



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CULTURAS  
POPULARES**

**JOELMA FERREIRA DA SILVA**

**O COTIDIANO E O REFLEXO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS PRESENTES NOS  
CORPOS NEGROS DAS FILHAS DE OXUM**

**São Cristóvão – SE**

**2022**

JOELMA FERREIRA DA SILVA

**O COTIDIANO E O REFLEXO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS PRESENTES NOS  
CORPOS NEGROS DAS FILHAS DE OXUM**

LINHA DE PESQUISA 1 - ARTES POPULARES: PROCESSOS ANALÍTICOS,  
PEDAGÓGICOS E CRIATIVOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares (PPGCULT), Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Mestre em Culturas Populares.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Luana Feroni Andrade.

São Cristóvão – SE

2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

S586c Silva, Joelma Ferreira da  
O cotidiano e o reflexo das tradições culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum / Joelma Ferreira da Silva ; orientadora Luana Foroni Andrade. – São Cristóvão, SE, 2022.  
151 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares)  
– Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cultura popular – Aspectos religiosos – Cultos afro-brasileiros. 2. Oxum (Orixá). 3. Negras. 4. Religião e cultura. 5. Ritos e cerimônias. I. Andrade, Luana Foroni, orient. II. Título.

CDU 398.4

**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**JOELMA FERREIRA DA SILVA**

**O COTIDIANO E O REFLEXO DAS TRADIÇÕES CULTURAIS PRESENTES NOS**  
**CORPOS NEGROS DAS FILHAS DE OXUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Culturas Populares (PPGCULT), Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Mestre em Culturas Populares.

Defendida em, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Luana Foroni Andrade  
Presidente da Banca (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Alexandra G. Dumas  
Universidade Federal de Sergipe (Membro interno)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Telma César Cavalcanti  
Universidade Federal de Alagoas (Membro externo)

Homenagem a

***Prof. Dr. TONI EDSON COSTA SANTOS***

***In memoriam***

## AGRADECIMENTOS

Início meus agradecimentos saudando a Exú, Laroyê! Senhor dos caminhos e do movimento. Às energias de Oxum, minha mãe, e de meu pai Xangô, cujas presenças, assim como a de Exu, senti em todo trabalho. Gratidão.

Agradeço aos meus ancestrais pelos caminhos abertos, resistência e legado contínuo que nos liga e nos torna unidade. Ao Deus bondoso que para mim é a própria natureza, é a força feminina da mãe terra, a Deusa. Gratidão pela vida e pelo movimento que se faz dança.

Aos meus pais Floriza Pereira e João Ferreira pelo amor que é base, que educa, sustenta e impulsiona meus voos com ou sem medo. Aos irmãos Joames e Erivaldo, amor que nos une e distância. Ao sobrinho Charles Miguel, minha fonte revigorante de amor.

Aos meus orientadores Luana Foroni e Toni Edson (em memória) pela maestria na condução da minha pesquisa, por me mostrarem na prática como a afetividade pode ser plantada sem que as exigências acadêmicas sejam descumpridas. E dessa forma, são referência de profissionais que fazem a diferença, colhendo dos discentes sua potência como pesquisadores. Muito obrigada pelo presente que você é, Lu; e Toni, mesmo na ausência física, continua existindo através de sua arte e sabedoria partilhada.

à banca examinadora da qualificação e defesa que contribuiu brilhantemente para o meu trabalho, Telma César e Fernando Aguiar, e às suplentes Paula Caruso e Raphaela Schiassi. E a Alexandra Dumas, que integrou à banca na defesa. Grata pelo aceite e olhar primoroso que só a longa experiência constrói criticamente em relação aos estudos e à vida.

Aos competentes professores do mestrado pela partilha dos conhecimentos e afínco para que as aulas no formato *online* não deixassem a desejar em meio ao caos pandêmico.

Às participantes da pesquisa: Mãe Mirian, Mãe Leide Serafim Olodum, Ekedy Lucélia e Sirlene Gomes, mulheres excepcionais e fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, minha gratidão, admiração pela força e brilho de cada uma.

À diretora da pesquisa artística, Gessyca Geysa, por aceitar o convite e conduzir a criação com afeto, paciência e inventividade. Aos parceiros que aceitaram em embarcar nesse trabalho: Werner Salles (arte visual e projeção) e Bruno Brandão (trilha sonora). A Fênis pelo afínco profissional na pesquisa e elaboração do figurino.

Aos diretores do filme “Cavalo”, Rafael Barbosa e Werner Salles, pela oportunidade de vivenciar uma experiência preciosa ao lado de artistas queridos e admiráveis como

Alexandrea Constantino, Evez Roc, Leonardo Doullennerr, Leide Serafim Olodum, Robert Maxwell, Sara de Oliveira. Estendo meu muito obrigada à toda a equipe do longa-metragem.

Aos amados e fiéis amigos da Companhia dos Pés, Edson Santos, Reginaldo Oliveira e Telma César, pela presença, suporte e estímulos para seguir, unindo a Dança à carreira acadêmica.

Às amigas irmãs da graduação em Dança, Carla, Kátia, Karina, Manuela e Williane, muito bom poder contar com vocês para o que der e vier. Assim como Dênis Angola, mestre-amigo. À Nadja, pela troca generosa. A Beny, por empréstimo de livros.

Ao amigo André, pelo carinho e acolhida em Sergipe, e aos amigos que não pude encontrar, seja pelo isolamento social, seja pelo comprometimento com a pesquisa: Anderson, Andreia, Bianca, Kaiky e Mayko.

Aos queridos companheiros, artistas dedicados, das casas por onde passei nesses dois anos de pesquisa, onde a rotina da vida nos tornou família. Obrigada pela acolhida, Nathaly Pereira, José Eduardo, Henrique Nagope e Wanderlândia Melo, e também pela alegria diária.

Faço questão de nominar todos os queridos colegas de turma do mestrado: Adriana, Anderson, Denisson, Djane, Edcley, Fernando, Mariana, Mirtes, Ricardo, Vilma e Walisson. Muito grata pelas ricas trocas e experiência virtual que só aumentou a vontade de tê-los mais próximos. Em especial à Taíres Santos e Luan Almeida, amigos que andaram de mãos dadas comigo e os levo para toda a vida.

A todos os mestres das culturas populares que me ensinaram durante todo o percurso da vida, assim como a todos os meus professores, que somaram a cada ano escolar um tijolo na construção do meu saber.

Aos colegas de trabalho da escola em que leciono, pela flexibilização do tempo e disposição em ajudar uma pesquisadora sem bolsa e professora em exercício. Sigo agradecendo aos meus alunos, com os quais venho aprendendo diariamente a me tornar uma professora melhor. Desculpo-me pela ausência em alguns momentos, meu empenho alcança o desejo de vê-los passar pelos mesmos rituais acadêmicos.

À psicóloga Jaqueline Falcão, profissional importante na minha vida, pois cursar o mestrado atravessando uma pandemia, que, além de trazer o medo da morte, escancara a perversidade de um governante que desacredita na ciência e desdenha da vida, não foi fácil. Sem dúvidas, sem você, o caminho percorrido até aqui seria mais doloroso. Gratidão.

Quem dança não é aquele que levanta poeira.  
Quem dança é aquele que inventa seu próprio chão.

Provérbio Moçambicano

## RESUMO

O cotidiano de mulheres negras iniciadas na religião do Candomblé é permeado por sentidos que descendem de uma história específica brasileira e que exprimem significados culturais na sociedade. Para refletir o contexto social contemporâneo a partir das perspectivas dessas mulheres, nesta pesquisa tive como foco conhecer o cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum, realizando uma produção artística em Dança Contemporânea inspirada nas narrativas e relação corpo-território destas mulheres. Sendo de abordagem qualitativa, a metodologia da pesquisa utiliza-se da História Oral, por meio de entrevistas semiestruturadas realizadas individualmente e em grupo focal, bem como o uso do diário de campo. Para a criação artística, o Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi o método escolhido para a realização da pesquisa em dança. Elaborado por Graziela Rodrigues, este modo de estudo é fundamentado na sua relação com a cultura brasileira. Esta pesquisa toma como base os conceitos de Cotidiano (HELLER, 2004), Ancestralidade (OLIVEIRA, 2005, 2016), Corpo-Território (MIRANDA, 2020), Gênero (OYĒWÙMÍ, 2004; 2021), Cultura Popular (HALL, 2013) e Empoderamento (BERTH, 2019). Cada etapa metodológica desta pesquisa está documentada através de fotos, áudios e vídeos, em que foram recolhidas informações para o desenvolvimento deste projeto. Os resultados da pesquisa trazem a presença dos elementos culturais que permeiam o cotidiano das mulheres negras filhas de Oxum, com discussões acerca do elo ancestral destas mulheres com seus corpos negros femininos na promoção dos seus processos de empoderamento, que inspirou a dramaturgia da obra, um solo em dança contemporânea.

**Palavras-chave:** Cotidiano; Ancestralidade; Oxum; Mulher Negra; Processo Criativo.

## ABSTRACT

The daily life of black women initiated in the religion of Candomblé is permeated by meanings that descend from a specific Brazilian history, which express cultural meanings in society. To reflect the contemporary social context from the perspectives of these women, this research focused on knowing the daily life and reflection of the traditions and cultural elements present in the black bodies of Oxum's daughters, performing an artistic production in Contemporary Dance inspired by the narratives and body-territory relationship of these women. Being as a qualitative approach, the research methodology uses Oral History through semi-structured interviews conducted individually and in a focus group, and daily field use. For artistic creation, the Dancer-Researcher-Interpreter (BPI) was the method chosen for conducting dance research; elaborated by Graziela Rodrigues, this type of study is based on its relationship with Brazilian culture. This research is based on the concepts of Daily Life (HELLER, 2004), Ancestry (OLIVEIRA, 2005, 2016), territorial-body (MIRANDA, 2020), Gender (OYĚWÙMÍ, 2004; 2021), Popular Culture (HALL, 2013) and Empowerment (BERTH, 2019). Each methodological stage of this research is documented through photos, audios and videos, gathering information for the development of this project. The results of the research bring the presence of cultural elements that permeate the daily life of black women daughters of Oxum, with discussions about the ancestral link of these women with their black female bodies in promoting their empowerment processes, which inspired the dramaturgy of the work, a solo in contemporary dance.

**Keywords:** Daily life; Ancestry; Oxum; Black Woman; Creative Process.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Mapa de Maceió.....	13
<b>Quadro 1</b> – Qualidades e Cuidados.....	30
<b>Quadro 2</b> – Quadro de hierarquia posta na religião do candomblé.....	32
<b>Quadro 3</b> – Os 10 Mandamentos da Pesquisadora.....	58
<b>Imagem 1</b> – Território d’água.....	105
<b>Imagem 2</b> – Corpo água.....	106
<b>Imagem 3</b> – Olho d’água.....	107
<b>Imagem 4</b> – Escolha do espaço.....	109
<b>Imagem 5</b> – Escolha do espaço.....	109
<b>Imagem 6</b> – Reunião on-line.....	110
<b>Imagem 7</b> – Pesquisa figurino.....	112
<b>Imagem 8</b> – Pesquisa figurino.....	113
<b>Imagem 9</b> – Pesquisa figurino.....	114
<b>Imagem 10</b> – Proposta de figurino.....	115
<b>Imagem 11</b> – Proposta de figurino.....	116
<b>Imagem 12</b> – Figurino modelo final.....	117
<b>Imagem 13</b> – Visita Técnica.....	118
<b>Imagem 14</b> – Poeira d’água.....	121
<b>Imagem 15</b> – Card de divulgação.....	125
<b>Imagem 16</b> – Card de divulgação.....	126
<b>Imagem 17</b> – O público.....	127
<b>Imagem 18</b> – Apresentação.....	128
<b>Imagem 19</b> – Apresentação.....	129
<b>Imagem 20</b> – Apresentação.....	130
<b>Imagem 21</b> – Apresentação.....	131
<b>Imagem 22</b> – Yao Sirlene.....	131
<b>Imagem 23</b> – Mãe Mirian.....	132
<b>Imagem 24</b> – Mãe Leide.....	133
<b>Imagem 25</b> – Ekedy Lucélia.....	134

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ANVISA – Agência Nacional de Vigilância Sanitária

BPI – Bailarino Pesquisador Intérprete

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CIA DOS PÉS – Companhia dos Pés

CPI – Comissão Parlamentar de Inquéritos

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFS – Universidade Federal de Sergipe

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

TCLE – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

OMS – Organização Mundial da Saúde

PM BOX – Espaço da Polícia Militar de atuação local, geralmente instalado em bairros e comunidades

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>2 CANDOMBLÉ, CULTURA AFRICANA E SUA COSMOPERCEÇÃO EM DIÁLOGO COM A CULTURA POPULAR ALAGOANA.....</b>	<b>26</b>
2. 1 Candomblé e Cultura afro-brasileira: percepções que atravessam o corpo.....	26
2. 1. 1 Entre o céu e a terra: o corpo .....	28
2. 1. 2 Hierarquia e gênero no Candomblé.....	31
2. 1. 3 Apresentando Oxum .....	34
2. 2 Cultura Popular, um documento de identidade para tornar-se negro.....	41
2. 3 Alagoas: o território alagadiço para a cultura negra é fonte de resistência .....	49
<b>3 COTIDIANO E ANCESTRALIDADE EM MACEIÓ: A PRESENÇA DE OXUM NA VIDA DAS SUAS FILHAS.....</b>	<b>56</b>
3. 1 A importância da oralidade na perpetuação do conhecimento histórico e cultural afro-brasileiro .....	56
3. 2 Ora yê yê ô! Cotidiano e ancestralidade na vida das filhas negras de Oxum em Maceió.....	59
3. 3 Subvertendo a Ordem e Resistindo: o Cotidiano das Africanas Livres em Maceió..	67
<b>4 PERCEPÇÕES DO CORPO NEGRO FEMININO NO COTIDIANO COMO PARTE DO PROCESSO DE EMPODERAMENTO.....</b>	<b>74</b>
4. 1 Perspectivas da sociedade sobre o corpo da mulher negra brasileira .....	74
4. 2 Reflexões sobre o estereótipo da mulher negra alagoana .....	77
4. 3 Espelho d'água: empoderamento negro feminino através das percepções sobre Oxum no corpo e no cotidiano.....	79
4. 3. 1 Ser filha de Oxum: mudanças no corpo e no cotidiano .....	83
4. 4 Nessa cidade todo mundo é D'Oxum: corpo-território e o reflexo das filhas de Oxum em Alagoas .....	91
<b>5 DANÇA DE OXUM: RECRIAR ARTISTICAMENTE NOSSA HISTÓRIA PARA MULTIPLICÁ-LA NO TEMPO DA ETERNIDADE .....</b>	<b>95</b>
5. 1 A dança de Oxum no contexto do sagrado.....	95
5. 2 Uso adaptado do método BPI para criação em dança contemporânea.....	100
5. 3 O chão (re)cria danças e histórias.....	102
5. 4 Inundação: descrição do processo de criativo do solo em dança contemporânea ...	104

<b>5. 4. 1 Pesquisas para a construção da proposta cênica .....</b>	<b>104</b>
<b>5.4.2 Pesquisa de locação.....</b>	<b>110</b>
<b>5.4.3 PRÉ-PRODUÇÃO.....</b>	<b>112</b>
<b>5.4.4 MÚSICA .....</b>	<b>112</b>
<b>5.4.5 FIGURINO.....</b>	<b>113</b>
<b>5.4.6 ESPAÇO .....</b>	<b>120</b>
<b>5.4.7 ROTEIRO DA MONTAGEM – INU(N)DAÇÃO.....</b>	<b>121</b>
<b>5.4.8 A APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>125</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>133</b>
<b>Anexo A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Filhas de Oxum .....</b>	<b>133</b>
<b>Anexo B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Babalorixá e Ialorixá .....</b>	<b>135</b>
<b>Anexo C – Solicitação de Realização de Evento.....</b>	<b>137</b>
<b>Anexo D – Solicitação de Desligamento da Iluminação Pública .....</b>	<b>138</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>140</b>
<b>Apêndice A – Roteiro 1 – Entrevista Individual.....</b>	<b>140</b>
<b>Apêndice B – Roteiro 2 – Grupo Focal.....</b>	<b>141</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Para compreender o foco desta pesquisa é necessário traçar um breve panorama da minha trajetória com a dança em Maceió, cidade onde nasci, cresci e resido. Desde nascida até os 30 anos, morei no bairro da Ponta Grossa, na casa dos meus pais, com meus irmãos. Quando deixo a casa deles, passo a morar em outros bairros da cidade, mas estando sempre presente com visitas.

Ponta Grossa é um bairro periférico e expressivo por sua contribuição cultural, onde se encontra a Praça Moleque Namorador “QG do Frevo”<sup>1</sup>, com apresentações de grupos de Bumba-meu-boi, grupos de Capoeira, Quadrilha Junina e outros grupos de danças independentes, o que facilita a interação dos moradores com os movimentos culturais dos bairros vizinhos. Geograficamente o bairro se localiza na zona Sul de Maceió e é banhado pela lagoa Mundaú e a praia do Sobral como ilustra o mapa da Figura 1.

**Figura 1. Ponta Grossa ao centro da imagem**



Fonte: Disponível em: <<https://satellite-map.gosur.com/pt/?mylocation=1>>.

A abundância distribuída de água e terra por Alagoas, além de nomear o Estado, dá a sua população uma característica de “gente anfíbia” como definiu Gilberto Freyre e aprofundou Dirceu Lindoso (2015) em seus estudos. De fato, essa parte da capital e sua extensão, têm os frutos do mar e da lagoa como fonte de subsistência para os moradores,

<sup>1</sup> Quartel General do Frevo é como Petrúcio, o Péu, presidente da Associação pontagrossense, apresenta a praça durante os dias de festa do carnaval. Ela leva o nome de Moleque Namorador em homenagem a Armando Veríssimo Ribeiro, homem negro, que foi o maior vencedor dos concursos de frevo nas décadas de 1930 e 1940.

estreitando ainda mais a ligação do povo com seu território. Um elo que extrapola a relação de lazer e me põe a refletir sobre esse corpo-ser-humano em unidade com a natureza que é seu “há-bitar”, ou seja, em uma perspectiva poética; é o meu entendimento sobre a vida de um povo que assim me põe a reescrever a palavra. Isto é, só tem existência humana através do que a natureza lhes oferece. Mais significativo que isso, é perceber-se propriamente natureza.

Com um pensamento que corrobora a esta percepção, Ailton Krenak (2020, p. 45) coloca que “alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres”. A cosmovisão destes povos reorganiza na prática a compreensão do corpo em unidade com a natureza, pois este também é natureza.

Como dito, essa localização territorial dos bairros da região sul de Maceió, sendo a Ponta Grossa um deles, tem fortemente a presença da natureza no cotidiano dos moradores. É lá que fica situada a Escola Municipal Professor Almeida Leite, onde estudei quando criança e fui apresentada às danças populares de matrizes africanas: primeiro o coco<sup>2</sup>, depois a taieira<sup>3</sup>. Foi ali que passei a gostar da rotina dos ensaios e apresentações. Me recordo que sentia prazer em dançar, embora não me sentisse representada, enquanto criança negra, pelas personagens negras que compõem a dança da taieira.

Neste contexto, me vi vivenciando o ambiente escolar, como apontam os estudos de Fanon (2008), como um espaço propício ao desenvolvimento de traumas relacionados à questão racial, conduzindo a criança negra a reproduzir, desde cedo, a negação de tudo que está ligado ao universo do povo negro escravizado. Da mesma forma ocorre fora dos muros da escola, numa sociedade racista; eu não me sentia ou compreendia o que era ser uma pessoa negra. Eu subtendia que a origem das piadas e risadas dos colegas era movida pelo meu tipo de cabelo crespo; no fundo a gente sabe, não entende, mas sabe. E por não entender que eu era uma criança negra, as brincadeiras racistas passavam “despercebidas”, visto que eu não conseguia devolver uma resposta, um posicionamento de exigência por respeito.

---

<sup>2</sup> Segundo Abelardo Duarte (2010), com a população negra majoritariamente composta pelos povos Bantu em Alagoas, a dança do Coco vem dessa origem africana. O autor reivindica a criação desta dança para a cultura angola-conguesa/ Bantu.

<sup>3</sup> “As Taieiras, cuja existência foi constatada em vários Estados (Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Alagoas), parece, todavia, não terem sido, apenas, um cortejo dedicado ao acompanhamento das procissões dos padroeiros dos Negros, ou de sua devoção – São Benedito e N<sup>ra</sup>. S<sup>a</sup>. Do Rosário. Pelo menos, transformou-se, então, numa dança dramática, num folguedo popular, que depois surgia em épocas diversas (Natal, festas de igrejas etc.). Resultou, como Maracatu, da fragmentação do auto dos Congos-Cucumbis.” (DUARTE, 2010, p. 325).

Durante a adolescência e início da fase adulta, eu continuava alheia às questões raciais e, ao adentrar a Universidade Federal de Alagoas para cursar Licenciatura em Dança, deparei-me com colegas de turma refletindo sobre essas questões e as subjetividades de corpos negros alagoanos, nordestinos e brasileiros, um despertar para a minha origem e ancestralidade. Na época, a presença da professora Nadir Nóbrega<sup>4</sup> no curso foi muito enriquecedora para tais discussões e reflexões.

Durante o curso, no ano de 2012, desenvolvi um solo de Dança Contemporânea chamado “Pipoca,” com duração de 13’35”. O solo criado a partir da minha experiência como brincante de algumas quadrilhas juninas de Maceió, faz referências às subjetividades vivenciadas por mim há mais de 10 anos nos festejos juninos. Paula Caruso<sup>5</sup>, professora da graduação de dança da UFAL, me apresentou o método BPI - Bailarino Pesquisador Intérprete (desenvolvido pela pesquisadora Graziela Rodrigues) e o utilizamos para criação, sendo Paula Caruso a diretora do meu solo.

Este foi o primeiro momento em que meu trabalho artístico se aproximou da religiosidade africana do Candomblé de forma mais perceptiva para mim, num sincretismo com as simbologias católicas dos santos juninos. Nesta época eu ingressei na Companhia dos Pés<sup>6</sup>, e iniciei os estudos em dança contemporânea, dialogando com a pesquisa das danças populares do Nordeste, como o coco<sup>7</sup>, o guerreiro<sup>8</sup>, o cavalo-marinho<sup>9</sup>, o tambor de crioula<sup>10</sup>, entre outras danças que são decorrentes de matrizes africanas. É nesse contexto, efetivamente, que as questões raciais começam a me atravessar e que passo a me reconhecer como mulher negra e refletir sobre de que forma as relações étnico-raciais se entrelaçam na minha vida em todos os âmbitos: pessoal, social, profissional, artístico, político e emocional.

Em 2018, participei do filme “Cavalo”, primeiro longa-metragem gravado com recursos do governo alagoano, dirigido pelos cineastas locais Rafhael Barbosa e Werner

---

<sup>4</sup> Ex-professora do curso de dança da UFAL, que muito contribuiu para os estudos que abarcam a temática da negritude nas artes e para além dela.

<sup>5</sup> Aluna discípula de Graziela Rodrigues, Paula Caruso esteve como professora do curso de Dança da Universidade Federal de Alagoas lecionando, entre outras, a disciplina de Danças das Tradições Populares do Brasil entre os anos de 2010 e 2016.

<sup>6</sup> Companhia de dança dirigida por Telma César, atuante em Alagoas desde os anos 2000, realizando pesquisa com as danças populares do Nordeste e criações de espetáculos em dança contemporânea.

<sup>7</sup> Conferir nota de rodapé 2 deste trabalho, na página anterior (p. 14)

<sup>8</sup> Guerreiro é um folguedo alagoano criado da junção de danças, cânticos e personagens de vários outros folguedos como os Reisados, Pastoris, Cabocolinhos e as Cheganças (DUARTE, 2010).

<sup>9</sup> Com duração de até oito horas organizada como espetáculo de rua, o Cavalo Marinho é uma mistura de dança, poesia, teatro e música. Tem suas origens nas senzalas da Zona da Mata Norte de Pernambuco, segundo os seus brincadores (ACSELRAD, 2013).

<sup>10</sup> De origem africana, o Tambor de Crioula é uma dança de roda, dançada por mulheres que rodopiam suas saias e dão umbigadas umas nas outras enquanto os homens tocam os três tambores (o grande, o meio e o crivador), cantam e improvisam as músicas (MANHÃES, 2012).

Bagetti<sup>11</sup>, caracterizado por um misto entre documentário e ficção. O filme traz como temática a religião do Candomblé e da Umbanda, tendo como protagonistas sete artistas negras e negros alagoanos que no roteiro desenvolvem performances solo, em duos e em grupos, mas também com abertura para transitar por caminhos outros, os quais iam sendo desenhados na medida em que as gravações estavam sendo realizadas. Minha rota nesse filme navegou por lugares de extrema intimidade e que me colocaram em contato com minha ancestralidade que, até então, era pouco evidente para mim. Como não sou iniciada em nenhuma religião de matriz africana, nem mesmo as mais conhecidas no Brasil, como o Candomblé, Xangô ou Umbanda, fez parte do roteiro cinematográfico que estávamos gravando, ir a um pai de santo jogar os búzios, sendo-me revelado no jogo que sou filha da Orixá Oxum. Trago para este texto a compreensão do termo Orixá pela ótica de Renato Nogueira (2017, p. 65):

Orixás são as forças da natureza, potências vivas e divinas que simbolizam a tempestade, a cachoeira, o trovão, o entardecer, o amanhecer, a lua, o sol, a mata, a floresta e todos os inúmeros fenômenos do meio ambiente. Os Orixás também simbolizam atributos humanos: a maternidade, a paternidade, a vaidade, a capacidade de fazer guerra, a habilidade de firmar e manter a paz, o desejo de amar, o ciúme, a perspicácia, a inteligência, a inveja, a malícia, a astúcia e sabedoria, entre outros.

A partir dessa revelação passei a me analisar e a me reconhecer diante dos primeiros aspectos que me foram apresentados em cena por um dos protagonistas do filme, o Babalorixá<sup>12</sup> Lulinha, quando me disse a respeito de Oxum, que:

Você tem muita característica de Oxum, porque você é uma pessoa doce quando tem que ser; você é uma pessoa fria quando tem que ser, calma, porém, quando você se estressa não tem quem lhe segure. Chegou sua hora... As pessoas de Oxum sabem o momento certo de falar e principalmente de agir. Oxum é um brilho, é o amor, deusa da fertilidade, por ser uma Orixá fêmea você também traz essa elegância. Tudo isso é um conjunto. Seu lado explosivo também pode ser puxado a ela, Oxum é calma quando tem que ser calma, mas quando o mel esquentar ele queima... E paciência que vocês têm pouca.

Ouvir pela primeira vez essa descrição do perfil de Oxum e de seus filhos foi bastante significativa. Senti como se o Babalorixá Lulinha estivesse fazendo uma leitura sobre mim, posteriormente ao sair do ambiente da cena, me perguntei: como uma pessoa poderia saber tantos detalhes sobre mim sem me conhecer previamente? Fiquei surpresa e feliz por

---

<sup>11</sup> Jornalistas e realizadores do audiovisual, trabalham juntos há mais de 10 anos. “Cavalo” é o primeiro filme em que eles dividem a direção. Acerca das suas identificações raciais, Raphael Barbosa se considera homem pardo e Werner Bagetti, homem branco. Os testes de elenco para o filme e o trailer podem ser vistos no site da produtora Núcleo Zero: [nucleozero.com.br](http://nucleozero.com.br).

<sup>12</sup> Segundo Verger (2000, p. 24-25) “a responsabilidade do culto cabe ao zelador ou zeladora, também chamados de pai e mãe-de-santo ou ainda babalorixá ou iyalorisa.”.

confirmar e confiar em tudo que foi dito naquele momento, que se apresentava de forma especial.

Durante a filmagem, o laboratório de estudo para o desenvolvimento do meu solo em cena se deu a partir das referências citadas acima, da leitura de mitos e do estudo das movimentações da dança de Oxum ligadas ao elemento da natureza correspondente desta<sup>13</sup> Orixá, a água doce. Para mim, o tempo de preparação e execução da performance se deu em um curto espaço de tempo, no entanto, foi de uma intensidade significativa, me possibilitando uma experiência cinestésica diferente, alcançando uma potencialidade na minha dança que me despertou a necessidade de querer aprofundar os conhecimentos acerca da mulher negra alagoana e filha de Oxum neste trabalho de mestrado.

Ainda que a tríade relacional dança, ambiente e cultura seja a base norteadora da pesquisa desenvolvida pela Cia dos Pés, companhia de dança contemporânea na qual atuo há treze anos, pesquisando danças populares nordestinas, só depois da experiência da relação com a dança de um Orixá vivenciada no filme, acessei outras camadas de relação com uma ancestralidade oculta, e surgiu o desejo de me aprofundar na pesquisa proposta.

Enquanto mulher negra filha de Oxum, mesmo não iniciada na religião do Candomblé, destaco aqui a riqueza da experiência vivenciada no filme Cavalo na concepção da palavra experiência compreendida por Bondía (2002, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que me toca”.

A partir desse atravessamento, penso nas potências que se desenvolvem no cotidiano dessas mulheres negras filhas de Oxum iniciadas, as quais trazem nos seus corpos signos religiosos e culturais que serão abordados por suas próprias percepções, como donas dos seus corpos, desejos e saberes, reconstruindo a história e destruindo as narrativas desenvolvidas sob óticas coloniais orquestradas pela cultura patriarcal e machista do Ocidente, que no Brasil, sempre buscou depreciar tanto a cultura afro-brasileira, como também esses corpos negros femininos e religiosos, deixando-os às margens da nossa própria história.

Assim, considero que todas as experiências por mim vivenciadas estruturaram, junto às disciplinas ofertadas no curso Interdisciplinar em Culturas Populares<sup>14</sup>, um aporte robusto para o trabalho, que agora me proponho adentrar outras camadas, talvez mais profundas nesse terreno ancestral.

---

<sup>13</sup> Nesta escrita, poderá aparecer antes da palavra “Orixá”, outra palavra que traga a conotação feminina para esta. Em outros momentos, a palavra em Iorubá “Iabá” será referenciada à Orixá Oxum dando a mesma evidência feminina ao termo Orixá.

<sup>14</sup> Curso ofertado pelo Programa Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe.

Pesquisando nos repositórios da CAPES<sup>15</sup> e de universidades (UFAL, UFBA, UFS, UNICAMP)<sup>16</sup>, não foi encontrado um trabalho com todas as características e especificidades que esta pesquisa abarca, o que evidencia que a criação em Dança Contemporânea a partir da relação com as danças das Tradições Populares do Brasil, sobretudo em Alagoas (um dos estados brasileiros com maior quantidade de folguedos), não se mostra como um campo gasto em sua exploração.

Contudo, para a construção teórico reflexiva das temáticas exploradas na presente pesquisa, alguns estudos destacam-se como fundamentais e serão a seguir apresentados. Como a pesquisa de Maciel Lima (2020) que documenta sua experiência enquanto pesquisador e integrante do Candomblé Nagô/Umbanda em Maceió. Sua pesquisa tem função de visibilizar a história do Candomblé em Alagoas, suas modificações ao longo do tempo através da oralidade, pontuando as hierarquias e funções correspondentes aos integrantes das comunidades de terreiros, tomando o cuidado de especificar as tradições pertencentes à vertente Nagô/Umbanda, ao mesmo tempo em que expande seu olhar para a dança no xirê<sup>17</sup>, tratando do corpo que dança e se relaciona com os Orixás e entidades.

Lima (2020) levanta questões sobre uma noção de pureza do Candomblé, a qual ele discorda existir. Chama a atenção para a diversidade dos grupos étnicos culturais africanos que no Brasil desembarcaram e foram obrigados a conviver, reelaborando diariamente modos possíveis de construir uma unidade de identidade com a qual pudessem se identificar. Toda a concretude que caracterizava aquelas pessoas já não existia por completo. Foram obrigados a esquecer de suas histórias, culturas, costumes, seus laços afetuosos entre família e comunidade, suas crenças... Tudo passou por um campo traumático de apagamento de uma memória que insistentemente seguiu vibrante, mantendo a energia vital do Axé<sup>18</sup> no que havia em comum entre eles. Lima (2020) retrata a Dança dos Orixás a partir da fala do seu entrevistado participante, o Pai de Santo Pai Neto. No entanto, não fica facilmente compreensível, nas colocações desse autor, a separação entre a Dança dos Orixás codificada, ou seja, os passos e movimentações de representação de cada Orixá conhecidas pela Dança

---

<sup>15</sup> Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, vinculada ao Ministério da Educação.

<sup>16</sup> Siglas das respectivas Universidades Federais de Alagoas, Bahia, Sergipe e Universidade Estadual de Campinas.

<sup>17</sup> “A festa pública é iniciada com o xirê, também conhecido como a dança da roda, ocasião em que a Mãe de Santo, acompanhada de outros religiosos, adentra a entrada principal do barracão, sacudindo o adjá” (MARTINS, 2008, p. 41).

<sup>18</sup> “Já *axé* remete a ideia de “poder realizar”, e seu significado aproxima-se das noções de força vital, potência vital e energia (de criação e manutenção da vida)” (NOGUEIRA, 2017, p. 66).

dos Orixás<sup>19</sup> e as demais formas de dançar as quais ele afirma existir e que também são representações dos Orixás; o que poderíamos chamar de “passos menos conhecidos”.

Vejam os que diz o autor:

Embora sejam muito utilizados os estudos sobre as ações cotidianas para falar das características do Orixás, como banhar-se para Oxum, cortar para Ogum ou espanar para Iansã, existe um conflito interno do pesquisador que buscar um olhar diferenciado dessas danças, como perceber outros gestos para designar aquele Orixá dançando, devido ao fato de que se Orixá não faz os movimentos conhecidos, está “fora dos padrões dos Orixás” (LIMA, 2020, p. 45).

Aqui, reitero a percepção do obstáculo identificado por Maciel Lima, que enquanto pesquisador em dança, encontrou dificuldade em estabelecer outros movimentos ligados a Oxum que não os tradicionais, como banhar-se ou olhar-se no espelho.

As movimentações da dança da Iabá Oxum, segundo a referência do autor é a de que:

“Oxum é o Orixá da alegria, a dança de Oxum é como se ela estivesse se olhando no espelho, se banhando nas águas, assim como é Iemanjá<sup>20</sup>”. Oxum e Odé<sup>21</sup>, no Nagô<sup>22</sup> de Pai Neto, têm a personificação de criança, então a dança de Oxum por si só a torna diferente, pois ela dança como se tivesse com a sua abebe<sup>23</sup>, isso quando está com esse objeto, *diferente do que costumamos ver*, ela segura de maneira que faz movimentos rápidos, geralmente com a palma da mão direita aberta e a outra mão na cintura, ela dança em seu eixo ou faz o mesmo movimento, caminhando para frente ou para trás (LIMA, 2020, p. 47, grifo nosso).

Como dito, no terreiro pesquisado por ele, Oxum tem personificação de criança e por isso sua dança será diferente das movimentações de banhar-se ou olhar-se no espelho. Lima não explicita se a personificação infantil é uma característica recorrente e que sempre surge com este perfil neste terreiro, ou se esta é também mais uma possibilidade. Mesmo na dança desta “Oxum criança” acontecem movimentações diferentes, a depender dos objetos que ela usará em sua dança; como no trecho já citado “ela dança como se tivesse com a sua abebe, isso quando está com esse objeto”. Na parte em que o autor coloca “*diferente do que costumamos ver*, ela segura de maneira que faz movimentos rápidos[...]”. A frase destacada por mim em itálico indica existir outras movimentações na dança dessa mesma Oxum.

---

<sup>19</sup> Dança dos Orixás, é o nome dado para a dança realizada fora do contexto religioso, (por isso escolhi escrever com letras maiúsculas as iniciais) que são ensinadas em aulas formais, as movimentações mais comuns de cada Orixá.

<sup>20</sup> “No Candomblé, Yemanjá é considerada a mãe de quase todos os Orixás e também dona das águas. Às vezes, ela é também associada às águas dos rios, das cachoeiras e das lagoas, que são propriedades de Oxum, que representa as águas doces. Mas, no dia 2 de fevereiro, a festa do “Presente de Yemanjá”, os religiosos reverenciam também o Orixá Oxum, em sinal de respeito às águas em geral” (MARTINS, 2008, p. 60).

<sup>21</sup> A depender da Nação religiosa, Odé e Oxóssi são Orixás que conduzem a mesma energia, a mesma natureza.

<sup>22</sup> Nação religiosa que descende dos povos iorubá.

<sup>23</sup> O leque, o abébé, é bastante usado na sua dança. Por vezes empunhado na altura do rosto, simula estar se admirando no espelho. O abébé também pode ser associado a uma das suas lendas, em que Oxum usou o reflexo do espelho para cegar seus oponentes e vencê-los (ZENICOLA, 2014, p. 106).

A discussão sobre as movimentações da dança da Iabá Oxum, evidenciada como uma janela a ser explorada, será desenvolvida com a participação de outros autores na seção 5 desta dissertação.

Na área de pesquisa e criação em Dança Contemporânea a partir das Culturas Populares de Matrizes Africanas, localizamos a dissertação de Daniella Beny (2017), que traz como tema “Os elementos de Iansã como Possibilidade para Criação Cênica”. O trabalho tem o enfoque em todos os princípios mitológicos e de arquétipos correspondentes a Iabá Iansã, para o treinamento de atores e atrizes, mas com indicações de experimentos para outros artistas da cena.

Apontamos também a tese de doutorado de Rosamaria Barbara (2002) “A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.” uma pesquisa em torno da vida das mulheres e da força feminina relacionadas às Orixás Oiá, Oxum e Iemanjá na religião do Candomblé. Tal pesquisa contribui para compreensão da dimensão do papel da mulher na religião africana, da experiência desse corpo feminino no Candomblé e da relação dessas mulheres com seus próprios corpos. Ou seja, versa diretamente com os recortes propostos nessa pesquisa, isto é, a mulher, o Orixá e a experiência desse corpo que dança e passa por processos de autoconhecimento.

A prática pedagógica elaborada por Inaicyra Falcão (2006) e impressa na segunda edição de seu livro “Corpo e Ancestralidade” é composta por exercícios técnicos que envolvem a estética do movimento e a consciência corporal, exercícios criativos e estudos desenvolvidos em laboratórios de pesquisa. A investigação do Corpo e Ancestralidade é intertextual, dissociando-se da abordagem de cópias de formas do rito vivenciado no terreiro. Por último, a montagem cênica desenvolvida por esta autora, incluindo a pesquisa de campo com a criação artística. Parte da sua proposta metodológica dialoga com as experimentações corporais que essa pesquisa propõe.

Portanto, desenterrar desse chão os significados históricos de ser uma mulher negra periférica, artista e filha de Oxum, através da pesquisa proposta, além de ser um trabalho inédito no que tange às suas especificidades, (os corpos e o cotidiano das mulheres negras filhas de Oxum neste território maceioense, voltados para criação artística em Dança Contemporânea), irá contribuir academicamente para os estudos e pesquisas na área. Possibilitará, conseqüentemente, a oportunidade de um renascer, para mim e para essas mulheres, considerando que o espaço da intelectualidade perpassa pelo campo do processo de empoderamento feminino, que se caracteriza como um movedor de estruturas sociais hierárquicas.

No movimento destes encontros entre minha história e as lacunas encontradas no meio acadêmico, essa pesquisa nasce apresentando como objetivo geral conhecer o cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum, e a partir desta experiência realizar uma produção artística em Dança Contemporânea inspirada na relação corpo-território destas mulheres; e como objetivos específicos, conhecer o cotidiano dessas mulheres e sua ligação com a ancestralidade da cultura afro-brasileira; compreender o significado de corpo e a relação corpo-território para as filhas de Oxum; desenvolver um processo de criação artística em Dança Contemporânea a partir das narrativas apresentadas pelas mulheres negras filhas de Oxum.

Em sua metodologia, a pesquisa apresenta-se como do tipo explicativa, pois busca elucidar que fatores contribuem de alguma forma para a ocorrência de algum fenômeno, logo aponta caráter qualitativa, uma vez que possibilita estudar fenômenos e suas relações sociais. Estrutura-se em dois momentos: após assinatura do termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ANEXOS A e B) e aceite, uma entrevista individual abordando perguntas específicas sobre as vidas das participantes (as mulheres negras alagoanas filhas de Oxum) rotinas, cotidiano, atividades que desenvolvem no campo profissional e questões como idade, estado civil, entre outras (APÊNDICE A). A escolha das interlocutoras se deu a partir da definição do recorte que indica o perfil destas a participarem da pesquisa, mulheres, negras, alagoanas e filhas de Oxum com mais de 18 anos de idade e iniciadas na religiosidade afro-brasileira do Candomblé.

Traçado este perfil, logo o campo pesquisado são as casas de Candomblé às quais essas mulheres pertencem. O tempo de existência dos terreiros em Maceió, como sendo os mais antigos, foi o pré-requisito definidor para a escolha dos mesmos. Estes são: *Ilê N'ifê Omi Omo Posú Betá*, *Ylê Axê Yakelomimpandá raízes Legionirê Nitô Xoroquê e Casa de Iemanjá – Axé Pratygy*.

Posteriormente, foi realizada entrevista em grupo focal (APÊNDICE B), com questões mais abrangentes a respeito da ancestralidade, da Iabá Oxum e suas características elementares na cultura afro-brasileira; a relação entre o corpo negro feminino, o cotidiano e a cultura também são levantados, assim como as percepções acerca da temática do empoderamento negro feminino. Com esses aspectos para serem tratados na pesquisa, escolhi o grupo focal em quantidade de participantes reduzida para que pudessemos de fato aprofundar cada temática em um momento produtivo e de forma descontraída, compreendendo que:

Essa técnica facilita a formação de idéias novas e originais. Gera possibilidades contextualizadas pelo próprio grupo de estudo. Oportuniza a interpretação de crenças, valores, conceitos, conflitos, confrontos e pontos de vista. E ainda possibilita entender o estreitamento em relação ao tema, no cotidiano (RESSEL *et al.*, 2008, p. 780).

Todo o processo de coleta de dados está documentado por meio de fotos, áudios e vídeos, para tê-los como material de suporte e revisitação aos procedimentos de análise de dados. Além disso, o diário de pesquisa para anotações é utilizado como referência dos conteúdos suscitados em campo.

Na construção das reflexões de todos estes pontos, utilizaremos a história oral na perspectiva de Amadou Hampatê Bâ (2010) para referenciar e dimensionarmos a importância desta no que corresponde as culturas africanas aqui ligadas às religiões de Matrizes africanas.

O segundo momento da pesquisa, voltado à criação artística, utiliza o método Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI), que oferece a elaboração de um Inventário Pessoal, correspondente ao processo de investigação sobre a história da minha família e uma revisitação a minha trajetória de vida, propõe-se organizar esse material em formato de portfólio. Em outro momento, há o tempo de co-habitar com a fonte, que seria vivenciar de perto o cotidiano do território pesquisado. Em virtude da delimitação nas relações sociais provocada pela pandemia, fui levada a efetuar adaptações no método escolhido, o BPI, realizando o co-habitar partir das histórias de vida dessas mulheres e por ela narradas, tomando essas narrativas como conteúdo norteador, bem como minhas experiências de vida relacionadas à estas participantes; para em seguida ir ao laboratório de criação. Tal desenvolvimento pode ser conferido na sessão 5 destinada à descrição do processo criativo do solo.

Faz-se importante destacar que, diante do contexto da Pandemia declarada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), em 11 de março de 2020 (OPAS, 2021), o isolamento social foi tomado como medida principal de contenção para o vírus da Covid-19 não se propagar. Desde então, a sociedade vem passando por adaptações comportamentais em cumprimento às exigências dos órgãos competentes à saúde pública. Estamos há mais de dois anos convivendo com a atualização dos óbitos, que atualmente contabiliza 638.913<sup>24</sup> vidas, um luto coletivo.

---

<sup>24</sup> TITO, Fábio. Brasil completa uma semana com média móvel de mortes por Covid acima de 800 por dia. Publicada em 14 fev 2022. **G1**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/02/14/brasil-completa-uma-semana-com-media-movel-de-mortes-por-covid-acima-de-800-por-dia.ghtml>>. Acesso em 15 fev.2022.

Em dias pandêmicos, a população negra mais uma vez tem sofrido com a falta de estrutura basilar à vida, correspondente ao saneamento básico, a alimentação, ao emprego. A pandemia escancarou a desigualdade social no Brasil e falta de políticas públicas para o fim desse abismo social, e da mesma forma se tornaram explícitos os casos de racismo no Brasil e no mundo.

Vale chamar atenção ainda que, no Brasil, é significativo termos uma mulher, negra, empregada doméstica, constatada como a primeira morte por Covid-19, tendo sido contaminada pela sua patroa recém-chegada da Itália, de onde havia contraído o vírus. Ou seja, a classe das trabalhadoras domésticas, muitas delas negras, moradoras das periferias, comunidades ou favelas, ainda nos dias de hoje vive os resquícios da falta de oportunidade nos campos da educação e de trabalhos que venham possibilitar a ascensão social dessas mulheres e, por consequência, de sua família.

Diante de toda a conjuntura apresentada, esta pesquisa passou por ajustes e adaptações, tendo como opções manter o distanciamento social e realizar entrevista semiestruturada através de ambientes virtuais, como plataformas digitais; ou realizá-las presencialmente, tomando os devidos cuidados no contato entre a pesquisadora e as participantes. Isso acabou modificando as atividades do cronograma, que foram justificadas junto ao Comitê de Ética e Pesquisa. O primeiro contato com as mulheres participantes deu-se por telefone. Com o início e andamento da vacinação, paralelamente, o governo local foi flexibilizando as regras de contingência ao Covid-19, o que contribuiu para a escolha das interlocutoras pela entrevista presencial.

Nesse contexto histórico pandêmico, fazemos esta breve reflexão para contextualizar o tempo em que esta pesquisa se desenvolveu. Penso ser importante posicionar que as mulheres negras participantes desta pesquisa pertencem ao grupo da população brasileira que mais sentiu o impacto da pandemia, considerando o fator racial, social, de gênero e artístico; visto que todas elas são artistas da dança e trabalham como tal. No que tange a uma identificação minha enquanto mulher negra, periférica, artista, professora e pesquisadora, venho compreendendo, também através desta pesquisa, como se organizam as políticas que visam o lugar da margem social para pessoas negras no Brasil.

Contudo, este trabalho comunga do pensamento de Grada Kilomba (2019) quando visa subverter o entendimento do que é estar à margem da sociedade, nos colocando como sujeitos centrais e não apenas como objetos das nossas narrativas de conhecimento. A margem se configura como um espaço que nutre nossa resistência à opressão, que nos torna sujeitos que

questionam, podem transformar e imaginar mundos alternativos e novos discursos, sem romantizar a opressão, mas reconhecendo que ela desenvolve as condições de resistência.

Tais discursos buscam caminhos outros que fujam às regras acadêmicas sistematizadas numa ordem hegemônica eurocêntrica que sempre se estabeleceu no centro. “É o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo *sujeito*” (KILOMBA, 2019, p. 69). Me percebo assim como um novo sujeito pertencente à pluralidade que enriquece o ambiente acadêmico. Trazer essas discussões para a academia é legitimar esses saberes ancestrais outrora ignorados.

Deste modo, essas epistemologias motivadoras de diálogo garantem aproximação direta tanto com a população de terreiro quanto com as que não conhecem este ambiente, uma vez que o trabalho artístico desenvolvido durante a pesquisa poderá ser apresentado abertamente para as diferentes camadas da sociedade. Considero esta uma forma de dar acesso à grande massa da população às potências criativas derivadas da cultura afro-brasileira estabelecida em Maceió. Oportuniza também conhecimento e reflexões e levanta possíveis questões, uma vez que a temática e a vida negra tornam-se o centro da discussão em um ambiente, o sentido de quilombo se instaura. Nesse contexto artístico, compreendendo o espaço cênico, a plateia (presencial e/ou virtual), a construção dramatúrgica e a minha atuação artística como elementos compositivos de um grande quilombo. Ou seja, de acordo com Beatriz Nascimento (ORÍ, 1989), nós somos o quilombo e o instauramos onde estivermos.

Proponho, assim, trazer à tona o processo criativo em dança tendo como base a cultura afro-brasileira em Alagoas, ostentando desse modo mais uma forma de legitimar os saberes invisibilizados em uma sociedade racista, onde o conhecimento do povo negro por muito tempo foi, junto a sua própria existência, menosprezado. Considerando a trajetória das mulheres negras africanas trazidas ao Brasil e às aqui nascidas afro-brasileiras, as opções de trabalhos como lavadeiras e empregadas domésticas, passando por episódios de humilhação, se tornavam corriqueiros. No Candomblé, estas mulheres subverteram seus valores a partir da relação com os Orixás, em que “durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos Deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem” (VERGER, 2000, p. 24).

Utilizar da sapiência cultural afro-brasileira como fundamento para a criação artística é compreender a força e a complexidade da sua história, dando visibilidade às narrativas que contribuem para a construção de novas perspectivas em torno do corpo negro em sociedade, corpo que em diáspora é também território de identidade.

Deste modo, organizada em seções, a presente dissertação traz, após a introdução, na segunda seção, o ponto de vista histórico da religião do Candomblé (VERGER, 2000), a cultura africana e sua cosmovisão (OLIVEIRA, 2005; 2016) em diálogo com a cultura popular (HALL, 2013), estabelecendo o estado alagoano e o episódio do Quebra de Xangô de 1912 (RAFAEL, 2012) como referência para as discussões no território. Diante desse encontro de saberes, localiza nesse contexto, as questões de gênero (OYĚWÙMÍ, 2004; 2021) atentando para o papel social da mulher (BARBARA, 2002) e, sobretudo da mulher negra frente às relações interseccionais (AKOTIRENE, 2019) que se estabelecem.

Na terceira seção, a discussão se dá acerca do cotidiano (HELLER, 2004) das mulheres negras alagoanas filhas de Oxum. Este capítulo organiza os materiais vindos das pesquisas realizadas em campo, por meio das entrevistas semiestruturadas que seguem as orientações dos 10 mandamentos da entrevistadora (WORCMAN; PEREIRA, 2006) e valorizam a história oral (THOMPSON, 2006) narrada pelas mulheres participantes.

Aparada com estes conteúdos advindos das experiências dessas mulheres, a terceira seção busca ainda conhecer o cotidiano destas e sua ligação com a ancestralidade (OLIVEIRA, 2005, 2016) da cultura afro-brasileira de forma em geral e de modo mais específico, a ancestralidade orquestrada pela Iabá feminina Oxum (FORD, 1999; LIMA, 2008; NOGUEIRA, 2017; VERGER, 1997, 2000). Reconhecendo nessa relação diária entre essas mulheres e Oxum, os mitos<sup>25</sup> e os elementos que compõem os arquétipos desta divindade que gere a vida de suas filhas.

A quarta seção compreende a partir do ponto de vista das participantes<sup>26</sup>, as mulheres negras alagoanas e filhas de Oxum, o significado de corpo (MARTINS, 2003; OLIVEIRA, 2005, 2016; SANTOS, 2006) e o relacionamento corpo-território (MIRANDA, 2020). Refletir sobre os subsídios que a dança de Oxum oferece para o processo de empoderamento (BERTH, 2019) negro feminino.

A quinta e última seção apresenta de forma descritiva o desenvolvimento, através do método BPI (RODRIGUES, 2003), de um processo de criação artística em Dança Contemporânea (LEPECK, 2010) alicerçado nas narrativas apresentadas pelas mulheres negras alagoanas filhas de Oxum, fazendo reflexões sobre o chão que se dança e compõe a dança.

---

<sup>25</sup> Para os mitos serão usados os mesmos autores que refletem sobre Oxum, já citados no texto.

<sup>26</sup> Conteúdo coletado através de entrevista.

## 2 CANDOMBLÉ, CULTURA AFRICANA E SUA COSMOPERCEPÇÃO EM DIÁLOGO COM A CULTURA POPULAR ALAGOANA.

### 2.1 Candomblé e Cultura afro-brasileira: percepções que atravessam o corpo

Durante as pesquisas que venho realizando acerca da temática afro-brasileira com foco em mulheres negras filhas de Oxum<sup>27</sup>, e observando de modo mais amplo o curso histórico da chegada dos povos africanos no Brasil, encontro a falta de conteúdos que deem conta de cada momento dessa travessia transatlântica. Já nesse quesito de percurso histórico do povo negro, existe uma convergência com o trajeto da cultura popular. Localizo esse dado quando Stuart Hall (2013) solicita pensarmos na cultura popular considerando seu percurso histórico, pois há nessa trajetória cronológica várias lacunas, por não estarem dispostas em estudos que pudessem documentar determinados períodos da história, dificultando a compreensão dos acontecimentos de forma linear.

Se pensarmos que mais da metade da população brasileira, como divulgado pelo IBGE<sup>28</sup> no último censo de 2010, é composta por pessoas negras e pardas; conhecendo essa realidade ao longo dos anos de pesquisa prática, indo a diversos terreiros<sup>29</sup> experimentar as danças populares, percebo, vendo e vivenciando, a majoritária presença da população negra envolvida culturalmente com as manifestações populares. Ao aprofundar as leituras para este estudo, encontro pesquisas como as de Assunção e Abreu (2018) que discutem os conceitos de cultura popular e cultura negra que corroboram com a ideia de que a cultura africana não tenha deixado apenas uma mera contribuição à cultura brasileira, mas perceber que a cultura popular ou a grande parte dela é afro-brasileira. Vejamos a citação a seguir:

Assim, o conceito de cultura negra, ao lado de cultura afro-brasileira, passou a cumprir o papel de não apenas enfatizar a “contribuição” africana, mas de argumentar que esta havia sido dominante para a maioria das manifestações consideradas “tipicamente brasileiras”, como o samba ou a capoeira. (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p. 25).

Segundo Assunção e Abreu (2018, p. 25) as reivindicações pelos termos conceituais de cultura popular e cultura negra alavancaram debates importantes sobre a participação dos povos africanos, e sua representatividade na formação cultural brasileira. Requisições que só foram possíveis em 1980, com o acesso à política, a reorganização dos movimentos negros e o

---

<sup>27</sup> Segundo Lima (2008) Oxum, dentro da religião do Candomblé, é um orixá feminina que está relacionada ao amor, beleza, sensualidade e tem a água doce como seu elemento representativo da natureza.

<sup>28</sup> Disponível em: <<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/3175#resultado>>. Acesso em 28 jun 2021.

<sup>29</sup> Palavra também usada para designar o ambiente em que a dança popular acontece.

combate ao mito racial. Sobretudo, como argumenta o conceito de “cultura negra” sobre o antirracismo. Tal conceito esteve em destaque, disputando ou até mesmo substituindo o conceito de cultura popular. Os movimentos culturais reivindicavam também a naturalidade elaborada e propagada no discurso de um país mestiço pela espontaneidade da integração nas questões culturais e sociais.

Vale considerar que, partindo da história estrutural brasileira, reconheço também a existência das importantes contribuições dos povos originários indígenas e dos europeus, mas que neste trabalho não receberão destaque.

Peter Burke (2010, p. 26) vai mostrar que na Europa a “descoberta do povo” por parte da elite intelectual se deu no fim do século XVIII e início do XIX. Em outras palavras, o conhecimento das classes populares passou a ser valorizado como matéria importante a ser estudada e preservada pelo medo de esses saberes se perderem com o avanço da modernidade. Houve, nessa ocasião, a criação em diversos países, de novos termos para a nomeação desses saberes, na Alemanha, William John Thoms elaborou *folklore*<sup>30</sup>, em 1846.

Definições foram se constituindo em torno desses saberes. Hall (2013, p. 273-284) faz uma gama de reflexões sobre os conceitos de culturas populares, nas quais o próprio escritor expõe suas dificuldades com os termos “cultura” e “popular” separados, e igualmente com as palavras agrupadas. O que mais me chama a atenção nas abordagens apresentadas é o teor político consistente em toda a discussão proposta por Hall, cujo ponto de partida, na opinião do sociólogo, deve ser a luta quase contínua em volta da cultura dos trabalhadores e suas classes e dos pobres, na transição para o capitalismo agrário, depois na formação e desenvolvimento do capitalismo industrial.

Hall (2013, p. 273-274) defende que a intenção do capitalismo era organizar uma nova ordem social em torno de si, e isso exigia uma reforma do povo. Nesse contexto, no centro da cultura popular, fixou-se o duplo interesse de conter e de resistir à reforma, no qual a tradição popular se estabeleceu como um espaço de resistência. Assim, por bastante tempo, modos tradicionais de vida estiveram, e percebo que ainda estão, erroneamente, associados ao conservadorismo e ao retrocesso à modernidade.

As críticas feitas por Hall às definições de cultura popular que limitam o termo ao que o povo já fez ou faz no seu cotidiano, recai sobre o fato de não haver uma análise sobre as

---

<sup>30</sup> Cunhada em meados do século XIX, a palavra inglesa *folklore* (saber do povo), ao lado de seus estudiosos, nasceu nesse novo contexto e logo passou a ser usada em outros idiomas, inclusive em português (ASSUNÇÃO, ABREU, 2018, p. 16).

diferenças do que pertence ou não à cultura popular, visto que os valores culturais das formas populares mudam de tempos em tempos e o que é popular passa a ser da elite e vice e versa. Por esse motivo, as definições de cada categoria não são estáveis e consistem nas relações das forças que embasam as diferenças e separam o domínio da cultura em categorias.

O que não deixa dúvidas sobre o pensamento de Hall (2013) é a definição da cultura popular como um campo de transformações e luta. Um espaço de contradições que põe o bloco do poder versus as forças populares. Um terreno de jogos de manipulações pela classe dominante, resistência e subversão pelas forças populares, dinâmica intrínseca de dominação e subordinação às relações culturais.

### **2.1.1 Entre o céu e a terra: o corpo**

A partir da existência dos povos negros no território brasileiro, elenco o corpo como material primeiro, estruturador dos conhecimentos aqui abordados junto à cultura dos povos “nagô” ou “iorubas”, o último grupo étnico dentre os grupos que vieram da África Ocidental, Oriental e Equatorial, trazidos pelos portugueses por mais de três séculos, entre o final do século XVIII e começo do século XIX, como discorre Muniz Sodré (2019).

No filme documentário *Orí* (1989), Beatriz Nascimento nos diz ser o corpo o documento dos povos africanos que atravessaram o Atlântico e chegaram ao Brasil submetidos ao trabalho escravo. Estes povos não traziam nenhum outro pertence, mala ou objeto, apenas o corpo, mas não somente. Pois “A memória são conteúdos de um continente... da sua vida, de suas histórias, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento.” (ORÍ, 1989). A partir dessa fala, podemos entender o corpo como o lugar do conhecimento, visto que na cultura africana a sabedoria não está vinculada somente à mente, como na dicotomia ocidental corpo/mente, mas associada a todo o corpo, como uma unidade. A cosmopercepção africana considera o sentir como fator importante de percepção na construção interpretativa de mundo, pois o referencial de organização cosmogônica e cosmológica tem como princípios ancestrais o saber do corpo, em termos de movimento corporal, diferente da sociedade ocidental que prima pela autoconsciência, em termos de atividade cognoscitiva, como expressa Eduardo Oliveira (2005).

Entendendo o corpo como um ambiente de memória, no Brasil, a cultura africana é muitas vezes documentada a partir das opressões vivenciadas pelos povos negros. Estes povos que encontraram caminhos de resistência, modificaram, recriaram e adaptaram suas práticas culturais. Isso foi feito através dos costumes em realizar atividades religiosas, festivas,

gastronômicas, ritualísticas; o que fez preservar os conhecimentos presentes nesses corpos em diáspora. Nesse sentido:

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são ações férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (NORA, 1994 *apud* MARTINS, 2003).

Nesse contexto, as religiões de matrizes africanas se encontram ancoradas na memória que o corpo negro suscita também, na relação sagrada que se estabelece no corpo e pelo corpo.

O Candomblé é uma religião brasileira, exemplo de resistência cultural de origem africana que tomou, na medida do tempo, ressignificações necessárias para que permanecesse existindo ao longo dos anos, pela continuidade das gerações que perpetuam seus conhecimentos ancestrais. Para Oliveira (2009, p. 3) o conceito de ancestralidade “inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana.” Rosamaria Barbara (2002) afirma que os conhecimentos no Candomblé perpassam pelo corpo. Para as Ialorixás, estes saberes acumulados contribuem no desenvolvimento das atividades diárias, para guiar novos modos de bem viver aos seus adeptos. Estes, por sua vez, passam a aprender a valorizar suas intuições e sentimentos, organizando os saberes que não estão vinculados só à parcela mental, mas corporal, a partir das experiências sensoriais que estimulam a força vital humana a continuar pulsante.

O corpo no Candomblé recebe tratamentos especiais que fazem parte dos ensinamentos ritualísticos religiosos, a exemplo dos banhos de ervas, em que as folhas específicas de determinadas plantas são aconselhadas para diferentes finalidades. Mário Cesar Barcellos (2011, p. 115) indica para os filhos de Oxum um banho que traz sorte e energia positiva, é feito com oriri e saião, essas ervas captam as forças da natureza.

Quando uma pessoa escolhe entrar para a religião do Candomblé, ela precisa passar por um processo de iniciação tornando-se iãô<sup>31</sup> e se guardando em um quarto, o roncó ou

---

<sup>31</sup> Primeiro estágio para o iniciante diante da hierarquia no Candomblé.

camarinha<sup>32</sup>, por um período que dura de 1 a 18 meses, segundo Verger (2000). Entretanto, devido às exigências de trabalho das iniciadas, esse tempo pode ser reduzido de acordo com as normas de cada casa. Durante o recolhimento, a iaô vai aprendendo os fundamentos da casa e dos seus pais Orixás, nem sempre vai saber no primeiro jogo dos búzios seu segundo Orixá. Porém, o Orixá que rege o seu orí (cabeça), que guia seu destino tende a se mostrar mais facilmente já de início. Também estão inclusas nesse processo mudanças relacionadas ao corpo, como raspar a cabeça e fazer pequenos cortes na pele.

A estrutura corporal tem significados especiais, a frente do corpo equivale ao futuro; as costas ao passado; as mãos são sagradas quando estão relacionadas à entrada e saída, em ações que dramatizam as histórias dos Orixás. Os pés têm ligações com os antepassados; o lado direito do corpo é ligado ao masculino e o lado esquerdo ao feminino. Os órgãos sexuais são prestigiados e não devem ser usados apenas para reprodução, mas também para o prazer. (MOURA, 2000 *apud* SAUL 2006, p. 30).

Cada parte do corpo é referenciada a um Orixá, e o ventre é a morada dos órgãos sexuais e do útero, que recebem a proteção de Oxum. Os quadris também são sagrados, com a bacia e as nádegas, representando a fertilidade. O som do grito dado durante o transe é característica do Orixá e identidade individual daquela filha de santo. Os olhos deixam transparecer a áurea daquela iaô (BARBARA, 2002, p. 68-69).

Barcellos (2011, p. 100) aponta os cuidados que filhos de santo devem ter com seus corpos, conseqüentemente com sua saúde e seus Orixás. Nas qualidades de Oxum os cuidados pontuados são:

**Quadro 1 – Qualidades<sup>33</sup> e Cuidados**

<b>Qualidades</b>	<b>Cuidados indicados</b>
<i>Oxum Apará</i>	Seus filhos têm problemas de hipertensão arterial, sistema nervoso abalado, problemas na barriga e nas trompas, quando mulheres. Queimam-se facilmente.
<i>Oxum leiê Pondá</i>	Seus filhos têm problemas na barriga, no estômago, no sangue (como anemia) e dores nas pernas.
<i>Oxum Abotô e Abomim</i>	Seus filhos têm problemas de hipertensão, problemas cardiovasculares, dores de cabeça e fraqueza uterina. Carregam marcas diversas.
<i>Oxum leiê Karê</i>	As pessoas regidas por esta qualidade de Oxum adoecem com facilidade. Sentem muitas dores nas costas, no estômago e, quando mulheres, sofrem de problemas no útero. Têm marcas nas virilhas, nos seios e na barriga. Nos homens, as marcas mais comuns são no

<sup>32</sup> É o quarto onde ficam resguardados os filhos de santo, é também (em alguns terreiros) o quarto dos Orixás da casa, onde se guarda seus assentamentos, que são objetos onde os iniciados condensam a força do Orixá.

<sup>33</sup> Qualidades não são adjetivos das Iabás. São especificidades que a tornam diferentes, uma Oxum de outra. No entanto todas as Oxuns, são uma Oxum.

	rosto e no tórax.
<i>Oxum Muiwá</i>	Seus filhos têm problemas de coração, hipertensão, circulação e, quando mulheres, problemas generalizados nos órgãos genitais. Sem marcas definidas.

Fonte: Barcellos (2011, p. 100).

No barracão decorado com as cores do Orixá celebrado, a cerimônia religiosa que é o xirê, uma festa, é espacialmente organizada pelos iniciados no formato de círculo. Esse é o momento de cantar e tocar os atabaques, instrumentos sagrados manuseados apenas por homens que são ogãs<sup>34</sup>, para convidar os Orixás a participarem da celebração, e é por meio do corpo dos seus filhos que as divindades vão compartilhar da comemoração. “Os deuses e as deusas iorubás vêm do céu para a terra em busca da nossa humanidade, não o contrário” (FORD, 1999, p. 210) em comparação com a religião cristã, cujos devotos acreditam serem enviados ao céu após a sua morte.

Verger (2000, p. 32) diz que terão alguns dias em que a Iaô não vai estar tão inclinada a receber o Orixá em seu corpo, mas com o tempo de experiência essa ação pode ser involuntária, os Orixás incorporam, dividem a festa e concede aos fiéis a sua proteção. Nesse sentido, Barbara (2002, p. 67) expressa que o corpo, ao longo do processo iniciático e do acúmulo das vivências ritualísticas vai se acostumando a receber os outros, seja no âmbito social e de comunicabilidade, ou espiritual. Além de ser o corpo a representação física de alguém, esta pessoa é múltipla e essa multiplicidade de forças ao longo do percurso religioso constrói uma estética refinada tanto no campo religioso quanto no espiritual que é demonstrado à sociedade.

### 2.1.2 Hierarquia e gênero no Candomblé

As hierarquias no Candomblé vão designar posições de execuções de tarefas específicas e experiências particulares a cada filho de santo. Entre eles existem os fiéis que são chamadas de “‘médium virante’ [...] aquela pessoa que tem o dom da incorporação da personificação da força da natureza e é, ao mesmo tempo, sendo ousado é artista e produtor da sua história e da perpetuação da história da religião” (LIMA, 2020, p. 29). E o religioso “‘médium não virante’ é aquela pessoa que não tem o dom da incorporação, porém adquire outras formas de sentir a força da natureza, garantindo uma responsabilidade dentro do

---

<sup>34</sup> Homens iniciados responsáveis pelo toque dos atabaques, os músicos.

Candomblé dada pelo próprio Orixá” (LIMA, 2020 p. 29-30). O quadro a seguir ilustra algumas hierarquias no Candomblé:

**Quadro 2 – Hierarquias do Candomblé**

<b>Médium Virante</b>	<b>Função</b>	<b>Médium não virante</b>	<b>Função</b>
Abyan	Adepto sem função	Axogum	Dono da faca. Responsável pelos cortes e imolações
Yao	Iniciado	Pejigan	Responsável pelo Peji, quarto sagrado dos Orixás
Ebomi	Espécie de irmão mais velho, quando cumpre os 7 anos de obrigação	Ekedy	Responsável por cuidar do Orixá em terra, bem como de seus pertences
Babalorixá Ialorixá	Zeladores: Pai de Santo e Mãe de Santo	Yabacê	Responsável pela comida do santo
Babakekere Yakekere	Pai Pequeno e Mãe Pequena do Terreiro	Ogã (Alabe)	Responsável pelos toques e entoações dos cânticos
Babalaxé	Na ausência do zelador, é responsável pelo terreiro junto com o Pai Pequeno ou mãe Pequena. Significa Pai		

Fonte: Lima (2020, p. 30-31).

Nesse pulso cultural permanente, as mulheres têm funções fundamentais no cotidiano do terreiro de Candomblé, provavelmente originários das construções de papéis sociais e religiosos na cultura africana. Barbara (2002) apresenta o Candomblé com característica matrifocal e recupera nesse contexto religioso o sentido da instituição familiar que, para os negros escravizados, não se constituíam monogamicamente e nem eram estáveis, reflexo dos fatores escravistas que não permitiam tal formação.

Hall (2013, p. 28) pensando a diáspora, vai dizer que “tal como ocorre comumente às comunidades transnacionais, a família ampliada – como rede e local da memória – constitui o canal crucial entre os dois lugares.” No Brasil, identifico o elo entre dois territórios quando relaciono o Candomblé como o canal de ligação crucial com África. Como dito, nas terras brasileiras a manifestação religiosa instaura-se como uma grande rede familiar.

É a partir do sobrenatural que as relações de poder no Candomblé se estabelecem, pois são os Orixás quem decidem os papéis desenvolvidos pelos fiéis. “Uma vez designados pela divindade, esses *filhos* ou *filhas-de-santo* devem nascer para uma nova vida, a da seita” (VERGER, 2000, p. 25).

Observando a lógica sociorreligiosa presente no Candomblé, em que há abertura para os seguimentos subalternizados na sociedade encontrarem um espaço de prestígio, temos o

exemplo das mulheres negras, que muitas vezes ocupam o topo da hierarquia religiosa, diferente da sua existência na base da pirâmide social onde gênero, raça e classe são definidores do lugar designado para essas, à margem da sociedade. A interseccionalidade dessas três categorias não impede a mulher negra e pobre de “manipular” o sagrado (ROCHA; ROCHA; OLIVEIRA, 2016, p. 50-51).

Nesta direção, as questões de gênero que abarcam a presente pesquisa surgem a partir das percepções de Oyèronókè Oyèwùmí (2004, 2021). A pesquisadora propõe que os estudos sejam atravessados pela cultura a qual a pesquisa busca situar-se, uma vez que afirma gênero como uma construção sociocultural. Isto é, na compreensão da organização da família, bem como a compreensão de gênero na estruturação da cultura iorubá, a fim de compreender melhor esta relação matrifocal.

A dicotomia mulher X homem - macho X fêmea sempre foi um parâmetro usado pela cultura ocidental para analisar as sociedades, reduzindo o olhar das diversidades culturais para uma dualidade calcada na diferença sexual e estrutural do corpo tido como masculino e feminino. O que acontece na cultura dos iorubás é que essa dualidade limitante e hierarquizante que põe o homem no poder e a mulher na subordinação não existe. A relação se dá pela idade, a Senioridade, que é a categoria social mais usada na língua iorubá e organiza as relações sociais dando à pessoa mais velha, pela idade cronológica, a responsabilidade de cuidar dos demais, como também se torna a autoridade, exercendo com a sua liderança o controle social (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 80).

Para Oyèrónkè (2021, p. 69-80) a linguagem é uma instituição social, que constitui e é constituída pela cultura. Por isso, a autora se baseia nas nomenclaturas dadas a determinadas categorias para explicar como se relaciona a sociedade iorubá sem a presença de termos generificados. Como exemplo, Obìnrin e Okùrin, palavras usadas na concepção iorubá para designar mulher e homem respectivamente. No entanto essas palavras não trazem por denotação ou conotação a relação de superioridade da figura masculina em detrimento da feminina e vice-versa. Não há relação de poder como na interpretação das palavras women e men, na qual a hierarquia é posta, uma vez que women deriva de men, colocando a mulher como o “Outro”; quer dizer, em oposição ao homem/ao macho no cenário social.

Diferentemente de "macho" e "fêmea" no Ocidente, as categorias de obìnrin e okùrin são primariamente categorias de anatomia, não sugerindo suposições subjacentes sobre as personalidades ou psicologias que derivem delas. Porque não são elaboradas em uma relação de oposição uma à outra, elas não são sexualmente dimórficas e, portanto, não são generificadas (OYEWÙMÍ, 2021, p. 73).

Nesse contexto, as categorias de gênero não existiam na concepção da vida dos iorubás, limitando Obìnrin e Okùrin apenas a uma diferença fisiológica de procriação, sem que essa distinção física reverbere na organização social da população por tradução de gênero e de sexualidade (OYEWÙMÍ, 2021, p. 75).

No Candomblé, é frequente mulheres exercendo o maior cargo na hierarquia religiosa como Ialorixás. Rocha, Rocha e Oliveira (2016, p. 40) dizem que: pensar nas funções das mulheres nesse âmbito é localizar na tradição africana o lugar das Iabás<sup>35</sup> que sustentam o alicerce religioso – Nanã, Iansã, Oxum e Iemanjá<sup>36</sup>, estas são as mais referenciadas, existindo ainda Obá e Ewá.

### 2.1.3 Apresentando Oxum

Através dos seus atributos, cada Orixá tem suas histórias e qualidades individuais, tanto quanto a própria música, dança, indumentária, símbolos, comida, cores, folhas e suas contas, como observa Suzana Martins (2008, p. 28).

O recorte desta pesquisa é destinado a uma das Iabás, o Orixá Oxum. E uso o “x” na escrita desta palavra em português, que, durante o texto pode aparecer de forma diferente nos momentos de citações originais de outros autores.

Luiz Felipe de Lima (2008, p. 27-28) apresenta: Oxum, na religião do Candomblé, é um Orixá feminina que está relacionada ao amor, beleza, sensualidade e tem a água doce (exemplificada com as cachoeiras, rios, lagoas e córregos) como seu elemento representativo da natureza. Orixá dos mais populares entre todo panteão afro-brasileiro, é símbolo de fertilidade não só na perspectiva da reprodução, da gestação, como também na prosperidade, riqueza e abundância, já que aproximadamente 75% da superfície do planeta Terra é constituída por água, além de compor cerca de dois terços do corpo humano. Alude à vaidade feminina, se apresentando sempre embelezada com joias, colares, adornos, pulseiras de ouro, bronze ou qualquer metal amarelo, sua cor de representação.

Barcellos (2011, p. 105-106) cataloga diversas peculiaridades sobre os Orixás. Para o dia da semana e para o mês, ele atribui os sábados e o mês de dezembro à Oxum; o número da

---

<sup>35</sup> Na África iorubana, os orixás femininos são, via de regra, rios ou feiticeiras. Esses orixás são chamados de Iabás ou *aibás*, que significa “rainhas”; *ayaba* é “rainha” em iorubá. Simbolicamente, as Iabás podem ser associadas a uma cabaça com pássaros dentro representando o ventre fecundado, o símbolo da grande mãe, a Iyami” (ZENICOLA, 2014, p. 35).

<sup>36</sup> “Os quatro orixás femininos, segundo a tradição ioruba, são as guardiãs dos mistérios da gestação, as Iabás” (ZENICOLAA, 2014, p. 35).

sorte é o 6 e seus múltiplos. As flores e as frutas também são preferências dos Orixás, dessa maneira cada filho seus pode assertivamente lhe agradecer nas oferendas. Para Oxum, rosas amarelas e banana prata. Assim, como há os alimentos desagradáveis e evitados, as quizilas<sup>37</sup>, como abacaxi e barata ligados à Oxum. O canário é o animal afilhado deste Orixá.

“A Oxum cabe fazer o oráculo funcionar, por isso suas filhas compartilham com os adivinhos o poder de jogar búzios. Oxum é a única Iabá com esse poder” (ZENICOLA, 2014, p. 44).

De acordo com Pierre Fatumbi Verger existem 16 Osun<sup>38</sup> e outros cinco, na Bahia. Seu informante enumerou e falou a diferença entre elas, porém, ao fim, enfatizou: “mas Osun é apenas uma” (VERGER, 2000, p. 339). Segue aqui a ordem apresentada pelo informante e viabilizada por Verger (2000, p. 339):

- 1 - *Osun Abalu*, a mais velha de todas.
- 2 - *Osun Jumu*, muito elegante, a mãe de todas (que contradiz o que foi indicado acima).
- 3 - *Osun Aboto*, muito feminina e elegante.
- 4 - *Osun Apará*, a mais jovem de todas e a mais guerreira.
- 5 - *Osun Ajagura*, muito guerreira.
- 6 - *Yeye Oga*, velha e briguenta.
- 7 - *Yeye Petu*.
- 8 - *Yeye Kare*, muito guerreira.
- 9 - *Yeye Oke*, muito guerreira.
- 10 - *Yeye Onira*, muito guerreira.
- 11 - *Yeye Oloko*, que mora no mato.
- 12 - *Yeye Ponda*, casada com *Ososi Ibulama*, guerreira, carrega uma espada.
- 13 - *Yeye Merin* ou *Iberin*, muito feminina e elegante.
- 14 - *Yeye Oloke*, guerreira.
- 15 - *Yeye Lokun*, que não baixa na cabeça das pessoas.
- 16 - *Yeye Odo*, das fontes.

---

<sup>37</sup> Os incômodos, mal-estar, repulsão.

<sup>38</sup> Pierre Verger pesquisando direto da língua yorubá, seguiu a transcrição original da mesma onde se nomeia Osun.

As qualidades descritas para as filhas de Oxum são de pessoas com doçura no olhar, charmosas, atenciosas, elegantes, amorosas, pensativas, trabalhadoras, feiticeiras, espertas, justas, amáveis, carinhosas, de choro fácil e de paz interior (BARCELLOS, 2011, p. 47).

Essas referências de representação nas quais o povo pode se sentir identificado é regida por alguns dispositivos culturais que perpassam pela tradição. Tradição entendida pela lógica do que é multável:

a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A atividade e a mudança estão na base do conceito de tradição. [...] As “sociedades” africanas movem-se num quadro dinâmico, onde a migração dos grupos constitui simultaneamente uma metáfora e uma metonímia significativas. Ao longo dessas mudanças e movimentos, sinônimos de enriquecimento dialéctico, o indivíduo nunca deixou de estar ligado à colectividade (AGUESSY 1980, p. 105-6 *apud* Martins 2021, p. 49).

Com essa concepção de tradição que foge ao pensamento de algo fixo, imóvel; é interessante observar em seguida, a fala de Hall que faz uma ligação dessa tradição que se mostra atemporal ao mesmo instante em que se comunica com o núcleo da cultura. O uso da expressão “cordão umbilical” é assertiva no que expande a interpretação no que diz respeito a continuidade.

Hall (2013, p. 32) chama a tradição de cordão umbilical, pois requer um contato ininterrupto que liga passado, presente e futuro, que conecta esta identidade cultural com seu núcleo, imutável e atemporal. Onde há fidelidade às suas origens e a consciência da sua própria existência como sinônimo de autenticidade. Nesse sentido, a contribuição do mito é fundamental, pois “um mito — com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história” (HALL, 2013, p. 32).

Para as religiões de matrizes africanas a oralidade é fundamental no embasamento sistemático religioso, nesse sentido, os mitos e as imagens arquetípicas deles derivadas cumprem uma valiosa função, pois

as histórias de Orixás (chamadas de itan nas casas nagô<sup>39</sup>), nessa medida, servem divindades, suas relações entre si ou com os seres humanos, mas sobretudo para construir as imagens arquetípicas que compõe o imaginário do povo-de-santo – o qual, a partir delas, pautava sua própria identidade. (LIMA, 2008, p. 83).

---

<sup>39</sup> Nagô é a vertente cultural de um grupo étnico da Nigéria, Benin e da República do Togo na África, regiões de onde vieram os povos negros sequestrados para o Brasil. Yorubá é a sua língua.

Como salienta Eduardo Oliveira (2009, p. 5) na grande parte das culturas africanas os que os saberes dos povos africanos se constituem na narração mitológica. E esta por sua vez, não separa os variados âmbitos da vida, citando como exemplo: religião e política, o conhecimento das ações e a ética de trabalho.

No mito, a ética também aparece como eixo norteador presente em suas narrativas preenchidas por segredos e encantamentos:

o mito mantenha seu poder de segredo e encantamento, pois ao mesmo tempo em que revela, esconde e, ao mesmo tempo em que oculta, manifesta. E num caso ou no outro ele encanta, seja pela beleza explícita seja pela beleza encoberta. Em todo o caso a ética vem travestida de estética, seja na palavra, no vestuário, na música, na dança ou na arte. A vida é uma obra de arte e seus segredos são transmitidos através dos mitos que tem a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma de narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer (OLIVEIRA, 2009, p. 5).

Atentemo-nos para o que fica também, na incumbência do mito, o ensino para o conhecimento dos segredos da vida, que por sua vez, elaboram a perspectiva da realidade ou visão de mundo. “Um mito é a síntese de uma cosmologia. Mais! Ele é o atrator para a sedução da realidade (cosmogonia), tudo que o mito faz é dispor do repertório de uma cultura e, ao mesmo tempo, significá-la” (OLIVEIRA, 2009, p. 5).

Para melhor compreensão das narrativas mitológicas, apresento alguns itans relacionados à Oxum. O primeiro, expondo a temática da fertilidade, está descrito no livro “Oxum” de Luiz Felipe de Lima (2008, p. 88-89) como segue:

#### **Sem Oxum, não há filhos**

Mito recolhido no país iorubá por Pierre Verger (Verger, 1981:174), admite várias versões nos candomblés brasileiros.

As mulheres que desejam ter filhos dirigem-se a Oxum, pois ela controla a fecundidade, graças aos laços mantidos com lá Mi Ajé (‘Minha Mãe Feiticeira’). Sobre este assunto uma lenda conta o seguinte:

Quando todos os Orixás chegaram à terra, organizaram reuniões onde as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser posta de lado e não poder participar de todas as deliberações. Para se vingar, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os Orixás dirigiram-se a Olodumare, e explicaram-lhe que as coisas iam mal sobre a terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumare perguntou se Oxum participava das reuniões e os Orixás responderam que não. Olodumare explicou-lhes então que sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta à terra, os Orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou por aceitar depois de lhe rogarem. Em seguida, as mulheres tornaram-se fecundas e todos os projetos obtiveram felizes resultados.

Com esse enredo, podemos identificar a estratégia sendo exposta como uma das características de Oxum, que aparece nesse mito com uma atitude feminista. Ela reivindicava a sua participação nas reuniões de assembleias organizadas pelos Orixás masculinos, ou seja, para ela, a exclusão das mulheres nas decisões sobre a terra era inconcebível, e tomou uma decisão crucial, que colocaria os Orixás masculinos em uma situação de poucas escolhas para que a vida na terra pudesse seguir na tranquilidade produtiva.

A decisão de Oxum também punia as mulheres na mesma medida que provocava posicionamento diante da rejeição deles. A opção de Oxum foi visionária, pois os Orixás masculinos precisaram perceber que, mesmo seguindo com as escolhas que eles acreditavam assertivas em assembleias, a vida continuava a desandar. Assim, reconheceram que o poder sobre a terra não estava designado apenas sobre os seus domínios, que precisavam aderir à força feminina também como essencial e unificá-la às suas.

É significativo notar que a concepção de fertilidade pregada no mito não está atribuída somente à função maternal vinculada às mulheres e aos aspectos típicos relacionados à figura de Oxum, mas, sobretudo na produtividade do mercado que rege a economia e que, se alimentado de forma estratégica, gera bons lucros.

Como dito anteriormente, os mitos no Brasil podem sofrer mudanças em suas narrativas. No livro “Mulheres e Deusas”, o autor Renato Nogueira apresenta o mito “Sem oxum, não há filhos” que acabamos de refletir, com diferente frase: “Oxum e a primeira crise”. À medida que Nogueira vai contando o mito, tece questionamentos mais atuais partindo da participação das mulheres nas escolhas sobre os aspectos da vida no contexto do mito, como amplia o discurso abarcando o comportamento da mulher na sociedade e nos âmbitos dos trabalhos que historicamente foram direcionados às mulheres.

Tais posicionamentos embasam e reafirmam as reflexões acima explicitadas. Vejamos Renato Nogueira (2017, p. 71-74):

#### **Oxum e a primeira crise**

No início dos tempos, quando as primeiras gerações humanas habitavam em nosso mundo, o culto aos Orixás era feito com quatro tipos de ofertas dos mortais, uma para cada dia da semana. No primeiro dia eram feitas oferendas em um lugar chamado Igbo Orô ("Bosque da Palavra") para Ori ("cabeça"). A oferenda tinha por objetivo fortalecer a cabeça, o sentido e a compreensão sobre a vida e o destino individual.

No segundo dia da semana, na floresta se abria o Igbo Ig bala ("Bosque da Salvação"), onde se prestavam homenagens aos ancestrais (Eguns). Os descendentes transmitiam respeito e gratidão a quem já tinha passado pela Terra e os havia gerado. No terceiro dia da semana, abria-se o Igbo Ifá ("Bosque de Ifá"), onde as oferendas eram destinadas a Orunmilá, o guardião dos segredos de Ifá (os quais aqui são entendidos como os segredos divinatórios). Orunmilá é o responsável pelo conhecimento as jornadas individuais do ser humano. O guardião de Ifá é cultuado

para a compreensão de quem busca conhecimento a respeito de si mesmo e para quem deseja que seu caminho seja ampliado.

No último dia da semana, o Igbo Orixá abrigava o culto e as saudações aos Orixás. Após as consagrações, ou seja, os presentes em forma de alimento, bebida e objetos de todo tipo, feitos pelos humanos, tudo ocorria da mesma maneira, quer fossem as oferendas para Ori - a cabeça - (em busca de autoconhecimento), para outros Orixás (em busca de contar com apoio de todas as forças da natureza), para Eguns (em agradecimento aos ancestrais que cuidaram e prepararam o mundo para nós) ou para Orunmilá (responsável pelo conhecimento dos nossos destinos, os mapas possíveis de nossa jornada).

Os Orixás masculinos recolhiam e enviavam as oferendas para os Orixás femininos sob a supervisão de Oxum, divindade da beleza e da fertilidade. As regras diziam que os Orixás recebiam as oferendas enquanto a preparação do alimento era tarefa das Orixás. Encarregadas de cozinhar, elas recebiam recomendações de que não poderiam comer nada sem o consentimento deles.

Depois de algum tempo, Oxum, deusa da beleza e da fertilidade, reclamou do desprezo que recebia dos Orixás masculinos. Sem apreço por ela e pelas outras Orixás, os deuses continuavam a recolher as ofertas dos mortais e exigir que as deusas trabalhassem, sem dar o menor sinal de gratidão em troca.

Oxum já estava cansada de esperar por elogio ou reconhecimento e usou silenciosamente seus poderes para fazer um feitiço. Daquele dia em diante, mulheres, homens, animais e plantas perderiam a fertilidade. Mas por que punir os seres humanos por um defeito de conduta dos Orixás masculinos? Ora, Oxum estava punindo as pessoas porque os humanos não tinham percebido (ou fingiam não perceber) a injustiça que os Orixás masculinos cometiam. A punição de Oxum foi para mostrar que a conivência e o silêncio diante do mal dão mais força ao erro. Ao perceber o fim dos nascimentos, os Orixás masculinos ficaram preocupados: o esquecimento os sepultaria. Somente Olorun e Olokun podem existir sem lembrança. Afinal, desde o início dos tempos, só existia essa dupla. A regra de Olorun e Olokun era simples: tudo que começa precisa terminar. A única maneira de os Orixás permanecerem era a memória, as oferendas e os cultos dos mortais. Sem este "alimento", os Orixás iriam sucumbir famintos de axé (energia vital).

Mas Oxum foi além e usou seu axé de grande mãe e infertilizou todos os mundos, Orun (terra dos Orixás) e Aiê (terra dos seres humanos e de outros animais). Logo, os Orixás masculinos perceberam que os rios começavam a definir, os animais terrestres não procriavam mais, as aves deixavam de pôr e chocar ovos, os campos de plantação paravam de crescer, o inham não brotava mais da terra, as folhas dos coqueiros perdiam o verde, tudo amarelava, e a fome de mulheres e homens ressoou no mundo dos deuses.

O medo tomava conta de todos, com exceção de Olorun e Olokun, únicos capazes de sobreviver ao fim dos seres humanos. Os Orixás masculinos, sob a liderança de Exu, foram consultar Orunmilá, o responsável pelos segredos de Ifá, que concluiu que apenas o grande deus Olorun poderia dar a resposta.

Exu foi sozinho, enviado por Orunmilá, até o palácio de Olorun perguntar o que estaria por trás de tudo aquilo. Olorun explicou que o problema havia sido ocasionado pela incapacidade de os Orixás masculinos acolherem uma representante dos Orixás femininos. Senhor supremo do destino, ele disse que o esquecimento e a falta de respeito a Oxum e, por conseguinte, a todas as Orixás femininas, provocou um justo ressentimento.

A alternativa seria enfrentar o problema e trazer Oxum para participar dos rituais de sacrifício. Olorun foi explícito: tudo se resolve e pode ser recuperado desde que a troca seja justa. O mal causado não pode ser suspenso sem que um bem da mesma dimensão seja feito. Exu e Orunmilá foram até os outros 14 Orixás masculinos que recebiam as oferendas. Sua decisão foi seguir o conselho de Olorun. No amanhecer do mundo (Aiê), foram até Oxum e pediram que ela passasse a integrar o grupo de Orixás que recolhem as ofertas dos seres humanos. Oxum foi muito enfática ao dizer "não".

Oxum comunicou que estava grávida e que, dali em diante, haveria duas opções, cada qual dependendo do sexo da criança em seu ventre. Se a cria fosse do sexo feminino, Oxum não retiraria o encanto e nada mais floresceria no mundo; já em

caso de um menino, Oxum retiraria o feitiço, permitindo que a fertilidade retornasse e o mundo voltasse a florescer. Assustados, Exu e Orunmilá comunicaram aos Orixás masculinos a resposta de Oxum e lançaram sobre ela um axé que pudesse "garantir" o nascimento de um menino.

Com a hora do parto se aproximando, a apreensão e a ansiedade tomaram conta de Exu, Orunmilá e todos os Orixás masculinos. Mas eis que a hora chegou e nasceu um Orixá para acompanhar os outros masculinos no lugar de Oxum. Só então o mundo retomou seu curso natural, a fertilidade reapareceu e a vida seguiu seus rumos imprevistos.

Questões atuais estão presentes neste mito e podem ser elencadas para discussões. É perceptível a posição de Oxum e as demais Iabás, que, chateadas e insatisfeitas com o não reconhecimento dos Orixás masculinos pelo trabalho que elas executavam, resolveram protestar. Se localizarmos no texto, veremos que as atividades desenvolvidas pelas Iabás eram os afazeres da cozinha. Podemos entender também como os serviços domésticos, que na nossa sociedade (a qual se instituiu o regime patriarcal) é uma demanda vinculada a figura da mulher ou a figura feminina, determinando o olhar para as características do que no senso comum são ditas “femininas”.

No território brasileiro, as funções de doméstica, babá, dona de casa, serviços gerais e afins, são ofícios vistos como “inferiores” se comparados a outros empregos, aparentemente pelo fato de ser um trabalho braçal (resquícios preconceituosos de uma época escravocrata) e por não exigir do funcionário um currículo extenso com experiências acadêmicas. De acordo Antônio Augusto Arantes (1983, p. 13-14) “nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distante uma da outra”. Arantes (1983, p. 14) ainda coloca que a dissociação errônea estabelecida na sociedade entre fazer e saber é uma prática de manutenção para dominação de uns sobre outros.

Outra captação interpretativa do mito é o autoconhecimento, por isso, a sapiência dominadora de Oxum sobre o próprio corpo. Esse saber diferencial torna Oxum emancipadora das suas parceiras, as Iabás, uma vez que reconhece o poder da vida, da fertilidade, na posse da mulher e mostra para elas, a utilização dessa força como arma revolucionária. Conhecimento que as tira do lugar subjugado e as coloca no protagonismo, agora donas dos seus corpos e autônomas em seus desejos, encontraram também sua independência.

Como Oxum aparece na liderança da reivindicação e é considerada uma grande mãe, esse mito traz a liberdade de a mulher realizar seus desejos, isso perpassa também pela escolha de não ter filhos. O que vai de encontro a ideia pressuposta da sociedade que toda mulher quer ser mãe. Renato Nogueira (2017, p. 75) escrevendo suas traduções do mito lança as perguntas: ‘O que fazer com as mulheres que recusam seu “papel natural” de mãe? O

mundo vai acabar?” E finaliza dizendo o que quer Oxum neste itan: “quer o direito de receber o produto das oferendas. O que pode ser lido como exigência de acesso ao trabalho e seus produtos. Oxum é um discurso mítico que reclama direitos iguais”.

Assim como os mitos são importantes na cultura africana, a dança também desenvolve papel fundamental, pois “na África e nas tradições das diásporas é uma forma de conhecimento, que não é apenas mental, mas passa através da experiência dos sentidos e das emoções, educadas através da dança e do ritmo.” (BARBARA, 2002, p. 133).

Sobre a dança de Oxum, Denise Mancebo Zenícola (2014) sugere que esta Iabá demonstra prazer em admirar-se e em ter consciência de que é bonita, sendo sua movimentação mais sensual, cadenciada ao mover as cadeiras e tem velocidade mais lenta e densa. Por vezes, dança como se estivesse perto de uma fonte, olhando as águas e banhando-se no rio. Ela dança como se estivesse sendo observada, assim busca agradar aos olhos de quem a vê, mas finge não perceber a presença de seu admirador. As reflexões sobre as maneiras de se dançar a dança de Oxum estarão mais detalhadas na sessão 5 deste trabalho.

Todas estas características e situações vindas das mitologias de Oxum corroboram para discussões em torno da mulher negra, seu corpo, cotidiano, ancestralidade, território, empoderamento e tantas outras subjetividades nascentes das rotinas vinculadas à religião do Candomblé, e que me estimulam a seguinte questão: como o cotidiano reflete as tradições culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum e impactam no empoderamento destas mulheres no território?

## **2.2 Cultura Popular, um documento de identidade para tornar-se negro**

Para refletir sobre identidade(s) negra brasileira, é fundamental salientar as interferências históricas que os negros africanos foram obrigados a vivenciar em diáspora, e as reverberações que chegam até os dias atuais afetando a população negra. Talvez possa parecer uma fala recorrente neste trabalho, mas não há como desvincular um acontecimento marcado tão fortemente por diversos tipos de violência e que perdurou por tantos anos, sendo o Brasil o último a abolir a escravização, o que não significou a melhora imediata da vida da população negra.

As influências históricas vão atingir diferentes camadas na construção de vida dos negros brasileiros, seja no âmbito pessoal, social, profissional, amoroso, entre outros. No campo da identidade cultural, as instabilidades vividas entre comunidades e povos de culturas distintas criam um complexo cultural que dificulta o negro a definir seu sentimento de

pertencimento. Stuart Hall, sociólogo negro, compartilha a sua realidade, a do povo caribenho, que tem uma trajetória de colonização parecida com a do Brasil. O autor levanta a problemática das interpretações literais de suas metáforas. Vejamos:

Aqui então situa-se o paradoxo. Agora nossos males começam. Um povo não pode viver sem esperança. Mas surge um problema quando interpretamos tão literalmente as nossas metáforas. As questões da identidade cultural na diáspora não podem ser "pensadas" dessa forma. Elas têm provado ser tão inquietantes e desconcertantes para o povo caribenho justamente porque, entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo — dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser "sagrada", pois foi "violada" — não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas (HALL, 2013, p. 33).

Esse encadeamento de situações que desconectam as pessoas com os seus antepassados, provocam em suas vidas, obstáculos para o negro encontrar-se confortavelmente e verdadeiramente, em uma cultura que o represente, que faça sentido para ele a ponto de orgulhar-se e enaltecê-la. Tendo que conviver diariamente com o racismo, o exercício de conhecer sua história e reelaborar positivamente a imagem do negro que foi construída sob o julgamento animalesco do colonizador, é uma ação contínua de resistência e subversão.

Na procura por uma identidade brasileira, por uma “essência”, palavra bastante utilizada no senso comum para se referir a uma característica primordial de uma pessoa, uma comunidade, ou de um lugar, etc.; faz com que os olhos se voltem para o que é cultural, para o que é local, da terra. Algo ligado à ideia de “raiz”, termo também usado para se referir ao que é da tradição de um povo. E é nessa tradição que se encontra uma resposta para o que nos identifica às manifestações culturais, sejam de dança, música, poesia, festas com data marcada no calendário de uma comunidade, de um lugar, de um país.

Nessa direção, é comum as escolas em Maceió, para cumprir as demandas festivas do calendário escolar, realizarem festas típicas. Ou seja, a escola dá preferência a “resgatar” anualmente essas manifestações culturais ao invés de investir na continuidade de um trabalho cultural para além das datas, já que o coco, por exemplo, não precisa ser dançado apenas no mês de junho, como acontece atualmente em Maceió, mas em qualquer época do ano. A dança do coco, como outras, segue viva e vibra nos corpos que dançam sem necessitar de uma época específica para serem realizadas.

Sobre os sentidos atribuídos pela instituição escolar para justificar a presença dessas danças no calendário escolar, Telma César Cavalcanti vai dizer que:

Os discursos de defesa da presença das danças brasileiras na escola geralmente justificam-se pelo fato dessas danças serem consideradas representativas das nossas “raízes culturais”; praticando-as a escola estaria cumprindo seu papel de “resgatar as tradições” e assim “fortalecer a identidade cultural” local, regional e nacional. (CAVALCANTI, 2007, p. 1, grifos do autor).

A ideia do “resgate” também aparece como enfrentamento ao medo que a escola tem da interferência midiática na formação identitária cultural dos alunos, como coloca Isabel A. Marques (2010, p. 156):

Alega-se, às vezes impensadamente, que as danças das mídias estariam dissociando o jovem brasileiro de sua essência verde-amarela. A tentativa das escolas (e dos planos nacionais de educação) de “resgatar” as danças populares na esperança de combater a fascinação que a mídia exerce sobre nossos alunos torna-se, no entanto, tanto inócua quanto ingênua.

O conteúdo propiciado pelas culturas das tradições, se aproveitado durante todo o ano letivo, poderia suscitar debates outros, no que tange às problemáticas de uma sociedade, já que as manifestações culturais muitas vezes expressam o cotidiano de um determinado período histórico, colocá-los em discussão com a contemporaneidade poderia fazer surgir ricas reflexões baseadas nas vertentes culturais negras, indígenas e europeias, isto é, a triangulação que embasa a cultura brasileira. Nessa acepção

[...] a história que não serve como interlocutora entre a dança e a sociedade atual, a dança e o indivíduo que dança, entre a dança e o meio em que esta dança está sendo interpretada é inútil em um processo que se pretende crítico e transformador (MARQUES, 2010, p. 160).

Para os educadores que acreditam na arte como um mecanismo de alto alcance na construção do que se pensa uma boa pessoa cidadã, o conhecimento, a sensibilidade e o olhar crítico sobre o mundo precisam desenvolver-se no mesmo nível.

A discussão sobre cultura e educação escolar não é o foco desta pesquisa, apesar de reconhecer as camadas que estão interligadas numa pesquisa acadêmica que discorre sobre cultura afro-brasileira, entretanto, como professora da rede estadual de ensino básico, é valoroso expor um pouco essa relação cultural que dialoga diretamente com as experiências e condutas que extrapolam os muros da escola numa sociedade multicultural.

Vividas na prática e contextualizadas do ponto de vista histórico, as manifestações populares podem vir a despertar nos alunos questionamentos sobre suas próprias origens. Não há intensão de limitar essa experiência unicamente para o meio formal escolar, mas expandir a

percepção, assimilação, compreensão e identificação negra a qualquer outro espaço público ou independente que movimente a cena cultural de uma região, proporcionando o acesso da população em geral às práticas culturais tradicionais. Pois, confio que o contato direto da pessoa negra com a cultura negra, ou melhor, a experiência por ela sentida nesse âmbito cultural, pode ser um potente facilitador para as suas compreensões sobre sua própria identidade negra.

A fala de Isabel A. Marques, anteriormente citada, não está diretamente relacionada à identidade negra brasileira. Ela discorre sobre a identidade brasileira para todas as pessoas do nosso país, apesar disso, presumo que esse caminho pela busca da identidade brasileira via culturas populares vai desaguar no negro, em um encontro com suas origens atlânticas.

A identidade brasileira hoje está mais ligada a nossos repertórios do que a nossos territórios. Não se domina um país pela invasão territorial, mas principalmente pela superposição e diluição de repertórios culturais e sociais. Caso nossos repertórios não estejam enraizados de forma significativa, ou seja, relacional, consciente e crítica, poderemos ser massacrados pela pasteurização de idéias, estéticas, danças. Estas significações são articuladas à medida que o passado e o futuro são compreendidos em função das vivências temporais e espaciais presentificadas nas danças e nos corpos (MARQUES, 1999, p. 157 *apud* MARQUES, 2010)

O que se mostra evidente nesse trecho é a importância dos nossos repertórios culturais para a consolidação de uma identidade local. Relacionando esse pensamento ao percurso histórico do povo negro no Brasil, é justamente a corrente cultural negra o fio condutor que liga passado e presente, como já dito na subseção anterior. Vale ressaltar a capacidade da cultura na relação de poder, uma vez que a cultura europeia foi imposta como artifício de dominação e reconstrução social dos africanos e dos povos indígenas neste território.

Apesar disso, pode parecer óbvio nascer negro no Brasil e acreditar-se crescer com essa identificação definida, entretanto, o *know-how* que a população negra acumula está nas esferas de traumas decorrente de um racismo impregnado também entre os negros. Nascer negro e ser educado por sua família negra que reproduz o racismo na busca por uma luz (branca) no fim do túnel, se configura na repetição de traumas por gerações.

Como salienta a pesquisa de Neusa Santos Souza (1983, p. 35-36), “o contexto familiar é o lugar primeiro onde a ação constituinte do Ideal do Ego<sup>40</sup> se desenrola”. Os ancestrais, figuras caras à instituição familiar negra, projetando a ascensão social dos herdeiros, vislumbram o êxito dos seus projetos não realizados como destino para os seus

---

<sup>40</sup> “É preciso que haja um modelo a partir do qual o indivíduo possa se constituir um modelo ideal, perfeito ou quase. Um modelo que recupere o narcisismo original perdido, ainda que seja através de uma mediação: a idealização dos pais, substitutos e ideais coletivos. Esse modelo é o Ideal do Ego” (SOUZA, 1983, p. 33).

provindos, exigindo que seus descendentes se relacionarem com pessoas brancas para clarear a família. E para as mulheres negras desta, limpem seus úteros. (SOUZA, 1983, p. 35-36).

Concordo com o pensamento de Neusa Santos Souza (1983, p. 77) de que: “ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro.” Relaciono o ato de tornar-se negro, ao fato de ter ao seu redor referências que construam sentido na vida do indivíduo. Acredito que as experiências pelas quais cada pessoa passa no decorrer da vida, faz brotar múltiplos questionamentos, inclusive sobre si, sua família, seus ancestrais, sua história. Principalmente no que ressoa em seus momentos de elucubrações existências e planejamentos futuros, é comum surgirem as perguntas: de onde eu vim? para onde eu vou? O caminho até essas respostas é complexo para a pessoa negra, em uma sociedade racista que esboça o percurso do homem branco como o exemplo de sucesso a seguir, mas que descende de um passado fragmentado pela violência.

À palavra “negro” foi atrelada toda uma carga negativa, que passou a ser usada pelo racista para diminuir a pessoa negra. A mesma palavra no domínio do povo negro foi revestida por um novo sentido e recebeu conotação positiva e reivindicatória na luta antirracista. Com a mudança, Luiz Silva Cuti<sup>41</sup> (2010, p. 5) explica que para o racista pronunciar “negro” em uma atitude de rebaixar o outro, soa de maneira estranha para ele. Com a palavra esvaziada de ofensa e preenchida de orgulho pelo negro, a ação preconceituosa perde a força.

A lógica projetada é uma tática de resistência. Igualmente utilizada na década de 1960 nos Estados Unidos pelos Panteras Negras. Depois de perceberem que a autoestima faz parte da reconstrução do poder de povo negro, foram criados lemas como o *Black is Beautiful* e o *Black Power*.

A resignificação das palavras outrora a serviço pejorativo dos racistas, tem sido um achado muito importante na configuração de novas interpretações de mundo, alimentando a autoestima do negro e ofertando à educação brasileira a oportunidade respeitosa de reorganização comunitária. É o que acontece com o uso da palavra denegrir, ensinada com conotação edificante de enegrecer.

Denegrir indica um processo de dissolução das modalidades de dominação e subalternização baseadas em critérios etnicorraciais, geográficos, de gênero, na orientação sexual ou exercícios de sexualidade, etc. Portanto, denegrir tem como alvo o abandono das disputas e controles dos bens materiais e imateriais, visando uma cooperação e construção compartilhada dos poderes (NOGUEIRA, 2012, p.08).

---

<sup>41</sup> Cuti é o pseudônimo adotado por Luiz Silva, escritor e poeta, mestre em Teoria da Literatura e doutor em Literatura Brasileira.

Clyde W. Ford (1999, p. 34-39) faz uma preciosa e minuciosa pesquisa sobre a palavra negro em diferentes línguas e dicionários, entre elas a palavra *melan* de onde deriva a palavra melanina. Ford vai ainda relacionar/buscar nas mitologias referências para compreender o percurso da palavra negro e descobre que a deusa grega Melanto é ligada à negrura da terra fértil. Que ao relacionar com a origem da palavra Melan podem provir M3nw palavra egípcia que significa “Montanha no Oeste”.

No mundo em diferentes culturas e em suas mitologias “o sol desaparece no Oeste, por trás das montanhas a oeste, e por tanto, desliza para a escuridão mítica do mundo debaixo” (FORD, 1999, p. 36). Esse ciclo cotidiano do nascer e se esconder do sol é vinculado à vida cíclica de morte e renovação. Assim,

o ciclo diário da consciência humana do mundo iluminado pelo dia para o mundo escuro dos sonhos, de onde retorna outra vez; o lançamento de semente ocorre na escuridão fértil da terra, ou seja, no útero da mulher; assim é a jornada que a alma humana deve empreender para realizar sua própria natureza divina (FORD, 1999, p. 36).

Este autor descobre ainda que Nut, a deusa egípcia do céu na mitologia de onde descende a palavra negro, engole o sol simbolicamente todas as noites no oeste, como se estivesse grávida e, repetidamente, o faz nascer no leste.

Já a palavra latina *Niger*, negro, corresponde ao nome Nigretai, um grupo de guerreiros da Líbia, encantadores pela beleza da sua pele negra. Porém, *ngr*, termo que origina todas as outras palavras, têm significado poético de “água que corre areia adentro”. Assim, podemos aderir a esta interpretação para significarmos a palavra “negro e preto: povo da água que areia adentro – uma imagem maravilhosa do poder transformador da água em trazer vida à terra árida” (FORD, 1999, p. 38).

Voltados para os mistérios da transformação humana, a alquimia era uma metáfora elaborada acerca dos mistérios da química. *Melanosis* e *nigredo* (nos dois casos, um enegrecimento) era o primeiro passo para a alquimia. Na transformação de um metal não precioso, como o chumbo, em ouro; ou seja, um processo de enegrecer o metal através do fogo.

Do ponto de vista da psicologia, esse processo da alquimia corresponde à atividade consciente cotidiana para camadas mais profundas do inconsciente. Como explica Ford (1999):

Qualquer pessoa que enfrentou um tormento na vida, foi dormir e, mergulhada no sonho, teve uma compreensão do problema e acordou com a solução conhece

intimamente esse processo de escurecimento que antecede a transformação. E, já que negro era originalmente definido como a direção do sol poente, simbolizando a imersão da consciência humana no sonho e na esfera do inconsciente, ou como as águas que trazem vida a areias estéreis, fechamos o círculo da África à Europa com uma noção inteiramente diferente de preto, negro, como um símbolo poderoso de renovação e transformação (FORD, 1999, p. 38-39).

Podemos entender que enegrecer não é uma conquista individual, mas coletiva. Pois aciona o campo da equidade entre a diversidade, diluindo as categorias de dominador e subalternizado.

Diante dessa nova configuração, ter a possibilidade de viver a dimensão cultural através de experiências que se fundamentam na alegria, na beleza, no protagonismo do negro, no conhecimento das manifestações populares, na energia e força que movimenta os grupos de maracatus, afoxés, cocos e guerreiros, etc.; é experimentar as potentes vertentes culturais que vão confluír para o que vou chamar de “origem familiar cultural”, é entender a cultura negra alagoana e brasileira, como uma fonte de energia substancial da identidade do povo negro.

Ainda assim, mesmo no contexto cultural, as pessoas negras não receberam reconhecimento por parte dos folcloristas. Embora em sua gênese o movimento folclórico brasileiro, a luz das reverberações do movimento europeu, apresentasse em seu discurso a preocupação com a preservação das manifestações da cultura de tradição popular, em sua prática, esse objetivo, de fato, não se concretizava a contento. Ao que parece, o êxito do movimento se fez significativo em relação a contribuições com o registro por meio de publicações (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p. 17).

Se os povos são os mantedores da cultura popular ou negra pulsante, são esses artistas e agentes culturais quem deveriam receber o protagonismo e o reconhecimento pela arte que produzem. Todavia, o que se observa ao longo da história é a sobreposição da arte sendo mais importante que o artista.

Em geral, e com isso também se aplicava aos folcloristas brasileiros, preocuparam-se muito mais com as expressões populares, seus objetos, canções, danças e festas, do que com sujeitos sociais construtores desses patrimônios. Quase nunca nomearam os sujeitos sociais, para além das designações genéricas de “camponeses”, “povo”, ou “negros” (para caso dos folcloristas que utilizavam a expressão cultura negra). (ASSUNÇÃO, ABREU, 2018, p. 17).

Em Alagoas, como já mencionado, a presença dos bantus se destaca e muitas manifestações são de origem africana. Esses conhecimentos, ditos saberes das práticas

culturais, estão nas mãos e/ou nos corpos de pessoas negras; crianças, jovens, adultos, idosos, mestras e mestres<sup>42</sup>, que seguem com as brincadeiras<sup>43</sup>.

Em Maceió, os jovens têm nutrido e ressignificado a dança do coco (de origem africana), os jovens seguem atualizando as ramificações ancestrais através da manutenção do passo, da dança, que prossegue fervorosa nos ensaios dos grupos nas periferias da cidade, como os grupos “Los Coquitos” do bairro da Chã da Jaqueira, o “Reviver Alagoano” do bairro de Bebedouro e o “Xique-Xique” do bairro do Jacintinho. Este último foi o grupo principal no desenvolvimento da tese de doutorado da pesquisadora Telma César Cavalcanti (2018). Interpretando a entrevista feita ao líder do grupo a autora conclui que:

Ele demonstra profundo compromisso e consciência do seu papel como continuador de uma tradição e da importância crucial em manter os jovens motivados a permanecerem nessa prática do coco, uma vez que serão eles os provedores da continuidade dessa manifestação tradicional local (CAVALCANTI, 2018, p. 144).

Localizados nas periferias, os grupos de coco são compostos majoritariamente por jovens, estes são os agentes sociais que sustentam e dão continuidade ao legado cultural afro-brasileiro nesse contexto maceioense; o que não significa ter a validação e o reconhecimento por parte da Associação dos Folgedos Populares de Alagoas, a ASFOPAL. Fundada em 1985, tendo por objetivo “a preservação, manutenção, valorização e divulgação da cultura popular de Alagoas” (NOVAES, 2011, p. 19), essa instituição carrega em sua gênese o compromisso com a visão romântica e tradicionalista do Movimento Folclórico Brasileiro. Nesta perspectiva, os processos de transformação dos aspectos estéticos e formais das manifestações populares não são bem-vistos.

É desse modo que a ASFOPAL imprime severas críticas ao trabalho desenvolvido pelos grupos juvenis de coco de roda, não os reconhecendo como continuadores da tradição do coco alagoano (CAVALCANTI, 2018). Segundo Cavalcanti (2018, p. 142) “nos últimos sete anos, esses jovens vêm assumindo o compromisso com a preservação de modos tradicionais de se dançar o coco, e que esse fato não tem notoriedade entre os folcloristas”.

Nessa conjuntura acalorada, os desafios e discussões da interferência cultural africana no Brasil passaram a serem temas de pesquisas. Nesse contexto, essas pesquisas não têm mais as perspectivas voltadas apenas para as “expressões culturais” negras ou afro-brasileiras, como também para a ação dos sujeitos que dão continuidade ao legado dos patrimônios

---

<sup>42</sup> Mestra ou mestre é a nomenclatura pertinente às pessoas que têm o domínio dos conhecimentos sobre determinada manifestação popular.

<sup>43</sup> As manifestações populares também são chamadas de brincadeira pelos participantes.

culturais, pessoas que estão na lida direta com as adversidades e situações históricas efetivamente (ASSUNÇÃO; ABREU, 2018, p. 25).

Nessa direção, para a discussão do reconhecimento, valorização, promoção e desenvolvimento de pesquisas, sejam da cultura popular ou que abarquem a temática negra, é basilar que as pessoas negras se entendam como tal, sejam elas da sociedade em geral, participantes de uma pesquisa ou como pesquisadores. Porque há também nessa compreensão identitária, o entendimento do indivíduo na qualidade de um ser político, que provavelmente irá participar de ações de enfrentamento ao sistema que bloqueia a ascensão do negro, simultaneamente poderá intentar ao seu redor, a ampliação da consciência da população negra a apropriar-se de si e de seus bens culturais. Estímulo esse que reverbera na proliferação educacional de comunidades como um todo, cobrando das políticas públicas que afirmem, valorizem e disseminem as manifestações e representações negras. Souza (1983), no contexto de, ou referindo-se a questão tal, aponta que

A descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio [...] Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p. 17-18)

Resgatar a história pessoal quando esta é exemplo de tantas outras, é movimentar toda uma população, expondo as potencialidades negras, seja pela via de leis, de um discurso, de uma escrita ou um diálogo, que se caracterizem de fato ações sociais que proporcionem reflexões as quais deem retornos mais efetivos, salutares e de equidade para a população negra.

### **2.3 Alagoas: o território alagadiço para a cultura negra é fonte de resistência**

A temática negra em Alagoas, entre tantos outros autores, tem um precioso espaço nas pesquisas de Abelardo Duarte. Em seu livro “Folclore Negro das Alagoas” o autor documenta um acervo de expressões artísticas desenvolvidas pelos africanos e seus descendentes neste território. O estudo reconhece a contribuição do povo negro na origem e criação das manifestações de cultura popular, compondo também, a cultura alagoana e, consequentemente, brasileira.

Sobre a presença dos africanos em Alagoas, Abelardo Duarte (2010) indica que os povos Bantu, entre os demais e diferentes grupos étnicos, tiveram sua presença fincada com o maior número de pessoas, ocupando desordenadamente todo o território e fixando-se no

Quilombo dos Palmares. “Édson Carneiro relembra o fato de que os quilombos foram ‘movimentos contra-aculturativos de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial’” (CARNEIRO *apud* DUARTE, 2010, p. 34).

Permanecendo os *folks*,<sup>44</sup> que gradativamente foram sofrendo modificações com seus descendentes, Duarte (2010, p. 34) diz que: “Dessa área dos Palmares, principalmente, vieram nos *folks* desses povos e continuados e modificados pelos seus descendentes, - o coco, a série dos folguedos temáticos do Boi, os Quilombos, a dança do Buá, o Bate-Coxa, etc”.

Para a permanência dessas manifestações culturais, o povo negro precisou enfrentar as diversas violências impostas pelo colonizador europeu, a forçada e desumana mistura de povos e o tratamento objetificado direcionado aos negros permeavam seu cotidiano com o intuito de apagar aquilo que os tornavam humanos e dignos de respeito, a sua história.

Mormente porque houve, de início, uma obstinada e intencional ideia de apagar-lhe a personalidade inteira, criando-lhes condições de vida inteiramente diversas, quer quanto à sua organização social, quer quanto à sua organização política, religiosa, etc. Procuraram criar-lhe barreiras até à unidade tribal, com a distribuição irregular, senão com a dispersão proposital e desumana (separação de pais e filhos, v.g.) dos elementos de um mesmo grupo, nação ou tribo e, ipso facto, implantando a confusão linguística, como ocorreu no caso dos dialetos bantus (DUARTE, 2010, p. 30-31).

Como afirma o texto acima, a intenção era gerar a dispersão dos povos Bantu, causando o conflito cultural e despertando a possibilidade de atrito entre eles, desfazendo possíveis organizações de luta que podiam se estabelecer a partir da relação afetiva e familiar. Sobre essa mistura cultural Abelardo Duarte (2010), tomando por referência Robert Lowie, faz uma observação quanto ao domínio de uma cultura sobre a outra,

Houve, assim, o choque das próprias culturas negras entre si. Culturas mais adiantadas e culturas mais atrasadas. Só no que urge atentar – se pode conceber como se tornou delicada a questão, pois, no conceito de Robert H. Lowie, “quando uma cultura mais complexa e outra mais simples chegam a entrar em contato, não se deve deduzir isso, como às vezes se crê, que a cultura flui em sentido irreversível da mais baixa”. Daí, muitas vezes, o perigo das generalizações. Mesmo porque, seguindo ainda Lowie, é “claro que, por definição, o povo adiantado tem mais que oferecer, porém, também, pode sair consideravelmente beneficiado pelo intercâmbio com vizinhos de mais baixo nível cultural” (LOWIE *apud* DUARTE, 2010, p. 30-31).

Atentemos para a evidência da perspectiva etnocentrada e carregada de noção de hierarquia civilizatória, na construção de pensamento sobre as relações culturais que se estabelecem.

---

<sup>44</sup> Cunhada em meados do século XIX, a palavra inglesa folklore (saber do povo), ao lado de seus estudiosos, nasceu nesse novo contexto e logo passou a ser usada em outros idiomas, inclusive em português (ASSUNÇÃO, ABREU, 2018, p. 16).

Nessa relação cotidiana de troca mútua, o ganho, o benefício cultural, não está na valorização de uma cultura sobre a outra, não está no ganho de uma cultura “mais adiantada” em detrimento de uma cultura “mais atrasada” e vice e versa, e sim, no proveito que o povo de uma determinada cultura pode obter diante do relacionamento com outra cultura, alargando em ambos os povos a interpretação e sua visão de mundo.

É crucial considerar as diferentes perspectivas de mundo, as cosmovisões e cosmopercepções singulares a cada povo, como esta pesquisa defende. Mesmo ao fim da citação em que Lowie percebe que não só “o povo adiantado” tem sua fonte de conhecimento a ensinar, como há muito a aprender com os “vizinhos de mais baixo nível cultural”; o fato de estes autores nominarem de “cultura adiantada” e “cultura atrasada” ou criarem comparações entre “níveis de cultura” me conduz a pergunta: qual o parâmetro usado para avaliar e atestar o avanço de uma cultura sobre a outra? Ainda que se trate da comparação entre as culturas negras, a perspectiva da cultura europeia parece ter sido utilizada como parâmetro. Dado que os colonizadores sempre buscaram a hegemonia cultural, ditando a sua cultura europeia como um padrão universal a ser seguido. Nessa condição e no uso das palavras, os autores não validaram no patamar de equidade as diversas concepções culturais africanas.

Por outro lado, Abelado Duarte salienta com ênfase as diferenças que entoam em cada região os fatos folclóricos. Assumindo distintamente as mudanças entre uma área ou zona para outra:

Di-lo com inteira razão o Prof. Manuel Diégues Júnior quando, conceituando o pensamento de “Folclore e Região”, afirma: “Se é certo que nem tudo que é regional é folclórico, não padece dúvida, porém, que o folclórico deve ser regional. Isto é, deve ter uma base de região; ou ambiente territorial em que se manifesta o fato, onde ele é o colhido e encontrado, os aspectos peculiares que ele recebe. O que, por outro lado, não tira o caráter universal do folclore, quer dizer, a universalidade de manifestações folclóricas, a existência em quase todos os povos de ideia, crenças, fatos, que se incluem no Folclore”. (DIÉGUES JÚNIOR *apud* DUARTE, 2010, p. 35).

No trecho acima, as particularidades entre folclore e território são levantadas e legitimadas. Ainda que a ideia de universal apareça, está vinculada a um entendimento positivo, no que diz ser o folclore uma expressão presente em diversas culturas.

No território alagoano, a herança negra marca a cultura popular de forma rica nos seus enredos, e vasta em sua quantidade. Citar todas as manifestações de diferentes linguagens artísticas publicadas por Duarte (2010), nesta pesquisa, é valorizar a potência criativa e a necessidade de se expressar como estratégia de resistência dos negros frente ao colonialismo. De forma inteligente, eles usaram seus cantos, suas danças (a que os folcloristas denominaram

de folclore), como ferramenta de denúncia, documentando o dia a dia nas canções como uma maneira de avisar às próximas gerações como viviam e sobreviviam por aqui, além de ser também o momento de divertimento coletivo.

As sobrevivências são vozes que falam pelas gerações novas de uma “existência” anterior, de modos ou estilos de vida, de hábitos, crença, tabus, etc., do passado. São a linguagem da alma. Estratificadas sedimentadas, sofriram porém, as sobrevivências, o lento mas persistente trabalho da erosão ou desgaste das culturas, conservam assim – só explicável o fenômeno pelo princípio da “tenacidade cultural” – a lição dos antepassados. Lição que é bem uma reintegração de tradição e costumes (DUARTE, 2010, p. 33).

Das letras de músicas cantadas nos cocos tradicionais alagoanos, este transcrito abaixo, retirado da obra de Abelardo Duarte (2010, p.53) na qual está registrado como sendo cantado na cidade de Penedo-AL, é música conhecida e cantada ainda atualmente:

“O vapor apitou  
Pedi mala.  
Cadê esse povo  
Que não fala”

De curta composição, a música segue se repetindo cantada em diferentes nuances de tom. O coro de vozes dos que dançam, responde interagindo com quem canta fazendo a “primeira voz”.

Quais interpretações podem ser elaboradas a partir dessa canção? Quem não pode falar? Por que não se pode falar? O som do transporte que apita solicitando a mala pronta para uma nova viagem, quem sabe de retorno a seus lugares de origem.

Abelardo Duarte (2010) traz no seu estudo uma coletânea de manifestações populares de diferentes linguagens artísticas e reflexões importantes que decorrem destas expressões listadas a seguir:

O Coco Alagoano; a Dança do Buá; Bate-Coxa; Lundu; o Esquentado-Mulher; Músicas de Barreiros, Poesia Popular Negra e de Influência Negra; Ciclo do Pai João; Cantigas de Ninas; Adagiário Afro-Alagoano; a Escultura Afro-Brasileira nas Alagoas; O tema da Maconha no Folclore; Negros de Ganho dos Quatro Cantos; Pregões Negros de Rua; Bumba-meu-boi; Reisado; Guerreiro; A Gênese da “Lira” dos autos populares Alagoanos, O Mateu, Personagem Tragicômico; Taieiras; Baianas; Quilombo; Maracatu; O Enterro da Cabeça do Boi.

A presença africana/afro-brasileira na cultura alagoana marca fortemente o carnaval com os afoxés e os maracatus, porém, foram perseguidos tanto por grupos como a Liga Republicana dos Combatentes quanto pela elite alagoana em sua busca pela modernidade

almejada às referências europeias; optando assim por uma atitude que não abre espaço para a construção de uma sociedade diversa e plural, mas que prioriza a homogeneidade de um comportamento social segregador, localizando no outro, a diferença que precisa ser apagada para que a esperada mudança no caminho da modernidade possa ser alcançada.

Na América Hispânica e Portuguesa, raça não foi relacionada apenas à percepção da fenotípi e genotípi, mas às explicações da falta de progresso, às justificativas de imperialismo e configurou-se na base dos processos de supressão de diferenças e da produção da homogeneidade cultural nos projetos de construção da nação moderna. (PINTO; BERNARDES, 2019, p. 2).

Conforme propõe Stuart Hall (2013), é evidente que o terreno das relações de poder se estabelece na dinâmica da transformação cultural, o que acontece nesse campo com as culturas populares não é o estar “fora de moda”, ser antigo ou atrasado pela chegada gradativa da modernidade, mas serem efetivamente descartadas. “A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” (HALL, 2013, p. 274).

Como predominante na bibliografia de vasto alcance, os aspectos do cotidiano relacionados ao povo negro eram, e ainda são, vistos como algo ruim. Conforme Ford (1999, p. 34) as concepções semânticas e valores culturais interferem nesta construção, pois as definições de negro são negativas enquanto as positivas são dirigidas aos brancos. Substitua qualquer sinônimo à palavra *negro* ou “povo negro” encontradas nos dicionários. Dessa forma você terá uma ideia das interpretações ocultas nesses termos e que usamos ao nos referirmos aos outros e nós mesmos. Nessa direção, era fácil atribuir à presença africana dos descendentes de pessoas escravizadas, tidas como não civilizadas, como a resposta para o atraso no desenvolvimento social, econômico, político, cultural, entre outros requisitos que agregam a estrutura de uma cidade organizada e projetada para o avanço.

O corpo negro precisava dentro dessa perspectiva, ser civilizado. Isso incluía o modo de se expressar, inclusive e, sobretudo na rua, lugar de festa pública e democrática onde a pluralidade era vista por todos; o corpo negro não podia ser livre. Com a expressividade de um corpo “livre”, brincar maracatu no carnaval era visto como cultuar o santo na rua. O aspecto religioso foi responsável em retirar essa manifestação da rua, como documenta Cavalcanti (2017, p. 7):

A verdade é que o epicentro do incômodo seria a vida religiosa dos africanos e seus descendentes, a prova incontestável aos olhos repressores do atraso e da insistência das populações pobres da cidade em cultuar forças temíveis e antagônicas com a moral e os costumes que se queriam “civilizados”; daí porque os maracatus seriam

inviabilizados em pouco tempo, dado os nexos entre os mesmos e a vida religiosa; o que se concretizaria no “pós-quebra” de 1912.

É impossível estudar a história de Alagoas e não abordar o “Quebra de Xangô de 1912”. Esse foi um episódio marcante do racismo religioso, no qual a disputa pelo poder foi o estopim para tal acontecimento. Segundo Ulisses Neves Rafael (2012) no idos de 1912, uma semana antes do carnaval, as festas nos terreiros de Xangô<sup>45</sup> se davam para Oxum, em Maceió, no bairro da Levada. Nas redondezas, vários grupos carnavalescos realizavam seus ensaios, o que virava atração para a população, movimentando a região. O ponto de encontro da Liga dos Republicanos Combatentes<sup>46</sup>, composta por membros da sociedade civil revoltosos com a administração do governo e por ex-militares que deixaram seus cargos irritados pelo baixo salário, foi o tradicional bloco carnavalesco Clube dos Morcegos. Tal encontro tinha a intensão de impor a saída do governador Euclides Malta, que mesmo sem comprovação concreta, era visto como frequentador assíduo dos terreiros de candomblé, almejando sua permanência no poder. A decisão do grupo foi invadir e quebrar os terreiros de Candomblé que encontrassem pela cidade, e eliminar o que para muitas pessoas era “feitiçaria barata” e tinham para esses serviços o apoio do governador. Como este não foi encontrado nos terreiros, fora representado por aquele espaço religioso.

Em Maceió e em cidades vizinhas, mais de 30 terreiros foram quebrados, tendo seus materiais e objetos religiosos jogados na rua, queimados em fogueiras e outros encaminhados para a sede da Liga dos Republicanos Combatentes, para exibição em exposição. Rafael (2012) coloca que a escolha de ostentar objetos ritualísticos se concretizava como um desdobramento da violência destinada àquelas casas. Os sacerdotes que conseguiram escapar foram morar em outros estados vizinhos. Há os que sofreram as agressões e chegaram a falecer, a exemplo da Tia Marcelina, uma das mais antigas Ialorixás de Alagoas. Após o “Quebra”, a prática religiosa tomou novas formas, resistindo e se adaptando a opressão da época. Passou a ser silenciada, realizada de modo discreto.

Segundo Maciel Lima (2020, p. 32), diferentemente do que era hábito no Estado, tanto na nação Jeje como em outras nações, no que diz respeito a se cultuar o sagrado, foi se modificando com o ressurgir do Candomblé no pós-Quebra. Com a transmissão oral, novas práticas apareceram modificando, de acordo com cada nação, os preceitos religiosos, as roupas e a dança dos Orixás, a maneira como os Orixás se manifestam e toda a estrutura física e ritualística de terreiro.

---

<sup>45</sup> Xangô era também o nome designado para os terreiros de Umbanda e Candomblé em Alagoas.

<sup>46</sup> Grupo organizado que arquitetou a invasão aos terreiros de Umbanda e Candomblé em Alagoas.

De maneira resumida como afirma Almirante (2015), temos em Alagoas os seguintes Candomblés provenientes da cultura iorubá: Angola e Jeje, Ketu, Nagô, Xambá, Ijexá, Efon e Egba. Essas nações citadas têm como filosofia as forças da natureza, e no dia a dia chamam essas forças de Orixás. O Candomblé de Angola denomina essas forças de Inkices e o Candomblé Jeje os chama de espíritos da natureza. Além disso, temos as religiões que se misturam e detêm outras maneiras de cultuar o Candomblé e a Umbanda e que fazem parte da história religiosa de Alagoas (LIMA, 2020, p. 32).

Pensar nesse Estado e nas reverberações de “todas as nações africanas” que por aqui se alastraram é lançar o olhar sobre a população para refletirmos sobre vários aspectos, como sobre o cotidiano e o chão que acolheu e ainda hoje acolhe muito sangue da população negra que aqui viveu e vive. É pensar como os corpos, em especial das mulheres negras alagoanas, interferem na luta diária contra o racismo a partir da sua ligação ancestral. É compreender a quantidade dos terreiros de Candomblé em Maceió e suas funções sociais, culturais e emancipadoras como uma continuidade de um quilombo (ORÍ, 1989) outrora maior.

A ideia de um plano de composição pautado em uma ‘política do chão’ (LEPECKI, 2010) que se proponha a uma arqueologia do chão histórico da dança olhando-a do ponto de vista que nos é particular, isto é, a partir do lugar geográfico e histórico-cultural em que me situo e me construo numa relação corpo-território onde “[...] os cidadãos em geral precisam se entender enquanto responsáveis pelo projetar do espaço geográfico que o circunda, o envolve, o consubstancia enquanto sujeito ativo e, por ventura, crítico” (MIRANDA, 2014). No tempo em que me reconheço mulher negra, artista e periférica do estado de Alagoas, encontro estes e os já citados recortes, como ponto de partida para esta pesquisa de mestrado, tendo como referência o texto de André Lepecki (2010) “Plano de composição” em diálogo com a Dança Contemporânea e Dança dos Orixás.

### **3 COTIDIANO E ANCESTRALIDADE EM MACEIÓ: A PRESENÇA DE OXUM NA VIDA DAS SUAS FILHAS**

#### **3.1 A importância da oralidade na perpetuação do conhecimento histórico e cultural afro-brasileiro**

No texto de Paul Thompson “História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro”, a importância da história oral em diferentes contextos desde antes da escrita e da imprensa é revisitada até os dias atuais.

O pesquisador nos convida a atentarmos para os eventos em nossa sociedade, as cerimônias religiosas; um aviso relevante anunciado em reunião com o tom de voz mais elevado; o ato da fala no casamento, onde o que é dito se sobrepõe aos documentos assinados. Na ordem profissional, a aprendizagem tem orientação através da fala e da repetição da prática pelo aprendiz, é o que vai fazê-lo fixar aquele conhecimento, mesmo que existam erros no processo de aprendizagem, o que é comum.

Thompson ainda destaca a memória individual como fator crucial, que é aquela que nos faz lembrarmos de nós mesmos, de quem somos, quem são nossos amigos, como foi nossa vida. E a memória familiar tem igual relevância, pois “não se pode operar na vida sem essa memória; ela é a parte mais central da consciência humana ativa, e é essencialmente oral” (THOMPSON, 2006, p. 18). A história oral tem tanto mérito, que é considerada atualmente parte essencial de nosso patrimônio cultural (THOMPSON, 2006, p. 19).

Quando se trata da história africana, a transmissão de conhecimento é oral, qualquer outra forma que fuja essa tradição é questionada por A. A. Hampate Bá (2010, p. 167) que diz:

nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvidos, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.

Hampate Bá (2010, p. 167) também aponta que outras culturas ditas “desenvolvidas”, nas quais a escrita tem maior veracidade que a fala, consideravam povos sem culturas aqueles que as tinham e ainda tem visão contrária. Sendo uma questão problemática por parte de pesquisadores, a dúvida se a oralidade tem a mesma confiança que a escrita quando o foco são

as histórias passadas. O autor defendeu que antes da escrita o pensamento vem à mente. Não se escreve antes de pensar.

A dúvida sobre a autenticidade de uma fala pode ter a mesma insegurança de um documento em papel, tendo em vista que documentos são passivos a falsificações. O que é interessante colocar é que até mesmo para redigir um documento é necessário organizar as reflexões e decidir quais palavras vão traduzir melhor o pensamento. Com isso, traz uma pergunta relevante: “Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo?” (HAMPATE BÁ, 2010, p. 168). Nessa perspectiva, e como estudiosa da área da dança, confio nos saberes que tem o corpo como lugar onde o conhecimento acontece, onde somos atravessados por sensações, sentimentos e pensamentos que podem ser traduzidos em palavras e posteriormente em escrita.

As próprias Universidades são exemplos de instituições que respaldam o saber e que admitem no processo de metodologia de pesquisa as entrevistas, e então confiam na ética de seus pesquisadores e conseqüentemente, na comunidade participante de uma pesquisa.

O que me chama atenção é que para o povo africano essa relação com a palavra falada faz parte da educação, da organização moral e ética, isto é, da vida. Porque “lá onde não existe a escrita, o homem está escrito, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (HAMPATE BÁ, 2010, p. 168). Podemos perceber que há uma percepção de integridade entre a sociedade.

Para a construção de sentimentos de ligação familiar, a fala desempenha uma aplicabilidade elementar no que exprime aproximação entre as pessoas. Com a presença da tecnologia no nosso dia a dia, diminuindo a distância física entre as pessoas que moram no mesmo bairro ou até do outro lado do planeta, o mecanismo audiovisual que os telefones carregam substituem o que outrora foi uma carta. Claro que no momento presente há uma enorme diferença no tempo entre a comunicação através da carta (a demora para chegar ao seu destinatário), e a velocidade com que se pode realizar uma ligação de voz ou de vídeo (voz e imagem) em tempo real. Essa nova realidade sensorial de ouvir e ver provocada pela tecnologia, continua alimentando o laço afetivo familiar, e preenchendo espaços vazios, que em época passadas poderiam se alastrar até se perder.

Para refletirmos sobre o que se pode chamar de história oral:

[...] é a interpretação da história e das sociedades e culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas. A habilidade fundamental na história oral é aprender a escutar. Gostaria de enfatizar que considero a história oral como um campo interdisciplinar. Ela não é

simplesmente histórica, mas também sociológica – eu mesmo trabalho num departamento de sociologia, na Universidade de Essex –, antropológica e é parte dos estudos culturais em geral, pois ela se baseia nessa forma fundamental de interação humana, que transcende as disciplinas (THOMPSON, 2006, p. 20).

Se associarmos a história oral ao cotidiano de um povo, podemos identificar as relações sociais que a oralidade já respaldada, a torna matéria cultural. Como dito, aprender a ouvir e ter zelo pelo que se diz são atenções de cuidados e precauções que fazem parte de processos metodológicos inerentes nas práticas culturais, visto que determinada fala pode construir as premissas de valores éticos e morais de uma sociedade. A exemplo da famosa frase de Joseph Goebbels, ministro da Propaganda do Nazismo: “Uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade”. Isso significa que pode mudar completamente o rumo de uma história, de uma nação. Por outro lado, essa mesma força da oralidade é importantíssima quando capaz de garantir direitos a terras para os quilombolas, como exprime Thompson (2006, p. 28) se referindo ao Brasil.

Para as pesquisas as formas metodológicas abordadas no livro “História Falada memória, rede, e mudança social” influenciaram nesta pesquisa com “Os 10 Mandamentos do Entrevistador” (WORCMAN; PEREIRA, 2006, p. 224-225) que foram utilizados como base de orientação para as entrevistas com as participantes. Vejamos os principais pontos:

### Quadro 3 – Os 10 Mandamentos da entrevistadora

Autoria	A entrevista surge da interação entre entrevistado e entrevistador. Cabe ao entrevistador um papel ativo para a produção da história do entrevistado. Ambos são corresponsáveis pelo conteúdo gerado.
Atitude	O corpo, os olhos, os movimentos fazem parte do diálogo e influenciam a construção da narrativa. Seja curioso. Escute. As melhores perguntas são aquelas que surgem da própria história que está sendo contada.
Foco	O entrevistador deve priorizar a narrativa, as histórias. Não deve deixar o entrevistado perder-se em comentários e opiniões genéricas.
Humildade	A referência simbólica do diálogo é baseada no entrevistado. O entrevistador não deve pressupor que o entrevistado possui os mesmos valores e conceitos que ele.
Organização	Todo o material e equipamento necessário para realização da entrevista deve ser ordenado e testado antes da entrevista.
Postura	O papel do entrevistador é estimular e auxiliar o entrevistado na construção da história que ele quer contar e deixar registrada. O entrevistador não é um psicólogo. Não deve procurar subentendidos, não ditos. Porém, não evite a emoção.
Paciência	Paciência Não interrompa a linha de raciocínio do entrevistado, mesmo que pareça que ele esteja saindo fora do tema. Apenas interfira quando for realmente necessário, seja para retomar o fio da meada, seja para ajudá-lo a seguir adiante.
Receptividade	O roteiro é apenas um estímulo. Se o entrevistado fizer sua narrativa sem perguntas, deixe-

	o seguir sem interrompê-lo. É necessário estar totalmente disponível.
Respeito	A entrevista é um momento solene, no qual o entrevistado está eternizando sua história e o entrevistador participa da construção de um documento histórico. Deve ser tratada como inviolável. É importante preparar um ambiente acolhedor, bem como garantir que o entrevistado se sinta tranquilo.
Sabedoria	O entrevistador nunca deve julgar o entrevistado. Exigir atitudes, discutir opiniões ou cobrar verdade e precisão histórica. O objetivo da entrevista é a visão pessoal que o entrevistado tem dos acontecimentos. Os dados obtidos não precisam ser absolutos. Se o entrevistado não se lembra de nomes ou datas, tente ajudá-lo, mas não insista. As perguntas são apenas para suscitar sua vivência pessoal e compreender sua visão de mundo.

Fonte: Workman; Pereira (2006, p. 224-225).

Durante as entrevistas, observei que os apontamentos dos 10 Mandamentos da entrevistadora foram se estabelecendo concomitantemente e positivamente, desde o contado com as interlocutoras participantes, até o momento do encontro com elas. Cada uma escolheu o local onde a entrevista individual foi realizada, garantindo melhor conforto para o diálogo em forma de entrevista.

Com o gravador testado anteriormente, as entrevistas iniciaram no horário marcado, respeitando o tempo e os afazeres de cada uma.

A partir do tópico “Atitude” posso destacar que no começo das entrevistas as participantes aparentavam estarem mais tensas ao ouvir e responder as perguntas, porém, no decorrer das respostas elas já estavam mais soltas e envolvidas na conversa, de forma espontânea, possibilitando a mim elaborar novas perguntas que não estavam pré-estabelecidas e que foram importantes para a colheita dos conteúdos abordados nesta pesquisa.

O tema da “Humildade” era para mim o caminho a se seguir, me colocando atenta àquele momento presente para além de colher as informações, aprender o conhecimento (tópico “sabedoria”) que se estabelecia naquela troca, e alguns momentos foram muito emocionantes. Pus em prática o exercício de ouvir com cuidado e realizar sem pressa as questões que norteavam tudo que era dito.

Deste modo, as entrevistas tiveram os 10 mandamentos unidos como temas intrínsecos.

### 3.2 Ora yê yê ô!<sup>47</sup> Cotidiano e ancestralidade na vida das filhas negras de Oxum em Maceió

As quatro mulheres negras filhas de Oxum participantes desta pesquisa são do candomblé de três nações diferentes: *Gege Mina Popo, Angola (Angola Jejê Mahi Vodun Daomé)* e *Gege Nagô*. Para cumprir com os procedimentos éticos acadêmicos, serão usados nomes fictícios para a identificação de outras pessoas citadas nas entrevistas, os nomes das interlocutoras são verdadeiros, essa escolha se dá tanto pela vontade delas, quanto pela visibilidade e reconhecimento que esta pesquisa se propõe.

As entrevistas semiestruturadas se deram de forma individual e presencialmente, seguindo os protocolos de distanciamento social, uso de máscara no rosto cobrindo o nariz e a boca, e álcool em gel para a limpeza das mãos. Foi usado um gravador de voz para coletar as perguntas e as respostas da pesquisadora e das participantes para posteriormente transcrevê-la e embasarem o texto da pesquisa escrita e da criação artística.

Todas as filhas de Oxum são alagoanas e atualmente moram sozinhas ou com suas famílias em bairros periféricos de Maceió. Não moram no terreiro aos quais pertencem, como é comum acontecer. Por estarmos em um ano atípico como este, em que a pandemia ainda segue restringindo muitas atividades, o dia a dia dos terreiros sofreu modificações nas suas programações e as entrevistas aconteceram onde elas escolheram, duas delas no terreiro, uma no local de trabalho e uma em casa.

Entre essas mulheres posso observar muitas afinidades e algumas diferenças, todas elas são mulheres vaidosas e deixaram transparecer esse adjetivo na aparência arrumada que se apresentaram no encontro para entrevista. Todas têm a dança como outro ponto em comum, essa identificação não foi um pré-requisito para a escolha delas, mas um facilitador no convite e aceite da atuação na pesquisa, uma vez que as profissionais da dança em Maceió, uma cidade relativamente pequena, conhecem o trabalho umas das outras.

As entrevistas seguiram a lógica hierárquica do candomblé, respeitando a fala da Ialorixá e do Babalorixá que permitiram a presença das suas respectivas filhas neste trabalho.

---

<sup>47</sup> A sua saudação ritual na nação Kêtu é “Ora Yê Yê Ô” (ZENICOLA, 2014, p. 45).

## Mãe Mirian

Nesse primeiro encontro as minhas percepções e sensações se deram de maneira diferente com cada uma das interlocutoras. Estar com a Mãe Mirian em seu terreiro provocou-me sensações como aceleração nos batimentos cardíacos, mãos geladas e suando. Em certo momento, esses sintomas me desnortearam um pouco, a ponto de inverter a sequência das perguntas, este fato não atrapalhou a condução da entrevista, porém, em dois instantes que essas sensações chegaram a um pico mais forte, tive receio de não conseguir finalizar a entrevista.

Neste momento, enquanto ela respondia as perguntas, concentrei-me, discretamente, em respirar profundamente, soltando o ar vagorosamente e me exigindo focar cada vez mais no que ela explanava, em uma tentativa de controlar as sensações para cumprir com ética a realização daquele encontro. Sobretudo em respeito ao tempo destinado pela Mãe Mirian para o êxito da entrevista marcada para aquele dia.

Nascida na cidade de Piranhas, às margens do rio São Francisco, a Ialorixá Mirian está com 86 anos de idade e há 51 anos foi iniciada no candomblé de nação *Gege Mina Popo*; é filha de Nanã e Oxum e tem seu terreiro como o mais antigo de Maceió, o *Ilê N'ifé Omi Omo Posú Betá*. Tem seis filhos biológicos, é tataravó, e nenhum deles adentrou para o Candomblé, respeitam sua religião e às vezes um ou outro vai ao terreiro sem compromisso. Hoje não reside mais em seu terreiro, pois na época em que morava, as pessoas chegavam a qualquer hora do dia ou da noite à procura de sua ajuda, assim a mãe de santo não tinha tempo para descansar. Por isso, resolveu morar sozinha. Viúva por três vezes, está recebendo a companhia de sua filha biológica, pois passou por um procedimento cirúrgico. Por consequência da pandemia, está atendendo duas vezes na semana para controlar melhor o fluxo de pessoas na casa.

Perguntada sobre o seu dia a dia, Mãe Mirian responde:

Ao acordar, primeiramente eu rezo a Deus, saúdo meu Orixá, faço os meus pedidos por mim e por alguém que me procura, e tenho meus afazeres domésticos. E os dias de atendimento é dia de terça e quinta onde eu desço aqui pra o candomblé pra atender as pessoas que estão necessitadas, umas são caridades e outras são pagas, porque infelizmente nós precisamos pra pagar água, luz, e as necessidades e as despesas da casa né, e você sabe, a gente tem que tirar é disso, então meu dia a dia é isso. Quando tem trabalhos, aí eu venho e passo o dia aqui, cuido juntamente com as minhas Ekedys, as minhas filhas de santo, cuidamos do Orixá, zelamos, ascendemos velas, fazemos nossos trabalhos, despachamos as nossas talhas no levantar do sol, ascendemos velas pra nossos Orixás, e assim por diante, é um dia a dia um pouco

misturado com a vida do Orixá e com os nossos afazeres domésticos. (informação verbal<sup>48</sup>).

Quando pergunto a Mãe Mirian sobre a função dela no terreiro, a resposta vem expondo a batalha diária que é lidar com o racismo. A mãe de santo destaca que não só para ela, mas para todas as Ialorixás e Babalorixás, ter essa responsabilidade como sacerdote é muito difícil, já não obstante pela humilhação, pela intolerância religiosa, igualmente pelo racismo, mas também por receber em sua casa a diversidade das pessoas.

[...] então a função da mãe de santo é preparar as cabeças, orientar, os filhos de santo, os clientes que procuram e explicar a realidade da nossa religião, então é uma responsabilidade muito grande da mãe de santo. Porque é muita humilhação, eu tenho passado muita humilhação mesmo, mas isso são coisas do santê como diz a história, todo mundo do santo, não só sou eu não, qualquer Yalorixá, qualquer Babalorixá, eles passam por esses sofrimentos, eles passam por essas determinações, eles passam por essas, coisas que as pessoas coloca mal em cima da gente, mas é isso mesmo, a nossa fé prevalece, com a nossa fé nos nossos Orixás, na nossa religião, nós atendemos ao nosso público, e aos nossos filhos, nossos clientes e de maneira que saiam todos satisfeitos e curados (informação verbal<sup>49</sup>).

Essa explanação sobre a responsabilidade de ser Ialorixá coincide com a fala da Iabá Oruomi (Mãe Leide) recém-Ialorixá. Ainda não tem seu terreiro, e esbanja sensatez ao sentir a magnitude que o cargo religioso lhe atribui, tanto no que corresponde à doçura das conquistas como o amargo da ignorância.

[...] E hoje estou aqui aprendendo mais porque a partir do momento que você se torna um sacerdote ou sacerdotisa, né, a responsabilidade ela triplica, ela nem dobra, ela triplica, né? Então assim, aprendendo muito mais. Tô sempre aprendendo. É só um aninho, só, de *Oiê*, de *Decá*, né? Então, aprendizado total (informação verbal<sup>50</sup>).

### **Iabá Oruomi (Mãe Leide)**

Mãe Leide, a segunda participante, recentemente, em outubro de 2020, se tornou Ialorixá (egbomi) no Candomblé de nação *Angola*, que costuma chamar de *Angola Jejê Mahi Vodun Daomé*<sup>51</sup>. Com 22 anos de religião e iniciada há sete anos, ainda não tem o seu próprio terreiro, pertencendo ao *Ylê Axê Yakelomimpandá raízes Legionirê Nitô Xoroquê*. Casada e sem filhos, mora com a sua companheira no bairro do Village Campestre 2; cursou o ensino médio completo, está com 41 anos de idade e trabalha com dança. Atualmente também presta

<sup>48</sup> MÃE MIRIAN. Entrevista I. [jul. 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (34 min 51s).

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> IALORIXÁ LEIDE. Entrevista II. [jun 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (40 min 6s).

<sup>51</sup> Pelo percurso religioso de seu avô de santo e passado para sua Mãe de Santo, chega até ela com essa nomenclatura. São as ramificações religiosas pelas quais seus antecessores passaram.

serviços ligados à pasta da cultura na Secretaria Municipal de Educação – SEMED, e desenvolve concomitantemente projetos culturais instruindo a dança afro nos interiores de Alagoas, com as aulas financiadas através da Lei de incentivo Aldir Blanc<sup>52</sup>.

O abeiramento de Mãe Leide com a religião aconteceu ainda na infância. Sua mãe e avó materna já faziam parte de uma casa de Candomblé de nação *Congo*, no bairro da Ponta da Terra, onde ela foi criada. Nessa idade, Mãe Leide não podia participar, pela opressão policial que os terreiros viveram com o Quebra de Xangô de 1912, ainda existia uma repressão muito forte que impedia as crianças de participarem das cerimônias, vejamos:

[...] então eu sempre escutei que lá era Congo. Embora eu não entendia muito, né? E era na época que existia uma represália muito forte com relação à polícia. Porque exigia hora de terminar, exigia hora de bater, eles exigiam muito né? Então tinha coisa que não poderia participar. Criança, na época, participava tudo às escondidas. Então, tipo, não podia participar. Né? Então eu, quando pequena, eu só podia ir nas festas de Cosme e Damião. Que é a festa de ibejis, é a festa onde faz muito entrega doce, né? Pra ibeji. (informação verbal<sup>53</sup>)

Apesar da exigência preconceituosa com os terreiros, no caso de Mãe Leide, ela ainda participava pontualmente das festas. Ao longo do tempo, com o falecimento da sua avó, sua mãe se afasta da religião, e ela, então com sete anos de idade, não teve como dar continuidade. Em outro momento, por ocasião de um acidente que sua mãe sofrera, elas voltaram a frequentar um novo terreiro, mas, sem maiores laços, logo deixaram de visitar.

Na adolescência, com 16 anos, integrou ao grupo de afoxé “Afro Mandela”, onde sentia que “uma batucada era três batidas a mais, em mim”. A sensibilidade da Mãe Leide começou a aflorar:

[...]a grande maioria das vezes que a gente fazia uma oração antes de uma apresentação, antes do ensaio, parecia que a energia toda rodava, rodava, rodava e batia em mim. E me dava um desespero e eu começava a chorar, chorar. Desde que já era tudo relacionado à espiritualidade.

Até que em uma apresentação para a madrinha do grupo, a mãe de santo Ritinha, filha de Oxum, declarou para Mãe Leide que ela tinha uma estrelinha na testa. Depois do choro compulsivo de Mãe Leide, veio o convite para ela e sua mãe cuidarem das suas espiritualidades. Com a morte de mãe Ritinha, Mãe Leide sonhou “virando acarajé” em um novo terreiro. Posteriormente, o grupo Afro Mandela foi fazer uma apresentação em uma casa religiosa e lá, a Mãe Marcela, também filha de Oxum, chama Mãe Leide para montar um

<sup>52</sup> Lei sancionada para custear o trabalho dos artistas brasileiros no período da pandemia da Covid-19.

<sup>53</sup> IALORIXÁ LEIDE. Entrevista II. [jun 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (40 min 6s).

grupo de dança afro a tendo como professora. Esse relacionamento com a casa e com o projeto durou 10 anos.

Nessa casa, com Mãe Marcela, Mãe Leide aprendeu que “*toda casa é uma casa de passagem*” e entendeu que precisa seguir, levou seus *Ibás* para casa, fez uma promessa para Oxum e recebeu um retorno muito bom. Dali ela passou a procurar um novo terreiro onde se iniciou com a Mãe Aparecida, raspando a cabeça e nascendo para o Orixá.

No atual terreiro que Mãe Leide faz parte, costuma-se permanecer com a nomenclatura das linhagens anteriores, assim, como já dito, a casa se chama *Ylê Axê Yakelomimpandá raízes Legionirê Nitô Xoroquê* e de nação *Angola Gege Mahi Vodun Daomé*.

Quando perguntada se tem vontade de abrir seu próprio terreiro, ela expõe as fardas demandas de uma mãe de santo:

Ó, vontade, vontade, querida, eu acho que ninguém tem (risos). Porque, assim, não é de maldade, né? Essa questão de falar de vontade ninguém tem. Não é isso. A questão é que realmente precisa de muita dedicação. Isso não quer dizer que eu não vá abrir porque eu tenho por direito abrir a casa de Mãe Oxum... Entende? Então por sinal, tô até me organizando pra isso. Tentando deixar espaços na minha casa, justamente pra ir começando. Né? Em algumas atividades ou... tipo, não só para o Orixá, mas aí pra o lado do *Catiço*, né, que já, que eu venho também de uma linha, que é a linha do Nagô, então eu não posso esquecer do que eu já tive, né? A gente não pode esquecer, então a gente precisa agradar. Então existe algumas cobranças. Mas assim, tipo "ah, vai ter um sambão pra pomba gira fulana de tal" "vai ter um sambão pro mestre tal" então eu preciso tá agradando os meus né? Também. Então eu já tô deixando um espaço em casa pra isso. Mas em relação ao barracão, eu tenho que abrir, sim.

Além de todo o trabalho da mãe de santo, percebemos que para comportar todas as divindades, uma casa precisa ter organização e espaço para todos. Agradar ao seu Orixá e as demais entidades que também participam da sua trajetória, do seu destino.

Entrevistar Mãe Leide, em seu local de trabalho e observar no tom amarelo da cor da sua roupa foi a primeira informação visual dada. Desde então percebi que o seu dia a dia está permeado pela presença de Oxum com a leitura de outros signos, como a sensibilidade para a emoção, Mãe Leide é bastante emotiva, determinada e tem o poder de influenciar quem está a sua volta.

### Iyá Omínatumbí (Ekedy Lucélia)

A terceira entrevistada é a Lucélia<sup>54</sup>, está com 25 anos, se identifica enquanto mulher, negra, heterossexual e filha de Oxum. É Ekedy na *Casa de Iemanjá – Axé Pratagy*, iniciada em 2016 no candomblé de nação *Gege Nagô*. Em paralelo, é graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Alagoas, solteira, mora com sua mãe, irmão e seu filho, uma criança de sete anos que está sendo criada dentro da religiosidade africana. Lucélia tem sua vida profissional com a dança a partir das aulas das danças dos Orixás e das oficinas de amarração de turbante<sup>55</sup> que realiza. Estas oficinas têm projetado seu trabalho nas redes sociais, tornando-a uma grande referência nesse seguimento cultural. Desenvolve trabalho voluntário no terreiro ofertando aulas das danças dos Orixás para o ponto de cultura da casa chamado “Quilombo Cultural dos Orixás” que tem o Afoxé Odô Iyá, a Leitura e o Telecentro com foco na inclusão digital, como as linhas de formação ofertadas à comunidade.

O que também é pertinente localizar na história de vida da Lucélia é que toda a sua família é de terreiro, assim como Mãe Leide, foi uma criança que frequentava as casas de matrizes africanas, porém, vivenciando os vestígios do “Quebra”, as crianças não podiam participar ou assistir aos cultos, e isso impediu desde cedo sua ligação com a religiosidade afro. A aproximação de Lucélia com o terreiro se efetivou através da escola em que estudava. Na época das Olimpíadas em 2016, a escola levou os alunos para ver a tocha olímpica passar pelo bairro histórico de Jaraguá em Maceió e, na ocasião, o Afoxé Odô Iyá realizou uma apresentação, Lucélia ficou encantada pelo grupo e diz que a partir dali sentiu o tambor a chamando. Na semana seguinte, um projeto social elaborado pelo Afoxé Odô Iyá foi até as escolas do bairro convidando crianças e adolescentes a ingressarem no grupo; Lucélia foi a única criança da escola que aceitou o convite, passou a ensaiar e a fazer parte do Afoxé, o que facilitou sua iniciação posteriormente, mas ainda em 2016, no candomblé.

Seu cotidiano está diretamente ligado ao terreiro. Como Ekedy, e com referências nos ensinamentos do seu Pai de Santo, ela diz:

Pai Célio diz que ekedy é tudo. Ekedy é a dama que vai acompanhar ele, mas também é a dama que vai acompanhar o Orixá. É aquela que vai cozinhar. É aquela

---

<sup>54</sup> LUCÉLIA. Entrevista III. [jun 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (11 min 12s).

<sup>55</sup> Turbante é o tecido amarrado na cabeça das mulheres das religiões de matrizes africanas, as amarrações têm significados simbólicos e hierárquicos, os quais só as mulheres de santo podem usar. Há também as amarrações que podem ser usadas por pessoas não religiosas, seja pela beleza estética que proporciona ou pela representatividade étnica.

que vai varrer. É aquela que vai limpar, vai passar. Então aqui a gente não tem uma coisa específica. A ekede faz tudo e a ekede deve fazer tudo.

Ao presenciar a festa de Oxum no terreiro a que pertence, Lucélia entrou no salão atrasada pelos serviços que realizou e antecede a festa. E desde que entrou no salão sagrado, não parou para descansar, a todo tempo cuidou dos fiéis que recebiam seus Orixás. Com uma toalha pequena, enxugava o rosto de quem ela estava encarregada para o cuidado e dançava junto ao lado do fiel incorporado, por vezes acompanhando os movimentos e outras indicando os passos para os filhos de santo recém-iniciados e apadrinhados por ela.

O terreiro de Lucélia tem bastante jovens religiosos, e ela como uma Ekedy igualmente jovem, apresenta ter suas atribuições com representatividade, tanto dos que já fazem parte da religião quanto para a nova geração que se expressa virtuosamente através de seu filho, que toca atabaque desde muito pequeno, agora com sete anos, e encanta a todos enquanto toca, pois sabe todos os ritmos das músicas e das danças dos Orixás.

A entrevista com Lucélia foi a menor em relação ao tempo de gravação, a objetividade da interlocutora me apresentava a postura de uma mulher segura e certa das suas escolhas enquanto Ekedy de um terreiro.

### **Aladeomi – Ywo de Oxum (Sirlene)**

A quarta interlocutora está com 47 anos pertence ao *Ilê N'ifé Omi Omo Posú Betá* da nação *Gege Mina Popo* de Mãe Mirian (integrante desta pesquisa). Frequenta o terreiro desde 2008 e foi iniciada em janeiro de 2020, há um ano e seis meses. Sirlene<sup>56</sup> não tem filhos, é solteira e mora sozinha; há três meses mudou-se de bairro, mas toda a memória e pertencimento faz com que ela fale sobre o bairro do Jacintinho, onde morou a maior parte do tempo, e ainda mora, já que esta é sua casa própria; o espaço que ela junto a um grupo de amigos transformou na sede do CEPA Quilombo (um Centro de Estudo e Pesquisa Afro) onde gravamos a entrevista. Sirlene é professora de capoeira, formada no curso de Licenciatura em Dança pela UFAL, leciona suas aulas presenciais e online desde que a pandemia se instaurou. Antes disso dava aulas em escolas e ONGs. Ocupa-se também como dançarina, coreógrafa, produtora cultural, faz trabalhos de pesquisa e é Afroempreendedora de produtos musicais da capoeira e artesanais, criando e vendendo a sua própria marca. Mais recentemente, vem estudando para prestar concurso na área da Educação e vislumbrando uma vaga no mestrado.

---

<sup>56</sup> SIRLENE. Entrevista IV. [jul. 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (1h 02 min 27s).

A entrada da Sirlene na religião do Candomblé perpassa pela questão de identidade, ela, que vem de uma trajetória de militância junto ao Movimento Negro em Alagoas. Depois da sua passagem pela Universidade, um lugar de poder, sentia a necessidade de pertencer à religião afro como parte do seu processo de empoderamento negro. Aliado a isso, o seu desejo de desconstrução sobre a conotação negativa que a sociedade emprega aos cultos de matrizes africanas, ou seja, existiu nela um posicionamento político que contribuiu para sua iniciação.

A Universidade dá essa coisa de cheguei no poder, né? Agora eu vou seguir outro caminho e me faltava a religião. E aí, pra mim... e era essa fala mesmo que eu fazia. E pra que eu pudesse, de fato, ser uma negra, no sentido amplo da história, hoje, a linguagem... a gente pode utilizar essa linguagem, mas era uma outra fala que se tinha. Mas era tipo assim, pra que eu, de fato, possa me considerar negra, eu preciso participar e ser da religião afro-brasileira. Que eu já tinha todas... tinha alcançado vários degraus, enquanto mulher negra, empoderada. Mas me faltava a religião. E me faltava justamente porque eu sabia de todos esses processos anteriores que eu vivi, né? De opressão. E era meio assim, eu preciso me assumir. Eu preciso desconstruir essa história de que ser da religião é ser... O que se diz por aí né? É ser filha de Satanás, é ser malvisto, né? É uma coisa ruim. Então era uma espécie de dizer para mim mesma, com a minha postura, que eu sentia muito orgulho da minha religião e que eu iria construir uma outra história, desconstruir vários preconceitos, né? Hoje a gente sabe que é intolerância religiosa. Então eu decidi entrar na religião.

A limpidez intelectual da Sirlene adquirida pelo nível de experiências vividas na prática do dia a dia, envolvida com movimentos sociais, garante uma movimentação de protagonista nos eventos organizados por ela e seus companheiros de militância, isto, somados aos conhecimentos acadêmicos, potencializa a agente cultural com maior expressividade e representatividade para o meio da comunidade em que ela vive. Nessa direção, compreendo no trecho “Então era uma espécie de dizer para mim mesma, com a minha postura, que eu sentia muito orgulho da minha religião e que eu iria construir uma outra história, desconstruir vários preconceitos, né?” que cabia na história da sua vida, embasada de conquistas, legitimar os saberes do terreiro.

Iniciei a entrevista com Sirlene no fim da tarde, senti uma leveza se estabelecendo no ambiente pelo tom da sua voz e modo de falar. Ela transmite segurança e simplicidade na inteligibilidade. No meio da longa entrevista, houve pausa para passar e tomar um café. Retornamos à conversa, e na medida em que o diálogo foi se encaminhando para o campo do corpo e das sensações provocadas pela Orixá Oxum em seu corpo (que serão postas no próximo capítulo) e ela me confidenciando algumas informações particulares sobre o espaço em que estávamos, sua casa, o clima se instaurou para mim de forma diferente.

Passei a perceber meu corpo dando sinais de que as mesmas sensações vivenciadas no terreiro de Mãe Mirian poderiam surgir ali também, de antemão acionei o meu mecanismo de

“autocontrole” com a respiração. Interessante observar que essas sensações aconteceram em mim durante as gravações, em diferentes dias e espaços, porém com as mulheres de mesma comunidade religiosa. Já era noite quando a entrevista afetuosa se encerrou.

### 3.3 Subvertendo a Ordem e Resistindo: o Cotidiano das Africanas Livres em Maceió

Nesse cotidiano marcado pela experiência de ser escravizada, a vida da mulher negra em Maceió foi permeada por ações de resistência em virtude do seu desejo à emancipação e liberdade. Esse pensamento é legitimado através dos estudos do pesquisador, escritor e professor Danilo Luiz Marques. O autor apresenta a história das africanas livres “meia cara”<sup>57</sup> Roza, Margarida, Henriqueta, Lusía, Luiza e Benedita. Todas elas, como muitos outros africanos, desembarcaram nas praias de Camaragibe no litoral norte de Alagoas em 1850, através do tráfico ilegal de africanos (MARQUES, 2016, p. 91-116). O que há em comum entre essas mulheres é a decisão de criar alternativas para conseguir sua emancipação, cada uma desenvolveu, a seu modo, uma prática de resistência, ou utilizaram-se de articulações já conhecidas entre os africanos livres na busca pela liberdade.

Objetivamente, tratarei das narrativas dessas mulheres para exemplificar seu cotidiano, as particularidades nas opções encontradas por elas e contextualizar o cenário alagoano que envolvia essas mulheres na época. Para mais detalhes sobre a história dessas africanas livres, ler o livro de pesquisa minuciosa “Sobreviver e Resistir”, de Danilo Luiz Marques (2016).

De acordo com Marques (2016, p. 91-92) após o falecimento de seu arrematante<sup>58</sup> Joaquin d’Amorim Lima, Roza se negou a continuar trabalhando para suas herdeiras, e solicitou na Curadoria dos Africanos Livres de Alagoas<sup>59</sup>, mais especificamente ao Curador João Camillo d’Arahujo o pedido de sua emancipação. Essa solicitação foi realizada juntamente com o africano Joze, na tentativa de tornar o pedido mais aceitável.

Acreditamos que uma das estratégias de Roza para conquistar emancipação foi a de abandonar a residência de seu falecido arrematante, de recusar-se a trabalhar para as

---

<sup>57</sup> Assim vulgarmente chamados, pois os africanos livres “não eram totalmente livres, nem escravizados e nem libertos; tinham uma condição *sui generis*, eram tudo isso ao mesmo tempo” (BERTIN, 2006, p. 128 *apud* MARQUES, 2016, p. 82, grifos do autor).

<sup>58</sup> Ao contrário dos senhores, respeitados por serem ricos; os arrematantes tinham prestígio social. Faziam parte da elite política, funcionários públicos ou quem o governo imperial decidia bonificar. (MIGONIAN, 2005, p. 394 *apud* MARQUES, 2016, p. 87).

<sup>59</sup> A instituição do governo da província que cuidava dos assuntos relacionados aos africanos livres. Lugar onde os africanos livres buscavam suporte, ainda que muitas vezes não fossem atendidos. Era o canal de comunicação entre os africanos livres e o presidente da província.

herdeiras de Joaquim d'Amorim Lima. Queria garantir outros meios para sua sobrevivência. Outra possibilidade de resistência da africana poderia ter sido sua relação com Joze, pois muitos africanos livres utilizavam a estratégia do casamento como recurso para emancipação (MARQUES, 2016, p. 93).

Essa lógica passou a servir como tática emancipatória, pois “o aviso de 1859 favorecia os casais de africanos livres, emancipando o cônjuge cujo parceiro tivesse alcançado a emancipação” (SANTANA, 2007, p. 93 *apud* MARQUES, 2016, p. 93).

Outra atitude caracterizada como estratégia de resistência foi o bom comportamento. Marques (2016, p. 94) traz o exemplo de Margarida e seu companheiro Adriano, que invocaram a Curadoria dos Africanos Livres para denunciar seu arrematante Joze Roiz Leite Pitanga por maus tratos à Margarida.

Apesar de permanecerem sob a tutela do arrematante Joze Roiz, Margarida e Adriano conseguiram não voltar a trabalhar no engenho, tendo sido destinados ao serviço de aluguel a pessoas particulares. A atitude em procurar o curador João Camillo para denunciar os maus tratos surtiu efeito. O casal procurou demonstrar seus bons serviços e seu comportamento irrepreensível para buscar a almejada emancipação (MARQUES, 2016, p. 96).

A escolha do bom comportamento, somada à lei de dezembro de 1853, que autorizava o pedido de emancipação dos africanos livres depois de cumprir 14 anos de trabalho para arrematantes particulares, formava a estratégia de resistência adotada por Margarida (MARQUES, 2016, p. 96). “A carta de emancipação de Margarida foi concedida no dia 18 de março de 1861” (MARQUES, 2016, p. 97).

Henriqueta tinha quatro filhos e trabalhava na casa de Manoel Carneiro, ela também optou pela estratégia do bom comportamento para chegar a conseguir sua emancipação. Como ela, Lusía, arrematada por Antônio Ignacio de Mesquita Neves em 1850, teve cinco filhos, e um deles chegou a falecer (MARQUES, 2016, p. 99).

Durante o período que ficou sob arrematação de Antônio Ignacio de Mesquita Neves, Lusía teve cinco filhos, dos quais um chegou a falecer. Essa informação nos leva a pensar que, provavelmente, eles também eram explorados pelo arrematante, mesmo “tendo a mão de obra das suas crias explorada, as mulheres eram também responsabilizadas financeiramente pela presença dos pequenos crioulos nos locais em que prestavam serviços” (SANTANA, 2007, p. 101). Esta africana livre, além de buscar a própria emancipação, também tinha que procurar o sustento de sua família (MARQUES, 2016, p. 99).

Ao ler as histórias de Henriqueta e Lusía, podemos perceber a ausência dos pais de seus filhos. Em ambos os casos, o texto não inclui a figura paterna. O que se mostra como mais uma demanda psicológica para essas mulheres administrarem. O autor do livro não expõe o que acontecera com os pais, mas coloca que: “tal situação é mais bem compreendida se a relacionarmos com a questão do paternalismo no Brasil escravista” (MARQUES, 2016,

p. 100). Como já explanado, a separação familiar entre os negros era uma prática colonialista de desestruturação psicológica e desumana.

No rastro do que se propagou como desestabilidade familiar, o Brasil tem o número de 80 mil<sup>60</sup> crianças que nascem sem o registro e participação do pai em suas vidas. A não presença é uma presença constante e dolorosa. Tal situação promove automaticamente à mãe a obrigatoriedade dos cuidados em tempo integral e que exerce sozinha, se não tiver uma rede de apoio que possa dividir o tempo, o afeto e responsabilidades, como os avós, ou só a avó, se pensarmos em uma lógica sucessiva de histórias retroativas da família; tios, tias, amigos, e outras figuras podem compor essa rede de assistência.

Essas várias realidades das famílias brasileiras estão reorganizando a antiga imagem referenciada da “tradicional família brasileira” composta por uma mãe, um pai e dois filhos, o que para a sociedade, é a “quantidade ideal”. Tal modelo geralmente posiciona o pai como ator principal, “o homem da casa”, o provedor da família, enquanto à mulher destina-se o cuidado do lar, dos filhos e do marido. Se a mãe trabalha fora, assim como o pai, continua sendo dela as mesmas demandas do lar, porque não é a quantidade de trabalho “oficial, remunerado” que indica qual função você vai exercer, mas o gênero. Há, porém, famílias em que a mulher é a provedora, e neste caso, não há uma nomenclatura usual que reconheça sua maestria.

É evidente que há uma luta feminista na elaboração de um novo significado para a família brasileira e suas divisões de tarefas, cuja confluência com as lutas das pessoas LGBTQIA+ somam grande aporte. Pois, além de mãe solo, a existência de outros gêneros que colapsam a dualidade entre mulher e homem heteronormativos, são corpos que solicitam espaço para viver com respeito e nos cobram empatia no tocante aos seus desejos de construir suas famílias.

Retomando a história de Henriqueta e Lusía, mães solo<sup>61</sup>, ter optado pela tática do bom comportamento é uma lógica compreensiva e assertiva no que preza pela proteção das crianças e ainda assim, em um dos casos, a mãe Lusía perdeu um filho. Como encorajar-se, assim como Margarida, para elaborar uma denúncia à Curadoria dos Africanos Livres, estando sozinha e com quatro filhos para criar? Sem outras possibilidades de sobrevivência que favorecesse suas necessidades, seguir trilhando pelo bom comportamento era a escolha que lhe cabia.

---

<sup>60</sup> Os dados podem ser encontrados na referida matéria da revista Crescer e se baseia nos dados da Central de Informação de Registro Civil. (A CADA..., 2020)

<sup>61</sup> Expressão para designar as mães que criam seus filhos sem a participação de um (a) companheiro (a).

De nome parecido com a africana anterior, Luiza, arrematada pelo tenente Bernardo Joaquim Correia, não aceitou se mudar com ele para outra região e foi conduzida a trabalhar como lavadeira no Hospital da Caridade. No Brasil, africanos livres com comportamento de insubordinação eram levados a trabalhar em instituições eclesiásticas, como o Hospital Caridade (MARQUES, 2016, p. 101). Em 1861, Luiza junto a outro africano livre, João, solicitou requerimento de emancipação.

Como muitos africanos viajaram juntos no percurso transatlântico, possivelmente se conheceram e criaram laços afetuosos que usaram como apoio entre eles quando chegaram a Alagoas pelas praias de Camaragibe. Como solicitaram a emancipação juntos, João foi cogitado como companheiro, irmão, ou outro tipo de familiaridade ligada à Luiza. Mudar-se para outra residência com seu arrematante podia significar desprender-se desses laços de amigos e familiares, dificultando no processo de resistência às opressões impostas pela sociedade hegemônica. O autor da pesquisa, Danilo Luiz Marques, supõe terem sido agraciados pelo Curador João Camillo, pelo bom comportamento que apresentavam, com o parecer favorável à emancipação dos dois (MARQUES, 2016, p. 103).

Frente às seis situações exemplificadas por Danilo Luiz Marques sobre o cotidiano das mulheres africanas livres que lutavam por suas emancipações, algo significativo para esta pesquisa chamou-me atenção, no que tange às relações de convivência entre as senhoras e as africanas livres. Vejamos o que há em comum com a metade deles, ou seja, três casos. A começar pelo de Roza:

Quanto a preta Roza, cumpre a V E, que essa africana, depois da Visita de S.M. Imp. a esta Província, em que ela juntamente com outros africanos livres, requerem suas emancipações, entendendo que só por esse único fato se achava emancipada, ausentou-se da Casa e companhia das herdeiras do arrematante finado Joaquim d'Amorim Lima, arrematante de seus serviços, que abandonara, e consta-me vagar nesta Cidade, já como livre, sem ônus, e subordinação às suas herdeiras, as quais já me fizeram ver, que renunciavam a arrematação dos seus serviços (MARQUES, 2016, p. 92).

Roza realizou seu pedido de emancipação e por isso já se considerava livre, sem mesmo esperar a resolução do processo, passou a se comportar como emancipada e deixou de exercer seu trabalho na casa do seu arrematante. Observando o texto do curador das africanas livres, ele expõe que as herdeiras já não a aceitavam mais. No entanto, as herdeiras poderiam ter pressionado o governo provinciano pela permanência de Roza na casa e realizando seus serviços. Supondo outra hipótese, o sentimento de orgulho poderia ter conduzido as mulheres herdeiras a não aceitarem os serviços de uma africana livre que as rejeitava. A rejeição de Roza levanta outra hipótese, a de que as patroas eram tão perversas quanto o patrão.

Podemos notar que assim como Roza, as africanas livres Henriqueta e Lusía, essas duas últimas citadas, com seus quatro filhos cada uma, foram deixadas sob os cuidados de outras mulheres. Como mencionado, Roza com as herdeiras do seu finado arrematante, teve sua emancipação concedida; Henriqueta com a viúva de seu arrematante, também saiu com resposta positiva à sua emancipação; e Lusía, que ficou com a mãe de seu arrematante, a qual ela mesma, a mãe, teve a iniciativa de solicitar a emancipação de Lusía. Nas documentações avaliadas por Marques, não foi encontrado o aval de emancipação de Lusía, mas acredita-se que tenha sido concedida, perante as palavras positivas do Curador dos africanos Livres João Camillo (MARQUES, 2016, p. 99).

Ainda que esses documentos não tragam grandes detalhes como subsídio para que possamos afirmar quais os tipos e qualidades de relacionamentos em que essas mulheres se envolviam, podemos levantar hipóteses e refletir sobre elas. A facilidade com que as africanas livres aparentemente tiveram ao conseguir suas emancipações pode refletir em uma atitude minimamente empática, na qual as patroas optaram em não dificultar ainda mais o acesso à emancipação dessas africanas já livres.

A africana livre Benedita deu entrada com o pedido de emancipação em conjunto com Joaquina, na Curadoria dos Africanos Livres. Ambas tinham comportamentos tidos como insubordinados, porque elas, africanas livres, reivindicavam ter que morar na casa de seus arrematantes se não eram suas propriedades. A prática de dormir na residência de seus arrematantes era comum às pessoas escravizadas. Como ação de resistência, essas africanas tentavam desvincular seus trabalhos das características de trabalho das escravizadas (MARQUES, 2016, p. 106). Morando fora, as africanas livres estariam vendendo apenas seus serviços, e não pondo todo o tempo da sua vida disponível para o trabalho naquele ambiente. Garantindo, inclusive, mais flexibilidade para encontrar outras pessoas, familiares, amigos e, por que não, companheiros e companheiras amorosos?

Como nos demais exemplos apresentados na pesquisa de Danilo Luiz Marques (2016), a interpretação para os nomes das africanas livres que solicitavam o requerimento de emancipação era de possíveis casais heteronormativos, ou de parentesco como irmãos, sendo a primeira opinião defendida com mais veemência. Para a documentação de duas mulheres que solicitaram juntas suas emancipações, se comparada aos documentos anteriores protagonizados por casais heteronormativos, a interpretação dando visibilidade para essa possibilidade de relação afetiva entre elas não foi levantada. Dos 6 casos apresentados no capítulo 2 do livro “Sobreviver e resistir”, esse é o único em que duas mulheres livres solicitaram emancipação conjuntamente, e elas foram tidas como africanas livres de

comportamento insubordinado, ou seja, inconformadas com as condições privativas de vida que lhes eram sujeitadas.

No decorrer do texto, Danilo Luiz Marques (2016, p. 107) apresenta a africana livre Maria como a terceira pessoa que solicitara a emancipação junto à Benedita e Joaquina, assim, o pedido de emancipação foi realizado no nome das três e não das duas, como dito anteriormente. Seu texto segue discorrendo sobre a rede de apoio habitual e mútua em que as africanas livres se sustentavam para resistir às dificuldades cotidianas.

O pedido realizado em conjunto nos leva a pensar nas ligações afetivas ou de parentesco existentes entre a referida população de africanos livres, os escravizados e os forros ou libertos. Sabe-se que eles desenvolviam cotidianamente recursos de ajuda mútua ao lutarem juntos para contornar as dificuldades de suas vidas e de suas famílias (MARQUES, 2016, p. 107).

“As ligações afetivas” frase que destaco da citação acima, é colocada no sentido amigável do convívio entre elas. No entanto, pela forma que a narrativa da escrita foi elaborada, abriu a possibilidade de interpretação também ao que diz respeito às relações amorosas entre as africanas livres. O que seria um dado relevante para esta pesquisa que tem as relações de gênero como uma vertente importante nesse estudo.

As histórias apresentadas aqui seguem as informações derivadas de documentos oficiais direcionados aos contratos dos serviços prestados, papéis que não descreviam detalhes mais abrangentes sobre a vida de cada africana. Podemos com esse material dimensionar os diversos bloqueios que faziam os empecilhos serem uma constante na vida dessas mulheres, que, bravamente resistiram e atingiram seu desejo principal, suas emancipações.

Cada trajetória valorosa como estas, me desperta a vontade de buscar diferenciadas histórias, quem sabe até que se cruzem com estas expostas aqui. Anseio que essa vontade poderá culminar na escrita de um artigo posteriormente.

Neste momento, a escolha foi de abordar o relato histórico de mulheres negras que viveram neste território alagoano, que nesta escrita se delimitou no tempo em que a escravidão estava em transição para a sua abolição no Brasil. Relatos que somam e contribuem para analisar as narrativas das participantes negras que moram atualmente em Alagoas.

## 4 PERCEPÇÕES DO CORPO NEGRO FEMININO NO COTIDIANO COMO PARTE DO PROCESSO DE EMPODERAMENTO

### 4.1 Perspectivas da sociedade sobre o corpo da mulher negra brasileira

Estereótipos construídos pelo racismo e pelo sexismo fecham as portas de ascensão para a mulher negra, a exemplo das seleções de emprego nas empresas de multinacionais, quando pedem “boa aparência”; ou quando as empresas exigem qualificação nos currículos, sendo que, em sua maioria, as mulheres negras não tiveram oportunidade de estudar, pois desde a infância precisavam trabalhar ou cuidar dos irmãos mais novos para ajudar a mãe que saíam cedo de casa para ir ao trabalho. E ainda que tenha alta qualificação, a mulher negra esbarra na questão racial, como dito, a busca da empresa pela “boa aparência”: rosto com traços finos e cabelo “bom” não fazem parte da estética negra.

A reflexão a seguir, de Lélia Gonzalez, inicia-se voltada para o contexto das oportunidades de trabalho para a mulher negra brasileira, e finda em uma perspectiva mais abrangente do que é ser mulher negra no Brasil. Vejamos:

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto de opressão (GONZALEZ, 2020, p. 58).

O que o racismo provoca interfere restringindo as oportunidades de trabalho e de ascensão social para a mulher negra e, em contrapartida, oferece a função de doméstica e de mulata<sup>62</sup>. Enquanto empregada doméstica, Lélia Gonzalez (2020, p. 58) vai dizer que “ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade que lhe seriam peculiares.”. A mulata é a mulher negra jovem que faz apresentações dançantes, usando figurinos minúsculos, para turistas em restaurantes, bares e casas de show. Nesse ambiente de espetacularização, a mulher negra acredita (alienada pelo sistema) estar em um lugar de destaque por estar sendo vista, pelos elogios que recebe, e se sente, naquele momento, valorizada. (GONZALEZ, 2020, p. 59).

Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetos sexuais mas como provas concretas da "democracia racial" brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem de que constituem uma nova interpretação do velho

---

<sup>62</sup> A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico, no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/c com a branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação” (GONZALEZ, 2020, p. 59).

ditado racista "Preta pra cozinhar, mulata pra fornicar e branca pra casar" (GONZALEZ, 2020, p. 59).

Neste cenário nublado de aprovações e louvores à mulher negra, a democracia racial se instaura como uma verdade aos olhos de uma sociedade que negligencia olhar com criticidade para o lugar que destinaram a mulher negra. Ainda segundo a autora, essa agressão recai de forma diferente para esta mulher, que depois do vislumbre carnavalesco volta a ser a empregada doméstica no seu cotidiano. Destina-se a palavra “mulata” e “doméstica” para a mesma pessoa, a depender das circunstâncias em que somos vistas (GONZALEZ, 2020, p.80).

Sobre o futuro, diz-se que as mulatas prosperam, mas poucas dessas mulheres conseguem casar-se com um turista europeu, viram modelo de alguma marca ou continuam dançarinas e “estrela” em “inferninhos” se envolvendo com álcool e outras drogas. E conclui que, dada a imagem que atribuíram à mulher negra no Brasil, ela desenvolve uma autoimagem extremamente negativa, construída através das submissões de superexploração e alienação. (GONZALEZ, 2020, p. 62).

Por outro lado, contrapondo-se aos padrões de beleza exigidos em anúncios de emprego, a luta das pessoas negras às agressões se deu dentre outros quesitos, pela via da beleza, como aponta Joice Berth (2019, p. 118): “Nesse campo da estética, porém, pessoas negras sempre resistiram criando movimentos sucessivos de reafirmação da beleza negra e valorização de nossas imagens afro-brasileiras.”.

Uma prova disso é a perspectiva positiva lançada sobre o corpo da mulher negra, também no carnaval, com a escolha realizada pelo concurso “Beleza Negra” na Noite da Beleza Negra organizado pelo bloco carnavalesco *Ilê Aiyê* em Salvador – BA. Emocionada sobre sua experiência em vivenciar aquele momento, Lélia Gonzalez (2020, p. 215) discorre:

Foi de arrepiar e fazer o coração da gente bater disparado Jovens negras lindas, lindíssimas, dançando ijexá, sem perucas ou cabelos "esticados", sem bunda de fora ou máscaras de pintura, pareciam a própria encarnação de Oxum, a deusa da beleza negra. Enquanto isso, a música dizia: “Aquela moça/ Que tá na praça/ Tá esperando É o bloco da raça/ E quem é ele?/ Eu vou dizer/ É o bloco negro/ Ele é o llé Aiyé...”

Com o olhar voltado para essa vertente de pensamento que valoriza a beleza da mulher negra, a competição não se instaura com teor negativo de depreciação, pelo contrário, é o momento de enaltecê-las a partir das suas próprias características. Quando Gonzalez pontua que estas mulheres estão “sem perucas” ou “cabelos esticados”; “sem bunda de fora” ou “máscaras de pintura” e assim se parecem com a deusa da beleza negra, Oxum, ela localiza as estratégias de embranquecimento da mulher negra que por muito tempo foi pressionada

pelo racismo estrutural a modificar sua aparência para não sofrer (mais) no dia a dia e se adequar às exigências da sociedade racista que tem sua formulação de beleza fincada nas referências de estéticas europeias.

Nesse movimento de reconhecer e expor suas afeições étnicas, Grada Kilomba (2019, p. 128) coloca que tornar-se negra tem uma ideia ligada à primitividade, ou seja, para os racistas, é comum fazer essa associação das pessoas negras que assumem seus traços negroides a animais. Para as mulheres negras, essa ação aparece violenta, que as pressionam a alisarem seus cabelos, aderindo a traços da branquitude que nos viola.

O que conta para ser uma Negra Ilê é a dignidade, a elegância, a articulação harmoniosa do trançado do cabelo com o traje, o denço, a leveza, o jeito de olhar ou de sorrir, a graça do gesto na quebrada de ombro sensual, o modo doce e altaneiro de ser etc. E se a gente atentar em para o sentido de tudo isso, a gente saca uma coisa: a Noite da Beleza Negra é um ato de descolonização cultural (GONZALEZ, 2020, p. 216).

Já neste trecho, há especificidades sobre as características analisadas pelos jurados (pessoas de relevância da e para comunidade), que são díspares dos padrões elencados para os concursos de Miss. “Pra ser “miss” de alguma coisa a negra tem que ter “feições finas”, cabelo “bom” (“alisado” ou disfarçado por uma peruca) ou então fazer o gênero “erótico/exótico”.” (GONZALEZ 2020, p. 215).

Para Joice Berth (2019, p. 121,122), a opressão através da estética negra foi mais um mecanismo de inferiorizar o negro, sendo mais uma maneira de justificar a opressão e manter a exploração para que os brancos continuem mantendo os privilégios sociais.

Como ideia de reconstrução de autoimagem e autoestima, a criação não idealizada, realizada pelo negro, de imagens positivas sobre a negritude de fato, estampadas na cultura visual e na literatura, pode levar à desconstrução dessa visão pejorativa em torno do povo negro. É quando, de forma assertiva, pudermos nos reconhecer uns nos outros e desenvolver uma autoimagem positiva (KILOMBA, 2019, p. 154).

Um exemplo disso é que a partir da própria comunidade negra de Salvador, surge a atitude de se reconhecerem como pessoas belas, e fazer, através do concurso da Beleza Negra um espelho em que todas as pessoas que participam ou acompanham o Bloco *Ilê Aiyê*, possam se olhar e encontrar nelas mesmas a sua beleza. O que resulta, de certa forma, em um processo pedagógico, visto que, no *Ilê Aiyê* as atividades envolvendo a temática negra acontecem durante todo o ano; já que para tornar-se negro no Brasil precisa-se passar por fases de autoconhecimento, autoaceitação, até desenvolver o chamado “amor-próprio”. Etapas que se estabelecem em oposição à baixa autoestima provocada pelo preconceito.

## 4.2 Reflexões sobre o estereótipo da mulher negra alagoana

Na ilustração da cidade, Maceió tinha muitas mulheres negras vendendo quitutes, tanto que na década de 1930, a marchinha carnavalesca “Sururu da Nega” foi criada por Aristóbulo Cardoso e Pedro Nunes em homenagem ao carnaval popular da cidade, tendo a mulher negra trabalhadora, catadora e vendedora de Sururu como representante do povo folião. O molusco retirado da Lagoa Mundaú é alimento para subsistência de seus catadores, e igualmente torna-se produto para venda local, sendo o lucro somado ao sustento no dia a dia das famílias que moram na beira da lagoa. Geralmente, o ato de pescar o Sururu fica a cargo da figura masculina, às mulheres cabe a função de despincá-lo<sup>63</sup> e vendê-lo nas portas das casas pelas ruas dos bairros. Tradicionalmente, as mulheres levavam os pacotes de sururu em uma bacia de alumínio carregada na cabeça, e anunciavam o molusco com um longo e alto grito: “Sururu fresco!”. Essa prática foi inspiração tanto para a área da música quanto para outros segmentos artísticos, como a literatura e a fotografia; e o Sururu foi ganhando cada vez mais espaço e significados para a população. Caracterizando-se como uma iguaria local, foi consagrado patrimônio cultural imaterial alagoano em 11 de dezembro de 2014<sup>64</sup> (GUIMARÃES, 2014). Vejamos a letra da marchinha:

É da favela? Não, nega Juju  
Nasceu num rancho na terra do sururu (refrão)

Quais roliços, o cabelo atrapalhado  
Quem vê diz que traz feitiço no olhar apimentado  
Cavando a vida no Canal do Mundaú  
Pesca caboclo, maçunim e sururu

É da favela? Não, nega Juju  
Nasceu num rancho da terra do sururu

Em Bebedouro, no Farol, na Ponta Grossa  
Com o sururu da nega a folia é nossa  
Não há petróleo, não há porto, não há nada  
O bom problema é o sururu lá na Levada.

É da favela? Não, nega Juju  
Nasceu num rancho da terra do sururu.

<sup>63</sup> Despincar ou descascar são as palavras usadas para se referir ao tratamento manual feito no momento após a pesca do Sururu.

<sup>64</sup> Informação colhida no site oficial da Secretaria de Cultura de Alagoas em 02 jun. 2021. <http://www.cultura.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/2014/12/aprovado-por-unanimidade-sururu-tornou-se-patrimonio-imaterial-de-alagoas>

É interessante termos o carnaval popular da cidade sendo homenageado através da personagem que a mulher negra vendedora de Sururu se tornou, porque ressalta um trabalho autônomo que passou a fazer parte dos costumes do cotidiano, pela sua repetição e proximidade com os moradores. A música reverencia o carnaval do povo quando cita os bairros periféricos de Maceió, e valoriza o Sururu, afirmando que não há outro produto melhor, nem mesmo o petróleo, em uma visão comparativa da economia popular gerada pelo sururu e a economia burguesa vinda do petróleo. Chega a ser também uma tentativa de dar visibilidade para o que é terra, chamando atenção para o que merecia receber notoriedade, aquilo nos identifica.

Porém, ao analisarmos a letra da música, percebemos que seus trechos deixam transparecer o racismo recreativo<sup>65</sup> do qual o clima cômico carnavalesco se apropria, quando para descrever essa mulher negra, não definem o tipo do seu cabelo como crespo, mas “atrapalhado”. Qual cabelo é organicamente atrapalhado? Engraçado? Por que um tipo de cabelo causaria risadas? Lembrando que a vendedora levava uma bacia com pacotes de Sururu na cabeça, mesmo penteando e sendo cuidadosa com seus cabelos antes de sair de casa, ao longo do dia, não tinha como permanecer com o cabelo intacto, jeitoso, “arrumado”.

Seguindo a letra, ela nos apresenta uma negra de “quadris roliços” que “quem vê diz que traz feitiço no olhar apimentado”, atribuindo à (toda) mulher negra a sensualidade de um corpo lascivo, como ficou normalizada a ideia de que a mulher negra é “boa de cama”. A negra não é feiticeira, mas o olho de quem a vê construiu uma história que a reduz a objeto sexual, como afirma Djamila Ribeiro:

Desde o período colonial, mulheres negras são estereotipadas como sendo “quentes”, naturalmente sensuais, sedutoras. Essas classificações, vistas a partir do olhar do colonizador, romantizam o fato de que as mulheres estavam na condição de escravas e, portanto, eram estupradas e violentadas, ou seja, sua vontade não existia perante seus “senhores” (RIBEIRO, 2018, p. 141-142).

O ponto a ser discutido não é quem pode ser, ou se permite ser sensual, pelo contrário, a mulher negra deve reconhecer suas qualidades e gerenciar sua vida sexual com liberdade e autonomia. A questão para refletir é a destinação apenas de lugares fetichizados para a mulher negra em sociedade. Ao analisar a personagem da Mulata Globeleza, Djamila Ribeiro (2018, p. 143) vai dizer que a humanidade da mulher negra é retirada quando reduzida a determinados papéis. Não há problema com a sensualidade, desde que este não seja o único

---

<sup>65</sup> Ele deve ser visto como projeto de dominação que procura promover a reprodução de relações assimétricas de poder entre grupos raciais por meio de uma política cultural baseada na utilização do humor como expressão e encobrimento de hostilidade racial (MOREIRA, 2019, p. 148).

espaço para nós, negras, pois este confinamento nega além da nossa humanidade, nossa multiplicidade e complexidade, transformando-as em objeto.

Um tema de extrema importância para a mulher negra é o “emprego”. As atitudes demonstram que estas mulheres buscam conhecimento e práticas que ajudam a melhorar sua qualidade de vida, como também, em casos mais extremos de violência, permanecerem vivas e respeitadas.

No Brasil, mais especificamente nas regiões do interior do Piauí, litoral de Alagoas, Vale do Jequitinhonha, interior do Maranhão e a periferia de São Luis, o plano de governo do ex-presidente Lula com o programa Bolsa Família atuou com grande diferencial na vida destas mulheres, a iniciar pela alteração na relação de poder em muitas famílias, por serem elas as receptoras da verba. Neste contexto, estudos comprovam o aumento no número de mulheres que procuraram maneiras de prevenir a gravidez e se sentiram encorajadas a se divorciarem, bem como, enfrentar assédios dos próprios maridos (BERTH, 2019, p. 76,77).

Talvez essas mulheres não saibam o que é direito à cidadania, mas sabem o que é ser mulher, negra e pobre. Anônimas nos bairros periféricos, favelas, manicômios, nas frentes de trabalhos nordestinas, prisões, prostituição, vivem em estado de atenção para não sofrerem mais com os diferentes agentes de exploração e repressão. Ainda assim, sem se permitir, desacreditar na vida (GONZALEZ, 2020, p. 111).

Sobre o processo de empoderamento, assunto discutido na próxima subseção, a pesquisadora norte-americana Angela Davis (2017, p. 19), argumenta que o pré-requisito para o Empoderamento, e o mais importante, é ter um emprego.

#### **4.3 Espelho d'água: empoderamento negro feminino através das percepções sobre Oxum no corpo e no cotidiano**

Em entrevista realizada em Maceió no dia 03 de setembro de 2021 em grupo focal<sup>66</sup>, as três mulheres negras alagoanas e filhas de Oxum e interlocutoras desta pesquisa revelam como percebem a presença de deste Orixá em seus corpos. É importante ressaltar que elas pertencem a diferentes Nações religiosas do Candomblé, conseqüentemente, suas respostas podem divergir. Assim, há momentos em que suas falas individuais estão transcritas por completo, posto que, por muitas vezes elas utilizam itans de Oxum ou narram algum

---

<sup>66</sup> LUCÉLIA; MÃE LEIDE; SIRLEIDE. Entrevista com grupo focal. [set 2021]. Entrevistador: Joelma Ferreira da Silva. Maceió, 2021. arquivo.mp3 (1h 39min 24s).

acontecimento para contextualizar melhor suas respostas, o que por vezes deixam os textos maiores. Em outros momentos, os discursos convergem em uma única resposta, e por isso, aparecem de forma mais sucinta.

A Ialorixá Mãe Mirian, participante desta pesquisa, foi entrevistada apenas individualmente pelas circunstâncias da Pandemia, com o cenário mais delicado para as pessoas idosas, não era coerente propor que ela saísse de casa ou que recebesse em seu espaço algumas pessoas para a efetivação da entrevista em grupo focal.

A compreensão sobre Oxum nos corpos dessas mulheres é narrada com percepções viscerais e sensoriais intensas, como pode ser observado nas falas a seguir, como a de Mãe Leide:

Eu percebo Oxum não só... Como posso dizer? Eu tô emocionada. É sério. É... Oxum, eu percebo no meu corpo quando eu danço, eu percebo no meu ventre, sabe? Eu percebo Oxum num abraço. Eu percebo Oxum através da fala quando eu peço a benção aos meus mais velhos e aos mais novos, porque eu peço a benção ao Orixá também. Então, Oxum é tudo (Informação verbal).

Ao ouvi-las durante a entrevista e trazer aqui a transcrição, posso perceber algumas características relacionadas a Oxum já no modo como elas se expressam; cada uma, obviamente, com as suas particularidades, porém, demonstram formas de se expressar que correspondem ao Orixá. Mãe Leide, aparentemente a mais sensível entre elas, de início já se mostrou emocionada em falar sobre sua mãe Oxum. Ser chorona é uma qualidade atribuída às pessoas de Oxum, como descreve Barcellos (2011, p. 47) entre outras características são “extremamente sensíveis e de choro muito fácil, dóceis, amáveis, carinhosas [...]”. Ela conta que ao dançar traz à sua memória Oxum. A presença é perceptível também, na comunicação, para pedir a benção aos seus irmãos, entendendo que essa ação se estende a Orixá. Mãe Leide reconheceu Oxum no acolhimento que tem o abraço, e em seu corpo, o ventre como alusão a esta Iabá. Nessa linha de identificação, vejamos a fala de Lucélia:

Eu consigo perceber Oxum na minha vida todos os meses que eu entro em menstruação, chego no meu período, porque uma vez, muito envergonhada, por chegar as atividades de Oxum em minha casa, eu fiz “não, eu não vou poder participar, meu pai”. Aí ele disse: “por quê?” E eu “porque estou menstruada, eu tô de bagé”. Dentro do dialeto iorubá, na minha casa. Aí ele fez “oxe, quem disse, você é uma mulher de Oxum e Oxum é a menina dos olhos de Orunmilá. Então, você é sim, você tem que estar lá e tem que estar com a gente nesse momento”. Então, eu comecei a trazer Oxum, que isso, inclusive, foi após o meu período de iniciação. Eu fiquei três meses sem menstruar e eu fiquei tipo louca. Meu período iniciático, o que antecedeu e o que foi após, que eu não sabia o que tava acontecendo, mas meu pai disse “é Oxum, não aperreie não”. Quando chega justamente nas obrigações de Oxum, eu fico menstruada. Então, quando eu percebo Oxum na minha vida, eu percebo Oxum enquanto menstruação porque ela me mostrou que no lugar de vergonha, eu tenho que ter orgulho disso (informação verbal).

Na narrativa de Lucélia, o ventre como a localização onde acontece o processo de fertilização da mulher, ganha destaque. Na história partilhada, quando Lucélia aprendeu com o Pai Célio (seu Pai de Santo) que a menstruação é também a presença de Oxum no seu corpo, ela reconheceu, aceitou, e se utilizou desse conhecimento como dispositivo de encorajamento. Aprendeu a partir desse conhecimento vindo da presença de Oxum, nesse contexto mensal, a ter orgulho do seu ciclo, a reconhecer a potência que é promover e gerar vida, e assim, a ter orgulho de si.

Nessa linha de autopercepção suscitada por Oxum, Denise Zenicola (2014, p. 43) anuncia esta Iabá também como uma deusa da menstruação, argumenta e expõe que “essa relação entre Oxum e o sangue da menstruação é uma constante em suas lendas. Nesse sentido, a menstruação não é encarada como vergonha, e sim como motivo de orgulho de fecundidade da mulher, o poder de gerar vida”.

Essa colocação de Lucélia estimulou Sirlene a recordar-se do seu processo de iniciação, observemos:

Engraçado que a tua fala me faz lembrar um processo meu. Eu demorei treze anos pra fazer o santo, pra me iniciar, por várias questões. Por discordar de muitas coisas, porque eu precisava me desligar de um processo social, cultural. Me desligar no sentido de focar mesmo, não no sentido de apartar, não. Aí, nesse processo todo, eu comecei a passar mal, quase que eu morri e aí num processo muito doido eu fiz o bori<sup>67</sup>, dois anos antes de fazer o santo<sup>68</sup> e eu tive um renascimento. Eu comecei a ter coisas boas na minha vida. Inclusive, eu encontrei um relacionamento bacana, que Oxum também significa amor, e esse amor não só de homem para mulher, mas o amor enquanto humanidade. Aí teve um processo, de antes de eu fazer o santo, que eu achava que estava grávida. Minha barriga começou a crescer, crescer, crescer, e eu fiquei forte, forte, forte, eu achava que tava grávida, aí eu fiz os exames e nada, eu fiquei mal, fiquei super deprimida. Aí eu senti muitas dores aqui nessa parte (indicando o ventre) e... Eu lembro que a mãe dizia que era Oxum que tava cobrando, que o ventre era dela, que o corpo era dela e que ela queria que eu fizesse a feitura. Do nada, assim, deu uma reviravolta na minha vida e aí eu consegui fazer em 2021. Foi lindo assim, foi um momento fantástico. A gente sabe como é importante e tem essa coisa assim de que ela fala com a gente através de nosso corpo, né? E... Oxum está presente o tempo todo na vida da gente, quando a gente se olha no espelho, e eu tenho feito muito esse exercício de me olhar no espelho porque quando a gente fala da questão do espelho é interessante essa forma com que você falou, mas pra maioria das mulheres olhar no espelho é perceber o quanto que ela é bela. Essa beleza, esse brilho, essa coisa que vem de Oxum, que vem das Iabás, né? A maioria das mulheres não tem a possibilidade de se olhar no espelho ou não se olha, tem a ver com a autoestima, tem a ver com renascimento. O espelho, para mim, tem uma referência muito grande, que quando eu me olho no espelho, eu vejo Oxum. Eu vejo Oxum refletida em mim ou eu refletida em Oxum. Lidar com as crianças... As filhas de Oxum, elas são mães, né? Então, assim, é impossível ter uma filha de Oxum por perto e não ter um monte de crianças. Então, esse processo de

---

<sup>67</sup> Ritual de iniciação à religião do Candomblé, no qual se usa comidas para alimentar sua cabeça (orí) e seu Orixá.

<sup>68</sup> Ritual de festa de iniciação de uma pessoa na religião. Pode ser chamado também de “saída de yao”, “fazer a cabeça”, “deitar para o santo”.

cuidar das crianças de Oxum... Que Oxum é aquela que permite a passagem das crianças e ajuda no nascimento. A água é um processo muito forte, de lembrar de Oxum. Se você pergunta assim “como é que Oxum está no teu corpo?”, ela tá o tempo todo. A gente é que às vezes, em alguns momentos da vida, por conta das correrias, do cansaço, do mundo, da descrença, a gente às vezes fecha os olhos e eu acho que é importante esse processo do abrir os olhos. Abra os olhos, veja quem é você, veja de quem você é filha, veja seu brilho, veja sua força. Veja, veja, veja, que é isso o que ela fica o tempo todo falando pra gente, com humildade e com respeito a quem veio antes da gente, mas nessa perspectiva “se veja, você é minha filha e você não é qualquer coisa... Você é minha filha!”. Acho que é bem isso. (Sirlene).

A história que Sirlene conta apresenta vários arquétipos destinados a Oxum que ela reconhece no seu corpo, na sua história e no seu cotidiano. Depois de passar por algumas dificuldades em sua vida, após fazer o burí, ela passou a reconhecer melhorias na sua vida e relacionou a este acontecimento. A aproximação de companheiro amoroso, como o amor nas demais relações estabelecidas na sociedade e uma possível gravidez, também foram percepções correlacionadas a Oxum. Com a gravidez descartada, deprimida, Sirlene conversa com Mãe Mirian (sua Mãe de santo) que logo aponta a presença de Oxum “cobrando a feitura”, ou seja, pedindo para ela se iniciar na religião. Foi assim que Sirlene entendeu mais uma forma de como se dá a comunicação desta Iabá com ela, sua filha, através do corpo: “tem essa coisa assim de que ela fala com a gente através de nosso corpo, né?”.

Outros modos de entendimento de Oxum no seu cotidiano foram colocados por Sirlene. A relação que ela estabelece em se olhar no espelho não é apenas para enxergar sua beleza, mas de perceber-se no exercício de compreender Oxum naquele ato “que tem a ver com autoestima, tem a ver com renascimento”. Momento onde “Eu vejo Oxum refletida em mim ou eu refletida em Oxum.”.

Um fator interessante na fala da Sirlene quando ela diz: “A maioria das mulheres não tem a possibilidade de se olhar no espelho ou não se olha, tem a ver com a autoestima, tem a ver com renascimento.” O que me chama atenção nessa observação, é compreender esse trecho em três sentidos: como uma crítica à política social; um convite, e uma provocação às mulheres. A crítica social se destaca na parte “A maioria das mulheres não tem a possibilidade de se olhar”, ora, por que uma mulher não teria essa possibilidade? O que faz ela não ter essa oportunidade? Um primeiro obstáculo seria o quesito financeiro, os demais bloqueios são empecilhos que podem abarcar as mulheres que entendemos ter espelhos, mas, não se olham. E subentendemos que estas, no decorrer da frase “... tem a ver com a autoestima, tem a ver com renascimento.”, esbarram em questões psicológicas, motivacionais e entre outras, que diante de um espelho se torna um desafio à prática de se olhar e se deparar consigo, com a própria imagem. O movimento de lidar com suas questões e buscar resolvê-las

pode ser interpretado como de passagem para uma fase de melhoria, um estado de renascimento como ela diz.

Instigar mulheres a se olhar no espelho me leva de volta ao mito de Oxum, “Sem Oxum, não há filhos” e “Oxum e a primeira crise” citados no capítulo 2, subseção 2.1.3 “Apresentando Oxum”; segundo os quais Oxum provoca as mulheres para que cobrem dos homens respeito pelo trabalho que elas desenvolvem. Em outras palavras, a atitude de influenciar e despertar as mulheres para terem consciência de si, da sua importância, autonomia, liberdade, beleza, do seu amor-próprio, da sua vida como um todo.

Além dessas compreensões acerca de Oxum em seu cotidiano, Sirlene traz a companhia das crianças no seu dia a dia, assim como marca a água como “um processo muito forte de, de lembrar de Oxum” e reforça o convite que ela entende Oxum fazer, para se ter um olhar de autoconsciência e de encontro com o que é ser filha de Oxum: “A água é um processo muito forte, de lembrar de Oxum. Se você pergunta assim ‘como é que Oxum está no teu corpo?’, ela tá o tempo todo. A gente é que às vezes, em alguns momentos da vida, por conta das correrias, do cansaço, do mundo, da descrença, a gente às vezes fecha os olhos e eu acho que é importante esse processo do abrir os olhos. Abra os olhos, veja quem é você, veja de quem você é filha, veja seu brilho, veja sua força. Veja, veja, veja, que é isso o que ela fica o tempo todo falando pra gente, com humildade e com respeito a quem veio antes da gente, mas nessa perspectiva ‘se veja, você é minha filha e você não é qualquer coisa... Você é minha filha!’. Acho que é bem isso.”

#### **4.3.1 Ser filha de Oxum: mudanças no corpo e no cotidiano**

Como já mencionado, a percepção e a intuição das mulheres são treinadas e, no decorrer do tempo, esse conhecimento vai se refinando e se tornando mais aguçado. As narrativas que envolviam as percepções sobre as mudanças na vida depois de serem filhas de Oxum, têm conteúdos como:

Muito fisicamente, até pela dança, o gesto, né? Porque repare, eu tenho essa idade... Eu faço meu samba, eu faço tudo porque a dança, os cânticos ajuda. Ajuda nosso físico. Então foi uma mudança muito grande. Porque enquanto isso eu não faria nada né... mas depois que eu passei pro Candomblé, as danças do Candomblé, os sambas que a gente faz, as festas que a gente faz, a maneira que o Orixá chega em nós. Então é uma mudança perfeita, de melhor né... não é pra pior. Porque até pra doença assim, a gente nem sente. Embora que a gente tem que adoecer porque nós somos humanos, somos pecadores. Nós vamos envelhecendo e alguma coisa aí de aparecer, mas eu tô dessa idade, agora que eu fiz uma operação de hérnia. Nunca me operei na minha vida, nunca fiz parto cesariano, nunca fui... nada. Sempre meus remédios é um chá, quando uma coisa, assim, uma dor de cabeça pertinente, uma coisa que vou

ao médico, é não tenho costume de andar em médico. Então eu era uma mulher sadia, sadia mesmo. O que me fez sadia é o meu Orixá, é minha religião! Quem me ensinou a viver é a minha religião, é o meu Orixá, é o dom que Deus me deu dentro da minha religião, e a minha fé. (Mãe Mirian).

Bem, no meu caso, acho que uma melhora também no convívio familiar, na saúde, principalmente na saúde... E tem... Dentre outras coisas mais. [...] Então, Oxum me trouxe... Antes de tudo isso (de entrar para o Candomblé) eu tinha muita questão de saúde, muita questão até financeira também porque Oxum também mexe muito com esse detalhe.... Me corrijam se eu estiver errada... (Mãe Leide).

O destaque na mudança da Mãe Mirian e da Mãe Leide depois do seu ingresso ao Candomblé foi a melhora na saúde. E mais uma vez o corpo se destaca entre outras importantes melhorias. Mãe Mirian, traz a prática religiosa e cultural como os cânticos e danças como um gerador de qualidade de vida, até a presença do Orixá em seu corpo é entendido como um sinônimo de melhoria para o seu corpo, para a sua saúde. E confia na cura através das plantas, usando chás para incômodos que venha a ter no dia a dia.

A consciência estabelecida pelas Ialorixás acima, vai ao encontro com o que é posto por Barcellos (2011, p. 95), de que todos os Orixás propiciam para os seus filhos sensibilidades, e influenciam diretamente na saúde das pessoas, provocando pequenos ou grandes problemas. No entanto, Suzana Martins (2008, p. 59) diz que “o povo do Candomblé sabe que os elementos da Natureza do Universo proporcionam sabedoria e força vital aos seres humanos, e acreditam que todos os homens são capazes de internalizá-las para entender a Natureza e, conseqüentemente, terem uma vida melhor”.

Observamos a fala da Lucélia:

Quando eu descobro que sou de Oxum, na casa de Iemanjá, na casa de Pai Célio, ao longo de meus quinze anos, eu comecei a pesquisar, eu sempre fui inquieta e gostei de ler, de saber, de perguntar. Eu fui pesquisar e quando descobri Oxum, eu comecei a trazer isso para mim, comecei a trazer o olhar arqueado, comecei a trazer a postura, comecei a trazer a ousadia, comecei a trazer diversos arquétipos de Oxum. Eu tenho um pensamento comigo, que eu transmito sempre para os meus filhos de cria, que digo: você a partir de agora vai saber quem é o seu Orixá. Porque depois que você se inicia, você começa a sentir quem é aquele Orixá de verdade. Quando você não sente, você começa a pesquisar, que se você não sente... Você não sei o que é. Que não tenha esse que não sintam, todo mundo sente. Assim como você já sabe, eu sou de Oxum, mas quem é Oxum? Ah, Oxum é a senhora da beleza, deusa do amor, deusa da fertilidade, então eu sei que sou dessas. Então, você começa a sentir e eu comecei a sentir isso, comecei a trazer tudo, seja do deboche ao chororô, que muitos dizem que o povo de Oxum é chorão, então do nada você começa a chorar. Eu comecei a sentir tudo isso em mim, mas aí é isso... Eu começo a sentir apenas, a trazer essas sensações e esses sentimentos, do deboche, do choro, da alegria, do carinho, da maternidade, então eu começo a trazer essa Oxum em mim (Lucélia).

Já a fala de Lucélia é significativa no que se diz respeito ao corpo. Compreende-se que mesmo depois de saber quem é seu Orixá, de quem você é filho, é só a partir da iniciação

que você vai sentir, perceber, entender e conhecer de fato seu Orixá. Sendo assim, ela falou das mudanças comportamentais que, à medida que pesquisava, trazia os arquétipos de Oxum para seu corpo, expressões e modos de portar.

Atentemos para a narrativa de Sirlene:

Como não amar ser filha de Oxum? A gente começa, de fato, a ficar mais vaidosa, a gente começa a querer ter as posturas de Oxum, mas tem uma coisa que fui aprendendo com o tempo: o Orixá é o Orixá, você é humano, você é o filho... As qualidades de Oxum são as qualidades de Oxum, você pode ter algumas qualidades e se parecer com ela, que eu trago isso muito pra mim pra não confundir as coisas. Porque, inclusive, tá num patamar muito diferente. Eu sou a filha, ela está em mim e eu estou nela, mas eu sou a filha, ela é o Orixá. Essa coisa do respeito que começa a se estabelecer. [...] Eu nunca esqueço, antes de entrar na religião, uma fala do Fernando<sup>69</sup>, que a gente sempre teve ele por muito carinho, mesmo antes de fazer parte de alguma casa religiosa, que ele falava uma coisa muito bonita: “O Orixá está em você e quando você cuida do seu Orixá, você está cuidando de você... Quando você cuida de você, você está cuidando de seu Orixá.” Então, isso para mim era muito bonito. Quando a Mãe dizia que eu não iria evoluir se eu não fizesse o santo, eu compreendia que era porque eu não tava cuidando de Oxum. Como é que Oxum iria cuidar de mim se eu não estava cuidando dela, que é um reflexo do espelho? Quando eu faço o santo, cara, que foi a coisa mais linda do mundo, você começa a sentir uma outra firmeza, uma outra energia, uma outra força, uma calma, sabe, uma tranquilidade... E as coisas começam a caminhar. No meu caso, as águas me levam para perto dela e há um processo mesmo de crescimento. Crescimento espiritual, crescimento social, crescimento financeiro. Ah, é fácil? Não é não. As nossas Mães, os nossos Pais, sempre falam que o Orixá não é o dinheiro. Você não vai ter o dinheiro fácil. Se você batalhar, se você correr atrás, se você for plantando, com certeza, e cuidando de seu Orixá, ele vai dar. A senhora bem sabe como é difícil... Quanto tempo tem, né? Nunca faltou, mas também não tem a riqueza. Pode ser um dia que tenha, mas, na verdade, o que nos dá prazer enquanto filha de Oxum, que eu penso que seja é essa coisa de estar bem, de estar bonita, de estar em família, de estar em paz, de ter amor, de ter o que comer, né? Não sei vocês, mas eu não quero muita riqueza. Até queria se fosse para ajudar outras pessoas, mas assim... Eu me contento em estar em paz. Eu me contento em estar bem com o meu Orixá e eu sei que eu tô. Eu acho que é muito isso. Ah, gente, é tão bonito falar sobre isso, né? (Sirlene).

Sirlene, assim como a Lucélia, foi reconhecendo os arquétipos de Oxum nas suas posturas e no seu comportamento diário. Essa paz que ela comenta sentir é também vinculada à Oxum, pois suas filhas se apresentam como “sequiosas de amor, justiça e paz interior” (BARCELLOS, 2011, p. 47). Evidencio que, com o tempo, Sirlene passou a notar uma diferença nessa relação com a Iabá: ao mesmo instante em que ela se percebe próxima a Oxum, também se afasta, visto que Oxum é a Iabá, a quem se deve o respeito. “o Orixá é o Orixá, você é humano, você é o filho” (Sirlene, em entrevista). Posicionamento que encontra

---

<sup>69</sup> Fernando é um Ogan bastante conhecido e envolvido com o cenário da cultura em Maceió.

respaldo no instante em que Suzana Martins (2008, p. 59) diz: “Os Orixás estão acima dos seres humanos, mas abaixo de Olorum<sup>70</sup>”.

Saliento outro trecho que revela a relação mútua entre Sirlene e sua Iabá, quando afirma o lugar do corpo como o lugar onde a Iabá está: “O Orixá está em você e quando você cuida do seu Orixá, você está cuidando de você... Quando você cuida de você, você está cuidando de seu Orixá.” (Sirlene, em entrevista).

A memória "mitológica", porém, não consiste em um corpo doutrinário articulado, portanto, em nenhuma exposição dogmática nem raciocínios formais, e sim em um repertório cultural de invocações, saudações, cantigas, danças, comidas, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos, que se transmite de forma iniciática no quadro litúrgico do terreiro, e no âmbito da sociedade global, expandindo-se nas descrições assim como nas interpretações escritas ou livrescas (SODRÉ, 2017, p. 95-96).

Esses repertórios culturais, como podemos identificar nas falas das participantes, vêm de todas as experiências vivenciadas no terreiro. Nesse espaço, elas constroem conhecimentos que guiam suas interpretações de mundos a partir do próprio relacionamento com Oxum.

A temática dos elementos culturais e sua ancestralidade, tomando o Candomblé e Oxum como referências para o empoderamento feminino, também foi explorada na entrevista em grupo. E cada interlocutora trouxe um ponto de vista:

Certo, partindo pra essa linha dos arquétipos mentais e físicos quanto à Oxum, eu acho que eu penso, como Oxum ou como filha de Oxum, penso no meu, eu vou, eu vou lá e eu vou lutar porque eu quero, eu posso e eu consigo. Então, aí eu trago diversos momentos dos itans que falam que Oxum foi à guerra, mas não saiu de seu lugar, então Oxum ficou lá, pediu para preparar uma comidinha maravilhosa e venceu a guerra sem nem levantar o dedo. Eu trago muito disso, que acaba trazendo uma das falas da Sirlene do início, que Oxum é o curso, a água do rio que entra em curso. Ela não vai parar, então ela não vai se preocupar com o que o outro está falando e eu trago muito isso comigo, porque se fosse para viver de crítica, eu acho que nem existiria mais. Eu acredito também que as meninas da mesma forma porque de todo ser humano, se você faz algo bom, vai ter alguém pra falar; se você fizer algo ruim, vai ter alguém pra falar. Então, quanto filha de Oxum, acho que, trazendo arquétipos corpóreos, eu, quanto Lucélia, trago muito disso, do fato de chegar e incomodar (Lucélia).

Simplificando: está na dança. Mas tem uma coisa pra te dizer: quem faz acontecer, incomoda... E nós, que somos de Oxum, a gente incomoda a vida toda... E a gente tem que se trabalhar, sim, e viver pra sempre dessa forma, incomodando. [...] Simplificando a resposta: sou a dança, estou na dança (Mãe Leide).

Novamente Lucélia se guia pelos itans de Oxum. A autoestima com a qual ela se apresenta e a firmeza que demonstra ao se comunicar, vem da segurança que a religiosidade

---

<sup>70</sup> No Candomblé é considerado Deus, a força suprema.

através de Oxum lhe proporciona. É perceptível sua intensa conexão com as histórias sobre Oxum que guiam seu modo de ser e estar no mundo. Zenicola (2014, p. 29) aponta que:

Os arquétipos podem ser entendidos também como modelos de seres ou protótipos. Dentro desse princípio, existiria um inconsciente coletivo com uma organização prévia de comportamentos, originado da constatare repetição de uma mesma experiência durante muitas gerações, em que os conhecimentos estariam guardados.

A pesquisadora traz ainda que essa tomada de consciência dos mitos releva ao fiel, o entendimento de que grupo social ele pertence. Ainda que haja interferências culturais, os mitos iorubas identificam as pessoas com a sociedade que os criou (ZENICOLA, 2014, p. 28).

Já Mãe Leide, ao simplificar a resposta dizendo: “*sou a dança, estou na dança*”, sintetiza sua posição religiosa, artística-cultural e política. Quem incomoda com sua dança, incomoda modificando o ambiente e as pessoas que nele estão. A arte comunica, faz sentir, e traz sentidos; ou seja, pode transformar. É a mulher negra de Candomblé transformando os espaços por onde passa, como águas de Oxum.

Mesmo estando na base da pirâmide social, a mulher negra se movimenta e o faz reverberar, visto que:

É fato que o Feminismo Negro ou Movimento de Mulheres Negras, dentro dos feminismos, foi responsável pelo resgate conceitual e ressignificação do empoderamento. Tendo como fator limítrofe a permanência na base da pirâmide social, esse resgate mostra-se fundamental para nossa movimentação na luta pela quebra formação hegemônica dessa pirâmide. Podemos chamar de resgate porque não é novidade para os movimentos de mulheres negras a necessidade de busca por processo de empoderamento como condição de sobrevivência (BERTH, 2019, p. 125).

Como expõe Joice Berth, a ideia de empoderamento não é nova para as mulheres negras, estas estiveram e estão em busca constante pela necessidade de sobreviver, em uma escada pela mudança do seu lugar na pirâmide social, pois, o foco não é sobreviver, mas sim, viver com qualidade e equidade social.

Consideremos agora a resposta da Sirlene:

É tão bonitinho que quando ela traz a dança, eu não tinha pensado nisso, mas ela me remeteu pra capoeira. [...] Eu não tenho chegado chegando mais não, porque eu tô mais calminha, mas eu sempre tive esse processo do chegar, chegando. De incomodar, de criar situações... E não eram situações no sentido de ser injusta não, eram situações buscando aquilo que era bacana, pro cultural, pro social, tudo mais, dentro daquilo que eu acredito. Essa história mesmo do ir, do falar, do se colocar, do brigar, do tá junto, porque é impossível você ser filha de Oxum e você ver as mulheres, dentro dessa questão do feminino, passando por algum processo de injustiça e não se colocar... Porque ela é mãe e defende o feminino. Ela defende as mulheres, as mulheres que trazem a gestação, mas independente disso é um ser que está para além só da questão da mulher. É um ser que está no mundo – a gente já

falou sobre isso antes, né? – que interfere diretamente no mundo, então é nessa perspectiva que eu estou na capoeira. Incomodando, muito. Muito, muito, muito mesmo. Alguns momentos, eu bato de frente; alguns momentos, viro de costas e vou embora; alguns momentos, eu contorno, mas em todos os lugares que estou... Que é muito isso da água... [...] as filhas de Oxum, que é água... Há momentos em que você está... Que você precisa ser mais firme. Esse ir e essa fala tem que ir realmente como uma rainha, “eu tô aqui, eu tô falando, me ouça, me respeite, me veja”. Não tô falando só por mim, nessa perspectiva do coletivo... E quando se vá é realmente de rainha... E a gente tem uma coisa muito bacana. Não sei vocês, mas quando eu estou mal, eu me maquio porque eu sou extremamente vaidosa e eu não permito que as pessoas vejam quando eu estou mal. Se eu estiver boa, eu não preciso. A luz de Oxum brilha em mim assim, mas se eu estiver mal, eu vou estar maquiada porque eu não quero que as pessoas vejam meu estado de espírito, que faz parte, né? A gente vive num processo... E é isso. É a história da roupa. É a história do cabelo. É a história da fala. É a história de fazer as atividades culturais. É a história da postura. Nesse momento, para mim, é um falar, mas é um momento do silêncio. Eu falei muito durante a minha vida. [...] Então, o silêncio muitas vezes é a única resposta que eu dou para os combates, para os embates, para as calúnias, para todas as coisas que vêm contra mim. Eu dou o silêncio, viro as costas e vou embora (Sirlene).

Sirlene expõe em sua reflexão uma Oxum que pensa no coletivo, a princípio, partir do seu trabalho com a capoeira, bem como, encontra na ação do maternar a reivindicação por outras mulheres. Não fica presa à imagem de Oxum como mãe, entretanto, olha para a mulher em si e toda a sua complexidade. A postura de trazer o diálogo para o coletivo se põe como uma conduta empoderadora. Angela Davis (2017, p. 17) explana que “precisamos nos esforçar para ‘erguer-nos enquanto subimos’ [...] devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independente de classe social, assim como os nossos irmãos, subam conosco”.

Isso corresponde ao exercício de Sirlene de parecer estar bem, quando na verdade está mal; usar os elementos de estética da beleza, como o ato de se maquiar, como um mecanismo de defesa, é marcante, considerando que “—corpo é território da beleza, condição da ética e solo da ontologia” (MIRANDA, 2014, p.142, *apud* OLIVEIRA, 2007, p. 99). Posso encontrar essa atitude proveniente dos entendimentos de Sirlene sobre os ensinamentos de Oxum nos ideais da filosofia da educação antirracista que “enfrenta o racismo com e pela beleza. A poética é a possibilidade de o sujeito estar maravilhado e ter rotas de fugas para lutar contra as injustiças. A criação poética é o móbil de luta contra a opressão” (SANTOS; OLIVEIRA, 2020, p. 20-21).

Todo discurso articulado na experiência cotidiana e religiosa dessas mulheres expõe como elas vivenciam seus processos de empoderamento negro feminino a partir dos seus relacionamentos com o Orixá Oxum. Como ponto de partida para entender o Empoderamento, trago Joice Berth e sua importante reflexão sobre a compreensão da palavra poder presente no Empoderamento, vejamos:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo em volta, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade (BERTH, 2019, p. 21).

As mulheres negras alagoanas aqui entrevistadas têm Oxum como guia de suas vidas, e, além de um relacionamento individual com sua Iabá, os arquétipos e mitos associados a Oxum as impulsionam a estimularem as pessoas a sua volta, igualmente suas comunidades, a olharem para si em um exercício profundo para desencadear as fases de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento que a autora traz.

Perguntadas diretamente sobre como percebem ser de Oxum, ser do Candomblé, em seus processos de empoderamento, relacionando corpo e ambiente enquanto mulheres negras, suas falas trazem as seguintes observações:

No meu caso, em toda ocasião, eu chegar e querer contar um pouquinho de Oxum. Então, eu sempre trago o itan e tô ali trazendo pra que o outro entenda quem é Oxum. Quando eu falo “ah, eu sou de Oxum”, mas assim “quem é Oxum?”, aí eu trago um itan. Então, no meu caso, eu me empodero a cada momento em que eu conto o itan e eu relembro quem é Oxum, o que Oxum fez, como Oxum venceu aquela guerra. A cada momento que eu me recordo quem é Oxum, eu trago pra mim, me empodero e tomo pra mim cada vez mais do que é, o que e como é ser de Oxum (Lucélia).

Então, lembra que eu falei que... Oxum está em todos os passos que eu dou? No empoderar, no chegar em qualquer lugar que for... No ambiente de trabalho, o que seja. Ela está em minha frente, nos meus lados, atrás. Está a meu redor. Oxum é vida, minha gente, sempre vou frisar. Oxum é a fertilização do mundo. Ela empodera acho que a todas nós sempre. Não precisa nem eu chegar lá e dizer eu sou, sabe? Eu sou... Não, a gente é a vida toda. É isso. É, mamãe (Mãe Leide).

Lucélia, mais uma vez atribui aos conhecimentos dos itans sua forma de empoderar as pessoas com quem entra através dos ensinamentos de Oxum

“Não precisa nem eu chegar lá e dizer eu sou, sabe? Eu sou...”. Nessa frase da sua fala, Mãe Leide confia totalmente em “ser de Oxum” como uma presença que já tem interferência no espaço, que de algum modo transforma este espaço.

Muniz Sodré (2019, p. 98) a partir de sua pesquisa com pessoas mais “antigas” das Comunidades de Terreiros, vai afirmar que “o axé é capaz de gerar espaços”. Interessante afirmação que reitera a narrativa da Mãe Leite. Trago o relato de um religioso à Sodré, sobre

uma Ialorixá do Rio de Janeiro, chamada “Mãe Aninha”, que não tinha o terreno do seu terreiro, mas conseguia realizar suas cerimônias, pois tinha axé. Nesse aspecto, Sodré (2019, p. 98) concluiu que “a força produzia o espaço necessário à sua atividade”. Neste trecho, o autor se refere à criação de espaços, espaços preenchidos de subjetividades, em que encontro convergência com a elaboração de espaços através da presença da Mãe Leide nos territórios aonde vai.

Nesse caminho de pensamento que lança o olhar sobre corpo, espaço e empoderamento, Daniela Beny (2021) atesta que:

Corpo e oralidade estão presentes nos processos de transmissão de conhecimento dentro dos terreiros, seja no âmbito religioso ou nas práticas artísticas que as casas de santo resolvam desenvolver como ferramenta de resistência, evidenciando o corpo negro como sujeito/espaço de transmissão de saberes e empoderamento cultural (2021, p. 32).

Essa citação traz uma reflexão importante acerca de como o processo de conhecimento se dá dentro do terreiro e ganha extensão fora dele. Nesse sentido, corrobora com a compreensão do corpo negro (Mãe Leide) como espaço difusor de conhecimentos que empoderam culturalmente, o que reitera a afirmação de Mãe Leide.

Atentemos a seguir para a história apresentada por Sirlene:

Eu contei essa história. Eu tinha uma performance chamada “Eu sou”, logo no início quando eu entrei na Universidade, que era pra me descobrir. Queria descobrir quem eu era. Eu era de Oxum. Inclusive, acho que vocês... Algumas de vocês... Lembram. Usava uma saia amarela, fazia toda uma performance. “Eu sou” era descobrir essa mulher, quem sou eu? Eu sou assim, eu sou assado, sou negra, periférica. A descoberta era essa mesmo, espiritual... Quem eu sou? Eu descobri que eu era de Oxum. Mas a Mãe Leide faz uma fala bacana assim: “As filhas de Oxum não precisam falar, elas só precisam entrar, elas só precisam sentar, elas só precisam estar. Elas estão... Porque o corpo fala, a alma, a energia, o fluído... Essa coisa toda é o amarelo que a gente já sabe que é de Oxum. É o colar, a guia que a gente vê, é um anel. É um brilho. Oxum tem um brilho que quando as pessoas olham dizem: “Essa menina só pode ser de Oxum porque é uma vaidade, né?” É isso. A gente não precisa falar. A gente só precisa estar nesses espaços pra poder empoderar. No caso das aulas lá do Jacintinho, meus moleques da capoeira, achei bonitinho que todos eles foram para a minha saída, minha gente. Coisa mais linda do mundo. Foram, meus meninos foram para a minha saída e disseram que eles conversaram lá com minha erê, a Mãe Mirian liberou. [...] Quando os meninos começaram a... Que eu pude me encontrar com eles, aí eles quiseram saber sobre, aí a gente sentou pra conversar sobre a religião, sobre preconceito, sobre ser filha de santo, sobre várias coisas. Assim, quando você é do axé e você lida com pessoas, as pessoas têm curiosidade. Essa curiosidade você vai respondendo a partir de seus saberes e partir do seu Orixá. Você começa a falar do seu Orixá pra depois você falar de todos os outros. Você fala do seu Orixá e fala do Orixá do seu Pai ou da sua Mãe. Depois, você vai trazendo os outros porque é questão da família. É bem isso. Muito bacana esse processo (Sirlene).

A arte da performance, no caso da Sirlene, foi a metodologia que ela escolheu inicialmente para esse encontro com Oxum. O que ela devolve interferindo diretamente na sociedade a sua volta, além de já estabelecer um processo artístico-educativo por meio da capoeira em seu bairro, é a aproximação de seus alunos com o ambiente do Candomblé. Quando seus alunos vão até o Terreiro prestigiar sua saída de santo<sup>71</sup> e têm a oportunidade de conversar com seu Erê, ela dá oportunidade para que as crianças conheçam desde cedo um pouco do universo religioso, e elas terão abertura para acessar outras camadas de comunicação com suas ancestralidades. Assim sendo, colabora também para um processo inicial de desconstrução de preconceitos e empoderamento dessas crianças, o que reflete em uma mudança nos corpos e cotidianos não só dessas mulheres, mas também de quem está a sua volta. Isso introduz um pouco sobre o próximo item.

#### **4.4 Nessa cidade todo mundo é D'Oxum: corpo-território e o reflexo das filhas de Oxum em Alagoas**

Esta subseção da pesquisa se propõe a pensar o corpo das mulheres negras filhas de Oxum e as relações com o território alagoano; entendendo este corpo como um território de criações, percepções, imagens e sentidos. Nessa conjuntura, o conceito Corpo-território corrobora com esta escrita quando compreende as leituras e entendimentos de mundo a partir do corpo, da sua relação com o território, e do próprio corpo como territorialidade, assim sua concepção:

[...] propicia ao indivíduo entender o que está ao seu redor a partir do seu próprio corpo, de si mesmo, sua posse sobre o seu corpo, assim como uma territorialidade em constante movimento que para onde se desloca carrega consigo toda a bagagem cultural construída ao longo das suas trajetórias. O corpo é o lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define o outro, seja coisa ou pessoa (MIRANDA, 2014, p. 69-70).

Essa ideia de perceber o corpo considera todas as experiências vivenciadas por ele, admitindo todos os percursos como bagagem para refletir e entender o mundo a sua volta. – Permite ainda, que grupos denominados de “minorias” possam entender que o sistema dominante através de padrões impostos, gerenciem suas ações corporais. Estabelece seu modo de ser e se relacionar com o outro, visto que o corpo apreende diretrizes postas em forma de ordem, de cima para baixo (MIRANDA, 2014, p. 70).

---

<sup>71</sup> Festa de saída de yao de santo, é o ritual de iniciação de uma pessoa na religião.

Perguntada sobre a sua Nação religiosa, Mãe Leide trouxe uma resposta interessante sobre como se organizam os conhecimentos na sua vertente; que faz ligação com as trajetórias que compõem os seus saberes religiosos e éticos de vida:

[...] pra você ver né, que a gente não tem o pai Manoel como avó, ele é pai, mesmo... Então em conversa com ele, ele diz "gente, olhe, nós somos Angola jejê mahi vodun daomé." [...] "minha filha, você não pode deixar de fazer ou deixar pra trás o que você aprendeu". Lógico, você vai dar prioridade aquela rama que hoje você está. Aquela Nação que você está. Mas isso não quer dizer que você vai esquecer do que você deixou pra trás (Mãe Leide).

Na linha seguida por Mãe Leide, o conhecimento é entendido como uma ramificação, nada é descartado porque se escolheu frequentar outra Nação. Ou seja, a percepção sobre o mundo a partir destes conhecimentos acumulados se torna diverso e alargam ainda mais, caracterizando seu corpo uma territorialidade em movimento.

Quando a conversa com Mãe Mirian se encaminha para o campo do território alagoano, logo ela faz correlação entre os seus saberes religiosos e solo geográfico. Se identifica como filha da natureza das águas; um relacionamento de pertencimento a este solo não somente por ter nascido em Alagoas, mas sobretudo, por acreditar serem as águas suas divindades, as Orixás, suas mães:

Eu considero duas mães: uma me pariu, outra me criou. Né? Nanã me pariu, Oxum me criou. Então, hoje em dia, a casa é de Oxum e os axés da casa é de Nanã. Eu sou dividida entre as duas. Porque as duas são pertencentes às águas, né? Profundidades, meio e flutuante. Onde se encarga Nanã, Oxum e Iemanjá. Porque Iemanjá é o flutuante das águas. Oxum é o meio e Nanã é o suspiro. É as profundezas das águas, da lama, do lodo. É a senhora da morte, da chuva. Desde os primeiros tempos, do ar, quando teve os problemas das águas, que Nanã já é uma entidade aquática desse tipo.

Alagoas, aqui é a terra de Nanã, porque é banhada por duas lagoas imensas, né? Mundaú e Manguaba. Então eu tô com o pé naquilo que me pertence.

E Oxum, tem o rio São Francisco, né? Uma beleza de rio! Uma força enorme naquelas águas! E outros rios menores, mas aqui, é... eu trabalhei muito em hotel e chamava assim: Alagoas é paraíso das águas. Dizia, porque ela é banhada por rios, lagoas e mares. Quer dizer, que é uma terra banhada por três espécies de águas. Salgadas, salobras e doces. Né? Então é uma terra firme. E é aqui que eu estou de pé (Mãe Mirian).

Localizando os bairros periféricos de Maceió onde estas mulheres negras filhas de Oxum moram e/ou atuam, constato uma significativa respeitabilidade dos vizinhos e moradores adjacentes em suas falas. As três casas de Axé<sup>72</sup> aqui pesquisadas desenvolvem trabalhos sociais que incluem não só os adeptos da religião como as pessoas das comunidades. E todas participam de algum modo dessa troca entre o terreiro e os bairros de

---

<sup>72</sup> Mais uma forma de nominar os terreiros de Candomblé.

Maceió, seja com ações oferecidas e realizadas no próprio espaço do terreiro ou em oficinas ministradas por elas em outros ambientes da cidade e até mesmo municípios vizinhos, como dança, capoeira, dança dos Orixás, amarração de turbante, corte e costura, arrecadações e doações de alimentos, espaço para leitura e telecentro com foco na inclusão digital.

Essa interação projeta essas mulheres para um campo de maior visibilidade e conhecimento da população com elas, ao mesmo tempo em que vão se estreitando os laços de confiança e minimizando o preconceito (ainda que ele exista fortemente na cidade) aos seus arredores geográficos dos bairros em que moram ou nos ambientes de trabalho, os discursos são de recíproca respeitabilidade, incluindo as pessoas que cultuam outras religiões.

Com essas aparições em ações sociais, artísticas e religiosas, como é o caso das festas de xirê, estas mulheres vão ganhando notoriedade e convites para participarem de variados eventos, seja na área da religiosidade ou nas esferas da arte, cultura, política, educação, juventude, entre outras.

Essas participações também perpassam pelo âmbito das territorialidades, uma vez que estes corpos-territórios estão abrindo e conquistando novos espaços. No entanto, como o trajeto histórico da população negra vem sobrecarregado de preconceitos, elas dizem chegar nos lugares “incomodando” e refletindo os arquétipos de Oxum em seus corpos-territórios.

Não sou rica, mas eu gosto de me vestir bem e eu sou de Oxum, então trago Oxum nos meus arquétipos corpóreos. Gosto de estar bem comigo mesma. Gosto de estar bem vestida, bem adornada, bem maquiada e eu trago Oxum. Se Oxum vai lá e vai estar toda adornadíssima, por que eu não vou estar toda adornadíssima? Então, eu vou. É uma coisa que incomoda? É uma coisa que incomoda porque a gente sabe que quando chega as pessoas param assim e ficam assim “lá vem fulana, lá vem siclana”. (Lucélia).

Eu aprendi isso há muitos anos atrás. Quem faz acontecer, incomoda. Então, é o que eu tenho pra te dizer. Siga em frente, seja igual à nossa mãe. Guerreira, com um espelho na mão e é isso. (Mãe Leide).

Nesse contexto, é perceptível que o ambiente sofre alterações com a chegada e a participação destas mulheres nos lugares. Seus corpos-territórios, ao adentrarem um espaço, trazem consigo toda a representação de um povo. Se elas chegassem em um território e não falassem nada, ainda assim todos os arquétipos corporais comunicariam por elas, pois imagens são criadas a partir deste corpo-território que expressa e modifica o ambiente. Dessa forma, a ideia de território não é fixa e estes corpos-territórios, com suas simbologias instauram um novo território, pois “perceber o espaço, o território, as paisagens e lugares de convivência perpassam (sic) pelo elemento corpo, pois é ele quem representa os símbolos e os

signos responsáveis pela constituição dos territórios, bem como pelos saberes e valores socioeducativos (MIRANDA, 2014, p. 71).

A visão de Miranda (2014) compactua com a perspectiva da Poética da Ancestralidade: filosofia africana e educação antirracista; na qual o corpo ganha destaque, uma vez que, “o corpo é a condição para filosofar. o corpo potencializa a poética da ancestralidade, pois “ele é um território e desterritorialização, sendo assim, tem delimitado seus limites, mas transmuta para o encontro de outras demarcações” (SANTOS, 2014, p. 66, *apud* SANTOS; OLIVEIRA, 2020, p. 17).

Nessa conjuntura, a presença das mulheres negras filhas de Oxum realiza uma interferência direta nos espaços em que ocupam. Conquistando a cada aparição e atuação, nesses diferentes lugares, mais respeito, ao passo que desmistificam a visão de “que a nossa religião é o diabo não tem nada a ver com isso, nós somos filhos de Deus, nossos Orixás é representação da natureza, abaixo de Deus contém essas forças que nós chamamos de Orixás” (Mãe Mirian, em entrevista).

## 5 DANÇA DE OXUM: RECRIAR ARTISTICAMENTE NOSSA HISTÓRIA PARA MULTIPLICÁ-LA NO TEMPO DA ETERNIDADE

### 5.1 A dança de Oxum no contexto do sagrado

Neste subitem, trago a dança de Oxum descrita por alguns autores para termos um panorama dessa dança no contexto religioso. Em pesquisa de campo, tive contato com apenas 1 festa para Oxum na Casa de Iemanjá no terreiro de Pai Célio, onde Lucélia, interlocutora desta pesquisa, é Ekedy. Nessa experiência, saíram em torno de 20 Oxuns, de variadas qualidades, algumas delas foram: Yponda, Akare, Ijumu, Opará e Aladé. Foi uma grande festa. Nunca tinha presenciado uma roda tão grande com essa quantidade de participantes em processo de iniciação. Foi uma vivência linda e nova para mim. Era a primeira vez em que eu acompanhava uma cerimônia desde o início até o fim, me deliciando da comida da festa, após o xirê, onde o jantar foi oferecido a todos.

O espaço do terreiro é enorme, tem formato circular e fica localizado no meio de uma mata no litoral norte de Maceió. Esse contato direto com a natureza deixava mais evidente a relação dos cânticos e das forças energéticas dos Orixás, a exemplo do toque para Iansã, quando a ventania mais forte me chamou atenção ao balançar as árvores e plantas que envolvem o terreiro.

A dança de Oxum é trazida por Rosamaria Barbara (2002), em sua pesquisa de doutorado com o terreiro Axé Opô Afonjá de Nação Queto, e diz que o Ijexá é a dança típica de Oxum e esse ritmo musical um dos mais populares na Bahia, estado em que fica o terreiro observado por ela. Ademais, a pesquisadora destaca que:

o que mais caracteriza e manifesta a qualidade e a energia dos movimentos de Oxum é o movimento dos ombros, que é diferente do *jincá* de Iemanjá, pois o de Oxum é mais redondo, mais leve, suave, e ela o utiliza para atrair seus amantes ou as coisas que precisa. Cada orixá tem suas artes e artimanhas. Às vezes o orixá pára e dança mexendo apenas os ombros e as mãos, como se quisesse atrair as coisas, e desliza, leve e verticalmente, como se estivesse dentro da água, enfim, como se esvaecesse [...] Mais tarde Oxum inicia outra vez seu movimento com os pés dançantes. Ela anda muito rápido, como se tivesse patins por baixo, e aproxima-se das pessoas, mas repentinamente, muda de direção (BARBARA, 2002, p. 155-156).

Podemos observar que a dança de Oxum apresenta propósitos e significados em suas movimentações, não é o movimento pelo movimento, mas a gestualidade comunica. Beny (2021, p. 30-31) diz que “não há ação pela ação, cada gesto é simbólico, cada gesto está relacionado diretamente ao itan do Orixá, gerando assim uma dramaturgia na dança em que o

médium em transe corporifica as ações executadas pelo Orixá em suas atividades no Orum<sup>73</sup>”. Dessa maneira, “a dança contida no ritual torna-se mais que um meio facilitador da comunicação: torna-se a própria comunicação” (ZENICOLA, 2014, p. 115).

Verger (2000, p. 399) traz sua percepção sobre a dança de Oxum:

A dança dos adeptos de Osun imita o comportamento de uma mulher elegante e vaidosa, que vai banhar se no rio, enfeita-se com colares e pulseiras, agita os braços para fazê-los tilintar, abana-se graciosamente e contempla se com satisfação em um espelho. Ela é saudada pela exclamação "Ore ye yeo". [...] O ritmo que acompanha suas danças é do tipo denominado Ijesa, lugar da Nigéria onde corre o rio Osun.

O ponto de vista descrito acima por Verger tem uma comparação a comportamentos de mulheres, adjetivos que podem nos levar a um imaginário de movimentações que correspondam a esse estereótipo feminino. Observemos agora a descrição da Mãe Mirian sobre como ela entende a dança de Oxum:

que a dança de Oxum é imitando o balanço das águas. As correntezas dos rios, né? Que ela dança assim, com a mãozinha, é imitando. Tanto Oxum como Iemanjá e Nanã também é imitando o balanço das águas. É uma dança muito bonita que hoje em dia o Ijexá - chama-se Ijexá a dança - é uma dança que mexe com todo mundo. Até com a plateia, quando se toca o Ijexá, que canta, todo mundo se mexe, né? Então essa é a dança de Oxum, da nossa deusa. Uma deusa magnífica. Uma moça... nem sei dizer, é tanta coisa que ela é pra mim e pra todos aqueles que adoram. Porque Oxum é dona do ouro, Oxum que abre os caminhos do amor. Num é? Do financeiro. Essas coisas assim. E então a gente tem que venerar Oxum (Mãe Mirian).

Na compreensão de Mãe Mirian é evidente que sua comparação explicativa sobre a dança de Oxum tem relação direta com a movimentação da natureza. Ela ainda traz outras Iabás para argumentar que a movimentação das danças dessas Orixás é de qualidade das águas.

Rosamaria Barbara (2002) tem uma pesquisa ampla e detalhada com as danças das aiabás<sup>74</sup> e analisa cada uma separadamente. Na abordagem acerca da dança de Oxum, Barbara (2002, p. 166) diz que: “podemos sintetizar as danças de Oxum nos seguintes aspectos”.

- uma forma circular no começo e, sobretudo, na roda que constrói o espaço sagrado no qual acontecerá a incorporação. Esse movimento circular também é feito com os braços e com a postura do corpo, que é leve e mostra toda a sua coqueteria;

- uma ocupação do espaço durante o transe tranqüila e circular. Ela não se deixa levar para outras partes diferentes de seus círculos na água, aproxima-se das pessoas,

<sup>73</sup> Mundo espiritual (BENY, 2021, p. 30, 31).

<sup>74</sup> Neste momento, a palavra fidedigna que a autora usa em seu texto.

mas sempre com leveza, com gentileza, pois ela simboliza a água doce, a água dos rios que desce e leva consigo as coisas do mundo;

- um movimento contínuo, sem paradas, à semelhança da água que desce e tem um andamento constante. Ela é muito paciente, pois um dos elementos da magia é a paciência de saber esperar que o encanto lançado faça seu efeito;

- uma característica de sedução em todas as danças, mas sobretudo na de *tomar banho*: ela se prepara com movimentos tranquilos, como se a única coisa importante fosse o de se preparar para o seu papel, o da mulher bonita e que sabe usar esse seu valor.

A autora expõe ainda que todo movimento vindo do ijexá parte da bacia (região principal, pois está ligada aos órgãos da sexualidade e da reprodução), movimentos que reverberam em todo o corpo numa ondulação tranquila, que liga o alto com o baixo (cabeça - pés). Já os movimentos dos braços acontecem na horizontal, demonstrando seu lado social. Sabe como se portar com as pessoas, é a chefe da sociedade secreta das mulheres, além de ser uma rainha bonita. Seguindo a respiração, na vertical, os movimentos se abrem e retornam para ela. “Tem uma expansão do busto para a frente que volta a se fechar outra vez sobre si mesma. [...] Na dança de tomar banho, seu corpo se abaixa até o chão, utilizando então toda a sua verticalidade, pois, sendo água, está em cima e embaixo” (BARBARA, 2002, p. 166).

Essas pontuações sobre a movimentação da dança de Oxum, foram encontradas nos laboratórios de investigação de movimento, uma vez que há afinidades entre a dança de Oxum e as danças das tradições por mim estudadas para a elaboração do solo artístico.

## 5.2 Uso adaptado do método BPI para criação em dança contemporânea

A escolha do método de criação em dança Bailarino Pesquisador Intérprete (B.P.I.) se deu pela minha aproximação com essa forma de pesquisar e criar em Dança Contemporânea ainda na graduação. Essa sistematização foi desenvolvida pela professora Graziela Rodrigues a partir das suas vivências como bailarina. Rodrigues (2003, p. 147) diz que: ser “a inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência, na pesquisa de campo com memória afetiva do próprio intérprete”, a essência do método.

Os pressupostos iniciais do método BPI abordam a “Estrutura Física” – “o corpo-sentido é sistematicamente trabalhado. Procura-se atingir, a nível profundo, os ossos e músculos envolvidos em cada matriz de movimento” (RODRIGUES, 2003, p. 147). E o “Inventário pessoal” – “são seus registros culturais de relação com a terra. Na medida em que o bailarino vai se situando – no mundo e em si mesmo – ocorre a integração de vários aspectos que a princípio pareciam fragmentados (RODRIGUES, 2003, p. 147).

Para mim, o próprio trabalho de consciência corporal desenvolvido pela Cia dos Pés subsidia a estrutura corporal exigida no processo do Bailarino Pesquisador Intérprete. Bem como nos laboratórios de pesquisa de movimento, que “são dirigidos através de criações de dinâmicas relacionadas aos conteúdos e desdobramentos de linguagens provindas das fontes pesquisadas” (RODRIGUES, 2003, p. 148).

Usando o espaço que há para que eu possa falar sobre mim, escrevo agora um pouco de como percebo o meu processo buscando uma memória para este breve “Inventário Pessoal” outra etapa do método BPI:

Minha história de vida não existe sem que a dança não apareça na narrativa. O que tenho de registro guardado pela memória afetiva, me trazem sempre momentos em que o movimento tem o protagonismo na infância e adolescência de uma garota negra nascida e criada no bairro periférico da Ponta Grossa, em Maceió – Alagoas.

Tentando encontrar aproximações com os terreiros de matrizes africanas ainda durante a infância, me lembro com bastante frescor de ir com minha avó (de consideração<sup>75</sup>) a um terreiro em frente a nossa casa. Lá, me recordo de ver uma mulher de saia vermelha, dançando, girando, e pipocas caindo perto de mim. Me abaixo para pegar e comer, minha avó dá um tapa em minha mão antes que a pipoca chegue em minha boca e disse que daquela eu não poderia comer. Essa lembrança foi trabalhada no solo “Pipoca”<sup>76</sup> citado na introdução da dissertação, onde conheci e trabalhei com o método BPI. Na introdução há também as manifestações culturais que aprendi a dançar na infância.

Falar sobre mim, nesse processo todo de conhecer Oxum e suas filhas mais de perto, me tocou bastante em vários momentos. Fui afetada em pontos importantes no que diz respeito à relação delas com o sagrado; como a vida de cada uma é guiada e está, também, a serviço da religiosidade, porque não compreende a vida deslocada do âmbito do terreiro, sua ligação com Oxum.

Admito que a sensibilidade estimulada em perspectivas de intuição me provocou a estar mais atenta às minhas sensações e aos meus sentimentos, em meio ao meu cotidiano em que por vezes a velocidade das demandas “me rouba de mim”. Dar vazão e valorizar o sentir no meu dia a dia tem se mostrado um exercício de autoconhecimento poderoso. Ainda que minhas sensações corporais sejam afloradas pelo meu trabalho com a dança na Companhia

---

<sup>75</sup> Essa foi Dona Justina, mulher que minha mãe cuidou durante a sua velhice até a sua partida. Dona Justina, bondosa com minha família, nos chamou para morar em sua casa. Assim, ela é a única “avó” com quem vivi até os 4 anos de idade, pois não cheguei a conhecer meus avós por parte de pai e de mãe.

<sup>76</sup> Este solo de dança pode ser visto pela plataforma de streaming Youtube, busque por: Pipoca - Joelma Ferreira.

dos Pés, lugar de aprendizagem que perpassa o corpo, seja pelo estudo mais anatômico e de consciência corporal, seja de modo mais “holístico” que cria subjetividades que dão sentido a minha existência ou ainda com as leituras que fazemos.

Para mim, fora desse ambiente profissional, o compromisso com meu corpo e com o sentir me pede a mesma atenção. Nessa linha de pensamento, destaco a importância da arte/dança que me faz enxergar a vida sob novas perspectivas e me lança para diferentes territórios geográficos e de saberes que ampliam minha visão sobre o mundo.

Percepções que me pedem para tornar minha experiência como suporte para a etapa do método “co-habitar com a fonte”. Onde ocorrerá a adaptação do processo do BPI para melhor adequação no que diz respeito ao contexto de pandemia que ainda vivemos.

Nesse método, a pesquisa de campo é uma etapa extremamente importante, em que o pesquisador vai entrar em contato com o dia a dia da comunidade religiosa (no caso desta pesquisa), até que ele perceba estar “esquecido” do seu objetivo ali. Quando chega nesse nível de envolvimento, o pesquisador está na fase chamada “co-habitar com a fonte” (RODRIGUES, 2003, p. 148). Essa fase não foi possível realizar com uma frequência de encontros que me permitisse notar-me como uma delas, filhas de Oxum iniciadas. A adaptação se dá exatamente na pesquisa de campo, onde eu amplio o co-habitar com a fonte considerando toda a minha trajetória como dançarina e pesquisadora das danças populares e contemporânea. Somadas às vivências com as mulheres filhas de Oxum, as quais acompanho o trabalho. Pois, para Graziela Rodrigues (2003, p. 147):

O processo apresenta em seu eixo de ação uma visão do que seja a pessoa, na condição de bailarino, como pesquisadora de si mesma no confronto com determinadas realidades, que propiciam-lhe viver os papéis que emergem destes contatos. O fato do processo estar vinculado a um contexto nacional, bojo de várias manifestações culturais, não significa que o seu principal objetivo esteja voltado para uma estética brasileira, mas sim para o que ela nos propicia: o desenvolvimento das potencialidades artísticas numa relação mais direta do bailarino com a vida ao seu redor.

Nessa linha de pensamento, eu realizei a etapa “co-habitar com a fonte”. Pois, para minha pesquisa de movimento me atentei principalmente a ideia de desenvolver as potencialidades artísticas numa relação minha, mais direta a vida ao meu redor. Ou seja, toda experiência vivenciada ao longo de 13 anos na Companhia dos Pés, estudando danças populares tradicionais que são de matrizes africanas, adicionadas as aulas de Dança dos Orixás realizadas tanto na produção do filme Cavalo, lecionadas pela Mãe Leide, como também estas mesmas aulas ofertadas na Casa de Iemanjá de Pai Célio e ministradas pela Ekedý Lucélia.

Com a Mãe Mirian, a proximidade vem de acompanhar sua trajetória com o samba de roda e de ver em seu terreiro, a saída de santo de Oxum, da Ywo Sirlene quando se iniciou. Todas essas experiências estão pulsantes nesse processo de revisitar minha história e encontrar nas relações de estudo de campo, seja com as danças populares ou com a Dança dos Orixás, o corpo negro que traz nele todo o conhecimento. Com a oralidade perpetuando no fazer, no dançar, nos movimentos, a sabedoria que constrói meu corpo enquanto bailarina que pesquisa sua própria história e leva para a cena uma dança pessoal e coletiva, por reconhecer no meu percurso a presença dessas mulheres que aqui pesquiso.

A pesquisa de campo me levou a uma única experiência em festa de Oxum neste período de pandemia, mas os instrumentos tecnológicos como os vídeos, as fotografias, áudios, diário de campo, foram usados para análise e percepção dos movimentos das filhas de Oxum, recursos também considerados pelo método.

No estudo prático de investigação de movimento, em laboratório, há momentos em que vão fixando-se sínteses de movimentos. Essas sínteses irão construir uma personagem e à medida que a personagem vai explorando o trabalho nesses estudos, o roteiro de apresentação pode iniciar seu desenvolvimento. Além dessa formatação de criação, o roteiro recebeu fortes influências das entrevistas com as mulheres negras filhas de Oxum, tanto as individuais quanto a entrevista em grupo focal.

As informações sobre como elas se colocam no cotidiano, como percebem Oxum no dia a dia e nos seus corpos em movimentos foram cruciais para o desdobramento dos planos. Nesse instante, muitos arquétipos de Oxum foram tomados como ponto de partida para a movimentação da dança. Trago como exemplo, as correlações entre os arquétipos de Oxum e as danças populares; a fertilidade e o quadril como parte do corpo ligados a Oxum que foram associadas ao tambor de crioula, o cacuriá, as baianas; danças que tem o foco de movimento no quadril. Essa percepção ficou explícita durante os laboratórios de investigação, onde meu repertório corporal foi trazendo as referências já estudadas em campo em outrora e estão presentes no meu corpo. Assim, encontrei juntamente com a diretora do solo Gessyca Geyza, três Ps que sustentaram a linha dramática e que vieram dos arquétipos de Oxum: Poder, Prazer e Política.

A relação das danças populares com os arquétipos de Oxum, contribuem para outras leituras de dança e de mundo quando abordadas na cena da Dança Contemporânea, compreendendo o espaço da Dança Contemporânea como um ambiente onde a diversidade de interpretações pode também ocorrer diante da mescla destes conteúdos.

A dança é um ponto convergente para nós cinco, mulheres desta pesquisa. Todas nós temos a dança como prática de expressão, sobrevivência, poder de influenciar e ser flexível, influenciar-se, educar, entre outras formas de utilizar-se dessa linguagem.

### 5.3 O chão (re)cria danças e histórias

Os “planos de composição” criados por André Lepecki (2010) são adequados para pensar na relação da minha dança com o chão que escolhi para dançar. O pesquisador expõe em um artigo sete tipos de planos de composições. Eu elenco três deles. O primeiro “Primeiro plano, ou plano introdutório, ou plano do quadrado branco de Feuillet”, em que Lepecki relaciona o chão em que se dança com uma folha em branco discutindo o pensamento de Feuille. Em seguida, recorre a Valéry por meio de Carter para lembrar-nos de que:

a condição primeira de possibilidade da dança não é o corpo, não é o movimento de braços e pernas, não é a terraplanagem. Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de mais nada um chão liso, terraplanado, calcado e recalçado (LEPECKI, 2010, p. 14).

Lapecki (2010, p. 15) diz ainda que com o chão liso é que o dançarino pode apresentar-se sem negociar “acidentes de terreno”. Ou seja, um chão liso que acomode sua dança e este não tenha participação na construção dos movimentos. Um chão silenciado, que não pode desafiar ou interferir no corpo em movimento. A reflexão que acompanha esse entendimento é de suma importância, visto que o autor aponta que esses “acidentes de terreno” são os reflexos da história que atingem a superfície da terra e faz uma consideração pertinente:

Se Deleuze nos falou da folha em branco como repleta de clichês que devem ser desfigurados de modo que algo novo possa se expressar em seu plano, o caso aqui é de um espaço branco repleto da violência que o fez e que o constitui como ilusoriamente “neutro” (2010, p. 15).

Essa colocação levanta uma discussão significativa ao suscitar esse espaço branco como desprendido de conhecimento, referências históricas, “neutro”. O chão em que me disponho a dançar é um solo de trajetória marcada pela disputa e violência. Coloco a disputa questionando: que imagem o Estado alagoano construiu e mantém em evidência e à venda para o turismo? E quais incentivos e visibilidade / valorização o povo e os artistas alagoanos recebem?

Como dito anteriormente, a cultura negra de matriz africana – por meio da religiosidade afro-brasileira – foi marcada na história pela maior agressão em forma de preconceito religioso. Olhar para este chão é enxergar tal violência, mas é também o reconhecer como sinônimo de resistência e potência sobretudo por já ter abrigado o quilombo dos Palmares – na Serra da Barriga. O que imprimir e/ou deveria imprimir o sentimento de orgulho e resistência para o povo brasileiro.

O conceito de Dança Contemporânea abordado aqui por Lepecki é posto como uma proposta de planos de composição de uma política do chão.

O outro plano escolhido se chama “Segundo plano, ou o plano fantasma”. Lepecki desperta meu olhar não somente para os buracos no piso, mas me põe a refletir sobre o que acabou na história, porém ainda tem continuidade. Entre outros fatores, exemplifica com o fim da escravidão que não acabou com o escravagismo e com corpos negligenciados, esquecidos e enterrados na história, que surgem nos desequilibrando para além da intenção do movimento. O autor deixa duas questões importantes para pensarmos: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?

“O quarto plano, ou o plano da gravidade, ou do tropeço”. Nesse plano de composição, Lepecki (2010, p. 17) discorre sobre a experiência de Fanon:

Caminhando por Lyon, Fanon descobre por meio do tropeço que um chão não é só terreno, mas é sempre composto também de atos de fala. E descobre que todo ato de fala é um corpo a corpo com a linguagem, um embate em que o terreno social se organiza produzindo e reproduzindo corpos [...] Passeando pela cidade como um bom burguês, jovem, médico que era, Fanon escuta uma voz vinda do outro lado da rua: “Mamãe, olha o preto!”. E de novo: “Mamãe, olha o preto estou com medo!”. As palavras da criança crivam-no como balas, ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, de qualquer jeito revelando uma balística da linguagem: “tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal” (FANON, 1967, p. 109 *apud* LEPECKI, 2010, p. 17-18).

Nessa narração, destaco ainda o trecho final “tropecei, Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal”. Esse trecho me leva diretamente para as interpretações que encontrei para o espetáculo resultante desta pesquisa, *Inu(n)dação*. O que é a inundação senão uma tomada de território pela água, sem pedir licença e sem diálogo porque já esperou o bastante para ser água, vista, valorizada e cuidada? Do mesmo modo que mover-se na horizontal é o ambiente em que a água tem total liberdade de locomoção e de ser, ainda que haja barreiras, quando necessário, ela arrasta tudo. Como uma reivindicação pelo chão que também é nosso, dessas mulheres negras filhas de Oxum que zelam pela manutenção da sua força e fé por meio das águas.

## 5.4 Inundação: Descrição do processo de criativo do solo em dança contemporânea

### 5.4.1 Pesquisas para a construção da proposta cênica

Palavras-chave que podem nortear nosso imaginário na busca pelo nome do espetáculo: ocupação; abundância; fertilidade; morte e vida.

Possibilidades de nome para o espetáculo:

#### 1. Inu(nd)ação / Inu(n)dar

Um transbordamento de água sobre uma área seca. As letras entre parênteses trazem a possibilidade de outras leituras, como: ação de inundar; sendo *inu* uma palavra em yoruba que significa ventre, a tradução toma outra proporção que se filia perfeitamente ao trabalho.

Correlação com dilatação:

1. Aumento de extensões, proporções; alargamento, ampliação.
2. Aumento do volume de um corpo.

#### 2. Ventrículo / Ventricular / Nuclear

Construindo relação entre ventre e coração. Ambos são cavidades que possuem canais de conexão; órgãos e sistemas irrigados por fluídos, águas, símbolos de Oxum, como as trompas (no caso do útero) e as artérias (do coração). Além disso, são fortes símbolos de vida e fertilidade. O que nos conduz a Oxum. Encontramos também os ventrículos cerebrais, o que nos conecta ao Orí.

- Ventrículos cerebrais

Para estes temas mais específicos do funcionamento do corpo, recorri aos vídeos da professora de anatomia Celimara Gama Lima (2017) na plataforma de streaming Youtube, onde ela explana que o sistema ventricular é uma rede de cavidades preenchidas com líquido cefalorraquidiano (ventrículos) dentro do cérebro. Existem quatro ventrículos: Dois ventrículos laterais dentro dos lobos do cérebro. Terceiro ventrículo encontrado entre os tálamos.

A palavra ventrículo significa cavidade. Temos ventrículos no coração e no encéfalo (cérebro). Ambas as cavidades presentes na cabeça ou no cérebro são preenchidas por líquidos. No caso dos ventrículos cerebrais, o líquido se chama líquido e ele é responsável pela proteção do sistema nervoso.

A função dos ventrículos cerebrais é diminuir o peso do cérebro e ajudar na produção do líquido (protege o sistema nervoso). É como se o sistema nervoso estivesse imerso dentro de uma caixa de água. Esse líquido (líquor) faz um trajeto da cabeça até chegar às veias (circulação sanguínea).

- Ventrículos do coração

Em vídeo dinâmico na plataforma de streaming Youtube, o fisioterapeuta Flávio Miranda (2018) explica o funcionamento dos ventrículos. O ventrículo esquerdo é a membrana cardíaca que bombeia o sangue ao corpo para fornecer as necessidades de todos os tecidos e pilhas no corpo. O ventrículo direito bombeia o sangue até aos pulmões para renovar seu índice de oxigênio.

O coração é responsável pela oxigenação e circulação sanguínea. Os ventrículos são cavidades que recebem e enviam o sangue que será distribuído para as artérias de todo o corpo. O coração representa não só a vida, como a manutenção da vida.

**Palavras em iorubá:** Ventrículo: *Ategum*; Coração: *Okan*; Cabeça: *Ori*; Ventre: *Inu*.

### **3. Omiara (Corpo Água)**

**ara** = corpo **omi** = água

Pensando o rio/Oxum como um corpo água ou d'água.

Veias do rio e veias do corpo humano desenham caminhos. As primeiras em territórios geográficos, a segunda em corpos-territórios. São água e sangue em circulação, promovendo vida.

**Imagem 1. Território d'água**

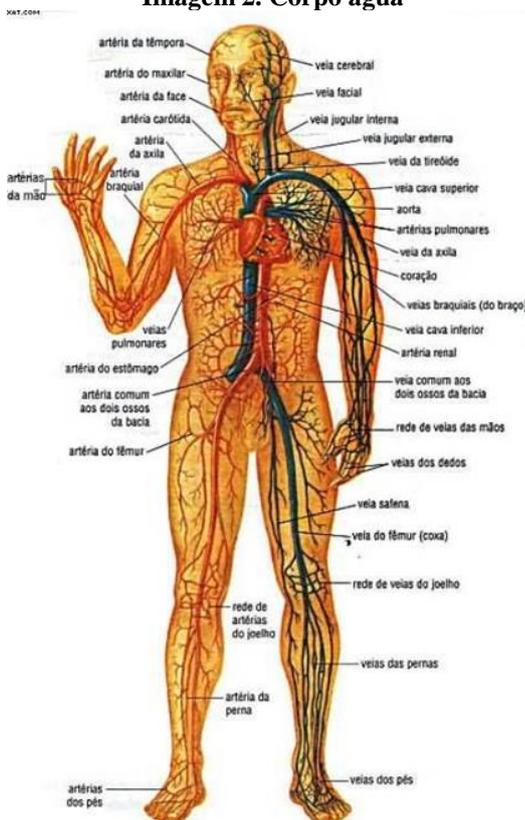


Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/802719>>.

No artigo escrito por Carlos Diego (2019) esse mapa com as “veias do Brasil”, mostrando a rede de caminhos formados por cada corpo hídrico brasileiro, registrados nos 27 Estados utilizando bases públicas de dados.

A distribuição das cores localiza em azul é a Bacia do Rio Amazonas, na região norte do país. As outras 8 bacias formam a hidrografia brasileira, estão identificadas em outras cores.

**Imagem 2. Corpo água**



Fonte: Imagem Google<sup>77</sup>.

### **Disparadores criativos para construção dramatúrgica:**

- *Sobre Oxum*: útero, ventre, coração, poder, prazer, política. Mulheres que jorram sangue, leite, água.
- *O rio*: olho d'água, nascente, pulsação, fluxo, trajeto.
- *Pulso*: água subterrânea (relação com útero-coração-ijexá).
- *Travessia*: em direção à superfície (um caminho sem confronto, busca por rachaduras e fendas para a passagem. Relação com a diplomacia de Oxum).
- *Olho d'água*: nascente (parindo oxum. Relação com o descobrir-se filha de Oxum).

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/599260294147507449/>>.

**Imagem 3. Olho d'água**



Fonte: imagem Google.

- *Imagem*: Olho d'água

- *Rio revolto*: Quem escolhe o fluxo sou eu! (Reconhecendo a Oxum que me habita. Corpo político).

- *Inundação*: Terra inundada também é terra que inunda (corpo território. Corpo que se afirma. Junto a essa afirmação estão o amor-próprio, o direito ao prazer...).

### **Referências músicas**

Lista de músicas sobre Oxum que podem direcionar a musicalidade do espetáculo. Encontra-se no aplicativo de músicas Deezer: [https://www.deezer.com/br/playlist/9003911742?utm\\_campaign=whatsapp-message&utm\\_source=user\\_sharing&utm\\_medium=mobile&utm\\_content=playlist-9003911742&d](https://www.deezer.com/br/playlist/9003911742?utm_campaign=whatsapp-message&utm_source=user_sharing&utm_medium=mobile&utm_content=playlist-9003911742&d).

Povoada – Sued Nunes: <https://www.youtube.com/watch?v=dIFzUVxAb8c>.

### **Escolha do espaço**

- Praça pública

- Disparadores criativos: “O corpo território”; “O corpo encantado das ruas” de Luiz Simas.

- Pensar a capacidade que a vida urbana tem de produzir terreiro “não como um espaço de rigidez ligado ao rito religioso apenas. O terreiro como qualquer território praticado na dimensão do encantamento do mundo.”

### 5.4.2 Pesquisa de locação

No fim de tarde de um domingo, saímos pela cidade de Maceió, Gessyca, Mereu (seu companheiro, quem nos emprestou o carro e dirigiu nesse dia para nós) e eu, visitando alguns bairros periféricos e próximos das casas das mulheres negras filhas de Oxum participantes desta pesquisa. A princípio foi uma escolha interessante, apresentar o espetáculo no território geográfico onde elas vivem seus cotidianos. Porém, cada bairro tem suas especificidades geográficas, e as praças, estruturas arquitetônicas amplas que permitem uma boa circulação de crianças, jovens, adultos e idosos, entretanto não comportava a nossa ideia de projeção mapeada. Para isso acontecer, é necessário basicamente um espaço em que se possa projetar, como um tecido branco, uma tela, uma parede, entre outras coisas, um suporte concreto.

Fotografamos as praças e enviamos para o Werner Salles, para comparar entre elas as suas qualidades e desvantagens considerando as logísticas técnicas, que além da exigência básica de uma parede que receba a projeção, necessita-se de pontos de energia elétrica, seja um de poste de iluminação pública, seja uma residência mais próxima da praça em que os moradores aceitem disponibilizar a energia elétrica de sua casa. Ainda assim, é pertinente ter a assistência de um gerador de energia para garantir que a apresentação aconteça, caso ocorra queda de energia no local.

Entre as praças visitadas, a Praça do Rui Palmeira no bairro do Vergel do Lago foi a escolhida, quem sugeriu o espaço, depois de um insight, foi o Mereu. Mesmo que nenhuma das quatro mulheres interlocutoras da pesquisa more próximo à praça, confirmamos essa como a melhor, por ter na sua estrutura um pequeno palco feito de cimento com uma parede (“fundo do teatro”) em que iremos projetar. Tal parede corresponde ao muro de um PM Box<sup>78</sup>. Essa arquitetura de “palco” foi pensada para a realização de eventos na comunidade e para ela, com a organização dos policiais militares que ali trabalham. É comum também que grupos de Capoeira realizarem seus encontros de aula nesse local.

Outro fator valoroso é a localização do bairro do Vergel, ele é banhado pela Lagoa Mundaú, uma das mais importantes do Estado de Alagoas. Inclusive, grande parte da população que mora no Vergel tira seu sustento dela, por meio do sururu, peixe e caranguejo. Homens e mulheres trabalham na pesca e produção do produto até chegar a ser vendido. Nesse caso, torna-se relevante que esse público possa assistir ao espetáculo.

---

<sup>78</sup> PM Box – Espaço da Polícia Militar de atuação local, geralmente instalado em bairros e comunidades.

Mais uma razão que justifica a escolha da praça é minha relação afetiva com o bairro. Estudei da quinta série ao primeiro ano do ensino médio em uma escola pública da rede estadual onde hoje sou professora, e poucos são os meus alunos que já me viram em cena. Dancei quadrilha junina no bairro durante 10 anos na adolescência e esse período me trouxe vários amigos com os quais a amizade segue resistindo ao tempo e à distância.

Vejamos as fotos para melhor compreensão espacial:

**Imagem 4. Escolha do espaço**



Fonte: Gessyca Geysa, dezembro de 2021.

**Imagem 5. Escolha do espaço**



Fonte: Gessyca Geysa, dezembro de 2021.

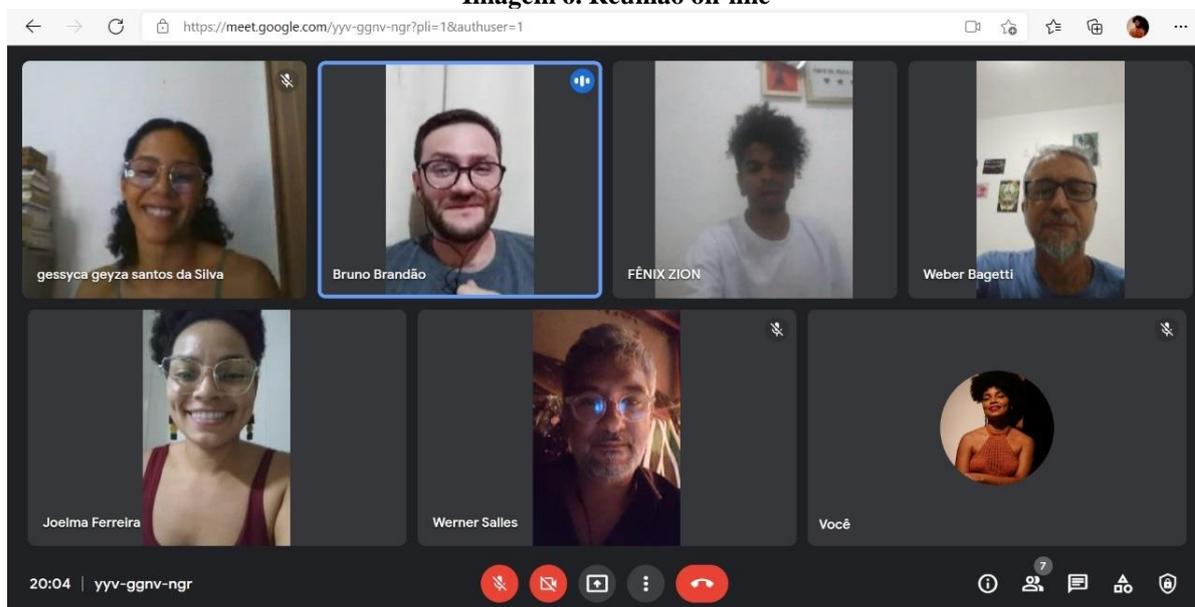
É esperado que até o dia da apresentação do trabalho esses troncos de árvore não estejam mais nesses lugares. Se estiverem, serão inclusos como parte do cenário. É atribuição da concepção do espetáculo estudar o ambiente e incluí-lo como parte do espetáculo, assim

como o espaço interfere diretamente compondo na movimentação coreográfica da dança apresentada.

### 5.4.3 PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção iniciou com reuniões on-line com cada equipe separadamente: direção, figurino, música e projeção. Depois de explicamos toda a proposta do trabalho artístico, foram realizadas reuniões gerais à medida que achávamos necessário compartilhar as ideias que estavam sendo construídas no campo do imaginário. Outrossim, avaliamos que seriam importantes que os outros setores de criação soubessem do andamento de cada “setor”.

**Imagem 6. Reunião on-line**



Fonte: *Print do Google Meet*<sup>79</sup> – acervo da pesquisadora.

### 5.4.4 MÚSICA

Bruno Br, que assinou a trilha sonora do espetáculo, me relatou um pouco do seu percurso para criar as músicas:

a trilha sonora original de “Inundação” partiu das referências e características que envolve o Orixá Oxum. A construção das músicas buscou evidenciar os quatro elementos da natureza. Porém, um deles ganhou mais destaque, a água, elemento imprescindível para a sobrevivência de qualquer ser vivo na terra. Este elemento trabalhado na construção das músicas, junto com efeitos eletrônicos, faz conexões

<sup>79</sup> Plataforma de reuniões virtuais bastante utilizada no decorrer da crise pandêmica.

entre o tradicional e o contemporâneo. Assim, buscamos trazer elementos sonoros que caracterizam os estados físicos em que a água pode ser encontrada. Esses elementos sonoros são mesclados com o ritmo Ijexá, característico do Orixá Oxum e melodias autorais, que imprime nossa preocupação em manter viva as tradições<sup>80</sup>.

Bruno Br é um músico com uma trajetória expressiva em Alagoas e está em formação na área das artes plásticas. Sua sensibilidade encontrou caminhos que comungam com os imaginários de Oxum trazidos para esta dissertação pelas filhas de Oxum.

O movimento dos sons das águas e a sua capacidade de expansão também são pontos importantes e que nos remete diretamente para o nome do espetáculo. É possível ouvir em diversos trechos que essa é uma característica ou até o fio condutor da construção da trilha sonora.

Os efeitos sonoros foram trabalhados de modo que se imagine e sinta essa presença do elemento água, preenchendo os espaços e criando momentos de silêncio (pausas) e de preenchimento.<sup>81</sup>

Um aspecto valoroso para esse solo é aproximar o público de uma experiência “molhada coletiva”: A inu(n)dação. A soma de todas as gotículas de água que compõem nosso corpo, sentindo a energia das águas no palco e em coletividade perceber a unidade.

#### 5.4.5 FIGURINO

Fênix Zion, graduada em Dança pela Universidade Federal de Alagoas e em Moda pela Escola Técnica de Artes da UFAL – ETA, escolheu o conceito do Afrofuturismo como referência para desenvolver o figurino do espetáculo. Depois de uma reunião para explicar toda a ideia sobre o solo, Fênix me apresentou sua pesquisa sobre Oxum e palavras que guiaram sua criação. Podemos conferir logo abaixo:

---

<sup>80</sup> Relato através de aplicativo de mensagem.

<sup>81</sup> Relato através de aplicativo de mensagem.



Imagem 8. Pesquisa figurino

**MESTRADO - JOELMA FERREIRA - CAVALCO (FILME)**  
**CANDOMBLÉ - Orixá Oxum - Filhas de Oxum**  
**PERFORMANCE - INUNDAÇÃO**  
 IYÀ BINAN MÃE MIRIAN  
 YÀLORIXÀ LEIDE SERAFIM OLODUM  
 EKEDY LUH SILVA  
 YWÔ SIRLENE GOMES

**PALAVRAS-CHAVE: COTIDIANO E URBANIDADE**  
 PODER, POLÍTICA E PRAZER

**REFERÊNCIAS ESTÉTICAS**  
 STREET WEAR E SPORT WEAR  
 ANOS 80/90/2000 – ANOS 3000  
 AFROPUNK, HIP HOP E AFROFUTURISMO

**TENDÊNCIAS**  
 MODELAGEM FLÚIDA, ASSIMÉTRICA OU OVERSIZED  
 OMBREIRAS, BALACLAVA E LUVAS  
 TECIDO ESTAMPADO COM GRAFISMO ÉTNICO  
 PALETA DE CORES: AMARELO, CINZA E AZUL

**INUNDAÇÃO**  
 É O MESMO QUE ENCHARCAR,  
 SUBMERGIR, BANHAR, MOLHAR,  
 UMEDECER, TOMAR, INVADIR E  
**OCUPAR.** O QUE SIGNIFICA OCUPAR  
 PARA QUE DESCENDE DE OXUM?



Fonte: Fênix Zion. Acervo da pesquisadora.

### Imagem 9. Pesquisa figurino

#### QUALIDADES DO ORIXÁ OXUM

[HTTPS://OCANDOMBLE.COM/2008/10/23/QUALIDADES-DO-ORIXA-OXUM/](https://ocandomble.com/2008/10/23/qualidades-do-orixa-oxum/)  
OUTUBRO 23, 2008 POR MANUELA

SÃO DEZESSEIS QUALIDADES DE ÒSUN:

- ÒSUN ABALÔ É UMA VELHA OXUN, DE CULTO ANTIGO, CONSIDERADA IYÁ OMINIBÚ, TEM LIGAÇÃO COM OYÁ, OGUN E OXÓSSI, VESTE-SE DE CORES CLARAS, USA ABEBÉ E ALFANGE.
- ÒSUN IJÍMU OU IJIMÚ, É OUTRO TIPO DE OXUN VELHA. VESTE-SE DE AZUL CLARO OU COR DE ROSA. LEVA ABEBÉ E ALFANGE, TEM LIGAÇÃO COM AS IYAMÍS, É RESPONSÁVEL POR TODOS OS OTÁS DOS RIOS.
- ÒSUN ABOTÔ TAMBÉM UMA VELHA OXUN DE CULTO ANTIGO, LIGADA AS IYAMÍS, FEITICEIRA, CARREGA ABEBE E ALFANGE, TEM LIGAÇÃO COM NANÃ, OYÁ DE CULTO IGBALÉ.
- ÒSUN OPARÁ OU APARÁ SERIA A MAIS JOVEM DAS ÒSUN, E UM TIPO GUERREIRO QUE ACOMPANHA ÔGÚN, VIVENDO COM ELE PELAS ESTRADAS; DANÇA COM ELE QUANDO SE MANIFESTAM, JUNTOS NUMA FESTA; LEVA UMA ESPADA NA MÃO E PODE VESTIR-SE DE COR DE MARRON AVERMELHADO, A SENHORA DA ESPADA.
- ÒSUN AJAGURA OU AJAJIRA, OUTRA OXUN GUERREIRA QUE LEVA ESPADA, JOVEM, TEM LIGAÇÃO COM YEMANJÁ E XANGÓ
- YEYE OKE OXUN JOVEM GUERREIRA, MUITO LIGADA A OXÓSSI, CARREGA OFA E ERUKERE
- YEYE ÌPONDÁ É TAMBÉM UMA OXUN GUERREIRA LIGADA A IBUÁLÂMÒ, YEYE PONDÁ É RAINHA DA DA CIDADE QUE LEVA SEU NOME ÌPONDA, LEVA UMA ESPADA E VESTE-SE DE AMARELO OURO E BRANCO QUANDO ACOMPANHA OXAGUIÃ.
- YEYE OGA É UMA OXUN VELHA E MUITO GUERREIRA, CARREGA ABEBE E ALFANGE
- YEYE KARÉ É UM OXUN JOVEM E GUERREIRA, LIGADA A ODÉ KARÈ, LOGUN EDÉ.
- YEYE IPETU É UMA OXUN DE CULTO MUITO ANTIGO, NO INTERIOR DA FLORESTA, NA NASCENTE DOS RIOS, LIGADA A OSSAIYN E PRINCIPALMENTE A OYÁ DADA A SUA LIGAÇÃO COM EGUN.
- YEYE AYAALÁ - É TALVEZ A OXUN MAIS ANCESTRAL DENTRE TODAS, VESTE-SE DE BRANCO, LIGADA A ORUNMILÁ E AS IYAMIS, CONSIDERADA A AVÓ.
- YEYE OTIN - OXUN COM ESTREITA LIGAÇÃO COM ÌNLÈ, LIGADA A CAÇA E USA OFÁ E ABEBÉ.
- YEYE IBERÍ OU MERIMERIN - OXUN NOVA, CONCENTRA A VAIDADE E TODA BELEZA E ELEGÂNCIA DE UMA OXUN, DIZEM QUE SER A OXUN DE MÃE MENININHA DO GANTOIS.
- YEYE MOUWÒ- OXUN LIGADA A OLOKUN E YEMANJÁ, GRANDE PODER DAS IYAMÍS, VESTE-SE DE CORES CLARAS E USA ABEBÉ E OFANGE.
- YEYE POPOLOKUN - OXUN DE CULTO RARO, LIGADO AOS LAGOS E LAGOAS,
- YEYE OLÓKÒ - OXUN GUERREIRA , VIVE NA FLORESTA NOS GRANDES POÇOS DE ÁGUA, PADROEIRA DO PÓÇO.

REVISÃO: FERNANDO D'OSOGIYAN

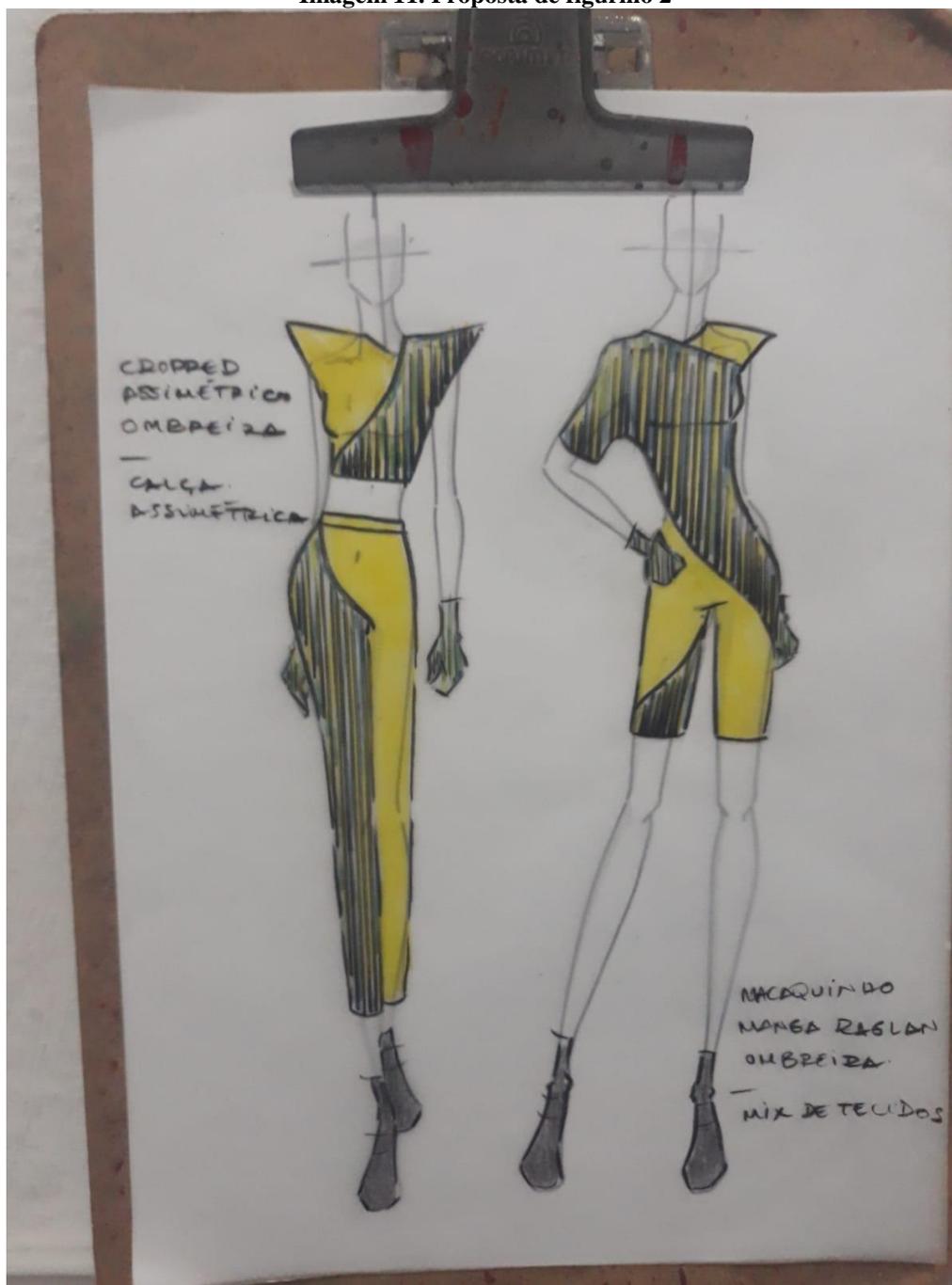
Fonte: Fênix Zion. Acervo da pesquisadora.

Imagem 10. Proposta de figurino 1



Fonte: Fênix Zion. Acervo da pesquisadora.

Imagem 11. Proposta de figurino 2



Fonte: Fênix Zion. Acervo da pesquisadora.

**Imagem 12. Figurino modelo final**



Fonte: Fênix Zion. Acervo da pesquisadora.

### 5.4.6 ESPAÇO

Com a música e o figurino sendo desenvolvidos, fui com a equipe da Núcleo Zero<sup>82</sup> a campo a fim de conhecer o espaço da apresentação. A fotografia a seguir documenta o processo de medição do palco que irá receber a projeção, assim como a distância entre o ponto que o projetor deve estar e a parede do fundo do palco. Houve o estudo de quais postes de iluminação pública serão apagados no dia da apresentação. Para isso acontecer, foram elaborados documentos de solicitação de realização do evento, com pedidos enviados para o Secretário Municipal de Segurança Comunitária e Convívio Social, atualmente o Sr. Thiago Prado, e a solicitação de desligamento da iluminação pública enviada ao Superintendente Interno Municipal de Iluminação na pessoa do Sr. Cícero Rodrigo Cavalcante. Esse trabalho de produção ficou sob a responsabilidade da profissional Adda Karolina Feitosa. Os respectivos documentos estão anexados a esta dissertação.

**Imagem 13. Visita técnica**



Fonte: Wanderlândia Melo, acervo da pesquisadora.

### 5.4.7 ROTEIRO DA MONTAGEM – *INU(N)DAÇÃO*

#### **Ideia geral para as cenas 1 e 2**

Água doce. Leveza. sedução. fertilização.

---

<sup>82</sup> Produtora de vídeos e outras artes como cinema, ilustração, designer gráfico. Foi a empresa responsável pela realização do filme *Cavalo*, o qual participei e citei sobre a experiência na introdução desta dissertação.

Um canto anuncia e conduz a dança de sedução de Oxum. É água que não confronta, mas sim abre passagem sabendo bem por onde passar e levando consigo o que precisa levar. Sem pressa.

## CENA 1

### **Encantamento do mundo**

SEM PROJEÇÃO.

Ouvimos o canto de Joelma. Ela surge (iluminação começa a acompanhar o movimento da dançarina) e aos poucos se direciona ao público e caminha entre eles, cantando como uma saudação, um convite e agradecimento pela presença de quem chegou. É nesse primeiro momento que se constrói a ideia de um “quilombo” efêmero. Um encontro de passagem, como um rio e suas águas correntes; Joelma seguirá caminhando até chegar ao palco.

## CENA 2

### **Fertilizar**

PROPOSIÇÃO PARA PROJEÇÃO: fio de água abrindo passagem/escorrendo (Se possível trazer para o mover dessa água a sensação de circularidade. É a primeira vez que a projeção vai aparecer, é importante que ela vá chegando aos poucos, “fertilizando”, “germinando”).

O ponto de partida para a criação da movimentação desta cena se deu pela exploração de movimentos arredondados com o corpo e sinuosos como as águas doces e tranquilas. Em um tempo de execução mais delatado trazendo o público para o tempo/clima da cena.

Chegando à beira do palco (proscênio), à medida em que Joelma desenvolve a sua dança, começará a desenhar um círculo com seus movimentos. Este grande círculo é desenhado três vezes no espaço. A movimentação circular e lenta vai gradualmente se tornar em um giro no eixo, no meio do palco, com os braços abertos, até que esse giro chegue no ápice da sua velocidade.

OBS: nesse momento gradual de transição de movimento para chegar no giro no eixo, a projeção também começa a realizar uma transição para imagem mais clara deixando a projeção com essa sensação de “poeira d’água”.

### CENA 3

#### **Nuvem de poeira d’água**

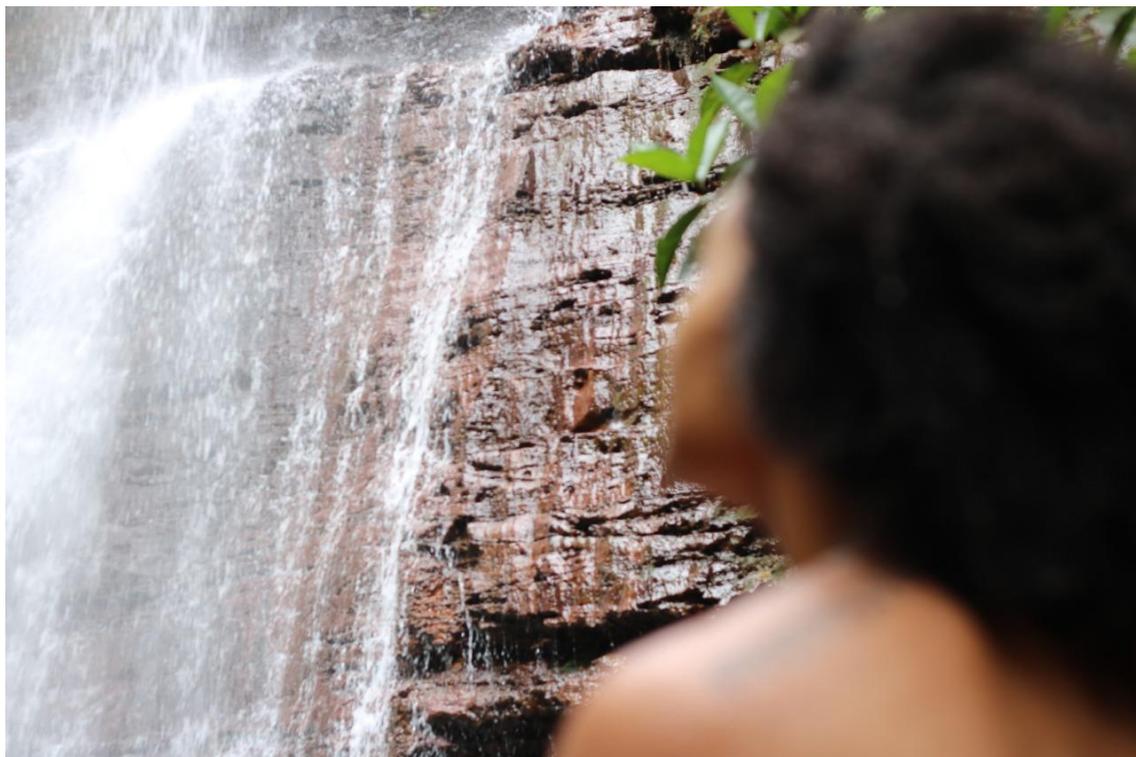
PROPOSIÇÃO PARA PROJEÇÃO: Nuvem de poeira d’água nos traz uma imagem interessante para esse momento. A referência é a queda d’água da cachoeira. Uma das sensações que pode ser explorada aqui é a ideia de algo que se dissolve e de repente gera uma luz clara o suficiente para que Joelma dance em contraluz, evidenciando sua silhueta ou até que nos provoque a ideia de que o corpo dela está úmido.

Palavras-chave: Vento que sopra. Brisa. Umedecer.

A movimentação/dança aqui vai buscar fazer VENTO.

A proposta de investigação de movimento nesta cena, vem da referência da água das cachoeiras. Quando na queda d’água, a velocidade da água parece criar uma “poeira d’água”. Nesse sentido a qualidade desse estado da água depende do vento. Assim, minha dança buscou fazer vento. Esta proposição está relacionada a fala das filhas de Oxum sobre as águas doces.

**Imagem 14. Poeira d'água**



Fonte: acervo da pesquisadora

#### **CENA 4**

#### **VENTRE-CORAÇÃO**

**PROPOSIÇÃO PARA A PROJEÇÃO:** Seria interessante apostar em imagens, texturas, linhas e cores que de forma abstrata possa nos conduzir a sensação de fluidos e órgãos genitais femininos como útero, vagina e ovários.

A proposta é que as escolhas feitas em relação à projeção ampliem o quadril da dançarina. É nele que o foco estará nesse momento da dança. Por isso, é muito interessante que o olhar do público seja direcionado para ele. As imagens podem expandir a ideia de que esse quadril grita também... que ele quer ser visto! Valorizado e sentido!

A cena se concentra no quadril. A dança explora o ventre. O prazer e o gozo da mulher negra como uma conquista política de um corpo pautado para dor. As danças de matrizes africanas como o tambor de crioula, cacuriá, coco, as baianas, a taieira e o funk, foram exploradas no estudo dos movimentos, sendo correlacionadas à Oxum pela localização no corpo: o ventre.

Weber deu a ideia de começar a projeção como um ponto no centro do corpo/ventre e ir ampliando essa imagem. A ideia foi acolhida. Durante a ampliação gradativa, quando ela estiver ampliada no quadril, pode ficar um tempinho neste tamanho e depois ir abrindo para a tela atrás.

Palavras-chave: Ijexá. prazer. poder. pulsação.

Obs.: Pensar em uma transição da imagem que estava “inteira branca” e vai iniciar pequena na cena 5. Uma ideia é reduzir a imagem (do grande para o pequeno) e concentrá-la no meu ventre. Como se meu ventre/umbigo sugasse essa imagem, esse todo que estava ampliado.

## CENA 5

### SOU UMA, MAS NÃO SOU SÓ

*“A terra é povoada. Mas a gente também é terra que povoa”* Sued Nunes.

PROPOSIÇÃO PARA PROJEÇÃO: Podemos brincar com as imagens de corpo inteiro das mulheres de Oxum (pesquisa da Joelma) de maneira que provoquem a sensação de aumento de volume, de multiplicação, de coletividade. Pode ser muito gradativo.

Joelma vai dançar com a própria silhueta que será gravada anteriormente. A “dança da silhueta” será composta por movimentos menores em contraposição aos movimentos que Joelma fará no palco, ou seja, movimentos maiores, amplos. A multiplicação citada acima pode vir depois dessa interação da Joelma com a sua silhueta.

Palavras-chave: Corpo território. Mulheres de Oxum. Coletividade.

A movimentação explorada nessa cena, foi buscar a coletividade na repetição dos movimentos e das imagens projetadas. Tomamos aqui, a ideia de que cada mulher é uma gota d’água e juntas podem inundar qualquer território sem pedir licença. Compreendendo seu corpo também como um território que ocupa outro.

Obs.: A própria sombra da Joelma estará a todo momento presente na apresentação. Com a aparição da silhueta, serão três corpos. Essa “Joelma silhueta” pode se multiplicar

infinitamente. Mas antes disso, pode haver uma mescla entre o corpo da Joelma e das mulheres participantes da pesquisa. As fotos serão cedidas pelas interlocutoras.

## CENA 6

### NÃO OBEDEÇO PORQUE SOU MOLHADA

(extensão da cena 5)

PROPOSIÇÃO PARA PROJEÇÃO: Agora que essas mulheres se multiplicaram, suas águas podem confluír e desobedecer. Pode haver sobreposição de imagens, permitindo um encontro entre as mulheres de Oxum e águas turbulentas, revoltosas. Joelma que estava realizando movimentações de amplitude irá preencher/ocupar o palco. Correndo, rolando no chão (o chão poderá ser mais explorado nesse trecho), sendo mais agressiva em seus movimentos. Ela irá até o máximo dessa movimentação que finalizará com uma pausa ou apenas com um grito (esse grito é uma possibilidade, Joelma irá experimentar). A movimentação nesta cena exigiu mais explosão com o corpo, em busca da referência de águas turbulentas.

Independentemente de ser o grito ou apenas a pausa, Joelma que está no chão irá em diagonal até a beira do palco e vestirá a roupa usada na primeira cena, enquanto estiver se vestindo assistirá a aparição dos rostos das mulheres de Oxum que começarão a aparecer repetidamente (umas quatro vezes cada uma). Enquanto as imagens se repetem, ouviremos a repetição também das suas vozes falando os seus nomes, (duas vezes, imagem e voz). 6 repetições ao total. As imagens, das mulheres começam a se dissolver como se elas fossem a própria água.

As vozes continuam se sobrepondo e começamos a ouvir frases e palavras como:

*“A gente diz que a terra é povoada, mas a gente também é terra que povoa”*

“Atente ao tempo”

“Não começa”

“Não termina”

“É nunca”

“É sempre”

“Pensou que eu ando só?”

“Ora iê iê ô”

É o momento do público reconhecer a projeção como um grande espelho (abebé). Que expõe, reflete, provoca, encanta. Seria interessante um mecanismo que possibilite projetar/revelar a plateia como corpo integrante desse movimento de ocupação coletiva que metaforicamente entendemos como um “inundar”.

O abebé é o espelho de Oxum, com ele, além de admirar sua beleza, Oxum pode fazê-lo refletir nos olhos de seus inimigos. Quando Oxum olha para si, faz um convite para que possamos nos olhar. Oxum é provocadora e quer que suas filhas sejam donas de si.

Entre as vozes das mulheres e a projeção (do público), Joelma começará a bater palmas em direção ao público e junto com ele cantará “*Povoada*”. A proposta é que aos poucos o público cante com ela acompanhados pela marcação das palmas.

Depois desse tempo cantando com o público, Joelma caminhará entre eles como se estivesse indo embora... provocar, povoar, inundar outro território. Segue cantarolando a mesma música enquanto uma luz amarela (em tom de mel) aponta a direção que ela segue, a projeção também poderá assumir esta cor nesse momento, até que a luz apaga. Breu. Finalizamos. Joelma volta para o palco e faz os agradecimentos.

#### **5.4.8 A APRESENTAÇÃO**

A estreia do espetáculo *INU(N)DAÇÃO* aconteceu no dia 14 de março de 2022 às 19 horas na praça Rui Palmeira situada bairro do vergel do lago, periferia de Maceió. A divulgação do trabalho se deu principalmente por rede social com o compartilhamento dos cards a seguir:

Imagem 15. Card de divulgação



Fonte: Foto de Moab de Oliveira. Acervo pessoal da pesquisadora. Design: Vitoria Lima.

Imagem 16. Card de divulgação



Fonte: acervo pessoal da pesquisadora. Design: Vitoria Lima.

Foi um dia nublado, o escolhido para apresentação, em que momentos antes do horário inicial, a chuva molhou o chão que aguardava a dança. Houve atraso, pois nenhum equipamento técnico de som, luz e projeção poderiam ser ligados antes para teste. Aguardei, eu alongando e aquecendo próximo ao PM Box da praça, enquanto o público esperava em pé com seus guarda-chuvas, assim como toda equipe de produção. Momento angustiante para mim, pois mobilizar todas aquelas pessoas para estarem ali naquele dia com seus equipamentos e disposição para realizarem junto comigo aquela “única” apresentação, foi uma labuta. Sobretudo sem um financiamento público de incentivo às artes, como se costumam realizar apresentações artísticas. Deste modo, alguns profissionais trabalharam em parceria, sem receber um valor financeiro. Outros precisaram de cachês simbólicos para chegar até o local de apresentação.

O atraso de quase uma hora contribuiu para a minha ansiedade se acalmar, e eu poder entrar em cena mais segura do meu roteiro de movimentos. A permanência do público que aguardava também foi um suporte positivo para minha concentração. Iniciamos a apresentação assim que a chuva passou, e enquanto eu dançava, recebia a reação da plateia como um estímulo para seguir degustando aquele momento tão significativo para mim. Seleccionei algumas fotos dessa estreia:

**Imagem 17. O público**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 18. Apresentação**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 19. Apresentação**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 20. Apresentação**



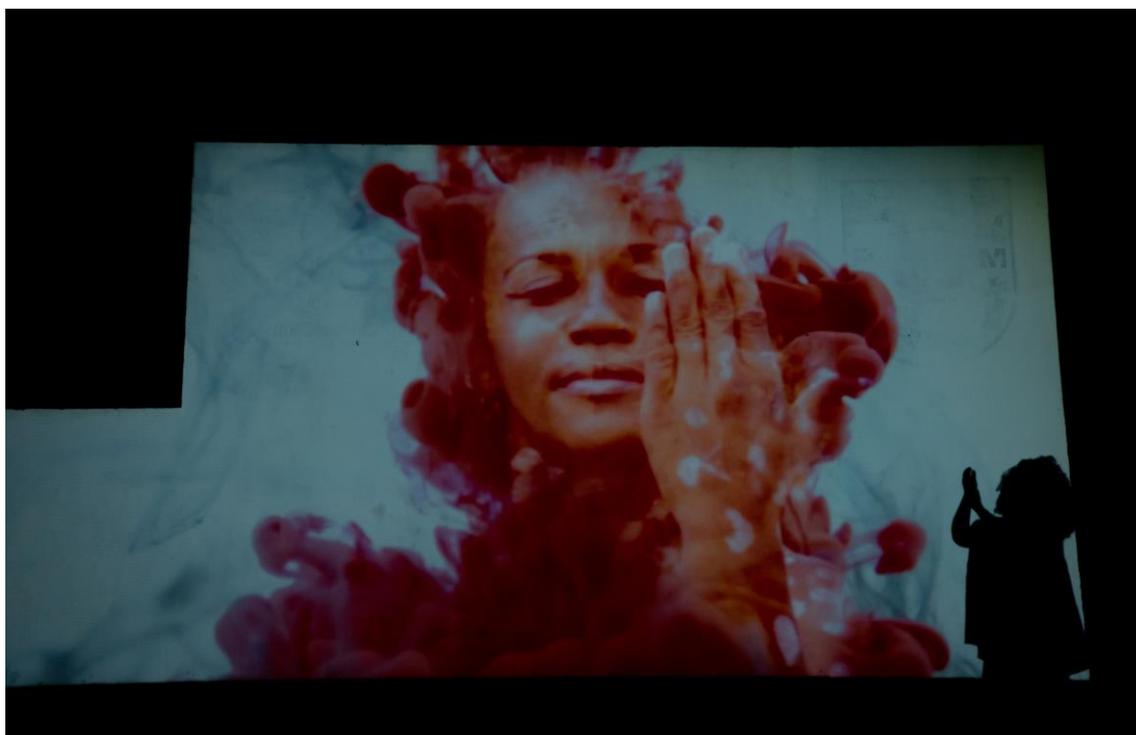
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 21. Apresentação**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 22. Yao Sirlene**



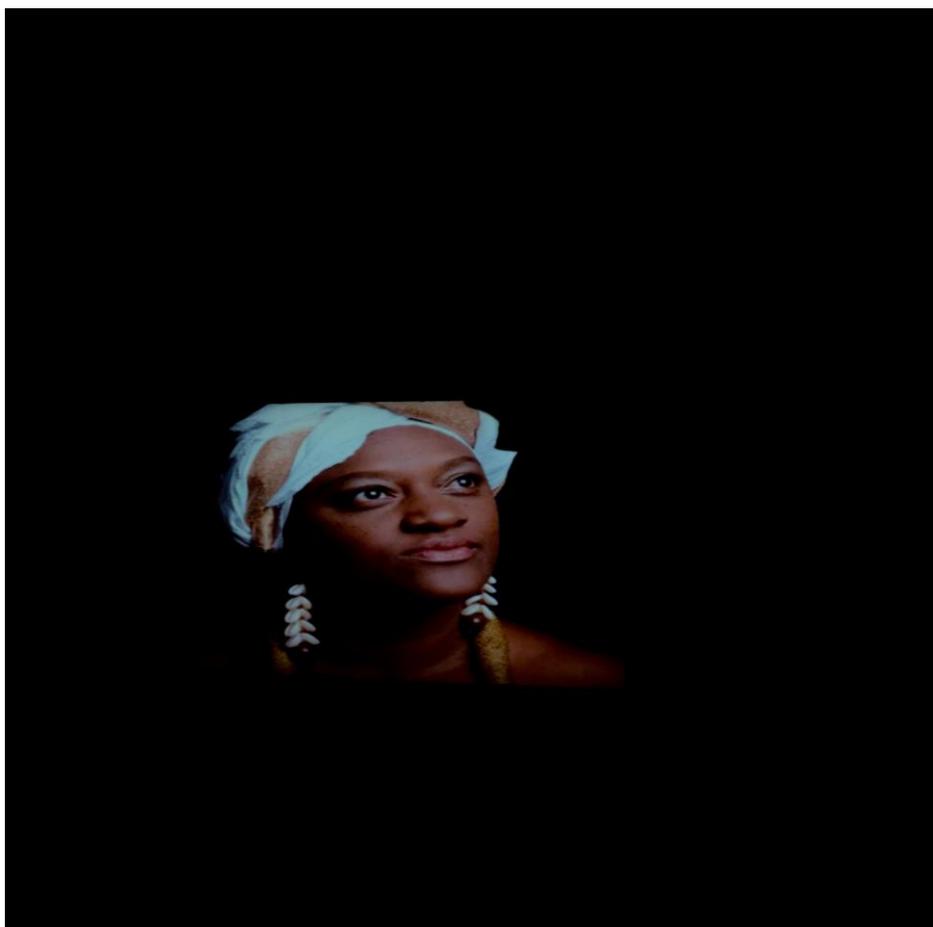
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 23. Mãe Mirian**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 24. Mãe Leide**



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: Benita Rodrigues.

**Imagem 25. Ekedy Lucélia**

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Foto: da plateia.

De imediato o retorno do público após a apresentação foi bastante positiva, muitos elogios e compartilhamentos de fotos e vídeos nas redes sociais anunciava o contentamento das pessoas que assistiram o trabalho. Dias depois, um depoimento via áudio em aplicativo de mensagem me surpreendeu com a alegria; era uma prima minha que não tinha me visto dançar antes e dizia nunca ter visto uma dança como aquela, ela não sabia como era tão bonita e diferente, pois não entendia bem aquilo que ela chamou de “cultura”.

Em outro dia de trabalho na escola que leciono “Arte”, um professor comentou que foi assistir e levou uma turma de Estudantes de Jovens e Adultos de diversas idades e adeptos de diferentes religiões. Na aula seguinte, o solo de dança foi discutido em sala e as opiniões enriqueceram a sua aula. Uma aluna se emocionou por ver sua religião ali retratada, outras se incomodaram com o cheiro de perfume alfazema que foi borrifada no início e no fim da apresentação. Ao fim da minha conversa com este professor, ele acrescentou que todos gostaram de assistir aquela dança.

O público misto foi composto por minha família que conhece e incentiva meu trabalho; parte da família do meu tio (irmão do meu pai, pessoas negras e humildes) que

nunca me viu dançando ou assistindo um espetáculo de dança; vizinhos meus; moradores do bairro; professores e alunos da escola que eu trabalho; amigos da Cia dos Pés; artistas da música, do cinema, do teatro e da fotografia. Algumas dessas pessoas me disseram que aquele momento foi “um grande encontro”. Para mim, um momento de aquilombamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pergunta norteadora desta pesquisa, vejo os resultados apresentados, confirmando ser o cotidiano das mulheres negras alagoanas e filhas de Oxum, permeado pelas tradições culturais de matrizes africanas ligadas às comunidades de terreiros, abarcadas pelos Candomblés de Nação Gege Mina Popo; Gege Nagô e Angola Gege Mahi Vodun Daomé.

Com o diálogo estabelecido entre as participantes e os autores através do suporte teórico, podemos encontrar os elementos culturais como os mitos, os arquétipos, as danças, as músicas, os ritos, preenchendo de sentido a vida das interlocutoras gerando leituras e releituras de mundo que partem das cosmopercepções ligadas às culturas africanas.

Cosmopercepções que incluem o corpo como espaço de saberes através do sentir que dá sentido ao viver no dia a dia dentro e fora do ambiente sagrado. O território da manutenção do axé. Energia que irradia e no caso das filhas de Oxum, mulheres que reluzem o brilho do ouro, mas não só, pois a cor da sua pele, assim como o ouro, reflete a luz que comunica de onde se vem. Fanon (2008) coloca que não precisamos dizer que somos negros, basta existir. Do mesmo modo como fez Mãe Leide em entrevista sobre Oxum, “não preciso dizer, é só chegar”.

Como vimos, reconhecer-se mulher negra te torna consciente da representação que historicamente criaram para nós. No entanto, é importante tal consciência para termos posicionamento político que reverbera em ações sociais. Na conjuntura das interlocutoras, o aspecto religioso soma-se a outros pontos de mesma importância como: ser mulher e periférica. Fatores imprescindíveis para destinar o lugar da base da pirâmide social para nós.

E como resposta, com ações de resistência, estas mulheres mergulham nas águas profundas de Oxum com toda sua fé e devoção e das profundezas encontram forças para movimentar diariamente sua pirâmide social, subvertendo a ordem e empoderando-se através dos ensinamentos de Oxum, que as tornam fontes multiplicadoras de saberes ancestrais, que em movimento de águas, influenciam o espaço a sua volta transformando o ambiente. Nesse sentido, a vida se mostra cíclica em uma repetição do mesmo que aceita as diferenças e se potencializa a cada ciclo repetido.

Todo esse “movimento de Oxum”, ou seja, das interferências das suas filhas no cotidiano causam uma inundação, no sentido de transformação do ambiente. De encontrar encantar com a sensualidade, doçura e saber-se ser água turbulenta para momentos que na vida nos pedem embates. A criação da dança *INU(N)DAÇÃO* pelas narrativas das mulheres negras alagoanas pedem isso: sejamos água.

Nesse sentido, a recepção calorosa e carinhosa do público com a apresentação artística de *INU(N)DAÇÃO*, deixou evidente a possibilidade de diálogo entre eles e as culturas tradicionais e religiosas. Onde podemos afirmar que a arte é um modo de estreitar relacionamentos e trocar conhecimentos, basta que haja acesso a todas as camadas da sociedade para que a rede de conhecimento se expanda entre a população, minimizando o preconceito, aquecendo a sensibilidade e despertando-os para importantes pautas sociais.

## REFERÊNCIAS

A CADA ano, 6% das crianças nascidas no Brasil são registradas sem o nome do pai na certidão. **Revista Crescer**. Publicada em 30 ago. 2020. Disponível em: <<https://revistacrescer.globo.com/Educacao-Comportamento/noticia/2020/08/cada-ano-6-das-criancas-nascidas-no-brasil-sao-registradas-sem-o-nome-do-pai-na-certidao.html#:~:text=Ainda%20de%20acordo%20com%20a,com%20o%20nome%20do%20pai>>. Acesso em 07 jul. 2021.

ACSELRAD, Maria. **Viva pareia!:** Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, (Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro). 2019.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. 8ª edição. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.

ASSUNÇÃO Mathias; ABREU, Martha. Da cultura popular à cultura negra. *In*: ABREU, Martha *et. al.* (org.). **Cultura negra vol. 1: festas, carnavais e patrimônios negros**. Niterói: Eduff, 2018, p. 15-28.

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das Aiabás**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2002.

BARCELLOS, Mario Cesar. **Os Orixás e a personalidade humana**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

BENY, Daniela. **Os elementos de Iansã como Possibilidade para Criação Cênica**. Natal/RN: PPGArC, 2017.

BENY, Daniela. **Do terreiro ao teatro:** em busca da gestualidade ancestral. Artigos reunidos 2015-2020. São Paulo: e-Manuscrito, 2021.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, (Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro). 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 1º jun. 2020.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CAVALCANTI, Bruno César. **“Bons e sacudidos”:** o carnaval negro e seus impasses em Maceió. Kule, 2017. Disponível em: <<https://odiamais.com.br/wp-content/uploads/2017/12/kule2-Bruno.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2020.

CAVALCANTI, Telma César. **A Escola como mediadora social**. Publicado originalmente em [www.idanca.net](http://www.idanca.net). 2007. Disponível em: <http://companhiadospes.blogspot.com/p/textos.html>. Acesso em 20. jun. 2021.

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e juventude em Alagoas**: o grupo de coco de roda xique-xique. Tese de doutorado em Educação – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Maceió, 2018.

CAVALO. Direção: Rafael Barbosa e Werner Salles. Núcleo Zero. Maceió: A La Ursa cinematográfica, 2018. Cinema. (84min.)

CUTI. **Quem tem medo da palavra negro?** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012. Disponível em: <https://www.cuti.com.br/ensaioquemtemmedodapalavranegro>. Acesso em 10 jun. 2021.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas**: áreas da cana-de-açúcar: pesquisa e interpretação. 2 ed. Maceió: EDUFAL, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: ADUFBA, 2008.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África. Tradução Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

GUIMARÃES, Valéria. Aprovado por unanimidade, sururu tornou-se Patrimônio Imaterial de Alagoas. **Site oficial da secretaria de Cultura do Estado de Alagoas**. 12 dez 2014. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/sala-de-imprensa/noticias/2014/12/aprovado-por-unanimidade-sururu-tornou-se-patrimonio-imaterial-de-alagoas>. Acesso em: 02 jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. **A tradição viva**. História geral da África 1, Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo, - 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e organização Rita Carelli, 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-21.

LIMA, Luís Felipe de. **Oxum, a mãe da água doce**. Rio de Janeiro: Pallas, Il. (Orixá; 6). 2008.

LIMA, Maciel Ferreira de. **Negrafia nagô-alagoana: a dança no xirê do terreiro de Pai Neto de Oxalá**. Trabalho de Conclusão (Curso em Dança Licenciatura) Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da província**. Estudo da cultura alagoana. Maceió: EDUFAL, 2015.

MANHÃES, J.B. A punga do tambor de crioula no Maranhão: espaço de memória, ritual e espetáculo. In: **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura/III EBECULT**. 18 a 22 de abril de 2012, Cachoeira-BA, 2012.

MARQUES, Danilo Luiz. **Sobreviver e Resistir: Os caminhos para a liberdade de escravizadas e africanas livres em Maceió (1849-1888)**. Blumenau: Nova Letra, 2016.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralidade: corpo lugar da memória. **Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteira**. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de yemanjá ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **“O negro do pombo quando sai da rua nova, ele traz na cinta uma cobra coral”**: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Malê. Dissertação de mestrado – Departamento de Letras do Programa em desenho, cultura e interatividade: PPGDCI. Universidade estadual de Feira de Santana – UEFS/BA, 2014.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência**. Salvador: EDUFBA, 2020.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. – São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NOGUEIRA, Renato. **Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual**. 1. Ed. Rio: Harper Collins, 2017.

NOGUEIRA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 18: maio/2012, p. 62-73.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**. Fortaleza: UFC, v.1, n. 2, 2009, 10p. Disponível em: <<http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2016.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, 2005.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS). **Histórico da pandemia de COVID-19**. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 02. Jun. 2021.

ORÍ. Direção de Raquel Gerber. Brasil: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, vídeo (93 min), colorido. Relançado em 2009, em formato digital. Disponível em: <<https://tamandua.tv.br/filme/?name=ori>>. Acesso em 17 jun. 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero**: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução de Juliana Araújo Lopes para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson flor do nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PINTO, Simone Rodrigues; BERNARDES, Aristinete. Identidades caribenhas: criouliização em Édouard Glissant. **Soc. estado**. v. 34. n. 03), Set-Dez 2019. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s0102-69922019000300637](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102-69922019000300637)>. Acesso em 04 out. 2020.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xângo rezado baixo**: religião e política na primeira república. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.

RESSEL. Lúcia Beatriz; BECK. Carmem Lúcia; GUALDA, Dulce Maria Rosa; HOFFMANN, Isabel Cristina; SILVA, Rosângela Marion da; SEHNEM, Graciela Dutra: **o uso do grupo focal em pesquisa qualitativa**. *Texto Contexto Enferm*, Florianópolis, Out-Dez; 17(4): 779-86. 2008.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro**. 1ªed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

ROCHA, Alessandro Rodrigues da; ROCHA, Geraldo da; OLIVEIRA, Roseane Cristina. O protagonismo feminino nas religiões de matrizes africanas. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**. Rio de Janeiro, v. 16, n.42, p.38-53, 2016. ISSN-1678-3182. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/4360/2416>>. Acesso em 10 mai. 2021.

RODRIGUES, Graziela. **O método BPI (bailarino-pesquisador-interprete) e o desenvolvimento da imagem corporal:** reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método. 2003. 171 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284769>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade:** uma proposta pluricultural de dança arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SAUL, Luciana. **Rituais do candomblé:** uma inspiração para o trabalho criativo do ator. Concurso Nacional de Monografias – Prêmio Gerd Bornheim. Categoria: Teatro no Brasil, 2006.

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

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro:** as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Coleção Tendências, v. 4. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

THOMPSON, Paul. História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord). **História falada:** memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 17-45, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi, 1902-1996. **Notas sobre os cultos dos Orixás e Voduns na Bahia de todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África.** Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas Africanas dos Orixás.** Salvador: Corrupio, 1997.

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. Os dez mandamentos do entrevistador. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (coord). **História falada:** memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, p. 17-45, 2006.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. **Performance e ritual:** A dança das Iabás no Xirê. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

## ANEXOS

### **Anexo A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Filhas de Oxum**

Você está sendo convidada a participar da pesquisa: “O cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das Filhas de Oxum” desenvolvida pela mestrandia Joelma Ferreira da Silva, sob orientação da Profa. Luana Foroni Andrade e Co-orientação do Profº Toni Edson Costa Santos.

Esta pesquisa tem por objetivo conhecer o cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das Filhas de Oxum e a partir desta experiência realizar uma produção artística em dança contemporânea inspirada na relação corpo-território destas mulheres.

Sua participação neste registro é voluntária, ou seja, você poderá escolher entre participar ou não deste estudo. Caso você decida participar, você deverá assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido confirmando que você recebeu as explicações sobre o propósito, a duração, riscos e os benefícios do estudo, e que você forneceu o seu consentimento para participar do mesmo. Esta pesquisa poderá ser realizada de maneira remota devido à crise sanitária causada pelo novo corona vírus ou presencial a depender das regras postas pelo governo local, e da preferência da participante. De qualquer forma, não haverá custos as participantes e caso não queira participar, você não terá nenhuma penalidade e poderá se retirar da pesquisa em qualquer momento.

Esta pesquisa está sendo realizada em conformidade com a Resolução CNS nº 510 de 2016 (Normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais). O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido poderá ser ofertado remotamente devido ao período de pandemia. Sendo assim, você está sendo consultado a autorizar a utilização de seus relatos durante os encontros remotos das entrevistas, bem como a autorização de sua imagem para gravação e registro fotográfico dos encontros.

Os encontros para realização da entrevista serão agendados, com duração máxima de duas horas (2h), cada. Um encontro individual e posteriormente encontros em grupo serão previstos. A pesquisa será realizada por meio de roteiros de perguntas que envolvem dados pessoais, culturais, aspectos do cotidiano e do território de inserção como: nome, idade, gênero, estado civil, se tem filhos, dados sobre trabalho, renda, sobre a religião e o terreiro que frequenta, função exercida no terreiro e sobre o cotidiano, bem como o que é ser Filha de Oxum, como percebe Oxum no corpo e no cotidiano, a dança de Oxum e a relação com o território. Portanto, haverá risco mínimo com a sua participação, como a possibilidade de desconforto ou constrangimento em fornecer tais informações. Para diminuir os riscos supracitados, informamos que, caso você sinta qualquer desconforto ou constrangimento você poderá deixar a pesquisa em qualquer momento. As participantes serão orientadas quanto a responder apenas as perguntas que não lhe causem desconforto e de que tem o direito de retirar ou negar a sua participação. Caso ainda haja dúvidas, você pode questionar aos pesquisadores responsáveis por meio dos contatos disponibilizados neste termo.

Ao participar você não terá nenhum benefício direto ou imediato, não havendo compensação financeira relacionada à sua participação. Porém, você terá a oportunidade de contribuir para as discussões e visibilidade da temática que envolve a cultura afro-brasileira.

De acordo com a Resolução CNS Nº 466 de 2012 define que as participantes da pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano associado ou decorrente de sua participação na pesquisa, a pesquisador e/ou a instituição envolvida nas diferentes fases proporcionará assistência imediata, bem como responsabilizarão pela assistência integral as

participantes da pesquisa no que se refere às complicações e danos recorrentes. Além disso, comprovado o dano, há o direito à indenização, por parte da pesquisadora e da instituição envolvida nas diferentes fases da pesquisa, através das vias judiciais (Código Civil, Lei 10.406/2002, Artigos 927 a 954 e Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19).

Será assegurado a todas as participantes total sigilo e respeito sendo realizado somente os procedimentos descritos no presente termo. Os dados obtidos serão utilizados apenas para os objetivos da pesquisa, sendo garantido sigilo absoluto das informações colhidas, assim como, sobre sua identidade, garantindo o anonimato, por meio de codificação de dados, substituindo os nomes reais por fictícios para não reconhecimento das participantes durante a análise dos dados segundo a Resolução CNS 510 de 2016, Artigo 9º, Inciso V; Artigo 17, Inciso IV. Caso a pesquisa seja realizada online, as gravações serão armazenadas em drive privado para transcrição das falas, com acesso apenas pelos pesquisadores. Todavia as participantes compreendem os riscos ao utilizar esta ferramenta em caso de violação.

As narrativas das participantes e as informações coletadas em diários dos encontros serão utilizados para estudo e criação artística, a partir da aproximação com a cultura e os cotidianos destas mulheres. Estas criações ocorrerão em laboratório na casa da pesquisadora discente. Não haverá contato direto das participantes com este espaço.

Após a realização deste estudo, as participantes poderão ser informadas acerca dos resultados, se assim o quiserem; também haverá a disseminação do trabalho realizado em revistas científicas, relatórios e apresentação em encontros e/ou congressos, preservando-se, sempre, o anonimato dos participantes, levando em consideração os compromissos com os termos éticos. Os resultados da pesquisa serão divulgados em formato acessível à população pesquisada (Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 3º, Inciso IV). Sendo ofertado às participantes quando, quando necessário, aconselhamento e orientações que tragam benefícios diretos a elas sem prejuízo do retorno à sociedade em geral.

É importante que você guarde em seus arquivos uma via do TCLE. E, se preferir, você poderá receber também uma via desse documento assinado pelas pesquisadoras, via correio, caso tenha dificuldade para baixa-lo e imprimir-lo pelo e-mail. Você poderá solicitar mais informações a qualquer momento durante o estudo entrando em contato com a pesquisadora Joelma Ferreira da Silva pelo telefone 82 99817-1854 e pelo e-mail: joelma\_ferreira25@hotmail.com ou a pesquisadora Luana Foroni Andrade luanaforoni@academico.ufs.br

Você poderá ainda entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Sergipe, Endereço: Rua Cláudio Batista s/nº Bairro: Sanatório – Aracaju CEP: 49.060-110 – SE Contato por e-mail: cephu@ufs.br. Telefone e horários para contato: (79) 3194-7208 – Segunda a Sexta-feira das 07 às 12h.

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) é um colegiado interdisciplinar criado para defender os interesses dos sujeitos da pesquisa em sua integridade e dignidade, dentro de padrões éticos segundo as Normas e Diretrizes Regulamentadoras da Pesquisa Envolvendo Seres Humanos.

Se você tiver qualquer dúvida com relação aos seus direitos como participante de um estudo de pesquisa, o comitê de ética é o responsável por controlar para que os estudos clínicos sejam realizados dentro do maior rigor ético, garantindo assim, a qualidade dos resultados e a segurança dos participantes.

Ao clicar no botão abaixo, a Senhora concorda em participar da pesquisa nos termos deste TCLE. Caso não concorde em participar, apenas feche essa página no seu navegador.

( ) Sim, estou esclarecido(a) e aceito participar da pesquisa.

( ) Não, não estou esclarecido e não aceito participar dessa pesquisa.

## **Anexo B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – Babalorixá e Ialorixá**

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa: “O cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das Filhas de Oxum” desenvolvida pela mestrandia Joelma Ferreira da Silva, sob orientação da Profa. Luana Foroni Andrade e Co-orientação do Prof<sup>o</sup> Toni Edson Costa Santos.

Esta pesquisa tem por objetivo conhecer o cotidiano e o reflexo das tradições e dos elementos culturais presentes nos corpos negros das Filhas de Oxum e a partir desta experiência realizar uma produção artística em dança contemporânea inspirada na relação corpo-território destas mulheres.

Sua participação neste registro é voluntária, ou seja, você poderá escolher entre participar ou não deste estudo. Caso você decida participar, você deverá assinar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido confirmando que você recebeu as explicações sobre o propósito, a duração, riscos e os benefícios do estudo, e que você forneceu o seu consentimento para participar do mesmo. Esta pesquisa poderá ser realizada de maneira remota devido à crise sanitária causada pelo novo corona vírus ou presencial a depender das regras postas pelo governo local, e da preferência do (a) participante. De qualquer forma, não haverá custos as participantes e caso não queira participar, você não terá nenhuma penalidade e poderá se retirar da pesquisa em qualquer momento.

Esta pesquisa está sendo realizada em conformidade com a Resolução CNS nº 510 de 2016 (Normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais). O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido poderá ser ofertado remotamente devido ao período de pandemia. Sendo assim, você está sendo consultado a autorizar a utilização dos relatos e informações contidas no diário de campo da pesquisadora durante o encontro para autorização da pesquisa no terreiro e indicação das Filhas de Oxum.

Os encontros serão voltados à entrevista com negras filhas de oxum, agendados com duração máxima de duas horas (2h), cada. Um encontro individual e posteriormente encontros em grupo serão previstos. A pesquisa será realizada por meio de roteiros de perguntas que envolvem dados pessoais, culturais, aspectos do cotidiano e do território de inserção como: nome, idade, gênero, estado civil, se tem filhos, dados sobre trabalho, renda, sobre a religião e o terreiro que frequenta, função exercida no terreiro e sobre o cotidiano, bem como o que é ser Filha de Oxum, como percebe Oxum no corpo e no cotidiano, a dança de Oxum e a relação com o território. Para tal, sua participação como Babalorixá ou Ialorixá dos terreiros em que a pesquisa será realizada será fundamental para autorização e indicação das participantes Filhas de Oxum. Portanto, haverá risco mínimo com a sua participação, como a possibilidade de desconforto ou constrangimento em fornecer tais informações. Para diminuir os riscos supracitados, informamos que, caso você sinta qualquer desconforto ou constrangimento você poderá deixar a pesquisa em qualquer momento. Os participantes serão orientados quanto a responder apenas as perguntas que não lhe causem desconforto e de que tem o direito de retirar ou negar a sua participação. Caso ainda haja dúvidas, você pode questionar aos pesquisadores responsáveis por meio dos contatos disponibilizados neste termo.

Ao participar você não terá nenhum benefício direto ou imediato, não havendo compensação financeira relacionada à sua participação. Porém, você terá a oportunidade de contribuir para as discussões e visibilidade da temática que envolve a cultura afro-brasileira.

De acordo com a Resolução CNS Nº 466 de 2012 define que os participantes da pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano associado ou decorrente de sua participação na pesquisa, o pesquisador e/ou a instituição envolvida nas diferentes fases proporcionará assistência imediata, bem como responsabilizarão pela assistência integral aos participantes da pesquisa no que se refere às complicações e danos recorrentes. Além disso, os

participantes da pesquisa que vierem a sofrer qualquer tipo de dano resultante de sua participação na pesquisa, previsto ou não no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, têm o direito à indenização, por parte do pesquisador e da instituição envolvida nas diferentes fases da pesquisa, através das vias judiciais (Código Civil, Lei 10.406/2002, Artigos 927 a 954 e Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19)

Será assegurado a todos os participantes total sigilo e respeito sendo realizado somente os procedimentos descritos no presente termo. Os dados obtidos serão utilizados apenas para os objetivos da pesquisa, sendo garantido sigilo absoluto das informações colhidas, assim como, sobre sua identidade, garantindo o anonimato, por meio de codificação de dados, substituindo os nomes reais por fictícios para não reconhecimento das participantes durante a análise dos dados segundo a Resolução CNS 510 de 2016, Artigo 9º, Inciso V; Artigo 17, Inciso IV. Caso a pesquisa seja realizada online, as gravações serão armazenadas em drive privado para transcrição das falas, com acesso apenas pelos pesquisadores. Todavia os participantes compreendem os riscos ao utilizar esta ferramenta em caso de violação.

As narrativas das participantes e as informações coletadas em diários dos encontros serão utilizados para estudo e criação artística, a partir da aproximação com a cultura e os cotidianos destas mulheres. Estas criações ocorrerão em laboratório na casa da pesquisadora discente. Não haverá contato direto das participantes com este espaço.

Após a realização deste estudo, os participantes poderão ser informados acerca dos resultados, se assim o quiserem; também haverá a disseminação do trabalho realizado em revistas científicas, relatórios e apresentação em encontros e/ou congressos, preservando-se, sempre, o anonimato dos participantes, levando em consideração os compromissos com os termos éticos. Os resultados da pesquisa serão divulgados em formato acessível à população pesquisada (Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 3º, Inciso IV). Sendo ofertado aos participantes quando, quando necessário, aconselhamento e orientações que tragam benefícios diretos a eles sem prejuízo do retorno à sociedade em geral.

É importante que você guarde em seus arquivos uma via do TCLE. E, se preferir, você poderá receber também uma via desse documento assinado pelas pesquisadoras, via correio, quando houver dificuldade para baixa-la e imprimir-la pelo e-mail. Você poderá solicitar mais informações a qualquer momento durante o estudo entrando em contato com a pesquisadora Joelma Ferreira da Silva pelo telefone 82 99817-1854 e pelo e-mail: joelma\_ferreira25@hotmail.com ou a pesquisadora Luana Foroni Andrade luanaforoni@academico.ufs.br

Você poderá ainda entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Sergipe, Endereço: Rua Cláudio Batista s/nº Bairro: Sanatório – Aracaju CEP: 49.060-110 – SE Contato por e-mail: cephu@ufs.br. Telefone e horários para contato: (79) 3194-7208 – Segunda a Sexta-feira das 07 às 12h.

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) é um colegiado interdisciplinar criado para defender os interesses dos sujeitos da pesquisa em sua integridade e dignidade, dentro de padrões éticos segundo as Normas e Diretrizes Regulamentadoras da Pesquisa Envolvendo Seres Humanos.

Se você tiver qualquer dúvida com relação aos seus direitos como participante de um estudo de pesquisa, o comitê de ética é o responsável por controlar para que os estudos clínicos sejam realizados dentro do maior rigor ético, garantindo assim, a qualidade dos resultados e a segurança dos participantes.

Ao clicar no botão abaixo, o(a) Senhor(a) concorda em participar da pesquisa nos termos deste TCLE. Caso não concorde em participar, apenas feche essa página no seu navegador.

( ) Sim, estou esclarecido(a) e aceito participar da pesquisa.

( ) Não, não estou esclarecido e não aceito participar dessa pesquisa.

## **Anexo C – Solicitação de Realização de Evento**

Maceió, 22 de fevereiro de 2022.

### **OFÍCIO 01/ 2022**

Ao excelentíssimo Sr. Thiago Prado  
Secretário Municipal de Segurança Comunitária e Convívio Social

### **SOLICITAÇÃO DE REALIZAÇÃO DE EVENTO**

Solicito por meio deste ofício a autorização para a realização do espetáculo de dança “Inundação”, que acontecerá na Praça Rui Palmeira – Vergel do Lago, no dia 14 março de 2022 com 17h às 22h, este trabalho encerra a pesquisa de mestrado do curso Interdisciplinar em Culturas Populares vinculado a Universidade Federal de Sergipe da Mestranda Joelma Ferreira da Silva , portadora do cpf de nº 077.434.694-9, Nº ID: 3158422-5 SSP/AL. Eu, Adda Karolina Alves Feitosa, portadora do CNPJ de nº 31.164.568/0001-71, represento este projeto integrando parte da produção.

A pesquisa intitulada: “o cotidiano e o reflexo das tradições culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum”, orientado pela professora Dr<sup>a</sup> Luana Foroni Andrade e desenvolvida pela pesquisadora, professora e artista Joelma Ferreira da Silva tem como proposta refletir sobre o corpo e o território em que se vive. A escolha de realizar o espetáculo na Praça Rui Palmeira se deu tanto pela discussão que foi gerada durante a pesquisa como também visando ter um palco aberto com ótima ventilação e espaço amplo para maior comodidade do público. Buscando evitar a disseminação do Coronavírus toda a equipe do espetáculo, composta por 10 pessoas, se compromete a seguir os protocolos de segurança determinados pelo Ministério da Saúde e apresentar a carteira vacinal em dia, caso necessário.

Este espetáculo de dança conta com projeção mapeada em videomapping, como parte do cenário e um carro com o equipamento de projeção, som e iluminação. O palco fixo construído ao lado do PM Box localizado na Praça, será usado para a realização desta obra artística, a produção do espetáculo teve prévio contato com o Sargento Anderson responsável pelo local.

---

Adda Karolina Alves Feitosa

Produção (82)9.8850-8016

addafeitosa@gmail.com

## **Anexo D – Solicitação de Desligamento da Iluminação Pública**

Maceió, 22 de fevereiro de 2022.

### **OFÍCIO 02/ 2022**

Ao senhor Cicero Rodrigo Cavalcante Ferreira

**Superintendente Interino Municipal de Iluminação**

Rua Marquês de Abrantes, s/n, Bebedouro

### **SOLICITAÇÃO DE DESLIGAMENTO DA ILUMINAÇÃO PÚBLICA**

Vimos comunicar que acontecerá na Praça Rui Palmeira – Vergel do Lago, no dia 14 março de 2022 das 17h às 22h na Praça Rui Palmeira o espetáculo de dança “Inundação”. Este trabalho encerra a pesquisa de mestrado do curso Interdisciplinar em Culturas Populares vinculado a Universidade Federal de Sergipe da Mestranda Joelma Ferreira da Silva , portadora do cpf de nº 077.434.694-9, Nº ID: 3158422-5 SSP/AL. Eu, Adda Karolina Alves Feitosa, portadora do CNPJ de nº 31.164.568/0001-71, represento este projeto integrando parte da produção.

A pesquisa intitulada: "o cotidiano e o reflexo das tradições culturais presentes nos corpos negros das filhas de Oxum", orientado pela professora Dr<sup>a</sup> Luana Foroni Andrade e desenvolvida pela pesquisadora, professora e artista Joelma Ferreira da Silva tem como proposta refletir sobre o corpo e o território em que se vive. A escolha de realizar o espetáculo na Praça Rui Palmeira se deu tanto pela discussão que foi gerada durante a pesquisa como também visando ter um palco aberto com ótima ventilação e espaço amplo para maior comodidade do público. Buscando evitar a disseminação do Coronavírus toda a equipe do espetáculo, composta por 10 pessoas, se compromete a seguir os protocolos de segurança determinados pelo Ministério da Saúde e apresentar a carteira vacinal em dia, caso necessário.

Este espetáculo de dança conta com projeção mapeada em videomapping, duas caixas de som como parte do cenário e um carro com o equipamento de projeção, som e iluminação. O palco fixo construído ao lado do PM Box localizado na Praça, será usado para a realização desta obra artística, a produção do espetáculo teve prévio contato com o Sargento Anderson responsável pelo local.

Para que a projeção possa ser realizada é necessário que alguns postes que incidem no local do evento sejam provisoriamente desligados. Assim, por meio deste documento, solicitamos o desligamento provisório dos postes listados abaixo, das 17h às 20h no dia 14 de março de fevereiro.

- 1- S46032
- 2- S82799
- 3- S82798
- 4- S82796
- 5- S82801
- 6- S82795

Agradecemos a colaboração. Atenciosamente

---

Adda Karolina Alves Feitosa  
Produtora

82 98850-8016 / addafeitosa@gmail.com

## APÊNDICES

### Apêndice A– Roteiro 1 – Entrevista Individual

#### **Dados sociopessoais e identitários/religiosos/aspectos do cotidiano**

1. Nome
2. Idade
3. Gênero
4. Cidade de origem
5. Bairro que reside? Como você percebe seu bairro?
6. Bairro do seu terreiro? Como você percebe este bairro?
7. Estado civil
8. Possui filhas/os? Qual/is idade/s? Como percebe a maternidade?
9. Reside com quem?
10. Você trabalha ou estuda? Você gosta do faz?
11. Qual a sua renda (ou renda familiar, no caso de residirem juntos)
12. Qual terreiro?
13. Como você chegou ao terreiro?
13. A qual nação religiosa do Candomblé pertence?
14. Quando foi iniciada?
15. Segundo sua nação você tem outros Orixás?
16. Qual (is) função/papel exerce no terreiro?
17. Como é seu cotidiano? (Como? Com quem?)

**Apêndice B – Roteiro 2 – Grupo Focal**

1. O que é ser Filha de Oxum para você?
2. Como você percebe Oxum no seu corpo?
3. Como você percebe Oxum em seu cotidiano?
4. Que mudanças você percebeu em seu cotidiano ao se descobrir Filha de Oxum?
5. Que relação você observa no seu corpo negro feminino com a aproximação com elementos culturais e sua ancestralidade a partir do Candomblé e de Oxum?
6. Como você observa sua relação com as pessoas e seu território após sua iniciação como Filha de Oxum?
7. Como você descreve a dança de Oxum?
8. Quais significados podemos entender a partir da movimentação desta dança?
9. Quais sentimentos estão vinculados a esta dança?
10. Como é o processo de aprendizagem da dança de Oxum?