéria de criação, formular os seus temas, pesquisar as suas linguagens, alcançar a transparência na relação do seu eu individual com o eu coletivo. A cultura e a ideologia dominantes escondem muito, praticamente tudo: história incruenta, escravidão açucarada, democracia racial etc. (Ianni, *In*: Duarte, 2021, p. 185)



As palavras de Ianni, no que chama de operação “ideológicas”, preconiza o trabalho dos intelectuais negros para através da linguagem se comprometerem com obras, temas, projetos para estimularem suas atividades a formação dessa consciência provocada pela produção dos textos afro-brasileiros.

Elio Ferreira é uma voz importante para consolidar na atualidade a literatura afro-brasileira, com seus poemas, ensaios, rodas de capoeira que resgatam as festas populares, as batidas do martelo no trabalho do ferreiro, do capoeirista e do poeta-griot com poemas que retratam a violência e chamam atenção para as condições dos afro-brasileiros, muitas vezes invisíveis.

As obras advindas desses escritores realçam em muitas delas, o protagonismo das mulheres, como o faz Conceição Evaristo que ficcionaliza a história das mulheres, a partir da observação da vivência para ficcionalização dessas personagens na prosa e na poesia afro-brasileiras. Indagada, em 2024, em palestra no Congresso Eduko, em Belo Horizonte – MG, sobre escrevivência:

É um conceito que supõe uma insubordinação, supõe uma troca de lugares, uma outra perspectiva e que se faz urgente na atualidade em que tantas vozes ainda são silenciadas: vozes negras, indígenas, dos mais velhos, das pessoas com deficiência, vozes das pessoas que não seguem uma heteronormatividade. (2024)

Indagada, ainda, por que escrevivência, ela conta que quando escrevia, por ser uma mulher preta, lia autores e autoras negros, percebia uma coincidência entre “o sujeito lírico e o sujeito autoral”, percebia que quem escrevia, vivenciava a temática apresentada e ela se via nos textos: “Então, ela escrevia vivendo, ela escrevia a própria vivência. E aí, eu fui fazendo um jogo entre escrever e viver. Aí veio o termo vivência e então escrevivência”. (Entrevista em 2024, Congresso Eduko)

A carta de Esperança Garcia e o poema de Elio Ferreira em seus textos refletem sobre suas experiências de vida, suas visões críticas sobre a sociedade da época em que cada um viveu. Alguns excertos abaixo refletem o fazer de cada escritor:

Américas,
O que passou, não passou...
Dói como unha encravada.
[...]

Brasil,
arranca essa máscara branca da



sua cara.
(Elio Ferreira, *In: América Negra*, p 15)

A carta de Esperança Garcia, com o léxico atualizado:

Eu sou uma escrava de V.S^a. administração de *Capitão Antonio Vieira do Couto*, casada. Desde que o Capitão lá foi administrar, que me tirou da Fazenda dos Algodões, onde vivia com meu marido, para ser cozinheira de sua casa, onde nela passo tão mal. A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho nem, sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca; em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo, peada, por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confessar a três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Pelo que peço a V.S^a. pelo amor de Deus e do seu valimento, ponha aos olhos em mim, ordenando ao Procurador que mande para a fazenda onde ele me tirou para eu viver com meu marido e batizar minha filha. De V.S^a. sua escrava, Esperança Garcia.

A escrevência é uma arma de combate ao preconceito que ajuda no posicionamento do ser frente às dificuldades do mundo. Os textos aqui analisados mostram um trabalho com a linguagem: uma carta escrita em 1770 e um poema reinventado a partir dessa missiva. Percebe-se, em uma análise mais apurada, que são textos curtos, objetivos, mas que não perdem o teor central: a violência sofrida por uma escravizada, em situações cotidianas e opressão, fato favorecido pelo espaço de convivência cotidiana dessa personagem.

A violência física e psicológica vivida por Esperança Garcia, sua família e os outros escravizados significa refletir sobre o processo de dominação a que essas mulheres e homens estavam expostos no Brasil escravocrata.

A carta e o poema cumprem o papel a que se destinam: expor a violência sofrida pelos escravizados na pessoa de Esperança Garcia. Fato que ao ser divulgado em livros, em jornais, em seminários, em congressos ganham uma dimensão, saindo do espaço privado, pois como afirma Jayme Paviane (2016): “o conceito de violência é ambíguo, complexo, implica vários elementos e posições teóricas e variadas maneiras de solução ou eliminação. As formas de violência são tão numerosas, que é difícil elencá-las de modo satisfatório. (PAVIANI, 2016, p. 08)

O efeito que a violência desencadeia no sujeito pode ser devastador, porque ela surge de alguém que detém o poder para dominar o outro, no caso em estudo: os escravizados – mulheres, homens, crianças. A violência contra a mulher, aqui representada na carta de Esperança Garcia e reafirmada no poema de Elio Ferreira chamam a atenção para as diversas situações de violência nas relações do dia a



dia, na luta que ainda se dá na luta das mulheres, inseridas em uma sociedade com resquício patriarcal.



REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BRITO, Critina Gomes de. **Escrevivência no teatro de Júlio Romão da Silva**. 20024. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPI). Curso de Letras. Teresina, 2004.
- DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2021.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- EVARISTO, Conceição. **A escrevivência e seus subtextos**.
- FERREIRA, Elio. **América Negra**. 1. ed. Teresina - PI: Abracadabra Edições, 2004. v. 1.
- FERREIRA, Elio. **América negra & outros poemas afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2014.
- FERREIRA, Elio. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro. *In*: **Ensaio-Concursos literários do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2005.
- HOOKS, Bell. **Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.
- JENNY, Laurent. O poético e o narrativo. *In*: TODOROV, Tzvetan. **O discurso da poesia**. Coimbra: Almedina, 1992.
- MELO, Edvaldo Antonio de. O risco da escritura como espaço da transgressão segundo Maurice Blanchot. **INCONΦIDENTIA: Revista Eletrônica de Filosofia**, Mariana-MG, v. 6, n. 11, jan./jun. 2022. Faculdade Dom Luciano Mendes – Curso de Filosofia.
- MENDES, Algemira de Macêdo; SOUZA, Elio Ferreira de; MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios; SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. **Literatura e cultura afro-brasileira e indígena**. Teresina: FUESPI, 2013.
- PAVIANI, Jayme. Conceitos e formas de violência. *In*: MODENA, Maura Regina (org.). **Conceitos e formas de violência** [recurso eletrônico]. Caxias do Sul: EDUCS, 2016.
- SOUZA, Elio Ferreira de. Feira Literária Brasil - África de Vitória - ES. **Revista Eletrônica**, v. 1, n. 4, 2021.





Composto na
CAULE DE PAPIRO GRÁFICA E EDITORA
Rua Serra do Mel, 7989, Cidade Satélite
Pitimbu | Natal/RN | (84) 3218 4626
cauledepapiro.com.br





COLEÇÃO GRIOTS



ISBN 978-65-5477-186-3



9 786554 771863 >