

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA –
PPGL**

EDELU KAWAHALA

**A ENCRUZILHADA TEM MUITOS CAMINHOS... TEORIA
DESCOLONIAL E EPISTEMOLOGIA DE EXU NA CANÇÃO DE
MARTINHO DA VILA.**

**FLORIANÓPOLIS
2014**

EDELU KAWAHALA

NA ENCRUZILHADA TEM MUITOS CAMINHOS... TEORIA
DESCOLONIAL E EPISTEMOLOGIA DE EXU NA CANÇÃO DE
MARTINHO DA VILA.

Tese submetida ao programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora em
Literatura. Orientadora: Prof^a Dr^a.
Simone Pereira Schmidt.

FLORIANÓPOLIS
2014

NA ENCRUZILHADA TEM MUITOS CAMINHOS... TEORIA
DESCOLONIAL E EPISTEMOLOGIA DE EXU NA CANÇÃO DE
MARTINHO DA VILA.

Edelu Kawahala

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutora em Literatura e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós- Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis, 18/12 /2014

Prof.^a Maria Lúcia de Barros Camargo
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Literatura

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Simone Pereira Schmidt,
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^a, Dr.^a Cláudia Pons Cardoso,
Universidade do Estado da Bahia

Prof.^a, Dr.^a Simone Gibran Nogueira,
Faculdade Anhanguera de Jundiáí,

Prof.^a, Dr.^a Cristiana de Azevedo Tramonte,
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC,

Prof.^a, Dr.^a Cláudia de Lima Costa,
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^o, Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (suplente)
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Êparrei minha Mãe Yansã!

Laroiê Exu!

Salve Exu Caveira!

Salve Seu Zé Pelintra!

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho
à minha tia Edenice Camargo da Silva, Edenice D'Oxun,
e ao meu filho Uriel Kawahala y Soler, meu pequeno Xangô,
amor da minha vida!
O passado e o futuro juntos, construindo a (re)existência!

AGRADECIMENTOS

Num trabalho de partido-alto como este, difícil agradecer a todos e todas que me ajudaram a compor este texto.

Agradeço, em primeiro lugar, a Oxalá por me conceder o axé da vida!

À minha mãe Iansã e ao meu pai Ogum por serem a força que me alicerça, o caminho!

A todos os Orixás e entidades de umbanda por conduzirem minha vida!

A todos os Exus e Pombagiras que me permitiram e, mais do que isso, me incumbiram de realizar este trabalho.

Ao Seu Caveira, meu protetor, minha segurança!

Ao Seu Zé Pelintra, dono da tese, que, gingando comigo sobre a tela, deu-me os caminhos.

À Maria Gira-Mundo, por me trazer as mulheres! Assim como à Maria Padilha do Cabaré e à Pombagira das Sete Encruzilhadas, essenciais a esta compreensão!

Àquelas que, com seu axé, foram minha proteção espiritual: Mãe Miriam Moritz de Oxálá, Maria de Fátima de Oxum e Stela de Iansã. Sem a força destas, este trabalho não seria possível!

Ao Exu Kalunga, por sua proteção!

À minha orientadora, Simone Pereira Schmidt, por ter embarcado comigo nesta viagem e aceitado o desafio.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, por tudo que me proporcionaram.

Ao Prof^o Cláudio Cruz, por permitir me qualificar como uma voz da periferia!

À Prof^a Tânia Ramos, pelo seu exemplo como educadora, por seu amor contagiante pela literatura e por ter permitido ao Martinho da Vila ser escritor!

Ao Prof^o Jair Fonseca, por ampliar meu olhar sobre a arte!

À Prof^a Cláudia de Lima Costa, tão essencial à tese e à vida, por ter me apresentado o Decolonial.

À Prof^a Susan Aparecida de Oliveira, pela força, pelo carinho, pelas teorias e por ser o caminho para a entrada de Exu na tese.

À Dr^a Elisabete Nascimento, por materializar o axé de Exu ao me presentear com seu livro *Exu no Paço Imperial*.

Ao Dr^o Dejair Dionísio, por ter sido o primeiro a me mostrar que Martinho da Vila e Exu habitavam a mesma encruzilhada!

À Dr^a Cláudia Pons Cardoso, por ter ampliado meu olhar sobre Martinho da Vila, assim como pela sua generosidade e pelos textos!

À Dr^a Simone Nogueira, por ter me introduzido à roda da Psicologia Africana.

À Cleuza Soares, por ser par, por estar nessa vida comigo, por (re)existir! Por ser amor! Por ser irmã!

Ao Marcelo Spitzner, companheiro, que ousa andar na contramão e dividir o pão decolonial!

Às minhas queridas amigas, presentes do Orum neste momento tão ímpar, obrigada: Clarice Araújo, Evillyn Kjellin, Francieli Guarieti, Tatiana Brandão, Letícia Bonfim, Roberta Matins, Ryana Gabeche, Raquel Farias, Maria Salete Darós, Jane Rocha. Obrigada, meninos: Luciano Nascimento e Tiago Ribeiro.

À minha irmã, Sandra Rodrigues, sem a qual existir seria muito difícil! Obrigada por todos os apoios!

Ao Eduardo Guerini, par na vida! A certeza de que, mesmo distantes, não estamos sozinhos! Pelo incentivo e leitura do texto!

Aos meus “mais velhos”, que me introduziram e me sustentam na discussão sobre raça: obrigada Jeruse Romão, meu mestre Jimmywall, João Carlos Nogueira, Ivan Ribeiro, Vicente do Espírito Santo (*in memoriam*), Joana Passos e outros. Como disse esses dias em uma conversa com Nogueira, eu balanço, mas não caio porque tenho raiz!

Ao Núcleo de Estudos Negros – NEN, por ter me apresentado aos estudos de relações raciais.

A Marcelo Sete Cordas, pela leitura carinhosa do texto e pelo incentivo na finalização!

À Profª Liz Ferreira, amiga, que coordena junto comigo o Projeto SOS Racismo, par nestes momentos finais, segurando, muitas vezes sozinha, algumas situações para que eu finalizasse este trabalho.

A Richelle Martins, mais que pela assessoria de informática, pela amizade, mas principalmente por ela!

As/aos meu queridxs acadêmicos da Estácio de Sá por me lembrarem que abrir caminhos é necessário para que outros possam trilhar. Lembrar que como diz na canção de Milton Nascimento, “Há que se cuidar do broto pra que a vida nos de flor e frutos!”

Ao Profº Rodrigo Diaz de Vivar y Soler pela parceria intelectual.

Á Profª e amiga Léia Mayer pelo socorro na formatação no final do processo!

Ao CNPQ, pela bolsa que me possibilitou trabalhar na tese com mais qualidade.

Ao Centro Universitário Estácio de Sá de Santa Catarina, por ter me concedido afastamento para o doutorado sem prejuízos no meu retorno.

Ao meu filho, Uriel, que tão novinho já entende a importância da “tal” da tese, por compreender minhas ausências.

Por fim, obrigada a Martinho da Vila pela sua obra! Por existir!

PADÊ DE EXU LIBERTADOR
Abdias Nascimento

Ó Exu
ao bruxoleio das velas
vejo-te comer a própria mãe
vertendo o sangue negro
que a teu sangue branco
enegrece
ao sangue vermelho
aquece
nas veias humanas
no corrimento menstrual
à encruzilhada dos
teus três sangues
deposito este ebó
preparado para ti
Tu me ofereces?
não recuso provar do teu mel
cheirando meia-noite de
marafo forte
sangue branco espumante
das delgadas palmeiras
bebo em teu alguidar de prata
onde ainda frescos bóiam
o sêmen a saliva a seiva
sobre o negro sangue que circula
no âmago do ferro
e explode em ilu azul
Ó Exu-Yangui
príncipe do universo e
último a nascer
receba estas aves e
os bichos de patas que
trouxe para satisfazer
tua voracidade ritual
fume destes charutos
vindos da africana Bahia
esta flauta de Pixinguinha
é para que possas chorar

chorinhos aos nossos ancestrais

espero que estas oferendas
agradem teu coração e
alegrem teu paladar
um coração alegre é
um estômago satisfeito e
no contentamento de ambos
está a melhor predisposição
para o cumprimento das
leis da retribuição
asseguradoras da
harmonia cósmica
Invocando estas leis
imploro-te Exu
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha
e ma roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche
se abrindo na flor do
meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico
e cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias
do nosso aiyê feito de
terra incerta e perigosa
Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da
tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem
de ironia preventiva
à minha indomável paixão
amadureça-me à tua
desabusada linguagem

escandalizemos os puritanos
desmascaremos os hipócritas
filhos da puta
assim à catarse das
impurezas culturais
exorcizaremos a domesticação
do gesto e outras
impostas a nosso povo negro
Teu punho sou
Exu-Pelintra
quando desdenhando a polícia
defendes os indefesos
vítimas dos crimes do
esquadrão da morte
punhal traiçoeiro da
mão branca
somos assassinados
porque nos julgam órfãos
desrespeitam nossa humanidade
ignorando que somos
os homens negros
as mulheres negras
orgulhosos filhos e filhas do
Senhor do Orum
Olorum
Pai nosso e teu
Exu
de quem és o fruto alado
da comunicação e da mensagem
Ó Exu
uno e onipresente
em todos nós
na tua carne retalhada
espalhada por este mundo e o outro
faça chegar ao Pai a
notícia da nossa devoção
o retrato de nossas mãos calosas
vazias da justa retribuição
transbordantes de lágrimas
diga ao Pai que nunca
no trabalho descansamos

esse contínuo fazer
de proibido lazer
encheu o cofre dos exploradores
à mais valia do nosso suor
recebemos nossa
menos valia humana
na sociedade deles
nossos estômagos roncam de
fome e revolta nas cozinhas alheias
nas prisões
nos prostíbulos
exiba ao Pai
nossos corações
feridos de angústia
nossas costas chicoteadas
ontem
no pelourinho da escravidão
hoje
no pelourinho da discriminação
Exu
tu que és o senhor dos
caminhos da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro
há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô iluminando nossa luta
atual e passada
Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum

nosso Pai
que está
no Orum

Laroiê!

Búfalo, 2 de fevereiro de 1981

RESUMO

Esta tese de doutorado teve como objetivo apresentar um estudo sobre a canção de Martinho da Vila. Optou-se por trabalhar com as canções, mais especificamente com as letras de músicas que foram escolhidas, num primeiro momento, a partir dos eixos de análise: raça e gênero-raça e religiosidade. O que se pode perceber é de que, apesar das contradições, a obra de Martinho da Vila configura-se como um importante elemento de potencialização da resistência e da formação de uma identidade étnica positiva para a população negra. Pode-se perceber, na sua obra, indícios de várias influências que compõem a obra, com destaque para o pan-africanismo e o lusotropicalismo. Em relação ao pan-africanismo, buscou-se intersectar a obra do autor, relacionando-a com os principais representantes do pensamento negro brasileiro, com destaque para para Abdias do Nascimento, Milton Santos, Muniz Sodré, Jurema Werneck e outros. No que diz respeito ao lusotropicalismo, o olhar deu-se a partir de uma relação entre algumas letras de música e o pensamento de Gilberto Freyre, trabalhando não somente com o autor, mas também com os seus críticos. Como fio condutor desse tecido, propõe-se um olhar a partir do que chamei de Epistemologia de Exu, recorrendo ao signo de Exu como uma possibilidade de rompimento com as epistemologias eurocêntricas. Ele é representativo do movimento da resistência negra na diáspora, signo que rompe com a razão e abre para outras possibilidades de leitura do real, do sensível. Exu, assim, torna-se signo de uma epistemologia descolonial, porque recolhe os fragmentos, a contradição e joga tudo num alquidar, alquimizando e produzindo outras formas de existência. Portanto, para pensar a obra de Martinho da Vila, é necessário colocar-se na encruzilhada, nos múltiplos caminhos, há que se pensar nas trocas culturais, mais marcadamente entre Brasil e Angola. O compositor transita entre o pan-africanismo utópico, o lusotropicalismo e o afrocentrismo, de maneira que foi perceptível - em alguns casos, na mesma canção - esta contradição, o que poderia fazer com que houvesse uma desqualificação da potência de sua obra. No entanto, para compreendê-lo e para compreender a cultura negra, torna-se necessário que o paradigma dualista,

universal, seja transfigurado em um outro modo, ou melhor, outros modos de olhar e analisar.

PALAVRAS CHAVE: Relações Raciais. Epistemologia
Descolonial. Religiões de Matriz Africana.

ABSTRACT

This doctoral thesis aims to present a study on the Martinho da Vila song. We chose to work with the songs, more specifically with lyrics that were chosen, at first, from the analysis: race and gender-race and religion. What we can see is that, despite the contradictions, Martinho da Vila's work appears as an important enhancement element of resistance and formation of a positive ethnic identity for the black population. Can be seen in his work, evidence of various influences that make up the work, especially the pan-Africanism and the Lusotropicalism. Regarding the pan-Africanism, we sought to intersect the author's work, relating it to the main representatives of the Brazilian black thought, especially for Nascimento, Milton Santos, Muniz Sodré, Jurema Werneck and others. As respeito to Lusotropicalism, the look was given from a relationship between some lyrics and the thought of Gilberto Freyre, working not only with the author, but also with their critics. As a common thread of this tissue, it is proposed a look from what I have called the Epistemology of Eshu, Eshu using the sign as an opportunity to break with the Eurocentric epistemologies. He is representative of the black resistance movement in the Diaspora, sign that breaks the reason and open to other real possibilities of reading, the sensible. Eshu, so it becomes a symbol of a de-colonial epistemology, because collects the fragments, the contradiction and throws everything into a bowl, alquimizando and producing other forms of existence. So to think the work of Martinho da Vila, you must place at the crossroads, in multiple ways, one has to think about the cultural exchanges, most notably between Brazil and Angola. The composer moves between the utopian pan-Africanism, the Lusotropicalism and Afrocentrism, so that was noticeable - in some cases, in the same song - this contradiction, which could cause a disqualification had the power of his work. However, to understand it and to understand the black culture, it is necessary that the dualistic paradigm, universal, is transfigured in another way, or rather, other ways of looking at and analyze.

KEYWORDS: Race Relations. Epistemology-colonial. African Origin of Religions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	37
I. <i>QUEM QUISER FALAR COMIGO NÃO PRECISA PROCURAR, VÁ AONDE TIVER SAMBA QUE EU VOU ESTAR POR LÁ...</i> DE EXU A MARTINHO DA VILA, SAMBA E RESISTÊNCIA NEGRA	49
II . <i>JÁ TIVE MULHERES DE TODAS AS CORES...</i> ARTICULANDO GÊNERO E RAÇA NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE MARTINHO DA VILA	101
III – <i>MACUMBA LÁ MINHA CASA... RELIGIOSIDADE, AFROCENTRIDADE E DESCOLONIALIDADES</i>	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	199

INTRODUÇÃO

Laroiê! Salve sua banda! Peço licença a todos os Exus!
Que os caminhos se abram para Martinho da Vila passar.

Essa tese tem como objeto de estudos as canções de Martinho da Vila. Martinho José Ferreira nasceu em Duas Barras, município do estado do Rio de Janeiro, em 12 de fevereiro de 1938. Filho de lavradores da Fazenda do Cedro Grande, foi para o Rio de Janeiro aos quatro anos de idade, sendo criado na Serra dos Pretos Forros.¹ Advindo das encostas do Rio de Janeiro, refúgio dos negros alforriados e libertos, cresce imerso nesta cultura e nas adversidades que o preconceito racial lhe impõe no Brasil. Mergulhando na sua negritude, Martinho da Vila constrói uma “experiência vivida do negro”, cujas ressonâncias estão explicitadas na sua obra. Essa experiência vivida equivale à produção de uma subjetividade que encontra sua semelhança nas denúncias feitas por Fanon (2008) em relação à situação do negro na sociedade colonial. Essa subjetividade efetiva-se como uma consequência direta dos acontecimentos econômicos, políticos e sociais na contemporaneidade, constituindo, dessa forma, uma estratégia de resistência da cultura negra – tanto em nível subjetivo quanto no campo político coletivo – no intenso e

¹ A Serra dos Pretos Forros está localizada no Bairro da Água Santa. É atravessada pela autoestrada Grajaú-Jaraceaguá. Seus morros ainda preservam traços da Mata Atlântica, consistindo, por isso, numa das paisagens mais bonitas do Rio de Janeiro.

² Segundo Hernandez (2005, p. 138), o Pan-africanismo “é um movimento político-ideológico centrado na noção de *raça*, noção que se torna primordial para unir aqueles que, a despeito de suas

movediço campo das relações e das práticas sociais existentes na historicidade dos indivíduos e de seus respectivos modos de produção.

Seu envolvimento com a escola de samba carioca Unidos de Vila Isabel tem sido tão significativo que lhe conferiu o sobrenome artístico, e Martinho Ferreira passa a se chamar *Da Vila*, filiação que confirma a importância dos espaços de resistência para negros e negras na sociedade brasileira.

Martinho da Vila destaca-se no universo do samba por ser um dos poucos artistas que transita tanto entre as classes populares como as elites. Da mesma forma, sua obra tem prestígio entre negros e não negros. Sua primeira produção artística de impacto foi em 1969, quando gravou o LP *Martinho da Vila*, no qual estão canções de intensa veiculação nas rádios, *Menina Moça*, *Casa de Bamba* e *Pequeno Burguês*. Seguiram-se a esse mais 45 trabalhos fonográficos.

Além do trabalho como músico, Martinho da Vila é escritor e publicou 13 livros, sendo eles:

Infantis - **A Rosa Vermelha e o Cravo Branco** (Lazuli, 2008), **A Rainha da Bateria** (Lazuli, 2009) e **O Nascimento do Samba** (ZFM Editora, 2013). Infanto-juvenis– **Vamos Brincar de Política** (Global, 1986), **Vermelho 17** (ZFM Editora, 2007) e **Sambas & Enredos** (ZFM Editora, 2014). Biografias - **Kizombas, andanças e festanças** (Léo Christiano Editorial, 1992 / Editora Record, 1998) e **Memórias Póstumas de Tereza de Jesus** (Ciência Moderna, 2002). Romances – **Joana e Joanes – Um**

Romance Fluminense (ZFM Editora, 1999 / Eurobrap (Portugal), 1999 / Divine edition (França), 2012), **Os Lusófonos** (Ciência Moderna, 2006 / Divine edition (França), 2015), **A Serra do Rola-Moça** (ZFM Editora, 2009), **Ensaio - Ópera Negra** (Editora Global, 2001 / Divine edition (França), 2013) e **Fantasia, Crenças e Crençices** (Ciência Moderna, 2011). (VILA, 2014).

Tanto nas composições como na obra literária, Martinho da Vila traz elementos que retratam a situação do negro no Brasil. Temas como racismo e mestiçagem são recorrentes na sua produção, muitas vezes de forma contraditória, pois traz oposições inconciliáveis e inerentes à herança colonial. Nesse sentido, pode-se dizer, então, que Martinho da Vila configura, por meio de sua obra, uma possibilidade de representação do pensamento social das relações raciais no Brasil e, tendo isso em vista, é preciso entendê-lo como produto e produtor da cultura de sua época.

Em seu livro autobiográfico, *Kizombas, Andanças e Festanças* (1992), o autor relata sua trajetória de vida, destaca sua militância no movimento negro, sua relação com Angola e com a Vila Isabel. Nele, o autor narra a sua primeira viagem a Angola, feita em 1972, onde descreve seu contato com um país marcado pela exploração colonial e pelas lutas de emancipação política, pois Angola tornou-se independente de Portugal somente em 1974. O efeito desse contato pode ser pensado como influência do movimento pan-africanista, que tinha como

princípio o retorno dos negros à África². A experiência desse convívio faz com que ele envolva-se profundamente com a realidade angolana, tanto pela fascinação de regressar à terra que crê ser de seus bisavôs, quanto pela perplexidade frente às atrocidades cometidas pela investida colonial.

No final desse capítulo, Martinho da Vila relata sobre o seu retorno a Angola em 1982, bem como organização do projeto *Kalunga*, levando vários nomes da música popular brasileira para fazer shows naquele país. Três anos mais tarde, inverte o caminho e organiza o manifesto *Canto Livre de Angola*, quando traz para o Brasil nomes representativos da música angolana. Após essa experiência, Martinho da Vila estrutura o *Kizomba*, que consistiu na formação de um grupo de trabalho composto por artistas angolanos e de outros países africanos. A elaboração desses projetos significou a potencialização de uma relação não só estética, mas também política, pois diz respeito à produção de uma arte totalmente voltada para a realidade social de países periféricos, contribuindo, assim, para o alargamento do conceito de cultura equivalente ao “saber local” de Geertz (1998), isto é, uma forma de representação que procura dialogar abertamente com os aspectos cotidianos da população.

Se, por um lado, Martinho da Vila traz em sua obra musical e literária elementos representativos das periferias,

² Segundo Hernandez (2005, p. 138), o Pan-africanismo “é um movimento político-ideológico centrado na noção de *raça*, noção que se torna primordial para unir aqueles que, a despeito de suas especificidades históricas, são assemelhados por sua origem humana negra”. Esse movimento impulsionou muitos ativistas negros a buscarem suas origens africanas.

surpreendentemente seu samba ultrapassa as fronteiras sociais de classe e raça, sendo ouvido e cantado em todas as camadas sociais. Ele é, inclusive, um dos artistas brasileiros de maior penetração no mercado internacional.

Nesse sentido, optou-se por trabalhar com as canções, mais especificamente com as letras de música que foram escolhidas, num primeiro momento, a partir dos eixos de análise: raça e gênero-raça e religiosidade.

O que se pode perceber é que, apesar das contradições, a obra de Martinho da Vila configura-se como um importante elemento de potencialização da resistência e da formação de uma identidade étnica positiva para a população negra. Não somente porque é uma voz que fala do lugar do negro nas sociedades brasileiras e africanas. Registre-se que Martinho da Vila é, ele mesmo, testemunha do período em que a discussão sobre relações raciais não chegava ao Estado, nem tampouco à mídia. O artista dialoga com o movimento negro e está ligado às manifestações culturais negras, sobretudo o candomblé, signo de relevo da negritude, trazendo não somente sua música, mas também sua performance e seu corpo como elementos políticos de afirmação racial. Hall argumenta que, dentro de uma cultura eurocêntrica branca, o povo da diáspora negra tem encontrado estratégias de produção cultural que possibilitam um movimento de resistência. A esse respeito, salienta: “[...] pensem o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação.” (HALL, 2009, p.324).

Pode-se perceber, na sua obra, indícios de várias influências, com destaque para o pan-africanismo e o lusotropicalismo. Em relação ao pan-africanismo, procurei intersectar a obra do autor, relacionando-a com os principais representantes do pensamento negro brasileiro, com destaque para para Abdias do Nascimento, Milton Santos, Muniz Sodré, Jurema Werneck e outros. No que diz respeito ao lusotropicalismo, farei uma relação entre algumas letras de música e o pensamento de Gilberto Freyre, trabalhando não somente com o autor, mas também com os seus críticos. Intrinsecamente ligada ao pensamento de Freyre, está também a questão da mestiçagem, tema recorrente nas letras de músicas de Martinho da Vila.

A mestiçagem, que também será objeto de observação, obrigatoriamente remete a uma discussão de gênero-raça como essencial e deve ser pensada criticamente no Brasil. Abordar a mestiçagem a partir de um ponto de vista crítico significa, conforme argumentam Costa e Ávila (2005), romper com as fronteiras entre tradição e modernidade. As autoras, com base no pensamento de Anzaldúa, propõem a efetivação de um olhar gendrado sobre a mestiçagem para situar a sujeição da mulher em relação ao homem branco, configurando-se como essencial para a compreensão das relações coloniais e, conseqüentemente, para a potencialização das estratégias de liberdade. É nesse sentido que se deve recorrer a uma leitura da mestiçagem a partir de uma perspectiva absolutamente concreta

e histórica, solidificada nos labirintos da diferença, possibilitando, assim, uma recusa a toda e qualquer forma de reducionismo.

Como fio condutor desse tecido, proponho um olhar a partir do que chamarei de Epistemologia de Exu, recorrendo ao signo de Exu como uma possibilidade de rompimento com as epistemologias eurocêntricas. Ele é representativo do movimento da resistência negra na diáspora, signo que rompe com a razão e abre para outras possibilidades de leitura do real, do sensível.

Exu é um orixá do candomblé e a figura mais controversa do panteão africano. Seria o responsável pelo início de tudo, a potência, o movimento, o contraditório, o duplo, o múltiplo, o brincalhão, que faz acontecer pelo avesso, constrói ao desfazer, arruma tudo gerando o caos. Exu não permite certezas porque nunca pode ser alcançado. Quando se pensa tê-lo alcançado, que se chegou a algum lugar, ele inverte o caminho e o fim passa a ser o começo, que não é só um caminho, mas uma encruzilhada de quatro caminhos multiplicados por milhares de outras possibilidades. Para Exu, não existe certo ou errado, mas caminhos que podem levar a diversos lugares, ou conduzir ao mesmo local por via diferente.

Chamar Exu para a roda/texto implica em mais que problematizar uma manifestação cultural afro-brasileira, em pensar a produção de conhecimento a partir dos países periféricos. Curiel (2007) aponta que o caminho para a desconstrução dessa subalternização assimilada só será possível com a produção de conhecimento que se dê a partir do sul, como propõe Santos (2010). Caso contrário, o risco que se

corre é da criação de categorias universalizantes, que não dão conta de traduzir a realidade dos países periféricos. É necessário compreender esse sul não somente como um espaço geográfico, mas como uma construção social consequente dos processos coloniais. Assim, é preciso criar epistemologias que deixem espaço, fissuras, para a compreensão do “local”, compreendido também como um translocal, constituído por múltiplas variáveis.

Nesse mesmo sentido, Jordan (1985) aponta para a necessidade da produção de conhecimento como estratégias de superação da opressão, sobretudo a partir de outras epistemologias que possibilitem pensar os sujeitos e as sociedades a partir de novos paradigmas que não os do norte. Somente a partir do que Quijano (2005) aponta como uma descolonização do saber se poderá produzir uma sociedade que consiga transpor as nefastas consequências do colonialismo nas Américas.

Logo, pensar Exu como uma alternativa epistemológica possibilita a produção de um conhecimento não eurocentrado, e talvez também desinstitucionalizado. É um recurso para a produção de saber não somente nos espaços formais, como propõem os estudos descoloniais, que apontam no sentido de pensar outras epistemologias, já que a universalização do saber que sustenta as universidades tem suas bases em epistemologias do norte ou eurocêntricas. Dessa forma, talvez Exu nos proporcione não só a possibilidade de um rompimento com a normatividade acadêmica, mas também epistemológica, autorizando-nos a pensar formas de produção de conhecimento

que passem não só por uma produção intelectual, mas por nossos corpos, nossas vidas.

As religiões de matriz africanas são a linha periférica que costura o pensamento de uma epistemologia de Exu. Cabe frisar que não há um aprofundamento teológico em nenhuma dessas religiões, trazidas aqui como signo. De forma que, por vezes, ao se falar do candomblé e em outras manifestações religiosas de matriz africana - quando se traz para a roda o candomblé ou entramos na roda - trabalhou-se, sobretudo, com os iorubas. Os iorubas tornaram-se mais conhecidos por conta do antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, do escritor Jorge Amado, do artista plástico Carybé e de alguns artistas como Clara Nunes e Dorival Caymmi. Em relação à umbanda, trabalhou-se com a literatura disponível a que tive acesso, porém minha vivência na umbanda e em Almas e Angola³, com certeza, perpassa a escrita, mesmo que nas entrelinhas. É claro, há também nesse texto múltiplas vozes, desses planos e de outros, diálogos, dialogias com pessoas de santo e também com as entidades.

Esse texto foi anunciado há mais de doze anos, época em que pensava fazer mestrado na área da antropologia. Ao jogar búzios com o famoso Pai Leco⁴ e perguntar se poderia pesquisar

³ Segundo Martins (2011; p. 37) O ritual de Almas e Angola teve sua origem no Rio de Janeiro. É, na realidade, uma ramificação da umbanda, porém com particularidades, que o aproximam do candomblé. [...] Almas e Angola hoje, sem dúvida, é um dos segmentos umbandistas que mais vem crescendo, tanto em número de adeptos como em quantidade de terreiros, principalmente em Santa Catarina.

⁴ Segundo informações da Prof^a Dr^a Cristina Tramonte: Pai Leco- Aléxis Teódolo da Silva, chefe da Comunidade Terreiro Abassá de Odê, foi um dos pioneiros do candomblé em Florianópolis, na sucessão da

“sobre” a religião, ele me responde, você tem obrigação de fazê-lo! Após mais de uma década, resolvo entrar no doutorado para pesquisar sobre mestiçagem. E assim foi por mais de um ano, até que, pelas mãos da escritora Elisabete Nascimento, Exu se apresenta, pela primeira vez, materializado em seu livro *Exu no Paço Imperial*. Na segunda vez, Exu já se apresenta na forma de teoria, durante o curso da professora Susan Aparecida de Oliveira, através do texto de Aimée Césaire, *Une Tempête*. Por fim, a confirmação veio com o Prof^o Dr. Dejair Dionísio que, ao fazer a numerologia dos búzios, declara: “É de Exu, seu trabalho é de Exu!”

Assim, é com ele que começo meu texto, no capítulo I *Quem Quiser Falar Comigo Não Precisa Procurar, Vá Aonde Tiver Samba Que Eu Vou Estar Por Lá... De Exu A Martinho Da Vila, Samba e Resistência Negra*. Nesse capítulo, apresento um pouco da história do samba e sobre como o gênero se tornou resistência. É também nesse tópico que encontro Muniz Sodré e faço a transposição de Exu da sincopa⁵ para a vida, para a epistemologia. Dou-lhe, então, voz e ele se apresenta, em suas diversas formas, saltando no texto a partir da obra de Césaire. Proponho, então, um diálogo com as epistemologias descoloniais, e trago para a roda quase um xirê epistêmico:

umbandista sua mãe Lídia Luíza dos Santos. Desenvolveu sua atividade a partir dos anos 80, na região insular de Florianópolis, tendo grande número de seguidores e de filhos e netos de santo. Faleceu no início da primeira década de 2000.

⁵ Elemento musical, segundo Sodré (1998; p 11). Sincopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte.

Walter Mignolo, Boaventura de Souza Santos, Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel e Maria Lugones, além de pensadores negros como Abdias Nascimento e outros.

No capítulo II, *Já Tive Mulheres De Todas As Cores...* Articulando Gênero e Raça nas Letras das Canções de Martinho da Vila, levo as mulheres de Martinho da Vila para dialogar com as feministas. E, como não poderia deixar de ser, a conversa inclui também Gilberto Freyre. Assim, proponho pensar a mulher como produto de um patriarcado que a consome como corpo - corpo fruta, corpo monstro, corpo cheiro -, objetificada pela empresa colonial e também, às vezes, pelo sambista. Nesse capítulo, discuto também a questão da mestiçagem como um dos problemas na sociedade brasileira, especialmente no que diz respeito às relações raciais, e sobre como esse aspecto contribui para a manutenção do mito da democracia racial e das desigualdades sociais.

No capítulo III, abordo a questão da religiosidade e a forma como, além de empoderamento, as religiões de matriz africana podem proporcionar uma leitura da realidade que desafia o universalismo europeu. Questões como gênero e raça são subvertidas: o feminino das religiões entra na roda e vem dançar, assim a pombagira debocha das certezas eurocêntricas e Iemanjá desafia o patriarcado. Da mesma maneira, Ossaim, numa lição de resistência ao epistemicídio, conceito elaborado por Sueli Carneiro (2005), dá as folhas, mas não as palavras mágicas.

I. QUEM QUISER FALAR COMIGO NÃO PRECISA PROCURAR, VÁ AONDE TIVER SAMBA QUE EU VOU ESTAR POR LÁ... DE EXU A MARTINHO DA VILA, SAMBA E RESISTÊNCIA NEGRA.

“Ele matou um pássaro ontem, com a pedra que somente hoje atirou. Se ele se zanga pisa nessa pedra e ela se põe a sangrar.” (VERGER, 2002, p. 48)

Pensar sobre o samba de Martinho da Vila implica pensar a importância desse estilo musical para a população negra no Brasil. Embora a origem do samba esteja fortemente ligada a manifestações culturais de países africanos, de onde vieram os negros escravizados, é em terras brasileiras que se configura como expressão essencial da cultura negra.

Segundo Moura (1995), o samba nasce na Bahia, criado pelos negros africanos e seus descendentes como um espaço de preservação cultural de elementos ancestrais africanos e estratégia de aglutinação da população negra, ainda no período pré-abolição:

Aparecem clubes carnavalescos liderados por africanos, crioulos e mestiços, já para o final do século, como a Embaixada Africana, os Pândegos da África, a Chegada da África, e muitos outros. Através dos nomes, claro estava o sentido de afirmação cultural do passado africano, parte se identificando com egípcios, abissínios, aparentemente alheios às suas origens, mas a maioria com motivos da África negra. (MOURA, 1995, p. 55).

Se a Bahia já se mostrava refratária ao número crescente de escravos alforriados, com a abolição da escravatura as condições de subsistência dos negros tornam-se ainda mais difíceis, provocando uma intensa migração de famílias para o Rio de Janeiro, conforme aponta Moura:

A Abolição engrossa o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos, fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes, e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, subalterno, em volta do cais e nas velhas casas no Centro. (MOURA, 1995, p. 61)

Esse espaço ocupado por negros e negras vindos da Bahia, no qual surge a “Pequena África” e onde as tradições culturais ligadas à africanidade são disseminadas e preservadas, será então o berço do samba carioca. Werneck (2007) levanta críticas a esse mito fundante do samba carioca e da casa da Tia Ciata como espaço de nascimento do samba. Mais que isso, aponta para uma negociação e aceitação dessa população pela elite branca, que, ao escolher este grupo, promovia um apagamento dos demais, da diversidade. Haveria, ainda segundo Werneck, uma preferência da elite branca pelos negros vindos da Bahia, em detrimento dos negros já radicados no Rio de Janeiro, majoritariamente bantos. Lopes (2011) aponta para os equívocos e preconceitos sofridos pelos bantos no Brasil, sendo

considerados inferiores ao malês, grupo arabizado que ocupou, sobretudo, o litoral baiano.

Werneck aponta alguns elementos que elegeram o grupo da Tia Ciata como referência do samba no Rio de Janeiro:

Ou seja, representando o último grupo africano a chegar no Brasil antes da extinção do tráfico transatlântico, por um lado, e por outro, poupados durante três séculos dos processos de hibridizações com a cultura européia, ou portuguesa, no Brasil colônia, este grupo cultural colocava-se estrategicamente numa posição de alteridade absoluta capaz de resguardar os modelos de branquitude presentes no país. Assim, Tia Ciata e sua comunidade negra baiana, prestava-se às necessidades dos brancos de afirmação do negro e da cultura negra como alteridade, como diferença, através dos seguintes aspectos:

_ A afirmação da presença negra no Rio de Janeiro como produto importado, de fora. O que fica visível ao contrastarmos a escolha desta comunidade para uma posição emblemática, frente ao contingente local, com formas religiosas, musicais e de festa influenciados por tradições bantas, rurais ou de uma urbanidade local, já explicitamente hibridizadas;

_ A necessidade de reconhecimento, imposta pelo contingente negro da população do Rio de Janeiro, que demandava respostas da elite branca. Assim, a eleição da comunidade de Tia Ciata será resultante da pressão e do processo de afirmação de presença da população negra, bastante agudizados a esta época. Processo do qual esta comunidade foi participante ativa;

_ A eleição de Tia Ciata e seu grupo também responde a um posicionamento estratégico da comunidade negra da Pequena África, em relação à elite branca;

_ A condição “estrangeira” da comunidade baiana vai possibilitar sua diferenciação em relação à população negra carioca. É esta diferença que vai possibilitar sua incorporação ao país que a elite branca buscava definir, como nação imaginada. (WERNECK, 2007, p. 100-101)

Dessa maneira, a forma como os negros vão ser incorporados pela elite branca da época passa por uma continuidade da “outrificação”, ou seja, quase uma folclorização, no sentido de que as diferenças dos negros baianos eram de maior intensidade do que a dos negros cariocas.

De qualquer forma, apesar das controvérsias e embora o samba tenha suas ramificações por todo o país, será no Rio de Janeiro que ele se desenvolve como símbolo nacional. Decorrem daí algumas negociações com a elite branca, que passa então a frequentar espaços da cultura negra. Locais com intensa concentração de negros e de negras possibilitaram um processo de trocas culturais e preservação do patrimônio imaterial dessa população, além de ser, à semelhança dos quilombos rurais, um espaço de identificação e proteção coletiva e individual.

Um dos elementos centrais de identificação desses negros migrantes foi, sem dúvida, o candomblé, que unia essas famílias baianas a partir da religião. Cabe salientar que, nas religiões de matriz africana, os integrantes do culto são chamados família-de-santo, sendo o parentesco elemento essencial à sociabilidade dos negros. Trata-se de um vínculo de solidariedade e co-responsabilidade entre eles.

Conforme o exposto, as religiões de origem africana ocupavam o lugar mais relevante no processo de preservação cultural da população negra, apesar das adversidades. A religião foi e é a fonte e guardiã dos valores espirituais, da visão de mundo que impulsiona a vontade de viver dos negros escravizados; torna-se, por vezes, indicadora de comportamentos, hábitos, danças, comidas e rituais. Enfim, a religião é potencializadora de uma identidade racial positiva, além de estabelecer uma ética própria. Imprime formas de relações sociais, organizações e hierarquias, estimulando a vida comunal. Estabelece ainda padrões estéticos próprios e formas específicas de comunicação e de acesso ao riquíssimo sistema simbólico, pleno de sabedoria.

Os terreiros irão se constituir como espaço de sociabilidade dos negros na diáspora, espaço de resistência e existência de negros e negras pós abolição. Com a perda da materialidade do espaço vivido em seus países, da terra, da família, coube ao negro, na diáspora, reinventar-se ou se “reterritorializar” a partir do simbólico, tal como afirma Sodré (1988):

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder do guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se “reterritorializar” na diáspora através de um patrimônio simbólico constubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses,

a institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e nas formas musicais. (SODRÉ, 1988, p. 50)

Esses espaços criavam condições de resistência coletiva.

Embora houvesse espaços reservados para os segredos rituais, e mesmo para articulações políticas dos negros, não havia um isolamento. Ao contrário, as casas das tias baianas passaram a ser locais de encontros festivos e de integração recreativa de negros e brancos, tornando-se, inclusive, um espaço de negociação com a elite branca. Cabe salientar que os povos negros trazidos na diáspora para o Brasil foram espalhados por todo o território brasileiro, mas houve predomínio de determinados povos em regiões específicas, como é o caso dos bantos no sudeste e dos nagôs⁶ no nordeste, sobretudo na Bahia. Com a ida dos negros baianos para o Rio de Janeiro, as trocas culturais e negociações foram essenciais.

Segundo Sodré (2007), a popula o negra vinda da Bahia, sobretudo na segunda metade do século XIX, ocupou principalmente o bairro da Saúde, ampliando esse território, mais tarde, pela zona chamada Cidade Nova. Nesses espaços,

⁶Segundo Helena Theodoro (1996, p. 62):

De maneira geral, podem ser apontadas como religiões negras:

- o culto *Nag * (proveniente da Nigéria, implantado pelos iorubás e seus descendentes, de língua iorubá – chama as forças da natureza de orixás);
- o culto *Jeje* (proveniente do antigo Daomé, implantado por descendentes da família real do Abomey, pelos fon ou mina de língua *jeje* - chama as forças da natureza de voduns);
- o culto *Banto* (proveniente de vários países: candomblé congo, candomblé angola, omolok , candomblé de caboclo, umbanda, jar , etc – chama as forças da natureza de inquices).

realizavam festas que, na maioria das vezes, entrecruzavam-se com rituais religiosos. Participavam de tais festas não somente o grupo originalmente migrante, mas também outros grupos étnicos já radicados no Rio de Janeiro, assim como os brancos também admitidos nesses espaços.

Mesmo que a diversidade étnica e as clivagens dentro destas fossem extremamente plurais, a conciliação em torno da necessidade de resistência e de sobrevivência foi essencial para que a cultura negra se forjasse a partir de um pluralismo. Não é possível, portanto, apreendê-la a partir de um paradigma unificado, universal. Prova disso é o xirê, a roda dos orixás no candomblé nagô. Em suas comunidades tradicionais, cada divindade era cultuada a partir de uma família (ou clã) e sempre ligada ao território, mas, no Brasil, as divindades são reunidas nos rituais de terreiro. Logo, no mesmo espaço, caberão diversos orixás, que serão cultuados por todo povo de santo daquela casa. O território se reconstrói no terreiro. A terra, antes ancoragem da cultura e da subjetividade, passa a ser materializada nos elementos dos orixás, Yansã dos ventos, Xangô do trovão, Ogum dos metais e da tecnologia, Nanã da lama, Yemanjá do mar e assim por diante ⁷, criando uma unidade pluralizada na diáspora, conforme explicita Sodré:

⁷ Segundo Verger (2002) Yansã ou Oyá: “Oyá (Oiá) é a divindade dos ventos, das tempestades e do rio Níger que, em iourubá, chama-se *Odó Oyá*. Foi a primeira mulher de Xangô, tinha temperamento ardente e impetuoso.” (p. 168); Xangô, deus do trovão: “Xangô é viril e atrevido, violento e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e malfeitores.” (p. 135); Ogum: “A importância de Ogum vem do fato de ele ser um dos mais antigos dos deuses iorubás e, também, em virtude da sua ligação

A construção do grupo “negro de terreiro” no Brasil obedeceu, como já se observou, a uma reterritorialização condensadora. A questão dos orixás: na África Ocidental, originalmente, uma região ou uma cidade tinha como patrono as vezes um único orixá, pois se supunha uma relação de ancestralidade entre a dinastia local e seu cultuado. Assim, um orixá Oxalufã predominava em Ifan; Oxaguiã, em Ejibé; Xangô, em Oyó e assim por diante. No Brasil, entretanto, os orixás concentravam-se numa mesma região ou cidade, propiciando a criação de um novo espaço mítico histórico, onde estava em primeiro plano a preservação de um patrimônio simbólico que seria responsável pela continuidade da cosmologia africana no exílio. (SODRÉ, 1988, p. 56).

Em termos políticos, essa negociação permitiu também aos negros e negras jogarem com os brancos o jogo da sedução, compartilhando elementos da sua cultura como forma de atração e encantamento, como nos aponta Sodré:

A cultura negra é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências -, os gestos, os cantos, o ritmo, a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relação de

com os metais e aqueles que os utilizam. Sem sua permissão e sua proteção, nenhum dos trabalhos e das atividades úteis e proveitosas seriam possíveis”; Nanã: “É considerada a mais antiga das divindades das águas, não das ondas turbulentas de Iemanjá, ou das águas calmas dos rios, domínio de Oxum, mas das águas paradas dos lagos e lamacentas dos pântanos.” (p. 240); Yemanjá: (“Mãe cujos filhos são peixes”) [...] Ela é representada nas imagens como o aspecto de uma matrona, de seios volumosos, símbolo da maternidade fecunda e nutritiva. (p. 190).

causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contigüidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca numa alucinada “liberação” sem fronteiras), a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite. (Sodré, 2005, p. 135)

Além da importância destes territórios como espaços de produção cultural, as casas das “Tias” na chamada Pequena África se constituíram também num local de comércio de serviços, venda de bebidas e quitutes. E mesmo de serviços espirituais, alternativa de subsistência, já que, não adaptáveis às demandas de trabalho da urbe e por conta do racismo, os homens negros não conseguiam empregos, sendo relegados ao trabalho informal. Dessa forma, as mulheres terão um papel importante na manutenção das famílias, utilizando suas habilidades domésticas como força de trabalho remunerado, porém a partir de outra racionalidade ainda não incorporada à lógica do capitalismo, como exemplifica Moura:

Eram comuns essas atividades entre os baianos na Pequena África, alguns como Tia Ciata, com seu comércio de doces e aluguel de roupas, ou Tia Bebianna, com seu ofício de pespontadeira, organizando pequenas corporações marcadas pela solidariedade de laços entre seus membros, geralmente já ligados pela nação ou pela religião. (MOURA, 1995, p. 95)

Uma das formas de ganho criadas por essas mulheres são as festas das quais participavam negros, mulatos e brancos de diversas camadas sociais. Embora ainda se configurassem como espaços guetizados, as casas das “Tias”, tal como já foi exposto anteriormente, eram espaços de encontros que permitiam, por vezes, a negociação de alguns benefícios junto aos homens do poder. Trocavam-se benefícios por participações nas festas ou mesmo por trabalhos espirituais. A exposição cultural dos negros também era de certa forma negociada, já que nem todos os brancos tinham acesso a todos os espaços e manifestações artísticas e de fé. Segundo Sodré:

A casa da tia Ciata, *babalaô-mirim* respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro depois da abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se os bailes (polcas, lundus, etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou o samba raiado; no terreiro a batucada. (SODRÉ, 1998, p. 15)

Pode-se destacar que, já na sua formação inicial, o samba traz em si estratégias de resistência, mandingas de capoeira, jogo de dentro/jogo de fora - que consiste na aproximação e afastamento dos jogadores, mediados pela ginga, pela malícia, também uma estratégia de negociação entre o que se abre ou não para os representantes do poder da elite branca burguesa. Portanto, embora alguns pesquisadores, como Vianna (2010),

apontem para uma mestiçagem do samba, há nesse estilo elementos de resistência política próprios dos negros, como a origem ligada às tradições africanas, o corpo implicado no movimento rítmico, a ligação com a religiosidade afro-brasileira e as táticas de proteção e negociação. Visibilizar o samba como uma música de raiz negra consistiria numa estratégia política, pois conferiria espaço e relevo a uma matriz renegada pelo racismo sem, no entanto, reivindicar purismo ou negar outras influências. Werneck a respeito de Vianna, argumenta:

O samba, segundo Muniz Sodré, é decorrente “do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil” (Sodré, 1998, p. 35). É nesta afirmação que possivelmente se apóia a classificação de Hermano Vianna (1995, p 122) do samba como forma impura de expressão. Na origem da descoberta de Vianna, está o fato assinalado por Stuart Hall (2003a), já citado aqui, acerca da composição complexa e híbrida de toda forma de cultura popular – e da cultura negra especificamente. Impureza essa que embute uma disputa política em torno das formas legítimas de cultura, como também acerca de quais são os agentes que devem ser legitimados no seu processo de elaboração e reprodução. É importante trazer a perspectiva de Stuart Hall em mente, especialmente a que aponta a não coincidência entre as hierarquizações de raça (ou classe social) e hegemonia. Esta perspectiva torna inócua, para dizer o mínimo, a pergunta colocada por Hermano Vianna ao se debruçar sobre o suposto “mistério” do samba. Desvendar este “mistério” significaria, para o antropólogo, o desvelamento da razão, ou razões, que

expliquem ou justifiquem a proeminência cultural de um produto originado em um grupo inferior racial e socialmente, notadamente a população negra. (WERNECK, 2007, p. 33)

Nesse sentido, apesar das contestações, a casa da Tia Ciata aparece como o local de origem do samba carioca para muitos pesquisadores, espaço historiografado e, por vezes, mitificado. Embora se saiba que houve muitas outras “Tias”, como observa Gomes (2010), a invisibilidade a que estas foram relegadas pode ser pensada como fruto da negação da mulher como protagonista social:

Identifiquei neste reduto a presença de musicistas como Ciata, Perciliana, Carmem do Ximbuca, Maria Adamastor, Amélia Aragão, Mariquita, entre outras. Trata-se, pois, de um mundo musical feminino desvalorizado, obscurecido por uma construção histórica criada pelas classes superiores, focada nos grandes personagens, nos grandes eventos supostamente importantes, no domínio da vida pública, na tradição escrita, com escassos ou mesmo nenhum interesse na face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres. (GOMES, 2010, p. 971)

O fato de Tia Ciata ser mulata e de ser casada com um médico negro certamente também foram elementos decisivos para que o registro deste período se desse a partir do seu nome, o que, por outro lado, não impediu que fosse praticamente invisibilizada a polêmica que a envolve como uma das autoras do

samba “Pelo Telefone”, considerado o primeiro a ser gravado no país⁸.

Assim, mesmo com a apropriação do samba como símbolo nacional, sobretudo pelo Estado Novo (1937-1945), esse mantém os elementos de resistência negra tanto nas suas letras como na sua forma musical.

No que diz respeito à letra de música, o samba configura-se como uma voz possível da população negra, retratando seu cotidiano e funcionando muitas vezes como “[...] um recurso pedagógico, um meio permanente de iniciação a sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade do grupo.” (SODRÉ, 1998, p. 15). Recurso este fortemente identificável nas composições de Martinho da Vila, quando, por exemplo, remete seus ouvintes - mas é sobretudo com a população negra que ele fala - a um reconhecimento da sua origem africana, mesmo que mítica ou simbólica, mas importante como elemento de identificação racial e de resistência:

Semba dos Ancestrais

Se o teu corpo se arrepiar
Se sentires também o sangue ferver

⁸ “Pelo Telefone” foi inicialmente composto como um samba de partido alto, onde cada canção é composta pelo coletivo num improviso versado na hora. Embora não seja visibilizada, havia participação das mulheres nessas rodas de samba, de forma que seriam elas também compositoras de diversos sambas que foram registrados por alguns sambistas. Para melhor entendimento, indico a tese de doutorado da Dr^a Jurema Werneck. WERNECK, Jurema. *O samba segundo as lalodês: Mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

Se a cabeça viajar
E mesmo assim estiveres num grande astral
Se ao pisar o solo
O teu coração disparar
Se entrares em transe
Sem ser da religião
Se comeres fungi quisaca e mufete de cara-pau
Se Luanda te encher de emoção
Se o povo te impressionar demais
É porque são de lá os teus ancestrais
Podes crer
No axé dos teus ancestrais
(VALENÇA e VILA, 1985)

Nesta canção, Martinho da Vila fala da sua experiência ao visitar Angola pela primeira vez em 1972, conforme relata em sua obra autobiográfica *Kizombas, Andanças e Festanças* (1992). “Tive a certeza da minha ancestralidade angolana com o estado emocional que fiquei quando estive em Angola pela primeira vez e pelas vibrações que sinto, até hoje, quando piso aquele solo.” Este foi um período em que o movimento negro, fortemente influenciado pelo pan-africanismo, lançou-se numa busca pelas suas raízes, remetendo-se a uma identidade quase sempre forjada a partir de uma África unificada e mitificada. Foi no bojo deste movimento de retorno à África que Martinho da Vila vai a Angola e compõe um semba, ritmo angolano considerado por ele uma das matrizes do samba, proporcionando aos seus ouvintes a possibilidade de uma ancestralidade, de um pertencimento perdido com a violência da escravidão. Milton Santos (2007), em seu livro *Espaço Cidadão*, fala da alienação produzida a partir do deslocamento, quando o sujeito passa a viver num espaço em

que não encontra elementos de memória, um espaço no qual não se sente pertencente, pois não ajudou a criar.

A partir daí, podemos pensar o impacto que o deslocamento sofrido pelos negros escravizados causou não somente neles, como também em seus descendentes. Não é a toa que existem relatos do tempo da escravidão que falam de escravos que morriam de banzo, uma tristeza pela perda da sua terra natal que os aniquilava até a morte: alguns sentavam diante do mar e se negavam a comer e beber. Definhavam até que, por fim, conseguiam voltar para seu continente, pois se o corpo escravizado permanecia na terra que não era sua, a alma se libertava e voltava para seu lugar de origem. Na umbanda, esse retorno é evidenciado pelos pretos-velhos, espíritos de escravos desencarnados que voltam através de possessão para ajudar os seus “filhos” na terra.

Em vários pontos cantados, faz-se a referência de que os negros vêm de “Aruanda”, que seria Luanda, de onde veio grande número de negros escravizados, notadamente para o Rio de Janeiro, berço da umbanda (ZACHARIAS, 1998). Somente com a morte era possível o retorno a esta África que foi se perdendo, assim como a história coletiva e pessoal desses negros na diáspora. Assim, a retomada a África, mesmo que mitificada, foi um elemento essencial para esses negros e negras que se viam rejeitados pelo racismo e, portanto, não brasileiros, mas já não mais africanos. A estratégia de busca da africanidade é um importante elemento para a produção de uma identidade étnica positiva.

Apesar de ser construída a partir de um imaginário coletivo sobre a África, essas identidades remetem a um pertencimento. É como se a dor do banzo, repassada de geração em geração, fosse amenizada. Se não há mais uma necessidade visceral de atravessar o Atlântico para voltar para casa, ainda havia em cada negro a necessidade de uma raiz, de saber de onde veio. Nos terreiros, sobretudo nos candomblés, essa África mitificada também é recorrentemente retomada como um referencial simbólico que proporciona aos negros e negras brasileiros a possibilidade de pertencimento e confere força para o embate, como afirma Oliveira:

A África mítica não obstante o desconhecimento das comunidades de terreiro sobre a África contemporânea, passa a ser a única “África possível”. Toma-se o mito por realidade, simbolicamente semantizada para a comunidade-de-santo, a África passa a ser um instrumento na luta ideológica contra a opressão que assola os negros, bem como fonte ou manancial de onde emerge a identidade do negro brasileiro. (OLIVEIRA, 2007, p. 30).

Aqueles que não teriam possibilidade de retorno aos países africanos de onde vieram seus antepassados podem, pela canção, imaginar-se angolanos. Além disso, acessam um conhecimento sobre a cultura de Angola que não teriam por outra via.

A letra de samba, por vezes, será um importante elemento de reconhecimento e reflexão, já que boa parte da população negra hoje ainda tem dificuldades de ingresso nas instituições de

educação formal. Assim, o texto cantado, muitas vezes, possibilita ao ouvinte informações a que não teria acesso por outra via, transformando-se em texto utópico e pedagógico. O impacto estético do samba está no fato que Sodré (1998) aponta como posição cultural, ou seja, sobretudo a partir de um lugar de onde o compositor se inscreve. A identificação entre o sambista e o ouvinte, portanto, é potencialmente transformadora.

Quando Martinho da Vila fala sobre “liberdade”, na canção *Tom Maior* (1969), seu ouvinte primordial certamente se identificará, já que o sentido dessa palavra será afetivamente reconhecido para os negros na diáspora, marcada ainda pela escravidão definiu muitos destinos. Apesar de a escravidão ter sido oficialmente abolida no Brasil há mais de um século, as marcas deixadas e as consequências são determinantes na formação da sociedade brasileira. Quebrar o silêncio constrangedor sobre a escravidão é, antes de tudo, possibilitar reflexões e ações em direção a um ajuste social diante das consequências do racismo. Assim, quando Martinho da Vila fala na canção ao suposto filho que vai nascer, “Vou ensiná-lo a viver onde ninguém é de ninguém”, refere-se diretamente à escravidão e à necessidade de, por meio da memória, possibilitar um futuro em que seu descendente “vai ter a felicidade de ver um Brasil melhor”.

Tom Maior

Esta em você
O que o amor gerou
Ele vai nascer, e há de ser sem dor

Ah! Eu hei de ver
Você ninar e ele dormir
Hei de vê-lo andar
Falar, sorrir
Ah! Eu hei de ver
Você ninar e ele dormir
Hei de vê-lo andar
Falar, cantar, sorrir
E então quando ele crescer
Vai ter que ser homem de bem
Vou ensiná-lo a viver
Onde ninguém é de ninguém
Vai ter que amar a liberdade
Só vai cantar em Tom Maior
Vai ter a felicidade de
Ver um Brasil melhor
(VILA, 1969)

O diálogo que o compositor propõe ao ouvinte traz elementos políticos que refutam a ausência de liberdade tanto na escravidão como na ditadura militar, período em que a canção foi composta. O compositor marca, dessa forma, o seu alinhamento tanto com o partido comunista como com o movimento negro. Nesse sentido, torna-se interessante a discussão sobre a incidência de um conteúdo político do samba permeado com a questão racial.

Embora seja nítida a raiz negra do samba, tanto pelos temas como pela própria musicalidade, não se pretende, no entanto, negar o diálogo do samba com o mundo global, branco, capitalista. As trocas são inevitáveis, assim como algumas negociações. Nenhuma tradição costuma sobreviver sem uma renovação. Havia ainda tensões e disputas entre os sambistas, como sobre a definição do que seria o samba, discussão que se

estende até os dias de hoje, sobretudo por conta da indústria cultural, como afirma Werneck:

Entre os diferentes aspectos embutidos nas disputas descritas acima, o que quero destacar é que está em jogo o poder de definição do que é samba, uma proposta de deslocamento deste poder de um grupo negro para outro, exemplificado inicialmente pelas disputas entre os baianos da Praça Onze e os cariocas do Estácio. Situação que também pode ser vista nos tempos recentes nas disputas entre o “samba de raiz” e o “pagode mauricinho”, que reeditam a velha polêmica, agora entre o samba carioca e o paulista. Que, neste caso, embute também a polêmica acerca da legitimidade e do poder da indústria cultural em definir formas mais adequadas de produção e veiculação do samba, polêmica esta que acontece dentro do mercado, ou seja, entre tendências diferentes da própria indústria cultural. (WERNECK, 2007,p. 119-120).

Para além das disputas e negociações, o que se pretende destacar é a possibilidade de um canal de comunicação privilegiado em que os temas pertinentes à população negra são retratados. Há pautas que, muitas vezes, são até mesmo antecipadas, como na canção *Nego vem cantar* (1974), em que Martinho da Vila instiga o sonho da universidade para uma população com baixíssima escolaridade, apesar do discurso lusotropical:

Nego, Vem Cantar

Nesta praia de sol tão intenso
Tanta gente a se bronzear
Onde há branco querendo ser preto
E mulato querendo esnoabar
Eu olhando pra onda que vai
Penso logo nas praias de além-mar
De além mar, de além mar
Vem, vem, vem
Nego
Vem pra minha terra
Ser igual a branco
Em qualquer cidade
Vem tentar um banco
De universidade
Vem, vem
Trabalhar nos campos
Ver os pirlampos
E tocar viola abessa
Vem, vem
Lutar pela vida
Sambar na avenida
Ah! Nego
Vem depressa
Nego, vem plantar
Vem cantar
Nego, vem plantar
Vem cantar
Vem, vem
Lutar pela vida
Sambar na avenida
Ah, nego
Vem depressa
(VILA, 1974)

Nessa composição, o autor dialoga com uma identidade étnica produzida no Atlântico Pardo, conceito pensado por Almeida (2000) para destacar a mestiçagem implicada nas trocas culturais quando fala das praias de além-mar. Mas, ao mesmo tempo em que se identifica com esta África abstrata, ao modo lusotropicalista, invisibiliza o racismo e a violência colonial

quando fala “Nego; Vem pra minha terra Ser igual a branco; Em qualquer cidade”. O pensamento cunhado a partir da obra de Gilberto Freyre, do Brasil como um modelo de democracia racial, aparece de forma explícita neste trecho. O Brasil seria o modelo do colonialismo português que deu certo. Em relação ao lusotropicalismo, um traço que unificava os países colonizados por portugueses, Thomaz pontua:

A fragmentação do território entre os diferentes continentes seria ilusória; ao encontrarmos o mesmo *espírito*, o mesmo patriotismo, a mesma língua, religião ou cultura, deparar-nos-íamos com uma continuidade de *outra natureza*. Por fim, o Brasil surge não apenas como exemplo de uma criação lusitana no passado, mas como a possibilidade de realização no futuro: o mesmo espírito manteria o Brasil próximo a lusa grei, e a independência não teria rompido com os laços espirituais existentes entre Portugal, as diferentes partes do Império e o sul-americano. (THOMAZ, 1996, p. 100).

O Brasil cantado por Martinho como “sua” terra aparece como um lugar de referência para negros e negras de outros países colonizados, como um lugar que se pode ser “igual a branco”. Nesse sentido, o compositor alinha-se a um discurso que camufla a violência racial. Por outro lado, na mesma estrofe, o sambista marca a importância do acesso à educação superior (“Vem tentar um banco de universidade”) num momento em que somente uma ínfima parcela da população tinha acesso à

educação: pensar em acessar uma universidade era, para a população negra, uma utopia a ser perseguida, um caminho não só de mobilidade social, mas também de participação efetiva no projeto de nação. Ao chamar o “nego” para universidade, Martinho cria uma nova possibilidade de sonho, e reforça a luta do movimento negro por educação em 1974, muito antes da implementação das políticas de ações afirmativas nas universidades, quando a política de cotas inexistia.

Além das letras, a própria estrutura do samba impõe a resistência. Sodré (1998) discorre sobre a síncopa como um elemento essencial presente no samba e no jazz:

De fato tanto no *jazz*, como no *samba*, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, maneios, balanços, dança. É o corpo que também fala – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica de movimento no espaço. O corpo exigido na síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Assim, também por colocar este corpo em movimento, o samba é um elemento potencializador de resistência e gera um impulso que retira o sujeito oprimido da inércia. Pela síncopa, o corpo é puxado para a ação, criando novas possibilidades de

existência, sobretudo de uma (re)existência coletiva, já que tradicionalmente o samba é mediado por um grupo.

É desse sistema que nos fala a síncopa do samba. A insistência da síncopa, sua natureza interativa constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte, irrompe a mobilização do corpo, mas também no apelo de uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. (SODRÉ, 1998, p. 67)

É exatamente nesse espaço da síncopa que se instala Exu, afirma Sodré (1998), mais especificamente Exu Bará, o dono do corpo, sem o qual nada acontece. Aquele responsável por qualquer movimento e mudança configura-se também como dono da fala. Somente a partir dele é possível acessar e manter o axé - força vital que permite a sobrevivência e a reação diante das adversidades sofridas pelos negros na diáspora.

Exu anarquiza o que está posto. Assim como para Sodré (1998), também Aimé Césaire (1971) recorre aos orixás como elemento estético de rompimento com o colonialismo.

Tomando Exu/Eshú é signo da subversão em *La Tragédia Del Rey Christophe – Uma tempestade*⁹, de Aimé Césaire. No

⁹ *La Tragédia Del Rey Christophe – Uma tempestade* de 1963, é uma peça escrita por Aimé Césaire, cujo texto seria uma contestação ao texto de Shakespeare *A tempestade*, que, acredita-se, foi escrita entre 1610 e 1611. Na peça de Césaire, as personagens são reinventadas e são agregados à cena orixás como Xangô, Ogum e, de forma mais

segundo ato, cena três, há o casamento de Miranda e Ferdinand. Adentram o recinto deuses e deusas romanos para abençoar a união – que não se configura somente como um casamento, mas como um acordo político articulado por Próspero – quando, de repente, entra Eshú e, com sua lâmina afiada, corta a sacralidade da cena e expõe a negociata. Em sua imoralidade/amoralidade, Exu, pelo reverso da ação, investe para moralizar o que está posto, conforme afirma Ortiz:

Roger Bastide, em seu estudo sobre o candomblé nagô, mostra que o caráter *trickster* desta divindade decorre justamente de sua qualidade de mediador; para o autor, Exu é “o regulador do cosmos, aquele que abre as barreiras, traça caminhos”. Se muitas vezes ele parece contrariar sua finalidade essencial (a ordem do universo), introduzindo no mundo divino e humano a desordem, as querelas, as desventuras, trata-se sempre do reverso do equilíbrio, sobre o qual ele vela com a maior atenção. (ORTIZ, 1991, p. 127).

Ao ser questionado por Miranda sobre quem era *Eshú* se anuncia: *(riendo) Y no te equivocas, linda doncella. Dios para los amigos, diablo para los enemigos! Y motivo de diversión para todos!* (CÉSAIRE, 1971, p. 163). Depois, antes de se despedir, Eshú deixa seu recado:

marcante e determinante, Exu, que incitando Caliban o torna (re)existente ao processo colonial representado no texto de Shakespeare. Para aprofundamento do tema, sugiro a leitura de ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O teatro negro de Aimé Césaire*. Niterói: Ed.UFF, 1978.

Eshú hace juegos de manos
 sacrificad a Eshú veinte perros
 para que no os juegue una mala pesada.
 Eshú hace un truco a La reina,
 Su Majestad pierde La cabeza, se levanta
 y sale desnuda a la calle.
 Eshú hace un truco a la novia
 Y hete aquí que el día de La boda
 se equivoca de cama y se encuentra
 ¡ en la cama de un hombre que no es el novio
 ¡ Eshú! La piedra que tiró ayer
 hoy mata al pájaro.
 Del desorden hace a orden, del orden desorden,
 ¡ Ah! Eshú es um travieso bromista.
 Eshú no tiene La cabeza puntiuguda, cuando baila
 Baila sim mover os hombros.
 ¡ Ah! Eshú es un alegre enredón.
 con su pene llama,
 Llama
 LLlama...
 (CÉSAIRE, 1971, p. 163-164)

Ao trazer Exu para a sua releitura de *A tempestade*, de William Shakespeare, Aimé Césaire cria uma fissura não só na estética universalista da obra, mas na colonialidade fundada na cultura greco-romana. Na cena, com sua chegada, as deusas romanas se retiram. Seu verbo e sua canção, assim como os de todos os colonizados, ferem os ouvidos de quem se nega a escutar. Com sua lâmina, Exu dilacera a razão universal, conforme afirma Almeida (1978):

Por outro lado, a ação de Exu prenuncia o caos. O mundo de Próspero, estratificado e imobilizado, onde a Razão tornou-se repressão e a harmonia, frieza e crueldade, será sacudido, como veremos, pela intervenção de Caliban; mas antes do Canibal, e perfigurando a sua re-volução,

irrompe a divindade negra, sem ser chamada, abrindo uma fenda na muralha bem-pensante do Senhor que, pela primeira vez, se descobre cansado e inquieto. (ALMEIDA, 1978, p. 137-138).

Segundo a tradição das religiões afro-brasileiras e conforme relato de Verger (2002, p. 78), Exu carrega uma lâmina escondida no alto da cabeça, “A lâmina (sobre a cabeça) é afiada, ele não tem (pois) cabeça para carregar fardos.” Logo, não é de se admirar que Césaire traga Exu precedendo a reação de Caliban, pois, como diz o oríkì, Exu é lâmina afiada, que estraçalha as certezas, que rompe com as relações coloniais, pois debocha do poder de Próspero e instiga a revolta de Caliban.

Em suas lendas, Eshù quase sempre apronta brincadeiras que desafiam a inteligência e os pudores dos deuses e homens. Ele burla as normas e é o moderno rebelde que corrói de forma ácida os valores estáticos e mesquinhos do sistema vigente que não conseguem sustar os desafios desestabilizadores do novo. (MOURÃO, 2012, p. 56)

Ao questionar os lugares e gerar incertezas, Exu rompe a colonialidade do poder/saber. Para Quijano (2005), o poder que organiza o chamado sistema-mundo¹⁰ dá-se não somente pela colonização, mas, sobretudo, pela produção de um saber que

¹⁰ O sistema-mundo é um conceito forjado por Immanuel Maurice Wallerstein, para explicar os mecanismos de trocas desiguais que acabaram por criar uma divisão internacional do trabalho, dividindo o mundo em economias centrais, periféricas e semi-periféricas.

legítima as diferenças como resultado do eurocentrismo. Ao inverter as posições deste poder/saber, Exu subverte as convenções estabelecidas, como muito bem ilustra a minissérie *Mãe de Santo*:

É justamente como força que se opõe a essas repetições esperadas que a imagem/conceito do Exu em algumas religiões afro-brasileiras se faz interessante. Numa antiga mini-série chamada “Mãe de Santo”¹¹, em um episódio que foi dedicado a Exu, contou-se uma bonita história. “Depois que Obatalá criou o mundo, foi descansar. E Exu começou a trocar tudo de lugar.” Um das ações de Exu, que é narrada nesse episódio, foi transformar as mulheres em guerreiras, opondo-se aos lugares determinados por Obatalá: “Lugar de mulher não é em casa cuidando de filho. Mulher tem que ser valente, ir pra caça, ir pra guerra.” (AREDA, 2008, s/p)

Ao anarquizar o que está posto, ao colocar em movimento, Exu é o movimento, altera os acontecimentos, potencializa o Caliban de Césaire, que *re-volta-se* contra o opressor. É dessa forma que Exu desnaturaliza a colonialidade e estilhaça a hierarquia fundada na herança colonial. Ao subverter classe, gênero, raça e geração, cria outros possíveis. Logo, Exu configura-se como uma opção epistêmica descolonial, um signo produtivo forjado a partir de outra racionalidade que não a razão imperial/colonial, conforme aspira Mignolo (2007) ao afirmar:

¹¹ Escrita por Paulo Cezar Coutinho, dirigida por Henrique Martins e exibida pela Rede Manchete em 1990.

Pretendo substituir a geo e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades etc, que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada). (MIGNOLO, 2007, p. 290).

Autores da chamada inflexão descolonial como Mignolo (2007), Quijano (2005), Grosfoguel (2010) e Lugones (2008), ou que vêm buscando pensar a partir de uma epistemologia sul, como Boaventura de Souza Santos (2010), apontam que a modernidade tem se organizado a partir de categorias estanques, binárias e hierarquizadas. Os teóricos da inflexão descolonial têm como objetivo pensar a partir de uma nova perspectiva de leitura do sistema-mundo. São teóricos sul americanos e caribenhos, que procuram pensar as consequências do que chamam de colonialidade do poder/colonialidade do saber.

Lugones (2008) assinala que a modernidade colonial teve como alicerce a dicotomia entre humanos e não humanos. Mulheres, indígenas e negros são relegados à categoria de não humanos, o que justificou o colonialismo e mantém hoje a colonialidade do poder como repositório da opressão e manutenção da exploração capitalista e das desigualdades sociais. Base desta dominação, a colonialidade do poder só foi possível pela colonialidade do saber, já que toda dominação tem como sustentação matrizes de saber que justificam o poder. A colonialidade do saber cria narrativas que constituem uma

universalidade que possibilita a outrificação e a hierarquização, tendo como polo positivo e de referência o homem, branco cristão, heterossexual e europeu. Conforme assinala Grosfoguel:

Esta estratégia epistémica tem sido crucial para os desenhos – ou desígnios – globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito da enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores. Passámos da caracterização de “povos sem escrita” do século XVI, para a dos “povos sem história” dos séculos XVIII e XIX, “povos sem desenvolvimento” do século XX e, mais recentemente, “povos sem democracia” do século XXI. Passámos dos “direitos dos povos” do século XVI (o debate Sepúlveda versus de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os “direitos do homem” do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes “direitos humanos” do século XX. Todos estes fazem parte de desenhos globais, articulados simultaneamente com a produção e a reprodução de uma divisão internacional do trabalho feita segundo um centro e uma periferia, que por sua vez coincide com a hierarquia étnico-racial global estabelecida entre europeus e não-europeus. (GROSFUGUEL, 2010,p. 47-48)

Visibilizar o conhecimento de outros sujeitos de enunciação seria uma estratégia descolonial. No entanto, mais do que um simples deslocamento, é necessário que novas formas de produção sejam experimentadas, que o formato acadêmico de poder se transfigure em algo vivo, para que não se

corra o risco de cooptação dessas produções periféricas. É preciso negociar, subverter, des-hierarquizar, des-moralizar o conhecimento. Nesse sentido, Exu aparece como um signo de extrema importância para um projeto de descolonização. Se o pensamento eurocêntrico muitas vezes recorreu aos mitos greco-romanos para fundar seu pensamento, trazer Exu para o centro e pensá-lo como signo da desobediência epistêmica, proposta por Mignolo (2008), significa propor outro padrão cognoscente, não linear, não único, não homogêneo.

Exu simboliza um princípio estrutural significante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na sua interseção cultural nos Novos Mundos. Senhor da encruzilhada e principalmente da encruzilhada dos sentidos e dos discursos, ele é um *tickster*, uma instância de mediação e significação através da qual a mitologia iorubá desliza pela religião cristã, mantendo uma enunciação diferenciada e descentralizadora. (MARTINS, 1995, p. 56)

Pensar o conhecimento a partir de Exu implica des-hierarquizar as culturas, pensar a cosmovisão produzida a partir do sul como uma possibilidade cognoscente até então negada pelo olhar folclorizado. Pensado a partir de uma colonialidade do poder/saber, seria, portanto, um exímio exercício descolonial:

As opções descoloniais e o pensamento descolonial têm uma genealogia de pensamento que não é fundamentada no grego e no latim, mas no quechua e no aymara, nos nahuatl e tojolabal, nas línguas dos povos africanos escravizados que foram

agrupadas na língua imperial da região (cfr. espanhol, português, francês, inglês, holandês), e que reemergiram no pensamento e no fazer descolonial verdadeiro: Candomblés, Santería, Vudú, Rastafarianismo, Capoeira, etc. (MIGNOLO, 2007, p. 292).

Assim, o pensamento negro produzido na diáspora e suas expressões culturais deixam de ser manifestações hierarquicamente inferiores, não-civilizadas, e passam a ser somente outras formas de pensar a realidade. Pensar uma epistemologia de Exu, como propõe Oliveira (2007) ao falar do paradigma de Exu, seria, portanto, ultrapassar as fronteiras em direção à encruzilhada, espaço híbrido por natureza, de cruzamento, de saídas e de chegadas, um lugar de cruzamentos de fronteiras, do vazio produtivo, do nada. A encruzilhada seria, destarte, o lugar máximo da tradução, já que para Santos (2008) o trabalho de tradução deve ser guiado a partir da sensação de carência e incompletude, o que gera a motivação para a busca de cruzamentos e convergências com diversas culturas. Esse cruzamento pode dar-se entre diferentes saberes e práticas, promovendo uma intensa interlocução entre saberes hegemônicos e não hegemônicos. Ou ainda entre saberes não hegemônicos na direção de saberes contra-hegemônicos. A multiplicidade de saberes possibilita a superação do paradigma universalista, tradicionalmente eurocêntrico e colonialista. Pensar a produção de conhecimento a partir da tradução cultural seria um trabalho político de descolonização do saber.

Grosfoguel aponta para três aspectos importantes para o processo de descolonição epistêmica:

- 1) uma perspectiva epistêmica descolonial exige um cânone de pensamento mais amplo do que o cânone ocidental (incluindo o cânone ocidental de esquerda);
- 2) uma perspectiva descolonial verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstracto (um particular que ascende a desenho – ou desígnio – universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projectos críticos políticos/éticos/epistêmicos, apontados a um mundo pluriversal e não a um mundo universal;
- 3) a descolonição do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados.(GROSFOGUEL, 2010. p. 457)

Proponho, já que Exu é movimento, reconhecer sua transposição possível para uma encruzilhada epistemológica, onde as epistemologias se cruzam. Seria, portanto, nesse espaço híbrido, no vazio gerado pelo colonialismo, pela sobreposição das epistemes, que Exu se instala e ejacula novas possibilidades de leitura do real, para além da razão iluminista. Como potência criativa, subversiva, multifacetada, polifônica e diaspórica, Exu gera resistência.

Exu é representado por um pênis ereto, signo da fertilidade, do novo, das novas possibilidades éticas e estéticas. Abre-se para todos os caminhos. Embora Exu seja

tradicionalmente vinculado ao masculino, Capone (2009) aponta para a existência de Exus femininos. Nesse sentido, podemos também nos remeter à figura da chamada Exu-mulher. Na umbanda, ela é chamada de pombagira, entidade que rompe com as prescrições sociais às mulheres, debochando da norma. Tal como o Exu masculino, ela usa da sexualidade para desestabilizar as certezas e o controle, haja vista que é na hora do gozo, do orgasmo, que a razão some e o corpo comanda. Por isso, sexo é de Exu, ele é o dono do corpo... Embora merecesse um olhar mais atento e uma discussão mais profunda, creio que a invisibilidade, ou pouca visibilidade, da Exu-mulher enquanto orixá se deva ao colonialismo e ao patriarcado. Ainda que algumas questões de gênero sejam positivamente diferenciadas nas religiões de matriz africana, de alguma forma as relações de poder entre gêneros acabam por influenciar a construção da racionalidade do povo de santo.

Independentemente do gênero, Exu reina na encruzilhada, nos caminhos que se cruzam, mas não se trancam. Nem tudo é diluído, há materialidade, pois é a terra o asfalto da encruzilhada, o seu chão. Mohanty (2008) aborda a criação do *Outro* terceiro mundista a partir de um olhar etnocêntrico do ocidental, remetendo-nos a importância de pensar as epistemologias e as suas consequências. Ou, como a autora observa em Foucault, entender como o conhecimento produz práticas sociais e subjetividades. Mohanty (2008) aponta ainda a importância da articulação gênero/raça/classe, assim como a necessidade de uma localização geográfica e temporal, evitando-se, assim, o

risco de produções desistoricizadas. Pensar o conhecimento a partir de Exu seria pensá-lo a partir da materialidade, já que, segundo Barcellos (2002), seus elementos seriam o fogo, a terra e o ar. Mas é na terra que se encontra seu assentamento, sendo deste modo, a partir das condições concretas de existência e da materialidade da herança colonial - ou melhor, seria despojo colonial - que será possível realizar uma leitura do real e criar novas estratégias de superação das desigualdades sociais. Só assim, ainda de acordo com Mohanty (2008), pensando a partir das produções advindas da resistência ou das lutas, será possível produzir epistemologias que efetivamente deem conta da complexidade das sociedades pós-coloniais.

Faz-se necessário atentar-se não somente para um conhecimento acadêmico formal, mas pensá-lo também a partir da periferia geográfica, dos espaços de resistência da favela, das religiões afro-brasileiras, das capoeiras, do *hip-hop*. Subverter não só o conceito, mas a forma. Entender, portanto, o texto para além do texto escrito, que está nas letras, mas também na corporeidade, na *performance*: a palavra como axé, como força vital, como potência de Exu.

O simulacro na verdade não apenas faz o jogo de embuste da sedução pela imagem e da multiplicação infinita dos signos-imagem, ele é, por definição, algo que ele sempre não é. Assim se comporta a cultura. Assim se comporta Exu. Exu é o pai do simulacro. Ao invés do vazio criativo, do absoluto nada, da inexistência de forma, Exu é a polivocidade dos seres, a multiplicação dos signos, a reverberação dos contextos que se traduzem

uns nos outros. Exu é a polissemia, polidialogia, policromia. Todas as cores são de Exu. Todas as vozes são dele. Todos os sentidos são por ele controlados. Exu é simulacro, pois o simulacro é sedução de olhares e sensações. (OLIVEIRA, 2007, p. s/p).

De todos os orixás, Exu é o mais próximo dos humanos, já que cabe a ele ser o mensageiro entre o Orun, mundo espiritual, e o Àiyé, o mundo físico. Por isso, ele é aquele que fala todas as línguas. Além disso, cria, mistura, inverte e subverte também a palavra, possibilitando a produção de novos conhecimentos, como afirma também Barbosa (2010):

Considerando-se que, segundo a cosmologia africana, Exu é o princípio e o fim, senhor dos encontros e dos desencontros, das encruzilhadas, das opções e da palavra poder-se-ia dizer que ele atua tanto no sistema religioso como no campo da fala/escrita. Na mitologia fon, “Legba é considerado ‘o linguista divino’, aquele que fala de todas as línguas e interpreta o alfabeto de Mawu para os homens e destes para os deuses” (GATES, 1988, p. 7) Se Ifá pode ser considerado a “metáfora do texto em si mesmo”, Exu representa as “incertezas da explicação”, a abertura e a multiplicidade de significados de cada texto, tornado-se, portanto, o próprio processo de interpretação (GATES, 1988, p. 21) (BARBOSA, 2010, P. 158).

Para tanto, é necessário, como sugere Spivak (1999), desaprender o privilégio, despir-se de uma racionalidade

universal, do confortável *locus* eurocêntrico do saber, para submeter-se ao desarranjo de Exu.

Exu aparece então como tradutor das palavras divinas, por isso ele introduz o acaso na ordem do mundo; enquanto intérprete das mensagens divinas, ele detém um poder de avaliação, que lhe permite alterar o destino dos homens. Roger Bastide, em seu estudo sobre o candomblé nagô, mostra que o caráter *trikster* deste divindade decorre justamente de sua qualidade de mediador; para o autor, Exu é “o regulador do cosmos, aquele que abre as barreiras, traça os caminhos”. Se muitas vezes ele parece “contrariar sua finalidade essencial (ordem do universo), introduzindo no mundo divino e humano a desordem, as querelas, as desventuras, trata-se sempre do reverso do equilíbrio, sobre o qual ele vela com a maior atenção” (ORTIZ, 1991, p.127).

Mesmo na transposição promovida pela leitura dos missionários católicos, Exu transforma-se em diabo: nem assim ele perde seu caráter *trikster*. Afinal, pensando no corte, também o diabo é aquele que traz o rompimento, é o anjo caído, aquele que ousa contestar Deus, que questiona e reivindica o seu lugar de poder, assim como o Caliban de Césaire (1971) ao rebelar-se contra Próspero. A entidade Exu, embora incorporada na umbanda como diabo, seria, segundo Ortiz (1991, p. 133-134) “[...] a única entidade que conserva ainda traços de seu passado negro [...]. Um primeiro significado de Exu pode ser inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional na moderna sociedade brasileira”.

O Exu entidade surge com a umbanda em meados do século XIX, conforme afirma Zacharias (1998), num sincretismo entre o Orixá Exu energia, o diabo, mas também com personagens segregados das cidades em processo de urbanização:

Este terceiro aspecto é representado por Exu com características muito peculiares. Apresenta o submundo das grandes metrópoles, a malandragem e a boa vida de forma desonesta. Seu personagem clássico é o seu Zé Pelintra. Sua iconografia é a de um homem jovem mulato, com terno de linho branco, chapéu panamá branco, gravata branca, camisa de seda vermelha e sapatos vermelho e branco e preto e branco, e geralmente carrega bengala branca. Especialista em negociações com o submundo da malandragem social, muitas vezes serve de intermediário entre níveis sociais diferenciados (classes produtivas e marginalizadas da sociedade). (ZACHARIAS, 1998, p. 44).

Grosfoguel (2010) sugere deslocar o paradigma universal de forma a questionar as certezas, já que não há repostas absolutas, mas verdades negociadas e pluriversais. Oliveira, também pontua a quebra do universalismo ao expor sua ideia de paradigma de Exu:

Na cosmovisão africana não se tem essa atitude proselitista – nem mesmo quando se trata de paradigmas. Além, alguém ou junto de Olodumare podem existir outros criadores. Além do paradigma Exu, poderão existir tantos outros paradigmas. Na cosmovisão africana, não se trabalha com a ditadura do significado ou com o império da

lógica racional-monológica, mas com a aceitação de que não há explicação lógica do mundo. Apenas há apropriações simbólicas do mundo através das narrações míticas que estão mais para assegurar uma arqueologia do sentido do que uma genealogia do mundo. (OLIVEIRA, 2007, s/p)

Em direção a uma des-moralização, no sentido de retirar o caráter moral do universalismo, Exu entidade, sobretudo os Exus malandros, também implicaria corte. Sua navalha seria o corte com a moral cristã e com a lógica produtiva. Sem a possibilidade de ascender socialmente pelas vias lícitas e normas da moral vigente, o malandro é aquele que “sobrevive”, negando os valores que muitas vezes serão o sustentáculo de sua exclusão. Sobrevive exatamente pela sua capacidade de transgredir as relações éticas, já que se constitui, sobretudo, como um sujeito híbrido, conforme afirma Macedo (2002): “Assim, o malandro [...] passa ao largo de uma previsibilidade tranqüilizadora para instaurar-se na heterogeneidade, no diverso, no impuro, remetendo-nos diretamente ao híbrido.”.

Nesse sentido, levanto a possibilidade de um paralelismo entre o malandro e o mestiço, sujeitos híbridos que transitam pelo imaginário popular brasileiro nas figuras do Zé Pelintra¹² ou

¹² Zé Pelintra é uma entidade do panteão umbandista brasileiro, mulato e malandro, que transita entre o submundo e a sociedade buscando superar as condições de miséria e sofrimento da população de baixa renda que migra para os grandes centros. Conforme texto de autor desconhecido, Zé Pelintra se define: “Também fui um homem que lutou contra toda exploração e sofrimento que o pobre favelado sofria no Rio de Janeiro. Nasci no sertão de Alagoas, mas os melhores e piores momentos da minha vida foram no Rio de Janeiro mesmo. Eu personificava a malandragem da época. Malandragem era um jeito

Pedro Arcanjo (e outros malandros e mulatos) como estratégias de resistência. Talvez seja possível pensar o Exu malandro, seu Zé Pelintra e sua falange, como híbridos produtivos no *Atlântico Pardo* de Miguel Vale Almeida (2007).

O antropólogo português Miguel Vale de Almeida criou, a partir do *Atlântico Negro* de Gilroy, a provocativa imagem do *Atlântico Pardo*, fazendo aparecer, na fricção das duas imagens, as diferenças étnicas, históricas e políticas que existem entre as experiências pós-coloniais do Norte e do Sul. Segundo o antropólogo português, se há um aspecto que possa integrar o Brasil na experiência pós-colonial que envolve os outros países de língua portuguesa, especialmente os países africanos, este aspecto é o da mestiçagem resultante da escravidão. Assim, a tarefa pós-colonial, no caso brasileiro, seria a de interpretar a questão da mestiçagem e suas implicações em termos de desigualdades sociais, raciais e de gênero, que perduram até os dias de hoje. (SCHMIDT, 2009. p. 803)

Exu entidade debocha do que está posto, ri, bebe, fuma e é extremamente sexualizado. É prazer e assim apresenta seu corte, ridicularizando as normas. Seria, nesse sentido, como afirma Almeida:

Exu que se define como *joueur de tour* (o pregador de peças) é na realidade uma contra-divindade, uma dessas figuras

esperto, “esguio”, “ligeiro”, de driblar os problemas da vida, a fome, a miséria, as tristezas etc.”(SEPE, 2007).

intermediárias inquietantes e cômicas estudadas por Bastide sob a denominação de *trickster*: “o *trickster* abre os caminhos que vão da natureza à cultura, de um compartimento do real a outro, e dinamiza o fluxo dos significados, a adivinhação e o jogo de palavras quebram as barreiras entre as classes de coisas, fazem curto-circuitar os significados, permitindo passar do jogo de espelhos ao princípio de causalidade, a explicação do surgimento de novas significações consistindo, freqüentemente, em inventar novos jogos de palavras, falsas etimologias ou em resolver as adivinhações que a natureza propõe à cultura. Do *trickster* portanto ao trocadilho, vemos se desenhar – um novo pensamento, genético. Acontece muitas vezes que, nos mitos, as mulheres dão a luz no momento em que lhes fazem cócegas para provocar-lhes o riso. E o riso constitui no domínio epistemológico, um procedimento maiêutico, dando luz a alteridade.” (ALMEIDA, 1978, p. 139)

Incorporar Exu como signo cognoscente das sociedades pós-coloniais seria “dar luz à alteridade”, realizar, ao modo de Santos (2010), verdadeiramente um trabalho de tradução. Já que, para o autor, traduzir seria uma importante estratégia em direção à construção de novas concepções sociais a partir da imaginação epistêmica e da imaginação democrática, buscando criar novos e transitórios paradigmas substitutivos ao antigo paradigma moderno. Nesse sentido: “O objetivo da tradução é criar justiça cognitiva a partir da imaginação epistemológica. O objetivo da tradução entre práticas e seus agentes é criar as condições para uma justiça social global a partir da imaginação democrática.” (SANTOS, 2010, p.135).

Pensar numa Epistemologia de Exu seria, portanto, arriscar-se na encruzilhada, mas também gerar resistência, promover a potência. Seria tomar Exu como o “próprio símbolo do ‘quilombismo’ criado por Abdias Nascimento” (2012): a capacidade de todos os negros na diáspora de resistirem e criarem novas formas estéticas e éticas em direção à superação das consequências da colonialidade.

Ao invocar Exu, ao pensar a cultura negra a partir de Exu, o olhar se amplia. É o olhar que não busca necessariamente unidade, mas respeito na diversidade. Portanto, olhar a obra de Martinho da Vila a partir da Epistemologia de Exu seria dar uma volta e captar o que ali é potência, movimento, impulso para a ação, empoderamento. Quijano marca o problema da totalidade:

Acerca desta totalidade é indispensável continuar a indagar e a debater as implicações do paradigma epistemológico da relação entre o todo e as partes em relação a existência histórico-social. O eurocentrismo levou virtualmente todo mundo a admitir que numa totalidade o todo tem absoluta primazia determinante sobre todas e cada uma das partes e que, portanto, há uma só lógica que governa o comportamento do todo e de todas e de cada uma das partes. As possíveis variantes do movimento de cada parte são secundárias, sem efeito sobre o todo e reconhecidas como particularidades de uma regra ou lógica geral do todo a que pertencemos. (QUIJANO, 2010, p. 94-95).

O sistema só aceita a diversidade a partir do momento que consegue cooptá-la, normatizá-la. As ervas usadas pelos indígenas e africanos passam a ser reguladas a partir de

princípios ativos cientificamente testados. Mas para o povo de santo as ervas só fazem sentido a partir da magia, do encanto de Ossaim, o dono das folhas:

Ossaim dá uma folha para cada orixá

Ossaim, filho mais velho de Nanã e irmão de Oxumaré, Euá e Obaluaiê,
Era o senhor das folhas, da ciência de das ervas,
o orixá que conhece o segredo da cura e o mistério da vida.

Todos os orixás recorriam a Ossaim
Para curar qualquer moléstia, qualquer mal do corpo.

Todos dependiam de Ossaim na luta contra a doença.

Todos iam a casa de Ossaim oferecer seus sacrifícios.

Em troca Ossaim lhes dava preparados mágicos:

Banhos, chás, infusões, pomadas,

Abôs, beberegens .

Curava as dores, as feridas, os sangramentos;

As desinterias, os inchaços e fraturas;

Cusrava as pestes, febres, órgãos corrompidos;

limpava a pele purulenta e o sangue pisado;

limpava o corpo de todos os males.

Um dia Xangô, que era o deus da justiça,

Julgou que todos os orixás deverieam compartilhar o poder de Ossaim,

Conhecendo o segredo das ervas e o dom da cura.

Xangô sentenciou

que Ossaim dividisse suas folhas com os outros orixás.

Mas Ossaim negou-se a dividir as folhas com os outros orixás.

Xangô então ordenou

que lansã soltasse um vento e trouxesse ao seu palácio
todas as folhas de Ossaim
para que fossem distribuídas aos orixás.
lansã fez o que Xangô determinara.
Gerou um furacão que derrubou as folhas das plantas
e as arrastou pelo ar em direção ao palácio de Xangô.
Ossaim percebeu o que estava acontecendo e gritou:
“Euê uassá!”
“As folhas funcionam!”
Ossaim ordenou que as folhas voltassem às suas matas
e as folhas retornaram para Ossaim.
Quase todas as folhas retornaram para Ossaim.
As que estavam em poder de Xangô perderam o axé,
perderam o poder de cura.

O orixá-rei, que era um orixá justo,
Admitiu a vitória de Ossaim.
Entendeu que o poder das folhas era exclusivo de Ossaim
e que assim deveria permanecer durante os séculos.
Ossaim, contudo, deu uma folha para cada orixá,
Deu uma *euê* para cada um deles.
Cada folha com seus *axés* e *afós*,
Que são cantigas de encantamento,
sem as quais as folhas não funcionam.
Eles também podiam realizar proezas com as ervas,
Mas os segredos mais profundos guardou para si.
Ossaim não conta seus segredos para ninguém,
Ossaim nem mesmo fala.
Fala por ele seu criado Aroni.
Os orixás ficaram gratos a Ossaim
E sempre o reverenciam quando usam as folhas.

(PRANDI, 2001, p. 153-154)

A lenda descrita de Ossaim mostra como é preciso negociação para se acessar o conhecimento, pois somente quem tem os segredos pode dividi-lo. É preciso um trabalho de tradução que permita que as trocas aconteçam, mas, para tanto, é imperioso reconhecer o saber do outro como equivalente e não hierarquizado: as folhas só funcionam com a magia de Ossaim.

Em relação à tradução, Santos (2010) aponta, inicialmente, para a diversidade cultural e a multiplicidade de experiências vividas na contemporaneidade como soluções, afastando-se do fatalismo que vê na fragmentação e na atomização sociais um problema. Percebe-se esta ausência de totalidade como solução. Problematisa-se a impossibilidade de pensar as saídas para a sociedade a partir de respostas universais. Somente novas formas de pensar as várias totalidades podem proporcionar convergências éticas e políticas na direção da superação das crises proporcionadas pelo capitalismo hegemônico. “Se o mundo é uma totalidade inesgotável, cabem nele muitas totalidades”. (SANTOS, 2010, p.30).

Crítico do universalismo, Santos (2010) aposta no trabalho de tradução como uma alternativa à teoria geral, como uma possibilidade de inteligibilidade das múltiplas experiências do mundo.

Logo, o trabalho de tradução deve ser guiado a partir da sensação de carência e incompletude, o que gera a motivação para a busca de cruzamentos e convergências com diversas culturas. Esse cruzamento pode se dar entre diferentes saberes

e práticas, promovendo uma intensa interlocução entre saberes hegemônicos e não-hegemônicos; ou, ainda, entre saberes não-hegemônicos na direção de saberes contra-hegemônicos. A multiplicidade de saberes possibilita a superação do paradigma universalista, tradicionalmente eurocêntrico e colonialista. Pensar a produção de conhecimento a partir da tradução cultural implica, sobretudo, um trabalho político de descolonização do saber:

O Trabalho de Tradução visa criar inteligibilidade, coerência e articulação num mundo enriquecido por uma tal multiplicidade e diversidade. [...] tradução é simultaneamente um trabalho intelectual e político. (SANTOS, 2008, p.37)

Santos assinala ainda que a centralidade do universalismo do conhecimento tem se dado a partir de relações de poder. Não é uma centralidade calcada na supremacia das ideias, mas antes na supremacia dos interesses dos que as sustentam. Como contraponto ao universalismo, sugere o universalismo negativo, que seria a impossibilidade de uma teoria geral.

A partir da supremacia de uma teoria geral eurocêntrica e racionalista, historicamente promovida pelo poder colonial, configurou-se a hegemonia do universalismo e da impossibilidade da legitimidade de outros saberes. Tal concepção foi amplamente disseminada como verdade inquebrantável nas agências oficiais de produção de conhecimento, como nas universidades e nas mídias, produzindo, inclusive no senso comum, a crença no universalismo eurocêntrico como verdade única e suprema.

De acordo com Santos (2010), o trabalho de tradução é complexo, pois, além da diversidade de culturas implicadas no processo, pressupõe uma postura contra-hegemônica. Assim, ele sugere pensar o trabalho de tradução a partir do pressuposto do universalismo negativo (ou a impossibilidade de uma teoria geral) e dos seguintes questionamentos: o que traduzir? Entre quê? Quando traduzir? Quem traduz? Traduzir com que objetivos?

O que traduzir?

Diante da multiplicidade cultural, Santos aponta para a importância da *zona de contato* como conceito essencial para o trabalho de tradução. Ou seja, é nesse “espaço” de intersecção que a possibilidade de um novo conhecimento pode se dar, entre as zonas ou campos sociais onde diferentes mundos, experiências e inteligibilidades podem se encontrar e interagir. Ele destaca também as zonas epistemológicas e coloniais neste processo:

As duas zonas de contato constitutivas da modernidade ocidental são a zona epistemológica, onde se confrontam a ciência moderna e o saber ordinário, e a zona colonial, onde se defrontam o colonizador e o colonizado.(SANTOS, 2010, p.130)

A negociação entre as partes deve respeitar, sobretudo, culturas que passaram por processos de colonização: os aspectos considerados demasiado importantes para serem expostos às zonas de contato, os aspectos impronunciáveis

devido a longos períodos de opressão e os silêncios altamente significativos e gritantes, mas muitas vezes insondáveis para serem objetos de tradução. Além disso, é preciso levar em conta as clivagens dentro das próprias culturas implicadas no processo.

Entre quê traduzir?

Em relação a essa questão, Santos destaca que o trabalho de tradução será sempre resultado de sensações de incompletude, de carência, de inconformismo e, conseqüentemente, da necessidade de reação de superação. É, portanto, comum a trabalho de tradução surgir de uma zona de contato colonial ou imperial. Tal processo estará implicado em relações epistemológicas desiguais, sendo necessário, ao modo de Spivak (2010), abrir mão do privilégio epistêmico em direção de uma zona de contato realmente efetiva. Nesse sentido, tornam-se essenciais zonas de contato horizontais em contraponto às relações imperiais e coloniais.

Quando traduzir?

Nesse ponto, o sociólogo problematiza que o simples contato entre culturas não garante o trabalho de tradução. Se não houver uma nova conjugação entre tempos, ritmos e oportunidades, o trabalho se tornará imperial. Ele marca, aliás, o perigo do que chama multiculturalismo reacionário, que consistiria num contato onde a hierarquia dos saberes permeia toda a relação, constituindo um processo de canibalização – ou,

talvez, *calibanização*¹³ Destaca também a importância de redimensionar esta relação a partir da temporalidade, levando em conta outros tempos para além do tempo linear. É interessante observar a descrição do Orixá Tempo/Inkice Kitembo, importante elemento dos candomblés no Brasil:

O tempo é tão importante que ele é um Orixá (e os africanos há muito sabem disso), tem um dito que diz O TEMPO DÁ, O TEMPO TIRA, O TEMPO PASSA E A FOLHA VIRA, muitas vezes precisamos que o tempo nos seja favorável, e outras não, precisamos de tempo curto e longo, com o bom uso do Tempo, muitas coisas se modificam, ou podemos modificar. (PORTAL GUARDIÕES DA LUZ, 2012).

O Tempo/tempo¹⁴, nas religiões afro-brasileiras propõe uma temporalidade que não está ancorada no tempo capitalista do relógio, mas tem a ver com a ancestralidade, com os períodos cíclicos da natureza Teríamos aqui um bom exemplo da importância da necessidade da conjugação dos tempos implicados no processo de tradução. O Tempo de uma casa de

¹³ Após a leitura de *Uma Tempestad* Aimée Cesaire, no curso *Caliban: epistemologia e tradução cultural*, ministrado pela Prof^a Dr^a Susan Aparecida de Oliveira, eu e minha colega de doutorado, Ma Cleuza Soares, passamos a nos referir ao processo de revolta e resistência ao colonialismo a partir do verbo criado por nós como *calibanizar*. Ou seja, torna-se o Caliban do Cesaire, que afronta o colonizador de forma violenta e não polida, aquele que não responde a um padrão burguês de educação: o sujeito que incomoda por explicitar e devolver toda a violência provocada pela crueldade colonial. Nesta forma de resistência, citamos sempre como exemplo Mano Brow e suas falas e letras ácidas, perturbadoras.

¹⁴ Trata-se aqui do orixá Tempo/Inkice Kitembo e o tempo nas religiões afro-brasileiras.

candomblé não começa com a abertura da casa; o Odu, o Axé, já era movimento muito antes. Ao colocar a questão do tempo no trabalho de tradução, evita-se, inclusive, o risco de pensar que a história deste saber ou prática começa com a presença dos atores implicados na zona de contato.

Quem traduz?

Diante da formação acadêmica por que passam os intelectuais contemporâneos, assentada, sobretudo, em epistemologias hegemônicas, cabe ao tradutor reinventar-se, ampliar seu campo de saberes em direção a uma formação cosmopolita. Para tanto, é necessário remeter-se a uma dimensão crítica que se funda na “carência, o sentimento de incompletude e a motivação para buscar noutros saberes ou noutras práticas as respostas que não se encontram dentro dos limites de um dado saber ou uma dada prática.” (SANTOS, 2010, p.133). Em termos práticos, o trabalho de tradução só pode ser exercido por representantes de grupos sociais e, por ter sua base na argumentação, exige capacidade intelectual. Cabe pensar, nesse sentido, a importância das cotas nas universidades como uma estratégia de formação de zona de contato. Segato (2005) afirma que um dos benefícios da presença de negros e indígenas nas universidades é a possibilidade de transformação da academia, pura tradução.

Como traduzir?

Para o autor, a tradução consiste num trabalho de argumentação, o que, logo de início, representa um desafio. Diferentemente de qualquer outro processo de argumentação, a

tradução não parte de uma premissa posta e acordada por tratar de diferentes culturas. Não há certezas partilhadas. Nesse sentido, as premissas - ou os chamados *topois* - terão que ser construídas, acordadas durante o processo.

Outra dificuldade apontada por ele é a questão da língua, especialmente quando o trabalho de tradução dá-se entre culturas que passaram pelo processo de colonização, posto que a língua foi elemento primordial no contato imperial ou colonial. Além disso, a questão da língua aponta para o problema da impronunciabilidade de aspirações de saberes e práticas que foram oprimidos na zona colonial.

Há ainda a questão dos silêncios, outro desafio ao trabalho de tradução. Traduzir os silêncios tão eloquentes em várias culturas certamente será uma das tarefas mais exigentes do trabalho de tradução.

Para quê traduzir?

O trabalho de tradução configura-se para Santos como uma alternativa às certezas utópicas da modernidade. A crença num caminho único que levaria automaticamente a uma superação dos problemas sociais tem sido questionada diante dos novos arranjos sociais. A certeza de que esse caminho único conduz para uma sociedade melhor encontra-se abalada. Pensar não somente em direção ao futuro, mas na construção de um mundo melhor no presente, coloca-nos diante da necessidade de identificar experiências de superação alocadas no presente em diversos lugares do mundo.

Traduzir, portanto, seria uma importante estratégia em direção à construção de novas concepções sociais a partir da imaginação epistêmica e da imaginação democrática, buscando criar novos e transitórios paradigmas substitutivos ao antigo paradigma moderno. “O objetivo da tradução é criar justiça cognitiva a partir da imaginação epistemológica. O objetivo da tradução entre práticas e seus agentes é criar as condições para uma justiça social global a partir da imaginação democrática.” (SANTOS, 2010, p.135).

II . JÁ TIVE MULHERES DE TODAS AS CORES... ARTICULANDO GÊNERO E RAÇA NAS LETRAS DAS CANÇÕES DE MARTINHO DA VILA

O samba, ao longo dos anos, configura-se como umas das mais importantes manifestações populares do Brasil. Através dele, as representações culturais foram evidenciadas. Crônicas populares e elementos do cotidiano aparecem nas letras das canções, onde as conquistas, as dores e os dissabores estão narrados. Se, no século XIX, os espaços de representação oficiais e eruditos eram de certa forma interditados aos Outros da modernidade urbana, se as cidades que começam a surgir aparecem para alguns como um espaço de possibilidade de ascensão social, para muitos, como as mulheres e os negros, a urbe será vivida a partir da margem: o acesso aos benefícios da modernidade não são para todos. Os espaços de representação, tanto nos discursos do Estado como na mídia, são refratários aos excluídos da modernidade, donde o samba aparece como uma possibilidade de representação dos negros subinseridos nas cidades. Ao longo dos anos, o samba segue se constituindo como um importante elemento da manifestação cultural da população negra. Nele, canta-se a política, a economia, a religião, os amores e, claro, um dos temas favoritos dos compositores homens: as mulheres.

Ao serem objetificadas pela arte, as mulheres são reificadas como mercadorias, corpos dóceis diante do olhar do outro. Ao tornar a mulher inspiração para as composições, cantando-as como produtos do desejo, a musa, a feiticeira, a

traidora, o espaço do protagonismo feminino no samba sofre um apagamento, e as mulheres são visibilizadas como sujeitos passivos nesse espaço cultural de resistência. Werneck (2007) desmonstra que este apagamento do protagonismo feminino no samba dá-se principalmente a partir das regras estabelecidas pela indústria cultural no início do século XX, tendo como objetivo a maior disseminação das produções e, com isso, maior lucratividade. Não por acaso, passa-se a gravar sambas que reforçam os lugares sociais de gênero:

É neste contexto que veremos, na produção de sambas de diferentes épocas, especialmente aqueles que chegaram à indústria de entretenimento, uma série de composições de exaltação das regras patriarcais e do machismo, incluindo a afirmação da submissão forçada e até violenta das mulheres. Isto se deu principalmente através de discursos que afirmavam e exageravam na representação da masculinidade do malandro e do sambista e, ao mesmo tempo, desvalorizavam e agrediam a mulher. (WERNECK, 2007, p. 135)

Martinho da Vila é um dos sambistas negros que conseguiu se efetivar no mundo da indústria fonográfica. Já na gravação de seu primeiro disco, *Terreiro, sala e salão*, emplaca vários sucessos. Dentre os vários temas abordados por ele, as mulheres têm um destaque especial. Agrega-se a isso, na obra de Martinho da Vila, sua relação com os países de língua portuguesa, sobretudo a triangulação Brasil–Portugal–Angola. Assim, sua representação das mulheres estará, inevitavelmente,

atravessada por contradições, ora manifestadas num elogio à mestiçagem, ora denunciando o racismo ou valorizando a ascendência africana. Além disso, outros dois elementos podem ser destacados na formação cultural do compositor: a militância no movimento negro e a aproximação com o partido comunista, o que o colocou em contato com o pan-africanismo e com o marxismo.

É no Exército que Martinho da Vila inicia seu contato com o pensamento de esquerda, como relata numa entrevista à revista *Carta Capital*: “Os sargentos eram todos janguistas, João Goulart sempre deu força aos militares de base. Quando veio o golpe, os sargentos eram malvistas. Na última semana de março (de 1964) foram todos desarmados.” (SANCHES, 2010, s/p.). Nesse sentido, mesmo sem estar formalmente envolvido com alguma organização, Martinho da Vila transitou por vários espaços onde a ideologia de esquerda circulava, como o movimento negro e o Teatro Opinião. Mesmo não se declarando como tal, desde 1960 Martinho da Vila é considerado comunista. Se não há naquele período um posicionamento político efetivo, por outro lado é possível verificar em sua obra vários indícios do pensamento de esquerda da época. Tais indícios surgem tanto na forma de suas composições – muitas vezes com letras explicativas, quase didáticas – como quando apresenta conteúdos ideológicos desse pensamento nas suas representações da sociedade. É o caso da canção *Você Não Passa de Uma Mulher* (1975):

VOCÊ NÃO PASSA DE UMA MULHER

Mulher preguiçosa
Mulher dengosa, mulher
Você não passa de uma mulher, ai mulher
Mulher tão bacana e cheia de grana
Mulher, você não passa de uma mulher
Olha que moça bonita
Olhando pra moça, mimosa e faceira
Olhar dispersivo, anquinhas maneiras
Um prato feitinho pra garfo e colher
Eu lhe entendo menina
Buscando carinho de um modo qualquer
Porém, lhe afirmo que apesar de tudo
Você não passa de uma mulher, ai mulher

Olha moça inteligente
Que tem no batente um trabalho mental
Q.I. elevado e pós graduada
Psicanalizada e intelectual
Vive a procura de um mito
Pois não se adapta a um tipo qualquer
Porém, lhe afirmo que apesar de tudo
Você não passa de uma mulher, ai mulher...

Menina moça também é mulher, ai mulher
Pra ficar comigo tem que ser mulher
Fazer meu almoço e também meu café
E não há nada melhor do que uma mulher
Bem mulher
(VILA, 1975)

Apesar de seu conteúdo impactante e desqualificante, já que nenhuma composição que traga a frase “*Você não passa de uma mulher*” pode ser vista como uma homenagem, a canção talvez passasse despercebida como mais uma dentre as tantas que reafirmam o “lugar” da mulher na sociedade brasileira. Na data de sua gravação, em 1975, foi declarado pela ONU

(Organização das Nações Unidas) o Ano Internacional da Mulher. Nesse período, também o movimento feminista no Brasil ganha força, influenciado sobretudo pelas produções teóricas feministas da Europa e dos EUA, assim como pela situação interna diante da repressão sofrida pela ditadura militar. Segundo Cynthia Sarti (2001):

O atual feminismo brasileiro nasce, nos anos 70, no panorama internacional que instituiu o Ano Internacional da Mulher (1975), favorável, portanto, à discussão da condição feminina e, ao mesmo tempo, no amargo contexto das ditaduras latino-americanas, que calavam, implacáveis, as vozes discordantes. O retorno a esta origem, naquele momento e naquele contexto político, nos remete à radicalidade posta na questão da mulher como uma questão fundamentalmente “conflituosa”, tanto nas relações entre o homem e a mulher, quanto em todas as relações de poder socialmente instituídas, articulando gênero e classe, como foi tantas vezes sublinhado sobre o caráter deste movimento, no Brasil. (SARTI, 2001, p. 32).

Os anos 70 configuram-se no Brasil como um período marcado pelas transformações sociais devido ao processo de urbanização e industrialização das grandes cidades. Na economia, há um crescimento que possibilita o aparecimento de novos postos de trabalho, o que permite uma maior inserção de trabalhadores no mercado de trabalho, incluindo aí a mão de obra feminina. Desse modo, é perceptível o diálogo de Martinho da Vila com a condição das mulheres e, sobretudo, com as

feministas, que apresentavam o acesso ao mundo do trabalho como uma das principais estratégias para a independência da mulher. Assim, o compositor enuncia esta conquista *“Mulher tão bacana e cheia de grana”* para depois desqualificar *“Você não passa de uma mulher”*.

Do mesmo modo, quando destaca o acesso das mulheres à educação, também uma das importantes pautas do movimento feminista até os dias de hoje, *“Olha moça inteligente. Que tem no batente um trabalho mental. Q.I. elevado e pós graduada”*, desprestigia em seguida a tal conquista *“Você não passa de uma mulher”*. Ainda diante da independência financeira e intelectual, essa mulher passaria a buscar recursos psicológicos para tratar questões emocionais. O trecho *“Psicanalizada e intelectual. Vive a procura de um mito. Pois não se adapta a um tipo qualquer”* volta, mais uma vez, a excluir sua condição qualificadora e seu esforço na busca de independência, reafirmando *“Você não passa de uma mulher”*.

Ao final da canção, retorna à divisão sexual do trabalho e ao lugar social determinado as mulheres. *“Pra ficar comigo tem que ser mulher. Fazer meu almoço e também meu café.”*. Martinho da Vila dá ainda indicativos do pensamento que cria um antagonismo entre o feminismo e o feminino *“E não há nada melhor do que uma mulher. Bem mulher.”*

Em seu artigo *Refutações ao feminismo: (des)compasso da cultura letrada brasileira*, Rita Terezinha Schmidt (2006) faz uma análise da representação do feminismo pelos intelectuais no

Brasil e argumenta sobre a necessidade de desqualificação do feminismo:

Vulgarizar o feminismo e associá-lo às noções de marginalidade e anacronismo para marcar a natureza de algo que não é bom, sadio e desejável para a sociedade brasileira tem sido parte da estratégia quase desesperada de parte de segmentos da elite intelectual, em sua tentativa de desqualificar os avanços sem precedentes das conquistas feministas em escala global nessas últimas décadas, [...]. (SCHMIDT, 2006, p. 766)

A autora argumenta que a história do patriarcalismo no Brasil fará com que haja ressonâncias no pensamento dos intelectuais brasileiros em relação às questões de gênero e raciais, que adotam um liberalismo que mantém intactos os privilégios das elites masculinas e brancas. Quanto aos intelectuais de esquerda, o silenciamento sobre a condição de opressão das mulheres, por si só, já demonstra o descarte do feminismo enquanto pauta correlata das discussões da sociedade brasileira por esse segmento da intelectualidade.

Paralelamente a isso, segue o discurso, comum até o final dos anos 70 e início dos 80, acerca de uma desarticulação das lutas de classes pela fragmentação em outras demandas. Esses discursos e silenciamentos perpassarão as representações culturais sobremaneira nesses anos, criando e sustentando um “antifeminismo”, que se transforma numa ideologia e que, como toda ideologia, espalha-se pelo senso comum, produzindo

práticas sociais e engendrando subjetividades a partir desse pensamento.

Não é de hoje nem de ontem que o termo “feminismo” sofre uma sistemática depreciação e deslegitimação nos mais diversos círculos letrados do país. Estou me referindo à assimilação de algumas idéias pelo senso comum esclarecido, as quais se cristalizam na representação do feminismo como um movimento extremista de libertação das mulheres (Women’s Lib) sustentado por uma ideologia homofóbica, monolítica, autoritária, engessada na história passada e, o que é pior, empenhada na transformação da mulher, destituindo-a de suas características femininas! Essa representação, em suas várias modulações de sentido, está presente não somente na esfera pública de produção e circulação de bens culturais, mas surpreendentemente também na esfera institucional de produção de conhecimento – na academia, mais precisamente –, onde se dissemina em discursos reducionistas, de conotação pejorativa e preconceituosa. (SCHMIDT, 2006, p. 766)

Também no movimento negro a questão de gênero foi negligenciada e uma demanda pautada pelas mulheres negras desde os anos 70, conforme relata Gonzalez (1984), expondo inclusive a especificidade do machismo e antifeminismo configurado no movimento.

Era justamente o da atuação das mulheres negras que, ao que parece, antes mesmo da existência de organizações do Movimento de Mulheres, reuniam-se para discutir o seu

cotidiano marcado, por um lado, pela discriminação racial e, por outro, pelo machismo não só dos homens brancos, mas dos próprios negros. E não deixavam de reconhecer o caráter mais acentuado do machismo negro, uma vez que este se articula com mecanismos compensatórios que são efeitos diretos da opressão racial (afinal, qual a mulher negra que não passou pela experiência de ver o filho, o irmão, o companheiro, o namorado, o amigo etc, passarem pela humilhação da suspeição policial, por exemplo?). (GONZALEZ, 1984, p. 8-9)

Diante desse quadro, torna-se possível compreender que Martinho da Vila representava um pensamento atrelado a um pensamento de esquerda, que reivindica uma sociedade “justa e igualitária”, como declarado em tantos discursos panfletários, ou, de forma mais elaborada no pensamento acadêmico e cultural, desde que este “igualitário” seja para uma elite masculina, branca, heterossexual e cristã. Assim, ainda que problematizando a questão racial de forma contundente, Martinho da Vila não consegue incorporar outras demandas sociais, sobretudo a questão de gênero. Entre as diferentes identidades/diferenças, tem sido um desafio não só para os movimentos sociais, mas também para a academia, articular gênero/raça/classe e outras demandas, o que talvez implique uma das tarefas primordiais do nosso século. O desafio de pensar o patriarcado intersectado – ou, mais do que isso, como produto do colonialismo - tem sido um dos desafios dos teóricos descoloniais. Lugones (2008) alinha-se aos autores decoloniais como Quijano e Mignolo na compreensão de que a criação de

um sistema baseado no universalismo europeu criou hierarquias, elemento fundante da modernidade e perpetuante desse processo de exclusão ou apagamento. É também um elemento constituinte a colonialidade do poder/saber, que atua na manutenção das relações de opressão de gênero, raça e classe. Nesse sentido, há que se atentar para a crítica dos limites das teorias críticas de classe e do próprio feminismo para pensar a situação das mulheres latino americanas e, mais especificamente, das mulheres negras brasileiras, tal como aponta Cardoso:

É meu pressuposto que, para as feministas negras, as resistências e enfrentamentos ao poder instituído, as atitudes e comportamentos de insubordinação, ao longo da história, são percebidos como exemplos de inspiração para uma práxis feminista negra, que a história das mulheres negras brasileiras contra as relações patriarcais constitui a genealogia de um pensamento feminista negro e imprime a diferença nas memórias históricas dos feminismos. (CARDOSO, 2012, p. 86).

Logo, se o próprio feminismo ancora suas críticas num modelo eurocêntrico, pensar a condição das mulheres negras brasileiras exige uma ruptura, uma quebra diante de um modelo centrado na razão. Para as mulheres negras brasileiras, as religiões de matriz africana têm sido um espaço de empoderamento e uma possibilidade de compreensão das relações de poder. Ao deslocar as questões de gênero e poder de uma lógica binária e hierárquica, as religiões de matriz

africana permitem outras possibilidades de existência. A questão das religiões relacionadas ao empoderamento de mulheres foi trabalhada por algumas autoras como Bernardo (2003); Carneiro e Cury (2008); Theodoro (1998 e 2008). Também Werneck (2007) fala da importância dessas religiões ao destacar a figura das *lalodês*:

Segundo algumas das tradições afrobrasileiras do Candomblé especialmente conhecidas pela transmissão oral de lendas contadas no cotidiano das comunidades religiosas, *lalodê* é um dos títulos dados a Oxum e a Nanã. [...] Ambas, Oxum e Nanã, são notáveis por suas ações de confronto ao poder masculino e pela reafirmação da igualdade e dos poderes das mulheres. Daí serem chamadas de *lalodês*. Ou seja, o título decorre de sua ação política em defesa da condição feminina como detentora de poder e de capacidade de luta. (WERNECK, 2007, p. 67)

A forma como são vivenciadas as lendas nas comunidades de santos propicia uma fissura na lógica patriarcal onde mulheres estão sujeitas a subalternização. Nas religiões de matriz africana, as mulheres contestam esses lugares. Histórias são contadas e recontadas nas comunidades de santos como exemplos de inconformidade diante das situações de opressão. Assim, Iemanjá nega-se a ser simplesmente dona de casa. Oxum exige fazer parte do conselho dos orixás e apropria-se do poder do fogo de Xangô. Alguns orixás femininos trazem armas consigo, num aviso de que não serão passivas diante da opressão. Portanto, para entender e potencializar o feminismo negro, é preciso abrir-se para outras possibilidades de compreensão da

realidade, ou seja, é preciso realizar o Padê de Exu¹⁵ para entender as diversas encruzilhadas das resistências e protagonismos das mulheres negras na diáspora.

Apesar da possibilidade politizadora dessas religiões, as tensões causadas pela colonialidade do poder estão presentes e implicam, mesmo para o povo de santo, num posicionamento crítico diante do patriarcado e das consequências ideológicas da empresa colonial. Nesse sentido, ao analisar a obra de Martinho da Vila, percebeu-se que a mulher, muitas vezes, é representada a partir dos discursos que tradicionalmente apresentam a questão de gênero/raça no Brasil. Por um lado, a questão da mulata surge como um híbrido lusotropical quando o compositor reproduz o discurso da mulata desejável e a associa a cheiros e sabores. Paradoxalmente, por outro lado, apresenta-se a valorização da mulher negra (preta) numa afirmação da sua ascendência africana.

Na letra de *Mulata Faceira* (1978), podemos perceber representações do discurso social sobre a mulata:

Mulata Faceira

Mulata faceira
Cheia de empolgação
Parecia uma feiticeira que mandava no meu coração

¹⁵ Exu é potência, é movimento! Portanto, nada começa, nada acontece sem ele, de forma que o Padê de Exu seria um ritual onde ele é chamado para gerar movimento e fazer o ritual acontecer. Por conta da assimilação que houve com o diabo no novo mundo, em algumas casas de santo o Padê de Exu seria chamado também de Despacho de Exu, onde o intuito seria afastar Exu do ritual para que não cause perturbações.

Mulata faceira
 Cheia de empolgação
 Se banhava lá na cachoeira, cachoeirinha
 Se enxugava no meu barracão
 Com ela muito eu dancei
 Carnavais brinquei
 E dos seus carinhos desfrutei
 Sempre que estava no aconchego
 Me chamava de meu nego
 Fazia tudo para me agradar
 Eu ficava cheio de chamego
 Abusando do gosto de amar
 Mas por coisas banais a mulata brigava demais
 E um dia eu vacilei
 Ela também vacilou
 Vacilou, eu castiguei
 Tudo se acabou
 Se acabou, sem chegar ao fim
 Camarada Almir Guineto, acha essa nega pra mim
 Se acabou sem chegar ao fim
 Encontrei com essa nega, lá em Quixiramubin
 Se acabou sem chegar ao fim
 Gosta muito do meu samba
 Toca no meu tamborim
 Se acabou sem chegar ao fim
 A cocada da nega é gostosa e o pé de moleque, tem amendoim
 Se acabou sem chegar ao fim
 Me chamo Martinho da Vila e ela me chama de Martin
 Se acabou sem chegar ao fim
 Se essa nega não lhe serve, deixa essa nega pra mim
 Se acabou sem chegar ao fim
 Só depois que ela morrer e não vai ter nem gurifim
 Se acabou sem chegar ao fim
 Era a flor mais perfumada que existia em seu jardim
 Se acabou sem chegar ao fim...
 Amor não é brinquedo
 (VILA, 1978)

Do mesmo modo como em algumas outras obras literárias brasileiras, Martinho da Vila reproduz o discurso da mulata desejável e a associa a cheiros e sabores, confirmando a afirmação de Corrêa (1996):

Seria preciso o talento de Lévi-Strauss para fazer o inventário da rica coleção de ervas e especiarias utilizadas nas metáforas dos cheiros, gostos e cores evocados nas frases nas quais a mulata é sujeito: manjerição, cravo e baunilha nas de Aluísio Azevedo (*O cortiço*, 1890); cravo, canela e alecrim nas de Jorge Amado (*Gabriela, cravo e canela*, 1958; *Tenda dos milagres*, 1969); mandioca doce nas de João Felício dos Santos (*João Abade*, 1958). A lista poderia continuar, mas podemos resumi-la no verso de Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, 1932): "Tens um sabor / bem do Brasil". Além de cheirosa e gostosa, a mulata é muitas outras coisas nesses e em outros textos: é bonita e graciosa, dengosa e sensual; em suma, desejável. As categorias gênero e raça articuladas são essenciais para a compreensão da mulata. (CORRÊA, 1996, p. 39, grifo da autora)

Na tentativa de discorrer criticamente sobre a questão da mulata, penso ser essencial trazer para a discussão, além da questão de raça, a categoria de gênero. E, embora ambas sejam categorias que busquem a superação da naturalização e hierarquização binária homem/mulher, negro/branco, cumpre notar que são categorias distintas, mas que se articulam, como no caso das mulatas.

Sendo assim as personagens mulatas e mestiças são entendidas a partir da racialização do gênero. Nas obras literárias naturalistas o seu lugar cativo foi aquele da amoralidade e da promiscuidade herdadas das senzalas. Ocorreu neste caso que a inevitabilidade do meio e da biologia impediu

uma leitura diferenciada da sociedade brasileira, que confluiu em hierarquias de gênero e de raça, produtoras de associações diretas entre cor escura e sexualização. Este processo de racialização do gênero feminino aloca a mulata fora do espaço higienizado do casamento. Eram mulheres bonitas, mas estigmatizadas devido ao seu fenótipo, marcador físico da herança genética indesejável. Expõe-se assim esta forma particular de racialização e sexualização centrada na cor da pele e que mantém como modelar os traços culturalmente associados à branquitude. (CARVALHO; RODRIGUES, 2009, p. 4)

As autoras, de acordo com essa citação, sugerem que a racialização da mulata remete à questão do desejo colonial do homem branco frente à mulher mestiça que, híbrida, traz em si os atributos tanto da mulher negra como os da branca, mas que ainda carrega no seu corpo o estigma da negritude, que impossibilita a efetivação de uma relação afetiva. Schmidt (2013) aponta para a forma como o discurso de Freyre sobre o encontro sexual e interracial atualiza, ainda hoje, uma relação de opressão que confere manutenção às desigualdades de gênero e raça na nossa sociedade.

Abdias (1980) expõe a violência da mestiçagem, processo configurado na colonização a partir de uma imposição do mais forte sobre o mais fraco. As relações de poder impedem que haja realmente um encontro, já que aquele ou aquela que encontra-se submetido(a) ao poder do dominante não tem a possibilidade da escolha. Como consequência da falta de simetria, aponta para o

que chama genocídio, já que a mestiçagem pode significar o desaparecimento físico ou cultural de uma raça:

O abuso sexual da mulher africana e da mulher negra brasileira é mais do que simples abuso: é genocídio, fácil de constatar no crescimento da população mulata e no desaparecimento da raça negra. [...] O crime de estupro sexual cometido contra a mulher negro-africana pelo branco ocorreu através de gerações. Até os filhos mulatos, herdeiros de um precário prestígio de seus pais brancos continuam a prática desta violência contra a negra. (ABDIAS, 1980, p. 233-234)

Na letra da canção, destacam-se alguns versos como representantes dessa relação: *branca + negra = mulata*; ou, às vezes, *negra + branca = mulata*; ou ainda *mulata ≠ branca ≠ negra*. Como exemplos, podemos citar: “*Parecia uma feiticeira que mandava no meu coração*”, onde podemos reconhecer o destaque à sua polaridade negra, remetida a uma africanidade selvagem, mítica e mística da feiticeira. Por conta desse suposto encantamento, isentava o homem do processo de sedução, já que este nada podia fazer diante da magia dessa mulher, conforme afirma Carneiro (2002):

Assim a mulher negra é mostrada como responsável por atrair o homem com seus dotes, envenenando-o, embriagando-o e isentando-o de qualquer culpa, afinal de contas, ela é “irresistível” e até certo ponto, indispensável. (CARNEIRO, 2002, s/p)

Por outro lado, ser feiticeira também embute uma relação de poder. Oxum é a grande feiticeira, dona da vida das águas doces, da fertilidade e do amor. Com seus encantos, é capaz de gerar a vida ou secar tudo, da terra ao ventre. Feiticeiras também são temidas - lá Omi Oxorongá é considerada pelas *Geledés* a face oculta de Oxum – e capazes de se transformar em enormes pássaros, destruindo tudo ao seu redor. Assim, a feiticeira cantada por Martinho pode ser a doce Oxum, que seduz e encanta, ou lá Omi Oxorongá, que misturam encantamento, prazer e medo.

Os orixás femininos cultuados no candomblé, como Oxum, Iemanjá, Nanã, Obá, Euá e Iansã, representam a os aspectos socializados das Yιά Mi; são suas remanescentes, mas já se situam no limiar da civilização, embora o mesmo receio expresso com respeito às Yιά Mi se verifiquem em relação aos orixás femininos citados, quando invocados em seus aspectos negativos, que remonta imediatamente às mulheres primordiais. Os aspectos anti-sociais dos orixás femininos são temidos por todo povo de santo. A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento de contrários a suas qualidades. Desta forma, como provedora de filhos, pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes e os males de amor, quando irada. (CARNEIRO e CURY, 2008, p. 126),

Na mesma canção, porém, ressaltam-se aspectos que podem retratar o comportamento estereotipado da mulher branca submissa “*Fazia tudo para me agradar*”, mas que também podem esconder o jogo de negociação, muitas vezes estratégia primordial de sobrevivência das mulheres escravizadas. Em

muitos momentos, o jogo da sedução foi usado pelas mulheres negras, principalmente no período de escravidão, para conseguir proteção ou benefícios.

Logo em seguida, a canção polariza aspecto irracional da negritude, *“Mas por coisas banais a mulata brigava demais”*, recorrendo ao estereótipo social da “nega maluca”, ou seja, da mulher negra briguenta. Isso induz a legitimidade da violência, conforme atestam os versos seguintes *“E um dia eu vacilei Ela também vacilou Vacilou, eu castiguei”*. Se a violência contra as mulheres configura-se como um dos maiores desafios da sociedade atualmente, alguns elementos são agregados quando se realiza um recorte sobre as mulheres negras, tal como a coisificação do corpo feminino negro materializado no processo de escravização: um corpo mercantilizado do qual se toma posse, um corpo também animalizado, que pode ser domado, castigado. Nesse sentido, aponta Schmidt (2009):

Parece excessivo, mas é exatamente isso: a violência exercida pelos homens contra as mulheres, no Brasil como em qualquer parte do mundo, é autorizada pela sociedade patriarcal. Ao associar corpo feminino, violência e cultura patriarcal, a ministra de Políticas para as Mulheres nos aponta a direção de um debate fundamental a ser feito com maior rigor no Brasil: sobre o legado tenso e mal resolvido do patriarcalismo escravocrata e seus desdobramentos em termos de desigualdades e violência de gênero, classe e raça. (SCHMIDT, 2009, p. 799-800).

Carneiro (2003) também ressalta que a forma como se deu a construção do Brasil deu-se a partir do estupro de mulheres negras e indígenas, principal pilar do mito da democracia racial. Essa violência se reatualiza pela coisificação do outro: antes escrava, agora empregada doméstica. Ou ainda como “mulata profissional”: a negra continua a ser mercadoria e, como tal, descartada ou destrutada conforme a vontade dos herdeiros materiais ou ideológicos dos senhores de escravos.

A coisificação da mulher negra aparece também em outro trecho da canção, quando há a representação da mulher negra/mulata, que, além de boa de cama, é boa de mesa, “*A cocada da nega é gostosa e o pé de moleque tem amendoim*”. Podemos pensar nessa frase a partir de duas significações: por um lado, a partir do estereótipo destacado por Pinho (2004), da imagem da baiana como boa cozinheira, uma legítima representante da negra escravizada; por outro, como a mulher transfigurada em comida, transformando-se em objeto de satisfação do homem.

Por fim, depois de transitar entre as duas polaridades, remete-se a uma representação típica da mulata “*Era a flor mais perfumada que existia em seu jardim*”.

Na letra da canção, Martinho da Vila, como um representante do pensamento brasileiro, apresenta as contradições inerentes à condição da mulata em nossa sociedade, transitando por estereótipos que, por vezes, delineiam os destinos dessas mulheres, conforme destaca Pinho:

A duplicação dos estereótipos como representação e como destino para algumas destas mulheres sugerem um pesado constrangimento para seu enquadramento social. Na ordem racial sexual naturalizada, o destino das mulheres negras é traçado também pelos estereótipos que acomodam a contradição incorporada em seus corpos e os inscreve no regime local de subordinação. (PINHO, 2004, p. 115)

A mestiçagem aparece recorrentemente na obra de Martinho da Vila e é sempre apresentada como um ideal de brasilidade ao modo de Gilberto Freyre. É um híbrido produtivo.

Um dos primeiros intelectuais a problematizar a mestiçagem nos seus estudos foi Gilberto Freyre (2004) em *Casa-Grande e Senzala*. Na obra, ele aponta que a mestiçagem foi a grande marca da empresa colonial portuguesa no Brasil. Realizando um procedimento que percorre os caminhos da história e da antropologia, descreve o colonizador como alguém propício à mestiçagem devido à sua estreita relação com os países africanos, sobretudo os de religião muçulmana.

Esse traço apresenta uma característica que envolve a particularidade mais problemática da leitura empreendida por Freyre (2004) em relação à mestiçagem: qual seja, a desta caracterizar-se como um dispositivo que atenua todos os elementos antagônicos presentes nas culturas. Se, por um lado, o colonizador português não cessou de confraternizar com negros e indígenas, ele o fez sempre a partir da expropriação, do sadismo e da perversão sexual. Isso quer dizer que, reiteradamente, a mestiçagem não é algo natural, mas uma

consequência das relações de poder. O que se abre nessa perspectiva é o fato de que o dispositivo da mestiçagem efetiva-se como um potencializador de uma estrutura ideológica que mascara as desigualdades entre as culturas e gêneros. Quando Freyre (2004) argumenta que o colonizador português era alguém “naturalmente predisposto” para o convívio com indígenas e negros, acaba considerando a mestiçagem como um dado inquestionável, e não como algo passível de crítica e de problematização.

Compreender a mestiçagem como um dispositivo implica compreender a própria estrutura da mestiçagem, que precisa ser entendida a partir de toda uma heterogeneidade, cujas normas são regidas por discursos, ações e legislações prescritas e inscritas pelas instituições. No caso da colonização brasileira, a formação desse dispositivo é proveniente da empresa colonial portuguesa, responsável por normatizar um conjunto de saberes e de poderes cuja finalidade é a de integrar e harmonizar o Brasil, contribuindo dessa maneira para a produção do que Tadei (2000) chama de identidade nacional forjada pela coroa portuguesa.

Ao elaborar uma problematização do dispositivo da mestiçagem é que se pode visualizar a presença, na nossa identidade nacional, de traços que a todo o momento pensarão o projeto de nação ligado ao ideal lusotropical a partir da confluência entre as culturas, camuflando os conflitos sociais. Em *Sobrados e Mucambos*, Freyre indica a emergência do dispositivo da mestiçagem ao proclamar que os monges

beneditinos foram os grandes responsáveis por elaborar experiências em relação ao cruzamento entre as raças. Essas experiências exaltavam a condição do mestiço como um sujeito apto ao desafio de viver harmoniosamente no contexto dos trópicos. É a partir dessa constatação que Freyre (2004) conduzirá grande parte de seu raciocínio e de sua atividade intelectual. A finalidade é a de enaltecer a mestiçagem como um fator preponderante para a formação da sociedade brasileira. Contudo, por se tratar de um dispositivo, a mestiçagem ultrapassou as fronteiras do território brasileiro e constituiu-se como elemento de propaganda da política colonial portuguesa no século XX. Quando Freyre cria a disciplina de *Tropicologia* no livro *O Mundo que o Português Criou* acaba por reiterar o papel da mestiçagem nos trópicos com um dos elementos mais importantes do procedimento colonial.

Traçando um paralelo entre a formação do dispositivo da mestiçagem com a representação das teorias enaltecidas do mito da democracia racial, é possível visualizar os pontos de tensão na constituição do projeto da sociedade brasileira. A figura do mestiço ocupou um lugar central não só nas epistemologias tropicais – como no caso de Gilberto Freyre –, mas também no imaginário popular: a sexualidade do mestiço e, mais especificamente da mulata, foi enaltecida em obras da cultura popular.

Quando Martinho da Vila canta a mulata, mesmo quando tenta enaltecê-la, corrobora diretamente com a sustentação desse dispositivo. Embora ele tenha se posicionado contra o mito

da democracia racial na sua própria biografia, paradoxalmente reitera o valor pejorativo dessa figura sempre violentada.

Se a empresa colonial enaltece o valor da sexualidade opressora e o sadismo do homem branco, os versos cantados por Martinho da Vila são uma comprovação evidente do papel de sujeição reservado ao mestiço. É o mestiço que oferece sua alegria àqueles senhores ao mesmo tempo que, tentando esquecer sua negritude e aproximar-se do branco, oferece o seu perdão a todos aqueles que lhe fizeram sofrer.

O ponto de problematização, portanto, consiste na tentativa realizada por Martinho da Vila de colocar em evidência o caráter domesticado do mestiço, situando-o como um servo em eterna dívida para com o homem branco por livrar-lhe da maldição da negrura. Ledo engano, conforme aponta Nascimento (1980):

Mas, a despeito de qualquer aparente vantagem, em *status* social na função de ponte étnica entre pretos e brancos, a posição do mulato na sociedade brasileira, em essência, equivale àquela na qual o negro está situado: o mulato sofre a mesma discriminação, igual preconceito e semelhante desdém; não assumindo sua origem africana, aspirando ser branco e fingindo pertencer a uma sociedade brancóide que o despreza, o mulato incorpora um personagem trágico, em sua desintegração interior e social: sua única saída está no autodesprezo, na rejeição de si mesmo, um fato comum em nosso país. (NASCIMENTO, 1980, p. 234)

O mestiço, como assevera Arlindo Barbeitos, aparece como um “calo no sapato” das sociedades coloniais/colonizadas. Esse sujeito incomoda porque ele aponta para a impossibilidade de purismos. Sua hibridez denuncia a empresa colonial, assim como para a violência do colonizador em relação às mulheres colonizadas. Não há, portanto, como pensar o pós-colonial sem articular raça/gênero, como também é essencial refletir sobre a questão da mestiçagem. Se a mestiçagem pode ser interessante em termos de produção cultural, pode ser um elemento complicador quando pensamos o sujeito concreto. Mulheres, homens e crianças que trazem sem seus corpos as marcas desse duplo? Nem os privilégios do branco, nem as políticas de igualdade racial dos negros. Para o mestiço, o mulato, o limbo, como afirma Fanon (2008, p. 45): “Ainda não branco, já não totalmente negro, era um maldito”. Na canção *Manteiga de Garrafa* (VILA, 1977), são apontados e articulados os opostos, evidenciando o entre-lugar da miscigenação.

Manteiga de Garrafa

Martinho da Vila

Pois é... pois é
Eu só sei dizer
Que o amor é lindo
Tão pequena e tão grande
Tão moderna e tão pura
Tão bonita
Tão perdida, tão segura
Tão negrice, tão brancura
Esquisita
Você é um som africano
Você é calor cuiabano

Vai e vem do mar sergipano
 Você é a brisa
 Você é vento batendo
 Lá na Praia do Calhau
 São Luiz do Maranhão
 Você é pimenta
 Quiabo e cachaça
 Manteiga de garrafa
 Carne-seca e pão
 Pois é... pois é
 Eu só sei dizer
 Que o amor é lindo
 Eu não vou ficar tão longe
 Tão distante dos seus pelos
 Vou voar pros seus cabelos
 E vou lhe dar mamadeira
 E então me banhar na lava
 Do vulcão que existe em você
 Eu quero lhe transar
 Eu quero lhe curtir
 Eu quero lhe entender
 Pois é... pois é
 Eu só sei dizer
 Que o amor é lindo

Ao evidenciar a duplicidade da mulher quando canta “Tão negrice, tão brancura”, aponta a dupla inscrição da mulata que, por supor transitar entre a branca e a negra, acaba por ocupar o não-lugar. Mais adiante, resolve-se a dualidade a partir da sintetização da mulher, novamente, como comida “Você é pimenta, Quiabo e cachaça, Manteiga de garrafa, Carne-seca e pão”, desumanizando-a. Schmidt (2013) fala deste esvaziamento identitário da mulata que, ao negar sua negritude, coloca-se num impasse quase sempre resolvido pelo “outro”, que, mais cedo ou mais tarde, enunciará o seu lugar de não branca.

Nessa mesma linha, aparece a canção *Jaguaririca* (1988), do compositor em parceria com Zé Catimba:

Jaguaririca

Martinho da Vila / Zé Catimba

Chegou
Desvirginando a minha mente
E em mim se faz presente
Com seu jeito sedutor
Plantou em mim
Plantou em si floresceu
Um grande amor
Igual jamais aconteceu
Fêmea felina que lambe meu suor
Minha caça perseguida
Meu sentimento maior
Minha canção preferida
Meu acorde em tom menor
Eu sei que é
Esse tal de amor que fica
É pequenina e gostosa
Como banana nanica
Uma mistura cheirosa
Carvalho, rosa e arnica
Me bebe como cachaça
Me come como canjica
Quem ela é?
É minha Jaguaririca
Parece gata selvagem
Me arranha e me complica
Quem ela é?
É minha Jaguaririca

Nessa canção, além das iguarias, plantas e frutas, a mulher aparece como um animal selvagem. Não é, mais uma vez, pertencente ao mesmo universo civilizado do homem. Ferreira e Halim (2010) apontam que, na história do pensamento ocidental, mulheres, negros e monstros têm sido reiteradamente associados a seres da natureza. Ao serem desumanizados,

passariam por um processo de coisificação e, conseqüentemente, de exploração e opressão. Presa ao estereótipo do não humano, cai sobre essa mulher um duplo, uma ambigüidade que, ao mesmo tempo, exclui e se mantém. Para que o universal se totalize, desumanizada a mulher será o Outro que, na sua negação, afirma o masculino como universal.

Uma vez outrificada, animalizada, coisificada, essa mulher passa a ser o Outro não civilizado. A exceção é seu corpo muitas vezes profanado, já que este continua, por herança do patriarcado, sendo apropriável, puro objeto, não mais sujeito. Na canção *Assédio* (1999), composta por Martinho da Vila em parceria com Zé Catimba, os compositores cantam um estupro, o direito do homem apropriar-se da mulher que se insinua e depois recua:

Assédio

Martinho da Vila / Zé Catimba

O que vou fazer com o meu coração insano?
 Humano também pode ser tirano
 Eu já lhe cortejei demais
 E sem lhe possuir, amei
 O assédio que você faz
 Tá me deixando tão perdido
 O que posso fazer na vida
 Pra não ficar enlouquecido?
 Eu não sou Paiaçã nem Clinton
 E nem sei o que sou capaz
 Com prazer me provoca
 Põe água na boca, me dá esperança
 Na seqüência me esnoba e volta o assédio
 Parece criança
 Qualquer dia me invoco
 Lhe pego na raça
 Tal qual Mike Tyson

Vai gritar, vai gemer
Vai chorar de prazer
E depois me acusar
O que vou fazer? (O que posso fazer?)
O que eu vou fazer com o meu coração insano?
Humano também pode ser tirano

Embora o título da música seja *Assédio*, o que se configura nessa descrição, na realidade, é um estupro, sobretudo pelas personalidades citadas na canção. No caso do ex-presidente dos Estados Unidos Bill Clinton, quando seu caso com a estagiária Mônica Lewinsky tornou-se público em 1995, pode-se falar em assédio. Ao citar Paiacam, o que está em pauta é o estupro, já que este foi acusado de ter cometido tal crime em 1992, na cidade de Redenção, no sul do estado brasileiro do Pará, contra a estudante Sílvia Letícia da Luz Ferreira, de 18 anos. Da mesma forma, em 1991, Mike Tyson foi acusado e preso por estupro. Embora o abuso sexual seja um desafio para várias sociedades, no Brasil aparecem elementos que precisam ser agregados para a correta compreensão desse fenômeno, pois o estupro colonial foi, sem dúvida, um dos pilares da formação do Brasil mestiço, berço da “democracia racial”, tal como afirma Carneiro (2003):

No Brasil, o estupro colonial perpetrado pelos senhores brancos sobre negras e indígenas é responsável por um dos pilares estruturantes da decantada democracia racial que é a miscigenação, e está na origem de todas as construções sobre a identidade nacional e das hierarquias de gênero e raça presentes em nossa sociedade, configurando aquilo que Angela Gilliam (Gilliam, 1996) define como “a grande teoria do esperma da formação nacional”,

através da qual (1) “o papel da mulher negra na formação da cultura nacional é rejeitado; (2) a desigualdade entre homem e mulher é erotizada; (3) a violência sexual contra as mulheres negras é romantizada.” (CARNEIRO, 2003, p. 12)

O comportamento de desresponsabilização do homem diante do estupro, bem a culpabilização da mulher, torna os homens supostas vítimas da teia de sedução feminina. Esse estereótipo é intensificado quando se trata da mulher negra, que seria dotada, como afirma Carneiro (2003), de uma superexcitação genética. Também está na canção a crença de que a mulher pode sentir prazer durante uma relação forçada: “*Vai gritar, vai gemer Vai chorar de prazer*”, o que amenizaria a violência, já que, para o estuprador, haveria nesta mulher um desejo latente e ele somente possibilitou a realização deste desejo. Carneiro relata sobre a herança cultural da sexualidade deixada pela escravidão:

Adquiriram-se significados e práticas estupradas nas relações cotidianas. Uma subjetividade de mulher escravizada e de senhor violentador impregna e se repete em relações eróticas contemporâneas. Tais costumes, repetidos, vêm movimentando um ethos na cultura cotidiana, onde a mentalidade masculina domina práticas sexuais como um mero *alívio da carne*. A escravidão degradou não só a pessoa (de todas as cores), o seu corpo, mas a atividade erótica e as técnicas e artes do amor, com graves consequências para a saúde sexual das mulheres. [...] A violência sexual, presente no cotidiano de muitas mulheres brasileiras, é um traço desta herança, onde varões vivem de forma livre a expressão da

vontade e alimentam o imaginário social.
(CARNEIRO, 2000, p. 37).

Ao modo patriarcal, porém, quando Martinho da Vila compõe para uma das filhas, a tônica passa a ser outra. A diferença é marcada entre as mulheres “da rua” e as “de casa”. Na canção *De Pai Pra Filha* (1982), ele estimula a independência da filha:

De Pai Pra Filha

Martinho da Vila

Ô filhinha
Se entrega ao estudo e se guia
Minha filha
Estuda, trabalha, se casa e procria
Oi filhinha, oi filhinha
Oi filhinha, oi filhinha
Já não é mais um problema
Uma experiência pré-nupcial
A autossustentação antes do casamento
É que é fundamental
Seja sempre feminina
E jamais submissa, isto é,
Sem nunca se esquecer menina
Que homem é homem
E mulher é mulher
Se algum dia o divórcio chegar
Não vais ter problemas
Pra se adaptar
Nem vais viver de pensão de marido
E os teus filhos vão te admirar
A liberdade é um sonho
De quem permitiu se aprisionar

Contraditório, Martinho da Vila incentiva a autonomia financeira, ainda hoje uma das principais reivindicações do movimento feminista, para em seguida lançar mão de uma das

principais críticas sociais e pejorativas ao feminismo “*Seja sempre feminina*”. O senso comum frequentemente estabelece a distinção e a polarização entre o feminismo e o feminino. Também nessa canção, ele retoma a dicotomia e a fixidez do gênero ao alertar “*Sem nunca se esquecer menina. Que homem é homem. E mulher é mulher*”. Esse binarismo, ancorado principalmente nas diferenças biológicas, tem sido, ao longo da história, alicerce para a hierarquização de gênero, o que constitui uma falácia na medida em que também o sexo biológico é construído socialmente. Não existem ancoragens biológicas suficientes ou inquestionáveis que permitam definir as diferenças entre sexos.

Uma das consequências da hierarquização dos gêneros é a divisão sexual do trabalho, sendo a mulher responsável pela casa e pelos filhos mesmo quando trabalha fora, acumulando dupla jornada de trabalho. Na canção “*Bom Dia Minha Flor*” (1988), de Martinho da Vila em parceria com Rildo Hora, essa divisão sexual do trabalho é retratada:

Bom Dia, Minha Flor

Martinho da Vila / Rildo Hora

Galo já cantou no meu terreiro
 Pássaros já vão se alvoroçar
 Aurora raiou
 Astro-rei já vem
 Bom dia minha flor, meu bem
 Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor
 Mundo girando e há pés que são donos da bola
 Mais as esmolas minguando e aumentando as mãos
 Gente solta o corpo pra correr
 Povo sai correndo é pro trabalho
 Padeiros no trigo
 Enxada nos campos

Foice nos canaviais
Você comigo
Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor
A criançada já foi sonolenta pra escola
Prenda doméstica, mestra, vassoura e sabão
Galo já cantou no meu terreiro
Pássaros já vão se alvoroçar
Aurora raiou
Astro-rei já vem
Bom dia, bom dia, bom dia, meu amor
Luta é labuta
Trabalho é fonte de vida
Vida é amor
E o amor nosso mel nosso pão

Na canção acima, que tem como tema primordial o trabalho, a divisão sexual é marcada. Ao homem os instrumentos atribuídos são a enxada e a foice, mas, para a mulher, os instrumentos de trabalho são a vassoura e o sabão. Mais do que instrumentos de trabalho, esses elementos configuram-se como signos dos espaços tradicionalmente reservados aos homens e às mulheres: a elas, o espaço doméstico, o cuidado com a casa; aos homens, a rua, o campo.

Entre as várias mulheres representadas na canção de Martinho da Vila, num contraponto à mulata aparece a mulher negra. Se, por um lado, o discurso de brasilidade e mestiçagem são predominantes nas letras das canções de Martinho da Vila, reforçando o lugar da mulata, por outro, o compositor retrata a negritude em exaltação às suas raízes.

Ao cruzar o Atlântico em busca de suas raízes, influenciado pelo ideal pan-africanista de retorno à “Mãe África”, Martinho da Vila opera um resgate da sua ancestralidade. Contudo, tal resgate não se dá somente por esse retorno à

origem mitificada, mas a partir de uma polifonia afro-diaspórica, buscando elementos da sua identidade étnica através de um percurso que está sempre em trânsito, forjando-se, a partir das suas experiências, nas manifestações culturais e populares neste espaço de triangulação chamado *Atlântico Negro*. É a partir desse trânsito que, na sua ambiguidade, Martinho da Vila canta a mulata, mas não deixa de exaltar a negra, como na canção “*Que preta, que nêga*” (1987):

Que Preta, Que Nêga

Preta, que preta, que preta
 Que preta, que nêga
 Nêga, que nêga, que nêga
 Pretinha, que preta
 Quando a pretinha chega para galderiar
 Os meus olhos paqueras se abrem
 Coração menino se apura
 E os lábios se molham pro beijo que vem
 Nosso amor passarinha qual pluma no ar
 E os seres maldosos não sabem
 Que mesmo transando a ternura é tão pura
 Que os anjos nos dizem amém minha preta,
 Preta, que preta, que preta
 Que preta, que nêga
 Nêga, que nêga, que nêga
 Pretinha, que preta
 Mas eu sei menina
 Que um dia irás
 Curvar-se ao destino
 Que o senso impuser
 Então eu serei
 Simplesmente amigo
 E tu serás só, saudade mulher
 Mas sempre que eu estiver numa onda de sonhos
 Com lua espiando ou sol por juiz
 Vou olhar lá pro céu
 E pedir para os astros

Guiarem teus passos
Para seres feliz
Minha preta,
Preta, que preta, que preta
Que preta, que nêga
Nêga, que nêga, que nêga
Pretinha, que preta

(Martinho da Vila, 1987)

Nessa canção, Martinho da Vila canta a beleza negra, ressaltando, por várias vezes, que sua musa é “*Preta, pretinha*”. Destacar a beleza negra, e não a diluindo na mulata, consiste em um importante elemento de afirmação da identidade étnica no período pós-colonial. O corpo como uma inegabilidade da sua condição precisa ser reestetizado, e mesmo reerotizado, já que na hierarquia racial este corpo aparece como algo a ser rejeitado, não só pelo outro, mas por si mesmo, conforme relata Larkin Nascimento:

Esse dilema é vivido no próprio corpo, cujos traços físicos e cor vinculam-no inapelavelmente a tudo que a sociedade rejeita, não apenas como corpo “feio”, mas também como agente histórico incapaz de criar civilizações ou valores positivos. *Negro* significa sujo, bestial, macaco, ignorante, bandido, bêbado, “degradado inferior”; seu cabelo é “ruim”; seu corpo é marca indelével da identificação com esse investimento negativo. O sujeito fica aprisionado ao incessante “sofrer o próprio corpo” assinalado pelo psiquiatra martiniquense Frantz Fanon (1952:112) (LARKIN NASCIMENTO, 2003, p. 2003)

Assim, podemos recorrer a essa letra como uma importante estratégia de superação da hegemonia de uma estética branca europeia, comparando-a, enquanto tal, ao concurso da “Beleza Negra”, promovido pelo Ilê Aiyê e analisado por Giacomini (1994) e Pinho (2004). Assim como a canção “*Que Preta, Que Nêga*”:

A Beleza Negra ganha uma conotação altamente politizada, porque quer produzir uma inversão ou fissura na cadeia de significação que encadeava negro-primitivo-feio-inferior. Depois do Ilê e de suas “negras de trança”, a mulher negra passou a contar com outras imagens de afirmação de identidade e de construção de si [...]. (PINHO, 2004, p. 115)

Para Louro (2003), os corpos são significados socialmente pela cultura, significados esses que, por vezes, determinarão os lugares sociais ocupados pelos sujeitos, como os destinos socialmente traçados para negras e mulatas. Desconstruir e subverter padrões de beleza implica mais que uma estratégia de produção de autoestima e identidade étnico-racial positiva, mas também ato político de transformação em direção de uma sociedade múltipla e democrática. Importante salientar que o ano de 1987 antecedia o centenário da abolição da escravatura no Brasil, período de intensa articulação e debate do movimento negro em torno das questões raciais no país. Sendo Martinho da Vila um ativista político das lutas pela promoção da igualdade racial, pode-se perceber o reflexo desse momento quando, na

canção, ele propõe uma ação afirmativa em torno da estética e afetividade relacionadas à mulher negra.

Outro ponto a ser destacado é que, na canção, o compositor trata sua amada não somente como desejável, mas como sujeito de seu afeto, o que pode ser destacado no uso de palavras como: *coração menino, amor, ternura, anjos, menina, amigo, sonhos*. Aqui a Preta/Nêga é deslocada do eixo que tem sua sexualização como único atributo. Ela deixa de ser objeto e se torna sujeito, passa a existir para o outro com quem passa a se estabelecer uma relação. Mesmo quando sua sexualidade é nomeada “*Que mesmo transando a ternura é tão pura. Que os anjos nos dizem amém minha preta*”, já não aparece como indesejável como muitas vezes a mulher negra tem sido significada; ou como a mulata que, conforme expõe Giacomini (1994, p. 220), é significada como “[...] mulher sem família, exposta, disponível, cujo valor advém exclusivamente da sexualidade”.

Porém, mesmo diante de uma relação afetiva que se apresenta na canção, ainda assim a Preta/Nêga acaba por seguir o destino de diversas outras mulheres negras, que é a solidão. Ao fim da canção, o destino está traçado “*Mas eu sei menina. Que um dia irás Curvar-se ao destino. Que o senso impuser. Então eu serei. Simplesmente amigo. E tu serás só, saudade mulher*”. Mesmo que o final dê margem para interpretarmos a possibilidade de a Preta/Nêga partir, é no discurso/desejo dele que ela se vai. Mais uma vez a Preta/Nêga não se torna a esposa, a companheira, o futuro. Não que uma relação estável

seja a única possibilidade de efetiva felicidade de uma mulher. Longe de cairmos em essencialismos do ser mulher, o que se quer destacar é a impossibilidade dessa escolha para as mulheres negras, as quais, muitas vezes, configuram-se como chefes de família e mães solteiras, não por opção ou ato político, mas como destino traçado pelas relações de poder que constituem as relações de gênero e raça nas sociedades pós-coloniais. Herança colonial, o abandono das mulheres negras por seus parceiros continua sendo reatualizado. Ainda hoje, é significativo o número de mulheres negras que chefiam famílias:

O senhor colonial português não se casava com a mulher africana, conforme implica o *slogan* convencional do “intercasamento”: estuprava-a. Os filhos resultantes dessa relação continuavam legalmente como escravos. Este ato de violência cometido contra a mulher negra constitui a origem histórica da permanente agressão à mulher negra que se verifica no Brasil, disso resultando o fenômeno cruel de sua prostituição forçada em nossa sociedade. [...] Quando os brancos brasileiros dizem que não há racismo no Brasil, porque os branco brasileiro “casa” com a negra, ou a leva para sua cama, lembrem-se do famoso ditado popular, que revela a verdade: Branca p’ra casar; Negra p’ra trabalhar; Mulata p’ra fornicar. Este é o significado da “democracia racial” para a maioria negra oprimida do meu país. (NASCIMENTO, 1982, p. 29-30)

Diante dessas reflexões, cabe pensar a obra de Martinho da Vila enquanto uma representação da sociedade brasileira, tendo seu discurso atravessado pela consciência étnico-racial

por conta de seu trânsito pelo movimento negro, mas também constituído a partir das práticas discursivas do processo colonial, no qual as relações de gênero e raça ganham uma complexidade que precisa ser pensada para além de binarismo e essencialismos. A colonialidade do saber sobrepõe-se diversas vezes aos fragmentos afro-centrados de Martinho da Vila, com mais ênfase quando se trata da questão de gênero. As negociações podem por vezes diluir as tensões ou relações de poder - ou melhor, camuflá-las - e promover um esquecimento da opressão, criando a ilusão de que se é capaz de fugir do lugar de subalternização, segundo Grosfoguel (2010, p. 459) “Ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do ‘sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno’”

Hall (2009, p. 326) fala sobre a “[...] necessidade de compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais à estética diaspórica”. Ou seja, é preciso recusar a essencialização da representação cultural a partir de uma lógica binária, contribuindo para o fortalecimento da diversidade em detrimento da homogeneidade da identidade negra, articulando-a a outras especificidades como gênero e etnia. Portanto, o grande desafio é elaborar um senso analítico sobre as práticas discursivas que abranja essas pequenas articulações estruturadas na superfície das práticas sociais da experiência dos africanos na diáspora, observando-as como um fluxo transcultural de povos, linguagens, gestos e atitudes.

De maneira que, assim como o controverso Exu, Martinho da Vila transita entre os dois lados: o lusotropicalismo e a afrocentricidade, lembrando uma das lendas de Exu:

Exu leva dois amigos a uma luta de morte

Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo
a trabalhar nas roças,
mas um e outro deixaram de louvar Exu
Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!
Exu ficou furioso. Usando um boné pontudo,
De um lado branco de outro vermelho,
Exu caminhou na divisa das roças,
Tendo um a sua direita
e outro a sua esquerda.
Passou entre dois amigos
E os cumprimentou enfaticamente.
Os camponeses entreolharam-se. Quem era desconhecido?
“Quem é o estrangeiro com barrete branco?”, perguntou um
“Quem é o desconhecido de barrete vermelho?”, questionou o outro.
“O barrete era branco, branco” frisou um.
“Não, o barrete era vermelho”, garantiu o outro.
Branco. Vermelho. Branco. Vermelho.
Para um, o desconhecido usava um boné branco,
Para o outro, um boné vermelho.
Começaram a discutir sobre a cor do barrete.
Branco.
Vermelho.
Branco.
Vermelho.
Terminaram brigando a golpe de enxada,
mataram-se mutuamente.
Exu cantava e dançava.
Estava vingado.

(PRANDI, 2001, p. 46-47)

Nesse sentido, creio que os dois lados façam parte do processo da produção cultural negra. Reconhecer esta contradição e extrair dela a potência de transformação talvez

seja o maior desafio. Martinho da Vila traz, em sua obra, importantes fragmentos da cultura periférica, mas há que se ter em vista que não se trata de um artista marginal. Ao contrário, há muito que acessa inclusive as camadas mais privilegiadas, o que o coloca também num lugar de privilégio e numa necessidade de negociação. Martinho negocia com o sistema para manter-se nele, levando-o a uma importante reflexão sobre o que poderia ser politicamente mais interessante: a busca de uma fidelidade aos modelos periféricos ou uma negociação com o sistema. Várias polêmicas envolvem artistas da periferia que não se deixam cooptar pelo sistema. Mano Brown é um exemplo dessa fidelidade periférica, mas outros artistas do *hip hop* foram duramente criticados ao emprestarem sua imagem à indústria cultural, como foram os casos de MV Bill e Emicida.

Talvez mais que um pensamento lusotropical, Martinho da Vila tenha negociado com o sistema alguns pontos da sua obra, conseguindo produzir fragmentos descoloniais, mas não uma obra em sua totalidade descolonial. De qualquer forma, ao falar de purismo cultural, Hall alerta:

Todas essas formas são sempre produtos de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas

devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não há volta para o para o antigo de um modo simples), mas como elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. (HALL, 2009, p.325).

Portanto há que se buscar o que há de potência na obra de Martinho da Vila, perceber onde Exu se instala, como ele se traveste, disfarça-se ou mesmo prega uma peça, expondo o torto para depois propiciar o correto. Entender a encruzilhada, os caminhos, chamar Tranca-Ruas para que nos abra os caminhos para a descolonização, bailar com o seu Zé Pelintra, jogar com ele, aproveitando o movimento perigoso para impor o golpe, capoeira, mandinga, ginga.

III – MACUMBA LÁ MINHA CASA ... RELIGIOSIDADE, AFROCENTRIDADE E DESCOLONIALIDADES.

Macumba lá minha casa
Tem galinha preta, azeite de dendê
Mas ladainha lá minha casa
Tem reza bonitinha e canjiquinha pra come
(VILA, 1969)

A religiosidade tem sido, ao longo dos anos, um importante elemento identitário para o povo africano na diáspora. A violência colonial e, sobretudo, a escravidão foram elementos desagregadores de famílias e mesmo de etnias, já que, ao serem trazidos para o Brasil, os escravizados eram deliberadamente separados, evitando que famílias ou mesmo pessoas pertencentes às mesmas etnias tivessem o mesmo destino. Os traficantes e mercadores de escravos tinham como intuito evitar que os laços identitários pudessem facilitar a organização de fugas e rebeliões. Além disso, havia também a intenção de que houvesse um “esquecimento” da sua origem, da sua identidade, para que assim o negro escravizado pudesse mais facilmente assimilar-se ao seu dono. Macedo e Faustino (2010) ilustram muito bem tal questão no livro *Luana: asas da liberdade*. Luana é uma menina negra que tem um berimbau mágico que a remete a lugares e tempos em que a história dos negros e negras no Brasil são contadas. Em uma de suas viagens, a menina capoeirista atravessa o Atlântico e retorna a algum lugar da África:

Ela fecha os olhos, quase por instinto. Ao abri-los bem devagar, assim que o redemoinho termina, não consegue conter um “Oh!” O que Luana vê mistura susto, medo e vontade de correr. Mas ela não corre. É menina valente. Apenas se esconde atrás de um barril até tentar entender o que está acontecendo. – Não sou Abaomi...Plaft! – Não sou Yecundê...Plaft! – Não sou Kamala...Plaft! Homens, mulheres e crianças negras acorrentadas umas as outras caminham com dificuldades em torno do tronco de um baobá. Uma árvore muito maior que aquela de Cafindé. A cada passo, dizem que não são mais quem eram até aquele momento. Assim, a chibata estala em suas costas ensanguentadas...Plaft! De chicote e carabina na mão, os traficantes de escravos os obrigam a dar voltas em torno do tronco do baobá. Alguns dos cativos caem de cansaço e de dor. Apanham mais até se levantarem. Um homem que parece chefe de todos surge com um frade, que joga água benta nas costas feridas dos acorrentados. Talvez pense que aquela água cure a dor das chibatadas e das humilhações. – Basta! – berra o chefão. – Eles agora não são mais quem eram quando estavam livres. Agora serão batizados com nomes cristãos: José, Rosa, Pedro, Catarina, João, Rita, Bento, Sebastião, Maria...e embarcados em navios negreiros. Ele só não sabe que o baobá guardará para sempre a identidade de cada um daqueles escravizados, seu passado, sua história, sua cultura, sua vida. [...] – Eram uma família. Aqui no cais do porto do Daomé, neste ano de 1540, deixaram de ter família e conhecidos. O homem e a menina mais velha vão para o Brasil. A mulher e o caçula vão para o Caribe. E as outras três crianças, para a América do Norte. São apenas escravos e serão vendidos para

quem pagar melhor. (MACEDO e FAUSTINO, 2010, p. 12-13)

Um dos elementos mais violentos do processo de escravidão foi a expropriação da identidade coletiva, do pertencimento a uma terra, a uma comunidade, a uma nação. Embora a questão de identidade de nação se dê a partir do que Anderson (2008) chama de comunidades imaginadas - que consistem em narrativas repetidas em histórias, imagens, literatura, cultura popular, criando desta forma símbolos e sentidos que totalizam as experiências partilhadas, independentemente da correspondência dos elementos históricos. Quando se trata da diáspora africana, apesar das enormes diferenças entre os países envolvidos no tráfico de escravos, a África enquanto território mítico configura-se como um lugar de retorno identitário. É o lugar onde podem ser resgatadas experiências a partir de símbolos comuns que lhes proporcionam uma noção de pertencimento essencial ao processo de re-existência na diáspora. Na concepção de Larkin Nascimento (2003), o uso da palavra diáspora, mais que uma dispersão geográfica, implica também a manutenção de uma identidade originária, a noção de pertencimento.

A cultura e a religiosidade aparecem como elementos primordiais para a formação da identidade política diaspórica. Hall (2009), ao falar da importância do Povo de Jah e do retorno à terra prometida como uma metáfora essencial ao discurso de libertação no Novo Mundo, marca a possibilidade de uma aliança na luta, na resistência contra a escravidão e suas

consequências. Assim, também as religiões de matriz africana criam um espaço mítico de retorno a uma África, não como continente, não como materialidade, mas como uma possibilidade ontológica.

Possuir uma identidade cultural neste sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligado ao passado e ao futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. É claro, um mito – com todo potencial dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (Hall, 2009, p.29).

À medida que as religiões de matriz africana configuram-se como um patrimônio simbólico dos negros brasileiros, possibilita uma re-territorialização na diáspora. O terreiro passa a ser um novo território para aqueles que foram retirados de suas terras originais, conforme afirma Sodré (1988). Além de criar ou forjar modos de vida, essas religiões possibilitam uma organização política de resistência às consequências da escravidão e do colonialismo. Isso acontece exatamente por constituir-se como uma estratégia produzida a partir de um outro paradigma de enfrentamento, não organizado pela racionalidade eurocêntrica. Não se trata, neste caso, de uma resistência construída por um agente externo, que fomenta a organização a partir de um modelo pronto como o do marxismo, por exemplo. Mas de algo

que se produz por dentro, incorporando elementos como o corpo e a espiritualidade. Grosfoguel (2010) anota que, para se produzir uma nova linguagem descolonial, é necessário sair dos paradigmas tradicionais: somente assim será possível explicar o enredamento das hierarquias de gênero, raça, sexo e classe que constituem o sistema-mundo e que permitem a manutenção das explorações e das desigualdades.

A forma organizativa das religiões apresenta-se como modelo contra hegemônico que resistiu a perseguições, inclusive a do Estado. A pluralidade talvez seja o legado mais importante, no sentido de permitir uma unidade na diversidade. Se há uma cosmovisão similar entre as diversas religiões de matriz africana, há também significativas diferenças na sua forma litúrgica e fundamentos. O elemento mais significativo que as aproxima é a forma como os sujeitos são impulsionados para a ação. De certa forma, o “espírito” dos guerreiros é transportado para cada praticante. Tudo nessas religiões é movimento: o corpo, o ritmo, a musicalidade. Não por acaso, todo ritual, em qualquer dessas religiões, começa por Exu. É o início de tudo, o movimento.

Segundo Theodoro (1996), a religião tradicional negro-africana reposta na sociedade brasileira implicou uma coexistência entre a cultura negra e a branca, havendo entre elas trocas significativas, negociações que impediram a aniquilação da cultura negra pela dominação colonial, agindo como um dispositivo de resistência negra e possibilitando ao negro brasileiro equilíbrio emocional. Neste mesmo sentido, afirma Zacarias:

Suportar a desgraça da escravidão exigia muito equilíbrio da população negra trazida para o Novo Mundo. Para manter a integridade interna, os escravos se utilizaram das lembranças das suas terras natal e da fidelidade às suas origens culturais. Assim, entidades metafísicas como os Orixás (para os povos iorubás), Inquices (para os povos congo-angola), e os Voduns (povos daometanos), possuíam um significado de coesão cultural e psicológica que promovia o eixo de ligação do eu individual com a alma tribal, com a sua terra e com seu Self. (ZACARIAS, 1998, p. 20).

Nesse sentido, sobretudo durante as décadas de 80 e 90, o movimento negro, influenciado pelos ideais pan-africanistas, num movimento de retorno a África, tem como um dos elementos de africanização o candomblé, Domingues retrata o processo no movimento negro brasileiro:

O movimento negro organizado “africanizou-se”. A partir daquele instante, as lides contra o racismo tinham como uma das premissas a promoção de uma identidade étnica específica do negro. O discurso tanto da negritude quanto do resgate das raízes ancestrais norteou o comportamento da militância. Houve a incorporação do padrão de beleza, da indumentária e da culinária africana. [...] Até no terreno religioso houve um processo revisionista. Se nas etapas anteriores o movimento negro era notadamente cristão, impôs-se a cobrança moral para que a nova geração de ativistas assumisse as religiões de matriz africana, particularmente o candomblé, tomado como principal guardião da fé ancestral. (DOMINGUES, 2007, p. 116)

Gilroy (2001) alerta para um pensamento diaspórico que não se dê a partir de um purismo utópico, mas construído a partir de trânsitos culturais de negociações. Nesse sentido, para além de uma africanidade absoluta, cabe pensar a fragmentação, as diferenças e mesmo as incoerências como partes do processo de construção da cultura negra na diáspora, já que estas são bricolagens que trazem sempre a possibilidade de resignificação, ampliando margens para uma negritude viva, des-essencializada. Retira-se a negritude do plano da folclorização e esta se torna pulsante, viva e repleta de possibilidades.

A forma como as religiões de matriz africana se desenvolveram no Brasil foram diversas, absorvendo as características das várias regiões e adotando, de forma mais ou menos intensa, o sincretismo¹⁶. Essa percepção configura um *continuum* que vai desde um candomblé mais africanizado até a chamada umbanda branca, em que os elementos de origem africana são quase extintos.

Embora alguns pensadores, tal como Ortiz (1991), tenham uma crítica severa à umbanda, há uma permanência de elementos de empoderamento do povo negro. É o que defende Prandi (2005), que, apesar do olhar crítico de outros teóricos, vê

¹⁶ Por sincretismo nas religiões de matriz africana, entende-se a associação de elementos culturais e teológicos de religiões de origem não africana como o catolicismo e, mais tarde, o kardecismo. Esse sincretismo aconteceu principalmente durante a escravidão quando, por não poderem cultuar seus deuses, os escravizados cultuavam santos da igreja católica com os quais traçavam uma relação com os orixás.

no sincretismo uma possibilidade de negociação e de sobrevivência da cultura negra.

Além do sincretismo afro-católico configurado pela umbanda, há também sincretismo de outra natureza, um sincretismo entre as nações, que permitiu a manutenção dessas religiões, tal como cita Nascimento:

No jogo das interinfluências e transfluências, essas religiões adotaram um sistema de correspondência entre as divindades das várias religiões africanas e seus derivados afro-brasileiros. Deste sincretismo, que nada tem a ver com o chamado sincretismo afro-católico, citarei dois pontos do maestro Abigail Moura, compostos para minha peça *Sortilégio (Mistério Negro)*. No primeiro exemplo, Exu (loruba) equivale a Bombogira (Banto-Congolês):

Ponto de Exu

Ê pomba-gira, ê – Vamos saravá!
Exu Tranca-Rua, ê - Vamos saravá!
Exu Tiriri, ê - Vamos saravá!
Exu-Barabô, ê - Vamos saravá!
Ê Kolobô ê
Abre caminho, ê
Na fé de Zambe, ê
Esse Quimbanda ê

Ê Pomba-Gira, ê - Vamos saravá!
Eu quero a pomba, ê - Vamos saravá!
Pr'a rica ponto, ê - Vamos saravá!
No meu terreiro, ê - Vamos saravá!

No segundo exemplo, as equivalências estão entre Oxunmaré (loruba) e o Angorê angolano:

Ponto de Oxumaré

Oxunmaré tem as sete cores
As sete cores também tem nesse pegi
Oxunmaré, ê meu orixá

Oxunmaré é um amigo leal

Oxunmaré é um grande general
 É o madão da água doce
 Em Angola é Angorô
 Oxunmaré vem que eu vou te coroar
 E na fé de Zambe-Ampungo
 A demanda eu vou ganhar.
 (NASCIMENTO, 1961, p. 194)

Estas pequenas amostras da natureza sincrética da interação entre as religiões africanas, acontecida sem pressões, mostra fenômeno determinado pela necessidade na prática do culto, assim como pelas situações locais, na idêntica servidão de todos. Esta dinâmica imposta pela vontade de sobrevivência revela a grande vitalidade intrínseca de cada uma das religiões envolvidas no processo. (NASCIMENTO, 1980, p. 92-93)

Ao modo de Exu, a cultura se camufla, traveste-se, parece ser o que não é e é sem parecer. Disfarça-se para entrar sem ser percebido, para fingir que se importa com a permissão. Numa das lendas em que Exu resolve fazer um acerto de contas com Oxalá, ele apresenta-se de várias formas ao orixá do branco e o faz sujar as roupas, o que causa um estranhamento nos soldados de Xangô, que o prendem (PRANDI, 2001). Assim é Exu, assim é a cultura negra: mesmo quando parece não ser, subverte a hegemonia e torna-se potência.

As religiões de matriz africana se formam a partir da chegada dos africanos escravizados. Segundo Tramonte (2001), o registro formal da primeira casa a funcionar regularmente teria sido em 1830, a Casa Branca Engenho Velho, em Salvador, Bahia. Em seguida, houve vários outros registros de casas de

candomblé. Os candomblés diferenciam-se entre si por nações, ligadas aos grupos étnicos de determinadas regiões do continente africano, de onde foram trazidos os negros escravizados. Segundo Prisco, os ancestrais que deram origem às religiões de matriz africana foram:

BANTUS, grupo mais numeroso, dividiam-se em dois subgrupos: angola-congoleses e moçambiques. A origem desse grupo estava ligada ao que hoje representa Angola, Zaire e Moçambique (correspondentes ao centro-sul do continente africano) e tinha como destino Maranhão, Pará, Pernambuco, Alagoas, Rio de Janeiro e São Paulo. IORUBAS OU NAGÔS-SUDANESES dividiam-se em três subgrupos: iorubas, jejes e fanti-ashantis, trazidos do sudoeste do continente africano do que hoje é representado pela Nigéria, Daomei e Costa do Ouro e seu destino geralmente era a Bahia. Os IORUBÁS são o principal grupo étnico nos estados de Ekiti, Kwara, Lagos, Ogun, Ondo, Osun, e Oyo. Um número considerável de iorubas vive na República do Benin, Os JEJES são um povo africano que habita o Togo, Gana, Benim e regiões vizinhas, representado, no contingente de escravos trazidos para o Brasil, pelos povos denominados fon, éwé, mina, fanti e ashanti. Os GUINEANOS-SUDANESES MUÇULMANOS dividiam-se em quatro subgrupos: fula, mandinga, haussas e tapas. Esse grupo tinha a mesma origem e destino dos sudaneses, a diferença estava no fato de serem convertidos ao islamismo. FON - a maior expressão histórica, política e social do povo se expressou no Benin através do Reino do Dahomey e na diáspora africana através do vodun. (PRISCO. 2012, s/p)

A partir desta configuração, pode-se perceber que não se pode falar de uma cultura de resistência negra, mas sim de “culturas”, dadas as pluralidades de influências sofridas por esses diversos grupos étnicos. Além do mais, haverá trocas também com os indígenas e com os brancos. Theodoro (1996) aponta como religiões negras:

De maneira geral podem ser apontadas como religiões negras: • o culto *Nagô*, (proveniente da Nigéria, implantado pelos yorubás e seus descendentes, de língua yorubá – chama as forças da natureza de orixás; • o culto *Jeje* (proveniente do antigo Daomé, implantado por descendentes da família real Abomey, pelos fon ou mina, de língua jeje - chama as forças da natureza de voduns); • o culto *Banto* (proveniente de vários países: candomblé congo, candomblé angola, omelokô, candomblé de caboclo, umbanda, jarê etc – chama as forças da natureza de inquices). (THEODORO, 1996, p. 62).

Outras formas conhecidas de organizações religiosas de matriz africana são: Batuque, Cabula, Culto aos Eguns, catimbó ou Jurema, Quimbanda, Xambá e Almas e Angola. De qualquer forma, essas religiões foram essenciais para organização e equilíbrio das emoções dos negros brasileiros:

Esta valorização acompanha as iniciativas do movimento negro e das próprias comunidades religiosas, principalmente na década de 80 em diante, que afirmavam as religiões de matriz africana como uma das principais ações de afirmação identitária da população negra. A partir daí, o pertencimento e sua explicitação pública

passaram a integrar as estratégias do movimento social negro, ao lado das expressões como música, dança, indumentária, entre outras. (WERNECK, 2007, p. 208)

Talvez uma das manifestações religiosas que tenham se tornado mais populares seja a umbanda, fundada no início do século XX, e que tem como seu pioneiro o médium Zélio de Moraes, conforme relata Giumbelli (2002).

A transição do século XIX para o século XX é marcada pelo processo de urbanização das cidades, assim como pela abolição da escravidão, que impôs aos grandes centros um arranjo que implicasse a acomodação das mudanças sociais: ex-escravos libertos, a chegada de imigrantes europeus e a formação de uma pequena elite burguesa, que buscava, sobretudo na Europa, um modelo civilizatório que a diferenciasse desses outros. É nesse período que se configura a Belle Époque brasileira, tendo como referência, principalmente, a França e a Itália: moda, arquitetura e modos de vida tiveram sua inspiração nessas culturas, de forma que com a religiosidade não foi muito diferente.

É também nesse período que chega ao Brasil o espiritismo de Alan Kardec, mais tarde conhecido como kardecismo, religião que tem como princípio aliar a espiritualidade aos métodos científicos, o que implicava que seus participantes estivessem organizados em grupos de estudo, deixando à margem a massa de excluídos criada pela modernidade e pelo crescimento das

idades. Foi nesse contexto que, segundo Giumbelli (2002), surge a umbanda.

Conforme relatos, após sentir-se mal, o médium Zélio Moraes é levado a um centro espírita kardecista. Assim que chega, começam a incorporar nos médiuns entidades que teriam sido negros escravizados e indígenas. Diante das incorporações, os dirigentes pedem para que as entidades se retirem, pois as consideram espíritos atrasados, já que, em suas últimas encarnações, eram pessoas sem um conhecimento científico e que, portanto, não poderiam ajudar as pessoas que precisassem. Neste momento, Zélio Moraes questiona se o fato de essas entidades não poderem realizar trabalhos espirituais não tinha relação com o fato de serem pobres e não brancos em sua última encarnação. Após o questionamento, comunica que alguns dias depois voltará à terra onde criará uma religião e onde estes espíritos poderão trabalhar: será uma religião voltada para a caridade, sobretudo daqueles que permanecem a margem da sociedade. Após a explanação, a entidade se identifica como o Caboclo das Sete Encruzilhadas, afirmando que, para ele, não haverá caminhos fechados.

É interessante pensar na potência criativa desse relato de rompimento com o modo de ser de uma burguesia emergente. Assim, surge a umbanda, que terá como elementos constituintes o kardecismo, o candomblé e o catolicismo popular, ou seja, ela já nasce híbrida. Prandi (2005) chama a atenção para o fato de a umbanda surgir no mesmo momento em que o samba passa a ser incorporado à sociedade. Ambos, umbanda e samba, muitas

vezes, são expressões de uma cultura mestiça harmônica, símbolo de um Brasil que buscava sua identidade.

Tanto nos debates religiosos como no movimento negro, e mesmo nos espaços acadêmicos, a umbanda aparece como um elemento cultural envolto em muita polêmica. De um lado, há aqueles, como Ortiz (1991), que afirmam que a Umbanda seria uma distorção e um afastamento da potência africana do candomblé. De outro, há o entendimento de que a partir do sincretismo foram preservados fundamentos de resistência do candomblé.

Embora haja críticas quanto ao embranquecimento desta religião, pelo seu hibridismo com o kardecismo e com catolicismo popular, a umbanda configurou-se como um espaço de identificação da população que não tinha acesso aos benefícios da modernidade. Além dos orixás, ela tem como alicerce entidades que em muito se aproximam dos sujeitos periféricos e que, na umbanda, são entidades sagradas.

Um exemplo é o Preto-Velho, negro escravizado e que, pela sua experiência de sofrimento, torna-se o conselheiro diante das adversidades sofridas pelos sujeitos excluídos. Os Caboclos, representações do indígena brasileiro, também fazem parte do panteão umbandista. As crianças são chamadas Ibejis ou Erês. Os Exus e Pombagiras são os que tiveram vida ligada à marginalidade, tais como as prostitutas, os malandros e os sujeitos desregrados. Aparecem também, em alguns terreiros, figuras como os ciganos, boiadeiros, baianos, marinheiros, entre

outros representativos de toda uma população marginalizada durante o processo de modernização dos grandes centros.

Zacarias (1998), ao descrever as entidades de umbanda, aponta para as situações de exclusão desses sujeitos marginalizados. Os Caboclos seriam a representação da opressão dos indígenas desde a colonização e os Pretos-Velhos trazem em si a dupla segregação sofrida pelo negro e pelo velho. As crianças, que geralmente na umbanda apresentam-se como de baixa renda, expõem as desigualdades da infância nos grandes centros. Baianos, boiadeiros, ciganos e marinheiros seriam vítimas de discriminações, sobretudo nas regiões sul e sudeste. Os Exus e as Pombogiras seriam o produto da segregação da marginalização que a sociedade quer negar.

Nestes aspectos levantados podemos perceber uma compreensão de poder, pois quem não o tem no aspecto social, adquire no plano espiritual. Assim, o caboclo, o negro escravo e outras entidades cultuadas na Umbanda acabam adquirindo o poder espiritual, compensando a retirada de poder desses segmentos sociais na vida social. (ZACARIAS, 1998, p. 48)

O poder simbólico que essas entidades proporcionam rompe com uma cultura capitalista e judaico-cristã. A regra moral é desafiada quando mesmo Exus e Pombogiras são tratados com deferência e respeito. É a possibilidade de existência do sujeito outrificado, a quebra com o binário maniqueísta do bem e do mal - ainda que algumas casas de umbanda sejam mais fortemente influenciadas pelo kardecismo e catolicismo. Assim, a

umbanda configurou-se como importante apoio a uma população excluída do processo de urbanização. E se mantém até os dias atuais como um espaço de acolhimento e empoderamento da população periférica.

Embora hoje haja muitas casas frequentadas por brancos e pela classe média, a umbanda preserva, nas periferias, a sua função de suporte emocional à medida que traz elementos sintetizados das experiências vividas pelos excluídos. A umbanda seria a representação das cidades, um microcosmo, onde se ousa subverter o jogo do poder.

Com sua origem na periferia, Martinho da Vila teve contato intenso com essas religiões e as retrata com o olhar de poeta que transita pela cidade. Nesse sentido, atua como um *flâneur* a percorrer guetos e favelas, absorvendo sua essência e as de seus personagens, penetrando as entranhas da cidade e fundindo-se a ela, embriagando-se. É, pois, Zé Pelintra:

Uma embriguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através dos bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio. (BENJAMIN, 1989, p. 186).

Se o *flâneur* de Benjamin vê a sedução das cidades materializadas nas lojas e sorrisos, Martinho da Vila, tal qual um arqueólogo, escava na pobreza e nas adversidades da periferia a beleza da resistência.

Ao seu modo, o poeta está na cidade, embrenha-se por ela, é um humano no meio da multidão, mas já não está só ao encontrar os seus. Já não é mais fragmentado, oprimido, sem rumo. Ao encontrar-se, torna-se potência de Exu, movimento que leva a periferia para o centro. A investida possibilita que o sujeito periférico se veja na sua canção, reconheça-se e se empodere a partir do seu lugar, num movimento de pura tradução.

Santos (2010) fala da importância do trabalho de tradução como uma alternativa às certezas utópicas da modernidade: a crença num caminho único que levaria, automaticamente, a uma superação dos problemas sociais. Essa visão tem sido questionada diante de novos arranjos sociais. A certeza de que se caminha para uma sociedade melhor encontra-se abalada.

Pensar não somente em direção ao futuro, mas na construção de um mundo melhor no presente, coloca-nos diante da necessidade de observar as experiências de superação alocadas em diversos lugares do mundo. Nesse sentido, Martinho da Vila apresenta-se como um exímio tradutor desse *locus* periférico das religiões para as classes médias e também para as camadas populares. Tradutor desse espaço revisitado por ele, num processo de visibilização da periferia, Martinho da Vila traz, em sua obra, a questão da religiosidade de matriz

africana em vários momentos. Em 1974, ele fez uma adaptação de pontos cantados na umbanda.

Festa de Umbanda

(adaptação de Martinho da Vila)

O sino da Igrejinha
Faz belém blem blam
Deu meia-noite
O galo já cantou
Seu Tranca Rua
Que é dono da gira
Oi corre gira
Que Ogum mandou
Tem pena dele
Benedito tenha dó
Ele é filho de Zambi
Ô São Benedito tenha dó
Tem pena dele Nanã
Tenha dó
Ele é filho de Zambi
Ô Zambi tenha dó
Foi numa tarde serena
Lá nas matas da Jurema
Que eu vi o caboclo bradar
Quiô
Quiô, quiô, quiô, quiera
Sua mata está em festa
Saravá seu Mata Virgem
Que ele é rei da floresta
Quiô
Quiô, quiô, quiô, quiera
Sua mata está em festa
Saravá Ceu Cachoeira
Que ele é rei da floresta
Vestimenta de caboclo
É samambaia
É samambaia, é samambaia
Saia caboclo
Não me atrapalha
Saia do meio

Da samambaia
(Vila, 1974)

Ao trazer uma versão dos pontos de umbanda, Martinho da Vila evidencia uma manifestação inferiorizada pela hegemonia cultural burguesa (ou pseudo-burguesa) dos grandes centros. Apesar da afirmação da cultura negra, é inegável o aspecto sincrético e miscigenado da umbanda. Se por um lado a versão da canção traz Zambi, deus supremo dos cultos bantos e da umbanda, por outro seu apelo se estende a São Benedito, santo católico, padroeiro de diversas irmandades religiosas negras ligadas à igreja católica.

A questão da miscigenação ou hibridismo cultural tem sido amplamente discutida, gerando sempre ambiguidades. Ao mesmo tempo em que o processo colonial representou uma “mistura”, essa mescla deu-se de maneira desigual: existem casos onde houve praticamente a anulação da cultura deste “outro” produzido pelos colonizadores.

Conforme destacam Cabaço e Chaves (2004) ao apresentar o pensamento de Fanon, há uma internalização de uma suposta inferioridade que desumaniza o colonizado para além da dominação econômica. Submetido a um processo de desqualificação da sua cultura e exposto ao colonizador como “superior”, este sujeito desenvolve um processo de negação do EU e de tudo que o constituía enquanto identidade. Em seguida, ele busca desesperadamente assimilar a cultura de seu algoz, de forma que pode-se pensar o hibridismo como parte da violência colonial.

No entanto, conforme argumenta Gilroy (1993), não há possibilidade de pensar a cultura negra nem a partir de uma questão geográfica, nem genética, tampouco pensá-la a partir de um purismo africano. O conceito de *Atlântico Negro* visa exatamente a dar conta dessas misturas, das trocas inevitáveis que podem ser interessantes:

As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas, que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. (GILROY, 1993, p. 168)

Apesar das desigualdades observadas no processo de hibridismo cultural, há potência no ponto cantado. Quando, na versão, Martinho da Vila canta para os caboclos, sobretudo pedindo para que ele “*saia do meio da samambaia*”, no ponto cantado nos terreiros deseja-se que este caboclo se revele e se firme na cabeça de seu filho durante a incorporação. Pode-se pensar na simbologia desse chamado que convoca os guerreiros para a luta, lembrando a força de cada um e do coletivo. Segundo Barbosa Junior (2011):

Estes caboclos formam verdadeiras aldeias e tribos no Astral, e são representados simbolicamente pela cidade da Jurema, pelo Humaitá e outros locais. Existem falanges e especialidades diversas, como as de caçadores, feiticeiros, justiceiros, agricultores, rezadores, parteiras e outras

qualidades, sempre a serviço da Luz, na linha de Oxóssi e na vibração de diversos Orixás. (BARBOSA JUNIOR, 2011, p. 129).

A representação do caboclo na umbanda é a de um índio guerreiro ou feiticeiro, altivo e bravo. Está fortemente baseada num imaginário sobre o indígena e é influenciada, sobretudo, pela literatura. O caboclo da umbanda tem sua correspondência em personagens como Iracema ou Peri, de José de Alencar, descritos como indígenas bravos e valentes que, quando se apaixonam por brancos, abriram-se para a miscigenação.

No entanto, há autores que defendem que o caboclo seria o correspondente do guerreiro africano em terras brasileiras. Como argumenta Rotta (2010), com base em Carneiro (1964), Prandi, Vallado e Souza (2001), esta entidade possibilitaria uma reafirmação dos padrões culturais advindos da África. Importante lembrar que os caboclos na umbanda são ligados ao orixá Oxóssi, o guerreiro de uma flecha só. Caboclos e Oxóssi estão ligados à mata. Oxóssi é o caçador, é o provedor, aquele que domina as florestas.

Diz a lenda que todos os anos era realizada, em Ifè, uma festa em agradecimento à boa colheita. Durante uma dessas comemorações, apareceu um pássaro terrível, que ameaçava destruir todo reino. A ave havia sido enviada pelas feiticeiras lá Ami Oxorongá, ofendidas por não terem sido convidadas. Para combater o pássaro, foram chamados os mais bravos guerreiros,

mas todos sucumbiram. Somente Oxóssi, após a realização de um *ebó*¹⁷, foi capaz de aniquilar o animal com uma única flecha.

Pode-se pensar, a partir dessa lenda, no empoderamento subjetivo que seu apelo proporciona. Assim, mesmo que sem intencionalidade, a canção demanda a negação das imposições coloniais quando invoca o caboclo para que “*saia do meio da samambaia*”. Impõe-se uma identidade afro-brasileira, forjada também na identificação com o guerreiro que resiste e vence o terrível pássaro.

Outra lenda sobre Oxóssi apresenta uma ruptura com os padrões universalistas de hierarquização das relações de gênero e sexo:

Oxóssi é raptado por Ossaim

Oxóssi vivia com sua mãe Iemanjá
E com seu irmão Ogum.
Ogum cultivava o campo
E Oxóssi trazia a caça das florestas.
A casa de Iemanjá era farta.
Mas Iemanjá tinha maus pressentimentos
Consultou o babalaô.
O adivinho Iha disse que proibisse Oxóssi
De ir caçar nas matas, pois Ossaim, que reinava na floresta,
Podia aprisionar Oxóssi.
Iemanjá disse ao filho que jamais fosse à floresta.
Mas Oxóssi, o caçador, era muito independente
E rejeitou os apelos da mãe.
Continuou indo às caçadas.
Um dia ele encontrou Ossaim,
Que lhe deu de beber um preparado.
Oxóssi perdeu a memória
Ossaim banhou o caçador com *abôs* misteriosos

¹⁷ Segundo Caciattori (1977, p. 107) *Ebó* seria uma “Oferenda ou sacrifício animal feito a qualquer orixá.”

E ele ficou no mato morando com Ossaim.

Ogum não se conformava com o rapto do irmão.
 Foi a sua procura e não descansou até encontrá-lo.
 Finalmente livrou Oxóssi e o trouxe de volta a casa.
 Iemanjá, contudo, não perdoou o filho desobediente
 E não quis recebê-lo em casa.

Ele voltou para as florestas, onde até hoje mora com Ossaim.
 Ogum, por sua vez, brigou com a mãe e foi morar na estrada.
 Iemanjá passou a sentir demais a ausência dos filhos
 Que ela praticamente expulsara de casa.
 Tanto chorou Iemanjá, tanto chorou,
 Que suas lágrimas ganharam curso, se avolumaram
 e num rio Iemanjá se transformou.

(PRANDI, 2001, p. 120-121)

Oxóssi vai morar com Ossaim e sua mãe e irmão sofrem com sua falta. Não há na lenda nada que aponte para uma rejeição do amor entre os orixás masculinos: Oxóssi se enamora de Ossaim. Tanto que, mesmo após Ogum ter quebrado o feitiço, volta para ele. Embora seja necessário cuidado, como alerta Segatto (1995) - sobretudo nas comunidades de terreiros, muitos elementos patriarcais foram incorporados -, há que se salientar que as religiões afro-brasileiras promovem uma ruptura ao deshierarquizar as relações de gênero e sexo. Ao contrário, cria uma possibilidade de novas e múltiplas formas de viver.

Não é somente Oxóssi que vivencia formas diversas de amor. Nas lendas, há situações onde Oxum seduz Iansã, em que Oxumaré e Logun-edé transitam entre os gêneros. Assim, mesmo que alguns estereótipos de gênero sejam mantidos, as múltiplas possibilidades abertas entram em choque com a dualidade eurocentrada. É Exu - com seu falo ereto - causando constrangimento ao colonizador, expondo seu sexo como possibilidade de prazer, de vida.

Talvez este seja o legado de uma epistemologia de Exu: gerar possibilidades, ampliar o campo de possíveis, uma outra forma de pensar que não caminha, necessariamente, em direção ao uno. Mesmo quando a dualidade resta configurada, como relata Segatto:

El *dualismo*, como el caso del dualismo de género en el mundo indígena, es una de las variantes de lo múltiplo o, también, el dos resume, epitomiza una multiplicidad. El *binarismo*, propio de la colonial modernidad, resulta de la episteme del expurgo y la exterioridad construida, del mundo del Uno. El uno y el dos de la dualidad indígena son una entre muchas posibilidades de lo múltiplo, donde el uno y el dos, aunque puedan funcionar complementariamente, son ontológicamente completos y dotados de politicidad, a pesar de desiguales en valor y prestigio. El segundo en esa dualidad jerárquica no es un problema que demanda conversión, procesamiento por la grilla de un equivalente universal, y tampoco es resto de la transposición al Uno, sino que es plenamente otro, un otro completo, irreductible. (SEGATO, 2011, s/p)

O sujeito inserido nesse contexto descolonial não se torna o outro da modernidade, este outro hierarquizado e *assujeitado* (da sua condição ontológica. A partir de perspectivas indígenas e afro-brasileiras, a diferença é algo que faz parte do universo, logo o processo de outrificação não encontra terreno para desabrochar, já que se torna impossível haver o outro quando não há o uno. Existem somente diferenças.

Tem-se, então, a clareza da necessidade de pensar conhecimento, arte, cultura a partir da pluralidade, como fenômenos diversos e multifacetados.

Iemanjá, Desperta

Desperta do seu dique num mar de amor
 E toma conta do seu povo sofredor
 Que oriundo das grandes nações do além-mar
 Trouxeram tanta credence pra cá
 Trouxeram a cultura popular
 Eu sei que você mora na Bahia
 Mas cuida desse Rio de Janeiro
 Que tem gente colorida
 Se exibindo pro turista
 Gente que mesmo sofrida
 Cai no samba a noite inteira
 Você conhece a mentalidade brasileira

Iemanjá! Iemanjá!
 Iemanjá! Iemanjá!

Já mandei preparar o saveiro
 Pra no dia dois de fevereiro
 Lhe mandar presentes
 Também muitas flores
 Além de perfumes
 Com muitos odores
 E vai ter batuque pra lhe cultuar

Iemanjá
 Iemanjá, desperta!
 (Vila, 1977)

Nesta canção, Martinho da Vila celebra e evoca a grande mãe dos orixás, Iemanjá, a rainha do mar. É o mesmo mar do

trânsito colonial, mas também o mar do retorno mítico à origem. Não por acaso lemanjá é, provavelmente, a orixá mais conhecida e cultuada no Brasil. A simbologia da mãe de grandes seios pode ser vista como uma metáfora da cultura mítica africana, uma fonte de inspiração ontológica, estética e ética.

Segundo uma das lendas (PRANDI, 2001; VERGER, 1986), lemanjá seria uma mulher de seios fartos. Antes de se casar, ela preveniu o marido para que jamais zombasse ou fizesse qualquer comentário desdenhoso sobre seu corpo. Um dia, embriagado, ele riu e fez comentários sobre o tamanho de seus seios. Neste momento, lemanjá partiu, mas foi perseguida pelo marido. Todavia ela lembrou-se de um pequeno recipiente que seu pai havia lhe dado quando se casou, alertando-a para que o partisse caso houvesse alguma urgência. Ao se sentir acuada pelo marido, a iabá¹⁸ quebra o recipiente e se transforma em água corrente, rompe as montanhas e inaugura o mar.

Essa lenda, embora para os iorubas tenha uma origem ancestral, ilustra bem a condição de resistência colonial. Se muito é suportado diante da condição do colonizado, a quebra de sua identidade de pertencimento pode constituir-se como uma das piores violências. Rir dos seios que nutrem pode ser o ponto que desencadeia a reação de *calibanização* (do sujeito colonizado. A partir de então, rompe com as barreiras e liberta-se, transformando-se em mar: o mar como possibilidade de retorno, trânsito, alimento, mas também como a calunga grande,

¹⁸ É o termo usado para designar algumas as orixás femininas das águas, “Mãe d’água”, lemanjá da água salgada, Oxum da água doce e Nanã das águas turvas, da lama.

o cemitério, lugar de transmutação da condição de colonizado, escravizado. Na umbanda, o mar seria o meio de retorno a Aruanda, lugar mítico onde vivem todos os ancestrais.

O mar de Iemanjá seria o elo de ligação com a África perdida, tal como afirma Bernardo (2003, p. 71) “Tanto o mar-Iemanjá como o vento-lansã significam comunicação entre os povos que foram banidos da África, que foram separados entre si de sua terra natal”. Não se trata de um retorno a uma África territorial, mas de retorno a uma possibilidade de re-humanização diante da coisificação sofrida pelos negros na diáspora. É preciso que este retorno identitário traga consigo também uma transformação ética. Caso contrário, corre-se o risco de cair no que Gilroy (2008) denomina ser um pan-africanismo pós-moderno, que reforça a ideia de igualdade e semelhança e não tem nenhum compromisso com a solidariedade.

O retorno à África implicaria mais do que um retorno para “casa”. É um retorno a uma outra forma de implicar-se diante do mundo, sobretudo diante das desigualdades sociais. Voltar a essa África, mesmo que mitificada, seria reagir diante do embranquecimento, da adoção de valores e modos de viver universais e eurocêntricos. Seria a possibilidade de não *assimilar-se*, conceito amplamente trabalhado por Fanon (2008), que discute a negação da negritude pelo colonizado. É também o que explica Hall (2009) ao falar da representação da África como metáfora:

A África que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo

Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial. Igualmente significativa então é a forma como essa África fornece recursos de sobrevivência hoje, histórias alternativas àquelas impostas ao domínio colonial e as matérias-primas para retrabalhá-las de forma e padrões culturais novos e distintos. Nessa perspectiva, as “sobrevivências” em suas formas originais são maciçamente sobrepujadas pelo processo de tradução cultural. (HALL, 2009, p. 39-40).

Para Werneck (2003), a África será vista como um lugar mítico para onde se quer voltar e não como um lugar de derrota e deportação. O retorno a uma África redimensionada permite que os negros possam confrontar o processo histórico de subalternização. Ao positivar sua ascendência, há uma transformação cognitiva: a percepção de si e das relações raciais é alterada. Há uma mudança na forma de pensar.

Interessante lembrar que lemanjá também é considerada a dona da cabeça. “As águas profundas, em sua imensidão, significam o inconsciente, mas também a consciência do eu, fruto de um aprofundamento para o mundo e para nós mesmos” (BERNARDO, 2003, p. 63). Nesse sentido, lemanjá seria a orixá que traz a consciência de si e da condição subalternizada, bem como da necessidade de reação. Em outra de suas lendas, conta-se como ela se tornou a dona da cabeça:

lemanjá cura Oxalá e ganha o poder sobre as cabeças.

Quando Olodumaré fez o mundo,
deu a cada orixá um reino, um posto, um
trabalho.
A Exu deu o poder da comunicação e a
posse das encruzilhadas.
A Ogum deu o poder da forja, o comando da
guerra
e os domínios dos caminhos.
A Oxóssi ele entregou o patronato da caça e
da fartura.
A Obaluaiê deu o controle das epidemias.
Olodumaré deu a Oxumaré o arco-íris
e o poder de comandar a chuva,
que permite as boas colheitas e afasta a
fome.
Xangô recebeu o poder do trovão e o império
da lei.
Oiá-lansã ficou com um raio e o reino dos
mortos,
Enquanto Euá foi governar os cemitérios.
Olodumaré deu a Oxum o zelo pela
feminilidade,
riqueza material e fertilidade das mulheres.
Deu a Oxum o amor.
Obá ganhou o patronato da família
e Nanã, a sabedoria dos mais velhos,
que ao mesmo tempo é o princípio de tudo,
a lama primordial com que Obatalá modela
os homens.
A Oxalá deu Olodumaré o privilégio de criar o
homem,
Depois que Ododua fez o mundo.
A criação se completou com a obra de
Oxaguiã,
que inventou a arte de fazer utensílios,
a cultura material.
Para Iemanjá, Olodumaré destinou os
cuidados de Oxalá.
Para a casa de Oxalá foi Iemanjá cuidar de
tudo:
Da casa, dos filhos, da comida, do marido,
enfim.
Se todos tinham algum poder no mundo,
um posto pelo qual recebiam sacrifício e
homenagens

por que ela deveria ficar em casa feito escrava?

lemanjá não se conformou.

Ela, falou, falou nos ouvidos de Oxalá

Falou tanto que Oxalá enlouqueceu.

Seu *ori*, sua cabeça, não aguentou o falatório de lemanjá.

lemanjá deu-se então conta do mal que provocara

e tratou de Oxalá até restabelecê-lo

Cuidou do seu *ori* enlouquecido,

Oferecendo-lhe água fresca,

obís deliciosos, apetitosos pombos brancos, frutas dulcíssimas.

E Oxalá ficou curado.

Então, com o consentimento de Olodumaré,

Oxalá encarregou lemanjá de cuidar do *ori* de todos os mortais.

lemanjá ganhara enfim a missão tão desejada.

Agora ela era a senhora das cabeças.

(PRANDI, 2001, p. 397-399)

lemanjá recusa o lugar que lhe é atribuído como cuidadora de um homem, restrito ao espaço doméstico. Ela conquista o direito de assumir uma importante função. Nas religiões de matriz africana, as mulheres, tanto as deusas como suas sacerdotisas, quebram a subalternização patriarcal. Todas têm o mesmo *status* e poder que qualquer orixá masculino.

Ao contestar sua condição, lemanjá mostra que tem cabeça, instigando o direito e o dever de subverter a ordem sempre que esta for fonte de desigualdade. É preciso ter cabeça. Ao cuidar da cabeça, ela abre para a possibilidade do pensar, para a construção de um pensamento que conteste o universalismo, pois todos e todas têm cabeça e pensam. Portanto, emergem dessas cabeças diversas possibilidades de

leitura do real. Grosfoguel (2010) propõe uma substituição do universalismo europeu por uma epistemologia pluriversal e aponta para a necessidade de deslocar a centralidade do conhecimento europeu para outros saberes, como no exemplo das indígenas bolivianas.

Na canção, Martinho da Vila recorre a Iemanjá, pedindo “[...] *toma conta do seu povo sofredor. Que oriundo das grandes nações do além-mar*”. Ele reconhece o sofrimento dos africanos na diáspora e a necessidade de um alicerce, um lugar onde a cabeça possa se firmar e uma identidade étnica positiva seja possível.

Por um lado, nesta canção, o compositor, traz a africanidade da religião afro-brasileira, reafirmada especialmente ao referir-se à Bahia, cujo processo de reafricanização tem sido uma estratégia turística, mas também um processo de empoderamento negro. A Bahia foi o berço da cultura religiosa nagô e o polo de irradiação do candomblé iorubá. Ao cantar “*Eu sei que você mora na Bahia*”, há um apelo a este lugar de africanização. No entanto, em seguida, ele retoma o discurso da miscigenação ao clamar “*Mas cuida desse Rio de Janeiro. Que tem gente colorida. Se exibindo pro turista. Gente que mesmo sofrida. Cai no samba a noite inteira. Você conhece a mentalidade brasileira*”. O Rio de Janeiro seria, neste caso, o lugar da miscigenação, espaço de convívio de todas as cores. É o lugar da “gente colorida” que, ao se exibir para o turista, vende o projeto de democracia racial, da harmonia entre as diferentes raças, pensamento baseado nos argumentos de Gilberto Freyre.

A contradição aparece justamente pela impossibilidade de conciliar as teorias de Freyre, sobretudo a sua tese do lusotropicalismo, com uma proposta de afrocentricidade. Para Assante (2009):

A ideia afrocêntrica refere-se essencialmente à proposta epistemológica do lugar. Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora. Começamos com a visão de que *afrocentricidade é um tipo de pensamento, práticas e perspectivas que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre a sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos.* (ASSANTE, 2009, p. 93)

Por outro lado, no *lusotropicalismo*, segundo a teoria de Freyre, haveria uma excepcionalidade na colonização portuguesa. O colonizador português, sobretudo pela influência moura, teria uma abertura para a assimilação dos aspectos culturais dos povos colonizados. Mais do que isso, haveria uma tendência à miscigenação. Freyre (2004) parte do pressuposto de que a miscigenação teria sido uma das características mais potentes da colonização portuguesa nos trópicos dada a capacidade intrínseca do colonizador em “contemporizar-se” com as outras culturas. O projeto lusotropicalista implicaria numa miscigenação cultural, numa assimilação que tornaria o negro menos negro, menos africanizado.

Cabe ressaltar que, embora não se acredite em purismos culturais ou políticos, pois a interpenetração entre as culturas é um fato incontestável, a avaliação do processo de miscigenação feita por Freyre e adotada pelo senso comum e pelo Estado brasileiro por muitos anos, teve como consequência um encobrimento das relações de poder interraciais. A “mistura” brasileira foi um processo desigual, onde uma elite herdeira dos colonizadores sempre determinou os lugares sociais, sobretudo de negros e indígenas.

Roda Ciranda

Ciranda de roda
 De samba de roda da vida
 Que girou, que gira
 Na roda da saia rendada
 Da moça que dança a ciranda
 Ciranda da vida
 Que gira e faz girar a roda
 Da vida que gira
 Na cabeça do bom Santo Amaro
 Que é da Purificação
 E nas águas que rodeiam a ilha
 De São Luiz do Maranhão
 Na rodilha embaixo da talha
 E em cima do torso da negra
 Que ainda rebola
 Nas curvas da vida da velha
 Que ainda consola
 A criança que chora
 A roda é pra rodar na gira
 Da vida que roda
 Olha a roda, olha a roda
 A roda é pra rodar na gira
 Da vida que roda
 Ciranda de roda

A Marrom me pede um samba pra gravar com a Bethânia. Fiquei

perdido, falei com a Beta. Saí com ela pra tomar umas vodcas, e lá pras tantas ela me deu o mote: - Faz uma coisa girando, rodando, envolvendo assim como a cara da gente... Alô, Alcione, alô, Bethânia, recriei, criando pra vocês. (VILA, 1985)

Nesta canção, que Martinho da Vila compôs para as cantoras Maria Bethânia e Alcione, a questão da circularidade é um ponto central da letra. A circularidade tem uma enorme importância na cultura africana e afro-brasileira:

A questão do círculo, da roda, da circularidade tem uma profunda marca nas manifestações culturais afro-brasileiras, como a roda de samba, a roda de capoeira, as legendárias conversas ao redor da fogueira... No candomblé [...] com o círculo, o começo e o meio se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se. (PROJETO A COR DA CULTURA, 2006)

A circularidade rompe com a retidão, a linearidade da modernidade capitalista. A roda estabelece um fluxo que impede a hierarquização. Se tudo gira, então todos passarão pelo mesmo lugar e serão deslocados de seus lugares. Assim, ao estar no lugar que outrora foi do outro, torna-se possível a alteridade.

Percebe-se também que a canção traz o corpo feminino como circularidade, como o que gira, que se transforma no caldeirão das antigas feitiças. “*A roda da saia rendada da moça que dança a ciranda*” seria o movimento capaz de transmutar as agruras da vida, o sofrimento da condição da mulher negra nas sociedades coloniais,

fazendo girar a “*Ciranda da vida; Que gira e faz girar a roda; Da vida que gira...*”. Para Werneck, o corpo usado como resistência seria:

Além de uma resposta às contingências que o regime de escravidão e de racismo impôs, esse privilegiamento do corpo responde também às formas africanas culturais transpostas para a vivência diaspórica, atualizadas segundo a necessidade de sobrevivência nos diferentes cenários sociopolíticos. (WERNECK, 2007, p. 225)

A gira também remete à Pombagira, Exu mulher, a transgressão do feminino, aquela que ousa ser dona da sua sexualidade. Segundo Capone (2009), na África, a Bombogira aparece como um Exu, desempenhando as mesmas funções desse. Mas é no Brasil, sobretudo na umbanda, é que passam a ser configuradas como entidades que carregam em si a unidade de contrários entre o sagrado e o profano. Assim, como não podemos falar “da mulher”, também não podemos falar “da pombagira”.

A diversidade entre elas é tamanha que só é possível referir-se a elas no plural. Podem ser mulheres sofridas, injustiçadas diante das regras morais e das prescrições do patriarcado, o que faz lembrar um ponto de umbanda. “Descendo o morro para trabalhar, oi lhe levaram pra outros caminhos. Dizendo moça você vale ouro, você cheira a rosa, você é meu tesouro. Aí ela caiu na perdição, aí ela caiu na perdição. Hoje é pombagira, rainha de Lúcifer”. O ponto marca a exploração sexual de uma jovem de baixa renda, que é iludida com as

promessas de um homem. Após ser abandonada, *conforme fica subentendido*, resta-lhe somente a prostituição, o que não a impediu de acessar o poder, tornando-se “rainha de Lúcifer”.

É uma história bastante similar à de Maria Mulambo, moça rica que, ao fugir com o amante pobre, é castigada pelo pai e vaga na rua até a morte. São histórias marcadas pela lógica patriarcal de posse, de opressão, de violência contra as mulheres que ousaram desafiar regras sociais. Na contramão, há também Maria Padinha, uma poderosa feiticeira. Sua lenda conta que era amante de um rei espanhol, Pedro de Castela, e que matou sua esposa para ficar com o rei.

Em sua diversidade, as pombagiras podem ser vítimas inocentes ou mesmo ricas e perversas cortesãs. O que as unifica é o poder que exercem exatamente a partir da ruptura com os lugares do feminino prescritos pela sociedade, sobretudo pelo patriarcado. Elas são detentoras do feitiço, mistério atribuído às mulheres - inclusive pelo seu corpo visto como ininteligível, como fonte do mal, tal como muito bem retratou Simone de Beauvoir no livro *O Segundo Sexo* (1970).

As pombagiras são repetidas e temidas tanto na umbanda como no candomblé. Elas operam pelo avesso, tratam abertamente da sexualidade, riem, dançam e bebem enquanto fazem seus feitiços. Sobre o poder das pombagiras, Capone cita Augras (2002) que:

Vê nos orixás femininos, chamados coletivamente *iyá-gbá*, a revivescência da figura mítica de Imi Oxorongá (a feiticeira

iorubá). Essa autora levanta a hipótese de que a Pombagira expressa o poder que na África é monopólio das iamís, pois assim como elas, lamí não está submissa a homem algum, ela fala alto, como os homens; ela se basta; ela mata o marido após ter sido fecundada. Seu terrível poder é individualizado em cada deusa do candomblé: Nanã, ligada a morte, ao início e ao fim das coisas; Obá, chefe da sociedade secreta das mulheres; Oxum, a grande feiticeira, que possui o poder da fecundidade; lemanjá, a mãe castradora; Iansã a rainha dos Eguns e dos Cemitérios. Todas as deusas que “usam espada” e que portanto são guerreiras, encarnam um pouco da força e do poder de lamí. (CAPONE, 2009, p. 117).

Assim, as pombagiras tornam-se signo da possibilidade de ruptura com o que está posto e criam outros possíveis, sobretudo às mulheres. São a Gira “*que faz girar a vida...*”, circularidade na dança, no gesto, nos quadris, “*nas curvas da vida da velha...que ainda consola a criança que chora...*”. É a velha negra sobrevivente das feridas coloniais do racismo cotidiano, mas que ainda encontra forças para consolar a criança, mantendo o movimento da vida e permitindo a resistência, a continuidade na mudança. Werneck (2007), ao falar da roda como elemento de manutenção e continuidade da cultura negra, assinala:

Nela, cada um está posicionado ao lado de seu mais velho e de seu mais novo e vive a possibilidade da ascensão hierárquica que se traduz em mudança de posição na própria roda, em direção aos postos de maior responsabilidade. Esta ascensão é vivida no círculo que se move no sentido anti-horário e retrata um tempo compreendido como o grau

de aprofundamento do compromisso de cada participante com as regras tradicionais, decorrente de seu grau de conhecimento adquirido. A roda retrata também a aceitação da morte e da renovação como processos vitais, do fim e do começo como processos permanentes e em permanente renovação e articulação, simbolizada pelo encontro entre o mais antigo e o mais novo que evoluem lado a lado mas não se confundem. (WERNECK, 2007, p. 124).

A circularidade da vida apresentada na roda, nas rodas, na gira. “Pois a “gira”, palavra de origem bantu (*nijila/nijira*, “rumo,caminho” [...]), remetida ao português, *girar* é, como sabemos, a roda ritual de umbanda” (Capone, 2009, p. 117). Da mesma forma, a roda é usada no candomblé. O xirê é a roda dos orixás, circularidade que lembra o Tempo, o ritmo, os ciclos que precisam ser entendidos para que possam ser ressignificados, transformados, mas que somente a partir do coletivo essa mudança poderá ser real:

Todos esses ritmos do tempo sugerem que o universo não muda sem ser o momento em que deve mudar. Esta idéia é usada nos rituais, que reconectam o homem com o nascimento, com a morte, com o renascimento, mostrando que a vida é tão forte quanto a morte. Isso significa que a continuidade do mundo é mais importante do que a mudança de pequenos detalhes, sendo o *tempo* relativo e necessário. Enfim o universo é considerado permanente, eterno e interminável. Círculos são usados para simbolizar a continuidade do universo nos rituais. (THEODORO, 1996, p. 66)

A questão cíclica no candomblé é tão importante que o tempo é um orixá - conhecido por Tempo ou Maionga no candomblé angola, ou Iroco na tradição religiosa iorubá. Esse orixá está ligado aos ciclos da natureza, aos ciclos da vida. O Tempo implica uma circularidade, um movimento que volta ao mesmo lugar, mas que já não é mais o mesmo, porque, ao retornar, possibilita um suporte, a certeza da superação. Assim, sem a noção de finitude na concepção africana, a responsabilidade diante da vida torna-se essencial, conforme argumenta Nogueira:

O processo cíclico que caracteriza o ritmo do tempo ou o ritmo da natureza, um padrão que de tempos em tempos se renova, mas nunca se quebra. É como se fosse a música da vida e ela nunca tivesse fim. Muitos povos tradicionais como o Mende, acreditavam em renascimento ou reencarnação. O tempo poderia ser representado por uma espiral crescente que a cada curva volta ao ponto inicial, mas com contornos renovados. (NOGUEIRA, 2013, p. 85)

A roda, seja no xirê, na capoeira ou no samba, traz uma possibilidade de renovação, mas que de alguma forma permanece ligada à ancestralidade. O saber não se torna consumo, descartável na busca do novo, mas permanece identificado com a experiência, inclusive daqueles que já se foram. O sentido do conhecimento é produzido em polifonia, várias vozes, e é inexistente sem o coletivo que fortalece a todos

e a cada um, tal qual Exu – que também não é um, mas vários, uma falange.

Na roda de samba, o partido alto é uma das manifestações mais nítidas desse coletivo. Alguém compõe um refrão, que rapidamente é cantarolado pelo grupo. Em seguida, uma voz se destaca e chama o outro para o jogo, cantando algo provocativo e demandando uma resposta, que logo surge. O poder e a voz circulam, não têm um único dono. A construção da obra não tem autor, mas autores. Mais que uma letra e uma música, o que se produz é um outro texto, um texto para a vida: ato político para entender o coletivo. A roda de samba, como explana Silva (2012), traz formas de sociabilidade em que vida e música estão imbricadas. É nas práticas cotidianas que a música acontece, elaborando e sintetizando as vivências.

Podemos pensar a roda como um espaço privilegiado de Exu, onde o movimento provocado pelo vazio da sincopa, como descreve Sodré (1998), instala-se, provocando não só a quebra da inércia do corpo chamado para a dança, mas chamando para a vida, para a resistência, ou mesmo para a “existência”. A roda de samba seria, assim como em outras rodas da cultura negra, um texto, como salienta Nogueira (2013):

A roda é o espaço sagrado em que o capoeirista se desenvolve mais profundamente em comunhão com outros nos seus três níveis de existência: físico, mental e espiritual (Akbar, 2004). É no ritual da roda que os angoleiros aprendem a ser, ver e viver no mundo à moda africana. Para explicar este fenômeno, Tavares (1997, p.

218) utiliza uma metáfora, que compara a roda a um texto. A roda seria como um lugar-texto, que contém subtextos que são os jogos, compostos por sentenças individuais que são os próprios jogadores [...] (NOGUEIRA, 2013, p. 149)

Mais que isso, diria que há nesses espaços um intertexto, às vezes subtendido, às vezes explícito. Estão em diálogo questões como empoderamento étnico, subversão capitalista, religiosidade, resistência política ao racismo: há uma gama de outros textos que alicerçaram modos de sobrevivência do povo negro e são, até hoje, essenciais à resistência cultural. Textos corpos, textos palavras e textos músicas que subvertem a lógica colonial. É o que anota Restepo e Rojas (2010) sobre o projeto descolonial:

También busca contribuir a hacer posible otros mundos desde intervenciones descoloniales que comprenden las diversas dimensiones de la existencia: [...] el problema es que el proyecto descolonial no es solamente nombrar las estructuras de poder, es el proyecto de diversidad epistémica, para descolonizar hay que pasar por la diversidad epistémica. Estamos dando un paso, lo que estamos hablando no es la producción de un saber académico sobre, sino de pensar un proyecto junto y con, en un proyecto político de descolonización, de la colonialidad del poder, del saber y del ser y de la naturaleza. En este sentido la inflexión descolonial refiere una ética y una política de la pluriversalidad. En oposición a diseños globales y totalitarios en nombre de la universalidad (que fácilmente corren el riesgo de hacer a un particular eurocentrado representar lo universal), la pluriversalidad

constituye una apuesta por visibilizar y hacer viables la multiplicidad de conocimientos, formas de ser y de aspiraciones sobre el mundo. La pluriversalidad es la igualdad-en-la-diferencia o, parafraseando el eslogan del Foro Social Mundial, la posibilidad de que en el mundo quepan muchos mundos.

Nesse sentido, há um compromisso ético de transformação social na produção de uma ética e de estética para a vida. Pensar a cultura e a vida a partir do paradigma das religiões de matriz africana possibilita pensar o mundo pela diversidade, um projeto de pluriversalidade como pretendem os descoloniais. Ou seja, é pensar, a partir da encruzilhada de Exu, muitos caminhos que se abrem, que podem ser quatro multiplicados por quatro, mais quatro e, assim, infinitamente,

Logo, não cabe pensar a obra de Martinho da Vila a partir de uma única matriz, mas como uma produção multifacetada, em alguns casos controversa e até mesmo contraditória, tal como o próprio Exu. Há muitas possibilidades que encerram em si a potência do reconhecimento, do auto-reconhecimento, capaz de dar poder, e de retirar da inércia aqueles de quem foi retirado o direito de colocar-se como sujeito da história e da sua própria história.

Além disso, ao trazer as canções que remetem às religiões de matriz africana, Martinho da Vila recoloca o sujeito no coletivo, já que essas religiões estabelecem laços de ancestralidade e criam um elo entre sujeitos não mais assujeitados, mas implicados e implicantes da coletividade. É uma proposta marcada pela afrocentricidade, fonte de alimentação de

resistência, alimento para boca de Exu que tudo come. O coletivo age como uma proteção ontológica, ressignificando as experiências:

Ao contrário da cultura ocidental colonial-moderna, a ideia de individualismo não fazia sentido naquele contexto, e numa certa perspectiva, nem havia espaço para que esta postura se desenvolvesse. As relações comunais determinavam a existência e a consciência pessoal. A maioria dos rituais de iniciação era desenhada para instalar um sentimento de responsabilidade corporativa e destino coletivo. As experiências eram tão interconectadas que “quando um membro da comunidade sofria: quando um membro da tribo se alegrava, todos os seus parentes – vivos, mortos ou ainda não nascidos – se alegravam com ele”. O próprio sentido de saúde e doença era determinado pela comunidade experiencial da tribo. Quaisquer experiências e circunstâncias que aconteciam ao indivíduo, aconteciam para o corpo associado, à tribo, e qualquer coisa que acontecia a tribo acontecia ao individual. (Nobles, 2006, p. 14, tradução da autora) (NOGUEIRA, 2013, p. 88)

Não há dúvida de que esse processo demanda um engajamento ético, como destaca Grosfoguel (2010). Há que se diferenciar o “lugar epistêmico” do “lugar social”. O fato de alguém nascer na periferia não significa que este pense automaticamente a partir de um lugar epistêmico subalterno. O sistema-mundo colonial/moderno mostra-se exímio em fazer com que os oprimidos pensem a partir das epistemologias dominantes, gerando o que Freire (2005) conceituou como

hospedeiro do opressor. É o sujeito que, mesmo estando socialmente próximo ao oprimido, ou sendo ele mesmo um oprimido, defende as posições das elites.

Atualmente, no Brasil, temos exemplos claros desse tipo de alienação em relação às ações afirmativas. Qualquer tipo de ação em direção a uma justiça social é vista como perda de um privilégio que a classe média nunca teve, parece haver algum conforto alienante em não permitir que o outro tenha.

De qualquer maneira, ao proporcionar uma quebra da hegemonia branca, burguesa, Martinho da Vila possibilita uma mudança. Exu se apresenta, independentemente do que farão com ele, se entenderão o Padê¹⁹, como chamá-lo para a roda, para gerar o movimento. Ou, ainda, se entenderão como “despachá-lo”, tirando toda a potência do ritual, da vida.

Assim são as canções de Martinho da Vila, chamando para a roda, movendo o corpo e a “cuca”, como ele gosta de falar, promovendo um chamado à resistência. São fragmentos poderosos entre canções produzidas para a indústria cultural. É preciso saber olhar, sentir, captar a dissimulação de Exu, compreender sua língua, perceber o que sai da sua boca, deixar-se incorporar por ele, permitir que ele o movimente, subverta, mude tudo de lugar.

¹⁹ Segundo Cacciatore (que despacha Exu!): “Padê: ritual propiciatório com oferendas a Exu, realizado antes do início de toda cerimônia pública ou privada dos cultos afro-brasileiros”. Também “Despacho de Exu”. Sua finalidade é pedir ao mensageiro – elemento dinâmico e de comunicação – que proteja a cerimônia a se realizar, levar as oferendas e encontrar os deuses para chamá-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar um processo é sempre um desafio. Após anos “ao lado” de Martinho da Vila, não sei se consigo realmente lê-lo, dadas sua produtividade e complexidade. Lembro-me de que quando comecei a trabalhar com ele e alguém me apontava “nossa, mas ele é muito machista nas canções”, eu ria e falava, “não tenho problemas com isso; se for assim, vamos fazer a crítica, afinal não vou casar com ele, somente pesquisar sua obra”. Ledo engano. Eu me casei, sim, com ele. Vivi muitos afetos, eu o defendi, tive raiva e depois fiz as pazes. Sentimentos contraditórios de quem escolheu trabalhar com um escritor/compositor controverso e pelos desafios de uma formação eurocêntrica e maniqueísta. Tentar olhá-lo em sua complexidade talvez faça de mim sua cúmplice, mas o que tentei foi olhá-lo de uma forma menos eurocêntrica. Afinal, ler e escrever a crítica ao eurocentrismo é relativamente fácil. Difícil é pensarmos e produzirmos o conhecimento a partir de outros paradigmas, pois, do contrário, continuaremos a ser juízes de nós mesmos. De tudo que trazia no começo, uma coisa permanece: a certeza de que Martinho da Vila faz sentido ao meu povo. Lembro-me de quando, na entrevista de seleção, minha orientadora, Prof^a Simone Schmidt, perguntou o porquê de eu ter escolhido Martinho da Vila. E respondi: porque meu povo da periferia ouve Martinho da Vila, porque ele tem uma corporeidade negra e suburbana. A cada vez que falava da minha escolha para alguém que é da periferia - não só

geográfica, mas também social - sempre havia um sorriso, não importando se se tratava de alguém com nível superior ou semi-analfabeto. Como não lembrar do choro emocionado do professor negro Orlando Filho diante da minha aprovação com esse projeto? Ou ao ver o brilho nos olhos de alguns alunos quando falava que minha pesquisa era sobre Martinho da Vila? Claro que houve também muitas reprovações, caras feias, risos ridicularizantes e o silêncio constrangedor. Chegar até o fim com Martinho da Vila foi um desafio. Estive várias vezes prestes a pedir a separação, mas eu sabia que era importante e que há uma identificação potencializadora que precisa ser valorizada. Ademais, como disse antes, é preciso um compromisso político de levar a periferia para dentro das academias. Junto com Martinho, fiz questão também de trazer Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Jurema Werneck, Cláudia Pons Cardoso, Abdias Nascimento, Muniz Sodré, Milton Santos, Nei Lopes e outros pensadores negros. Eu queria enegrecer a tese e acho que consegui - e aqui não quero resvalar na velha discussão sobre essencialismos, mas simplesmente visibilizar para criar a contradição, “vou contar um segredo...negro pensa!”. E é assim, de um jeito meio abusada, que tentei, eu mesma, “ser” a epistemologia de Exu: provocando e aproveitando as brechas.

Quanto a mim e Martinho da Vila, vamos bem, obrigada! Entre mortos e feridos, sobrevivemos todos! Na análise de algumas das suas canções, as contradições, muitas vezes inconciliáveis, ficaram claras, sobretudo quando olhadas a partir dos óculos do feminismo. O mesmo compositor que cria músicas

enaltecendo mulheres negras trata a mulata como fetiche. São contradições do processo colonial, geradas, principalmente, pela colonialidade do saber.

A colonialidade do saber apareceu no meu trabalho como eixo estruturante para pensar uma produção que vem do sul. Mesmo não sendo “totalizada” numa “unidade” - se o fosse, deixaria de ser *descolonial*, aliás -, essas contradições precisam ser pensadas como parte do processo. A colonialidade está tão arraigada em nós que exige uma constante vigilância. Talvez essas contradições sejam parte de uma negociação perigosa, mas necessária à sobrevivência do povo negro na diáspora. Abdias Nascimento (1980) fala desse jogo ao mostrar que o sincretismo religioso foi uma estratégia de manutenção dos principais fundamentos das religiões.

É nesse sentido que Exu se torna signo de uma epistemologia descolonial, porque recolhe os fragmentos. A contradição joga tudo num alguidar, alquimiza e produz outras formas de existência. Assim é Exu amoral, imoral, não se preocupa com o que não é puro, come tudo para depois regurgitar, às vezes devolvendo um néctar, bálsamo da vida, axé, movimento, impulso para reação, mas por outras regurgitando sobras, excessos, excedente colonial, ácido estomacal que queima a lógica universal.

Em sua imoralidade/amoralidade, Exu, pelo reverso da ação, tenta moralizar o que está posto, conforme afirma Ortiz (1999): Roger Bastide, em seu estudo sobre o candomblé nagô, mostra que o caráter *trickster* dessa divindade decorre

justamente de sua qualidade de mediador; para o autor, Exu é “o regulador do cosmos, aquele que abre as barreiras, traça caminhos”. Se muitas vezes ele parece contrariar sua finalidade essencial (a ordem do universo), introduzindo no mundo divino e no humano a desordem, as querelas, as desventuras, trata-se sempre do reverso do equilíbrio, sobre o qual ele vela com a maior atenção.

Assim, pensar uma Epistemologia de Exu seria um alinhamento aos pensadores descoloniais, no sentido de promover ou reconhecer outras possibilidades de leitura do mundo. Exu, por ser múltiplo, é pluriversal, termo proposto por Ramón Grosfoguel (2010) como forma de pensar diversos caminhos, ou encruzilhadas, num movimento de superação do modelo hierarquizado da colonialidade do saber. Além disso, Exu também é movimento, escapa. Quando você pensa que é, já não é mais, não podendo assim ser aprisionado, cooptado pelo sistema. No seu zigzaguear, Exu deixa tonto o observador, que fora do seu eixo não consegue apreender a verdadeira essência de Exu.

Pensando nesse disfarce de Exu, lembrei-me de um ponto “Seu Exu me cobre com sua capa, quem tem sua capa escapa, quem tem sua capa escapa... a sua capa é um manto de caridade, sua capa cobre tudo, só não cobre a falsidade”.

Desde sua chegada em terras estrangeiras, os africanos trazidos pelos mercadores tiveram que esconder suas tradições, por vezes simulando uma assimilação, para que os fundamentos de sua cultura e religiosidade pudessem permanecer diante do

racismo institucional. Nesse sentido, a cultura negra produzida na diáspora foi um elemento essencial para que essa população pudesse “existir”. Por conta do racismo e da coisificação, os negros trazidos para o Brasil tiveram que negociar laços de solidariedade. Pode-se perceber que mesmo a diversidade étnica e as clivagens dentro da categoria fossem extremamente plurais, a conciliação em torno da necessidade de resistência, de sobrevivência, foi essencial para que a cultura negra se forjasse a partir de um pluralismo, não sendo possível, portanto, apreendê-la a partir de um paradigma unificado, universal.

Ao modo de Exu, a cultura se camufla, traveste-se, parece ser o que não é e é sem parecer, disfarça-se para entrar sem ser percebido, para fingir que se importa com a permissão. Numa das lendas em que Exu resolve fazer um acerto de contas com Oxalá (PRANDI, 2001), ele apresenta-se de várias formas ao orixá do branco, e o faz sujar as roupas, o que causa um estranhamento nos soldados de Xangô, que o prendem. Assim é Exu, assim é a cultura negra: mesmo quando parece não ser, subverte a hegemonia e torna-se potência.

Portanto, para pensar a obra de Martinho da Vila, é necessário colocar-se na encruzilhada, nos múltiplos caminhos. Há que se pensar nas trocas culturais, mais marcadamente entre Brasil e Angola. O compositor transita entre um pan-africanismo utópico, o lusotropicalismo e o afrocentrismo, de maneira que foi perceptível, em alguns casos dentro na mesma canção, esta contradição, o que poderia fazer com que houvesse uma desqualificação da potência de sua obra. No entanto, para

compreendê-lo e para compreender a cultura negra, torna-se necessário que o paradigma dualista, universal, seja transfigurado em um outro modo, ou melhor, outros modos de olhar e de analisar. É nesse sentido que emerge Exu, como signo do múltiplo, da encruzilhada.

Pensar o conhecimento a partir de Exu implica deshierarquizar as culturas, pensar a cosmovisão produzida a partir do sul, sugerida por Boaventura de Souza Santos (2010), como uma possibilidade cognoscente negada pelo olhar folclorizado, pensada a partir de uma colonialidade do poder/saber. Seria, portanto, um exímio exercício descolonial: as opções descoloniais e o pensamento descolonial têm uma genealogia de pensamento que não é fundamentada no grego e no latim, mas no quechua e no aymara, nos nahuatl e tojolabal, nas línguas dos povos africanos escravizados que foram agrupadas na língua imperial da região. Restepo y Rojas (2010) já alertavam para a necessidade de criar uma nova linguagem para subverter o que está posto. Nesse sentido, Exu é o dono do verbo, aquele que cria as palavras e que lhes dá vida.

Logo, mesmo quando pensamos nos ecos do patriarcado na obra de Martinho da Vila, é preciso fazê-lo reconhecendo-o como parte do processo de colonialidade do saber e mesmo admitir, como apontam algumas feministas negras, o caráter mais acentuado do machismo negro, uma vez que este se articula com mecanismos compensatórios que são efeitos diretos da opressão racial.

Da mesma forma, a questão da mestiçagem aparece como um ponto problemático na obra do autor. A mulata e o mulato, símbolos do colonialismo português, enaltecidos na obra de Gilberto Freyre e em muitas canções de Martinho da Vila, torna-se, a partir do olhar crítico de autores como Frantz Fanon e Abdias Nascimento, uma maldição. Tradicionalmente, configuram-se em sujeitos que, ao negar sua negritude, embutem sérios problemas de identidade e que, acreditando ser um quase branco, não percebe o quanto sua condição social, com raras exceções, será muito mais próxima do negro que do branco. Sua condição de mulato será a desta nomenclatura determinante de um híbrido improdutivo. Assim, sua única saída é posicionar-se politicamente a partir de sua negritude, lançando mão das práticas de subjetivação ancoradas em laços de solidariedade. É isso o que poderá lhe conceder uma identidade étnica positiva e, mais que isso, um empoderamento diante das desigualdades raciais.

No que diz respeito à questão da mestiçagem na obra de Martinho da Vila, embora seja um ponto bastante complexo em termos de uma política de identidade, penso que nela há mais elementos que remetem a uma negritude do que a questão do embranquecimento (se tivéssemos que pensar numa tendência a alguma das polaridades). Pela influência do pan-africanismo, ideologia marcante para toda uma geração de negros no Brasil, Martinho da Vila traz em suas obras um intenso diálogo com a África, sobretudo com Angola. Mais que um lugar geográfico, o que o artista canta é uma África mitificada, que proporciona um

lugar de origem, de pertencimento, o que pode criar laços de solidariedade e fortalecimento entre o povo negro na diáspora diante da opressão colonial.

Abdias Nascimento apresenta como alternativa ao sofrimento dessa população uma organização a partir do conceito de *quilombismo*, que consistiria na construção de uma auto-estima, de uma identidade étnica positiva, um assumir da negritude que traria como consequência um senso de coresponsabilidade mútua. Nesse sentido, as religiões de matriz africana têm sido essenciais para a população negra, não só no sentido de aglutinamento e de preservação, mas como de abertura de outras possibilidades de leitura do mundo.

No mito da criação para os iourubás, a galinha cisca em cima de um montinho de terra e o mundo é criado da simplicidade, da materialidade terra. Da mesma forma, na encruzilhada entre o colonialismo e o descolonial, a galinha que cisca a terra para criar o mundo espalha epistemologias, reinventa tradições, cruza com outras culturas, traduz, criando novas possibilidades de (re)existência. Pensar outras formas de leitura do mundo seria uma oportunidade de criar saídas alternativas para a crise que vive o planeta. Seria também uma importante forma de criar justiça social.

Por isso, escolhi como signo dessas novas epistemologias Exu, pois não importa a forma como ele se apresenta, ele será sempre potência, lâmina afiada. E mesmo quando cooptado pelo branco, Exu não se deixa aprisionar, transforma-se no Exu diabo e introduz o diabo no nosso convívio. Ele nos apresenta a força

da rejeição ao domínio, pois Lúcifer reagiu aos comandos de Deus, tomou o poder para si, negando-se à subserviência. Exu transforma-se também no malandro, girando nos seus passos de dança, rindo, jogando capoeira, bebendo e usando a navalha sempre que necessário. Exu também vira Exu-mulher, pombagira, que ao girar desloca nosso olhar, nos reposiciona, permitindo dar uma volta e voltar para um lugar em que há um eixo, uma centralidade, a ancestralidade, mas que nunca volta para o mesmo lugar. Exu fere como espeto o ouvido daqueles que não querem ouvir. A liberdade não está na quebra das algemas, não está no fim do pelourinho, mas no coletivo, no pertencimento, quando me diluo nos outros e percebo que sou diferença e igualdade, sou o *quilombo*, sou potência!

Pensar a cultura negra pela perspectiva de uma epistemologia de Exu dá-se a partir da multiplicidade, da pluriversalidade, em suas diferenças, semelhanças e mesmo incongruências. Pensar a obra de Martinho da Vila nesta perspectiva é chamá-lo para roda para jogar com seu Zé Pelintra, é dar-lhe um rabo-de-arraia quando legitima a opressão das mulheres, é cantar o ponto, “Oh! Zé, quando vem de Alagoas, tome cuidado com balanço da canoa. Oh! Zé, faça tudo que quiser, só não maltrate o coração dessa mulher!”. De qualquer forma, é jogar “com” ele, e não abandoná-lo na encruzilhada.

Para pensar a cultura negra, é preciso saber olhar, sentir, captar a dissimulação de Exu, compreender sua língua, perceber o que sai da sua boca, deixar-se incorporar por ele, permitir que ele o(a) movimente, subverta, mude tudo de lugar. Mais que

olhar, é saber ver, estar aberto para entender, porque senão não adianta perguntar. “Seu Zé Pelintra, onde é que o senhor mora? Seu Zé Pelintra, onde é sua morada? Eu não posso lhe dizer porque você não vai me compreender, eu nasci no Juremá, minha morada é bem juntinho de Oxalá!”

Por fim, para entender a cultura negra é preciso compreendê-la a partir de outros sentidos. A epistemologia de Exu só pode ser produzida a partir do corpo. Mais que novos argumentos, precisamos de outras formas de expressão. Talvez só se torne possível uma descolonização, quando Exu romper com a escrita, quando a dança, a performance, o teatro e a música se tornarem texto, não o texto objeto, mas o texto vida!

Então, que eles e elas nos ensinem... “Balança figueira, balança figueira, balança figueira eu quero ver Exu cair!” Que caíam sobre nós, Zé Pelintra, Exu Caveira, Exu Tiriri, Exu Mangueira, Exu Veludo, Exu Kalunga, Exu Moleza, Exu Tranca Ruas, Exu Abdias, Exu Sodré, Exu Kabenguele, Exu Milton Santos, Exu Nogueira, Exu Jimmywall, Exu Jair, Exu Claudio, Exu Marcelo Spitzner Exu Luciano, Exu Guerini, Exu Marcelo Sete Cordas....Que caíam sobre nós todas as “moças”, que caia Maria Figueira, Maria Gira Mundo, Maria da Praia, Ciganinha, Padilha do Cabaré, Sete Encruzilhadas, Maria González, Maria Werneck, Maria Carneiro, Maria Simone Schmidt, Maria Simone Nogueira, Maria Cláudia Costa, Maria Laura Padilha, Maria Cláudia Pons, Maria Jeruse, Maria Joana Passos, Maria Conceição, Maria Susan, Maria Juracy, Maria Tânia, Maria QuezaLarôihê!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel Vale de. **Atlântico Pardo**. Antropologia pós-colonial e o caso “lusófono”. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. Campinas (SP): UNICAMP, 2007. 443p.

_____. **Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade**. Oeiras: Celta, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 320 p.

AREDA, Felipe. **“Exu e a reescrita do mundo”**. In: África e africanidades. Disponível em:

<www.africaeaficanidades.com/.../Exu_a_reescrita_do_mundo.pdf>. Acesso em: 19 out. 2012.

AUGRAS, Monique. **De Iyá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido**. In: MOURA, Carlos Eugênio marcondes. Candomblé: religião de corpo e alma. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. P 17 a 44.

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Exu: “verbo devoluto”**. In: SOARES, Maria Nazareth. Brasil Afro-brasileiro. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BARCELLOS, Mário Cesar. **Os orixás e a personalidade humana: quem somos? Como somos?** 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

BENJAMIN, Walter; BARBOSA, Jose Carlos Martins; BAPTISTA, Hemerson Alves. Charles **Baudelaire**: um lirico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDO, Terezinha. **Negras, mulheres e mães**: lembranças de Olga de Alaketu, São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

CACCIATORE, Olga Gudolle. 1977. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas**: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares

CARNEIRO, Sueli (2003). **Mulheres negras, violência e pobreza**. In AA.VV. Programa de prevenção, assistência e combate à violência contra a mulher – Plano nacional diálogos sobre violência doméstica e de gênero: construindo políticas para as mulheres. Brasília: A Secretaria.

_____, Sueli e CURY, Cristiane. **O candomblé**. In: Guerreiras de Natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente. Nascimento (Org). São Paulo: Selo Negro, (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; 3) 2008.

_____, Sueli. **Gênero e raça**. In: Estudos de gênero face aos dilemas da sociedade brasileira. São Paulo: 2001.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Universidade de São Paulo, São Paulo,

2005. Tese de doutorado (Educação)

_____. In: PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA - Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres(Brasil) (2003). Programa de Prevenção, Assistência e Combate à Violência Contra a Mulher – Plano Nacional: **diálogos sobre violência doméstica e de gênero**: construindo políticas públicas / Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres: A Secretaria – Brasília. Disponível em: <www.presidencia.gov.br/spmulheres>. Acesso em: 09 out. 2012.

CARVALHO, Sheila Abadia Rocha; RODRIGUES, Tatiane Cosentino. **Raça e gênero na formação da nação brasileira**. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem03pdf/sm03ss10_05.pdf>. Acesso em: 15 nov.12.

CÉSARIE, Aime. **La tragedia del Rey Christophe y Una Tempestad**. Barcelona:Barral Editores, 1972.

CORRÊA, Mariza. **“Sobre a invenção da mulata”**. Cadernos Pagu, v. 6, n. 7, p. 35-50, 1996.

COSTA, Claudia de Lima; AVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença"**. Rev. Estud. Fem. [*on-line*]. 2005, v.13, n.3.

CURIEL, Ochy. **Crítica poscolonial desde las practicas políticas del feminismo antirracista**. Nómadas, n. 26, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos**.Tempo, Niterói , v. 12, n. 23, 2007 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 09 ago. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. **Mulheres, negros e outros monstros**: um ensaio sobre corpos não civilizados. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 18, n. 3, dez. 2010.

FRANCO, Mary Jane Fernandes. **Viajantes ex-cêntricas nas histórias de Ana Miranda**. Florianópolis, 2008. [244] f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, 42.^a

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GIACOMINI, Sonia Maria. **Beleza mulata e beleza negra**. In: Revista Estudos Feministas, Rio de Janeiro, 1994. p. 217-227.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIUMBELLI, Emerson. **Zélio Moraes e a origem da umbanda no Rio de Janeiro**. In: SILVA, Vagner Gonçalves da(org). Caminho das Almas (Coleção Memória Afro-brasileira) vol 1. São Paulo: Selo Negro Edições, 2002. 267p.

GONZALEZ, Lélia. **Mulher Negra. Afrodíaspóra**, Rio de Janeiro: IPEAFRO, v.3, n.6/7, 1985, p. 94-104, abr./dez.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São. Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

_____. **Quem Precisa da Identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODMARD, Katharyn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

JORDAN, June. **“Report from the Bahamas (1982)”**. In: *On Call: Political Essays*. Boston: South End Press, 1985.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LUGONES, Maria. **“Colonialidad y género”**. *Tabula Rasa*, Núm. 9, julio-diciembre, 2008.

MACEDO, Aroldo e FAUSTINO, Oswaldo. **Luana e as asas da liberdade**. 1ª ed. São Paulo: FTD, 2010.

MACEDO, T. C. (Org.); CHAVES, Rita (Org.). **Brasil-África: como se o mar fosse mentira**. 1. ed. São Paulo; Luanda: Editora da UNESP; Chá de Caxinde, 2006. v. 1.

MARTINS, Giovani. **Umbanda de Almas e Angola: ritos, magias e africanidade/** Giovani Martins; coordenação editorial

Diamantino Fernandes Trindade. – 1ª ed. – São Paulo: Ícone, 2011.

MARTINS, Ieda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo; Editora Perspectiva, 1995.

MIGNOLO, Walter. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005.

MOHANTY, Chandra Tapalde. **Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales**, en Suárez Navaz, L. y Hernández, R. (eds.) *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Cátedra, Madrid, 2008.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhada da cultura: imagens de Exu e Pombagira**. Coordenação Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. 1ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **Padê de Exu libertador**. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>>. Acesso em: 19 out. 12.

_____, **O Quilombismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

Nascimento, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil**. São Paulo, SP: Selo Negro Edições, 2003.

NOGUEIRA, Simone Gibran. **Psicologia crítica africana e descolonização da vida na prática da capoeira Angola**. 2013. Tese de doutorado em Psicologia Social- PUC- SP. 236 p. 2013.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PINHO, Osmundo de Araújo. **O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação**. Cad. Pagu [*on-line*]. 2004, n. 23, p. 89-119.

Portal Guardiões da Luz. **Orixá Tempo**.

<http://www.guardioesdaluz.com.br/index.php?abrir=orixa-tempo>.

Acesso em: 24/07/2012.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados. Orixás na alma brasileira**, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, 328 p.

_____, **Mitologia dos orixás**, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 591 pp.

PRISCO, Yá comendadora Carmen S. **As religiões de matriz africana e a escola: Guardiãs da Herança Cultural, memória e tradição africana. Ilê Asé e gênero no Brasil**. São Paulo: Summus, 2003.

PROJETO **A Cor da Cultura**. Saberes e Fazeres: Modos de Ver. v. 1. Rio de Janeiro.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad Del Poder, Eurocentrismo Y América Latina** In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber. Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 227-228.

REICHMANN, Brunilda T. **O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional de Linda Hutcheon**. Disponível em:

<<http://www.uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión descolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Samava. 2010. Salvador, 2012.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Um homem partido**. Carta Capital, 2010. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/um-homem-de-partido>>. Acesso em: 24 fev. 2011.

SANTOS, Luis Carlos. “**Ancestralidade e liberdade: Em torno de uma filosofia africana no Brasil**”. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. n.18: maio-out/2012, p. 48- 61.

SANTOS, Boavetura de Sousa. **Das ausências e das emergências ao trabalho da tradução**. In: Gramática do tempo: para uma nova cultura política, São Paulo: Cortez, 3º Ed. 2010.

_____. MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São. Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 p.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira**. Rev. Estud. Fem. [on-line]. 2006, vol.14, n.3, pp. 765-799.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Cravo e canela, bala e favela**. Rev. Estud. Fem. [on-line]. 2009, v.17, n.3, pp. 647-651.

_____. **Navegando no Atlântico pardo ou a lusofonia reinventada**. Revista Crítica Cultural, v. 1, n. 2, 2006.

_____. **Traduzindo a memória colonial em português: raça e gênero nas literaturas africanas e brasileira**. Anuário de Literatura, [S.I.], p. 99-114, set. 2013. ISSN 2175-7917. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175->

[7917.2013v18nesp1p99](http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p99)>. Acesso em: 10 Ago. 2014.
doi:<http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p99>.

SEGATO, Laura Rita. **Gênero y colonialidad:** en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In: Bidaseca, Karina Andrea. Feminismos y poscolonialidad / Karina Andrea Bidaseca y Vanesa Vazquez Laba. - 2a ed. - Buenos Aires : Ediciones Godot Argentina, 2011. 296 p.

_____. **Raça é signo.** Série antropologia – Brasília, 2005.

_____. **Santos e daimones:** o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília, DF: Editora UnB, 1995.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEPE, Fernando. **O encontro de Zé Pelintra com Lampião.** Disponível em: <<http://povodearuanda.wordpress.com>>. Acesso em: 17 set. 12.

SILVA, Marcelo da. **Ué Gaúcho, Em Floripa Tem Samba?:** Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje [dissertação] / UFSC. Florianópolis, SC, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **A Verdade Seduzida.** Rio de Janeiro: Codecri (1983). 215 p

_____. **Claros e Escuros.** Rio de Janeiro: Vozes, 1999. v. 1. 270 p.

_____. **O Terreiro e a Cidade.** Petrópolis, Vozes, nº 14, 1987

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

_____. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estetica e sua historia : o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiame, 1984. 203p. Originalmente apresentada como tese do autor (Mestrado-Pontificia Universidade Catolica do Rio de Janeiro)

TADEI, Emanuel Mariano. **A mestiçagem como dispositivo de poder e a constituição de nossa identidade nacional**. In: Psicologia: Ciência e Profissão, Brasília, vol. 22, nº 4, p. 02 – 13, dezembro, 2002. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v22n4/02.pdf>>. Acesso em: 16 set. 09.

THEODORO, Helena. **Mito e espiritualidade: mulheres negras**. Rio de Janeiro, Pallas, 1996.

THOMAZ, Omar Ribeiro. **Tigres de papel: Gilberto Freyre, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa**. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-BIANCO, Bela. **Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros**. Campinas (SP): UNICAMP, 2007. 443p.

TRAMONTE, Cristiana. **Com a bandeira de Oxalá!: Trajetórias, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis**. Itajaí: UNIVALI, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6ª edição. Salvador: Corrupio, 2002.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.

VILA, Martinho da. **Kizombas, andanças e festanças**. Rio de Janeiro: Léo Chistiano Editorial, 1992.

_____. **Os lusófonos**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

_____. **A rainha da bateria**. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Nacional, 2009.

WERNECK, Jurema. **O Samba Segundo as lalodês**: mulheres negras e a cultura midiática. Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura, UFRJ, 2007.

_____. **Da Diáspora Globalizada**: Notas sobre os afrodescendentes no Brasil e o início do século XXI. Trabalho final do Curso: A Teoria Crítica da Cultura Hoje: alguns caminhos possíveis. UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2003.

ZACHARIAS, José Jorge Moraes. **Orí Axé, a dimensão arquetípica dos Orixás**. São Paulo: Vetor, 1998.