



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale in

Lingue e letterature europee,  
americane e postcoloniali

(Doppio diploma in Letras con  
Universidade Federal do Espírito Santo)

Tesi di Laurea

**Sagrado feminino e mulheres de Àṣṣe na poesia de  
Elizandra Souza: uma experiência de tradução**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Vanessa Ribeiro Castagna

**Correlatrici**

Ch.ma Prof.ssa Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)

Ch.ma Prof.ssa Mônica Muniz de Souza Simas

**Supervisore dell'attività svolta all'estero**

Ch. Prof. Luis Fernando Beneduzi

**Laureanda**

Laura Mattiello

Matricola 989571

**Anno Accademico**

2022 / 2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

M444s Mattiello, Laura, 1991-  
Sagrado feminino e mulheres de Àse na poesia de Elizandra Souza: uma experiência de tradução / Laura Mattiello. - 2023.  
160 f. : il.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger.  
Coorientadores: Vanessa Ribeiro Castagna, Monica Muniz de Souza Simas.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Tradução. 2. Candomblé. 3. Orixás. 4. Poesia. 5. Literatura negra. 6. Feminismo negro. I. Simão Padilha Trefzger, Fabíola. II. Ribeiro Castagna, Vanessa. III. Muniz de Souza Simas, Monica. IV. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. V. Título.

CDU: 82

---



Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - ATA Nº 484 – 19/10/2023**

Em sessão pública ocorrida no dia dezenove de outubro de dois mil e vinte e três, em sessão virtual, conforme Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, procedeu-se a avaliação da dissertação da discente **Laura Mattiello**. Às 09h (horário de Brasília), a Profª Drª Fabíola Simão Padilha Trefzger, UFES (Presidente da Comissão Examinadora de Defesa de Dissertação), deu início aos trabalhos, convidando a ingressar à sala a Profª Drª Maria Mirtis Caser, UFES (Examinador Interna) e a Profª Drª Vanessa Ribeiro Castagna, Università Ca' Foscari Venezia (Examinadora Externa). A seguir, o presidente solicitou à mestranda que fizesse uma explanação de seu trabalho intitulado “**Sagrado feminino e mulheres de Ase na poesia de Elizandra Souza: uma experiência de tradução**”. Finda a apresentação, o presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição da candidata. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida dissertação nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Letras e alertou que a aprovada somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Profª Drª Fabíola Simão Padilha Trefzger, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai com as devidas assinaturas.

**Profª Drª Fabíola Simão Padilha Trefzger (UFES)**  
Orientador e Presidente da Comissão

**Profª Drª Maria Mirtis Caser (UFES)**  
Examinadora Interna

**Profª Drª Vanessa Ribeiro Castagna (Università Ca' Foscari Venezia)**  
Examinadora Externa





### Laura Mattiello - ata de defesa

Data e Hora de Criação: 09/07/2024 às 16:45:01

Documentos que originaram esse envelope:

- Ata - Laura Mattiello.pdf (Arquivo PDF) - 1 página(s)



### Hashs únicas referente à esse envelope de documentos

[SHA256]: 285d511416031013ed2a053d6706975a5a3680abeeecd62ad3bbea4b862bb61b

[SHA512]: ceabc3f1d3156c5fc12794161ef02afcb586b24494518c1bbfb317e247017c2a9747b636ed86ccec3906dd9b5fa6cfbdd5b2926308eac3b5babd83d53e1e9e7

### Lista de assinaturas solicitadas e associadas à esse envelope



#### ASSINADO - Fabíola Simão Padilha Trefzger (fabiolapadilha27@gmail.com)

Data/Hora: 10/07/2024 - 14:54:35, IP: 179.82.180.53, Geolocalização: [-20.307891, -40.294405]

[SHA256]: acc4dd06df0b8fba8c494dbbbe8c6b080629108246ed21b141f9751e2a6e1fb7



#### ASSINADO - Maria Mirtis Caser (mirtiscaser@gmail.com)

Data/Hora: 10/07/2024 - 16:21:32, IP: 187.36.174.105, Geolocalização: [-20.300932, -40.297552]

[SHA256]: df7875915ee3c8f7694f129c94110b66427924eb6fcfd370f243ec58356727cd



#### ASSINADO - Vanessa Ribeiro Castagna (castagna@unive.it)

Data/Hora: 11/07/2024 - 04:52:34, IP: 95.93.39.57

[SHA256]: aa4d5fbcc52dec2694b94013d4fc7bc3aeaf2eb2910d3e92d2742257c098305c

### Histórico de eventos registrados neste envelope

11/07/2024 04:52:34 - Envelope finalizado por castagna@unive.it, IP 95.93.39.57

11/07/2024 04:52:34 - Assinatura realizada por castagna@unive.it, IP 95.93.39.57

11/07/2024 04:51:23 - Envelope visualizado por castagna@unive.it, IP 95.93.39.57

10/07/2024 16:21:32 - Assinatura realizada por mirtiscaser@gmail.com, IP 187.36.174.105

10/07/2024 16:21:27 - Envelope visualizado por mirtiscaser@gmail.com, IP 187.36.174.105

10/07/2024 14:54:35 - Assinatura realizada por fabiolapadilha27@gmail.com, IP 179.82.180.53

09/07/2024 16:47:03 - Envelope registrado na Blockchain por maira.martins@ufes.br, IP 200.137.65.106

09/07/2024 16:47:02 - Envelope encaminhado para assinaturas por maira.martins@ufes.br, IP 200.137.65.106

09/07/2024 16:45:01 - Envelope criado por maira.martins@ufes.br, IP 200.137.65.106

Oxum  
Oxum  
Doce mãe dessa gente morena  
Oxum  
Oxum  
Água dourada, lagoa serena  
Oxum  
Oxum  
Beleza da força da beleza da força da beleza  
Oxum  
*Oxum*

(Maria Bethânia, “As Ayabás”)

À Anna, minha mãe  
Às Teresas, minhas avós e ancestrais

O Brasil produz a melhor música do mundo. E essa música, com suas tradições no candomblé, é um dos motivos pelos quais sempre digo que o feminismo negro começa no Brasil. Porque o Brasil é o país no qual, pelo menos dentro do contexto do candomblé, a liderança das mulheres negras mais velhas levadas a sério é respeitada.

(Angela Davis, 2023)

## RESUMO

A presente dissertação constrói-se em torno da tradução para o italiano da mais recente coletânea poética de Elizandra Souza (2021). As questões tradutológicas relativas aos elementos da cultura afro-brasileira, aos *realia* e aos termos religiosos iorubás que embebem os versos da poeta negra desencadearam um processo de investigação interdisciplinar, fundamentado em pesquisas de campo em diversos terreiros de candomblé. Visa-se paralelamente salientar o papel das lideranças femininas e da estrutura social dos candomblés brasileiros na construção do feminismo negro. O sagrado feminino da cosmogonia iorubá, junto às Iyalorixás, é explorado enquanto possível elemento norteador do fazer literário da maioria das escritoras afrodescendentes. Na coletânea em tradução as numerosas referências às Iyabás e às ancestrais são concebidas dentro de um refinado sistema simbólico, que provém de epistemologias da tradição africana, cujo alicerce são a oralidade, em geral, e as formas não-escritas.

**Palavras-chave:** Tradução; Sagrado feminino; Iyabás; Iyalorixá; Poesia.

## ABSTRACT

This work centres on the Italian translation of Elizandra Souza's most recent poetry collection (2021). The translation issues relating to the elements of Afro-Brazilian culture, the *realia* and the Yoruba religious terms that permeate the black poet's verses triggered an interdisciplinary research process, based on field research in various candomblé terreiros. At the same time, the aim is to highlight the role of female leaders and the social structure of Brazilian candomblés in the construction of black feminism. The Sacred Feminine of the Yoruba cosmogony, together with the Iyalorixás, is explored as a possible guiding element in the literary work of the majority of Afro-descendant women writers. In the collection under translation, the numerous references to the Iyabás and the ancestors are conceived within a refined symbolic system, that originates from epistemologies of the African tradition, generally based on orality and non-written forms.

**Key words:** Translation; Sacred Feminine; Iyabás; Iyalorixá; Poetry.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1:</b> Ilustração de mulher negra _____	65
<b>Imagem 2:</b> Ilustração em <i>Águas da cabaça</i> _____	67
<b>Imagem 3:</b> Ilustração de Oyá-Iansã em <i>Filha do fogo</i> _____	68
<b>Imagem 4:</b> Capa de <i>Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?</i> _____	69
<b>Imagem 5:</b> Ilustração de Oyá-Iansã _____	70

## SUMÁRIO

RESUMO _____	3
LISTA DE ILUSTRAÇÕES _____	4
INTRODUÇÃO _____	6
1 LITERATURA NEGRA FEMININA ENTRE IYALODÊS, IYALORIXÁS E IYABÁS _____	12
1.1 Os coletivos e os quilombos literários: de <i>Cadernos Negros</i> a <i>Me Parió Revolução</i> _____	12
1.2 As zeladoras do candomblé e a afirmação das mulheres afro-brasileiras _____	29
1.3 Sagrado feminino e o matripoder das Iyabás na literatura e no feminismo negro _____	49
2 TRADUZIR A POESIA, O RITUAL E O SAGRADO IORUBÁ _____	64
2.1 A poesia de Elizandra Souza, na presença de Oyá _____	64
2.2 Recursos paratextuais para a tradução da cultura afro-brasileira _____	74
2.3 <i>Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?</i> Proposta de tradução _____	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	138
APÊNDICE _____	145
AGRADECIMENTOS _____	159

## INTRODUÇÃO

Meus pés desaprenderam os velhos caminhos  
Reaprendo passos novos e respiro!

(Elizandra Souza)

O estudo apresentado na presente dissertação se constitui a partir da proposta de tradução da coletânea poética *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* (2021), de Elizandra Souza. A autora, mulher negra candomblecista, embebe os seus versos de elementos referentes à negritude, à mulheridade e, sobretudo, ao sagrado iorubá. É a partir do aspecto afro-religioso e, mais especificamente, da presença das Iyabás, que o processo tradutório aqui proposto definiu o seu norte. Resultou evidente a necessidade de empreender uma pesquisa interdisciplinar, que conjugasse a antropologia, a etnografia, os estudos literários e de tradução.

A partir da leitura de diversas obras de mulheres negras brasileiras foi possível separar algumas constantes. A mais evidente parece ser a recorrência do tema da ancestralidade, o olhar ao passado, característica de uma cosmopercepção africana, cujo alicerce é a circularidade, em contraponto à linearidade do pensamento filosófico ocidental. O apelo aos ancestrais percorre os momentos de dificuldade, mas também de afeto e cura. De mãos dadas com o passado sagrado, vem o sagrado feminino: nos livros *Águas de barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, *Maréia* (2019), de Miriam Alves, *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, *Canções de amor e denço* (2016), de Cidinha da Silva, e em inúmeros poemas de Dinha e Elizandra Souza, para dar alguns exemplos, a presença das Iyabás e da ancestralidade feminina é uma garantia. Basta observar o projeto gráfico da coletânea de poemas aqui traduzida para ter prova da centralidade do sagrado feminino na poética e estética das autoras afrodescendentes: borboletas e búfalas – manifestações de Oyá-Iansã – ervas sagradas, comida baiana, corpos, rostos, cabelo, tranças de mulheres pretas.

As criações das autoras negras brasileiras são também irmanadas pela escassa difusão. Uma análise do panorama literário brasileiro descrita pelo recente levantamento

de Oliveira e Rodrigues (2022)<sup>1</sup> destaca que, apesar das antologias, dos projetos editoriais independentes e da recepção positiva de vários autores e autoras afro-brasileiros/as, a concretização e difusão de produtos de autoria negra ainda são limitadas, no cenário editorial nacional, particularmente no caso da literatura negra feminina. Elisa Lucinda define a atitude das grandes editoras de “racismo editorial”, pois a proposta predominante continua sendo a de autores masculinos brancos. Enquanto isso, vale ressaltar um caso positivo: a edição da Record de *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

As metodologias adotadas e desenvolvidas ao longo do processo trouxeram à tona a “solidão que vem junto com o ato de escrever” (RIBEIRO, 2021, p. 14) das mulheres negras brasileiras, devido ao contato constante com os próprios sujeitos femininos criadores. Uma das soluções epistemológicas que se revelou essencial para o desenrolar da pesquisa e, paralelamente, da tradução foi o entrelaçamento progressivo de uma rede de relações. Essa dinâmica da rede encontra fundamento nas teorias e práticas do fazer literário das mulheres negras e no feminismo negro. Conforme as considerações de Angela Davis e Gina Dent no âmbito do abolicionismo e do feminismo:

A chave para este ecossistema feminista abolicionista são as redes, as organizações e os coletivos. [...] essas reuniões, redes e grupos formais ou informais criam espaços insurgentes de educação política que constroem relacionamentos, compartilham vocabulário, estratégia, ferramentas e análises e criam abertura para as pessoas aprenderem e praticarem [...] O coletivismo é uma linha transversal através de gerações, povos e mobilizações – subvalorizada e não reconhecida, mas a chave para a construção da liberdade. (DAVIS *et al.*, 2023, p. 46)

A ação em coletivo permite superar a solidão do ato criativo que normalmente afeta a produção dos grupos periféricos e marginalizados. Um exemplo concreto é constituído pelas redes de edição: “entendemos o papel da imprensa negra, responsável por formar diversos intelectuais e escritores; os coletivos e séries literárias [...] e o apoio de editoras especializadas no campo da literatura de autoria negra brasileira” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2022, p. 22). Em *Mulheres, cultura e política* (1989), Angela Davis observa que a ideia de empoderamento das mulheres negras não é uma

---

<sup>1</sup> A pesquisa de mapeamento da atividade de publicação e editoria em relação à literatura negra brasileira é fruto de um recente texto publicado pela Editora Malê em 2022, *Trajetórias editoriais da literatura negra brasileira*, por L.H. Oliveira e F.C. Rodrigues. Trata-se de um estudo em números, de forte caráter objetivo e científico, que contribui para o desvendamento dos mecanismos editoriais da indústria brasileira e, com isso, traz à tona as dinâmicas históricas e atuais que detêm incidência na produção desta escrita.

novidade: durante quase um século elas têm se organizado em movimentos coletivos e associativos, como estratégia de alcance de poder político e econômico (DAVIS, 2017).

As escolhas da presente proposta de tradução da poesia de Elizandra Souza derivam justamente de um trabalho de rede. Aos poucos veio delineando-se um processo em que as estratégias operacionais que se configuram como traços peculiares do fazer literário afro-brasileiro se tornaram eficazes, éticas e necessárias, tanto para o êxito da pesquisa, como para a tradução. Os sujeitos femininos envolvidos neste “coletivo de tradução” foram a própria Elizandra Souza, autoras e intelectuais como a poeta Dinha e Carla Akotirene – por meio das entrevistas –, as Ekedis, Ebomis e Iyalorixás da Bahia, especialmente Mãe Diana de Oxum. Vale destacar a contribuição especial das entrevistas à Ebomi Vovó Cici de Oxalá, suma guardiã dos conhecimentos sobre a religião dos orixás e colaboradora de Pierre Verger na produção dos textos que continuam sendo referência para quem pesquisa e estuda o candomblé.

A força da dinâmica de cruzamento entre competências femininas torna-se ainda mais evidente quando formos ver o número crescente de antologias de poemas e contos de mulheres negras que estão sendo publicadas por iniciativas independentes, muitas vezes em edições bilíngues. As estratégias referidas se encontram em sua síntese nos “quilombos literários”, coletivos de publicação e edição de produções negro-brasileiras. O quilombo e o quilombismo se instituem como lugar de resistência, solidariedade e sororidade, guiados pelas práticas coletivas; as propostas editoriais independentes podem ser entendidas como “quilombos” em sentido metafórico. O ponto mais expressivo desse fazer literário foi atingido pelos *Cadernos Negros*, que completaram quatro décadas de publicação e que, desde o início, desenvolveram formas cooperativas. Os *Cadernos* tiveram e continuam tendo um papel determinante na edição e difusão de poemas e contos de escritores e escritoras negras no Brasil. É exatamente na esteira da cooperação na qual se constroem o quilombo editorial e o quilombo literário<sup>2</sup>, que se traçou o projeto aqui apresentado, a fim, particularmente, de manter uma coerência operacional e ética.

---

<sup>2</sup> O termo “quilombo literário” está presente no volume 44 dos *Cadernos Negros*: “Mas a energia coletiva continua presente até hoje e se espalhou, trazendo mais pessoas para o quilombo literário” (BARBOSA, 2021, p. 14).

O foco da pesquisa acerca da coletânea traduzida é colocado nas especificidades da escrita feminina negra, que vêm da peculiar cosmopercepção<sup>3</sup>, epistemologia e vivência – ou *escrevivência*<sup>4</sup> – de origem africana. A primeira etapa seria conseguir noções de base sobre as religiões de matriz africana, pelo menos relativas à parte mais difundida do panteão dos orixás da diáspora de algumas nações africanas (ketu, jeje e angola), com um enfoque específico nas Iyabás, as orixás femininas. Para isso, foram utilizadas referências bibliográficas de abordagem antropológica e mitológica, procedentes dos estudos preferencialmente de Ruth Landes, Pierre Verger e Reginaldo Prandi, além da Coleção Orixás organizada por Helena Theodoro. Contudo, a tradição oral, que é fundamento e pivô da africanidade, desvendou rapidamente os limites da bibliografia até hoje publicada sobre a matéria religiosa, já que grande parte – na verdade a maioritária e mais importante – dos saberes, práticas e da história desses grupos culturais reside justamente na oralidade e guarda seus segredos.

A visitação e as entrevistas em vários terreiros de candomblé, na cidade de Vitória (ES) e em Salvador (BA) – especialmente no terreiro do Gantois, na Casa Branca do Engenho Velho e no Opô Afonjá –, vieram a ser parte integrante da metodologia: o contato direto com os termos da religião, com os objetos sagrados nomeados nos poemas, com as práticas rituais e a comida votiva, possibilitou uma experiência, além do estudo e da leitura. Ademais, a colaboração da Iyalorixá Diana de Oxum, do terreiro Ilê Axé Ewá Omin Nirê de Cassange em Salvador, foi determinante. Uma das principais dificuldades residiu na compreensão das expressões em língua iorubá, âmagô de grande parte do vocabulário religioso de matriz africana e uma das principais bases da significação da percepção do mundo e das relações cosmogônicas afro-brasileiras, particularmente na Bahia. Mãe Diana contribuiu de maneira substancial para a criação do glossário e do guia aos significados rituais que integram a proposta de tradução, por meio das entrevistas nos locais do terreiro. A abordagem do candomblé resultou imprescindível, pois, pelo visto,

---

<sup>3</sup> Conceito de Oyeronke Oyewumi (1997), em contraponto a “cosmovisão”, no sentido de abrir o espaço do entendimento do mundo para outros sentidos, além do sentido da visão, que se configura como rastro da ontologia hegemônica ocidentocêntrica.

<sup>4</sup> Neologismo composto por “escrever” e “vivência”, utilizado por Conceição Evaristo para indicar uma epistemologia na escrita de mulheres negras: “busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de *Becos* está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma *escrevivência*” (EVARISTO, 2018, p. 9).

este se institui como um dos marcos peculiares da poética da literatura negra feminina, mesmo não constituindo condição necessária.

A trajetória literária e, particularmente, editorial da contista e poeta Elizandra Souza desenha-se acompanhando alguns dos traços peculiares dos quilombos literários e dos *Cadernos Negros*. A sua poesia e prosa estão presentes em três volumes desta publicação, o que prova e ressalta a importância desta escritora no âmbito da literatura brasileira e, mais especificamente, da literatura negra. Organiza saraus, publica em revistas e, sobretudo, é fundadora do Coletivo Mjiba. O coletivo é, com efeito, o motor das atividades de militância, culturais, artísticas e literárias, dos grupos periféricos, vindo a ser epistemologia, ação, política, tomada de posição. A cooperação é estratégica, a fim de viabilizar a concretização das produções dos/das artistas e intelectuais afro-brasileiros/as e sua difusão, visando também à ampliação do seu público.

O ato da tradução foi considerado em conexão com os objetivos da comunidade de escritores e escritoras negras: “Nosso desejo é que essas transbordações inundem outros oceanos e geografias, por isso: traduzir se fez um chamado [...] Que essas poesias sigam o fluxo do girar e se aconcheguem em outros territórios” (FREITAS, 2020). A escolha de criar recursos paratextuais, como o glossário, surgiu da ideia de um “compromisso com a formação de um público leitor (e consumidor) da produção intelectual negra” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2022, p. 166). A literatura das mulheres afro-brasileiras é particularmente comprometida com a expressão da diversidade; o fazer literário torna-se ato de resistência ao silêncio, busca de independência na sua (re)definição e enfrentamento à “estrutura hegemônica que mantém o atual sistema de representação” (DUKE, 2016, p. 14).

O propósito de traduzir e fixar alguns dos elementos da cultura, das estéticas, da cosmogonia e epistemologia iorubás que brotam da literatura negra feminina configura-se como uma possibilidade de enfrentamento do epistemicídio, o “processo de destituição da racionalidade, da cultura e civilização do Outro” (CARNEIRO, 2005, p. 96). Este processo foi uma das estratégias mais perpetradas pelo Ocidente no período colonial e continua a manifestar seus resquícios na estrutura social, cultural e, no específico, literário-editorial brasileiro. Consequentemente, as escritoras negras empreendem hoje em dia caminhos espinhosos, na esteira de uma luta e uma resistência ancestrais, iniciadas pelas antepassadas. Antigas princesas e rainhas africanas, Nzinga Mbandi, Agontimé,

Zacimba Gaba capturadas, vendidas e escravizadas, chamam as suas descendentes para (re)escreverem a sua história. Essa história fala de Iyabás, Iyalodês, ancestrais; fala de “matripotência”, uma procriação desassociada das relações sexuais e das estruturas de gênero que atrelam (e opõem) a mulher ao homem. É poder criador, gestação de humanidade e cuidado da espiritualidade.

# 1 LITERATURA NEGRA FEMININA ENTRE IYALODÊS, IYALORIXÁS E IYABÁS

## 1.1 Os coletivos e os quilombos literários: de *Cadernos Negros* a *Me Parió Revolução*

Antes de adentrar a literatura de mulheres negras brasileiras, sua situação e posição atuais no panorama artístico-cultural nacional, defende-se a necessidade de tratar, mesmo que de forma geral e sem enfoques pormenorizados, o aspecto social e os relativos estudos teóricos, desenvolvidos preferencialmente por intelectuais negro-brasileiras, a partir dos fermentos do final da década de 70<sup>5</sup>. Lélia Gonzalez foi uma pioneira. Integrante da Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias da Assembleia Nacional Constituinte de 1988 e uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU), enfatizava a dimensão racial, demonstrando que “dentro do movimento de mulheres, as negras e indígenas são testemunho vivo dessa exclusão” (GONZALEZ, 2020, p. 189). Ela, portanto, já teorizava a existência de uma submargem, povoada por mulheres negras e indígenas, dentro da própria subalternidade que caracteriza em si a condição da mulher na sociedade excludente. Nos escritos e discursos produzidos entre 1975 e 1990 faz uma crítica mordaz aos canônicos “intérpretes do Brasil”, especialmente a Gilberto Freyre e ao mito da democracia racial. O retrato que Lélia traz da mulher negra brasileira pode ser resumido nas seguintes palavras:

O ditado “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar” é exatamente como a mulher negra é vista na sociedade brasileira: como um corpo que trabalha e é superexplorado economicamente, ela é faxineira, arrumadeira e cozinheira, a “mula de carga” de seus empregadores brancos; como um corpo que fornece prazer e é superexplorado sexualmente, ela é a mulata do Carnaval cuja sensualidade recai na categoria do “erótico-exótico”. (*Ibid.*, p. 231)

A menção das “indígenas” e a ligação estreita que Lélia faz com “as negras” – tendo em vista que a mãe dela era descendente indígena<sup>6</sup> –, colocando-as no mesmo

---

<sup>5</sup> Rumo ao final da ditadura militar (1964-1985).

<sup>6</sup> Provavelmente nascida no Espírito Santo por volta de 1889, Urcinda, a mãe de Lélia Gonzalez, era descendente de um os grupos mapeados na época: tupiniquins, maxacalis e krenaks (em Minas Gerais).

plano, permitem estabelecer uma associação direta com as palavras de Conceição Evaristo, quando se refere à especificidade da história e da condição da mulher negra:

Se a história da mulher indígena, desde a colonização do Brasil, em vários momentos, pode se confundir com a da mulher negra, marcas positivas caracterizam, entretanto, a história das mulheres negras e brancas no Brasil. (EVARISTO, 2016, p. 100)

Sobre a questão da exclusão, já encarada por Lélia Gonzalez, no seu livro-manifesto *Teologia ecofeminista* (1997), a filósofa Ivone Gebara defende que as mulheres afrodescendentes e indígenas são as mais excluídas do acesso aos recursos da terra e, além disso, habitam as áreas mais afetadas pela mudança climática e a instabilidade ecológica que comporta. Este argumento é reforçado também por Evaristo (2016), a qual conceitua uma “feminização da pobreza”, cujas consequências afetam particularmente as mulheres negras. Aliás, a partir da colonização e do sistema escravocrata produziu-se um imaginário em torno da mulher negra, estreitamente vinculado ao corpo e à objetificação desse corpo, ainda mais forte e bárbaro que as ideias de sujeito coisificado que já estão vinculadas aos corpos das mulheres brancas. Tal imaginário afetará e ameaçará a existência da mulher afro-brasileira, contribuindo para a sua colocação na área mais marginal da hierarquia social e cultural. Se a colocação da mulher negra é a de marginalidade, existe uma condição de ainda maior subalternidade: a da mulher quilombola. Nos quilombos as questões relativas ao racismo e ao machismo se somam a outros aspectos peculiares, como o ambiente e o direito ao território, o que faz com que estas comunidades de mulheres negras carreguem uma secular e absoluta invisibilidade (SILVA, 2020).

Considerando a exclusão na exclusão, que projeta a mulher negra (e indígena) numa oposição de contrários em relação à mulher branca, Sueli Carneiro propõe “enegrecer o feminismo”, como reação à hegemonia branca do movimento feminista brasileiro da “formulação clássica”, visando trilhar a trajetória e as pautas das mulheres negras, até agora afetadas por insuficiências teóricas e políticas (CARNEIRO, 2003). Por sua vez, Angela Davis percebeu logo as potencialidades do fazer coletivo: “A ação individual – esporádica e isolada – não é revolucionária. O trabalho revolucionário sério consiste em esforços persistentes e metódicos por meio de um coletivo de outras pessoas revolucionárias a fim de mobilizar as massas para a ação” (DAVIS, 2019, p. 164). Nessas

premissas, no Brasil, a partir do I encontro de Mulheres de Favela e Periferia, nascia o *Nzinga Coletivo* (1983), constituído por mulheres negras dentre as quais Sonia C. da Silva, Jurema Batista e a própria Lélia Gonzalez. Assumiam-se precisamente como “Coletivo de Mulheres Negras”, dotando-se de objetivos de atuação político-social, com a programação de encontros feministas pan-americanos e distribuição de panfletos. *Nzinga* é uma referência à rainha angolana que lutou contra a colonização portuguesa no século XVII. O símbolo gráfico do coletivo é um pássaro que, na cultura nagô, é representação da ancestralidade feminina e, finalmente, a cor amarela tem a ver com Oxum, Iyabá reverenciada no candomblé (GONZALEZ, 2020). O destaque desses detalhes é funcional, uma vez que permite orientar a atenção em imagens, símbolos e estéticas do sagrado feminino que será discutido mais à frente e que, evidentemente, já estava presente nas primeiras manifestações coletivas do feminismo negro brasileiro. Em 1985 saía o primeiro número do *Nzinga Informativo*, o primeiro periódico de e para mulheres negras no Brasil, produzido pela Organização de Mulheres Negras do Rio de Janeiro, do qual a carismática Lélia continuava sendo a alma. No quarto número (1988) as integrantes publicaram um editorial que trazia aquela que consta ser uma das propostas fundantes dos coletivos feministas negros brasileiros:

Enquanto Grupo de Mulheres Negras, nós do NZINGA entendemos a necessidade da nossa articulação com o Movimento de Mulheres e com o Movimento Negro, na medida em que os debates, as reflexões e o embasamento que norteiam nossa atuação devem estar centrados em dois eixos: o primeiro – a questões do Gênero: SOMOS MULHERES – e como tal submetidas à discriminação sexual por que passam todas as mulheres, independente da raça etnia, classe social ou credo religioso. O segundo – a questão da Etnia: SOMOS NEGRAS – e o que nos diferencia das demais mulheres não é só a cor da pele mas a IDENTIDADE CULTURAL. E é para resgatar esta identidade de MULHER NEGRA, que precisamos nos organizar a parte sim. Aprofundar as questões específicas, perceber onde, como e quando somos oprimidas e partindo deste específico participarmos mais fortalecidas da luta geral. [...] E é por acreditar nisso que estamos participando efetivamente da organização do I ENCONTRO NACIONAL DE MULHERES NEGRAS. (NZINGA COLETIVO DE MULHERES NEGRAS, 1988, p. 2)

Outra produção editorial coletiva de interesse, que apresenta algumas similitudes com o *Nzinga Informativo*, é a *Revista Eparrei*, lançada em 2001, por mérito do Núcleo de Educação e Comunicação da Casa de Cultura da Mulher Negra de Santos (SP), cuja fundadora foi Alzira Rufino. O elemento que atrai imediatamente a atenção é o projeto gráfico de sublime qualidade. A revista tinha, entre os seus objetivos declarados, o reforço

da autoestima das mulheres negras brasileiras. Também neste caso, tendo em conta as características do *Nzinga*, destaca-se a presença do elemento referente ao sagrado feminino do candomblé, desta vez no nome da própria revista: “Eparrei” é a saudação à Iyabá Oyá-Iansã, da qual Alzira Rufino é filha e devota. Alzira Rufino, como Lélia Gonzalez, foi uma pioneira do feminismo negro brasileiro, bem como a sua *Revista Eparrei*, referência para a imprensa negra. Os conteúdos eram variados, visando à educação antirracista, à valorização de matérias acerca das religiões afro-brasileiras, da culinária, da cultura em geral, tudo referente à comunidade negra. As páginas eram dedicadas a reportagens e entrevistas a personalidades negras femininas, como Mãe Stella de Oxóssi e Elza Soares, bem como a relatos e registros de mulheres negras não famosas (SANTOS, 2010). A *Revista Eparrei*, que resistiu durante nove anos no formato impresso, prevalentemente graças aos esforços financeiros da Casa de Cultura da Mulher Negra – além do apoio de algumas instituições – configura-se, portanto, como mais um espaço cultural de resistência e promoção de valores antirracistas e de empoderamento do mundo feminino preto. Cabe, aliás, ressaltar a aplicabilidade dos programas da Casa de Cultura da Mulher Negra, que oferecia apoio interdisciplinar para as mulheres vítimas de violência doméstica<sup>7</sup>.

No entanto, os estereótipos procedentes da história específica da mulher negra perduram no Brasil de hoje e contribuem de forma estrutural para a desvalorização das suas atividades, tanto no trabalho como no mundo acadêmico e nas artes. Tais determinações preconceituosas marcaram e estabeleceram o seu papel a partir da chegada das africanas escravizadas. Com efeito, “esta imagem de mulher inferiorizada, muitas vezes pré-determina e condiciona a posição a ser ocupada pelas afrodescendentes, não só nas relações sociais, mas inclusive no mundo das representações artísticas em geral e particularmente na literatura” (ALVES, 2010, p. 63). Nessa esteira de predeterminações e discriminação excludente construíram-se, portanto, a sociedade e a nação brasileira e, de certa forma, a dinâmica ainda é perpetrada (EVARISTO, 2016). Uma história denegada<sup>8</sup>, assim como o racismo que desse processo derivou, “a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela pra tudo

---

<sup>7</sup> Estas poucas linhas dedicadas a Alzira Rufino ainda têm o propósito de homenageá-la, pois são escritas no dia em que o mundo recebe a notícia do seu falecimento, ocorrido na noite de 26 de abril de 2023.

<sup>8</sup> O racismo por denegação é teorizado pela própria Lélia Gonzalez, que propõe uma análise de tipo psicanalítico freudiano e lacaniano, “Já no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o *racismo por denegação*” (GONZALEZ, 2020, p. 175).

nesse sentido. Só que isso tá aí... e fala” (GONZALEZ, 2020, p. 102). A própria historiografia contemporânea dificulta o acesso ao conhecimento da história das mulheres afro-brasileiras e sua contribuição para a construção nacional. A escassez, para não falar em ausência de textos e estudos científico-historiográficos sobre as figuras femininas históricas, sobretudo as quilombolas, como Dandara dos Palmares (c. 1654-1694), se configura como uma prova desse silêncio. Os livros infanto-juvenis, de cordel e de ficção sobre as heroínas negras são vários; entretanto, as produções acadêmicas de recorte histórico apresentam importantes carências. Entre os trabalhos mais recentes destacam-se *Dandara e a falange feminina de Palmares* (2021), por Leonardo Chalub, *As Lendas de Dandara* (2016) e *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2020), por Jarid Arraes: o primeiro é classificado como literatura juvenil enquanto os de Arraes apresentam narrativa em cordéis, portanto, trata-se sempre de uma abordagem exclusivamente ficcional. De um levantamento sobre as teses de doutorado no Brasil através da plataforma Sucupira da CAPES<sup>9</sup>, considerado o intervalo aleatório 1992-2022 (30 anos), se pode extrair apenas um trabalho que no título traz o nome de Dandara, (no qual é tratada a questão mitológico-ficcional). Como destaca Da Silva,

[...] pouco se sabe ou ainda são muito escassos os registros sobre o papel central das mulheres na constituição e na manutenção da vida política e cultural do quilombo. As mulheres quilombolas atuam como um acervo da memória coletiva [...] Apesar disso, as mulheres quilombolas permanecem sendo ignoradas nos debates teóricos, incluindo as teorias feministas, ocupando uma posição de invisibilidade. (SILVA, 2020, p. 54)

Diante do dado explicitado acima é incontestável a invisibilidade histórica de mulheres negras brasileiras valiosas e sua exclusão dos projetos de pesquisa acadêmica. Destarte, configura-se a desvalorização já referida e mencionada por Conceição Evaristo. Conforme bell hooks, “[a] desvalorização da mulheridade negra depois do término da escravidão foi um esforço consciente e deliberado dos brancos para sabotar a construção da autoconfiança e do autorrespeito da mulher negra” (HOOKS, 2020, p. 103). Essa ação negativa sobre o valor da mulher negra fez com que todo o campo de atuação dela fosse (e seja) degradado, desde a sexualidade, até a maternidade e a família, o trabalho e a

---

<sup>9</sup> Dados coletados através da plataforma: <http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 30/03/2023. O título da tese de doutorado referido, de Thaís Fernanda Rodrigues Teixeira da Luz, é *Perspectivas femininas no Atlântico negro: ficção e História nos romances “Um defeito de cor” e “As lendas de Dandara”* (2022).

produção intelectual-artística-cultural. A desvalorização faz parte de uma “tentativa da estrutura do poder do homem branco de tornar negativa a contribuição positiva das mulheres negras” (HOOKS, 2020, p. 121). bell hooks defende que as mulheres negras constituíam uma ameaça ao patriarcado vigente, mesmo que ainda interrogando-se sobre a entidade e as formas de tal ameaça. Isso facilitaria uma possível interpretação da razão motriz do menosprezo instituído. Ressoam emblemáticas na sua síntese e exaustividade as colocações de Lélia Gonzalez, no prefácio à obra poética *Eu, Mulher Negra, Resisto* (1988), de Alzira Rufino, com as quais enaltece a poesia da autora negra, por ser expressão artística que incomoda e que é representativa das mulheres negras, na especificidade das suas manifestações. Também apela à ancestralidade poderosa da África, afirmando “Somos a rainha Amina, a guerreira Bazao-Turunku, Mundiadji I, a ashanti Ohemaa, a Nyanya Mugabe e a Omunyanya Omugabe de Zimbabwe, sem contar com a grande rainha Nzinga tão presente nas lutas da nossa gente” e faz questão de nomear as mulheres da história negra no Brasil: “somos Aqualtune, Dandára, Luiza Mahin, Tia Ciata, Mãe Aninha, Mãe Senhora, Dona Zica da Mangueira, Dona Ivone Lara, Maria Beatriz Nascimento, Benedita da Silva e tantas outras mais” (GONZALEZ, 1988, s.p.). Todavia, termina com um olhar na concretude do presente, no qual a mulher negra é a sem-terra, a empregada doméstica, comprometida na luta organizada.

A antropóloga norte-americana Ruth Landes, em 1947, enxergava a separação entre negritude e acesso ao poder na Bahia desta forma: “nem ‘preto’, nem ‘negro’, nem ‘africano’ são usados com referência a pessoas desse tipo físico que ocupem posições na classe superior. A educação ou o dinheiro, isolada ou conjuntamente, retiram um indivíduo do pitoresco grupo dos ‘negros’” (LANDES, 2002, p. 54). Ou seja, pessoa negra e prestígio excluem-se mutuamente; cultura e sucesso são incompatíveis com o imaginário que foi construído nos séculos acerca do negro. Angela Davis, por exemplo, relata o caso de Gregory Clark, jovem vítima de uma ação policial nos Estados Unidos, porque “não parecia combinar com o Mustang que dirigia” (DAVIS, 2019, p. 241). A mulher negra, particularmente, num processo histórico que ainda, de certa forma, se preserva é “Caracterizada por uma animalidade [...], incapaz de entender e atender determinadas normas sociais” (EVARISTO, 2016, p. 105). A desvalorização da mulher negra no plano do social, como se pode imaginar, transpõe-se para o campo literário, dentro do qual foi produzido um tipo específico de personagem, carregado de um amplo

leque de estereótipos, quer estéticos quer comportamentais. Tratamos, neste momento, de uma fase da literatura que só contempla o negro e a negra como personagem principal ou secundário, mas que o exclui do processo ativo de criação literária. A figura do negro aqui é objeto da narrativa, não sujeito do fazer literário. Trata-se de histórias que o tornam mero “reagente”, escondendo seu protagonismo. Até mesmo o caso de Jorge Amado, que teve o relevante mérito de levar para a cena literária internacional as religiões de matriz africana, a cultura afro-brasileira e os orixás, não é isento de questionamentos nesse sentido. Exemplo disso é seu romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972), cuja protagonista é justamente uma mulher parda, retratada conforme o olhar de um homem branco filho do seu tempo, o que, de qualquer modo, não basta para justificar uma caracterização forjada por elementos marcadamente preconceituosos.

Ao apresentar a figura e a obra de Mãe Beata de Yemonjá, Conceição Evaristo lembra que “apesar de as mulheres aparecerem como grandes depoentes da cultura religiosa afro-brasileira (suas vozes são registradas por pesquisadores, literatos e outros), elas sofrem, entretanto, um ‘apagamento’ no que tange à voz autoral” (EVARISTO, 2011, p. 32). Mãe Beata de Yemonjá (1931-2017) foi uma liderança de candomblé e escritora, que se afirmou na cena literária brasileira com o livro *Caroço de dendê*, em 1996. É uma das guardiãs dos saberes da religião e das tradições afro-brasileiras e elege-se como uma das mais conhecidas mães de santo-autoras. Outra personalidade interessante e pouco investigada, que assumiu a autoria de uma produção literária, a partir, portanto, de um lugar de enunciação que a torna sujeito da sua escrita, é Valdete Ribeiro da Silva, conhecida como Detinha de Sàngó. Detinha (1928-2014) escreveu sobre a sua vivência e memórias no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá na *Cartilha de Contos*, texto que foi publicado em 2010 graças ao patrocínio da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial de Salvador e a iniciativa da Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá. Apesar de serem notórios alguns casos, como o da célebre Mãe Beata e o menos conhecido de Deitinha, em geral, as produções desse tipo de autoria “endógena” ainda são escassas ou escassamente consideradas e pesquisadas.

Toni Morrison (2017) debruça-se sobre as formas com as quais o Outro – no caso, o povo negro – é tratado na literatura canônica, destacando as dificuldades em descrever aquela que define de “Outremização”, sem incorrer no uso de categorias de valor. As

descrições literárias de “raça”<sup>10</sup>, inevitavelmente, “possuem justificativas e pretensões de certeza destinadas a sustentar a dominação” (MORRISON, 2020, p. 23). Assim, o “Outro” é construído e, conforme Morrison, a escravidão é romantizada e, conseqüentemente, aceita e justificada: “São trechos cuidadosamente demarcados destinados a tranquilizar o temeroso leitor branco” (*Ibid.*, p. 36). Aliás, no discurso literário os personagens negros foram longamente vinculados à marginalidade, a uma “única história”, transitando entre a escravidão e a subalternidade e assistindo ao silêncio e à distorção daquilo que era a sua verdade de milênios de mitologias e impérios (ALMEIDA, 2016). É certamente necessário manter viva a memória do passado escravo, mas existe também uma narrativa outra, de poéticas de felicidade e lindeza. Existe qualquer tipo de história, assim como existe para o personagem e o autor branco, e para a produção dessa narrativa invisibilizada torna-se imperativa a autoria negra.

Um exemplo emblemático da escassez de atenção para com as mulheres negras por parte da estrutura acadêmica no Brasil encontra-se nas incompletudes apresentadas no *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*, de 2002, por Nelly Novaes Coelho. O nome de Carolina Maria de Jesus é transcrito de forma imprecisa, como “Carolina de Jesus” (p. 109). Aliás, a título de comparação, o espaço físico das páginas dedicadas a esta última, que já na década de 60 ganhava fama internacional, é muito mais restrito do que o espaço destinado a outras escritoras brancas do mesmo calibre; a ela é dedicada meia página, ao passo que a Clarice Lispector são dedicadas duas páginas e meia e a Hilda Hest quatro páginas completas. Carolina Maria de Jesus é definida pelas seguintes palavras: “[m]emorialista e favelada” (NOVAES, 2002, p. 109, grifo da autora), assim não lhe é diretamente conferido o estatuto de escritora, a sua literariedade não é afirmada. Mas o aspecto mais relevante talvez seja o erro na data de publicação da sua célebre obra-prima, pois segundo a colocação do dicionário: “o caderno em que escrevia seu dia-a-dia de favelada foi por acaso descoberto por um jornalista, Audálio Dantas, e publicado em livro em 1958, com o título **Quarto de despejo** (NOVAES, 2002, p. 109). Na verdade, em 1958 Audálio Dantas publicou alguns trechos do diário, na reportagem *O drama da favela escrito por uma favelada*, para o periódico *Folha da Noite*, enquanto o livro foi publicado em 1960, pela editora Francisco Alves. Outro nome de escritora negra que aparece, na mesma obra, com uma grafia incorreta é o de Ruth Guimarães,

---

<sup>10</sup> Termo usado pela própria Toni Morrison.

registrado como “Rute Guimarães” (p. 574). A poeta negra do século XIX Auta de Souza é aqui “Auta de Sousa” (p. 82). A Maria Firmina dos Reis – autora do primeiro romance do Brasil – são dedicadas sete linhas, que terminam com “Deixou fama de folclorista, de compositora e de primeira romancista genuinamente brasileira...” (NOVAES, 2002, p. 426), cabendo aqui destacar e sugerir uma reflexão sobre os pontos de suspensão. Uma das grandes ausentes nesse dicionário é Alzira Rufino, ativa já na década de 1980, com o seu determinante livro poético *Eu, mulher negra, resisto* (1988).

Para mantermos aberta mais um pouco a janela dos levantamentos, a fim de corroborar a tese acerca da grande ausência associada às escritoras negras femininas com dados objetivos, a observação da antologia em quatro volumes *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (2011), organizada por Eduardo de Assis Duarte, oferece uma proporção significativa, que diz respeito às presenças masculinas e femininas. Na história da maioria das literaturas, a autoria feminina foi longamente apagada, sem sequer ter de considerar, neste momento, as questões raciais e as origens das escritoras. A partir da não publicação, até à atribuição de nomes masculinos a obras de mulheres, foram inúmeras as tentativas de invisibilização e cancelamento das quais se tem prova. O caso da autoria feminina negra não faz exceção: num conjunto de cem autores negros e autoras negras apresentados/as, na antologia de Assis Duarte, apenas 26 são mulheres e 74 são homens. A obra monumental *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia* (2000), organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, traz os dois nomes de escritoras negras, isto é, Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Auta de Souza (1876-1901). O problema da falta de referências femininas, neste caso, dá-se ao considerar que, nos dicionários e antologias atualmente disponíveis, não constam registros de outras escritoras negras no que refere ao século XIX. Tal arco temporal vazio, em termos de produção negra feminina, provavelmente não reflete uma verdadeira ausência, mas antes um apagamento de registros e rastros, que mereceria um projeto de pesquisa aprofundado.

Dentro do próprio movimento negro, a desvantagem da mulher parece confirmada: o primeiro número dos *Cadernos Negros* (1978) conta com 8 autores publicados e apenas 2 são mulheres, Célia Aparecida Pereira e Ângela Lopes Galvão (ALVES, 2010). Uma pesquisa dentro do sistema de catalogação digital da Biblioteca

Universitária Reitor Macedo Costa da UFBA<sup>11</sup> deu como resultado apenas um texto de Conceição Evaristo. Não constam exemplares do romance *Úrsula* (1959), de Maria Firmina dos Reis; está presente uma única cópia de *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus, a qual foi catalogada com a data de publicação do exemplar em exame errada (edição de 1991 de Círculo do Livro, registrada com o ano de 1960) e é disponibilizada apenas para consulta interna, já que é conservada na secção “Lugares da memória”. Esses últimos dados adquirem ainda mais relevância a partir da consideração que a Bahia é o estado com a maior população negra do Brasil, com uma porcentagem de 81,1% em 2018 (SEI, 2020)<sup>12</sup>. Finalmente, parece oportuno propor um contraponto a essa tendência ao apagamento e relatar um exemplo positivo, fruto da consciência do recente projeto editorial de Elizandra Souza e que inclui a antologia *Literatura negra feminina* (2021). Um dos seus méritos é a inserção em anexo de uma linha do tempo (1859-2020), na qual são destacadas 81 escritoras negras, acompanhadas por seu primeiro título publicado. Neste caso, os números referentes à autoria feminina negra são notáveis e discordam com os levantamentos precedentes e que poderiam ser tidos como dados que comprovam um epistemicídio.

Como salientava o já referido projeto da *Revista Eparrei*, um dos principais veículos que possibilitariam a elevação da autoestima e a visibilidade dos grupos marginalizados é a cultura e, portanto, a literatura. Conforme Nascimento (2008), as obras definidas de marginais seriam aquelas que se encontram à margem da produção e difusão dita oficial e que, devido à sua posição fronteiriça, se instituem como contrapropostas, alternativas ao sistema editorial constituído. Além disso, os textos marginais seriam também caracterizados por uma escrita e uma linguagem não-institucionalizadas. Finalmente, seriam aquelas obras que manifestam um projeto político-intelectual de um autor, autora ou grupos subalternos, que buscam retratar a sua representação e identidade, além de se tornar visíveis. Paralelamente à visibilidade, através do fazer literário e da entrada em campo do discurso da margem, dá-se também um avanço na luta antirracista, por meio das ações afirmativas. Em 1978 era lançado o primeiro número de *Cadernos*

---

<sup>11</sup> A visita à biblioteca e à UFBA ocorreu no dia 20 de abril de 2023, com a intenção específica de realizar um levantamento acerca da presença de textos de autoria negra feminina.

<sup>12</sup> Dados disponíveis em: *Textos para Discussão n. 17. Panorama socioeconômico da população negra da Bahia*. Salvador: Publicações SEI, 2020. Versão digital: [https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos\\_discussao/texto\\_discussao\\_17.pdf](https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos_discussao/texto_discussao_17.pdf). Acesso em: 24/04/2023.

*Negros*, um projeto editorial pioneiro que viabilizou a identificação e o protagonismo de escritores e escritoras negros e negras que, com isso, “contribuíram de forma significativa para a valorização cultural dos descendentes de africanos, que puderam, por meio da escrita, passar de consumidores a produtores culturais” (RIBEIRO, 2008, p. 17). Essas antologias reúnem poemas e contos afro-brasileiros.

A década de 70 no Brasil foi marcada pelos movimentos de oposição à ditadura militar, visando ao seu fim, que aconteceria em 1985, e então à configuração do processo de reconstrução. Nesse período, parte da comunidade de jovens negros e negras, entrava, mesmo que em número mínimo e com grandes dificuldades, nas universidades e se comprometia na política. Por outro lado, essa entrada também levou à conscientização de que no espaço acadêmico não se sentiam representados e representadas. O intelectual negro pretendia ser o atuante e não mais o objeto da produção acadêmica e literária, que continuava sendo feita prevalentemente por homens brancos (COSTA, 2008). O lançamento do primeiro número dos *Cadernos* aconteceu durante o Festival Comunitário Negro Zumbi, o que permite abrir uma fresta para destacar o aspecto de resistência “quilombola” – que aliás aparece no nome do selo editorial, Quilombhoje – desse empreendimento literário. Uma expressão presente no volume 44 dos *Cadernos* também resulta emblemática: a antologia é definida de “roncó literário”<sup>13</sup>, estabelecendo uma outra relação determinante, a com o candomblecismo. Conforme os ensinamentos transmitidos oralmente pela Iyalorixá Mãe Diana de Oxum<sup>14</sup>, o *roncó* – que vem de uma palavra jeje – pode ser metaforicamente definido como um *útero*, que recebe a gestação de um filho, o filho ou filha de santo, *Iyawó*. É o lugar que acolhe o percurso de iniciação dos adeptos e no qual estes são, com efeito, iniciados à religião. Um *roncó* literário, portanto, pode ser imaginado como um espaço, físico e transcendente, de acolhimento e forja de novas vidas e criações, de iniciação à literatura.

A escolha do nome e da forma de cadernos é, na verdade, uma homenagem à escritora negra Carolina Maria de Jesus, cuja morte ocorrera no ano anterior. A fim de ressaltar a complexidade e os paradoxos da situação do grupo negro no momento em que institui o seu discurso no campo literário brasileiro, cabe dizer que se deu um segundo lançamento, desta vez num espaço ligado à tradição de uma elite cultural, numa famosa

---

<sup>13</sup> Esmeralda Ribeiro refere-se assim aos *Cadernos*: “É tempo de inovar as apresentações da série, trazer do roncó literário mais um volume e apresentá-lo ao mundo” (RIBEIRO, 2021, p. 17).

<sup>14</sup> As entrevistas com Mãe Diana tiveram lugar em Salvador, no período entre março e julho de 2023.

livraria de São Paulo, que contou com a presença de figuras como Florestan Fernandes (COSTA, 2008). É nos *Cadernos Negros* que Conceição Evaristo viu seus primeiros poemas publicados, em 1990; de fato, os *Cadernos* deram visibilidade à literatura de mulheres negras. A sua criação vem ocupando espaço e evoluindo durante quatro décadas de publicação da coletânea, “E hoje a gente vê Elizandra, Esmeralda Ribeiro, Conceição Evaristo, Miriam Alves e tantas outras” (COSTA, 2008, p. 37). A qualidade da produção editorial da Quilombhoje é provada pelo fato de ser matéria de pesquisa não apenas no Brasil, mas também em instituições do estrangeiro. O seu alcance ultrapassa, portanto, as fronteiras nacionais, tanto que foi até publicada uma versão em língua inglesa nos Estados Unidos. Os *Cadernos* publicaram mais de cem autores e autoras, durante mais de 40 anos de atividade, e concretizaram algumas das “vias produtivas que rompem o silêncio nacional constitutivo” (MIRANDA, 2019, p. 45). Na perspectiva de ultrapassar a invisibilidade prescrita, “A questão não é inquirir a literatura brasileira perguntando se a mulher negra pode falar, o ponto é: *ela fala*. Sua fala está publicada desde o século XIX pelo menos. A partir desse pressuposto discurso que vem de longe, é que partimos” (*Ibid.*).

Um aspecto recorrente e relevante das antologias de poemas e contos afro-brasileiros, que é a representação dos rostos dos autores e autoras e que, evidentemente, tem tudo a ver com a questão da visibilidade e da identificação e do lugar de enunciação. O segundo volume dos *Cadernos Negros* (1979) apresenta as fotografias dos autores e autoras presentes na antologia, visando a uma ênfase da negritude do rosto e sua inscrição no livro e, conseqüentemente, no discurso literário. Esta escolha afirma uma nova presença, antes desprezada e cancelada, enunciando um novo discurso e um sujeito-autor. A já referida antologia de poemas organizada por Elizandra Souza e Iara Parecida *Literatura Negra Feminina: Poemas de Sobre(Vivência)*, publicada em 2021, é um outro exemplo desta escolha gráfica simbólica. Aqui também são reproduzidas as fotografias das 30 poetas, rodeadas por ilustrações igualmente significativas. Um terceiro título é *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), organizado por Mel Duarte. Trata-se de uma coletânea de poesia falada, ou *slam poetry*<sup>15</sup>, prefaciada por Conceição Evaristo. Desta vez, no lugar das fotografias, foram colocadas ilustrações em

---

<sup>15</sup> O *slam poetry*, nascido nos EUA nos anos 80, é uma competição de poemas declamados numa performance. Roberta Estrela D’Alva consta ser a poeta responsável pela chegada do gênero no Brasil, em São Paulo, em 2008.

forma de desenho dos rostos das poetisas. A gráfica, a imagem e as ilustrações, portanto, configuram-se como parte integrante do viés político e literário que permeia o projeto dos autores, autoras e editoras negros e negras.

Pelo visto, o papel da Quilombhoje foi essencial para viabilizar o acesso da autoria negra ao campo literário nacional. A sua dinâmica de atuação se realiza a partir das redes e coletivos; portanto, seria pertinente “analisar o papel histórico das redes de edição de autores negros para a consolidação e permanência [...] em nossa literatura” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2022, p. 23). O cooperativismo deve ser entendido como estratégia de resistência e combate ao silenciamento. A resistência negra, no Brasil, remete imediatamente ao quilombismo e aos quilombos, históricas organizações e espaços de luta para a sobrevivência e o direito à terra das comunidades afrodescendentes, que iam surgindo contextualmente à escravidão. Para Abdias do Nascimento (1980), o quilombismo é uma estrutura de formas associativas com

[...] organização econômico-social própria, [...] com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílios mútuos. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da continuidade africana. [...] A este complexo de significações, a esta *práxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, p. 255)

O quilombo se fundamenta nas práticas coletivas e é exatamente a partir dessa inspiração que nasceram e se estruturaram – e continuam evoluindo – as editoras independentes e os projetos que se propõem a publicar a literatura negra. “As casas ou quilombos editoriais fazem parte de um conjunto de redes de sociabilidade entre negros [...] para fins de convívio, atuação e resistência no âmbito da sociedade onde estão inseridas” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2022, p. 166-167). Os editores e autores e autoras organizam saraus, competições de *slam poetry*, apresentações nas escolas de ensino fundamental e médio, lançamentos e outros eventos de confluência entre diversas artes performativas, sempre na esteira da agregação. Além da já referida Quilombhoje, são várias as editoras independentes “quilombolas” no panorama brasileiro; entre elas o trabalho de levantamento de Oliveira e Rodrigues (2002)<sup>16</sup> menciona Pallas Editora,

---

<sup>16</sup> Levantamento das dinâmicas e números referentes à editoria brasileira no texto *Trajetórias editoriais da literatura de autoria negra brasileira* (Malê, 2022), por Luiz Henrique Oliveira e Fabiane Cristine Rodrigues.

Mazza Edições, Nandyala Editora, Ciclo Contínuo *Editorial*, Editora Ogum's Toques Negros e Malê.

Reforça-se a centralidade do quilombismo no mecanismo editorial e literário, que é representação do elemento norteador da atuação político-social do grupo afrodescendente no Brasil: o fazer coletivo. A atividade e o ativismo das mulheres quilombolas permitem a defesa do território, na luta contra a invisibilidade dos direitos de suas comunidades; a mulher negra é aqui figura de liderança e coordena as estratégias de desenvolvimento daquilo que se configura como o elemento que dá sustento ao quilombo, isto é, a coletividade (CONAQ, 2020). Finalmente, “Ser mulher quilombola é sinônimo de resistência. Significa carregar na identidade, no corpo, no cuidado com a família, na lida no campo ou na agitação do urbano uma história ancestral de muita dignidade” (GOMES, 2020, p. 12).

Junto às editoras independentes, é importante destacar os empreendimentos autônomos de escritoras negras, como o selo editorial Me Parió Revolução criado pela poeta Dinha, o Coletivo Mjiba de Elizandra Souza e Literatura Negra Feminina da mesma autora. Vale mencionar desde já a revista *Caros Amigos* (2000), que conta com algumas edições sobre a literatura marginal organizadas pelo escritor paulistano Ferréz. Tais edições, conforme Nascimento (2008), possibilitaram uma ação coletiva, graças à qual tiveram a oportunidade de estrear na cena literária brasileira diversos autores e autoras que se iniciavam na escrita, como foi o caso da própria Elizandra Souza. Aos 19 anos, ela já contava com quatro dos seus poemas publicados no número especial da revista. Neste ponto, é emblemático o caso da trajetória literária e editorial da poeta Maria Nilda de Carvalho Mota, ou Dinha (1978), moradora de um bairro periférico de São Paulo e “pós-doutora” na USP. É autora dos livros *De passagem mas não a passeio* (2006, contando com uma segunda publicação pela Global Editora, na *Coleção Literatura Periférica*), *Onde escondemos o ouro* (2013), *Zero a zero* (2015), *Gado cortado em milprantos* (2018), *Maria do Povo* (2019), *Diário do fim do mundo* (2020) e *Horas minutas y segundas* (2022). É a fundadora e integrante do projeto editorial independente Me Parió Revolução. Segundo Sales (2018), “Como cronista da angústia, do tempo não de amor, mas de guerra, à poeta compete usar a língua como arma, chave de fenda que fere a invisibilidade e o silenciamento das vidas pretas e pobres ceifadas diariamente nas periferias”. E ainda “A escrita de Dinha é comprometida com toda uma coletividade

periférica” (SALES, 2018, p. 250-252). Volta, portanto, a colocar-se o destaque na luta contra o silenciamento e na voz coletiva, ou seja, os dois pivôs da literatura negra, especialmente a feminina.

O caso editorial de Dinha chama a atenção por seus aspectos peculiares e significativos dentro do debate acerca da situação da escritora negra brasileira contemporânea. A própria autora, em encontro privado<sup>17</sup>, disponibilizou algumas amostras de vídeo e fotográficas dos primeiros exemplares dos seus livros, que eram integralmente artesanais, com decorações, capas de papel colorido e estampas florais, costurados à mão, contendo todos os elementos de um livro publicado por editoras tradicionais, como as orelhas. Isto porque a poeta queria manter suas produções livres, portanto, Dinha trilhou o seu próprio caminho independente de luta pela visibilidade e inserção do seu discurso – e da coletividade periférica – no campo literário. Com a criação do selo editorial Me Parió Revolução em 2013 (que se afirma como Selo Editorial Negro, Feminino e Independente), a poeta e as demais integrantes do projeto coletivo começaram a realizar produtos impressos, com capas ilustradas e gráficas elaboradas profissionalmente. Contudo, fizeram questão de manter e transmitir um elemento que remete à história de resistência e luta, representado pela artesanidade: o livro, de tamanho de bolso, é acabado e enfeitado com fitas coloridas e miçangas, depois de pronto. Outro ponto notável tem a ver com a acessibilidade desses textos; o custo de cada livro do catálogo da Me Parió Revolução é em conta, pensado com base no principal público alvo (a periferia, as mulheres negras periféricas) e na perspectiva da divulgação. Através do site pode-se encomendar a entrega, realizada em todo o Brasil e o gasto pelo/a leitor/a é mínimo. Inclusive, os textos são disponibilizados gratuitamente em versão digital, livremente acessíveis, e o/a leitor/a pode baixá-los nos seus dispositivos. No site do selo as autoras-editoras se apresentam como “Mulheres periféricas, nós somos. Interessadas no trabalho de formar leitores e leitoras críticas – que leiam o mundo (feio ou bonito) que se esconde nas entrelinhas”<sup>18</sup>. Finalmente, um marco da Me Parió Revolução é não deter direito autoral sobre as obras, que continua pertencendo unicamente às autoras.

O catálogo da Me Parió inclui um título que é síntese de um amplo projeto, da forma de fazer editoria e literatura aqui discutida. Trata-se de *Onde Estaes Felicidade?!*

---

<sup>17</sup> O encontro teve lugar em São Paulo, na Casa das Rosas, no dia 26 de agosto de 2023, em ocasião de uma competição de *slam*.

<sup>18</sup> Informação disponível no site: <https://www.mepario.com.br/e-nois-quem-e>.

(2022), segunda edição de textos originais de Carolina Maria de Jesus. Nas notas das editoras, são explicitadas as escolhas e as dinâmicas do coletivo editorial de mulheres negras. Primeiramente, elas ressaltam que a “arca” de Carolina é grande e, nesse sentido, a parte publicada seria apenas uma amostra da sua produção literária. Em segundo lugar, é patente a autodeterminação, que começa a partir das palavras “Nós acontecemos.”: são elas, mulheres negras periféricas, que reivindicam o resgate dessa “tão nossa ancestral. Carolina renasceu, sobretudo, pelas mãos de mulheres que gestaram um livro seu inédito, após décadas de esquecimento, e que contactaram a família, realizaram um financiamento coletivo e devolveram essa grande escritora ao mundo” (COLETIVO ME PARIÓ REVOLUÇÃO, 2022, p. 10). O resultado do trabalho dessas mulheres sobre os manuscritos originais – muitas vezes em péssimo estado de conservação, conforme relatado no prefácio à primeira edição– e de um esforço econômico que, mais uma vez, se realiza no coletivo, é a primeira edição dessa publicação. A Me Parió Revolução, com o apoio de outras instituições, como a Fundação Palmares, portanto, permitiu o retorno de Carolina à cena literária. Finalmente, o foco é posto nas escolhas de edição, na intenção deliberada de manter a sintaxe e ortografia originais: o coletivo não subestima a importância da revisão, conforme as práticas editoriais comuns, todavia preferiu “manter sua integridade e ofertar ao público um registro histórico do próprio processo criativo da autora – e que tenha potencial, portanto, de desmentir teorias classistas, machistas e racistas sobre ela não era ‘capaz’ de produzir textos com tanta qualidade literária” (*Ibid.*, p. 12). O excerto que segue demonstra a autenticidade e poeticidade de Carolina, livre de intervenções editoriais:

Um dia, êle viu a Maria da Felicidade e ficou cativo dos seus encantos. Ela era esbelta uns olhos negros e ovaes. Os cílios longos e arqueados. A bôca pequena e os dentes níveos e retos. Foi na festa de Santo Antonio que eles dançaram ao redôr da fogueira. Ela era a mais graciosa aos olhos de José dós Anjos. Seguia a Felicidade por todos os lados obedecendo os impulsos do seu coração que transformou-se assim que ele viu a Felicidade. Quando se olhava para o alto confundia-se os balões com as estrelas. (JESUS, 2022, p. 31)

No exato momento em que grandes pesquisadores e pesquisadoras debatem sobre as opções de intervenção editorial no texto de Carolina, a fim de agilizar a publicação por grandes editoras, como a Companhia das Letras, e a difusão da obra, esse posicionamento determina-se também como ato político, além de artístico. Vale prestar atenção, também, à assinatura das notas das editoras, onde é colocado o lugar, de forma precisa: Jardim São

Savério/Parque Bristol em São Paulo. Determinar o lugar de fala, o bairro periférico, nomeá-lo, torna-se imprescindível.

Essas trajetórias literárias e editoriais são fruto e consequência de vivências peculiares, “O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência” (EVARISTO, 2020, p. 7). Os registros dessas vivências e histórias torna-se cada vez mais imperativo e vai configurando-se segundo epistemes e propostas alternativas, na esteira de uma milenária tradição de oralidade, na recuperação de mitologias e saberes ancestrais, na reconfiguração das estéticas, pois “as histórias são diversas, assim como somos diversos. No centro está a vivência racial, mas os contos evocam lutas, falam de família, relações afetivas, conquistas e perdas, sofrimentos e alegrias [...] E que seja uma leitura prazerosa” (BARBOSA, 2021, p. 16). Conforme Miriam Alves (2010), a produção literária das mulheres negras revela o “Brasilafro feminino”, que possui uma aparência estética, uma corporeidade e uma feminilidade próprias, distintas dos padrões dominantes e estabelecidos. A tônica nos corpos negros libertados dos estigmas da opressão e do racismo, ou “corpas”, como muitas vezes são definidos pelas novas gerações de autoras (veja-se a coletânea de poemas *Ser prazeres: transbordações eróticas de mulheres negras*, 2020)<sup>19</sup>, é outra constante da literatura feminina. Intimamente associado ao corpo está o cabelo, questão de grande delicadeza, dentro do debate social contemporâneo. Nas palavras de Alice Walker, pronunciadas em ocasião de uma palestra no Spelman College de Atlanta, em 1987, nas quais o cabelo se torna parte do processo de (re)identificação, de revelação de novas possibilidades, estéticas e entendimentos do mundo, a partir do olhar de uma mulher negra, escritora:

Compreendi que jamais tivera a oportunidade de apreciar o cabelo em sua verdadeira natureza. Descobrir que ele, na verdade, tinha uma natureza própria. Lembrei-me dos anos que passei agüentando cabeleireiros – desde o tempo de minha mãe – que faziam trabalho missionário nos meus cabelos. Eles dominavam, suprimiam, controlavam. Agora, mais ou menos livre, ele ficava todo espetado para todos os lados. [...] Ele procurava espaços cada vez maiores, mais luz, mais dele mesmo. [...]

Essa foi a dádiva do meu crescimento, no meu quadragésimo ano. Isso e saber que enquanto existir alegria na criação haverá sempre novas criações para

---

<sup>19</sup> O texto de Maitê Freitas, que introduz os poemas, apresenta já no título o termo “corpas”: “Vozes, corpas e poéticas: transbordações de nós, pretas” (FREITAS, 2020, s.p.).

descobrir, ou redescobrir, e que o melhor lugar para olhar é dentro de nós mesmos. (WALKER, 1987)<sup>20</sup>

A literatura negra feminina detém a potência (matripotência) de despertar sabedorias, espalhar novas percepções de lindeza, resgatar memórias soterradas e elaborar estratégias culturais de resistência. Aliás, as dinâmicas por meio das quais se constrói, institui e evolui trazem benefícios para a sociedade toda, traduzindo-se em ações afirmativas, efetivas e coletivas na luta antirracista, feminista e contra a intolerância religiosa.

## **1.2 As zeladoras do candomblé e a afirmação das mulheres afro-brasileiras**

No âmbito da mesa<sup>21</sup> *Feminismo. Abolicionismo. Já?*<sup>22</sup>, Angela Davis, destacou a importância da cultura afro-americana enquanto promotora do desejo de liberdade. Após afirmar que a música e as suas tradições no candomblé lhe permitem dizer que o feminismo negro começou no Brasil, mencionou as lideranças femininas mais velhas dos candomblés brasileiros, destacando a sua relevância no âmbito do feminismo negro, sendo elas mulheres negras levadas a sério e respeitadas. A violação de direitos garantidos pela constituição, como da liberdade de culto religioso e suas expressões, muitas vezes é perpetrada pelas práticas vigentes, por exemplo, nos presídios. Como explicou Carrascosa, no quadro daquilo que definiu como “racismo religioso”, os assentamentos dos orixás das mulheres encarceradas são frequentemente quebrados, os altares destruídos ou desfeitos. Atrevemo-nos a supor que, ao retirar a religião, o sistema prisional brasileiro e seus mecanismos contribuam para que as mulheres negras de candomblé sejam impedidas de praticar as suas estratégias de sobrevivências e resistência, no cotidiano da detenção e, com isso, de cultivar a própria autoafirmação e fortalecimento pessoal.

---

<sup>20</sup> Texto completo disponível em: <https://www.geledes.org.br/cabelo-oprimido-e-um-teto-para-o-cerebro/>. Acesso em: 25/04/2023.

<sup>21</sup> No dia 11 de abril de 2023 assisti à mesa (organizada pela Abralic em Salvador), da qual participaram Angela Davis e Gina Dent, com a mediação de Denise Carrascosa, da UFBA.

<sup>22</sup> A íntegra da mesa está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Z8sobJmHvM>. Acesso em: 11/07/2023.

A afirmação de Angela Davis permitiu corroborar as observações procedentes do exame de algumas dinâmicas próprias da estrutura e dos rituais das religiões afro-brasileiras, na articulação com a atuação e a estética das autoras negras, que nos parecem imprescindíveis para uma leitura mais aprofundada da poética negro-brasileira, vista a relevância e a constância da presença do candomblecismo nos poemas, contos e romances dos autores e autoras afrodescendentes. Essa constante, todavia, não deve induzir a estabelecer *a priori* referências aos orixás na totalidade da poesia negra e sua simbologia, é necessário discernir quando o poeta e a poeta estão falando de orixás e quando não. A presença do sagrado e os legados da oralidade na poética afro-feminina são os dois enfoques principais das considerações que irão seguir. Como sugere Leda Maria Martins,

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, que também circunscribe, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. (MARTINS, 2003, p. 67)

Essa afirmação permite destacar dois elementos, em torno dos quais se articula boa parte do fazer literário das mulheres negras: o sujeito emissor, que pode aqui ser identificado na divindade, na figura que detém a autoridade na comunidade, ou ainda no/na médium que recebe a entidade e a linguagem não canônica, externa ao sentido da visão, “ex-ótica”, que é vinculada à oralidade e ao corpo.

Tal figura feminina emissora de um determinado conhecimento, portanto, pode bem ser a Iyalorixá, liderança feminina, sacerdotisa e patroa do espaço sagrado, o terreiro, nas religiões de matriz africana. O receptor, é o filho ou filha de santo, e, voltando ao campo literário, a poeta negra que inscreve o discurso religioso através dos seus versos, transpondo um saber procedente do código oral ou performativo para a escrita. Essa transposição adquire fluidez e torna-se multidirecional, no momento em que se considera a poesia falada, ou cantada, e ainda performada, do já referido *slam poetry*, um dos gêneros privilegiados da literatura negra feminina contemporânea. Por sua vez, pode-se considerar a poeta enquanto novo sujeito emissor, enxergando já aqui um processo de transmissão de uma episteme com uma mudança de código, de ritual para literário, no qual a autora se torna porta-voz do conhecimento recebido pela autoridade religiosa feminina. Consequentemente, o sucessivo sujeito receptor da cadeia vem a ser o/a leitor/a.

O primeiro foco de discussão é posto na Iyalorixá, o nível mais alto da hierarquia de emissão do conhecimento religioso e cosmogônico afro-brasileiro (com as grandes Ebomis<sup>23</sup>), após as divindades. O fluxo dos saberes antes descrito designa os sujeitos emissores e receptores e estabelece a hierarquia do poder, com base na importância que cada papel vem assumindo na inscrição do discurso. No que se refere ao candomblé de nação ketu (com base no qual esta pesquisa está prevalentemente fundamentada), o papel de guia espiritual pode, hoje, ser igualmente encarnado por um sacerdote ou uma sacerdotisa, o Babalorixá e a Iyalorixá, e a distribuição dos cargos e papéis na comunidade de santo, em geral, no Brasil, envolve figuras tanto femininas como masculinas. Contudo, na Bahia, existem correntes que defendem a importância de uma herança feminina da liderança religiosa, baseada na transmissão matrilinear. Segundo as informações entregues pela Iyalorixá Mãe Diana<sup>24</sup>, à mãe biológica não é permitido conduzir os rituais de iniciação da filha biológica. Por conseguinte, a mãe biológica pode transferir a herança da liderança do terreiro para a filha, mas não pode ritualizar a sua iniciação. Sendo assim, o processo ritual de feitura se dá, por exemplo, de avó para neta ou de tia para sobrinha. No entanto, subsistem diferenças de práticas e doutrinas de casa para casa e entre as diversas nações.

Vale sublinhar que nos primeiros núcleos de candomblé do Brasil o homem não podia receber a possessão (CARNEIRO; CURY, 1993). Essa ligação entre a religião afro-brasileira e a figura feminina encontra uma explicação histórica, sobretudo a partir do pós-abolição, quando as mulheres negras tiveram de elaborar estratégias para dar conta da sustentação familiar e, particularmente, da manutenção das tradições culturais ancestrais. Conforme Sueli Carneiro e Cristiane Cury (1993), no Brasil as mulheres que vinham da África (re)criaram uma estrutura de hierarquias religiosas, graças às recordações da mitologia que conseguiram trazer e preservar por meio da transmissão oral. Elas eram capazes de “insubordinação”, a qual permitiu a sobrevivência das vidas e da cultura de origem. O papel histórico da mulher negra, portanto, transmite seus legados às mulheres do candomblé brasileiro, no qual a própria mulher vira símbolo de resistência,

---

<sup>23</sup> O/a Ebomi é o/a iniciado/a que cumpriu a obrigação de sete anos de iniciação. Em alguns casos, as Ebomis são detentoras de vastos conhecimentos, quase sempre transferidos oralmente. É o caso da Ebomi Vó Cici de Oxalá, do terreiro Ilê Axé Opô Aganju, em Salvador, que foi referência no trabalho de Pierre Verger.

<sup>24</sup> As entrevistas realizadas nos espaços do terreiro de Mãe Diana constituem uma fonte essencial das informações apresentadas neste estudo.

potência e poder. Audre Lorde lembra que a mulher possui em si um lugar de poder, que é oculto, guardado nas profundezas do seu ser. Esse lugar de poder é, sobretudo, antigo e invoca a ancestralidade. A consciência de sabedorias que Lorde define de não europeias permite o fortalecimento e a apreciação desse oculto poderoso e verdadeiro (LORDE, 2021). Talvez não apenas as mulheres negras, mas as mulheres todas possam se encontrar, numa forma ou noutra, nessa consideração e se beneficiar, no momento em que a difusão dessas sabedorias outras vem se abrindo caminhos. Com base nesse poder, Carneiro e Cury ressaltam a centralidade das lideranças femininas nos cultos da diáspora e sua matripotência, com as seguintes considerações:

São desta têmpera as grandes Iyalorixás e as grandes Ebomis. Com efeito, as Iyalorixás têm sob seu poder um contingente significativo de pessoas, que a elas estão submetidas através de laços e obrigações rituais que nem a morte interrompe.

Convém apontar desde já que essa autoridade extrapola o plano religioso e estende-se às relações pessoais e a todo projeto de vida do membro de candomblé. Isto se deve aos mistérios que a Iyalorixá domina e manipula, e que constituem o seu poder religioso, político e social para a comunidade. Elas são as grandes depositárias e transmissoras dos conhecimentos do culto, de seus mistérios e segredos, de sua magia. Elas conhecem as formas de manipulação das forças da natureza. Sabem manipulá-las para a solução de problemas de existência concreta e espiritual dos indivíduos que estão sob sua guarda. (CARNEIRO; CURY, 1993, p. 30)

Lembramos que a matripotência é procriação entendida como “dissociada de contratos sexuais do casamento” (AKOTIRENE, 2022, p. 83), poder criativo terreno e espiritual. O empoderamento que a instituição religiosa permite às mulheres negras valoriza as suas atividades domésticas e de cuidado, além de abrir para espaços e papéis que não se esgotam na subalternidade que normalmente lhes é imposta. A escritora Miriam Alves destaca:

(a) importância do papel da mulher negra, embora destituída de poder tanto para a sociedade patriarcal como para a capitalista, dentro das comunidades nas quais era fundamental na luta de resistência cotidiana, na liderança de quilombos, como cooperadora e organizadora de fugas e revoltas, como também no exercício de liderança nas religiões de matrizes africanas, como o Candomblé, exercendo a função de Mães de Santo com uma grande capacidade de comando, além do papel que sempre exerceu enquanto anônima, esteio da família na luta pela sobrevivência. (ALVES, 2010, p. 64)

Uma das razões plausíveis que explicam a presença marcante do candomblé e das Iyabás, as orixás femininas, na escrita afro-feminina é identificável exatamente nessa

dinâmica de poder e comando que assim lhes é possibilitado. Deste modo, Alzira Rufino é escritora e filha de Oyá, Lélia Gonzalez é intelectual e filha de Oxum, Elizandra Souza e Miriam Alves são poetisas e também são filhas de Oyá-Iansã e as referências às suas deusas e donas de cabeça atravessam as páginas dos seus textos, sejam teóricos-acadêmicos, sejam ficcionais ou poéticos. Lélia Gonzalez, por exemplo, costumava fechar os seus discursos invocando a força do axé: “Axé, mulher!” (GONZALEZ, 2020, p. 213).

Nessa esteira, em abril de 2023 foi publicado o livro *Oriki: Sarau das Pretas*, uma coletânea coletiva de Elizandra Souza, Debora Garcia, Jô Freitas e Taisson Ziggy, prefaciada por Djamilia Ribeiro. A palavra “Oriki” é iorubá e faz referência a uma forma de louvação, uma espécie de reza para uma divindade ou um ancestral, sendo composta por “ori”, cabeça e “ki”, louvar. Essa referência vem nitidamente do candomblé; as autoras argumentam:

Os orikis são palavras portadoras de força e asê que são invocadas, falando de feitos e virtudes, características e fraquezas, tendo assim um valor documental. Ao pensarmos em um título para nosso livro, revisitamos o nosso encontro e compreendemos que o Sarau das Pretas já em cada uma de nós, em nossos oris que referenciou nossas trajetórias pessoais e artísticas, convergindo nossos destinos nesse encontro no Sarau das Pretas. Nesse livro você poderá visitar essa história e cada etapa dessa construção. Nossos passos vêm de longe. (SARAU DAS PRETAS, 2023, p. 17)

As poetisas, na apresentação, citam a pesquisadora Regina Nogueira (Kota Mulanji) e seu conceito de “espaços potenciais de vida”, que envolvem as já discutidas práticas coletivas, dentre as quais o próprio candomblé e os coletivos artístico-literários, que se configuram como possibilidades de desenvolvimento, resistência e fortalecimento da autoestima. Nesse caso específico, é o empoderamento de quatro escritoras afro-brasileiras, que se unem num coletivo, o Sarau das Pretas, para criar arte poética e elevar sua própria cosmopercepção, *corpas*<sup>25</sup> e *ori* – guiadas pelos saberes de Iyalorixás e Babalorixás –, através de seus versos-saudações. No prefácio à coletânea de escritoras afro-brasileiras – que reúne poemas e contos de autoria de Carmen Faustino, Conceição Evaristo e Miriam Alves, dentre outras – *O Livro Negro dos Sentidos* (2021), Elisa Lucinda comenta a sua alegria em “ler *O Livro Negro dos Sentidos*, a palavra saída da

---

<sup>25</sup> A escolha do termo dá-se em acordo com a perspectiva da autora da já referida introdução à coletânea *Transbordações eróticas de mulheres negras* (2020).

ancestralidade, brotada de uma cultura candomblecista que não culpabiliza o prazer” (LUCINDA, 2021, p. 8). Nesses versos, os orixás são símbolo e referência de formas inéditas de ser mulher e de experienciar a sexualidade, a qual também se torna forma de empoderamento e autoconhecimento. Títulos como *Deusa Negra*, *Encontro de uma tarde de verão* e *Sonhos risíveis e possíveis* albergam sagrado feminino, orixás, Iyabás, mulheres ancestrais, rituais e erotismo. Mais uma vez, a coletânea ilustra as fotografias das autoras, assinalando a importância de um projeto estético que visibiliza os rostos da negritude. Todavia, o aspecto talvez mais interessante é a divisão dos textos por sentido: *preliminares*, *toque*, *som*, *sabor*, *cheiro*, representam os cinco sentidos. A visão não está presente, mas é substituída pelos preliminares. Assim, se (re)afirma a “cosmopercepção” iorubá conceituada por Oyeronke Oyewumi (1997), uma forma de entendimento do mundo e dos fenômenos que, diferentemente da “cosmovisão” da cultura ocidental, não privilegia, nem centraliza o papel do olhar.

Conforme Pierre Verger (1981), o termo “iorubá” começou a circular no Ocidente a partir dos escritos do Capitão Clapperton, em 1826. Teria origem árabe, de “Yarriba”, ou “Yourriba”, termos com os quais os haussa muçulmanos designavam os povos do reino de Oyó (território que hoje se estende do vale do Níger, até ao Benin e ao Togo). Na verdade, o nome iorubá teria agrupado um vasto conjunto de povos e culturas que, de fato, partilhavam apenas o grupo linguístico. Verger explica que os iorubás são chamados também nagô e em Cuba são conhecidos como lucumi, assim como anago (VERGER, 1981). Essa dupla Cuba-Brasil que o fotógrafo e antropólogo veicula é interessante e não pode ser entendida como aleatória, pois os dois países partilham uma importante presença de descendentes da cultura iorubá, determinada por circunstâncias históricas análogas. Isso se concretiza em manifestações rituais, artísticas e literárias que apresentam semelhanças. O caso da escritora cubana Teresa Cárdenas (1970), nesse aspecto, é emblemático. Mulher negra, autora de obras publicadas em diversos países, ganhou o Prêmio Casa de las Américas, em 2005. O livro que desperta a curiosidade é *Awon Baba* (2022), publicado no Brasil pelo quilombo editorial Pallas. Conforme a autora, essa coletânea de contos ainda é inédita em língua espanhola, tratando-se de uma exclusiva para o Brasil. Nos contos estão marcadamente presentes a cultura e a língua iorubás, e sobretudo uma parte do panteão que a *santería* cubana partilha com o candomblé brasileiro: “os iorubás clamaram, inutilmente, a Ogum, o deus do ferro afiado e da guerra;

a Xangô, o dos trovões e dos relâmpagos; a Oyá, a deusa feroz dos furacões e tempestades” (CÁRDENAS, 2022, p. 21). Este caso é contribui para corroborar a hipótese de as religiões afro-diaspóricas serem uma constante, na literatura afro-feminina; aliás, permite estender o campo de pesquisa do Brasil aos diversos países da América Latina irmanados pelo passado colonial e a escravidão. Pode-se, portanto, pressupor que o fazer literário das mulheres negras latino-americanas de descendência iorubá manifeste afinidades, particularmente no que diz respeito aos canais de (re)afirmação no campo literário e nos espaços de poder.

Lydia Cabrera (1899-1991) foi uma das maiores estudiosas da *santería* e das religiões afro-cubanas. Mencionada como referência por teóricos do candomblé como Reginaldo Prandi, desvela mais um dos laços que ligam Cuba e Brasil, no que diz respeito à análise da contribuição de origem africana na formação das culturas nacionais dos dois países. Ao enfatizar o papel das mulheres afrodescendentes na estrutura da comunidade religiosa, destaca que as lideranças femininas e as demais componentes da hierarquia do templo cumprem as mesmas funções dos homens, com a exceção do sacrifício de determinados animais – no candomblé ketu brasileiro o *ogã*<sup>26</sup> é, normalmente, o responsável por essa prática – e certas formas de adivinhação. Cabrera (1974) reforça, “A ialorixá goza de tanta autoridade quanto o babalorixá. É que a mulher lucumí<sup>27</sup> nunca esteve em situação de inferioridade em relação ao homem, conforme nos asseguravam os velhos” (CABRERA, 2004, p. 230). Assim, Cabrera, desde Cuba, nos permite reafirmar que a religião de matriz africana é um espaço de excelência para a ocupação de cargos de prestígio pelas mulheres negras.

A relevância da matriz africana, das componentes como as culturas iorubá e banto, e, mais especificamente, do papel da mulher negra na formação do Brasil é uma das marcas da produção intelectual de Lélia Gonzalez, ícone do pensamento negro brasileiro, e não só. Angela Davis sempre ressaltou a contribuição determinante de Gonzalez para a luta antirracista e a construção de um discurso feminista negro, no campo acadêmico e político; inclusive citou com convicção a pensadora brasileira em ocasião de uma visita

---

<sup>26</sup> O *ogã* é um iniciado masculino que não pode receber a entidade e é responsável pelos sacrifícios e por tocar atabaques nas festas, dentre outras funções.

<sup>27</sup> Lucumí é um termo comum em Cuba, para designar a cultura procedente dos territórios iorubá. Veja-se a referência anterior a Pierre Verger, no presente trabalho.

oficial ao Brasil, em São Paulo, em 2019, onde discursou na conferência *A liberdade é uma luta constante*. Nas suas palavras:

Sempre me senti incomodada, porque sinto como se fosse eu, quem devesse representar o feminismo negro. E por que vocês, aqui do Brasil, precisam procurar esta inspiração nos Estados Unidos da América? Não compreendo. Quero dizer que penso que aprendi mais com Lélia Gonzalez do que vocês jamais aprenderão comigo. (DAVIS, 2019)<sup>28</sup>

Ao abordar a conceituação do “pretuguês”, Lélia Gonzalez parte exatamente de um quilombo, de Palmares, que ela reconhece como o ponto de partida da construção da nacionalidade brasileira. Nos quilombos falava-se o pretuguês: “aquilo que chamo de ‘pretuguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil” (GONZALEZ, 2020, p. 171). A mulher negra teve um papel imprescindível na transferência de categorias africanas para a sociedade brasileira e esse aporte negro marcou o processo de formação do Brasil,

E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira, como diz Caio Prado Jr. Essa criança, esse *infans*, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da *língua materna* e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. (GONZALEZ, 2020, p. 114)

Pode-se considerar esse trecho como mais uma vertente da matripotência, de poder gerador das mulheres, num sentido materno, que evidentemente excede as relações sexuais e o binarismo homem/mulher, no momento em que aqui a mulher negra está gestando e criando cultura, espírito e alma. A cultura africana, transmitida tanto às crianças negras da senzala, quanto às brancas da casa-grande, é, portanto, o alicerce da brasilidade. A mulher preta é o sujeito emissor e responsável pela difusão do conhecimento iorubá, banto, quimbundo, através da sua atividade de “babá”, ou “mucama”, com a qual criou os seus filhos e os da sinhá branca. A função materna destacada por Gonzalez estabelece uma relação de poder. Um poder que a mulher preta exerce na instituição da língua e cultura de origem africana, a qual é transmitida também às crianças brancas. Assim, mesmo os brasileiros brancos, conscientes ou não, falam um

---

<sup>28</sup> Tradução livre da parte do discurso de interesse. A íntegra da conferência está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Lff8ScaF1Y>. Acesso em: 15/09/2023.

português fortemente impregnado de africanidade. Esse poder é matripotência. A matripotência das mulheres negras foi determinante para a história da sociedade brasileira e uma das formas com as quais o poder materno se manifesta é o cuidado da comunidade pelas mães de santo, as Iyá (mãe) -olo (possuidor) -orixás.

A antropóloga norte-americana Ruth Landes (1908-1991) foi pioneira no estudo de campo acerca das lideranças femininas do candomblé da Bahia, com o seu *A cidade das mulheres* (1947). O seu foco na vertente feminina das religiões afro-brasileiras gerou escândalo e controvérsias no ambiente dos seus pares acadêmicos, prevalentemente homens. Ela conseguiu desconstruir as teorias enraizadas sobre o predomínio masculino em tais cultos, com a sua análise a partir das mães de santo nagô dos terreiros da Bahia, trazendo grande novidade nos estudos antropológicos da primeira metade do século XX. Com base nos dados da pesquisa, coletados em mais de um ano de permanência no Brasil (entre 1938-1939), determinou uma tendência positiva, que via um número crescente de Iyalorixás. Isso se traduz numa relação muito dinâmica, na época, entre a feminilidade e a liderança religiosa baiana. O trabalho de Landes desenvolveu-se num contexto acadêmico de domínio europeu e norte-americano, que enxergava o Brasil de uma forma extremamente preconceituosa, o que configura ainda mais como inovador e corajoso o caráter da sua obra, ao juntar o interesse para o Sul do mundo e a questão de gênero.<sup>29</sup> Sobre a visita ao templo do Engenho Velho – um dos mais antigos, ou até o mais antigo do Brasil –, em ocasião de uma festa para o orixá Oxalá, relata: “Comecei a achar que este era realmente um templo de matriarcas e que os homens, embora desejados e necessários, eram principalmente espectadores” (LANDES, 2002, p. 88). É interessante observar a descrição que a antropóloga faz da mãe de santo do terreiro do Engenho Velho, Mãe Totônia, “Tinha uma aparência pouco comum de distinção e era a única mulher que jamais vi em tais ambientes sem o traje rendado das baianas; usava um vestido cinzento talhado como o de qualquer mulher da classe superior” (*Ibid.*, p. 86). A partir dessa afirmação, juntamente à ideia de matriarcado precedente, pode-se extrair que a hierarquia feminina dos terreiros da Bahia revelava (e revela) o poder não apenas religioso, mas também político e social da Iyalorixá. O seu poder e a sua sabedoria permitem-lhe, portanto, ascender socialmente (CARNEIRO; CURY, 1993).

---

<sup>29</sup> Como ela própria escreve, tinha que encarar afirmações como: “– Você vai para o país dos macacos! – exclamou, com escárnio e desapontamento, quando eu disse que planejava passar cerca de ano e meio no Brasil. – Ora, são todos pretos, atrasados como na África” (LANDES, 2002, p. 39).

Com relação ao sistema de hierarquias do templo, Landes ainda sublinha a herança, que se dá aqui sempre por ascendência feminina: “ela é mãe por direito de herança [...] foi a tia que lhe deu o apelido. Essa tia era a mãe do Engenho Velho e tinha a esperança de treinar Totônia para sucedê-la” (LANDES, 2002, p. 87). Finalmente, traz um exemplo dos níveis e dos cargos ocupados pelas mulheres do povo de santo no antigo terreiro, “Cada uma tinha funções especiais, dependendo do seu lugar na hierarquia. Jilu, por exemplo, era uma equede, mulher do templo que nunca serve de médium para um deus” (*Ibid.*, p. 82). Carneiro e Cury (1993) sintetizam alguns dos cargos femininos da hierarquia do espaço sagrado, destacando a relevância de suas funções e a reverência que toda a comunidade, incluindo os homens, deve a essas mulheres do Axé. Mencionam a *Iyabase*, a cozinheira da comida de santo destinada aos orixás, a *Iyaefun*, que se ocupa de acompanhar o *Iyawó* (iniciando/a) durante o percurso da feitura, a *Iyamoro*, cuja atividade é dedicada ao culto de Exu e a *Ekeidi*, a qual é chamada a cuidar dos filhos de santo, especialmente durante a incorporação, e de outras tarefas de manutenção do terreiro.

A herança feminina de determinados candomblés da Bahia é ressaltada também por José Barreto, que organizou uma trilogia baseada nos trabalhos de Pierre Verger, em colaboração com a homônima Fundação, no capítulo *Iyás da Bahia*<sup>30</sup>:

Um dos aspectos fundamentais e que diferencia os candomblés nagôs baianos é o matriarcado. A sucessão nos terreiros é feita por linhagem feminina. As mulheres comandam, são as sacerdotisas, as Iyalorixás, as senhoras do saber, “donas dos mistérios”, a quem cabe a última palavra, tanto nas questões sagradas como na administração das casas, a parte dos egbés<sup>31</sup>, da sociedade civil. (BARRETO, 2017, p. 134)

A cultura nagô é constituída pelas nações ketu e jeje e, conforme Barreto, começou a instalar os primeiros terreiros ketu na Bahia já no século XVIII. O princípio da linhagem matriarcal, contudo, teria se originado sucessivamente, a partir das fundadoras nigerianas do primeiro candomblé do qual constam registros oficiais, em Salvador, no terreiro Oyá Omi Axé Airá Intilé, ou da Barroquinha. Barreto faz questão de trazer os nomes dessas pioneiras e aqui seguimos na sua esteira, visando a uma visibilização dessas mulheres de poder, que marcaram a história da Bahia: Iyá Adetá, Iyá

---

<sup>30</sup> Iyá è um termo iorubá que significa “mãe”. O capítulo referido é parte do livro *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia* (2017), da Fundação Pierre Verger.

<sup>31</sup> Egbé é uma palavra iorubá que significa “sociedade”, “comunidade”, ou ainda “terreiro”.

Akalá e Iyá Nassô. Ainda segundo Barreto, “essa tradição do matriarcado não se discute; princípio e tradição que são seguidos à risca até os dias de hoje em respeitadas candomblés como a Casa Branca, o Gantois, o Opô Afonjá” (BARRETO, 2017, p. 134). Durante as entrevistas conduzidas no dia 14 de julho de 2023<sup>32</sup> no terreiro do Gantois (Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê) Heitor, *Iyawó*, filho da casa, confirmou que a transmissão hereditária da liderança é matrilinear e consanguínea, determinada pelos orixás com o jogo de búzios. Na Casa Branca do Engenho Velho (Ilê Axé Iyá Nassô Oká), onde a Ekedí Sinha – segunda Ekedí mais velha – reafirmou a linhagem matrilinear do terreiro, que porém não necessariamente é consanguínea. A sucessão na liderança é determinada pelo jogo de búzios. Finalmente, no terreiro Opô Afonjá (Ilê Axé Opô Afonjá), a confirmação da matrilinearidade veio das palavras de Iraíldes, *Iyawó* da casa, feita por Mãe Stella em 2013. Iraíldes é tataraneta de Marcelina Obatossi<sup>33</sup> – entre as fundadoras da Casa Branca, após a mudança de sítio do candomblé da Barroquinha –, bisneta de Mãe Senhora e mestra de tecelagem de *alakás*<sup>34</sup>, panos da costa.

bell hooks (2015) alerta sobre os perigos que se escondem por trás do uso da palavra “matriarcado”, com relação às mulheres negras. Segundo a intelectual norte-americana, uma elite de cientistas sociais, homens, produziram a teoria matriarcal da mulher negra, apenas na intenção de dar uma explicação para aquilo que – enxergado pelo filtro de um pensamento acadêmico fundamentado no patriarcado – consideravam inexplicável, isto é, a independência e a centralidade da mulher negra na sustentação e unidade da família negra. Esse rótulo de matriarca, na verdade, não descreve a situação real das mulheres negras na sociedade do passado e de hoje: “O termo matriarca implica a existência de uma ordem social na qual mulheres exercem poder social e político, um estado que de jeito nenhum se assemelha à condição das mulheres negras ou de todas as

---

<sup>32</sup> Os detalhes procedentes dos dados coletados através da pesquisa de campo são aqui especialmente relevantes uma vez que as referências precedentemente citadas, neste campo, derivam de estudos relativamente antigos. Esses dados demonstram que a tradição matrilinear, nesses terreiros, tem se preservado até o momento da presente escrita. A relevância das dinâmicas antropológicas nos terreiros considerados reside na possibilidade de elas representarem formas alternativas de sociedade, nas quais a mulher ocupa a liderança e detém poder reconhecido pelo grupo. Isso contribui para sustentar a hipótese de que a construção identitária das mulheres negras brasileiras pode encontrar um norte e uma inspiração nessas formas de socialidade.

<sup>33</sup> Obatossi é o *orúkò*, nome iniciático, de Marcelina da Silva, chegada ao Brasil da África (século XIX-1885).

<sup>34</sup> A atividade da Casa do Alaká, no Opô Afonjá, é uma fonte de geração de renda artesanal para as mulheres do terreiro e arredores. Os tecidos produzidos foram premiados com o Leão de Ouro na 18ª Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2023, junto com outras obras do projeto brasileiro *Terra*.

mulheres negras na sociedade” (HOOKS, 2020, p. 124). Destarte, a adoção de “matriarcado” e “matriarcal”, quando associados às mulheres afro-brasileiras, deve ser cuidadosa e bem contextualizada, uma vez que faz referência a uma condição que certamente não envolve um número significativo de mulheres. Portanto, no caso específico das Iyalorixás da Bahia, pode resultar funcional, já que visamos demonstrar como a atividade feminina e sua hierarquia nos terreiros pode proporcionar uma melhor posição social, política e econômica para as mulheres negras. Mesmo assim, resta imperativo considerar que as zeladoras da cultura e dos cultos afro-brasileiros veem sua voz apagada, no que diz respeito à questão da autoria; os seus registros ocorrem, muitas vezes, pela intervenção de terceiras partes (EVARISTO, 2011).

Entre os grandes nomes das lideranças femininas dos candomblés da Bahia, cabe mencionar Mãe Aninha (1855-1938), fundadora do célebre Ilê Axé Opô Afonjá (1910), instalado definitivamente em São Gonçalo do Retiro, o qual foi aberto, a título de exemplo relevante, à visita de Simone de Beauvoir em 1961 – levada por Jorge Amado e Zélia Gattai –, durante a liderança de dona Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora. A herança do terreiro passou à Mãe Stella de Oxóssi em 1976. Ela é a quinta Iyalorixá do Opô Afonjá e foi iniciada aos 14 anos, justamente por Mãe Senhora. No seu *Meu tempo é agora* (1993) inclui o capítulo “As Ìyá do Àṣẹ̀ Òpó Àfonjá”, no qual relata que Mãe Aninha criou o Opô Afonjá na esteira do candomblé do Engenho Velho, aliás, “no Rio de Janeiro, onde residia na época, foi ter com Getúlio Vargas, obtendo a liberdade para a prática da religião dos Oríxa, pelo Decreto nº 1212” (SANTOS, 2010, p. 18), sendo a figura que determinou a liberação dos cultos afro-brasileiros. Reitera-se, com isso, a relevância da atuação política e social das Iyalorixás. Hoje a casa é comandada por Mãe Ana de Xangô, iniciada por Mãe Stella e escolhida pelo jogo de Ifá, em 2019. Vale ressaltar que, apesar de a maioria dos estudos serem orientados para as sacerdotisas da Bahia, as lideranças femininas vieram se organizando de forma similar e estruturada também, por exemplo, no Rio de Janeiro e na Baixada Fluminense (COSTA, 2023). Aliás, Mãe Aninha fundou o primeiro terreiro Opô Afonjá precisamente no Rio de Janeiro, em 1886. Ou seja, este é anterior ao mais conhecido Opô Afonjá em Salvador (1910). Isso permite estender geograficamente a discussão sobre o papel e a atuação político-social das Iyalorixás, que, portanto, não consta ser uma dinâmica exclusivamente localizada nos terreiros baianos, mesmo que nestes últimos seja mais enraizada.

Mãe Stella permite, neste ponto, antecipar o outro ponto que vai ser discutido no presente capítulo, isto é, a oralidade, ao afirmar que Mãe Aninha, “criou nossa Casa que, com as bênçãos de Sàngó e fruto de muito trabalho coletivo, continua de pé, preocupada com a conservação da tradição oral, herança de nossos ancestrais” (SANTOS, 2010, p. 18). Nessa colocação, que se apresenta, portanto, como uma síntese exaustiva do que é e do que se propõe uma Casa de candomblé baiana, está presente também um elemento chave do *modus operandi* das comunidades negras, já discutido: o trabalho coletivo. Na intenção de juntar os focos até agora levados em consideração e vinculá-los às práticas orais (e performáticas) que serão observadas, vale recuperar as palavras de Leda Maria Martins: “O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que restivam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, 2003, p. 73). Por fim, Lélia Gonzalez destaca a necessidade de levar em alta consideração as Iyalorixás:

[...] não esquecer Ianossô, Mãe Aninha, Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Cantu, Mãe Estela, Mãe Bida e muitas outras que, com sua sabedoria e espírito ecumênico, nunca perguntaram qual a religião, a classe social, o partido ou origem étnica daqueles que, desesperados, buscavam um alento, uma esperança para seguir vivendo.

É sabemos o quanto os terreiros de candomblé, de umbanda, de batuque, de xangô etc. etc. foram perseguidos pela polícia a mando de autoridades políticas e religiosas. [...] De qualquer modo, as “mães” e as “tias” souberam segurar a barra de seus “filhos” e “sobrinhos”, fazendo de seus terreiros (religiosos ou de samba) verdadeiros centros de resistência cultural. (GONZALEZ, 2020, p. 278-279)

A pesquisa de campo conduzida em Salvador, paralelamente ao processo de tradução da poesia de Elizandra Souza, propôs-se explorar um outro caso de liderança feminina, contando com a disponibilidade e o acolhimento da Iyalorixá Mãe Diana de Oxum (Diana de Souza). Esta é fundadora da Associação de Terreiros da Bahia Egbé Axé (2011) – comprometida no combate à intolerância religiosa – e do terreiro Ilê Axé Ewá Omin Nirê, casa que abriu nos primeiros anos 2000<sup>35</sup>, respondendo ao chamado da sua orixá, Oxum. A casa é localizada em Cassange, Salvador, numa antiga área quilombola, rodeada por grandes espaços verdes, quase floresta. O candomblé do terreiro segue a

---

<sup>35</sup> As entrevistas a Mãe Diana não levaram a uma identificação da data certa, o que se configura como dinâmica bastante comum no âmbito dos estudos de campo, particularmente nos espaços sociais que não produziram registros escritos sobre os acontecimentos e os fatos são transferidos de forma oral.

doutrina da nação ketu<sup>36</sup>. Mãe Diana foi iniciada muito cedo, aos cinco anos, pela avó paterna, Maria Augusta, filha de Obá com Ogum, feita Mãe Filhinha do terreiro de Obá, em Ilhéus (BA). Mãe Diana, durante uma das primeiras entrevistas privadas<sup>37</sup>, contou que “a avó tinha sete filhas e sete filhos, transmitiu-me este brinco de búzios, que tem 120 anos. Tenho muito orgulho desta peça”. Estas palavras trazem, firmes, os marcos da ancestralidade e da herança feminina, que caracterizam fortemente o terreiro de Mãe Diana e seu modo de ser Iyalorixá.

Num encontro<sup>38</sup> organizado por Iyá Diana com a intelectual negra Carla Akotirene<sup>39</sup>, esta, explicitando as suas referências intelectuais e pessoais, apontou:

Com certeza Makota Valdina<sup>40</sup>, no Engenho Velho da Federação, que me acolheu. As mulheres de Oxum, as Iyalodês<sup>41</sup>, as detentoras de matripotência, como Lélia Gonzalez e Mãe Diana, que acompanhava enquanto personalidade negra da minha cidade, até o dia em que recebi uma homenagem em ocasião do Prêmio que ela organiza. Mãe Diana, a partir de Oxum, conseguiu espaço e participação política. Ela tem prestígio político, a sua atividade permite um reposicionamento na comunidade<sup>42</sup>.

Essas palavras respaldam a tese pela qual as religiões afro-brasileiras possibilitam o acesso a lugares sociais normalmente vedados às mulheres afrodescendentes, além de chamar a atenção para a centralidade do papel das zeladoras do conhecimento cosmogônico, portanto, das sacerdotisas – e, mais geralmente, do candomblé – na atuação intelectual e literária das autoras negras. Akotirene ainda sublinhou:

A situação das Iyalodês, das Iyalorixás e das intelectuais negras, que, como Lélia Gonzalez ocuparam e ocupam espaços políticos é peculiar. Elas transitam quotidianamente entre o público e o privado, diferenciando-se do esquema do feminismo branco, para o qual a mulher deve sair da esfera privada, para se posicionar na pública.

---

<sup>36</sup> Os iorubás, grupo que compreende as nações ketu e jeje, chegaram ao Brasil por volta do século XVIII (BARRETO, 2017).

<sup>37</sup> A primeira entrevista nos locais do terreiro teve lugar no dia 1 de março de 2023.

<sup>38</sup> O encontro aconteceu no dia 14 de abril em Salvador e teve caráter de entrevista-conversa privada.

<sup>39</sup> Carla Akotirene é autora do livro *Interseccionalidade* (2019), da coleção Feminismos Plurais, coordenada por Djamila Ribeiro e do selo editorial Jandaíra. O texto foi traduzido para o italiano, com o título *Intersezionalità* (2022), por Monica Paes (revisão de Francesca De Rosa), pela Capovolte Edizioni.

<sup>40</sup> Makota Valdina (1943-2019), cumpriu o seu cargo de conselheira da Iyalorixá no terreiro angola Tanuri Junsara, localizado no Engenho Velho da Federação, Salvador (BA).

<sup>41</sup> Iyalodê, palavra de origem iorubá, que significa “líder”, “senhora” e indica uma mulher de poder na comunidade. As Iyalodês são as mulheres de atuação e prestígio político.

<sup>42</sup> Em 2022, em ocasião da 10ª edição do prêmio “Mulheres Negras Contam sua História”, em decorrência do Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha, organizado por Mãe Diana, Carla Akotirene foi convidada e homenageada.

Tal trânsito faz com que as mulheres de Axé da hierarquia do terreiro cuidem do espaço sagrado, das divindades e da comunidade de santo e, ao mesmo tempo se relacionem com o público, exercendo sua função política enquanto lideranças, na interface com a sociedade externa. A fronteira entre público e privado, quando se trata de feminismos, levanta problemas de medição, a ponto que Angela Davis admite não ter conseguido mensurar a dialética entre a esfera política e pessoal, numa forma que fosse expressiva da sua complexidade. Na introdução à segunda edição da sua autobiografia reafirma a sua recusa em entender os dois âmbitos dentro de uma equivalência, todavia destaca que considerar o privado e o público enquanto dimensões nitidamente separadas seria um erro interpretativo de determinadas realidades sociais, como a violência doméstica que, de fato, é manifestação de uma política de gênero, mesmo ocorrendo no privado (DAVIS, 2019).

Desde a primeira entrevista, concedida durante a pesquisa na base da presente dissertação, Mãe Diana transmitiu a importância e o poder da oralidade, deixando entrever os limites impostos pela tradição oral, que não permite que todos os saberes sejam disponibilizados para qualquer pessoa. De tais ensinamentos derivou uma escolha metodológica de respeito desses limites, voltada a uma reafirmação da tradição oral, até mesmo na modalidade de transcrição das informações sobre o candomblé. Como acontece nos processos rituais, é preciso pedir licença, neste caso às lideranças e às mais-velhas, para escrever sobre a religião dos orixás, a qual é imprescindível a fim de adentrar as poéticas das mulheres negras. Por conseguinte, optou-se por reportar as próprias palavras de Mãe Diana, a partir das questões relativas à ancestralidade e à tradição oral. O primeiro assunto que surgiu, no dia em que nos foi dado conhecer o terreiro Ilê Axé Ewá Omin Niré, tem a ver com a relação entre mulher e candomblé. Nas palavras de Iyá Diana:

O candomblé é uma religião totalmente matriarcal, não acontece se não tiver mulheres. No candomblé as mulheres sempre foram muito dignas, mesmo sendo escravizadas. Foram as primeiras a receber a alforria. As mulheres negras, desde cedo, no Brasil sustentaram a casa e os orixás. Elas trabalhavam, vendiam seus doces, seus acarajés. Juntavam dinheiro, compravam suas joias e também alforriavam os homens. Dentro da nossa religião a mulher ocupa sempre um lugar de destaque.

Essas palavras chamam à memória o romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, quando a protagonista, Luísa, em Salvador, começa a sua ascensão

social com a venda de *cookies*, como escrava de ganho<sup>43</sup>. Nesse trecho, a escritora mineira ilustra a dinâmica:

A sinhá Ana Felipa me colocou na rua, como escrava de ganho, a quase um mil e setecentos réis por semana, dinheiro que eu tinha que pagar a ela aos domingos. Como escrava de ganho, eu poderia sobreviver do que quisesse, poderia escolher meu trabalho, e ficaria com o dinheiro que ganhasse acima da quantia pedida por ela. (GONÇALVES, 2022, p. 321)

É também graças a essa atividade que homens e mulheres escravizadas conseguiam juntar dinheiro para pagar a sua própria alforria, a dos filhos e da família. As considerações de Mãe Diana ressaltam a potencialidade da religião de matriz africana, em termos de dignificação e empoderamento da mulher, particularmente da mulher negra. O candomblé, aqui, é matriarcal no sentido de que a mulher-mãe conduz e permite a preservação da família – e do grupo –, incluindo os homens. Isso confere a elas poder e as legítimas.

Voltando à oralidade, para o candomblé não existe um texto sagrado, os saberes são transmitidos oralmente, de geração para geração, de Iyalorixá para filho de santo, assim como os segredos da doutrina, o que permite que as revelações ocorram de forma seletiva. Nisso, e na posição do detentor ou da detentora do conhecimento reside o poder que a estes últimos é assim conferido. Nas palavras de Mãe Diana:

No candomblé existem segredos, que não podem ser revelados a todo o mundo e nem podem ser transcritos. Candomblé é oralidade, não existem textos sagrados. Por isso, a iniciação segue doutrinas e caminhos diferentes, dependendo do terreiro. No meu terreiro, nem tudo o que acontece no *roncô* pode ser revelado, mas, no geral, a permanência no espaço de recolhimento varia entre 30-45 dias. Só os *Ogãs* e as *Ekedis*<sup>44</sup> demoram apenas sete dias.

Valendo-nos de uma expressão de Jack Goody (2010), podemos imaginar a escrita como uma “fala visível”, mas isso implica uma redução da influência que a escrita operou na tradição oral. Sempre para Goody, “A escrita torna a fala ‘objetiva’, transformando-a

---

<sup>43</sup> Os escravos de ganho eram escravizados mandados fazer trabalhos na rua, obrigados a entregar ao senhor uma quantia previamente determinada de dinheiro, procedente de tal atividade.

<sup>44</sup> O *Ogã* é uma figura masculina com um papel importante no terreiro, responsável pelos toques nos rituais. A *Eke* é uma figura feminina, que cuida dos iniciandos. Os dois ocupam a segunda posição, na hierarquia do terreiro, após o Babalorixá e a Iyalorixá. Não dispõem da capacidade de incorporar os orixás, mas possuem outras formas de mediunidade: a intuição, a visão e a audição. Conforme Mãe Diana, “*Ogã* e *Eke* são a segunda pessoa do orixá, trabalham para os orixás. Abraçam os iniciandos e chamam os orixás com os seus cantos e tocando os atabaques”.

em um objeto de inspeção visual além da inspeção auditiva; é a mudança do receptor do ouvido para os olhos, e do produtor da voz para a mão” (GOODY, 2012, s.p.). Tal mudança, conforme o antropólogo, sempre modifica, na ação da transcrição, um mito ou uma história. Ainda sobre o poder da fala, Goody em relação àquilo que define gênero do mito, separa um tipo de mito recitado em “circunstâncias específicas e restritas, muitas vezes em ocasiões de rituais, como parte, por exemplo, dos rituais de iniciação” (GOODY, 2012, p. 53). É exatamente isso que emerge das palavras da Iyalorixá, que falam de segredos e restrições dentro do processo ritual da iniciação ao candomblé, o que permite que a zeladora do conhecimento da doutrina religiosa detenha um poder religioso e social, que lhe é, portanto, conferido exatamente pela oralidade e o controle que essa modalidade de transmissão lhe permite. Mãe Diana explica assim os detalhes do ritual de iniciação dentro do recolhimento do *roncó*, ela me respondeu:

Existe o segredo de *roncó*. Para adentrar alguns segredos do candomblé é preciso ser noviços, iniciados. Só assim você pode adquirir os segredos de tudo aquilo que acontece lá. Um ditado iorubá diz que o voduns não fala, não escuta, não vê. Esse é o segredo do *roncó*.

Conforme argumenta Leda Maria Martins (2003), as narrativas, poéticas, formas de expressão e conhecimento da realidade dos grupos africanos e indígenas não encontram representação nas letras escritas, que fundamentam o repertório ocidental. Aliás, além da oralidade, ela considera uma outra forma expressiva, a performance nos rituais afro-brasileiros, nos quais tal ação performativa revela o amplo leque de saberes africanos, que se reconstituem e afirmam no Brasil: “recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas [...] as performances revelam o que os textos escondem” (MARTINS, 2003, p. 67). Martins resume essas formas de conhecimento como repertórios orais e corporais, “cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes” (*Ibid.*). Destarte, os processos rituais são responsáveis pela intuição de estéticas, ontologias e cosmogonias. O aspecto mais relevante a ser destacado, a partir dessas colocações, é que a transmissão oral e a performance corporal definem o emissor e o receptor, instaurando um “circuito de expressão, potência e poder” (*Ibid.*). Martins, finalmente, denomina as formas de inscrição do discurso fundamentadas no uso da voz e do corpo de “oralitura”, termo que contém em si a letra, ou seja, a enunciação, a oralidade (mas também a corporalidade) e

a *litura*, isto é, o que configura a particularidade e alteridade dos indivíduos e das culturas. Além de tudo que é verbal, portanto, integra todo um conjunto de “grafias” ou “gravuras”, responsáveis pela afirmação e transmissão de conhecimento, sistemas de valores, cosmopercepções e traços culturais (MARTINS, 2003). Sobre os limites epistemológicos e das formas de expressão ocidentocêntricas, é interessante o depoimento da atriz negra norte-americana, prêmio Oscar em 2016, Viola Davis. Na sua biografia (2022) Davis relata o período de estudos na prestigiada escola para atores Juilliard, em Nova York: “Nós nos sentíamos racial e individualmente castrados por uma filosofia fundamentada no apagamento de quem éramos e em dar à luz alguém artisticamente aceitável. Alguém que os brancos pudessem entender” (DAVIS, 2022, p. 151).

Com a intenção de analisar a dupla oralidade e ritual – na esteira do caminho aberto por Leda Maria Martins – cabe recordar as colocações de Edimilson de Almeida Pereira (2017), pelas quais a consideração do espaço literário afro-brasileiro abre à possibilidade de ampliar o conceito de literatura. Nessa literatura, “autores e autoras contemporâneas utilizam os mananciais banto e/ou iorubá não só para reiterar suas características ancestrais, mas também para tomá-los como referenciais para a criação de textualidades marcadas pelo experimentalismo” (PEREIRA, 2022, p. 91). Conforme Pereira, a linguagem sagrada presente na literatura negra brasileira permite a percepção de planos da sua poética, dentre os quais aquilo que o autor define como *sentido poético* 2. Este traz à tona o uso (re)criativo que o escritor e a escritora fazem da linguagem sagrada, sendo que eles são membros da comunidade de axé, mas transpõem tal linguagem para um lugar externo àquela comunidade. É nesse outro lugar que, de fato, se realiza a poética. A experiência poética, destarte, configura-se como possibilidade de situar o sujeito da criação no privado e no coletivo, mas sempre dentro de um quadro de relações dinâmicas, assim como é dinâmica a ligação entre linguagem sagrada e fazer literário. Tal dinamicidade produz uma tensão positiva, criativa. Pereira sublinha ainda que em alguns casos os elementos da esfera ritual que marcam a produção escrita afro-brasileira constituem a base de poéticas politicamente engajadas, reforçando, mais uma vez, que as referências às religiões de matriz africana sustentam a construção de uma socialidade. Portanto, “os contatos entre os campos poético e religioso revela a importância atribuída pelos herdeiros da religião dos orixás à poesia como fator de consolidação e mudança de valores sociais, bem como de expressão de vivências pessoais

emotivas diante das divindades” (PEREIRA, 2022, p. 122). A linguagem sagrada, inserida no campo poético, revela os deslocamentos do sujeito criador, que transita constantemente entre o público e o privado, entre o individual e o coletivo. Esse deslocamento entre fronteiras permite a instituição de um novo discurso no campo literário, lembrando a forma de pertencimento/não pertencimento paradoxal que o linguista francês Dominique Maingueneau definiu de paratopia<sup>45</sup>.

Voltando à relevante e rara contribuição de Leda Maria Martins sobre a análise dos processos rituais e as modalidades de expressão orais e performáticas, tidos como caracterizantes da peculiaridade ontológica epistemológica afro-brasileira, em *Aerografias da memória* (1997) ela considera o grupo afrodiáspórico enquanto corpo individual e coletivo e enxerga as suas culturas através da metáfora do imbondeiro. Com a imagem da árvore africana nas encruzilhadas, ponto de interseções e ao mesmo tempo desvios, ilustra como as culturas de raiz africana “engravidaram” o Brasil, com a “complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória” (MARTINS, 2021, p. 23). Em *Performance da oralitura* (2003) afirma:

O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios: nos feixes de formas poéticas, rítmicas e de procedimentos estéticos e cognitivos fundados em outras modulações da experiência criativa; nas técnicas e gêneros de composição textual. (MARTINS, 2003, p. 67)

É nos interstícios da oralidade e da escrita, no seu entrecruzamento, que se (re)constróem narrativas e histórias, como tranças no cabelo. Questionada sobre a sua concepção de oralidade, Mãe Diana qual proferiu as seguintes palavras, que, aliás, colocam a ênfase numa forma de preservação da memória típica da tradução iorubá, o *itã*<sup>46</sup>:

A oralidade fortalece a nossa ancestralidade. Os mais-velhos sentavam nas cadeiras e as crianças nas esteiras e eram contadas os *itãs*. Eu aprendi desde criança a ouvir, com os *itãs* contados pelos mais-velhos. Para mim, a matriz africana ganha poder ao se pronunciar, a única fonte de aprendizado é a

---

<sup>45</sup> O conceito de paratopia de Maingueneau encontra-se em *Doze conceitos de análise do discurso* (2010): “A paratopia pode assumir a forma de alguém que *se encontra em um lugar que não é o seu*, de alguém que *se desloca de um lugar para outro sem se fixar*, de alguém que *não encontra um lugar*” e ainda, a paratopia é “a condição de todo criador, que só se torna criador ao assumir de modo singular a paratopia constitutiva do discurso literário” (MAINGUENEAU, 2010, p. 160-161).

<sup>46</sup> O *itã*, do iorubá “*itàn*”, que significa “história”, “mito”, “lenda”, é justamente um conto, um relato mítico, no qual a linha de demarcação entre alguns fatos históricos e a lenda, às vezes é pouco definido.

oralidade, transmitida de pais para filhos. A oralidade é a principal forma de dar continuidade aos nossos ancestrais. Muitas coisas não foram escritas em livros, mas sim nas palavras dos nossos ancestrais, dos nossos mais-velhos. A oralidade nos dá o pertencimento à nossa história.

Vale ressaltar um outro aspecto da tradição oral, que emerge dessa resposta: permite o exercício da memória.

A (re)afirmação da identidade passa, portanto, pela inscrição de novas formas de contar a história. Nesse sentido é significativo o título do prêmio que Mãe Diana organiza anualmente em Salvador: “Mulheres Negras contam sua História”, que já completou dez anos, em 2022. Iyá Diana conserva um exemplar de um pequeno livro: *36 anos de luta e Asè. Iyalodê mim* – trata-se de uma breve biografia, publicada em 2009, em poucos exemplares, com o apoio da SEMUR (Secretaria Municipal de Reparação de Salvador) – e nesse escrito, Iyá Diana conta a sua história. O relato é marcado por antecipações e *flashbacks*, reproduzindo a circularidade, a não-linearidade que caracteriza a concepção temporal de origem africana e o modo de funcionamento da oralidade e da memória. É assim que percorre rapidamente a sua trajetória de filha, esposa, mãe, sacerdotisa e mulher política. Segundo Conceição Evaristo publicar, como escrever, para as mulheres negras é um ato político<sup>47</sup>. Essa afirmação reúne em si muitos dos conceitos e das reflexões trazidos até este momento. Evoca as mulheres de Oxum, as Iyalodês; os espaços de poder que a sociedade afro-brasileira – baseada nas culturas africanas, banto e iorubá – contempla para as mulheres negras; as perspectivas que as hierarquias sociorreligiosas abrem, prefigurando possibilidades de obtenção de prestígio político e, principalmente, a importância do fazer literário para a afirmação de um novo discurso e a subversão da estrutura de poder. Desse modo, escrever, trazendo nos poemas e na prosa a matéria religiosa marcada pela tradição oral, assume um sentido profundo.

O ato da escrita de mulheres negras não se esgota na tentativa de transposição dos saberes de um código oral-performativo para um código literário. Deve ser entendido na complexidade dos significados que assume, na sua potência afirmativa, na sua essência subversiva, que faz com que, a propósito, Conceição Evaristo, em 2023, atinja a marca

---

<sup>47</sup> Conceição Evaristo pronunciou essas palavras durante uma entrevista no programa “Roda Viva”, da TV Cultura, em 2021. A informação está disponível em: <https://www.geledes.org.br/um-ato-de-resistencia/>. Último acesso 14/05/2023.

de 500 mil livros vendidos<sup>48</sup>, o que a elege definitivamente uma das maiores escritoras do Brasil. Vale ressaltar que, em 2018, Evaristo se candidatou para uma vaga na Academia Brasileira de Letras, recebendo apenas um voto: a vaga foi para o cineasta Cacá Diegues. Por fim, poderia ser invocada a contradição, no momento em que as mulheres negras lutam para acessar os lugares que elas próprias questionam. Mas é só adentrando o sistema que é possível subverter a sua ordem; um sistema que, em relação às pessoas negras, chega a ser estruturalmente perverso. Por isso mulheres negras devem escrever, publicar, se valer dos próprios instrumentos e estruturas de poder do discurso dominante, para logo trazer suas contribuições e mudanças, suas epistemologias e percepções do mundo. Nisso reside a potência do fazer literário.

### **1.3 Sagrado feminino e o matripoder das Iyabás na literatura e no feminismo negro**

O poder maternal conceituado por epistemologias contrapostas às tendências patriarcais do conhecimento, como a iorubá, é um privilégio feminino independente do vínculo com a sexualidade e a relação binária opõe a mulher ao homem. É um poder intrínseco que não reside apenas no fato biológico de gerar seres humanos, mas contempla um útero num sentido mais amplo, que acolhe toda forma de gestação e criação da qual o feminino é capaz. A fim de reevocar o conceito de matripotência, apelamos à colocação de Carla Akotirene, segundo a qual, “É preciso entender a maternidade guardada pelas ialodês, a igualdade de poder proposta por Oyá, a autoridade cor roxa de Nanã e suas irmandades religiosas mais velhas” (AKOTIRENE, 2019, p. 83-85). Em *What gender is the Motherhood* (2015), Oyeronke Oyewumi define a matripotência como a grande soma dos poderes espiritual e material das Iyá, as mães. Mães divinas, humanas, seres procriadores, numa percepção social livre das construções sobre o gênero. O conceito de maternidade aqui proposto aproxima as mulheres do sagrado, das divindades femininas, geradoras e origem da vida, que, voltamos a reforçar, é material, mas é também espiritual.

---

<sup>48</sup> O levantamento foi feito pelo Painel das Letras, da Folha de São Paulo e foi divulgado num artigo da edição de 21/04/2023. O artigo está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/walter-porto/2023/04/conheca-o-primeiro-romance-gay-publicado-na-russia-que-sai-em-maio-no-brasil.shtml>. Último acesso 14/05/2023.

Isso retira definitivamente a ligação obrigatória entre o materno e o sexo, mesmo não excluindo-o. Sobretudo, liberta o “ser mãe” da dominação do masculino, que historicamente torna o sujeito criador (feminino) em subalterno e servidor.

O passo sucessivo é perceber o limiar entre a mulher, com sua matripotência, e o sagrado feminino. As fronteiras entre as duas dimensões, segundo diversas mitologias, são subtis. Martha Robles aborda a questão e fornece uma panorâmica de algumas dessas concepções mitológicas acerca da mulher e do sagrado em *Mulheres, mitos e deusas* (2019). Ao procurar uma possível noção de sagrado feminino – assumindo a dúvida sobre a real possibilidade de defini-lo –, pode-se considerar a sua colocação no prólogo:

[...] uma feminilidade que, sem distinção de época ou de língua, demonstra uma única experiência: quando cede à tentação da queda, a mulher manifesta o pior de sua natureza; por outro lado, ao se aceitar como expressão do divino, ascende até a claridade e completa sua missão com alegria. (ROBLES, 2022, p. 23)

Assim, Lélia Gonzalez, ao ser mencionada por intelectuais como Akotirene, se faz expressão de Oxum, divindade feminina da cosmogonia iorubá e banto, na sua completude interseccional de gênero, nacionalidade e classe (AKOTIRENE, 2019). No momento em que a mulher decide desvincular-se da submissão imposta pela masculinidade e libertar a sua potência criadora, expressa e manifesta no mundo o poder divino, o sagrado feminino. Essa matripotência que reúne mulheres e deusas sob o elo da procriação é libertadora e é o cumprimento da verdadeira missão feminina. Para tanto Robles prega a conscientização das mulheres sobre as dinâmicas vigentes e uma consequente correção revolucionária de sua atuação. A mulher “se nega e abomina a porção de divindade que lhe foi outorgada” (ROBLES, 2022. p. 22), contribuindo para a instituição e enraizamento do machismo, no momento em que não assume o seu poder.

É possível traçar um esquema de analogias e paralelos entre duas cosmogonias definidas pagãs: a grega antiga, berço da cultura ocidental, e a iorubá, na intenção de ressaltar a centralidade do sagrado feminino que caracteriza especialmente algumas religiões politeístas. A genealogia grega foi escrita por Hesíodo entre o fim do século VIII e o começo do século VII a.C., enquanto a religião iorubá consta ser tão antiga quanto a judaica, além de geograficamente próxima (MARTINS, 2008). Dentre as analogias possíveis destacamos: o mito da origem, a matriz da criação, a figura da sereia e de Iemanjá e, por fim, a subversão de Iemanjá e de Antígona. Trata-se aqui de uma

construção funcional ao esclarecimento da relação entre a mulher e a divindade, pois a distância diacrônica e geográfica das duas culturas não permite aproximações efetivas e não seria possível alegar contatos ou mútuas influências. De fato, são muito maiores e relevantes as divergências, e é justamente com base nessas divergências que a comunidade negra reivindica a afirmação da sua epistemologia, em contraponto à cultura hegemônica. Vale ainda ressaltar a crítica e a problematização das categorias de origem grega que hoje ordenam a sociedade ocidental (norteadas pelo princípio do binarismo patriarcal) elaboradas por Oyeronke Oyewumi, na década de 1990. Nesse sentido lembramos o já referido exemplo do predomínio do sentido da visão no Ocidente – instituído e fortalecido justamente com o helenismo – e, em contrapartida, a valorização dos demais sentidos na cultura ioruba – diferença essa que permite que Oyewumi conceitue o neologismo “cosmopercepção”, marcando a oposição à exclusividade do olho.

Delimitar as diferenças e fronteiras entre a mitologia grega e iorubá é, decerto, pertinente, visando como objetivo a contextualização dos dois quadros. Todavia, em entrevista<sup>49</sup> a Nancy de Souza e Silva, – Vovó Cici de Oxalá – corroborou a possibilidade de estabelecer, efetivamente, esse paralelo. Vó Cici nasceu no Rio de Janeiro em 1939, é Iyapetebi de Ifá<sup>50</sup> e Ebomi do terreiro Ilê Axé Opô Aganju, em Salvador (BA). Foi iniciada para Oxalá aos 33 anos. Referência na produção de Pierre Verger, é hoje uma das maiores guardiãs dos saberes afro-religiosos. No dia 12 de julho de 2023 recebeu o título de doutora *honoris causa* pela UFBA. Na mesma semana, por ocasião da Abralic, em Salvador, recebeu Angela Davis, a qual foi presenteada com uma contação de um *itã* sobre a prisão de Oxalá. Vó Cici iniciou a comunicação na Fundação com as seguintes palavras: “Em todas as culturas eu vejo os orixás. Eu já provei isso, fora do Brasil. Na cultura indiana, na cultura japonesa, na grega nem se fala. Estão todos lá, na greco-romana. Os orixás estão todos lá, de tempos imemoriais”. Mais uma confirmação nessa ótica vem dos estudos de Nei Lopes, que traz a consideração para a qual algumas tradições apontam o Egito e a Etiópia como origem ancestral dos iorubás. Isso teria uma implicação

---

<sup>49</sup> O encontro aconteceu no dia 21 de julho de 2023, na Fundação Pierre Verger do Engenho Velho de Brotas, Salvador.

<sup>50</sup> Zeladora do Ifá – oráculo, aparato divinatório nos cultos iorubás – do marido, o qual é o detentor dos segredos da adivinhação, como babalaô (sacerdote e adivinho). O papel da Iyapetebi é relevante, pois, dentre as várias funções, é guardiã dos *ewó*, segredos do Ifá. Mesmo após a morte do marido, a Iyapetebi não perde o seu cargo e os dois são eternamente vinculados.

no sistema religioso e mitológico deste povo, tornado possíveis comparações com as culturas egípcia, grega e romana (LOPES, 2000).

A partir das origens, da gênese, manifesta-se a primeira semelhança entre o mito helênico e iorubá. No mito dos antigos gregos, conforme Robles, havia o abismo primordial e do seu Caos originou Nix, a Noite. Dela nasceu a Luz; Noite, portanto, é mãe da Luz. A vida, o amor e a ordem surgiram a partir das trevas e da escuridão. Reginaldo Prandi, referência no que diz respeito aos registros da mitologia dos iorubás, introduz a orixá, divindade feminina, Iemanjá precisamente com uma contação sobre a origem do mundo. Olodumare-Olofin, o Ser Supremo, morava no Infinito, até que se cansou de sua solidão e do “universo tenebroso”. Assim, liberou as águas que, com sua potência, abriram as fendas que originaram as profundezas dos mares e oceanos. Nasceu então o reino de Iemanjá, mãe dos orixás (PRANDI, 2000). Dois elementos cosmogônicos parecem convergir aqui: a escuridão originária e a figura materna feminina, geradora de vida que, no caso grego, é uma semideusa e para os iorubás é uma Iyabá, a divindade feminina. A imagem mais reconhecida (e admitida) de Iemanjá no Brasil é a de uma mulher branca que remete à figura da sereia. Como escreve Ruth Guimarães nas breves secções didáticas que encerram cada um dos *Contos negros* (2020), Iemanjá é o principal mito hidrolático e teria origem sudanesa. Na cultura europeia o feminino associado às águas é representado exatamente pela sereia. Ainda conforme Guimarães, no Brasil,

Houve um curioso sincretismo [...] De um lado, os mitos aquáticos indígenas: Boiuna, Cobra-Grande, Iara [...] Por outro lado, o branco invasor tinha uma longa tradição de deusas marinhas, as sereias [...] E, por último, entraram as deusas das águas africanas, Iemanjá, Janaína, que formaram sincretismo com os santos católicos. (GUIMARÃES, 2020, p. 43-44)

Pode-se desde já destacar que, com a estratégia do sincretismo adotada pelos afrodescendentes ao longo do período colonial, as deusas iorubás preservaram toda a sua parcela divina e de poder, ao passo que as figuras marianas às quais são associadas manifestam uma carência progressiva, nesse sentido, no quadro da cultura católica.

Ainda no âmbito dos primórdios, surge a possibilidade de uma segunda afinidade: conforme Robles, “De seio farto, Gaia serviu de sólida matriz para mortais e imortais, até que Eros fosse incubado pela Noite no ovo primordial. Foi assim que o amor se enraizou nas trevas e, por meio dele, a escuridão adquiriu a capacidade da união fecundante”

(ROBLES, 2022, p. 36). Gaia, a Terra, elemento primordial do mito grego, moldou a vida. Na cosmogonia iorubá, segundo destaca Cléo Martins (2008), Obatalá – também Oxalá – é o criador dos viventes e não agiu sozinho, pois pediu a ajuda da Iyabá Nanã, a orixá anciã, dona do barro. Assim: “A aiabá aceitou colaborar, impondo uma condição: seu elemento, o barro, retornaria para ela após o período de passagem da criatura no aiê<sup>51</sup> [...] Com a lama modelou o boneco, derramando-lhe o próprio hálito: nascera a vida no aiê” (MARTINS, 2011, p. 51). O elemento terra, nas duas cosmopercepções, é a matriz da criação e está associado a uma entidade (uma deusa, no caso iorubá), feminina, que compartilha da gênese dos viventes com a masculina: Eros e Oxalá. Neste ponto é interessante a observação de Martins, para a qual o fato de Nanã ser também a orixá associada à agricultura permite estabelecer uma ligação com a deusa grega do trigo, Deméter, a qual por sua vez era considerada uma deusa-mãe, como a Iyabá dos primórdios. Martins finalmente destaca uma terceira afinidade da divindade olímpica com a orixá iorubá: Deméter, após o rapto da filha Perséfone por Hades, “Pôs-se procurar a filha pelo mundo, disfarçada na figura de uma anciã – uma das características de Nanã” (MARTINS, 2011, p. 53).

Um terceiro paralelo pode ser traçado a partir da mitologia das sereias. Lucia Maria Teixeira Furlani (1992) lembra que a palavra sereia é de origem grega, *Seirén*, e pode ser traduzida com “armadilha”. No mito grego as sereias perseguiam os prazeres e “atraíam os homens para devorá-los” (FURLANI, 1992, p. 15). Reginaldo Prandi registra um itã sobre Iemanjá que permite estabelecer um segundo paralelo com a mitologia grega. Iemanjá, manifestação de beleza, é mulher “de apetites extravagantes”. Mora nas profundezas do mar e vai à terra à procura dos prazeres da carne. Assim, encontra um pescador, os dois dormem juntos e, após o encontro, ele perde a vida, “E assim acontece sempre, toda noite, quando Iemanjá Conlá se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas para trabalhar. Ela leva o escolhido para o fundo do mar e se deixa possuir e depois o traz de novo, sem vida, para a areia” (PRANDI, 2000, p. 521-522). O caráter sedutor da sereia é, com evidência, similar na mitologia da deusa iorubá.

Finalmente, é interessante abordar a poderosa vontade feminina de subversão que, no mito grego, é encarnada por Antígona e que, na mitologia transcrita por Prandi, aparece associada, mais uma vez, à orixá Iemanjá. Segundo Robles, na versão da tragédia de

---

<sup>51</sup> Aiê, ou ayê, palavra de origem iorubá que significa “terra”, “mundo”.

Sófocles Antígona é uma figura feminina desafiadora, ao cumprir um “ato que haveria de consumir contra a determinação das leis da cidade e até mesmo dos deuses pátrios” (ROBLES, 2019, p. 162). A filha de Édipo volta a Tebas para enterrar e honrar o cadáver de seu irmão, Polinice, mas o tirano da cidade, Creonte, determina sua condenação a ser enterrada viva, sendo que ao cumprir a sua missão Antígona violaria as leis da cidade. Antígona continua firme numa luta contra o seu destino e assim cumpre-se a tragédia, que desencadeia uma série de lutos tremendos. As tendências subversivas manifestam-se, mesmo que fora do quadro da tragédia, na mitologia da deusa iorubá Iemanjá: esposa de Orunmilá, o dono do poder de adivinhação, desafiou as determinações divinas. Aproveitando a ausência do marido, usou o oráculo e jogou búzios passando a atender inúmeros clientes, ganhando muito dinheiro com esta atividade. A deusa empreendeu a interpretação do oráculo a fim de sustentar a família, mas, ao seu retorno, Orunmilá, contrariado, levou a esposa perante o julgamento do Ser Supremo, Olofin-Olodumare, o qual, por fim, determinou que só Orunmilá poderia manter o pleno e minucioso significado do destino. Todavia,

[...] reconheceu que Iemanjá tinha um pendor para aquela arte, pois em pouco tempo angariaria grande freguesia. Deu a ela então autoridade para interpretar as situações mais simples, que não envolvessem o saber completo dos dezesseis *odus*. Assim as mulheres ganharam uma atribuição antes totalmente masculina. (PRANDI, 2000, p. 518)

Antígona e Iemanjá representam a inconformidade para com as imposições sociais, masculinas, e até mesmo divinas. Tornam-se aqui arquétipos da subversão feminina, Antígona ao preferir a morte às imposições do tirano e Iemanjá ao desafiar a ira do marido e do Ser Supremo, colocando-se em risco, na plena consciência de sua desobediência ter um fim superior, que é a sustentação da família na ausência de Orunmilá. As duas representam também o sacrifício e o comprometimento feminino em nome do clã. Essa última consideração remete às mulheres negras que, tanto durante a escravidão como hoje, levam adiante batalhas diárias para garantir a sobrevivência familiar, sob indignas condições de trabalho, de salário e de tratamento, desafiando as humilhações das amarras sociais. É nessas formas que o sagrado e o feminino se entrecruzam, concretamente.

Essa concretude manifesta-se na introdução a *Olhos d'água* (2014), de Conceição Evaristo, particularmente na relação com a mãe. Evaristo traz recordações de brincadeiras, nas quais a mãe era a Rainha e sentava-se num trono de madeira pobre improvisado. Assim, a figura feminina assume importância central no cotidiano e nas lembranças da infância:

Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias. (EVARISTO, 2021, p. 18)

Desvela-se aos poucos o sagrado feminino que marcou a severa vida de criança da escritora, “Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar o seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! [...] Sim, águas de mamãe Oxum” (*Ibid.*, p. 19). Oxum, a divindade feminina da religião dos orixás, a mãe sagrada, a Iyalodê que governa o *ori*, a sabedoria e a habilidade política de Lélia Gonzalez.

O prefácio dos contos de Conceição Evaristo permite introduzir o sagrado feminino na cultura iorubá, começando pela palavra Iyabá<sup>52</sup>. O termo é composto por *Ìyá* (mãe) e *Àgbà* (anciã). As Iyabás são as mães velhas ancestrais e divinas, as orixás femininas do panteão iorubá: Nanã, Ewá, Obá, Oxum, Oyá-Iansã e Iemanjá. Nanã, filha do pássaro Atioro, a mãe primordial, no imaginário comum afro-brasileiro é conhecida como a avó dos orixás; Oxum é a mãe suprema; Iemanjá é “*Ye omo eja/Mãe dos peixes-filhos*, [...] relacionada ao poder genitor mais do que à gestação” (RIBEIRO, 1996, p. 83); Oyá-Iansã é a rainha do vento e da tempestade. Na qualificação que Ronilda Ikaemi Ribeiro (1996) propõe para Iemanjá, é destacada a diferença entre o “poder genitor” e a maternidade, remetendo ao conceito já discutido de matripotência enquanto poder exclusivamente feminino de criação. Nanã, a dona do barro, talvez seja a representação mais potente da ancestralidade feminina e do sagrado feminino, pois com ela se

---

<sup>52</sup> Esse texto permite tratar os orixás femininos em termos cis-gênero, o que constitui uma simplificação, pois, na própria cosmopercepção iorubá – como será destacado através das palavras de Vó Cici – existem, por exemplo, orixás hermafroditas. Aliás, na referência de Oyeronke Oyewumi, entende-se que a distinção entre masculino e feminino, na cultura iorubá, não se realiza em termos meramente dicotômicos. Isso contribui para potenciais desdobramentos em termos não-cis e não-binários dos trabalhos sobre as religiões afro-brasileiras, que aqui não podem ser explorados.

manifestam o início, o meio e o fim. Cléo Martins (2008) explica que, nos candomblés do Brasil, a antiga Senhora apresenta-se como uma anciã detentora de sabedoria, capaz de dominar e controlar o seu grande poder. Ela é, contemporaneamente, fonte de vida e de morte, sendo que a ela pertence o barro que molda o ser humano e a ela retorna, no momento da volta ao *orum* (o céu iorubá). Nàná é a palavra por “mãe” em ewe e fon, culturas nas quais a Iyabá é nomeada Mavú, princípio feminino do mundo.

Como acontece com as deusas gregas, as Iyabás iorubás representam arquétipos femininos. A cada orixá é associado um quadro de características e atitudes, de gostos, cores, comida, aspectos carateriais, que se reproduz no filho e na filha de santo. A poeta negra Catita, por exemplo, no seu escrito dedicado a Nanã, *Carta a Nanã, minha mãe*, escreve: “Eu me sinto muito sua filha: anciã, de uma sabedoria imensa, a qual persigo, não que eu tenha, paciente. [...] Sempre fui uma criança velha, ranzinha” (CATITA, 2022, p. 42). Pierre Verger (1981) descreve o arquétipo de Nanã como sujeito ponderado e digno no desenvolvimento de sua cotidianidade, gentil e manso, como os avós e os mais velhos. Sábio e justo na hora de tomar as decisões, responde aos traços da velhice e da sabedoria. A velhice que a autora sente em si responde ao arquétipo descrito por Verger. Catita participa da coletânea *Das raízes à colheita* (2022), do coletivo Flores de Baobá, uma edição independente da Editora Feminas e marca presença também no já referido *Ser prazeres: transbordações eróticas de mulheres negras* (2020), o que reverbera a relevância da atuação criativa em coletivo, no âmbito da produção literária de mulheres afro-brasileiras. Junto ao fazer coletivo e independente, o presente caso traz à tona uma das constantes dessa literatura, que é justamente a referência ao sagrado feminino e às Iyabás.

Oluwa Salles Bento, pesquisadora e poeta integrante do coletivo Sarau das Pretas com Elizandra Souza, permite-nos ultrapassar o foco nas representações arquetípicas das Iyabás, que por vezes beiram a estereotipia, pois no seu trabalho traz à tona um conto evaristiano que manifesta uma excepcionalidade. Em *Nossa Senhora das Luminescências* (2016)<sup>53</sup>, Conceição Evaristo constrói a narrativa em torno da essência pura da deusa Oxum (SALLES BENTO, 2021). Assim, dá-se uma superação dos relatos mais comuns acerca de um eu poético que corresponde a uma filha de santo cumprindo com alguns comportamentos ou traços que remetem à sua dona de *ori* e realiza-se uma refinada

---

<sup>53</sup> Conto publicado no livro *Histórias de leves enganos e parecenças*, Editora Malê.

contação dos fatos divinos de Oxum. Essa contação é contornada de uma simbologia tão sofisticada que a referência à poderosa Iyabá emerge só após um cuidadoso e aprofundado procedimento hermenêutico. Além da simbologia afro-brasileira, cujo aprofundamento se encontra disponível na dissertação de Salles Bento<sup>54</sup>, acrescentamos aqui mais um elemento que pode contribuir para a confirmação de que a Nossa Senhora das Luminescências de Evaristo é precisamente Oxum: conforme Pierre Verger (1981), Oxum, na Bahia, é sincretizada com Nossa Senhora das Candeias. Aparece assim claro o sistema simbólico que atrela a luz da luminescência da Iyabá às velas da Nossa Senhora cristã. A narrativa evaristiana retrata uma deusa iorubá amorosa, cujos poderes de cura e fecundidade são enfatizados, mas que se esconde sob um nome mais próprio da cultura católica. Em contrapartida, como será debatido mais à frente, o imagético de divindade feminina poderosa sofreu significativas perdas no que refere à figura mariana, ao longo da história do cristianismo.

No panteão iorubá a tríade representativa das Iyabás é constituída pelas mães velhas ancestrais Nanã, Iemanjá e Oxum. Nanã, a Senhora dos primórdios e do barro da criação, é a detentora do grau mais alto de respeito, por ser um dos orixás mais temidos. As Iyabás, junto a um sagrado feminino ancestral cujo nome não pode ser pronunciado, são as representações máximas da matripotência, na cultura iorubá. Mãe Flavia Pinto salienta que “[t]odas essas forças mitológicas traduzem a potência do sagrado feminino africano, ignoradas pela maior parte das estudiosas e pesquisadoras do feminismo, do matriarcado e do machismo no mundo” (PINTO, 2021, p. 56). Dando ênfase à importância das Iyabás na teorização do feminismo negro, trazemos uma citação de Lélia Gonzalez – filha de Oxum –, destaca duas datas essenciais para a cultura brasileira e menciona Oyá-Iansã, Oxum e Iemanjá:

[...] 4 e 8 de dezembro. A primeira, dia de santa Bárbara, na verdade é muito mais festejada como o dia de Iansã, a rainha dos raios, ventos e tempestades, a grande guerreira. A segunda, dia de Nossa Senhora da Conceição, também é o dia de Oxum, a grande mãe (protetora de todas as crianças, desde o nascimento até o momento em que andam e falam), a dona do ouro, símbolo da beleza e da feminilidade, senhora das águas doces. E, no Rio de Janeiro, 31 de dezembro é o dia em que cariocas e fluminenses se dirigem às praias pra levar suas flores pra outra grande mãe: Iemanjá, rainha do mar, doadora de bênçãos e de sorte, mãe de vários orixás. (GONZALEZ, 2020, p. 278)

---

<sup>54</sup> Dissertação disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072021-183820/en.php>, p. 178-187. Acesso em: 8/08/2023.

Como foi antecipado, as dinâmicas diaspóricas dos povos africanos nas Américas durante a época colonial, incluíam estratégias de resistência, visando à preservação das tradições. A mais evidente e exitosa foi o sincretismo religioso com o catolicismo. Destarte, os orixás foram associados aos santos cristãos e à Virgem Maria, a fim de disfarçar os cultos pagãos, demonizados e proibidos pelo colonizador. Em literatura são diversas as narrações acerca das formas com as quais as pessoas escravizadas resistiam à violência do apagamento, enterrando na senzala as estátuas das divindades ou entoando cantigas durante o trabalho no campo. Tudo isso é descrito de forma detalhada e didática em *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves e em *Água de barrela* (2018), de Eliana Alves Cruz, só para trazer poucos exemplos. Segundo Cléo Martins (2008), em Cuba – que, como se viu, apresenta afinidades com o Brasil no que diz respeito a alguns cultos e ao panteão iorubá – a Iyabá Nanã é cultuada no sincretismo com Nossa Senhora do Carmo ou Santa Teresa de Ávila. Conforme Verger (1981), Oyá-Iansã, nos candomblés brasileiros, é sincretizada com Santa Bárbara e, na *santería* cubana, com Nossa Senhora da Candelária. Por fim, Iemanjá é associada a Nossa Senhora, mãe de Jesus Cristo (VALLADO, 2019). A fim de reforçar a ideia a afinidade religioso-cultural entre o Brasil e Cuba, vale a pena evocar mais uma consideração da estudiosa cubana Lydia Cabrera, que ressalta como, em determinadas festividades que ocorrem na cidade de Havana, a Virgem de Regla mostra sua cara iorubá, tornando-se Iemanjá. E ainda, os fiéis costumavam levar oferendas ao mar para Iemanjá, tais como fitas, comida de santo e galos e, na verdade, perto da festa isso tudo simplesmente se intensificava. O aspecto interessante é que,

Insistiremos em que não eram apenas os negros e os mestiços que passeavam, com ritmo africano, a imagem de nossa Senhora por todo o povoado, detendo-se nas casas dos grandes *santeiros*<sup>55</sup> para que ela recebesse uma oferenda de coco [...] Não eram apenas eles que, na véspera do dia 8 de setembro, sem deixar de considerar-se católicos, lavavam com sangue de carneiro ou de galo o otá, a pedra sagrada, moradia de Iemanjá, nos incontáveis ilê-orixás<sup>56</sup> da ilha. A festividade da Padroeira do Porto de Havana, da Santíssima Virgem de Regla (Iemanjá-Olocum), nos oferece um exemplo perfeito do sincretismo religioso de nosso povo, de equivalência orixá-santo. (CABRERA, 2004, p. 26)

---

<sup>55</sup> Os *santeros* e *santeras* são os sacerdotes e sacerdotisas da *santería* cubana, correspondentes às Iyalorixás e aos babalorixás nos candomblés do Brasil.

<sup>56</sup> Conforme já referido, *ilê* é a palavra iorubá por “casa”, “terreiro” e indica o templo em que se cultuam os orixás e as entidades dos panteões de origem africana.

A sincretização das Iyabás com a Virgem Maria permite, por outro lado, abordar um ponto crucial do sagrado feminino, isto é, o enfraquecimento da figura feminina dentro do culto, das representações e da hierarquia do catolicismo. Robles (2019) aponta que, nas fases iniciais do cristianismo na Europa, as sociedades que ainda prestavam sumo respeito para com as ideias de criação e matripoder, naturalmente associadas às deusas e mulheres, preservavam o culto feminino, na figura mariana. Todavia, o culto passou a ser voltado à imagem de Cristo e a antiga veneração à Virgem Maria “seria deposta por um patriarcado tão vigoroso que, a partir dos séculos 5 ou 6 de nossa era e até a ascensão do feminismo contemporâneo, apagou da história tanto a presença como a simbologia relacionada às mulheres” (ROBLES, 2022, p. 371). Robles identifica um momento histórico exato, que subverteu o papel e a concepção da Virgem: o concílio de Éfeso, em 431 d.C. Nesta ocorrência a igreja católica consagrou os dois grandes dogmas da teologia: a Santíssima Trindade e Maria, vinculada à Imaculada Conceição, na função de Mãe de Cristo. Destarte, a Virgem perdeu uma grande parte do seu endeusamento, tornando-se arquétipo de atributos como a fragilidade, a pureza, a obediência, o silêncio, o sofrimento, a piedade, a ponto que, “[c]onfrontada com uma seleta população de deusas, pitonisas governantes e figuras trágicas, essa delicada adolescente [...] no mínimo nos desconcerta, porque contrasta com séculos e até milênios de participação feminina apaixonada” (*Ibid.*, p. 372). Pode-se, portanto, asserir que é o dogma do mistério da concepção e maternidade que é divinizado e não a própria figura feminina da Virgem.

A filósofa Ivone Gebara (1997), ao adentrar a questão do patriarcado na estrutura do catolicismo, propõe uma abordagem ecofeminista, isto é, uma teologia feminista e ecológica, crítica com relação à teologia patriarcal fundamentada nas relações binárias de oposição, propondo uma teoria que “pretende ser um referencial na análise de algumas estruturas fundantes das religiões” (GEBARA, 1997, p. 120). A construção histórica da imagem de Deus postula um Pai da criação e, “[d]o ponto de vista da experiência feminista, tais imagens evocam figuras dominadoras, masculinas e hierárquicas, que modelaram a imagem da divindade” (GEBARA, 1997, p. 116). Assim, o alicerce espiritual da religião católica é humano e masculino, o que reduz a natureza e o feminino a meros servidores do homem. Com efeito, a Virgem Maria tornou-se serva de Deus. A transposição dessa conceituação da espiritualidade e do sagrado tem efeitos nas práticas

cotidianas e manifesta-se na exclusão das mulheres dos espaços de relevância política, religiosa, social e econômica.

Entre as numerosas intelectuais e artistas preocupadas com a questão da espiritualidade e sua relação com as mulheres, parece relevante mencionar a escritora moçambicana Paulina Chiziane. Um dos pontos altos do seu romance mais célebre, *Niketche. Uma história de poligamia* (2002), é justamente a reelaboração de uma das mais importantes orações católicas, o *Pai Nosso*. Ao imaginar um sagrado feminino, a protagonista torna-se porta-voz de uma coletividade de mulheres, que não se reconhecem, nem encontram representação na imagem de um Pai criador:

Mas a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial.  
Se ela existisse teríamos a quem dirigir as nossas preces e diríamos: Mãe nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres, claro –, venha a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. (CHIZIANE, 2021, p. 66)

O candomblé brasileiro apresenta-se como contraponto ao catolicismo e às religiões monoteístas, enquanto espaço no qual a possibilidade de as mulheres – particularmente as mulheres negras, mas não só – terem representatividade é concreta. A amplitude do sagrado feminino no panteão iorubá, as formas, símbolos e imagens associadas às Iyabás são expressão de força e potência, feminilidade e feminismo. Como sublinha Teixeira Furlani (1992), as lendas sobre Oyá-Iansã tornam-na a “encarnação do feminismo no candomblé, deusa do movimento, do fogo e do sexo, que representa a continuidade das gerações” (FURLANI, 1992, p. 43).

Pierre Verger (1981) relata um *itã* que explica como Oxum veio a ser a deusa da fecundidade. Com a chegada dos orixás ao *ayê*, a terra em iorubá, foi estabelecido que as mulheres não poderiam participar de determinadas reuniões, o que provocou a raiva de Oxum, que, não podendo aceitar ser excluída, determinou a sua vingança: a partir daquele momento todas as mulheres seriam infecundas. Logo, os orixás apelaram a Olodumaré, Ser Supremo, pedindo a sua intervenção na resolução da situação desesperada na terra, e o Ser Supremo explicou que o motivo da crise era a exclusão de Oxum da mesa das decisões: a presença de Oxum, dona da fecundidade, é necessária para qualquer empreendimento (VERGER, 2018). Assim, os orixás readmitiram Oxum e ela aceitou apenas após um longo período de rezas. Ainda conforme Verger, “Oxum é chamada de

Ìyalòòde (Iaodê), título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade. Além disso, ela é a rainha de todos os rios e exerce seu poder sobre a água doce, sem a qual a vida na terra seria impossível” (VERGER, 2018, p. 180).

Vó Cici, durante a entrevista já mencionada<sup>57</sup>, enfatizou a importância de Oxum, nesses termos:

As Iyabás todas são fortes, mas existe uma que está além de tudo e é Oxum. Oxum é o 17º *Ìrúnmolé*<sup>58</sup>, sem ela não se consegue fazer nada na vida. Ilésà<sup>59</sup>, a cidade onde nasceu seu filho, Lógun Ède, é o único lugar onde as mulheres podem tocar tambor. Normalmente, a mulher não toca tambor, não pode. Só em Ilésà. Nessa cidade só viviam mulheres e, quando uma mulher tinha marido, ela tinha que viver junto a ele fora da cidade. Caso ela ficasse grávida, a criança só podia ser criada dentro da cidade se for menina. Mas Oxum fica grávida de um menino, ela sabe que seria homem. Então, vai parir na porta da cidade e depois empurra com o pé o corpinho de Lógun Ède dentro da cidade das mulheres. A partir daquele momento, Lógun Ède poderá viver dentro de Ilésà, na condição dele se vestir de menina. Por isso, o povo de Lógun Ède pode usar brinco. Os únicos orixás que podem usar brinco são ele e Oxalá. Um dia vem Oxóssi e se põe de pai de Lógun Ède. A criança fica seis meses com a mãe, Oxum, vestido de mulher e seis meses com o pai, Oxóssi, como caçador. Só existem dois orixás hermafroditas: Lógun Ède e Iemanjá no caminho de Ogunté, em Ifá. Conteí esta história porque vai permitir que você entenda outras, poderá escrever sobre outras. As mulheres que fundam a base do candomblé da Bahia fazem-no matriarcal. As mães de santo da Casa Branca não podem fazer santo<sup>60</sup> em homem. Ou seja, podem fazer santo em homem, mas em outro local, não lá dentro.

O matripoder de Oxum salientado pela contação de Vó Cici sobre a cidade africana das mulheres é representado pelo mito da fertilidade já referido através da referência de Pierre Verger. Segue-se uma versão escrita desse *itã*, registrado pelo professor Reginaldo Prandi, com o título *Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens*:

Logo que o mundo foi criado,  
todos os orixás vieram para a Terra  
e começaram a tomar decisões e dividir encargos entre eles,  
em conciliábulos nos quais somente os homens podiam participar.  
Oxum não se conformava com essa situação.  
Ressentida pela exclusão, ela vingou-se dos orixás masculinos.  
Condenou todas as mulheres à esterilidade,

<sup>57</sup> No já referido dia 14 de julho de 2023, nos locais da Fundação Pierre Verger do Engenho Velho de Brotas. A citação que segue é a transcrição da gravação realizada nesse dia.

<sup>58</sup> Palavra iorubá que indica o nome primitivo dos orixás. Formado por “irun”, cabelo, “mò”, conhecer, saber e “Ilè”, terra.

<sup>59</sup> Ou Ilexá, cidade do interior da Nigéria, situada no Sudoeste, hoje conta com cerca de 600 mil habitantes. É atravessada pelo rio Ósun, que leva o mesmo nome da própria orixá, Oxum, deusa das águas doces.

<sup>60</sup> Expressão informal para indicar o ritual de iniciação.

de sorte que qualquer iniciativa masculina  
no sentido da fertilidade era fadada ao fracasso.  
Por isso, os homens foram consultar Olodumare.  
Estavam muito alarmados e não sabiam o que fazer  
sem filhos para criar nem herdeiros para quem deixar suas posses,  
sem novos braços para criar novas riquezas e fazer as guerras  
e sem descendentes para não deixar morrer suas memórias.  
Olodumare soube, então, que Oxum fora excluída das reuniões.  
Ele aconselhou os orixás a convidá-la, e às outras mulheres,  
pois sem Oxum e seu poder sobre a fecundidade nada poderá ir adiante.  
Os orixás seguiram os sábios conselhos de Olodumare  
e assim suas iniciativas voltaram a ter sucesso.  
As mulheres tornaram a gerar filhos  
e a vida na Terra prosperou. (PRANDI, 2000, p. 458-459)

Sem o matripoder de Oxum, não existe vida. Oxum, como Iyalodê, é a portavoz de todas as mulheres e sua potência geradora.

O conceito de sagrado feminino na percepção afro-brasileira não é unicamente vinculado às Iyabás. Como já discutido na ocorrência da introdução de Conceição Evaristo a *Olhos d'água*, a sacralidade aplica-se às mais-velhas, às ancestrais, mães, avós, tias. Pierre Verger proporciona a possibilidade de um esclarecimento antropológico dessa “humanização” do sagrado: “A religião dos orixás está ligada à noção de família. [...] O tipo de relacionamento é de caráter familiar e informal” (VERGER, 2018, p. 26). Verger define o orixá como um ancestral divinizado. A partir deste pressuposto as mais velhas da família e a ascendência matrilinear estão evidentemente atreladas à ideia de sagrado feminino. Na poesia de mulheres negras brasileiras é frequente a apelação a essas mulheres da família, que são respeitadas e reverenciadas quase com zelo, pois um dia se tornarão ancestrais sagradas. Com base nisso, Eliana Alves Cruz, em *Água de barrela* (2018), reconstrói a história de quase três séculos das mulheres da sua família. Tal recuperação das memórias de uma família e de um povo permite a definição do pertencimento, o amadurecimento de identidades em constante busca e conexão com as mais velhas, as quais são sacralizadas, eternizadas por meio da literatura e dos objetos de culto que elas próprias esconderam por longos tempos embaixo da terra da senzala, dentre os quais as guias e as estátuas dos orixás<sup>61</sup>, hoje emblemas de resistência nas mãos da autora. No *orum*, as ancestrais se juntam as Iyabás e às grandes mães antigas, guiando e protegendo suas filhas negras no *ayê*.

---

<sup>61</sup> A autora anexou um apêndice que consta de uma coleção de fotografias das mulheres da sua família (as quais são também personagens e protagonistas do romance) e dos pertences que chegaram até a ela, como as antigas guias dos orixás e algumas cartas.

A narrativa de Ana Maria Gonçalves em sua obra monumental, *Um defeito de cor* (2006), percorre a história das travessias do Atlântico através dos acontecimentos das vidas das mulheres da família de Kehinde, a partir de Savalu e Uidá, no antigo reino do Daomé, até a Ilha de Itaparica, na Bahia e até ao retorno da protagonista ao continente africano. A avó, a mãe e a irmã gêmea de Kehinde-Luísa continuam tendo uma função determinante nas escolhas e ações da protagonista, mesmo (ou talvez sobretudo) após a morte. O romance é fruto de uma minuciosa e importante pesquisa que a autora desenvolveu, inclusive morando durante um tempo na Ilha de Itaparica (BA). As mais de mil páginas do livro são um repositório de noções acerca da história e cultura afro-brasileira, sendo uma das raras obras a relatar as dinâmicas com as quais as pessoas eram raptadas com o engano nos portos da costa nigeriana, para serem levadas à força ao Brasil. A vida de Kehinde é integralmente permeada de *eguns*, orixás e rituais, de uma Oxum da abundância que a presenteia com ouro, de rainhas africanas e mulheres que vieram antes, que movem suas ações e escolhas. Ao subir ao *orum* e integrar o panteão iorubá, as ancestrais manifestam-se e conduzem as mais novas na terra: “Nossas ascendentes continuam a guiar nossos passos, abençoando nosso *ori* (cabeça) para o bom cumprimento de nossos destinos” (PINTO, 2021, p. 57). É nesse sentido que o sagrado feminino afro-brasileiro se compõe e ordena, estruturado numa hierarquia de mais-velhas poderosas das famílias, dos clãs e da história dos grandes reinos africanos. As majestosas Nanã, Ewá, Obá, Oyá-Iansã, Iemanjá e Oxum são soberanas.

## 2 TRADUZIR A POESIA, O RITUAL E O SAGRADO IORUBÁ

### 2.1 A poesia de Elizandra Souza, na presença de Oyá

Oyá-Iansã é a divindade feminina reverenciada por Elizandra Souza, autora da obra traduzida no presente trabalho. Conforme o arquétipo descrito por Verger (1981), Oyá-Iansã, a Senhora dos ventos e das tempestades, tem um temperamento ardente e impetuoso, não gosta de abóbora e não pode comer carne de carneiro. É uma figura feminina poderosa, sensual, com propensão para as aventuras amorosas passionais e ciumentas. Assim, muitas filhas de Oyá-Iansã, como Elizandra Souza, podem se reconhecer em alguns dos traços arquetípicos de sua dona de cabeça<sup>62</sup> e fortalecer-se nesse vínculo com o sagrado feminino. O redemoinho do título da obra em tradução – *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* – expressa desde logo o elo entre a poeta e a sua Iyabá, orixá do movimento lépido. A centralidade do sagrado feminino na obra de Elizandra Souza se manifesta em muitas ocasiões.

Elizandra Souza se apresenta com as suas próprias palavras:

Eu nasci do útero de Amélia Batista da Silva Souza, que nasceu do útero de Josefa Batista dos Reis. Em parceria de Felício José de Souza, que nasceu do útero de Josefa Bernardina de Santana. Portanto, sou neta de duas Josefas. Uma que era conhecida como Delfinha e outra como Zefa. Eu recebi o nome de Elizandra Batista de Souza. Na vida adulta renasci Sangô como Obaridayo, “o rei me traz sorte e felicidade”. Minha história começou há muito tempo, meus avôs são baianos da cidade de Nova Soure. Meus pais também são baianos, da mesma cidade. E eu nasci em São Paulo, em 1983, há 40 anos eu estreei nesta existência.<sup>63</sup>

O modo como a poeta se autodefine permite identificar vários dos elementos que alicerçam não apenas a poética e a estética das escritoras negras brasileiras, mas antes a forma de pensar a vida, as relações familiares, a identidade cultural e religiosa. Com a iniciação ao candomblé, aos 34 anos, Elizandra Souza debruça-se à janela do mundo renovada, com um nome escolhido pelo orixá. A menção ao passado ancestral faz

---

<sup>62</sup> Modo informal com o qual é chamado o orixá, que é dono do *ori*, – da cabeça, sede do ser do indivíduo, considerado de forma holística – do adepto.

<sup>63</sup> Apresentação do dia 4 de agosto de 2023, registrada num arquivo PowerPoint que a própria autora editou e disponibilizou em conversa privada.

começar a sua história num tempo anterior ao seu nascimento, secundando uma percepção do tempo que é comum entre os iorubás e que se distancia da linearidade cronológica da cosmovisão ocidental. As palavras de apresentação que escolhemos trazer permitem acessar desde logo o sistema simbólico que rege as escolhas estilísticas, o projeto gráfico, o conteúdo, o aparato temático e as formas da poesia traduzida neste capítulo.



**Imagem 1:** Ilustração de mulher negra em *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* (2021)

Elizandra Souza é formada em comunicação e jornalismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, usufruiu do sistema das cotas raciais. Estreou no mundo literário brasileiro em 2001, com o seu *Fanzine Mjiba*, um informativo alternativo que trata de cultura negra e hip hop. Desde logo, começou a frequentar e integrar os saraus de literatura periférica em São Paulo e a marcar presença em antologias e revistas. Em 2004 aconteceu a primeira ação literária do Coletivo Mjiba, por ela criado em 2002. Em 2006 publicou no volume 29 de *Cadernos Negros*, evento marcante e significativo: Elizandra Souza integra o grupo dos maiores escritores e escritoras negras do Brasil, garantido seu espaço na mesma antologia de Quilombhoje que conta com textos de Conceição Evaristo, Miriam Alves e outros nomes célebres a nível nacional e internacional. No ano seguinte, 2007, se deu a sua estreia autoral com *Punga*, coletânea poética em coautoria com Akins Kint, pela Edições Toró. Seguiu-se a segunda publicação nos *Cadernos*, volume 30. A terceira se dá em 2008, desta vez numa edição especial, comemorativa, *Cadernos Negros*

*Três Décadas: ensaios, poemas e contos*. Esta presença, particularmente, é uma marca determinante e definitiva da importância da poeta no panorama da literatura negra e, vista a relevância dos *Cadernos* para a literatura nacional, se configura como uma consagração no âmbito literário brasileiro. Aparece novamente nos volumes 32, 33 e 34 dos *Cadernos*. Seu segundo livro de poemas, *Águas da Cabaça*, é lançado em 2012, pelo Coletivo Mjiba, fruto do empreendimento e do investimento financeiro da própria autora.

O primeiro livro de contos de Elizandra Souza traz o título *Filha do fogo – 12 contos de amor e cura* (2020) e, após a primeira edição independente, também pelo Coletivo Mjiba, conta hoje com uma nova edição pela Editora Global (2023). Esta última edição foi prefaciada pela poeta Dinha, o que torna ainda mais evidente a dinâmica de rede, sororidade e cooperação que norteia todo o processo criativo negro feminino. Os projetos independentes Mjiba e Me Parió Revolução, em particular, não adotam uma postura de competitividade, mas sim de colaboração e reciprocidade.

O projeto editorial Mjiba de Elizandra Souza merece uma menção especial, pois surge e se desenvolve na esteira do fazer coletivo do feminismo negro brasileiro: com *Pretextos de Mulheres Negras* (2012) o Coletivo Mjiba publicou vinte e duas autoras negras; a antologia *Literatura Negra Feminina – Poemas de Sobre (Vivência)* conta com poemas de trinta escritoras afro-brasileiras, além de uma linha do tempo na qual são mencionadas mais de oitenta autoras negras que marcaram a história da literatura nacional.

Mais recentemente, o livro *Publica, Preta! Manual de publicação independente* (2022) reúne o conhecimento advindo da experiência de Elizandra Souza e Débora Garcia, do coletivo Sarau das Pretas (2016) acerca dos projetos editoriais independentes e é dirigido a todas as escritoras negras, tratando-se de uma chamada à publicação e oferecendo diversas dicas sobre o mundo do livro no Brasil, incluindo questões técnicas e pragmáticas. O objetivo é a promoção da literatura de mulheres negras periféricas.

O livro *Narrativas Pretas* (2020) é uma antologia que acolhe textos de vinte e duas autoras negras e surgiu a partir de um concurso que as mesmas Elizandra Souza e Débora Garcia organizaram, convidando mulheres pretas, da comunidade LGBTQIAPN+ que ainda não tivessem uma publicação autoral. O Sarau das Pretas hoje se compõe de três poetas (Débora Garcia, Elizandra Souza e Oluwa Seyi), uma artista-percussionista (Amanda dos Santos Telles) e uma cantora-performer (Lílian Rocha). A mais recente

ação do coletivo é uma publicação pela editora Malê, *Orikis: Sarau das Pretas* (2023), uma coletânea poética de Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas e Taisson Ziggy. Vale mencionar a presença da poeta em livros coletivos como *Ser Prazeres. Trasmordações eróticas de mulheres negras* (2020) e *Olhos de azeviche: Dez escritoras negras brasileiras em vinte contos* (2021).

Uma peculiaridade que liga e caracteriza as produções de Elizandra Souza é o projeto gráfico. A atenção para este aspecto é notável, sendo que o valor simbólico e estético confere preciosidade aos livros. Trata-se de ilustrações que são produto de aprofundamentos teológicos acerca do candomblé e de uma intenção de desconstrução não apenas dos estereótipos sobre a negritude e a religião dos orixás, mas também das estéticas predominantes no âmbito editorial ocidental. A coletânea poética *Águas da Cabaça* (2012) ilustrada por Salamanda Gonçalves e Renata Felinto, por exemplo, abre com a imagem de uma mulher negra grávida, cujo útero é substituído por uma cabaça – fruto da cabaceira – que aconchega a palavra “Poesia”. O estilo do desenho remete para a arte de Gustav Klimt, provavelmente uma alusão ao quadro “Esperança II”, mas a imagem é especular e os traços da mulher são marcadamente afros, a partir do cabelo. Esse detalhe paratextual do livro é significativo, pois coloca em destaque o matripoder e, com ele, introduz ao sagrado feminino das Iyabás e das ancestrais. Apresenta-se, portanto, como uma possível ilustração do conceito de maternância, poder criador espiritual que aqui gesta poesia.



**Imagem 2:** Ilustração em *Águas da cabaça* (2012)

O primeiro poema de *Águas da Cabaça é Identidade*, cujos versos consagram o vínculo entre a poeta e a sua Oyá: “Meu nome é Elizandra / Filha do trovão e do vento” (SOUZA, 2012, p. 14). Elizandra Sousa se autodetermina na sua identidade de filha de Oyá-Iansã, o seu nome é seguido pelas metonímias que evocam a Iyabá; o eu lírico é, acima de tudo, uma forte filha do sagrado feminino, pois conforme Helena Theodoro “Iansã é uma representação social de luta e independência” (THEODORO, p. 150).

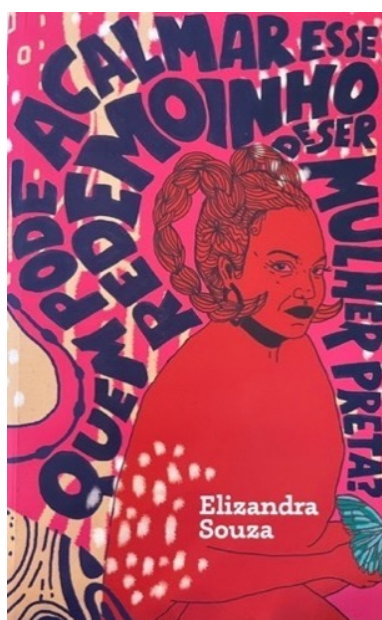
Além da associação ao movimento do vento, vale destacar que “[o] aspecto dinâmico de Iansã é o fogo que traz poder” (*Ibid.*, p. 104): é na coletânea de contos *Filha do fogo: 12 contos de amor e cura* (2020) que essa característica da orixá feminina encontra plena exaltação. O fogo evoca também Xangô, outro orixá que rege o *ori* da poeta. O primeiro conto é introduzido pela ilustração, da autoria de Vanessa Ferreira – Preta Ilustra, de Oyá-Iansã, segurando o seu *eruexim*, uma arma construída com crina de cavalo ou rabo de búfalo ou boi.



**Imagem 3:** Ilustração de Oyá-Iansã em *Filha do fogo* (2020)

Na coletânea em tradução, *Quem pode acalmar este redemoinho de ser mulher preta?* (2021) o projeto gráfico está fortemente marcado pela presença de Oyá, logo a partir da capa: o desenho de Elizandra Souza se apresenta com um penteado que remete aos chifres de búfala e a poeta segura nas mãos uma borboleta. A búfala é um dos símbolos da Iyabá das ventanias, conforme um *itã* transcrito pelo professor Reginaldo

Prandi, intitulado *Oyá transforma-se num búfalo*. Segundo esse *itã*, Ogum rouba a pele de búfalo de Oyá, decidido a cortejá-la, tanto que ela aceita morar com Ogum, mas o seu verdadeiro objetivo é recuperar a sua pele de búfala; astuta, ela consegue descobrir o local onde o marido tinha escondido a pele e os chifres, coloca o disfarce e realiza a sua vingança, matando todas as outras mulheres de Ogum (PRANDI, 2000). Outro símbolo é justamente a borboleta, como lembra um cântico em louvor da dona dos ventos: “*Ô labalába ô lábaô ô labalába ô lábaô*. / [Ela (Oia) é uma borboleta, ela é uma borboleta.] (THEODORO, 2010, p. 141).



**Imagem 4:** Capa de *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* (2021)

A integração dos chifres e da borboleta à imagem de Elizandra Souza se configura como uma reafirmação da identidade da poeta no elo com o sagrado feminino. O livro, uma edição bilíngue com tradução para o inglês de Luana Reis, foi publicado em 2021 por ação independente da própria autora, através do Coletivo Mjiba e reúne cinquenta poemas mais um, de encerramento, que, através da circularidade, recupera o título, fechando exatamente um ciclo. Tal circularidade responde à percepção do tempo africana, segundo a qual não existe um movimento rumo ao futuro, no sentido de um clímax, ou de um apocalipse: nas palavras de Ronilda Ikaemi Ribeiro, “em lugar de um *reino por vir*, como na tradição judaico-cristã, há história a preservar” (RIBEIRO, 1996, p. 25). Desse modo, não é contemplado um tempo linear, mas sim um tempo cíclico.

O eu lírico nesta obra muitas vezes é representado por uma filha de Oyá-Iansã, adepta de candomblé cuidadosa com a sua Iyabá e com o orixá a ela associado, ou seja, o rei de Oyó, Xangô. Aliás, é às próprias filhas de Iansã que o livro é dedicado. Oyá-Iansã marca presença em vários níveis da obra. No plano gráfico e nas ilustrações – no plano do paratexto –, é protagonista ou destinatária de diversos poemas, enquanto no plano do intertexto, através de múltiplas figuras estilísticas como metáforas, metonímias, referências implícitas. As ilustrações da autoria de Carolina Itzá são um alto exemplo de quebra dos paradigmas visuais ocidentocêntricos, constituindo um potencial ponto de partida para repensar as capas das editoras maiores, graças ao intuito inclusivo, livre de estereótipos com o qual é apresentada a imagem de uma mulher negra: sem sexualização dos corpos e sem ênfase exacerbada dos traços da negritude. A dedicatória, que fecha com a saudação “Eparrey, Oyá!” é enriquecida pelo projeto gráfico, com borboletas, as quais se encontram espalhadas nas páginas do livro. A primeira seção é introduzida por um desenho de Oyá-Iansã com suas armas e o rosto coberto pela filá (série de miçangas dispostas em fileiras, descendo da cabeça), retomando representações fiéis ao candomblé e sua raiz africana.



**Imagem 5:** Ilustração de Oyá-Iansã em *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* (2021)

A composição que, como referido, é circular, é organizada em cinco filões temáticos e cada um dos quais conta com dez poemas: em abertura a seção “Poemas de

ASÈ”, que reúne versos assentados na ancestralidade e no sagrado feminino, com menção a Oyá-Iansã, dedicação a Sueli Carneiro e às mais velhas, à presença de Iemanjá e da avó da poeta, filha da dona do mar e dos peixes. A segunda parte, “Poemas de ORI”, compõe-se de poemas de reflexão intimista do eu lírico, com seus prodígios e fragilidades, sendo o *ori* traduzível por “cabeça”, que na cosmopercepção iorubá e no candomblé é parte anatômica e espiritual sagrada, governada por Iemanjá. A terceira parte tem o título “Poemas de IFÉ” e é sobre o amor; traz lembranças das relações sentimentais da poeta e nela continua marcando presença a ancestralidade. O quarto tema organiza-se em “Poemas de OYIN” e é enaltecido pelos versos de *Banana da terra*, poema erótico de alto padrão estético e estilístico. A última seção, “IYIKA. Poemas de revolução”, é marcada pelas referências ao racismo e suas consequências na vida da comunidade negra, à resistência e ao feminismo negro. Aqui aparece o segundo poema dedicado a Sueli Carneiro.

A especificidade da coletânea de que se propõe aqui a tradução, em termos de conteúdo, reside na centralidade do sagrado feminino, em todas as suas formas, desde as orixás femininas, até ao matripoder e à ancestralidade. As mais-velhas, como a própria Sueli Carneiro, integram o sagrado feminino, inspirando e orientando o eu lírico. O gênero lírico viabiliza a libertação expressiva de um eu espiritual que, no cotidiano, é forçadamente reprimido pelos mecanismos do racismo e da intolerância religiosa, a qual impede que a mulher negra saia de casa ou apareça no lugar de trabalho com as suas guias e fios de conta no pescoço. A poesia, portanto, torna-se mais canal de expressão de uma espiritualidade afluída – e, muitas vezes, associada ao erotismo – do que de inquietações interiores, mesmo estando estas últimas presentes.

Os versos de Elizandra Souza se moldam como *orikis*, rezas às Iyabás e à ancestralidade e como rituais. A libertação do eu lírico, que coincide com o sujeito feminino criador, nesses poemas encontra plena legitimação, justamente graças ao gênero literário. Nas palavras de Audre Lorde, “Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias” (LORDE, 2021, p. 47). Essas experiências diárias compreendem o racismo, cuja menção certamente não falta nas páginas de Elizandra Souza e que encontra máxima expressão no poema *Revista aleatória*, no qual a voz do eu lírico se entrelaça e funde com o ponto de vista do sujeito ao qual os versos

são dedicados: o ator negro Leno Sacramento, ferido pelo tiro de um policial enquanto andava de bicicleta, em Salvador.

O poema de abertura é *Flores de Oyá*, uma ode-saudação à Iyabá, que pode ser pensada como musa da poeta, à qual pede *agô*, licença, para começar a sua escrita. A segunda Iyabá aparece já no terceiro poema. Trata-se de Iemanjá, que vem junto à ancestralidade feminina, a avó da autora, o que compõe o paradigma do sagrado feminino, segundo a cosmogonia iorubá. Nos quatro exemplos que seguem são explicitadas algumas das referências às orixás femininas. Os versos de *Repouso do meu ori* demonstram a importância do sagrado feminino na produção poética de Elizandra Souza: “Montei altar para a Deusa que sou eu / Culto dos meus múltiplos sorrisos / Alicerce mágico dos meus poemas” (SOUZA, 2021, p. 35).

A poeta se identifica plenamente com a sua Iyabá, é manifestação de Oyá, nos sorrisos, nos traços arquetípicos. Essa Deusa, que se expressa através da sua filha e com ela se funde, é o alicerce dos versos da poeta negra. Em *Poema das Sete Deusas* as divindades femininas são convocadas pelo eu lírico, para que elas orientem a poeta na autodeterminação, até mesmo na esfera da sexualidade. O poema faz parte da seção de Oyin, o mel, onde um clímax de alusões, metáforas e versos eróticos, vai se abrindo caminho, e foi escolhido para compor a seleção da coletânea coletiva em edição bilíngue português-inglês *Ser prazeres: transbordações eróticas de mulheres negras* (2020), organizada por Carmen Faustino. Aqui o erotismo e o sagrado feminino se fundem, conjugando dois dos elementos mais marcantes da poesia negra feminina: “Nenhum homem há de ter poder sobre meu desejo / Evoco as Sete deusas para minha proteção!” (SOUZA, 2021, p. 59).

Finalmente, *Rio de Oyá* evoca novamente Oyá-Iansã, reafirmando o vínculo sagrado entre a poeta e a sua dona de *ori*, “Deusa dos ventos e tempestades / Mora em mim o Rio de Oyá” (SOUZA, 2021, p. 67).

São, de fato, numerosas as recorrências da afirmação identitária do eu lírico-poeta através da Iyabá, inclusive com o recurso a imagens que podem evocar uma incorporação. No poema *Intangível* a poeta interioriza as características da orixá, a qual parece ter escolhido o corpo e o *ori* no qual residir. A incorporação é a manifestação do sagrado no corpo de um adepto e esse sagrado se vale do estado de transe para guiar o movimento e o comportamento da pessoa. Assim, “Ele não sabe que dentro de mim mora uma borboleta

/ e uma mulher-búfala indomável” (SOUZA, 2021, p. 55). Volta, portanto, a referência a Oyá-Iansã através os seus símbolos, a borboleta e a búfala. A Iyabá reside na poeta e orienta as suas características comportamentais, detendo o controle da sua personalidade, participando de todos os aspectos da sua vida, incluindo a sexualidade e a esfera dos afetos.

O candomblé e a cultura iorubá não são os únicos referenciais culturais presentes na coletânea. Aparecem, por exemplo, os versos de Carlos Drummond de Andrade, “No meio do caminho tinha uma pedra”; é mencionada Cora Coralina, com uma alusão à sua poesia, no poema *Domingo*; encontram-se diversos nomes da música, brasileira e internacional, como Manu Brown, Bongar, Cartola, Miles Davis, Erykah Badu e John Coltrane. É relevante a presença dos nomes do movimento negro, da resistência, da cultura negra: Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez, Luiza (referência a Luísa Mahin), Abdias Nascimento, Nelson Mandela. À própria Sueli Carneiro são dedicados dois poemas cujos elementos dominantes são a ancestralidade e o sagrado feminino. A questão do sincretismo também entra a compor a rede de significados, em função de memória e louvor aos antepassados, os quais se valeram das estratégias de sobrevivência e resistência, garantindo a preservação da cultura e dos cultos de matriz africana, durante os séculos de escravidão. Assim, a poeta lembra que o nome completo de Sueli Carneiro é uma homenagem à Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. Nos versos de *Repouso do meu ori* a entidade Padilha cubana é mencionada justamente ao lado de Nossa Senhora Aparecida e pode-se entender que a poeta guarda as imagens de ambas, sendo as duas expressão do sagrado feminino.

A estrutura dos poemas é variável, pode (ou não) se apresentar em estrofes, cujo tamanho e composição são irregulares: *Balão de festa* consta de uma única estrofe de quatro versos, ao passo que *Saudação ao ventre de Eva* se compõe de oito estrofes, cada uma de quatro versos e *Repouso do meu ori* é de quatro estrofes de sete versos.

Desde um ponto de vista estilístico, os 51 poemas se apresentam com versos livres, poucas rimas e assonâncias. As metonímias constituem um recurso essencial, permitem evocar o sagrado, sem convocá-lo explicitamente. Por exemplo, o próprio uso das palavras “borboleta” e “búfala” são metonímias, por meio das quais a poeta se refere a Oyá. Os animais-símbolo são utilizados em substituição da menção direta do sagrado feminino. Outras metonímias derivam dos elementos da natureza dominados por Oyá-

Iansã, que é definida pelo “vento” e pela “tempestade”. Outros exemplos de metonímias para o sagrado são “Rei de Oyó”, referido ao orixá Xangô, além de “Mãe-d’água” e “sereia” para Iemanjá. Para quem transita entre a poesia e o terreiro a associação é imediata, quase natural; todavia, este é um dos elementos culturais que tornam a coletânea delicada, sob o ponto de vista da tradução, e que exigem o maior cuidado e os devidos estudos no âmbito antropológico. Por outro lado, a ausência de uma métrica rigorosa e os versos livres permitem uma razoável margem de manobra na tradução.

O léxico apresenta elementos coloquiais e da oralidade, como os diminutivos “mainha”, “painho”, as abreviações “pra” e “vó”. A presença de palavras iorubá e de léxico específico do terreiro e dos processos rituais é particularmente marcada e, por vezes, concentrada num mesmo poema, como em *Repouso do meu ori*, o que constitui um desafio tradutório. As palavras “ancestral”, “ancestralidade” são recorrentes, assim como “sabedoria” e “saberes”. As referências explícitas aos orixás são menos numerosas, pois a poeta adota majoritariamente os recursos da metonímia e da metáfora para evocá-los.

## 2.2 Recursos paratextuais para a tradução da cultura afro-brasileira

O caráter da obra em tradução e do sujeito feminino criador orientou desde o início o processo tradutório, que exige uma abordagem ética, decolonial, livre de pré-construções estereotipadas e uma postura apta a distanciarmo-nos da epistemologia e dos símbolos ocidentais: uma aprendizagem a partir dos ensinamentos das lideranças do terreiro e das próprias escritoras, atravessando as fases de estranhamento. Kathleen Davis, 2020, ao considerar a desconstrução – termo inaugurado por Derrida no final da década de 1960 – afirma a dificuldade e os limites da tradução, quando esta ocorre dentro do esquema interpretativo ocidental:

The issues considered most basic to translation theory, such as those of signification, meaning, interpretation and intention, are also core to the most influential thinking of the western philosophical tradition. [...] deconstructing reading involves a thorough rethinking of the linguistic, semantic and political operations entailed in translation. (DAVIS, 2020, p. 139)

Esse repensamento dos aspectos linguísticos e, particularmente, das redes de significados, a partir de perspectivas outras, se tornou sistemático e direcionou a totalidade da pesquisa e da preparação ao ato tradutório, orientadas especialmente à escuta, mas também à observação, reflexão e questionamento dos instrumentos de leitura e interpretação.

Foi necessário primeiro definir os objetivos da tradução proposta. Entre eles: a apresentação ao público italiano de uma cultura e percepção do mundo não-ocidental; a valorização da alteridade; a sensibilização acerca das questões relativas ao racismo e ao machismo e as possibilidades de consideração de outras formas de lidar com a espiritualidade, particularmente dirigidas às mulheres e ao feminismo. Para tanto, foi adotada principalmente a teoria da tradução ética de Antoine Berman (1985).

Os elementos que compõem o quadro cosmogônico e cultural afro-brasileiro são totalmente estranhos à cultura e à língua italiana. A fim de interpretar o mais adequadamente possível o sistema simbólico iorubá da coletânea em tradução e de transpô-lo para o italiano revelou-se funcional frequentar alguns terreiros de Vitória (ES) e de Salvador (BA) e contar com a cooperação de sujeitos, principalmente femininos, da hierarquia e comunidade do candomblé. Um trabalho, portanto, de tipo etnográfico, associado ao processo mais propriamente tradutório. A própria etnografia consiste numa forma de tradução de códigos: trata-se do registro e descrição escrita de uma cultura, de comportamentos: “it refers to the writings about the people and the culture” (YU, 2020, p. 167). Chuan Yu sublinha ainda que a etnografia é usada em diversos estudos interdisciplinares, inclusive a linguística. Mas o aspecto mais importante talvez seja o aprendizado e, de fato, a convivência com as pessoas do terreiro nos ensinam possibilidades de tradução da língua iorubá e dos processos rituais: “Instead of studying people, the ethnographer learns from people” (YU apud SPRADLEY, 2020, p. 168).

Conforme Berman, “a tradutologia não ensina a tradução, mas, sim, desenvolve de maneira transmissível (conceitual) a experiência que a tradução é na sua essência plural. [...] Neste sentido, ela não concerne somente aos tradutores, mas a todos os que estão no espaço da tradução” (BERMAN, 2013, p. 31, grifos do autor). Com base nessa conceituação do fazer tradutório, adotamos uma perspectiva metodológica de coletivo, ou de “rede”, que envolve e torna protagonistas todas as mulheres do processo: a autora, as especialistas no âmbito do candomblé, as pessoas que vivenciam diretamente a

experiência no terreiro e as demais figuras intelectuais que se ocupam do plano etnográfico e antropológico. Destarte, não apenas é possível uma transposição que definimos de ética dos conteúdos, formas e significados originais, como também recuperamos uma epistemologia que é representativa do fazer literário, artístico e editorial das mulheres negras, alicerce do presente trabalho e da tradução.

O fazer coletivo tido como ponto de partida metodológico se apoia nas experiências do periódico *Nzinga*, dos *Cadernos Negros* e dos projetos independentes como o Me Parió Revolução, o Coletivo Mjiba e o Sarau das Pretas. O entrecruzamento de competências, a partir dos antigos e sagrados saberes guardados pelas mães de santo, pelas Ekedis e, especialmente pela Ebomi Cici de Oxalá, até às interpretações e opiniões de intelectuais negras, feministas e candomblecistas, como Carla Akotirene, constituíram etapas imprescindíveis para o resultado da tradução aqui apresentada. A tradução em coletivo, ou “rede”, não deve ser entendida, neste caso, como a co-tradução, à qual faz referência Robert Neather na enciclopédia Routledge (2020), pois não se trata propriamente de dois/duas (ou mais) tradutores/as trabalhando juntos/as, mas sim de uma cooperação e entrecruzamento de diversos domínios do conhecimento, que inclui e junta metodologias e funcionamentos variados, que todavia compartilham o caráter experiencial e a imersão no campo de estudo e produção literária. A troca de saberes detém o potencial de pensar em mais estratégias de luta antirracista, feminista e contra a intolerância religiosa, evidenciando as criticidades que advêm das questões de interseccionalidade que envolvem todos os sujeitos femininos que colaboraram no projeto. Nisso tudo reside o potencial da tradução como “forma de resistência” (CASTRO, 2017, p. 227).

Os poemas condensam uma quantidade significativa de termos iorubás, referentes ao candomblé. Até mesmo dentro do próprio panorama brasileiro isso se configura como elemento crítico e levanta questões interpretativas: uma grande parte do público leitor natural do Brasil desconhece ou não domina com propriedade o vocabulário das religiões de matriz africana, nem mesmo o aparato de imagens, divindades, objetos e cultos. Se transposto para o italiano, esse quadro produz um estranhamento ainda mais intenso no/na leitor/a, já que a presença do candomblé na Itália é numericamente irrelevante. Além disso, a tradução da obra deve desenvolver-se tendo em consideração que os versos se compõem de um duplo código: o linguístico-verbal e o ritual. Os poemas apresentam as

típicas questões tradutológicas ligadas aos aspectos da língua e da cultura, mas também uma complexa e sofisticada rede de expressões, verbos, ações, imagens ligadas aos processos rituais, que precisa antes ser corretamente interpretada. Para isso, pareceu necessária uma abordagem interdisciplinar, além de uma componente experiencial, pois a própria produção poética se assenta principalmente em modos expressivos orais e performáticos.

O sistema linguístico iorubá manifesta relevantes diferenças face às línguas ocidentais. Essas diferenças têm muito a ver com a forma predominante pela qual acontece a comunicação, que é a oralidade (e a performance, muitas vezes associada ao rito). Oyeronke Oyewumi faz referência ao trabalho dos especialistas que se dedicaram à categorização da poesia iorubá, a qual é “classificada não tanto por seu conteúdo ou estrutura, mas pelo grupo ao qual o recitador pertence e pelas técnicas de recitação que ele (ou ela) emprega” (OYEWUMI, 2021, p. 244). Desse modo resulta evidente que, mesmo quando presente em parte, como no caso da poesia de Elizandra Souza, o aparato mitológico, epistemológico, artístico e linguístico de origem iorubá representa um desafio no processo de tradução para um sistema ocidental. No caso da presente proposta trata-se, de fato, de uma tradução multiplanos: de português para italiano, de ritual para literário, de não-ocidental para ocidental. O texto apresenta multilinguismo, português-iorubá, e também, pouquíssimas, palavras bantas. Esse aspecto, como sublinha Grutman (2020) é desafiante para o/a tradutor/a, todavia é uma importante oportunidade de preservação e enaltecimento das línguas minoritárias:

Because linguistic diversity flies in the face of received romantic notions of language, culture and identity, foreign languages are at risk of disappearing from the target text or at least being curtailed, having their subversive potential downplayed. (GRUTMAN, 2020, p. 344)

O multilinguismo, enxergado apenas como problema prático pelo/a tradutor/a e o/a editor/a tem a tendência a focar principalmente no interesse do leitor/a e, por conseguinte, tornar o texto de chegada monolíngue (*Ibid.*). Entendemos a tradução à maneira de Antoine Berman, para quem: “[o] ato ético consiste em reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (BERMAN, 2012, p. 95), pois a tradução é “na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 2012, p. 97, grifo do autor). Ao mesmo tempo,

“[o]bviamente, o tradutor deve também pensar no público, ou, mais precisamente, na *legibilidade* da sua tradução” (BERMAN, 2012, p. 93, grifo do autor).

Visando a um equilíbrio entre a preservação da alteridade e a legibilidade do texto em italiano, foram criados alguns recursos de facilitação ao acesso à cultura afro-brasileira, pensando em diversos níveis de leitura, conforme definidos por Umberto Eco, para quem existem múltiplos sentidos do texto. O primeiro passo foi pensar em soluções que permitissem ao/à leitor/a italiano/a uma leitura a partir das mesmas condições do/a brasileiro/a. Eco distingue dois principais níveis de leitores e leitoras: o primário, ou semântico, assenta numa leitura do enredo; o secundário, ou semiótico, aprofunda uma metarreflexão, o que exige várias releituras e uma disposição mais dedicada (ECO, 2022). No caso da tradução aqui proposta, as notas de rodapé foram pensadas para um primeiro nível de leitura: os nomes próprios e os genéricos elementos culturais tipicamente brasileiros, assim como os *realia*, foram explicitados através das notas. Estas colocam o público italiano no mesmo patamar do público brasileiro, pois contêm os instrumentos de acesso aos elementos culturais gerais. A fim de oferecer um sucessivo nível de profundidade e interpretação foram elaborados dois recursos paratextuais adicionais: um glossário e um guia aos rituais, denominado “Guida ai significati rituali”. Consideramos tais recursos de facilitação – as notas de rodapé, o glossário e o guia – aplicações daquilo que Berman define de “tendências deformadoras” (BERMAN, 2012, p. 67), pois se trata de formas de “clarificação”, ou “corolário da racionalização” (*Ibid.*, p. 70). Entretanto, os nomes próprios e as referências culturais e musicais internacionais não foram esclarecidos, pois poderiam, eventualmente, resultar estranhos tanto para o público italiano, como para o brasileiro. É o caso, por exemplo, de John Coltrane, Erykah Badu, Mandela, Miles Davis, dentre outros.

O glossário, por seu lado, foi construído com os termos, expressões e referências ao candomblé e à cultura iorubá, portanto, não contém unicamente palavras iorubás, mas também expressões em português do Brasil que concernem a religião dos orixás. Como já referido, os poemas apresentam múltiplos códigos – linguístico e ritual – e por esse motivo, foi criada uma outra seção independente do glossário, o referido “Guida ai significati rituali”, que facilita a interpretação das referências aos processos rituais mencionados ou evocados nos versos e permite um aprofundamento, ou seja, um nível secundário de leitura.

A solução do glossário para a tradução da coletânea poética de Elizandra Souza fundamenta-se no exemplo da editora independente, o quilombo editorial (Malê) e da autora de *Maréia* (2019): Miriam Alves é mulher negra, candomblecista, filha de Oyá-Iansã. O romance *Maréia* apresenta uma grande riqueza de termos, expressões, frases, referências à língua, mitologia e cultura iorubá e, por vezes, resulta de difícil acesso até para um falante de português. O projeto editorial deste romance concebeu um “Glossário Ioruba – Português”, seguido do “Glossário Português – Ioruba”.

Nos poemas de Elizandra Souza aqui traduzidos, as palavras relacionadas ao candomblé e as iorubás são evidenciadas por meio do itálico e o glossário é organizado por ordem alfabética, contemplando não apenas um correspondente da palavra iorubá (ou referente à religião), mas também, quando pertinente, um esclarecimento mais estruturado e uma contextualização. Tal facilitação de leitura, ou “clarificação”, nos termos de Berman, foi construída a partir do estudo de campo nos terreiros de Salvador, particularmente dentro da cooperação com a Iyalorixá Diana de Oxum e alguns/algumas *Iyawós* e Ebomis dos demais terreiros visitados. Objetos e expressões como “quartinha”, “aruanda”, “amalá”, foram entendidos plenamente a partir da experiência direta e do contato com os itens e os rituais, nos espaços dos terreiros. No glossário o/a leitor/a encontrará, portanto, as definições de “acarajé” e “canjica”, que, além de constituírem *realia*, sendo comida típica baiana, entram no quadro religioso afro-brasileiro, enquanto comida votiva dos orixás. São, por exemplo, ali traduzidos os termos iorubás, como “ifé” e “omin”, e apresentadas brevemente as características principais dos orixás mencionados. No caso específico da expressão “pretas velhas” foi mantida uma ordem de palavras que em italiano pode resultar destoante, “nere vecchie”, a fim de preservar a autenticidade da imagem à qual a expressão em questão faz referência: o Preto-velho é uma importante entidade reverenciada nos cultos afro-brasileiros.

A contribuição da própria Elizandra Souza foi determinante em casos específicos, como a correta interpretação de um nome próprio, Ntanda, que, conforme explicou a poeta, é o nome de santo (de iniciação) da pessoa à qual o poema é dedicado. Aliás, esse nome não é propriamente iorubá, mas sim de origem banto e, por isso, não seria possível encontrá-lo no vocabulário iorubá que foi ferramenta essencial para a construção do glossário. Aliás, a escolha de utilizar o vocabulário iorubá, por sua vez, procede do fato de as pesquisas através dos recursos digitais serem fonte de equívocos, muitas vezes

devido às diferenças substanciais entre as variedades de candomblé. Essas variações ocorrem até mesmo de terreiro para terreiro e dependendo da liderança das casas (Iyalorixá/Babalorixá, cultos femininos/masculinos – como no caso de vários terreiros de *eguns*, nação ketu/jeje/angola). A entidade Padilha cubana, mencionada no poema *Repouso do meu ori*, representa um exemplo cabal, nesse sentido; a autora disponibilizou, em conversa privada, um desenho da sua coleção particular, a fim de facilitar a interpretação da figura nomeada no poema: uma jovem mulher negra, fumando um cachimbo. Em outras variedades das religiões afro-brasileiras a mesma entidade, Maria Padilha, é representada de formas até muito diferentes. Pode ser uma anciã ou uma Pomba-Gira em veste de mulher branca muito sensual, no caso da umbanda.

O glossário, portanto, revelou-se um recurso funcional, inclusive em termos didáticos, o que pode ser visto como contribuição ao processo de acolhimento do “Outro”, desejado por Berman. A própria escolha do glossário, excluindo a possibilidade de um excessivo uso das notas de rodapés, responde a duas necessidades: em primeiro lugar, à estruturação da tradução por níveis de leitura, como já se referiu, proporcionando ao/à leitor/a uma possibilidade de escolha do grau de aprofundamento; em segundo lugar, pareceu-nos preferível, por tratar-se de poesia, favorecer uma leitura fluida dos versos, esteticamente apreciável, e, para tanto, a colocação dos esclarecimentos só no final do livro viria a ser a escolha mais adequada.

O guia relativo aos processos rituais constitui o nível mais avançado de leitura dos poemas, pois oferece a possibilidade de um primeiro acesso, mesmo que limitado, ao elemento iniciático da poesia de Elizandra Souza. A criação deste recurso exigiu estudos antropológicos muito específicos e cooperação com as lideranças de candomblé. Esse nível adicional (e mais profundo) de leitura possibilita uma nova experiência: “uma obra não transmite nenhum tipo de informação, mesmo contendo algumas, ela abre à experiência de um mundo” (BERMAN, 2012, p. 90). A coletânea contém algumas expressões que remetem para processos rituais do candomblé, ou que fazem alusão a alguma prática. Um exemplo é “Bato paó”, que é um ato de reverência ao orixá e que deve ser executado com uma série ritual de movimentos e ritmos muito específica, respondendo, portanto, a determinadas regras. Algumas dessas alusões aos rituais são mais subtis, como “tira seu fio de Ogum”, no contexto de um poema erótico. Como explicado no guia, o ato de tirar o fio de contas antes do ato sexual é uma prática correta,

que responde à obrigação de usar esse tipo de item votivo exclusivamente com o “corpo limpo”, isto é, sem tomar bebidas alcoólicas e sem ter relações físicas. O glossário e, particularmente, o guia, são instrumentos deformadores, que deslocam o equilíbrio mais a favor do/a leitor/a do que da fidelidade e da preservação ética da estranheza, todavia consideramos que, para um público italiano, esse desequilíbrio é um compromisso necessário, pois o objetivo principal se confirma como sendo o acolhimento do “Outro”: nessa perspectiva, uma mediação eficaz poderá ser exatamente uma maior facilitação de leitura.

Um dos pontos críticos a nível de tradução tem a ver com a grafia das palavras iorubás. Essa questão se revela desafiadora não apenas para quem traduz, mas também para os próprios pesquisadores lusófonos. Existem diversas variantes com as quais as línguas iorubá e banto se encontram escritas nos textos de cunho ocidental, pois, tratando-se de idiomas que contaram com uma forma exclusivamente oral até recentemente e que sofreram um processo de atribuição da grafia exógeno, ainda não contam com uma uniformização. Um exemplo vem justamente do banto e é apresentado pela pesquisadora Mariana Bracks Fonseca, no seu *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola – Século XVII* (2015), que, por sinal, é um dos raros textos fundamentados em pesquisas historiográficas sobre a rainha africana. A autora identifica um problema epistemológico-linguístico, justamente a partir da questão da grafia do nome kimbundu e das várias maneiras nas quais se encontra transcrito, como Nzinga, Njinga, Ginga, dentre outros. Conforme explicado no seu texto, “os portugueses estipularam uma grafia para as palavras em kimbundu, seguindo as regras que regiam o português, optando, por exemplo, pela utilização da letra ‘Q’, ao invés do ‘K’ e pela terminação ‘do’ em quimbundo” (FONSECA, 2015, p. 23). Todavia, Fonseca destaca que, em 1975, o Instituto de Línguas de Angola estabeleceu a utilização do “K”, como norma padrão da língua kimbundu. Assim, por exemplo, a grafia kimbundu de “quilombo” seria “kilombo” e, de acordo com estas regras, o nome da rainha seria “Nzinga”, grafia que de fato foi adotada pela pesquisadora.

O caso apresentado proporciona a possibilidade de comentar o desafio tradutório com o qual nos deparamos no processo de transposição dos poemas de Elizandra Souza para o italiano. Spivak, convocando Melanie Klein, sublinha que a tradução é um

movimento de ida e vinda, um “incessante ato de tecer” (SPIVAK, 2005, p. 43). Nesse trânsito constante é preciso definir um equilíbrio, pois o/a tradutor/a,

[...] deve ter um conhecimento muito íntimo das regras de representação e daquelas narrativas permitidas que compõem a substância de uma certa cultura, e deve também tornar-se responsável e prestar contas perante a escrita/tradução do pressuposto original. (SPIVAK, 2005, p. 43)

A postura adotada pretende manter a maior fidelidade possível às grafias originais, com vantagem, por vezes, do texto fonte. A primeira ação, nesse sentido, se dá já a partir do título desta dissertação, que recupera a grafia de “Axé” que se pode encontrar no vocabulário iorubá, isto é, *Àṣẹ*. Tendo isto como ponto de partida, a maioria dos termos de origem iorubá e banto preservaram a sua grafia, com relativos acentos, na versão italiana. Palavras como “Odojá”, “Kimbanda”, “Ekedi”, “Sangó”, “Iansã” foram mantidas iguais aos versos da poeta, destacando que “Kimbanda” é precisamente uma palavra de origem banto. Apenas nos poucos casos de palavras já presentes nos dicionários ou enciclopédias italianas, como “candomblé” e “yoruba”, foi utilizada a grafia por estes adotadas. A manutenção do original serve também para estabelecer um equilíbrio entre a estranheza e a facilitação e compensa uma tendência deformadora que Berman define de “exotização”, ou seja, a colocação em itálico das palavras iorubás. Tal tipografia não se encontra no texto original. Como alerta Berman, “As línguas ‘cultas’ são as únicas que traduzem, mas também são as que mais resistem à comoção da tradução. São aquelas que censuram” (BERMAN, 2012, p. 64). A presente proposta de tradução visa estabelecer e manter um equilíbrio entre o signo do texto, a palavra sagrada e a poesia.

Quanto ao plano lexical, vale a pena destacar determinados termos que apresentaram específicas problematizações na hora da tradução e que, de alguma forma, têm a ver com as questões teóricas já discutidas: a negritude, a ética da preservação dos elementos culturais originais – como os *realia* – e o feminismo. O primeiro bloco de termos considerado se compõe de palavras referentes à cultura negra. Mesmo dentro do panorama ocidental, em países como os Estados Unidos, que partilham com o Brasil o histórico escravocrata e uma maciça presença de população afrodescendente, os sistemas de símbolos apresentam algumas afinidades. Isso pode ser exemplificado considerando a tradução para o inglês da coletânea poética de Elizandra Souza, na qual se encontra um

correspondente para o termo “enegrecer” em “blacken”, ao passo que a língua italiana, devido ao contexto histórico de que é expressão, não dispõe de um verbo com a mesma carga semântica. Na nossa tradução foi adotada a palavra “annerire”, que, porém, retira parte da potência expressiva do original, particularmente presente nos lemas e campanhas dos movimentos negros. Por esse motivo, a palavra italiana foi acompanhada por uma nota de rodapé de esclarecimento e contextualização acerca da expressão original. A quase totalidade das referências à cultura negra não apresenta correspondentes com a mesma força no panorama italiano.

O segundo bloco é formado pela série “quilombo”, “aquilombamento”, “quilombagem”, atrelada à resistência negra. Nesses casos, a escolha foi a preservação do original apenas para o termo “quilombo”, que constitui base nominal para os outros, enquanto “aquilombamento” foi traduzido por “sede di resistenza” e “quilombagem” por “resistenza”, de modo a não amplificar o estranhamento na tradução.

No que diz respeito ao terceiro bloco, que inclui também os *realia* – como “acarajé” e “jequitibá” –, algumas das soluções adotadas na tradução para o italiano é fruto também da comparação com a versão em inglês disponível no volume. Para o termo “rapadura”, traduzido em inglês por “cane sugar”, na verdade preferiu-se manter o original, em seguida esclarecido no glossário. O fruto do quiabo tem um termo correspondente em italiano, “abelmosco”, verificado, por exemplo, no vocabulário da *Enciclopedia Treccani*<sup>64</sup>. No caso de “cirandeiros” foi escolhido o neologismo “girotondai” e, por fim, a palavra “passista” foi substituída por uma breve glosa, “ballerina di samba”.

A poesia de Elizandra Souza oferece a possibilidade de pensar em termos de teorias de tradução feminista e em práticas centradas nas questões de gênero. É o caso do poema *Saudação ao ventre de Eva*, e da palavra “maternância”, um neologismo que entra numa rede de significados associados às pautas feministas e seus lemas. A adoção e criação de novos termos, assim como de desinências de substantivos femininos menos comuns na língua italiana em uso, pode ser entendida como parte de um processo de renovação inclusiva, no âmbito da tradução e da linguística. A solução da presente proposta de tradução foi produzir, por analogia, o neologismo “maternanza”, visando a

---

<sup>64</sup> Cfr. Definição disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/abelmosco/#:~:text=abelmosco%2C%20e%20questo%20dall%27arabo,tropicali%20per%20i%20frutti%20mangerecci>. Acesso em: 24/09/2023.

uma desconstrução das estereotipizações sobre a mulher. No mesmo poema Elizandra Souza utiliza o feminino “presidenta”, referido a Sueli Carneiro; porém na tradução italiana manteve-se a forma “presidente”, que é um nome de dois gêneros em italiano.

Olga Castro, no seu trabalho de historicização dos estudos feministas da tradução, define a tradução feminista em termos de articulação entre teoria feminista e práticas tradutórias, voltadas à inserção de novas formas expressivas que possam aniquilar “a carga patriarcal da linguagem e da sociedade” (CASTRO, 2017, p. 222). Destarte, conforme Castro, a tradução feminista seria uma forma de criação que dá continuidade à própria produção literária e sua circulação. Soluções como a introdução de neologismos e a revisão das marcas do feminino na linguagem fazem parte de um processo que foi iniciado pelas feministas canadenses, as quais “inovaram para encontrar novas fórmulas de expressão, que não apagassem as marcas de gênero do original” (CASTRO, 2017, p. 222). A própria escolha do texto a traduzir configura-se como estratégia de tradução feminista: “Proactive and strategic text selection privileges the translation of works that may be useful, inspirational and informative for feminism” (FLOTOW, 2020, p. 182). Nessa esteira, a seleção de um livro de poemas de autoria negra feminina foi deliberada, a fim de oferecer um quadro de feminismo negro e de interseccionalidade para o público italiano, que poderá se beneficiar das novas estéticas, propostas e significados.

A perspectiva de Castro prefigura uma terceira onda de estudos feministas de tradução, aponta para uma superação do essencialismo (e universalismo), através de novas articulações em chave interseccional, que possam considerar e valorizar as diferenças entre as mulheres – como as questões raciais, de classe social, de identidade de gênero e orientação sexual – na busca de novas possibilidades de tradução. Essa tendência à autocrítica no âmbito do feminismo encontra um potencial de aplicação no caso do presente estudo, tratando-se de um texto de uma mulher negra do Sul global. Nas palavras de Castro:

Com relação às autoras pós-coloniais, distantes ou de culturas minoritárias, a tradução se torna um canal comunicativo essencial, frequentemente o único, que as autoras têm para compartilhar suas subjetividades além de suas fronteiras. (CASTRO, 2017, p. 230)

Por fim, a coletânea poética de Elizandra Souza oferece mais um ponto de reflexão, que tem a ver com aquela que Castro define de “paratradução” dos elementos

paratextuais. O projeto gráfico do livro em tradução apresenta, pelo visto, especificidades: a estética escolhida visa à desconstrução dos estereótipos, exotizações e hipersexualização com a qual a mulher negra muitas vezes é representada. Isso deve ser tido em consideração na hora de traduzir “[...] aqueles elementos paratextuais (ou paradiscursivos) que verbal ou iconicamente representam mulheres e homens” (CASTRO, 2017, p. 243) e, particularmente, mulheres não-brancas. O acolhimento do “Outro”, no caso da poesia de uma mulher negra, envolve uma complexa interseccionalidade, a partir da questão racial, passando pelo aspecto religioso, o plano do gênero e, muitas vezes, a dimensão de classe, assim como pode sugerir uma das vertentes da definição “marginal”, referida à literatura produzida pelo sujeito criador feminino. No caso de Elizandra Souza, os elementos que mais visamos salientar dessa perspectiva interseccional são a negritude, o candomblecismo e a mulheridade.

A presente dissertação não se propôs o aprofundamento de questões tradutológicas ligadas aos aspectos meramente linguísticos e gramaticais que envolvem as assimetrias entre as línguas portuguesa e italiana. Todavia, vale evidenciar os principais pontos de criticidade a este respeito. Uma das problematizações mais recorrentes tem a ver com o uso do gerúndio. Em alguns casos se tornou necessário operar uma substituição do gerúndio por outras estruturas sintáticas, por exemplo, o verso “A tinta soltando do reboco” foi traduzido com uma relativa, “La pittura che si scrostava dall’intonaco”. No poema *Encantamento* a assimetria entre as duas línguas produziu uma inversão de ocorrências, permitindo uma compensação, como se pode ver nos versos seguintes:

O encanto sorri ao observar o encontro		L’incanto sorride osservando l’incontro
Mas a espera...		Ma l’attesa...
Dissimulada, permanece bloqueando tudo...		Dissimulata, rimane a bloccare tutto...

Um outro plano de assimetria tem a ver com os tempos passados: o pretérito perfeito simples do português pode ser transposto pelo *passato prossimo*, *trapassato prossimo* ou também pelo *imperfetto* italianos. Um exemplo surge em *Balão de festa*, onde “Eu que nasci como um zigue-zague / E me tornei redemoinho” foi traduzido com “Io che sono nata come uno zig-zag / E sono diventata turbinio”; o pretérito perfeito simples foi traduzido por um *passato prossimo*, com base no fato de o eu lírico se referir à própria poeta e, portanto, fazer referência a um passado que continua no presente. O

mesmo raciocínio foi aplicado a “Aquele portão que um dia nos separou”, que, portanto, em italiano foi traduzido por “Quel portone che un giorno ci ha separati”.

A última questão gramatical relevante a ser considerada de um ponto de vista tradutório é a omissão do pronome sujeito. O português de norma brasileira é uma língua *pro-drop* parcial, portanto, o sujeito tende a ser explicitado. No caso do italiano é mais recorrente a omissão do pronome pessoal, tratando-se de uma língua *pro-drop*, o que levou a avaliar caso a caso a oportunidade de explicitar o sujeito também na tradução; o resultado, na prática, foi uma mediação entre a manutenção e a supressão. Assim, por exemplo, o poema *Poesia do silêncio* inicia com o verso “Eu tenho muita coisa a dizer, / mas eu tenho medo”, na tradução italiana foi transformado em “Io ho molte cose da dire, / ma ho paura”, portanto, foi mantido o primeiro “eu” sujeito, enquanto o segundo foi apagado.

Inclusive por se tratar de uma tradução poética, na verdade, não são numerosas as ocorrências de assimetrias gramaticais a serem evidenciadas, além dos elementos já comentados. Isso justificou uma maior atenção em aprofundar e colocar a ênfase noutros planos, nomeadamente estético e exegetico, com base nas características próprias da poética de Elizandra Souza, envolvendo os aspectos culturais e religiosos, o ativismo e o multilinguismo.

### **2.3 *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* Proposta de tradução**

Nesta sessão é apresentada uma proposta inédita de tradução para o italiano da coletânea poética *Quem pode acalmar esse redemoinho de ser mulher preta?* (2021), de Elizandra Souza. Foi respeitada a organização do texto original, sendo os 51 poemas divididos em cinco seções temáticas (ou de mitema): Poesie di *ASÈ*, Poesie di *ORI*, Poesie di *IFÉ*, Poesie di *OYIN*, *IYIKA* poesie di *rivoluzione*.

Como foi comentado nas páginas anteriores, os cinco capítulos poéticos são seguidos de dois elementos paratextuais adicionais, que encerram a tradução: um glossário e um guia de facilitação ao acesso aos significados rituais.

As notas de rodapé contêm esclarecimentos acerca de elementos gerais da cultura brasileira, como nomes próprios, referências musicais, comida e outros *realia*.

## Chi può calmare il turbinio di essere una donna nera?

Questo libro è dedicato al  
mio *Orí*, ai miei *Orisha*  
a tutta la mia  
ascendenza  
di donne e uomini  
che sono venuti prima  
e mi hanno permesso  
di percorrere questo cammino.

A tutte le figlie del vento  
*Eparrei Oyá!*

\* \* \*

Inseguo tre parole

*Ifé, Orí e Asè*

Mentre imparo.

Maria Tereza (*Negrices em Flor* Edições Toró, 2007)

## Poesie di ASE

(1)

### **Fiori di Oyá**

Com'è bello da vedere  
Mia madre danzare  
Più bello ancora è mio padre e mia madre  
Nello stesso ondeggiare...

Il Sole trasforma in Luna  
Tutti gli sguardi seguono la loro direzione  
Tempesta, vento lieve, brezza...

Mamma: bevo tutta quest'acqua piovana  
con rapadura<sup>65</sup> o zenzero  
A mani giunte, ricevo questo *acarajé*  
Bagnata anche di *asè*  
Offrimi fiori corallo  
Abbracciami... E vai...

(2)

### **Quando batte il tamburo**

Quando batte il tamburo, in me la solitudine retrocede  
Quel portone che un giorno ci ha separati  
Con tutte le tracce del nostro sangue versato  
Oggi dà riparo dal richiamo che non possiamo essere separati  
Quando batte il tamburo, in me la solitudine retrocede

---

<sup>65</sup> Rapadura: dolce tipico del nordest del Brasile. Derivato dalla lavorazione della canna da zucchero.

Ed entriamo nel portale che solo il mare conosce

Annerire<sup>66</sup> è il nostro motto!

Il nostro amore, manto sacro

Possiamo rivedere l'antico accordo

Quando batte il tamburo, in me la solitudine retrocede

Le tue mani nelle mie mani, perfetta alchimia

Sandalo e Ibisco, nostra segreta sinestesia

Il mio spirito conversa col tuo, siamo vecchi amori

Siamo vento e marea, danza che ci nobilita

(3)

### **Memoria di bambina**

*Odojá!* Sono un cavallo del mare

Nella mia memoria di bambina,

Fu la prima *Yabá* che i miei occhi

Videro, bella, danzare

Mia nonna era figlia di *Iemanjá*

Lei sciolse i suoi capelli neri

Con movimenti lievi avvolta dal fumo

Io guardavo curiosa, i suoi piedi scalzi

Non sapevo che nonna danzasse

Solo poi capì ciò che non si spiega

Madre-d'acqua degli yoruba

I suoi figli sono come pesci

*Dandalunda* chi decide

Il destino di chi entra in mare

---

<sup>66</sup> In originale portoghese “empretecer”: rendere più nero. Termine usato dai movimenti di lotta antirazzista, per incitare azioni affermative, pratiche e politiche che diano visibilità e diritti alla comunità nera e afrodiscendente brasiliana.

Dea dai molti nomi...

Il suo nome è riferito  
Nelle diverse tradizioni,  
Candomblé, Umbanda, Kimbanda  
*Orisha* africana che in Brasile  
Si sbiancò in *Janaína*...

Fiori bianchi, lavanda  
Specchi, saponi  
Gioie d'argento sono offerte  
In dono alla sirena  
Alcuni affondano e altri sono restituiti all'arena

Ti offro *canjica* bianca e *manjar*  
Accetto quando mi prendi in braccio  
Calma il mio cuore  
Nel ricordo di mia nonna,  
Ti saluto mia madre, *Odojá!*

(4)

#### **Insubordinazione ancestrale**

Da tempo, tutti i giorni, c'è una voce  
che sussurra alle mie orecchie...  
Giorni che mi calmano e mi chiede pazienza e attesa  
Giorni che mi esaltano, tu risali, affronta!  
Acque che si ritraggono, acque che avanzano  
Fuoco che si propaga, venti che si spingono  
Bambù che si flette, ma non si spezza  
Oscilla, ma non cade

C'è una mappa ancestrale nella mia testa  
con viali, vie, sentieri, vicoli e viottoli  
Strade senza fine con mille incedere  
delle nere vecchie venute prima  
delle nere giovani appena passate  
degli spiriti inquieti che non riposano  
Da tempo, tutti i giorni, le antenate mi stanno guidando...

(5)

### **Sabbie mobili**

Mi sento leggera, a smuovere  
le polveri sedimentate di varie ere

Sono stata sabbie mobili, forte vento indomabile,  
mare calmo e agitato.

Il mio corpo ha il peso di una roccia  
e la leggerezza di un uccello femmina.

Ci sono giorni in cui tutto pesa  
e voglio solo sentire me stessa,  
forza ancestrale della terra...

(6)

### **Palloncino**

Io che sono nata come uno zig-zag  
E sono diventata turbinio  
Sono agglomerato di molte

dentro un palloncino.

(7)

**Mia Oyá**

Padrona di me, lei si diffonde, si accoccola  
Dimora nel risveglio dai miei sogni,  
Nelle fenditure delle finestre e delle porte, lei che passa  
È polvere che piroetta sotto il mio piede,  
brezza soave che accarezza le mie orecchie,  
Lei che mi fa essere tempesta in un bicchier d'acqua  
Mi acceca di rabbia e mi fa sorridere d'amore  
Deve ancora nascere chi afferrerà il vento...

(8)

**Tutte le strade portano all'ascendenza**

Il Brasile è *aruanda* dove ci incontriamo con gli dei

Dai nostri ventri, partoriamo l'umanità  
Dai nostri seni, alimentiamo tutta la società  
Siamo donne diasporiche che non dimenticano

Maceriamo il basilico col rosmarino  
Bagno di foglie aromatiche  
La poesia sta in ogni dove  
Spartiti di uccelli posati in giardino

Caffè, pianta miracolosa che cura tutti i mali  
Per alcuni è stato molto amaro e per altri, oro nero

Ne beviamo tutti i giorni, eredità degli etiopi  
Tutti i fumi trasportano il nostro legato

(9)

### **Saluto al ventre di Eva**

*Poesia dedicata a Sueli Carneiro*<sup>67</sup>

Convoco gli spiriti di tutte le donne  
Madri-antiche ancestrali e potenti  
Che dai ventri di Anne, Marie, Terese, Giustine,  
Luise, Olimpie, Eve nasceva Sueli

San Paolo, sede di resistenza di questa narrativa,  
Tra il cucito di sua madre e le trebbie di suo padre  
Lei che iniziò l'utero e inaugurò il lignaggio dei sette  
promessa compiuta alla Santa, tutte nascevano Aparecida<sup>68</sup>

La fotografia del cielo la portò a questa incarnazione  
del segno del cancro ascendente gemelli,  
Bilancia in Luna, in Marte e Nettuno  
Lei equilibra obiettività e sensibilità nella stessa proporzione

Nel candomblé, trovò rifugio per le sue inquietudini  
Dalle conchiglie<sup>69</sup> agli *ebó*, figlia di *Ogum*, *ekedi* di *Iansã*  
Come suo padre è colei che porta gli strumenti  
Ed entra in campo solo per vincere la guerra

---

<sup>67</sup> Aparecida Sueli Carneiro è un'intellettuale e attivista nera brasiliana tra le più influenti. È fondatrice del Geledés, l'istituto della donna nera (Instituto da Mulher Negra), la prima organizzazione femminista nera della città di San Paolo.

<sup>68</sup> Riferimento alla Madonna Aparecida, patrona del Brasile.

<sup>69</sup> Dal portoghese "búzio", conchiglia di mollusco. Fu usata come moneta in Africa a partire dal secolo XI c.a., fino al secolo XIX. Sono usate in diversi rituali di divinazione nelle religioni afrobrasiliane, di cui sono uno dei principali simboli.

Sueli forgiò l'intelletto come arma e scudo

Padrona di sé fin da piccina

Apprese a leggere in casa con sua madre

E i libri, sua miglior compagnia

Piantò jequitibá<sup>70</sup>, ma ha nostalgia della casa di Maricota, di ballare il samba, mangiare e bere

La città, sua grande foresta

Studiò filosofia, al tempo in cui i neri della USP

ci stavano tutti dentro un van<sup>71</sup>

Da assistente d'ufficio a presidente,

Geledés, la sua società segreta e collettiva

Donne nere in movimento,

per un Brasile in cui la democrazia razziale non sia un mito

Ecco, quattro decenni di militanza, maternanza e sapienza

I suoi sogni di emancipazione

Ispirazione in chi l'ha preceduta: Abdias, Lélia<sup>72</sup> e Mandela

Tra destra e sinistra, lei resiste nera<sup>73</sup>

(10)

### **Preghiera per la mia anima ancestrale**

Dentro casa,

Sono guardiana di conoscenze ancestrali

Confido nell'energia delle piante e pietre.

---

<sup>70</sup> Nome di origine tupi-guaraní, si tratta della *Cariniana legalis*, un grande albero ampiamente presente sul territorio brasiliano.

<sup>71</sup> In originale portoghese "Kombi", iconica vettura di tipo van della Volkswagen, divenuta icona in Brasile, a partire dagli anni 50. In Italia è noto come pullmino Volkswagen o Westfalia.

<sup>72</sup> Abdias Nascimento (1914-2011), intellettuale nero brasiliano, anche teorico, poeta, drammaturgo e artista afrodiscendente.

Lélia Gonzalez (1935-1994), intellettuale e femminista nera brasiliana, riferimento per Angela Davis, responsabile della fondazione del Movimento Nero Unificado (MNU), partecipò alla costituente nel 1989.

<sup>73</sup> Riferimento a una citazione celebre della stessa Sueli Carneiro, in portoghese "Entre esquerda e direita, continuo preta".

Mia nonna recitava un magico discorso  
Per alcuni era benedizione, per altri come un sollievo  
Usava incenso per allontanare gli spiriti del male.  
A volte, osservo il fumo dell'incenso e penso:  
"Sarà questa la mappa, che mi lega alla prima donna della mia famiglia?"  
Ho imparato fin da piccola la fede nelle foglie  
Riverisco tutte loro, chiudo gli occhi  
Il bagno di foglie è una pratica ancestrale  
Lava tutti i meandri dell'essere  
È una pozione magica di amor proprio e cura  
È squamare i cattivi fluidi proprio come facciamo con i pesci  
Amore incondizionato per gli amuleti sacri  
Equilibrano, armonizzano e pacificano  
Saperi della terra e delle anziane  
Pestati nel mortaio e sintonizzate con le acque...

## Poesie di *ORÍ*

(11)

### **Biforcazione**

Nella strada che sono  
Spezzo la continuità  
Riconfiguro la rotta  
Devio, inciampo, rimango  
Ricordo le storie delle mie  
Antenate, nonne e madrine

Nella strada che sono  
Biforco tra cercare ideali

Seguire il cammino del cuore  
Avere fiducia nelle incertezze  
Separarmi da ciò che non mi serve più  
Liberare e lasciarmi fluire!

Nella strada che sono  
Ci sono buche e dirupi  
Paesaggi e deserti  
Curve e croci di chi se n'è andato  
Barriere e ostacoli  
Ma c'è fede nel cammino...

Nella strada che sono  
Mi apro in due rami  
Quella che avanza senza guardare indietro  
Quella che guarda indietro per avanzare  
C'è un esercito di donne  
Che sussurra alle mie orecchie...

(12)

### **Riposo del mio *orí***

La mia stanza è uno *xirê*!  
Là dentro ho la protezione  
Degli spiriti ancestrali che si prendono cura di me  
Oggetti sacri e consunti  
È la mia *quitanda* che vendo a me stessa  
Quartinha piena, vita prospera  
Incantesimo, *ebó* e cura

La mia stanza è un tempio!  
Residenza permanente di *Abayomi*

Ci sono specchi, ci sono farfalle  
Dischi, borse e cose così  
Ho costruito un altare per la Dea che sono io  
Culto dei miei molteplici sorrisi  
Cardine magico delle mie poesie

La mia stanza è un santuario!  
Dimora di *Sangó* e Mano Brown<sup>74</sup>  
Poster di Miles Davis e Erykah Badu  
Mia *Padilha* cubana e Madonna Aparecida  
Immagini ovunque  
Fotografie, statue e premi  
Mille collane, mille scarpe, mille libri

La mia stanza è un reliquiario!  
Insediamento di sapienze  
Cafuné<sup>75</sup> dei miei amori  
Custode delle mie memorie  
Fuzuê<sup>76</sup> dei miei pensieri  
*Calunga* dei miei sogni  
Riposo del mio *Ori*

(13)

### **Rinascita**

Prima della fine dell'inizio  
Ritorno dentro al ventre  
Nulla sarà come prima

---

<sup>74</sup> Rapper brasiliano (1970), nato e cresciuto nel Capão Redondo, la sua musica racconta il quotidiano della popolazione nera della periferia di San Paolo.

<sup>75</sup> Dal portoghese brasiliano, coccola. Atto di accarezzare la testa con la punta delle dita sul cuoio capelluto.

<sup>76</sup> Dal portoghese brasiliano, baldoria, momento di divertimento collettivo, con musica e danze.

Siccatà dopo il temporale  
Mi aggrappo al domani del poi  
Rinasco dai pezzi di vetro  
Fermo il sangue dal dito bucato dalle schegge  
Incarto le angustie in fogli di giornale  
Perché all'essere gettata nei rifiuti  
La bottiglia che ho scagliato contro il muro  
Non tagli più nessuno  
I miei piedi hanno disimparato le vecchie strade  
Reimparo passi nuovi e respiro!

(14)

### **Viandante**

Oggi la poesia è giunta triste  
I congedi sono sempre il vuoto  
Ciò che non esisterà più  
Questo dolore che graffia la gola  
Spezza la voce  
E quale liberazione è l'acqua che cade  
Dagli occhi senza freni...

Oggi la poesia è giunta triste  
Come la ninfea solitaria nel fiume  
Come una viandante che non si guarda indietro  
Chiude la valigia, chiude a chiave la porta  
E prosegue verso l'ignoto  
Manda giù la polvere, calpesta decisa le pietre...  
Non lascia nostalgia, non lascia amore

Oggi la poesia è giunta triste

Come il finale di uno spettacolo  
Di quelli che solo alcune vestigia  
Sono rimaste pubblico.  
Di quelle connessioni senza alcun senso  
Storie incrociate per puro caso  
Non era destino, era la vita per un pelo!

(15)

### **Domingo**

Mi sono svegliata e il mio petto emanava raggi di sole...  
Il girasole del mio orecchino si stava per sfilare...  
Gli intrecci dei miei sandali gialli stavano per scendere in strada...  
Quel mio bel vestito del Mozambico l'ho tirato fuori dall'armadio...  
Ho preso sonno col geranio e mi sono svegliata col patchouli...  
Mi sono dipinta di felicità e gioia di vivere...  
Ricordi quella borsetta di cuoio della Fiera di San Telmo?  
Le strade di San Paolo ispirano...  
Confesso che non ci sta niente, solo il biglietto del bus, cellulare e documento...  
Come ho imparato da Cora Coralina<sup>77</sup> viaggio senza bagagli...  
Cammino solo con ciò che ci sta in tasca e nel cuore...  
Ah, il mio bracciale con occhi di Civetta...  
La mia collana di semi di assaí,  
Nell'anima, il tamburo dei Bongar<sup>78</sup>...  
Oggi è domenica e mi sono portata a passeggio...

---

<sup>77</sup> Cora Coralina (1889-1985), scrittrice e poeta brasiliana. Vide il suo primo libro pubblicato solo a 75 anni, diventando una delle autrici più importanti e conosciute della letteratura brasiliana.

<sup>78</sup> Gruppo musicale di percussionisti dello stato del Pernambuco, nato in una comunità *quilombola* (zona di resistenza nera) di Olinda, con l'obiettivo di preservare la cultura afrobrasiliiana.

(16)

### **Il girotondo degli uccelli**

Mentre io dormivo  
Gli uccelli là fuori  
Danzavano in girotondo

E qui dentro,  
Le pareti riflettevano  
La pittura che si scrostava dall'intonaco  
Malcom vigilava  
Con l'arma in pugno  
Bob accendeva uno spinello  
Tupac mi seduceva

Mentre io dormivo  
Gli uccelli là fuori  
Danzavano in girotondo

Il bambino-uomo  
O uomo-bambino  
È imbrunito dolce aggrappato  
Ai rami del mio corpo.  
Nei tempi della modernità  
Non abbiamo più giradischi,  
Ma la musica non si è mai fermata

Mentre io dormivo,  
Gli uccelli là fuori  
Danzavano in girotondo

Il sole è entrato dallo spiraglio

I ricordi mosaici  
Passo a passo disegnati  
Nella strada che lega vita-morte  
Ogni giorno in più e uno di meno  
Nella clessidra di chi sogna

(17)

### **Stormo nell'anima**

Quella sinfonia è lo stesso  
stormo che ho nell'anima.  
Sai quest'agonia di chi  
non sa dove va  
e ritorna nello stesso posto?  
È come salire le scale  
di un'altura mai visitata.  
Tu cammini passo a passo  
E non sai dove finirai...  
C'è sempre un conducente  
che ti porta alla dimora  
dei desideri di una notte.  
Io dormii con lui,  
ma lui non dormì con me  
il suo corpo brace vulcanica.  
Dalla finestra di fuori  
viene l'agonia degli uccelli  
loro cantano per disperazione  
non sanno da che lato vanno!  
E io voglio solo partire...

(18)

**Poesia del silenzio\***

Io ho molte cose da dire,  
ma ho paura  
La parola non detta...  
è un sogno senza casa che striscia  
nei meandri della solitudine...

È una poesia scritta nelle polveri delle strade,  
e il vento furbo ne cancella le tracce...  
Lacci del tempo spaiati...  
Mi sventro nel silenzio gridante di questa reietta società,  
volando vuota in un mondo dis-mondo...

Disabitando i nascondigli dei segreti delle foglie  
Delle verità scarabocchiate nei petali dei girasoli...

Sole, mio amico più costante,  
che avido di eccitazione, testimonia i miei segreti e tenue,  
accarezza i miei africani spiriti...

In questo istante non so più chi sono...

*\*Poesia scritta con Sininho Paco, poeta mozambicano.*

*Scritta a Maputo, Mozambico, 2012.*

(19)

**Quanta nostalgia ci sta nel tuo petto?**

I nostri giorni sono stati in attesa di nuovi momenti

La routine di casa è diventata tutto insieme studio, scuola e svago  
Che lo yoga possa calmare quest'ansia!  
Quanti libri hai letto in questa pandemia?  
Quante maratone di serie in un unico giorno?  
I nuovi sogni: frequentare locali e cinema  
Quanta nostalgia del mare ci sta in una pandemia?  
Quanta nostalgia ci sta dentro al petto?  
Sono tante nostalgie che ormai non so più com'è vivere senza sentire la mancanza  
Stiamo collezionando ciò che faremo dopo la fine  
Che cosa pensi di fare dopo tutto questo?  
Chi sei tu avviluppato in tanta nostalgia?  
L'altro giorno ho sognato che dimenticavo la mascherina in casa  
Ma ho avuto tanta paura, tanta paura che mi sono svegliata sudando  
Il lutto è diventato lotta  
Vaccinare è un atto politico contro la negazione della scienza  
La pandemia è venuta solo a intensificare la disuguaglianza  
Ci sono giorni in cui ciò che ci resta è sperare

(20)

### ***Oriki per un re***

*Dedicato a Carlos Cruz*

Batto *paó*, saluto questa divinità!

Canto di *Agô*

Piena di *dengo*<sup>79</sup>, mi prostro con la testa!

Bambino-uomo-re

Uomo-re-bambino

Re-Uomo-bambino

---

<sup>79</sup> Dengo: dal portoghese brasiliano, dolcezza, delicatezza, affetto.

Dentro al tuo sguardo, un re  
Dentro questo re, vive un uomo  
In questo uomo, c'è un bambino

Questi tre danzano in un girotondo  
Maculelê<sup>80</sup>, lambada, lundu<sup>81</sup>  
È diaspora; è territorialità

Il tuo sguardo incantesimo, mia cura  
Moringa che disseta  
Parlate africane a Bahia.

## Poesie di *IFÉ*

(21)

### **Connexion des ancêtres**

*Dedicato a Badji*

Il nostro amore sa di terra bagnata  
Pioggia d'estate che scende forte e calma  
Acque che rinfrescano...

A te piace il mango, a me la guaiava  
Noi due, grappoli d'uva  
Ah, i nostri banchetti...  
Abbiamo fatto un patto perché non ci manchi saggezza  
Liberi di essere ogni giorno più uniti

---

<sup>80</sup> Maculelê: danza afrobrasiliiana baiana, nasce accompagnata da una leggenda. Simula una lotta con bastoni, al ritmo di tamburi e canti.

<sup>81</sup> Lundu: danze e canti con musicalità afrobrasiliiana, probabilmente giunta in Brasile con la schiavitù. Simula un atto carnale.

È amore, pace e allegria...

I tuoi sacri con i miei sacri  
I tuoi *patuá* e le mie collane di perline  
Protetti, cuciamo i nostri costumi  
Profezia di Allah, dono di *Sangó* e *Oyá*  
Connessione di antenati

(22)

### **Saggio su di noi**

Le nostre affinità  
Pomeriggi di preziosità  
succo di cacao con graviola  
un samba di Cartola<sup>82</sup>  
lui fumo, io incenso  
lui melodia, io silenzio  
Le nostre contese  
Risolviamo con offerte  
Erbe di protezione  
Morso nel fianco  
Leccata sul collo  
Ci dimentichiamo del pranzo

Siamo stagioni dell'anno  
Periodi di siccità  
Stagioni di pioggia

Una mattina, lui mi seduce

---

<sup>82</sup> Cartola (1908-1980), cantante e compositore brasiliano di samba. Riconosciuto come uno dei più grandi sambisti della storia della musica brasiliana.

Una notte, lui mi ama  
Tra maracatu<sup>83</sup> e blues...

(23)

### **Re di *Oyó***

Il re è arrivato!  
A malapena ha parlato e io ero già il suo tesoro  
i nostri sguardi ci hanno traditi  
io concessa e tu audace  
beviamo dello stesso liquore  
samba-reggae bagnami  
dalla testa ai piedi

Il re è arrivato!  
Occupando tutte le fenditure  
Ha sparato alla partenza  
ricevendo tutte le offerte  
ma non ha avversario  
tanto meno nemico  
che venga da lontano  
ben vicino...

Il re è arrivato!  
Con l'allegria di chi incontra  
conforto e calore,  
complicità nell'atto  
Ha portato un pugno d'amore  
una lussuria di una notte

---

<sup>83</sup> Maracatu: ritmo popolare del nordest del Brasile, dello stato del Pernambuco. Presenta elementi di origine africana.

un'eternità di un istante

(24)

**Sinergia nei nostri poquito**

*Dedicato a Camilo Dominguez*

Il nostro amore caraibico  
Meriterebbe molti versi  
Tra cuba libre e mojito  
Naufragati da tanta nostalgia  
Misto di finzione e realtà  
Diciassette giorni intensi  
Ventiquattr'ore al giorno

Il nostro amore caraibico  
Meritava molti versi  
Dai disincontri  
Alle separazioni, alle assurdità  
Persino alla ricerca del mare  
Dentro e fuori di te  
Ebbra della tua presenza

Il nostro amore caraibico  
Meritava molti versi  
Banchetti di frijoles colorados  
Mano nella mano per il Malecón  
Sinergia dei nostri poquitos  
Il tuo portoghese impacciato  
E il mio spagnolo svanito...

(25)

**La musica e il sassofonista...**

Il tuo sogno di bambino, note rapide e improvvisate  
Io, suonata da te, nelle mani di John Coltrane  
Compagni di guerra e tempeste  
Saette che squarciano il cielo e rischiarano la terra  
Vettorizzata nel tuo abbraccio, sono acqua sulla sponda del fiume  
Mi sciolgo in sospiri, blues e jazz nei tuoi accordi  
Distaccati come una cascata, precipito senza cadere  
Assoli più lunghi, *Blue Train* e *A Love Supreme*  
Il nostro incontro pietra viva dal fulmine  
Brace incandescente nella nostra scodella  
Condivide lo stesso abelmosco e *dendê*  
Bocche con acquolina identiche ai buoni *amalá*  
Noi ci offriamo uno all'altro con reciprocità  
La musica e il sassofonista...

(26)

**Lo spazio del mio ombelico**

Nello spazio del mio ombelico  
Accomodo la tua saggezza nella mia nuca  
Avvolgo le tue mani nella mia vita  
Bevo a piccoli sorsi il tuo respiro confuso  
Le tue parole, la distanza più stretta  
Tra il tuo sospiro e il mio desiderio  
Alle mie orecchie tutto il tuo miele  
“Nera, vuoi sposarmi?”  
Solo se fosse ora mentre bacio la tua schiena  
E tu ti aggrovigli alle mie corde

Calmo tu non ti sbilanci fino a mezzogiorno  
Entri e resti senza la fretta di chi divora  
Intrecciamo le nostre vite tra la realtà e la fantasia

(27)

### **Incantesimo**

L'incontro.

Io abbagliata dalle tue penne  
Pavone misterioso o un vero re leone?  
Ho perso la nozione del momento e dello spazio  
E ridisegnerei ogni tuo tatuaggio  
sulle punte del mio desiderio

L'incanto.

Lui mi strega con i raggi di sole  
Senza neanche toccarmi  
Mi spoglia, la distanza di satelliti  
Sussurra alle mie orecchie  
La mascalzonata del padrone delle lancette

L'attesa.

Lui gioca a nascondino  
Ha fatto un patto col silenzio  
Si è incoronato Re del Tempo  
Mentre fingo che non m'importi  
Le mie parole vagheggiano  
L'incontro, l'incanto e l'attesa.  
Danzano alla stessa festa  
Si confondono i sensi  
L'incanto sorride osservando l'incontro  
Ma l'attesa...

Dissimulata, rimane a bloccare tutto...

(28)

### **Sole all'alba**

Lui appare nella dimora delle stelle  
Quando la luna piena tracima  
Viene nella calma di una marea  
Nelle onde che avanzano e si ritirano  
Non so se tema di essere immensità  
O se il suo tempo sia una nuova stagione.  
Io sono luna, donna di fasi,  
Un giorno nuova, un altro calante  
Una notte piena, un'altra crescente  
So che la nostra musica esala poesia  
Incontro di parole e melodia  
Lucciole che danzano nella notte

In questo mondo transitorio, non rimandare,  
saremo eclissi e sveleremo  
il segreto dentro al suono.

(29)

### **Odore di artigliere**

La sagacità del mio nero  
Risveglia le mie potenzialità  
Artigliere, lui mi mira  
E io mi faccio bersaglio  
Tua nera, mia nera

Sono tua e sono mia...  
Le tue parole mi stregano  
E mappano tutto il nostro affetto  
L'incertezza lampeggia e si spegne  
Nel movimento del tuo abbraccio  
Che sia sorte o fato  
Il tuo odore mi ha ammaliato...

(30)

### **Intangibile**

Lui non sa che è il mio turbino,  
la mia sabbia mobile che mi disequilibra.  
Lui non sa che è la mia angustia,  
il mio malinteso con me stessa.  
Lui non sa che è il mio precipizio,  
il mio volo radente, che inciampa nei rami.  
Lui non sa che è il mio ricordo  
e la mia dimenticanza costante di me stessa.  
Lui non sa che sono figlia del fuoco  
Lui non sa che dentro di me vive una farfalla  
e una donna-bufala indomabile.  
Lui non sa che ho imparato parole nuove  
e che ho pensato di dirle, ma lui non ha voluto sentire.  
Lui non sa che dentro di me ci sono un vuoto,  
Una sospensione, interrogativi e un punto e virgola.  
Lui non sa che mi sono immersa e mi sono rincontrata nel fondo del mare  
Lui non sa che ho ricevuto doni dagli *Orisha*  
Lui non sa che la poesia non mi visita da quando lui se n'è andato  
Lui non sa che ho ordinato temaki senza riso solo per imitarlo  
Lui non sa che sono diventata più profonda solo per non essere superficie

Lui non sa, ma l'ho amato al nostro primo incontro  
Lui non sa, ma sto per dirgli addio...  
Lui non sa, ma io me ne sono già andata...  
Lui non sa...

## Poesie di *OYIN*

(31)

### **Corpi-mappe**

Cielo nuvoloso  
Giorno plumbeo  
Sintonizzo sulla tua risata  
Fuga  
Voluttà  
Furia  
Ostinazione  
Il tuo profumo è nel mio sofà,  
nel mio spavento, nel mio lenzuolo  
Quando tu togli la tua collana di *Ogum*  
baci la mia bocca caffè  
Le tue mani gelide incontrano il mio seno  
Soleggiata,  
percorriamo  
cammini di tante tribù,  
i nostri corpi-mappe...

(32)

**Poesia delle sette Dee**

Quando nacqui, un grande vento soffiò...  
Di quelli che fanno tempeste orgiastiche  
Padrona di me: incostante, volubile e libera  
Mie leggi, mie regole, mie allegrie  
Fiume d'acque calde tra le gambe  
Non confondere, ha un nome, è vulva!  
Merito di sentir piacere senza colpa!  
Chiedo saggezza mapuche per non ammalarmi  
Allontana dalle mie orecchie le male parole  
Nessun uomo avrà potere sul mio desiderio  
Evoco le Sette Dee per la mia protezione!

(33)

**Incontro**

Lei andò al bagno  
Riempì la vasca  
Il corpo immerse  
L'acqua scorse

Spalmò l'idratante  
Profumò l'istante  
Indossò la sua nuova lingerie  
Reggiseno e slip di seta

Lei aprì il cassetto  
Prese il rossetto violetto  
Si ammirò allo specchio

E sorrise tra sé e sé

Lei andò in cucina

Prese dal frigo

Una bottiglia di vino

E (proprio) li si servì

Lei si sedette sulla sedia

Poggiò le sue gambe

Sopra il tavolo

Si stupì di ciò che vide

Lei giocò con sé stessa

Brindò alla sua bellezza nera

Bevve la bottiglia intera

E si macchiò del suo stesso nettare

(34)

### **La carezza delle foglie**

Scivola sul mio corpo dolcemente

Basilico, menta e rosmarino

Le sue acque riscaldate e le sue macerate foglie

Scendono, si posano e rilassano ai miei piedi

Non esiste luogo non visitato nel mio essere

Scorrono tra le mie dita le sue carezze

Fluttuano tra le mie curve i tuoi baci

È di notte che viene...

Il mio bagno di foglie...

(35)

**Calura**

Quel ritmo frenetico  
Quella palpitazione...  
Sento la calura del battente del tamburo  
La mia pelle tutta s'increspa  
Solo a guardare le tue mani  
Che incontrano il cuoio del tamburo

Con la stessa intensità  
Che scivola sul mio corpo  
Le dita avvolgono  
Le gambe che si scostano  
I seni che ondeggiano

Quando il tuo ritmo è il mio  
La luna piena straripa/trasborda dal cielo  
E il tamburo ora sono io...

(36)

**Profumo di garofano e cannella**

Come sabbia d'alta marea  
Le mie mani, riva del mare,  
passeggiano sulla tua pelle nera  
Goccia di rugiada  
che si muove lentamente

Lui viene lento come le onde  
Piano, piano

Si ferma, mi guarda, mi osserva  
Torna verso la direzione torna da dove è venuto

*Le mutande bagnate*

*Le pupille dilatate*

*Le mani sudate*

Lui torna con più intensità

Aggrovigliati senza inizio

Mezzo o fine

I nostri corpi trascendono:

Mistero del garofano

Sfumature di cannella

(37)

### **Intreccio**

Da fuori a dentro

Comincia la seduta

Pieno di malizia

Strappa gli slip rubino

Respira al mio udito

Tutto elusivo

Io tutta *dendê*

Da dentro a fuori

Danzando al buio

la bevanda di saliva

germoglia favo di miele

Vulcano in eruzione

Bacia la schiena

Molla dell'eccitazione

Da fuori a dentro

Da dentro a fuori

Io voglio che resti

Lui minaccia di andar via

Così comincia l'intreccio

Da fuori a dentro

Da dentro a fuori

(38)

### **Banana di terra**

Strappata dal casco

Ben matura e potente

Solo spoglio la buccia

Dopo averla cotta

La tengo salda tra le dita

Spalmo lentamente

Il burro su tutta la lunghezza

Accendo il fuoco per la padella

E lascio dorare quasi bruciare

Metto in una scodella

Ma tu non aspetti

Metti la mano tra le mie gambe

Mentre io preparo il pranzo

La sintonia delle nostre fiamme

Provoca combustione e temporale

La nostra tavola è ben imbandita

Se ci alimentiamo uno dell'altro

E la banana che viene dalla terra

È la stessa che mi accarezza

(39)

***Omin***

Queste acque che sgorgano dalle mie scogliere  
dal tuo oceano con il mio fiume  
dalle pietre dei nostri abissi  
Tua alba di Luna piena  
tramontiamo a mezzogiorno  
col mio Sole caldo  
Il tuo salato col mio dolce  
Agrodolce...  
Tra la mia brezza e la tua fuga,  
Che le nostre acque mai si rivoltino contro noi

(40)

***Fiume di Oyá***

Risiedono in me  
acque magiche e profonde  
sorgente che sgorga dal ventre della mia terra  
cammino dall'interno all'esterno  
M'immergo nei miei flussi e fluidi  
Portatrice d'acqua, sono la casa dell'amore  
Dea dei venti e tempeste  
Vive in me il Fiume di *Oyá*

## ***IYIKA* poesie di rivoluzione**

(41)

### **Perquisizione random**

*Dedicata a Leno Sacramento*

Oggi mi sono svegliata come tutti i giorni...

Nera, intera, degna e completa  
Ho preso del caffè con banana e couscous  
Ho indossato gli abiti più comodi  
Mi sono preparata a continuare il viaggio  
Costruito a passi lenti e decisi  
Io non sapevo, io non volevo pensare  
che qualcosa mi potesse fermare

Un vecchio poeta di Minas scrisse:  
“Nel mezzo del cammino c’era una pietra”  
Come sarei felice,  
Se nel mio cammino, ci fosse solo una pietra  
Con l’*Orí* consacrato al padrone delle pietraie  
Sarebbe una coccola, un denigo del mio tesoro...

Oggi quando mi sono svegliata come tutti i giorni  
Nera, intera, degna e completa  
Io non sapevo, non volevo pensare  
che qualcosa mi potesse fermare  
Ieri era il mio compleanno  
Ho ricevuto il mio piatto preferito  
C’erano amore, la torta, regali e auguri

Mi sono svegliata come tutti i giorni...  
Oggi sono stata scelta in Aeroporto  
Per una perquisizione random  
Ma in tutti gli imbarchi aerei  
Sempre io, tutte le volte...

Oggi mi sono svegliata come tutti i giorni  
Nera, sfigurata, degna, incompleta

**Entro in scena...**

**Ieri c'erano molte mire al mio spettacolo  
Sguardi d'amore e complicità con la mia arte**

**Mi sono svegliato come tutti i giorni...**

**Nero, intero, degno e completo  
Io non sapevo, non volevo pensare  
che qualcosa mi potesse fermare**

**Ieri avevo una traiettoria di più di 20 anni**

**Sul palco**

**Arte scolpita ogni giorno cucita con la forza motrice  
Riconoscimento...**

**Mi sono svegliato come tutti i giorni...**

**Oggi sono stato confuso, ero di nuovo nel mirino**

**Nel mezzo del cammino, nulla di ciò che ero ieri, ha impedito**

**Nel mezzo del cammino c'era un proiettile...**

**Oggi mi sono svegliato come tutti i giorni**

**Nero, sfigurato, degno, incompleto**

Mi sono svegliata come tutti i giorni...

Oggi sono stata scelta

**Oggi sono stato confuso**

Oggi sono stata In

[croci]

(Isol)ata

(42)

**Girotondai nel mondo**

Buongiorno, l'istruzione va male

Trasporti e Salute vanno male

Abitazioni pure vanno male

E voi dite che il problema è ridurre la

Maggiore età penale?

Anche il silenzio uccide

Io dico no alla riduzione della maggiore età penale

Essere adolescente non può essere un crimine

Le strade non possono essere campi minati

Attenti, attenti, attenti

Ruba la brezza, opinione pubblica

Genocida notizia

In prima pagina, minore uccide

Minore ruba, minore, minore

Sullo schermo, solo il sequel

Di un sistema fallito

Si combatte la conseguenza

E mascherata resta la causa

Riduzione della maggiore età penale  
È sparare ai piedi  
Giocare a una soluzione educativa  
Intrappolare il futuro nel passato  
Mettendo dei ragazzini nel sistema penitenziario

*Sangó*, sai i bambini, all'aperto,  
Girotondai nel mondo  
Scalzi nella ruota della vita  
Vogliamo giustizia e libertà,  
E seguire i passi del vento...

(43)

### **La ballerina di samba dei sogni**

*Saluto i signori/padroni e le signore/padrone delle vie e dei crocevia!*

È carnevale! È carnevale! È carnevale!  
Sono felice, sono viva e festeggerò  
Il proiettile che non mi ha colpita  
Il marito che non mi ha ammazzata  
La guardia che non mi ha inseguita  
Il razzismo che non mi ha ammattita  
Il padrone che non mi ha molestata

È carnevale! È carnevale! È carnevale!  
Sono felice, viva e danzerò  
Danzerò fino all'alba  
Danzerò fino al tramonto  
Danzerò per tutti i giorni in cui sono morta  
Danzerò per tutte le notti in cui ho pianto  
Danzerò fino a che la suola dei sandali sarà consunta

È carnevale! È carnevale! È carnevale!  
Sono felice, sono viva e venererò  
La Regina delle mie scelte  
Imperatrice delle mie volontà  
Ballerina di samba dei miei sogni

(44)

**Donne-turbinio**

*Dedicata a Christen Smith*

Quando una donna nera scende in battaglia  
Bisogna apprezzarlo  
Ntanda<sup>84</sup>, signora dei suoi stessi fenomeni,  
Inizia i venti attorno a sé  
Spirale nei giorni caldi  
Molte volte gira sola...  
Nella rapidità di un raggio che tutto trasforma,  
Lei gira intorno ai suoi sogni  
Ha il suo proprio turbinio  
E convoca le donne nere per insieme girare

(45)

**Oriki per Sueli**

*Dedicata a Sueli Carneiro*

Chiedo permesso, mi prostro con la testa!  
Per la regina che apre i cammini  
Come pantera nera,  
corre grandi velocità in brevi distanze,

---

<sup>84</sup> Nome iniziatico della persona a cui la poesia è dedicata.

Distrae il distratto,  
Silenzia il silenzio,  
Forgiata nel ferro e nel fuoco  
Lei che viene per prima  
Partorisce libertà per le più giovani,  
I suoi insegnamenti diventano azioni decisive  
Non ha mai rifiutato una lotta per la giustizia.  
Libera e inquieta,  
Bacio il suo *orí*, dimora di sapienza  
Bagno il suo corpo di oro  
Benedico il suo ventre, *Ilê* di *Luanda*  
Sueli, saluto il tuo potere femminile!  
Accolgo tutte le tue parole  
Scritti di una vita...

(46)

### **Ali senza volo**

Libertà senza soldi...  
è un lucchetto chiuso  
manette ai polsi  
catene ai piedi  
real nel paese del dollaro  
carnevale e coppa del mondo  
Pinheirinho e Moinho<sup>85</sup>  
Demolizione travestita da incidente  
diritto di circolazione senza guida  
È avere passaporto e visto e non avere il biglietto...

---

<sup>85</sup> Pinheirinho e Moinho, grandi comunità periferiche di San Paolo, prima considerate favela. Oggi il termine "favela" è problematico, per via della connotazione spregiativa con cui spesso è usato. Queste due aree sono accomunate dal processo di disoccupazione forzata.

Libertà senza soldi...  
è giocare alla roulette russa,  
a chi sa come muovere i passi  
e i piedi a camminare in un'altra direzione  
è giocare al montepremi accumulato  
e sperare che il conto in banca cambi il saldo  
che ci siano mille invece di spiccioli...  
è calcolare il metical e usare ancora i centesimi...

Libertà senza soldi...  
è scegliere cosa si può comprare  
salsiccia nel piatto controvoglia  
abolizione senza terra, senza tetto, senza suolo  
azioni affermative, mancano il riso e i fagioli  
è aver credito nella carta senza banconote in mano

Libertà senza soldi?

(47)

### **Donne di fibra**

Siamo come fibre  
Donne in movimento  
Sintonizzate con l'ascendenza  
Il nostro camminare è resistenza

Il nostro legato è quilombo<sup>86</sup>

Il mio passo, il tuo passo

---

<sup>86</sup> Quilombo: spazio di resistenza che riunisce una comunità afrodiscendente brasiliana, che lotta per la preservazione della cultura, il diritto alla terra e contro il razzismo. I quilombos cominciarono ad organizzarsi con la fuga delle persone schiavizzate dalle piantagioni, in epoca coloniale. Al quarto e ultimo verso si è tradotto con "resistenza" l'originale "quilombagem".

Il tuo sogno, il mio sogno  
La mia casa, la tua casa

Eredità incommensurabile  
Non si spegne e non muore  
Siamo intrecci, siamo reti  
Siamo riposo e libertà  
Siamo come fibre  
Donne in movimento

Il nostro camminare è resistenza

(48)

**Al maestro con affetto**

*Dedicata al poeta Sergio Vaz*

Com'è difficile scrivere un poema  
Per chi è già poesia  
Ho cercato dei versi pronti, ma nessuno si adattava  
A ciò che tu rappresenti  
Ho provato a copiare il mio poema che hai pubblicato per primo  
Del resto l'hai pubblicato quando ero ancora bambina  
Ho sognato la tua poesia senza sapere che era la mia  
Tu che sei magia nera e mi stregghi coi tuoi versi  
Tu che giochi a calchetto con le parole  
Tu che sei l'estraneo, lo straniero di te stesso  
Tu che hai questa risata contagiosa  
Che vivi mettendoci nei guai  
Dopo di te non riesco più a essere una poeta mediocre  
Perché come posso dare così poco  
Se c'è chi ci omaggia coi suoi sogni

Le sue poesie, le sue angosce avvolte nella carta del pane?  
Come posso dare così poco,  
Se c'è un poeta che ci fa dono dei suoi libri  
Che colleziona pietre, che vive al margine del vento  
Che ha pensieri erranti e che è poesia degli dei inferiori?  
Ho sognato la tua poesia senza sapere che era la mia...

(49)

**Preghiera per Luiz Inácio<sup>87</sup>**

Chiedo il permesso a chi ti custodisce e alle tue protezioni  
Dal ventre di Donna Lindu nacque il più nobile cittadino  
Colui che il popolo consacrò  
Più che un presidente, un amico lottatore

Già negli anni '60, la scrittrice Carolina avvisava:  
“Il Brasile dev'essere guidato  
da una persona che abbia avuto fame.  
Anche la fame insegna”

E questo è successo negli anni 2000,  
quando il popolo ha eletto Lula presidente del Brasile  
Nel suo governo la fame si era estinta  
Come pure ha risolto la secca nel più arido nordest  
Dall' installazione di cisterne alle deviazioni dei fiumi  
Ci ha insegnato che tutte le acque sono sacre

Crediamo che chi si è già salvato dalla pancia vuota,  
dalla menzogna, dalla calunnia ed è stato arrestato ingiustamente

---

<sup>87</sup> Riferimento a Luiz Inácio Lula da Silva, presidente del Brasile dal 2003 al 2010 e nuovamente eletto nel 2023.

Ha affrontato il dolore di molte perdite  
Della moglie, del fratello e perfino il nipotino

Questa poesia è un amuleto in forma di preghiera  
È l'abbraccio di Donna Zu, una supplica e una richiesta di assoluzione  
I suoi discorsi sono pratici come un piatto di riso e fagioli  
Il nostro desiderio collettivo è veder ogni figlio di lavoratore  
Avere delle opportunità: laurea, magistrale e dottorato  
Questo paese poche volte ha sorriso in verità  
L'istruzione alla fine toglierà il nostro paese dall'insanità  
Università per tutti è nostro motto di libertà!

(50)

**Al sol di mezzogiorno**

*Dedicata a Nelson Mandela*

Riposerà come chi  
C'è sempre stato  
Nonostante i molti anni passati  
Dentro a una cella

Era il sole di mezzogiorno che ti alimentava  
Ti nutriva di speranza  
Ricordare i bimbi del suo villaggio  
Che giocavano in mezzo al fiume

Era al sole di mezzogiorno che sua madre  
Sgranava il mais e cucinava per tutti  
Era al sole di mezzogiorno che suo padre  
Aspettava a mangiare e raccontava com'era andata la caccia

Era al sole di mezzogiorno che sua nonna  
Riuniva tutti attorno al baobab  
Per raccontare le storie dei suoi antenati  
Fu per via del sole di mezzogiorno che lui non si arrese...  
E sarà al sole di mezzogiorno che Mandiba  
Re Mandela riposerà nella terra della sua infanzia...

(51)

### **Turbinii**

Chi può imprigionare questo forte vento che vive in me?  
Questa fertilità che sparge buoni semi  
Che unisce elementi contraddittori dentro di sé  
Tempo che si copre senza piovere, polvere del mio indicibile.  
Fuoco che si propaga indomabile lungo il cammino  
Acque che si ritraggono e tornano con intensità  
In questa instabilità di nascere tempesta e spargere fuoco  
Chiude il mio punto debole, nelle spire dei miei venti  
Muovo il mio corpo perché non muoia

*Chi può calmare  
questo turbinio  
di essere una donna nera?*

Questo razzismo che mi disumanizza e mi svuota  
L'invisibile di tutti i miei passi cancellati  
Sai quando il mare cancella le scritte sulla sabbia?  
Sai quando il giorno volge a notte  
E tutto diventa mistero?  
Ci sono giorni in cui la follia si mescola alla solitudine  
E io mi sono vista varie volte vagando senza meta...

Io ho paura che non vi ricordiate:

I nostri passi vengono da lontano e dobbiamo proseguire...

\* \* \*

## Glossario

*Abayomi*: bambola di panno, senza cuciture e senza occhi, naso e bocca. Rappresenta molteplici gruppi culturali africani ed è associata all'orisha femminile Oyá-Iansã. In Brasile l'artigiana del Maranhão Lena Martins ne inaugurò la tradizione, negli anni ottanta.

*Acarajé*: preparazione salata tipica baiana, della tradizione culinaria afrobrasiliiana. Pallina di farina di fagioli frita in olio di dattero di palma (olio di dendê) e farcita in diversi modi, di solito con gamberi e una purea saporita, il vatapá. Offerto a determinati orisha in vari rituali e cerimonie, è una tipica "comida de santo", cibo votivo.

*Amalá*: preparazione tipica afrobrasiliiana e cibo votivo, offerto all'orisha della giustizia Sangó, il mercoledì. Fatto con farina di riso o manioca, può contenere anche gamberi e abelmosco.

*Aruanda*: luogo spirituale i cui risiedono le entità, gli spiriti, le divinità.

*Asè*: dallo yoruba *Aṣẹ*. In Brasile è più diffusa la grafia "Axé". Forza vitale, energia di tutte le cose, naturali e sovrannaturali. Principio assoluto sacro delle religioni afrobrasiliiane.

*Calunga*: nome generico che nelle religioni afrobrasiliiane indica un'entità divina.

*Canjica*: preparazione di mais bianco bollito, a cui possono essere aggiunti altri elementi, come miele, petali, pezzi di frutta. È uno degli alimenti tipicamente presenti nelle cerimonie e offerte agli orisha, un cibo votivo.

*Collana di Ogum*: metonimia per "fio de contas de Ogum". Collana di perline che, quando benedetta dalla Iyalorixá o dal Babalorixá con un rituale di bagno in foglie sacre profumate e indossata, propizia la protezione dell'orisha. In questo caso è associata a Ogum, divinità yoruba dei metalli e della guerra e, normalmente, è di colore blu scuro.

*Dandalunda*: altro nome per Iemanjá, dalla cultura bantu, nel pantheon del candomblé angola. Iemanjá è riconosciuta con diversi nomi, tra cui Janaína, Oloxum, mãe Dandá, Quianda e, appunto, Dandalunda, nella tradizione bantu.

*Dendê*: dattero di palma da cui si estrae l'olio, molto impiegato nella cucina baiana e nella preparazione del cibo votivo offerto agli orisha, come acarajé, abará e amalá.

*Donna-bufala*: allusione simbolica a Oyá-Iansá. La farfalla e la bufala sono due dei simboli con cui è rappresentata l'orisha.

*Ebó*: parola yoruba che indica un sacrificio o un'offerta in cibo, alimenti o oggetti. L'offerta viene consegnata agli orisha come rito di purificazione del corpo e della mente (*orí*), o per fare una richiesta.

*Eledi di Iansã*: funzione religiosa femminile della gerarchia del candomblé che prevede la presa in cura del terreiro (luogo di culto delle religioni afrobrasiliane, anche chiamato "casa") e l'assistenza agli adepti in trance che ricevono gli orisha durante le cerimonie religiose. Non può entrare in trance.

*Eparrei Oyá*: saluto, reverenza e lode alla orisha Oyá-Iansã.

*Iemanjá*: orisha femminile. Divinità del pantheon yoruba, regina del mare, dei pesci e protettrice dell'*orí*, la mente umana.

*Ifé*: parola yoruba per "amore".

*Ilê di Luanda*: dallo yoruba Ilê, terreiro, casa di culto, tempio delle religioni afrobrasiliane. Luanda indica la nazione, la varietà di culto di candomblé, in questo caso angola, bantu.

*Iyika*: parola yoruba per "rivoluzione".

*Janaína*: ulteriore nome per Iemanjá. In seguito a un processo di sincretismo, la sua immagine ha assunto anche tratti di donna bianca.

*Manjar*: dolce bianco di amido di mais, della consistenza di una mousse o budino. Cibo votivo tipicamente offerto a Iemanjá, ma anche ad altri orishas.

*Odoyá*: dallo yoruba, Odò (fiume) Ìyá (madre). Saluto, lode a Iemanjá.

*Ogum*: orisha maschile, signore del ferro, dei metalli e della guerra.

*Omin*: anche *omi*, parola yoruba per "acqua".

*Orí*: parola yoruba per "testa". La testa, nella cosmogonia yoruba, è il punto anatomico cardine dell'uomo, sede del destino e dell'essenza. È ricevuta dall'individuo al momento della nascita e da essa è guidato durante la vita e dopo la morte. Viene venerata e rispettata come una divinità.

*Oriki*: parola yoruba che indica un testo di lode o saluto, contiene elementi della storia di una divinità o famiglia. Sorta di preghiera.

*Orisha*: parola yoruba per "divinità".

*Oyá*: orisha femminile. Divinità del pantheon yoruba, sposa prediletta di Sangó, in Brasile è anche chiamata Iansã.

*Oyin*: parola yoruba per “miele”.

*Padilha cubana*: Maria Padilha cubana è una Pomba-Gira, un’entità spirituale venerata nelle religioni afrobrasiliane. Rimanda a un personaggio storico, Maria Padilla, appunto, amante castigliana del re Don Pedro I (secolo XIV), poi divenuta sposa legittima e regina. La poeta fa riferimento specifico all’immagine di una giovane e affascinante donna nera dal capello crespo-afro, che fuma un sigaro cubano, probabilmente afferente alla *santería* cubana.

*Patuá*: parola del portoghese brasiliano che indica un piccolo amuleto di tessuto. Propizia protezione individuale e attrae energia positiva. Contiene erbe o altri piccoli oggetti simbolici.

*Re di Oyó*: riferimento all’orisha Sangó, antico re del regno di Oyó, nell’attuale Nigeria. La città di Oyó continua a essere la più importante sede di culto dell’orisha.

*Sangó*: anche Xangô, orisha maschile, signore dei fulmini nel pantheon yoruba. Quarto re di Oyó, presente e onorato nei pantheon di molteplici nazioni africane e della diaspora.

*Xirê*: parola yoruba per “ruota”. Nei rituali di candomblé è una sequenza di danze dei membri della casa, in onore degli orisha, al ritmo di tamburi e canti.

*Yabá*: parola yoruba per regina. Denominazione attribuita alle orisha, divinità femminili.

\*\*\*

## **Guida ai significati rituali**

(3)

*Yabá [...] danzare*: riferimento alle danze degli adepti durante le cerimonie nel terreiro. Ogni orisha ha la sua danza, eseguita con ritmi e movimenti specifici. Gli adepti in trance riproducono i movimenti dell’orisha.

(3)

*Fiori bianchi, lavanda / Specchi, saponi / Gioie d’argento sono offerte / In dono alla sirena*: elenco di elementi che sono tipicamente offerti a Iemanjá, orisha del mare, dei pesci e dell’*orí*.

(3)

*Ti offro canjica bianca e manjar*: una delle offerte più tradizionali a Iemanjá. Consiste nella preparazione di mais o riso bianco stracotto oppure di una sorta di budino molto molle. Normalmente, va posato ai piedi di una statua, o all’altare, oppure ancora in mare, con la marea calante. Il biancore del cibo spesso è abbinato all’offerta di fiori bianchi, principalmente rose.

(8) (10)

*Maceriamo il basilico col rosmarino / Bagno di foglie aromatiche*: riferimento alla pratica del “banho de folhas”, la cui preparazione consiste nella macerazione – per sfregamento con le mani e abbinata a dei canti rituali – di foglie fresche profumate in acqua, a cui sono attribuite determinate proprietà, come protezione, energia, cura. Di solito è versato dalla Ialorixá o dal babalorixá, oppure da una figura della gerarchia da essi designata. Dopo aver pulito normalmente il corpo, l’acqua preparata deve scorrere dalle spalle ai piedi, o anche dalla testa. Il corpo deve asciugarsi naturalmente all’aria, senza l’uso di panni.

(10)

*Usava incenso per allontanare gli spiriti del male*: bruciare l’incenso negli spazi chiusi è un rituale di purificazione delle energie e dell’aria.

(12)

*Quitanda*: termine che rimanda a un rituale caratteristico del candomblé angola, che avviene dopo l’iniziazione. Consiste in una vendita giocosa, uno scambio. *Quitanda* in portoghese brasiliano significa infatti anche “mercatino”, piccolo spazio di vendita di oggetti ed è usato nelle insegne di piccole attività commerciali.

(12)

*Quartinha piena*: la *quartinha* è un vasetto di terracotta, un oggetto votivo che dà alimento, energia all’orisha e all’adepto. Viene frequentemente rimboccata d’acqua, per garantire un buon legame con l’orisha e indicare che l’adepto si sta prendendo correttamente cura della sua spiritualità e della divinità.

(20)

*Batto paó*: dall’espressione “bater paó”, atto di reverenza all’orisha, inizio della comunicazione e dei rituali, consiste in un battito ritmato delle mani.

(20)

*Canto di Agô*: *Agô* è la parola yoruba per chiedere permesso. Nell’ambito del candomblé chiedere *agô* e pronunciare il saluto specifico è la reverenza che permette di entrare in contatto con l’orisha, o di entrare nel suo spazio sacro, dentro il santuario.

(20) (45)

*Mi prostro con la testa*: dall’espressione “bater cabeça”, atto di reverenza, lode e rispetto rivolto all’orisha, consiste nel posare la testa a terra, in coordinazione con dei movimenti o posizioni del resto del corpo che differiscono a seconda della natura maschile o femminile dell’orisha. Viene eseguito nel momento in cui si accede all’altare o si inizia un rituale di offerta o richiesta.

(21) (31)

*Collane di perline*: in originale portoghese “contas”, o “fios de contas”, collane composte di perline colorate, dove ogni colore rappresenta un orisha. Ad esempio, una collana di perline bianco-trasparenti è associata a Iemanjá. L’adepto la indossa al collo per assicurarsi la protezione dell’orisha, oltre che per onorarlo.

(31)

*Quando tu togli la tua collana di Ogum / baci la mia bocca caffè:* per indossare la collana di perline rappresentativa di un orisha, che propizia protezione all'adepto, è necessario avere il "corpo pulito", ossia non avere bevuto alcolici, né aver avuto rapporti sessuali di recente. Inoltre, le persone con il "corpo non pulito" non possono toccare l'oggetto dell'adepto. Per questi motivi, prima di iniziare un rapporto fisico, l'adepto toglie la collana di perline.

(43)

*Saluto i signori/padroni e le signore/padrone delle vie e dei crocevia:* riferimento a *Laroyê*, saluto e lode a Esù, (o Exú), orisha della comunicazione e dei crocevia, divinità che mette in contatto l'umano con il divino. A Esù vengono fatte offerte, come cachaça o uccelli da cortile, agli incroci, il lunedì.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos enfoques mais explorados no âmbito da pesquisa acerca da literatura negra feminina é o binômio mulher negra-resistência. Certamente a resistência é um dos pontos chave da produção artística afrodescendente, todavia, parece pertinente e necessário, por vezes, deslocar o olhar no direito da mulher negra à fragilidade. A cura para essa fragilidade encontra-se na busca da espiritualidade. Daí, o fortalecimento e, por conseguinte, a resistência. A poesia negra feminina não se compõe unicamente e nem maioritariamente de versos de dor e sofrimento. O olhar ao passado nunca esquece as torturas sofridas pelos antepassados, porém, contemporaneamente, evoca uma ancestralidade que inventava eficazes estratégias de sobrevivência sem perder os hábitos do canto e da dança, sem deixar de amar, ter fé e acreditar.

O cuidado com a espiritualidade e o desenvolvimento de um eu íntimo viabilizam a construção identitária das mulheres e é precisamente graças à contemplação do sagrado feminino que o empoderamento acontece. A mulher, particularmente a mulher negra, ao apoiar-se à fé num espiritual pelo qual se sente representada, começa a existir não apenas como sujeito oprimido que deve, acima de tudo, ser resistência, mas sobretudo como individualidade em sentido holístico: na fragilidade, na sexualidade, no erotismo, nas alegrias e até mesmo nas simplicidades do dia a dia. O sagrado feminino legitima a fragilidade, pois a mulher se sente acolhida no conjunto das suas qualidades e pontos fracos.

A tradução do sagrado feminino das mulheres negras é uma escolha proposital que se inspira nas teorias feministas e que proporciona instrumentos de leitura do mundo alternativos. Os leitores, mas sobretudo as leitoras estranhas à religião dos orixás podem-se beneficiar dos versos sobre as deusas do panteão iorubá. A trajetória das grandes religiões monoteístas percorre um caminho histórico de progressiva descentralização das figuras femininas, de modo que a mulher, muitas vezes, pode não encontrar representatividade espiritual. As grandes Iyabás, geradoras de natureza e sumas representantes do matripoder são expressão da importância do feminino, sem o qual a vida não existe. O próprio conceito de mulher é desconstruído e recriado em formas não-binárias, com a possibilidade de desenvolver perspectivas não-cis, dentre outras.

O gênero lírico, como destaca Audre Lorde, é “uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível” (LORDE, 2021, p. 47). Assim, a mulher, através da criação poética, sobrevive, resiste, sonha, projeta e age. A poesia é o meio predileto pelas escritoras negras brasileiras, como demonstram as antologias coletivas iniciadas pelos *Cadernos Negros*. Os versos outorgam sacralidade ao sujeito e ao objeto da criação que, no caso da obra de Elizandra Souza – mas poderíamos citar muitos outros exemplos – chegam a convergir. A poeta Elizandra Souza se identifica e define a partir do seu sagrado feminino, a sua Iyabá, Oyá-Iansã. É através do gênero lírico que o sagrado feminino pode ser evocado e convocado, pois as características intrínsecas da poesia liberam a exploração das mais diversas dimensões, racionais, irracionais, emocionais, conscientes e subconscientes.

As Ialorixás, sacerdotisas do sagrado iorubá, conjugam a força com a ternura, o poder político com a ética do cuidado, a resistência com as fragilidades. Em tempos de grandes ameaças e intolerância que culminam em episódios de indizível gravidade, como o assassinato de Mãe Bernadete, em 2023, na Bahia, elas se equilibram entre a preservação de suas casas enquanto templos abertos de cura e afeto e a necessidade de se proteger, mesmo quando, muitas vezes, os dois aspectos parecem incompatíveis. São elas, as mães de santo, que representam a concretização da matripotência. Elas gestam espiritualidade, criam filhos biológicos ou não biológicos da comunidade de santo. Chefiam famílias cujos vínculos não são exclusivamente sanguíneos, mas que estabelecem parentescos indissolúveis, sob o elo do sagrado. Elas são Iyalodês, lideranças, e são Iyás, mães, no sentido mais amplo da palavra, liberado do atrelamento à biologia e das relações dicotômicas e de oposição. Elas gestam, criam, lideram, mandam.

As formas de cuidado das Iyabás são transmitidas por meio da oralidade, dos rituais e outros códigos performáticos de Iyalorixá e de Ekedí para *Iyawó*, filha da casa. Elizandra Souza, filha do sagrado feminino, transpõe para o código literário os saberes ancestrais, se encontra na comunhão com Oyá, dona dos ventos e das ventanias, borboleta e mulher-búfala. Na esteira das mais-velhas, as poetisas de hoje elaboram novas propostas poéticas, adotam novas epistemologias, mais fiéis à tradição ritual e da oralidade de origem africana. Multiplicam-se os saraus de poetisas, músicas e cantoras e espalham-se as competições de *slum* pela Avenida Paulista. As mulheres, com os cultos e a poesia,

aprendem a cuidar do sagrado feminino e, então, a cuidar de si mesmas. A cultura iorubá e a religião dos orixás não apenas admitem, mas enaltecem as histórias de deusas e rainhas vitoriosas nas quais as mulheres negras se reconhecem e inspiram, reconstruindo a imagem de si e desconstruindo os estereótipos acerca da objetificação dos corpos, das questões de raça e gênero e até mesmo do matriarcado.

A partir das lembranças das vozes dos mais-velhos contando *itãs* em volta da fogueira, a literatura negra feminina conta amores perdidos, amizades sinceras, histórias míticas e histórias reais, deusas que gostam de comida boa, quartos enfeitados com recordações de viagens, receitas para banhos de folhas e pratos gostosos, vovós que dançavam, atos sexuais, prazeres e, finalmente, mulheres que resistem.

A tradução da poesia de Elizandra Souza é uma experiência. Traduzir é empreender uma viagem e ser acolhida. A tarefa do “acolhimento do Outro” que Berman entrega nas mãos do/a tradutor/a talvez seja só a segunda etapa, pois o que na verdade acontece primeiro é o “acolhimento pelo Outro”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaíra, 2022.
- ALMEIDA, Débora. Se não for a minha história, eu não vou contar: por uma representação negra. In: DAWN, Duke (org.). **A Escritora Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016, p. 129-135.
- ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado. Literatura Brasileira contemporânea**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 59-73.
- \_\_\_\_\_. **Maréia**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Seguinte, 2020.
- BARRETO, José de Jesus. **Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia**. 2. ed. Salvador: Solisluna, Fundação Pierre Verger, 2017, p. 134-145.
- BENTO, Oluwa Seyi Salles. **Orixá e Literatura brasileira: a esteticização da deusa afro-brasileira Oxum em narrativas de Conceição Evaristo**. 2021, São Paulo: USP, 2021. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072021-183820/publico/2021\\_OluwaSeyiSallesBento\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-29072021-183820/publico/2021_OluwaSeyiSallesBento_VCorr.pdf). Acesso em: 8/08/2023.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. 2. ed. Florianópolis: Copiart, PGET/UFSC, 2013.
- CABRERA, Lydia. **Iemanjá & Oxum: Iniciações e Olorixás**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2004.
- CÁRDENAS, Teresa. **Awon Baba**. Tradução: Josane Silva. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
- CARNEIRO, S.; CURY, C. A. O poder feminino no Culto aos Orixás. In: **Cadernos Geledés**, São Paulo, n. IV, 1993, p. 19-36.
- CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 12/08/2023.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, 17(49), 2003, p. 117-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 13/07/2023.
- CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?. In: **TradTerm**, São Paulo, 2017, v. 29, p. 216-250.

CATITA. Carta a Nanã, minha mãe. In: FLORES DE BAOBÁ. **Das raízes à colheita**. São Paulo: Editora Feminas, 2022.

CHIZIANE, Paulina. **Niketche. Uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CONAQ Coletivo de Mulheres Quilombolas. Quando uma mulher quilombola tomba, o quilombo se levanta com ela. In: SANTOS, Selma Dealdina (org.). **Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas**. São Paulo: Jandaíra, 2020, p. 45-50.

COSTA, Aline. Uma história que está apenas começando. In: **Cadernos Negros. Três décadas. Ensaios, poemas, contos**. São Paulo: Quilombhoje, 2008, p. 19-39.

COSTA, Adailton Moreira. Mães de santo e representatividade. In: **Revista Serrote**, São Paulo, n.43, mar. 2023, p. 26-32.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DAVIS, Angela *et al.*, **Abolicionismo. Feminismo. Já**. Tradução: Raquel de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 46-49.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução: Heci regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

\_\_\_\_\_. **Uma autobiografia**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 15-18.

DAVIS, Kathleen. Deconstruction. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2020, p. 139-142.

DAVIS, Viola. **Em busca de mim**. Tradução: Karine Ribeiro. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 3 v.

DUARTE, Mel (org.). **Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta**. São Paulo: Planeta, 2019.

DUKE, Dawn. **A escritora afro-brasileira: ativismo e arte literária**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016, p. 11-27.

ECO, Umberto. **Sulla letteratura**. Milano: La Nave di Teseo, 2022, p. 243-269.

- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.
- EVARISTO, Conceição. Mãe Beata de Yemonjá. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, v. 3, p. 31-41.
- EVARISTO, Conceição. O entrecruzar das margens – gênero e etnia: apontamentos sobre a mulher negra na sociedade brasileira. In: **A Escritora Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2016, p. 89-111.
- FLOTOW, Luise Von. Feminist translation strategies. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2020, p. 181-185.
- FONSECA, Mariana Bracks. **Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola – Século XVII**. Belo Horizonte: Mazza, 2015, p. 23-26.
- FREITAS, Maité. Vozes, corpos e poéticas: transbordações de nós, pretas. In: **Ser prazeres: transbordações eróticas de mulheres negras**. São Paulo: Oralituras, 2020.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira. **Fruto proibido: um olhar sobre a mulher**. São Paulo: Pioneira, 1992, p. 12-121.
- GEBARA, Ivone. **Teologia ecofeminista. Ensaio para repensar o Conhecimento e a Religião**. São Paulo: Olho d'Água, 1997, p. 9-24.
- GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- GONZALEZ, Lélia. Prefácio. In: Alzira Rufino. **Eu, Mulher Negra, Resisto**. Montreal: Ed. da Autora, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GOODY, Jack. **A domesticação da mente selvagem**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2012, p. 9-57.
- GRUTMAN, Rainier. Multilingualism. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2020, p. 341-346.

- GUIMARÃES, Ruth. **Contos negros**. 1. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2020.
- HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?** Tradução: Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020, p. 91-144.
- JESUS, Carolina Maria de. **Onde Estaes felicidade?!**. 1. ed. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Onde Estaes felicidade?!**. 2. ed. São Paulo: Me Parió Revolução, 2022.
- LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Tradução: Maria Lúcia do Eirado Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LOPES, Nei. **Logunedé: “Santo menino que velho respeita”**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- LUCINDA, Elisa, Prefácio. In: FERRAREZ, A.; ARAÚJO, J.; PEREIRA, F. (org.). **O Livro Negro dos Sentidos**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021, p. 7-9.
- MAINGUENEAU, Dominique. In: POSSENTI, S.; SILVA, M. C. (org.). **Doze conceitos em análise do discurso**. Tradução: Adail Sobral *et. al.* São Paulo: Parábola, 2010, p. 158-170.
- MARTINS, Cléo. **Nanã: a senhora dos primórdios**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 49-56.
- MARTINS, Leda Maria. **Aerografias da Memória. O reinado do Rosário no Jatobá**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performance da oralitura: corpo, lugar da memória. In: **Letras – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras**, n. 26, p. 63–81. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 14/09/2023.
- MIRANDA, Fernanda R. **Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019, p. 15-45.
- MORRISON, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. Tradução: Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 21-40.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Editora Mulheres, EDUNISC, 2000.
- NAPOLEÃO, Eduardo. **Vocabulário Yorùbá**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Rio de Janeiro (Petrópolis): Editora Vozes, 1980, p. 245-247.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008, p. 36-51.

NEATHER, Robert. Collaborative translation. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2020, p. 70-75.

NZINGA, Coletivo de Mulheres Negras. **Nzinga Informativo**. Rio de Janeiro, ano I, n. 2, 1985.

\_\_\_\_\_. **Nzinga Informativo**. Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 1986.

\_\_\_\_\_. **Nzinga Informativo**. Rio de Janeiro, ano III, n. 4, 1988, p. 2.

OLIVEIRA, L. H.; RODRIGUES, F. C. **Trajatórias editoriais da literatura negra brasileira**. Rio de Janeiro: Malê, 2022, p. 20-24.

OYEWUMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres**. Tradução: wanderson flor do nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 27-39.

\_\_\_\_\_. **What gender is the Motherhood: changing yorùbá ideals of power, procreation and identity in the age of modernity**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 57-92.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Entre Orfe(x)u e Exunouveau. Análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira**. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 89-119.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RATTS, A.; RIOS, F. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2020.

RIBEIRO, Esmeralda. Nossas diversas histórias. In: **Cadernos Negros, 44: contos afro-brasileiros 44**. São Paulo: Quilombhoje, 2021, p. 13-19.

RIBEIRO E.; BARBOSA, M. (org.). **Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos**. São Paulo: Quilombhoje, Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008.

RIBEIRO, E.; BARBOSA M. (org.). **Cadernos Negros, 30: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

\_\_\_\_\_. **Cadernos Negros, 34: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cadernos Negros, 44: contos afro-brasileiros**. São Paulo: Quilombhoje, 2021.

RIBEIRO, Matilde. Introdução. In: **Cadernos Negros. Três décadas. Ensaios, poemas, contos**. Quilomboje, São Paulo: Quilombhoje, p. 17-18.

RIBEIRO, Ronilda Ikaemi. **Alma africana no Brasil. Os iorubás**. São Paulo: Oduduwa, 1996, p. 60-86.

RIBEIRO, Valdete da Silva. **Cartinha de Contos**. Salvador: Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá, 2010.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução: William Lagos, Débora Dutra Vieira. 4. ed. São Paulo: Goya Editora Aleph, 2022.

SALES, Karina Lima. Performance e escrita em produções literárias marginais-periféricas de Allan Santos da Rosa e Dinha. In: **Revista Crioula**, São Paulo, n. 21, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/143333> Acesso em: 9/04/2023.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. 2. ed. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2010, p. 17-36.

SANTOS, Luana Diana dos. «Comunicar é politizar»: A *Revista Eparrei* e a participação feminina na luta contra o racismo no Brasil. In: LIMA, C; DUARTE E. ASSIS; ALEXANDRE, M. A. (org.). **Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 109-116.

SEI. **Textos para Discussão n. 17. Panorama socioeconômico da população negra da Bahia**. Salvador: Publicações SEI, 2020. Versão digital: [https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos\\_discussao/texto\\_discussao\\_17.pdf](https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos_discussao/texto_discussao_17.pdf). Acesso em: 24/04/2023.

SILVA, Givânia Maria da. Mulheres quilombolas: afirmando o território na luta, resistência e insurgência negra feminina. In: **Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas**. São Paulo: Jandaíra, 2020, p. 51-58.

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Mjiba, 2012.

\_\_\_\_\_. **Filha do fogo – 12 contos de amor e cura**. São Paulo: Mjiba, 2020.

\_\_\_\_\_. **Filha do fogo – 12 contos de amor e cura**. São Paulo: Global, 2023.

\_\_\_\_\_. **Quem pode acalmar este redemoinho de ser mulher preta?**. São Paulo: Mjiba, 2021.

SOUZA, E.; APARECIDA, I. (org.). **Literatura Negra Feminina: Poemas de Sobre(Vivência)**. São Paulo: Ed. das Autoras, 2021.

SOUZA, Elizandra *et. al.* **Oriki: Sarau das Pretas**. Rio de Janeiro: Malê, 2023.

SOUZA, E.; GARCIA, D. **Publica, Preta! Manual de publicação independente**. São Paulo: Ed. das Autoras, 2022.

SOUZA, Florentina. **Mulheres negras escritoras**. In: SILVA, J. A. (org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 48, jan./jul., 2005, p. 41-64.

THEODORO, Helena. **Iansã: rainha dos ventos e das tempestades**. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

VALLADO, Armando. **Iemanjá: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

YU, Chuan. **Ethnography**. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 3. ed. New York: Routledge, 2020, p. 167-171.

## APÊNDICE

### Documentação visual



**Imagem 1:** Fachada do barracão do terreiro Ilê Iyá Omin Axé Iamassê, ou do Gantois, Salvador (BA)



**Imagem 2:** Bairro e imediações do terreiro do Gantois



**Imagem 3:** Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho (Ile Axé Iyá Nasso Oká), Salvador (BA)



**Imagem 4:** Intolerância religiosa. Prédio irregular invadindo os espaços do terreiro



**Imagem 5:** Portão de entrada do terreiro Opô Afonjá, Salvador (BA)



**Imagem 6:** Iraildes, mestre tecelã da Casa do Alaká, Opo Afonjá



**Imagem 7:** Alakás, panos da costa



**Imagem 8:** Com Mãe Diana de Oxum no barracão do terreiro



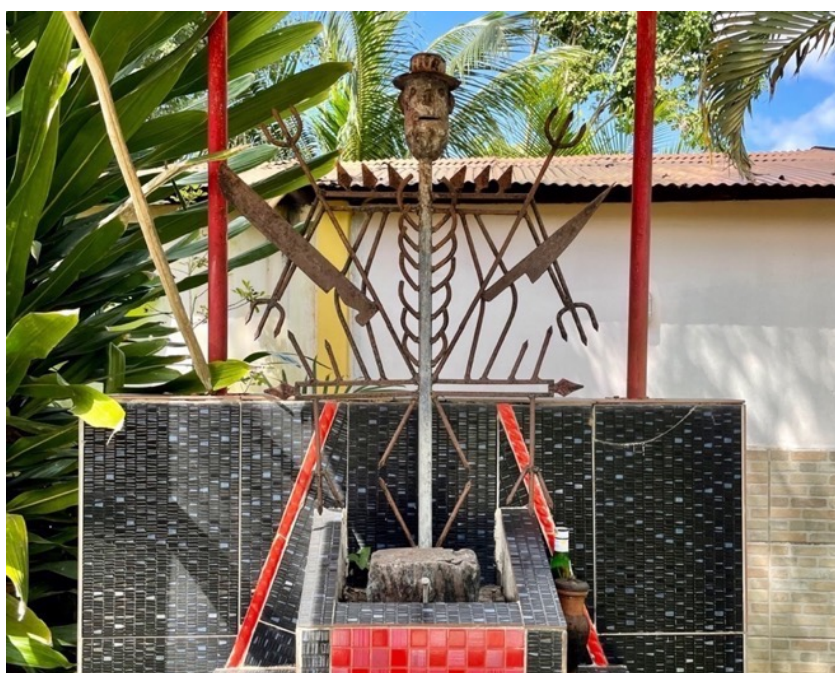
**Imagem 9:** Mãe Diana na horta de plantas sagradas



**Imagem 10:** Mãe Diana macera as folhas para a preparação dos banhos de folhas



**Imagem 11:** Mãe Diana no terreiro



**Imagem 12:** Entrada do terreiro de Mãe Diana, Exú



**Imagem 13:** Fachada do quarto de Oxum, terreiro de Mãe Diana



**Imagem 14:** Altar de Oxum, terreiro de Mãe Diana



**Imagem 15:** Altar de Iemanjá, terreiro de Mãe Diana



**Imagem 16:** Oferendas a Iemanjá, dia 2 de fevereiro, Vitória (ES)



**Imagem 17:** Vovó Cici conta um *itã*, Salvador (BA), julho de 2023



**Imagem 18:** Vovó Cici explica as fotografias de Pierre Verger



**Imagem 19:** Com Elizandra Souza em São Paulo, agosto de 2023



**Imagem 20:** Sarau das Pretas, São Paulo, 2023



**Imagem 21:** Padilha cubana mencionada no poema



**Imagem 22:** Quarto de Elizandra Souza, descrito no poema *Repouso do meu ori*



**Imagem 23:** Quartinha, objeto votivo mencionado no poema



**Imagem 24:** Acarajé, comida de santo



**Imagem 25:** Rapadura, doce mencionado no poema

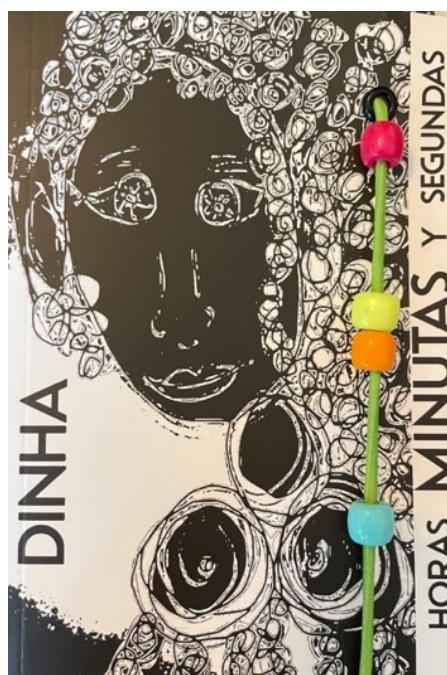


Imagem 26: Elementos artesanais das edições de Me Parió Revolução

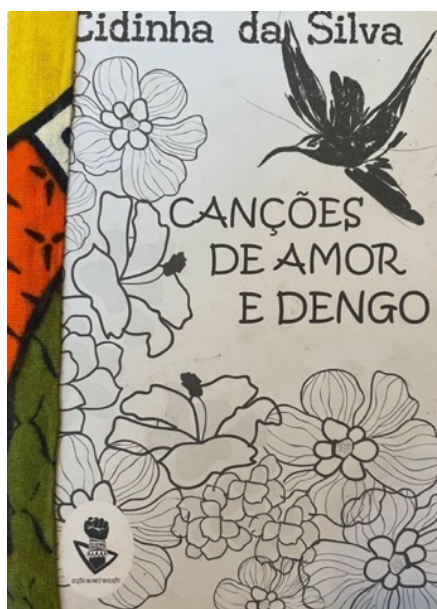
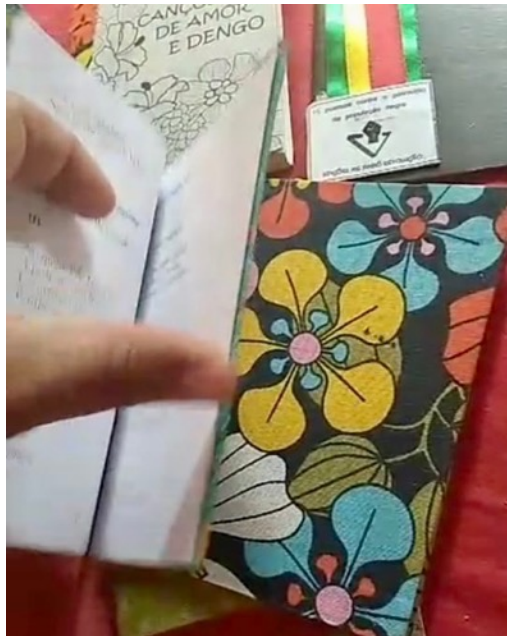


Imagem 27: Outro exemplar da independente Me Parió Revolução



**Imagem 28:** Primeiros exemplares completamente artesanais dos livros de Dinha

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, fonte das minhas águas.

Ao Giacomo, parte do meu Axé.

Ao meu pai e ao meu irmão.

À tia Conceição, vento vermelho que move e conduz mansamente as minhas ondas.

À Nicla, exemplo de vida, mulheridade e feminismo no dia a dia.

Às Iyabás, especialmente Nanã, Iemanjá e Oxum, às quais peço Agô. Saluba, Odoyá, Ora yê yê ô.

Ao meu avô Mariano Giacomo, que me guia desde o Orum e às minhas ancestrais, as Teresas.

Ao pai Oxóssi, dono do conhecimento e às suas visitas. Okê Arô.

À Mãe Diana de Oxum, Iyá generosa que abriu caminho para os primeiros passos, e os futuros.

À professora Vanessa, orientadora de vida.

À professora Fabíola, orientadora dos cuidados.

Ao Alberto, o melhor companheiro de viagem, amigo, irmão.

À Priscila, irmã de coração, companheira e cúmplice de travessias em Salvador.

À Vó Cici, guardiã de sabedorias ancestrais no ayê e referência absoluta.

À Ekedí Sinha, minha casa, aconchego e cura.

À Iraíldes, mestra e amiga.

À professora Mirtis, incansável intelectual feminista, com todo o meu afeto.

À Elizandra Souza, dona da beleza das palavras.

Ao meu Ori, que nunca desiste.