

# CÁTE- DRA FGV PE- QUE- NA AFRI- CA





# CÁTE- DRA FGV PE- QUE- NA ÁFRI- CA 2024

 FGV RESPONSABILIDADE SOCIAL

 **Rio**  
PREFEITURA





# SU- MÁ- RIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>TERRITÓRIO INVENTIVO: PEQUENA ÁFRICA QUE CORRE AS RUAS DO RIO</b>	<b>11</b>
<b>RECONHECIMENTO E COMPROMISSO DE EXPANSÃO DO PENSAMENTO NEGRO</b>	<b>13</b>
<b>DIÁLOGOS NA BIBLIOTECA</b>	<b>16</b>
Conversa entre Rosana Paulino e Raquel Barreto	20
Conversa entre Leda Maria Martins e Eduardo Oliveira	46
Conversa entre Inaicyr Falcão e Muniz Sodré	74
<b>REFLEXÕES AFRO-BRASILEIRAS</b>	<b>94</b>
Òye (entendimento) para uma iniciação estética afro-brasileira AYRSON HERÁCLITO	96
Vozes negras na Justiça: A contribuição de intelectuais negras na construção de uma perspectiva crítica sobre inclusão racial e equidade no Brasil MINISTRO BENEDITO GONÇALVES E CAMILE SABINO BEZERRA CORRÊA	104
Por qual motivo ainda devemos manter o foco nas mulheres negras amefricanas? Lições que aprendemos com Esperança Garcia, Lélia Gonzalez e o Projeto <i>Cartas para o amanhã</i> DIONE O. MOURA	116
Corporeidade, civilização e cultura MUNIZ SODRÉ	124
Descolonizando as ciências e as tecnologias SONIA GUIMARÃES	128
Silêncio, oralidade e violência na diáspora THIAGO AMPARO	144





## FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

### Presidente

Carlos Ivan Simonsen Leal

### Vice-Presidentes

Clovis José Daudt Darrigue de Faro  
Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

## FGV CONHECIMENTO

### Diretor

Sidnei Gonzalez

### Diretor-Adjunto

Carlos Augusto Lopes da Costa

### Coordenação-Geral

Silvia Finguerut

### Coordenação

#### Cátedra FGV Pequena África

Isabella Rosado Nunes  
Lia Duarte Mota  
Manuela Fantinato

### Comitê Consultivo

Ayrson Heráclito  
Benedito Gonçalves  
Conceição Evaristo  
Dione Oliveira Moura  
Jurema Werneck  
Muniz Sodré  
Sônia Guimarães  
Thiago Amparo

### Coordenação do Projeto de Extensão

Carolina Gonçalves Alves – FGV CPDOC  
Manuela Fantinato

### Bolsistas CPDOC – 2024

Andryas Aquiles de Oliveira Araujo  
Camila Aparecida dos Santos  
Catharina Vasconcellos Armond  
Maya Diniz de Carvalho  
Phelipe Rodrigo Santos Esteves

## PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

### Prefeito

Eduardo Paes

### Vice-Prefeito

Eduardo Cavaliere

### Coordenador de Promoção da Igualdade Racial

Yago Feitosa

### Secretário Especial de Direitos Humanos e Igualdade Racial

Adilson Pires

### Assessor Especial do Prefeito para Comunicação Estratégica e Relações Internacionais

Rafael Lisboa







Ficha Técnica

Coordenação editorial

Lia Duarte Mota

Revisão

Anelise de Freitas

Georgia Pignataro

Projeto gráfico e diagramação

inventum.

Agradecimentos

Bruno Rodas Oliveira

Celso Castro

Conceição Evaristo (Casa Escrevivência)

Daniele Chaves Amado

Gabriel Cunha Leal de Araujo

Isabella Maggiolo

Luana Bianchi

Luana Policarpo

Marcela Abla

Marcela Lima

Marieta de Moraes Ferreira

Marina Bichara

Mylena Varanda

Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab)

Nicolle Plaas Voss

Reinan Ramos dos Santos

Thais Blank

Vera Saboya Ribeiro dos Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Mario Henrique Simonsen/FGV

Cátedra FGV Pequena África 2024 / FGV Conhecimento. - Rio de Janeiro : FGV Conhecimento, 2025. 152 p. : il.
ISBN 978-65-83308-83-2
1.Cultura afro-brasileira – História. 2. Negros – Rio de Janeiro (RJ) – História. 3. Patrimônio cultural – Rio de Janeiro (RJ). I. FGV Conhecimento
CDD – 307.76

Elaborada por Márcia Nunes Bacha – CRB-7/4403







# A- PRE- SEN- TA- ÇÃO

Ao completar 80 anos, a Fundação Getulio Vargas preenche uma lacuna evidente no panorama acadêmico da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil: criar uma Cátedra voltada para a valorização do pensamento negro.

Segundo o IBGE, 56,70% da população brasileira se declara negra, e a cidade do Rio de Janeiro tem uma história forjada pela presença negra, seja na sua cultura, seja na sua formação. Em reconhecimento a essa história, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e a FGV realizaram, em 2024, o projeto Protagonismo Carioca que, além de implementar a Cátedra FGV Pequena África, cujos principais resultados estão resumidos nesta publicação, também realizou uma série de mesas-redondas, cursos e seminários dedicados à valorização da área central da cidade, com especial destaque para o Porto Maravilha e para a região conhecida como Pequena África.

O Cais do Valongo foi o maior porto receptor de africanos escravizados em todo o mundo, com mais de um milhão de pessoas desembarcadas. Esses números reforçam o papel central do Rio de Janeiro no tráfico transatlântico, consolidando a cidade como um dos principais polos de recepção e redistribuição dessa população, tanto para outras partes do Brasil quanto para destinos internacionais. Por isso, o projeto Protagonismo Carioca está participando também da criação do Centro Cultural Rio-África na área do Cais do Valongo, uma iniciativa da Prefeitura, que não apenas promoveu um concurso público de projetos de arquitetura, mas também viabilizou a construção e implantação, contando com os conteúdos e o projeto expográfico concebidos pelas equipes da FGV e a curadoria da professora Ynaê Lopes.

Com essa publicação, esperamos dar visibilidade aos trabalhos artísticos e à produção de pensamento das três catedráticas, Leda Maria Martins, Rosana Paulino e Inaicyra Falcão, permitindo que alcancem todos os interessados no assunto. A seleção foi feita por um Comitê Consultivo, formado por Ayrson Heráclito, Benedito Gonçalves, Conceição Evaristo, Dione Oliveira Moura, Jurema Werneck, Muniz Sodré, Sonia Guimarães e Thiago Amparo, que decidiu que a Cátedra deveria ser dividida entre as três mestras. Por meio dessa iniciativa, a FGV busca difundir as produções teóricas dessas pensadoras negras valorizando a pluralidade e os saberes descentrados.

É com muita satisfação que apresentamos esta publicação e esperamos que todos os interessados possam participar das atividades da segunda edição da Cátedra FGV Pequena África que, em 2025, receberá a escritora Eliana Alves Cruz e o dançarino Luiz de Abreu.

Agradecemos às catedráticas, ao Comitê Consultivo e às equipes da FGV Conhecimento, do CPDOC, da Biblioteca Mario Henrique Simonsen (BMHS) e da Editora da FGV, bem como ao Prefeito Eduardo Paes, pela dedicação, parceria e atuação.

Boa leitura!

SIDNEI GONZALEZ  
FGV Conhecimento





# TERRITÓRIO INVENTIVO: PEQUENA ÁFRICA QUE CORRE AS RUAS DO RIO

As contribuições de África foram mais significativas do que a colonização impôs pela escravidão. A África foi imperativa para a constituição da cultura brasileira, definindo decisivamente o que somos enquanto sujeitos e povo. O Rio de Janeiro, por meio do Cais do Valongo, recebeu influências dos povos Banto do Congo e de Angola e dos povos de origem Nagô, vindos da Costa da Mina, região onde Gana, Togo, Benim e Nigéria estão localizados, o que tornou a cidade a matriz afrocultural do Brasil pelo impacto promovido por essas populações. Não seríamos, portanto, um povo tão singular culturalmente, com o nosso jeito de ser e de estar no mundo, sem que a África tivesse inserido o seu DNA cultural em nossa identidade. Herdamos mais do que a cor da pele e os traços fenotípicos: herdamos a nossa música, a nossa dança e a nossa culinária. Além dos aspectos culturais, também adquirimos tecnologias laborais e epistemológicas, determinantes para o nosso desenvolvimento econômico e social.

Não obstante as referências africanas, pouco se imputou à África os subsídios que formaram as bases culturais do Brasil, legando às manifestações de suas matrizes um lugar secundário no rol dos gêneros artísticos, quando não totalmente apagadas dos espaços públicos. Trata-se do resultado de políticas de higienização urbana e cultural, amparadas pelo pensamento eugenista que induziu o imaginário brasileiro a desqualificar identidades e performances afrorreferenciadas. Ou seja, o racismo precisou de um fundamento científico para justificar a desigualdade racial, o qual atenuou a brutalidade da escravidão e naturalizou a classificação racial entre superiores e inferiores.

Mas território na concepção de espaço público não assimila passivamente a verdade acadêmica. A rua e a praça pública esgarçam o discurso oficial ao seu limite, em um constante experimento prático, e possibilitam transgressões e inventividades dos seus sujeitos. Por exemplo, quando a Pequena África era reduzida a uma memória de genocídio e exploração, logo evidenciaram a existência negra por meio dos quilombos, dos terreiros, dos pagodes da Tia Ciata. Floresceu, assim, no contexto de dominação racial uma sociabilidade que inventou uma outra cidade; de colonial, restaram os prédios e uma profunda desigualdade sociorracial.

A Pequena África, nesse sentido, não deve ser lembrada somente pelos seus monumentos memoriais, como o Cais do Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos; são estáticos, frios e ultrajantes. São memórias a serem preservadas a fim de não esquecer dos crimes cometidos. Mas há muito mais do que consta nos currículos da educação básica. Prefiro sentir a Pequena África correr pelas ruas da cidade, inventando modas, gírias e costumes.

Acredito, por isso, que o Rio de Janeiro é uma cidade negra que se fundou na inventividade dos seus cidadãos racializados. É possível notar em cada canto a assinatura africana: rodas de samba, terreiros, jongos, quilombos, capoeiras, tranças, *dreads*, *raps*, maracatus, afoxés... há mil Pequenas Áfricas em nossa cidade.

A Cátedra FGV Pequena África é um esforço do poder público (Prefeitura do Rio) e da sociedade civil (Fundação Getúlio Vargas) para cristalizar e reconhecer as contribuições negras que teceram essa cidade com os fios de África. Nunca julgamos se tratar de um trabalho simples, já que são muitas épocas sedimentando, pouco a pouco, uma narrativa excludente. Por isso, reunimos para o primeiro ano do programa Inacyra Falcão, professora e cantora lírica; Leda Maria Martins, poeta, ensaísta, dramaturga e professora; e Rosana Paulino, artista plástica. Cada uma em sua linguagem produziu discursos sensíveis, capazes de alcançar as contribuições negras mais sutis e relevantes para a cidade do Rio de Janeiro. Com elas, tive a experiência de olhar a cidade nos tempos e espaços negros.

YAGO FEITOSA

Coordenador de Promoção da Igualdade Racial  
Prefeitura do Rio (2021-2024)





## RECONHECIMENTO E COMPROMISSO DE EXPANSÃO DO PENSAMENTO NEGRO

A Cátedra FGV Pequena África é uma iniciativa da FGV Conhecimento, em parceria com a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, criada em janeiro de 2024, com o objetivo de promover a visibilidade e o aprofundamento nos estudos das produções teóricas e práticas de intelectuais negras e negros.

Em sua essência, propõe-se a ser um espaço que estimule debates interdisciplinares sobre temas sociais, culturais e acadêmicos de todas as áreas, a serem propostos a cada ano por um(a) titular negro(a), com reconhecida trajetória na criação de pensamento e na influência em políticas e programas públicos. E, assim, valorizar a pluralidade e os saberes descentrados, a partir de reflexões sobre os princípios e direitos fundamentais, contribuindo para a produção de novos sentidos e novas ações na sociedade brasileira.

O programa, proposto por Sílvia Finguerut, coordenadora de Responsabilidade Social e Meio Ambiente da FGV Conhecimento, teve início com a criação de um Comitê Consultivo, em fevereiro de 2024, para o qual convidamos oito lideranças dos mais diversos campos de estudos e pesquisas. O Comitê, então, indicou uma tríade de mestras para liderarem o primeiro ano da Cátedra, uma preciosidade formada por Inacyra Falcão, Leda Maria Martins e Rosana Paulino.

Em março, Conceição Evaristo nos recebeu para o lançamento da Cátedra, evento que contou com a presença do prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, em sua Casa Escrevivência, um espaço de promoção, defesa e conservação da cultura negra como patrimônio histórico e artístico, localizada na região da Pequena África.

Em abril, Inacyra Falcão, Leda Maria Martins e Rosana Paulino vieram ao Rio para visitar alguns dos principais lugares de memória da Pequena África, de forma a aprofundar os conhecimentos sobre o território e as questões que ele representa. Um dos objetivos foi o de estimular nas mestras, que vivem em outros estados do Brasil, a reflexão sobre pontos de conexão com seus próprios trabalhos.

A partir das propostas de trabalho de cada uma, definimos, em conjunto, que o programa refletiria as noções de ancestralidade, por meio de seus pensamentos e suas criações, tendo como fio condutor suas relações com o corpo, a memória e as visualidades.

A estrutura foi composta por ciclos individuais, realizados em agosto, setembro e outubro, em que cada uma conduziu duas atividades: um curso livre e um diálogo na Biblioteca.

Os cursos livres, de dois dias, foram realizados na FGV Candelária, no centro do Rio, e teve como temas “Arquivo, memória, construção visual e educação”, de Rosana Paulino; “Nzilas D’Ingoma: Os Reinados Negros”, de Leda Maria Martins; e “Corpos e ancestralidades”, de Inacyra Falcão.



Já o evento *Diálogos na Biblioteca* promoveu encontros inéditos em que as mestras receberam convidados especiais para uma conversa sobre suas criações e obras, no foyer da Biblioteca Mario Henrique Simonsen (MHS), no Centro Cultural da FGV, em Botafogo.

A artista Rosana Paulino convidou a curadora Raquel Barreto; Leda Maria Martins recebeu o professor Eduardo Oliveira, da UFBA; e Inaicyra Falcão, o professor Muniz Sodré. Pela primeira vez, o foyer da Biblioteca MHS foi ocupado por encontros que suscitaram diálogos entre intelectuais negros brasileiros.

A Cátedra estabeleceu duas importantes parcerias estratégicas que possibilitaram a expansão do programa já em seu primeiro ano:

- Com o CPDOC – Escola de Ciências Sociais da FGV, desenvolvemos um projeto de extensão, que contou com a participação de cinco pesquisadores bolsistas selecionados entre os alunos de graduação, conduzido por Manuela Fantinato, da FGV Conhecimento, e Carolina Gonçalves Alves, coordenadora de Documentação da FGV CPDOC.
- Com o Sistema de Bibliotecas da FGV, criamos o Acervo Cátedra FGV Pequena África, ampliando consideravelmente o conjunto de obras literárias de autoras negras e autores negros da biblioteca. Além disso, com a condução da diretora Marieta de Moraes Ferreira e do gerente Gabriel Cunha Leal de Araujo, realizamos a ocupação simbólica e física do foyer do espaço.

O seminário Cátedra FGV Pequena África – Pensamento negro encerrou a programação com o encontro também inédito das três titulares com o público, além de participantes do Comitê Consultivo e representantes das instituições parceiras. O evento foi realizado no Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (Muhcab), localizado na região da Pequena África, no dia 5 de novembro, quando se comemora o Dia Nacional da Cultura, e no mês da Consciência Negra.

As mestras Inaicyra Falcão, Leda Maria Martins e Rosana Paulino participaram, pela manhã, de uma conversa com a mediação de Carmen Luz, cineasta e coreógrafa, sobre os temas apresentados nos ciclos individuais, além de abordarem outros assuntos relacionados aos seus campos de pesquisa.

À tarde, o debate “A importância do pensamento negro no processo civilizatório da sociedade” foi aberto pela palestra do professor Muniz Sodré e contou com a participação de Carolina Gonçalves Alves, coordenadora de Documentação da FGV CPDOC; Thiago Amparo, advogado, professor da FGV Direito SP e membro do Comitê; e Yago Feitosa, coordenador da Coordenadoria de Promoção da Igualdade Racial (CPIR) da Prefeitura do RJ.

Nos quatro meses de realização das atividades, que tinham limitação de público dependendo do ciclo, a Cátedra reuniu mais de 600 pessoas – entre artistas, estudantes de graduação e pós-graduação das Humanidades e das Artes, professores e estudantes de Dança, Antropologia, Pedagogia e outras áreas –, que tiveram acesso, gratuitamente, a um programa de conteúdo inédito. A prioridade de inscrição foi dada às pessoas negras.

Pesquisas realizadas em janeiro de 2024 indicavam que a Cátedra FGV Pequena África era uma das primeiras dedicadas integralmente a intelectuais negros e negros no país.

Ainda há muito o que fazer para ampliar a presença de alunos(as) e professores(as) negros(as) nos espaços de educação no Brasil. Para se ter uma ideia, a quantidade de professores negros em universidades federais cresceu 60% desde que a lei de cotas para concursos públicos foi aprovada em 2014. Ainda assim, a participação de docentes pretos e pardos no quadro total de mestres e doutores teve um tímido aumento de 11,70% para 15,80% entre aquele ano e 2019. As informações são do Censo do Ensino Superior do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep).

O programa foi construído por um coletivo comprometido com a diversidade cultural do Brasil. Um coletivo que contou com as mestras titulares Inaicyra, Leda e Rosana, o Comitê Consultivo, as equipes da FGV Conhecimento, do CPDOC e da Biblioteca Mario Henrique Simonsen, além da Prefeitura do Rio, especialmente, da Coordenadoria de Igualdade Racial.

Nossa motivação era fazer o que tem que ser feito: cuidar e celebrar a nossa cultura diversa, a história, a memória, o presente e o que fazemos nesse agora, que já é futuro.

**ISABELLA ROSADO NUNES**

Jornalista, escritora e gestora

Coordenou a implementação da Cátedra FGV Pequena África – Pensamento negro



# DIÁ- LO- GOS NA BI- BLIO- TECA

Inaicyra Falcão,  
Leda Maria Martins  
e Rosana Paulino  
recebem intelectuais  
em espaço inédito no  
Centro Cultural FGV

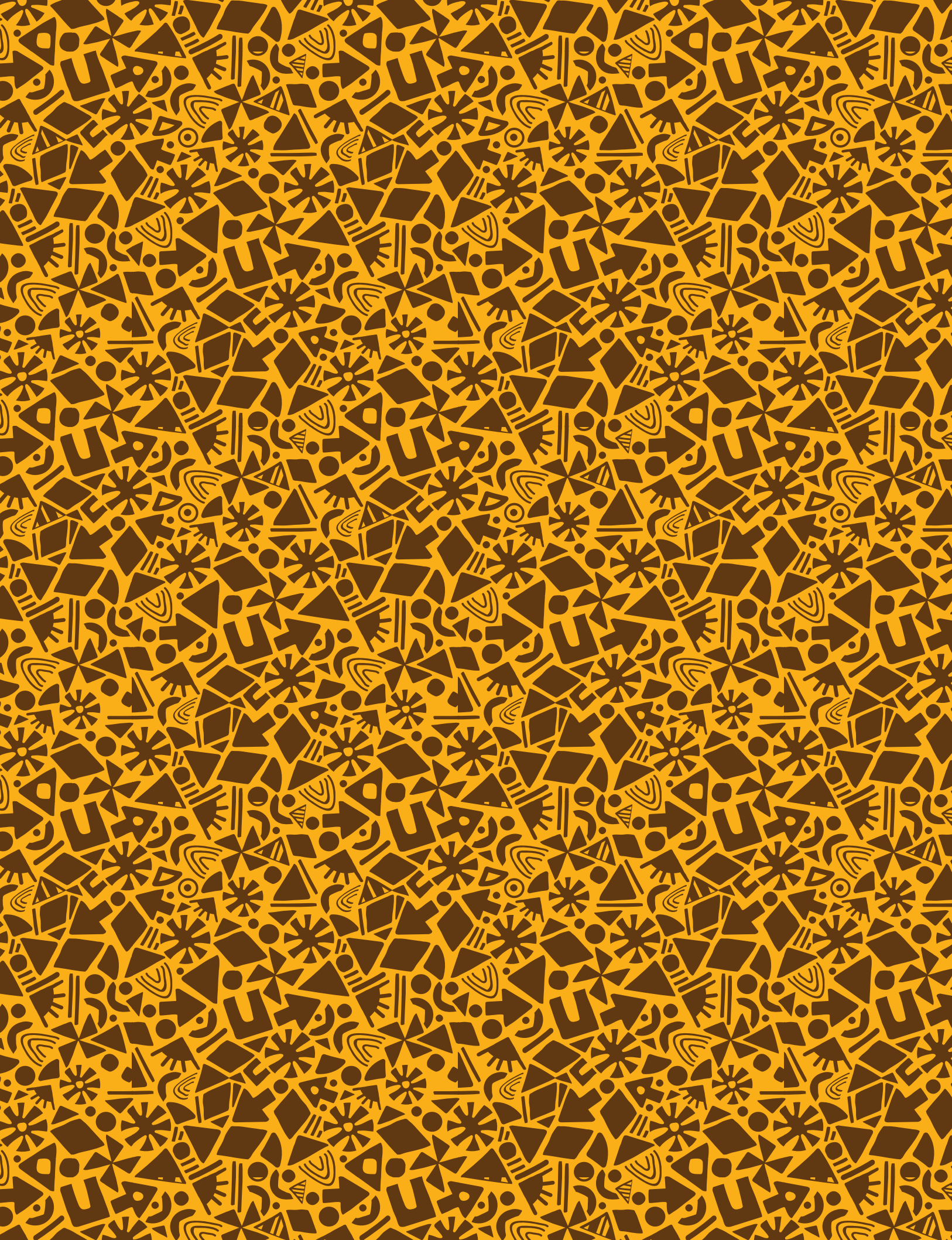


O programa da **CÁTEDRA FGV**  
**PEQUENA ÁFRICA DE 2024** foi composto  
por ciclos individuais, em que cada uma das titulares  
realizou um curso livre de dois dias, na FGV Candelária,  
no centro do Rio de Janeiro. Elas também participaram  
do evento *Diálogos na Biblioteca*, um encontro em que  
cada uma recebeu um convidado para conversar sobre  
os seus campos de pesquisa e as suas obras, no foyer  
da Biblioteca Mario Henrique Simonsen (BMHS),  
localizada no Centro Cultural FGV, em Botafogo.

Os eventos reuniram estudantes de graduação e  
pós-graduação das mais diversas áreas: Humanidades,  
Artes, Filosofia, Comunicação, Sociologia, entre outras.







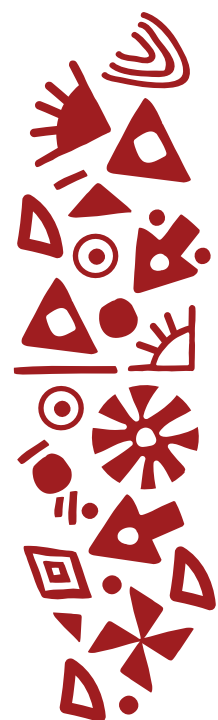
A artista, pesquisadora e educadora **Rosana Paulino** deu início, em agosto, à série de ciclos de estudos da Cátedra. Para o *Diálogos na Biblioteca*, convidou a curadora **Raquel Barreto** para uma conversa sobre a trajetória artística da convidada, com ênfase nos estudos sobre as imagens da população negra e em como artistas têm trabalhado com os arquivos e a organização de acervos.

A poeta, ensaísta, dramaturga e professora **Leda Maria Martins** recebeu, em setembro, o professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), poeta, ensaísta e *Babalawô* **Eduardo Oliveira**. Leda, que é também Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, em Belo Horizonte, propôs uma conversa intitulada “Filosofias da ancestralidade, uma ecologia do sagrado”, incluindo ainda o tema “Nzilas D’Ingoma: Os Reinados Negros”, em que colocou em discussão alguns aspectos das Artes, da História e da Filosofia africanas, com ênfase nos Reinados Negros, nos encontros e nas rupturas provocados pela diáspora.

A professora, cantora e bailarina **Inaicyra Falcão**, autora do livro *Corpo e ancestralidade: proposta pluricultural de dança*, convidou o sociólogo, escritor e professor **Muniz Sodré** para uma alegre conversa sobre os temas da ancestralidade e epistemologia, quando também presenteou o público cantando as suas canções.

Os textos a seguir buscam recriar a atmosfera dessas conversas e apresentar os assuntos tratados sem, com isso, abrir mão do modo afetivo, íntimo e informal dessas trocas.





## CONVERSA ENTRE ROSANA PAULINO E RAQUEL BARRETO, EM 7 DE AGOSTO DE 2024.

### ROSANA PAULINO

Artista, educadora e curadora, é doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). O seu trabalho aborda questões sociais, étnicas e de gênero, com ênfase na condição das mulheres negras e violência racial no Brasil. Foi a primeira artista negra brasileira a realizar uma exposição individual na Pinacoteca de São Paulo, com a mostra *A costura da memória*. Recebeu o prêmio Konex Mercosur de Artes Visuais em 2022 e o prêmio Munch, em Oslo, em 2024. As suas obras estão em importantes coleções, como no Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu Afro Brasil Emanoel Araujo, em São Paulo, e Tate Modern, em Londres.

### RAQUEL BARRETO

Historiadora e curadora-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi curadora de exposições no CCB, IMS e MAR. É autora de artigos publicados em jornais e revistas de circulação nacional e internacional, como *Folha de S. Paulo* e *Radical Philosophy*, da Inglaterra. Prefaciou a edição brasileira do livro Angela Davis, uma autobiografia (2019) e a nova edição de *Festas populares no Brasil*, de Lélia Gonzalez (2024). Foi finalista do Prêmio Jabuti na categoria Artes Visuais em 2024.



Raquel Barreto e Rosana Paulino  
Foto de Cris Vicente



**ROSANA PAULINO:** Boa tarde! É uma alegria estar aqui com vocês hoje. Espero que tenhamos uma conversa bem agradável. Convido Raquel Barreto para iniciá-la.

**RAQUEL BARRETO:** Boa tarde, tudo bem com vocês? Estou muito feliz de estar aqui. Não é todo dia que uma das suas artistas favoritas te convida para ter uma conversa com ela em público. Agradeço à Rosana pela oportunidade e gostaria de dizer que você é uma referência para inúmeras pessoas no campo das artes visuais, pois nos dá direcionamento, sobretudo para nós, mulheres negras, para quem você abriu caminho. Parte dessa conversa será sobre a minha pesquisa de doutorado, que tem a ver com fotografia. Depois, falarei sobre três exposições em que fui curadora e abordarei um pouco as imagens e o papel delas nesse contexto.

Trago uma citação da historiadora Beatriz Nascimento, retirada do documentário *Ôrí*, em que ela fala: “É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói”. Imagino que todos aqui conheçam esse documentário. Essa é uma parte muito poética, porque fala da questão da destituição das imagens ao trazer a imagem da Marilyn Monroe para comentar a ausência de referências.

Esse documentário reúne conversas gravadas durante quase uma década. Ele foi lançado em 1989, mas a gravação começou em 1978, e contém imagens do debate na USP, ocorrido naquele ano. Trouxe essa provocação da Beatriz para que situemos a importância das imagens no processo da dominação e colonização. Uma das questões que nos permeiam é a ausência das imagens, de imagens autorreferenciadas, imagens produzidas por nós mesmos, sobre nós mesmos.

Então, qual é a importância de nos restituírem as imagens? Qual a importância política disso? Ao mesmo tempo que essas imagens podem ser emancipatórias, libertadoras, elas caem na contradição do sistema capitalista. Essa é a questão que enfrento em minha tese de doutorado, a de que essas imagens possam virar *commodities*, ou seja, elas possam virar mercadorias para vender. Se nos anos 1960 essas imagens vendiam um projeto político libertário e emancipador, em 2024, elas podem vender um tênis da Nike. Se, antes, elas representavam o poder negro, e o poder negro era um poder que emanava do povo, da comunidade, agora, elas podem virar uma afirmação neoliberal de ganho individual, de superação individual. Então, as imagens não estão excluídas do debate, do processo da comoditização, da contradição que as envolve. Elas são emancipatórias, mas não podemos esquecer que elas também podem ter esse caráter mercadológico.

Apresento aqui uma foto de Huey P. Newton, que vocês devem conhecer como “o cara da cadeira”. Ela é um marco na cultura visual dos Estados Unidos nos anos 1960 e reverbera até hoje. Há inúmeras reproduções dessa imagem. Por exemplo, no Brasil, há um disco da Elza Soares, na década de 1970, em que ela está numa cadeira muito parecida, e, na cultura pop, esse é um tropo, uma imagem que volta, relida em inúmeros contextos.

Naquele momento de produção, ela era uma afirmação de um partido que acabava de ser fundado em Oakland, na Califórnia, o Partido dos Panteras Negras para a Autodefesa, que não era o único partido dos Panteras Negras. Em 1966, quando o *Black Power* se iniciou nos Estados Unidos, outros partidos dos Panteras Negras foram fundados. O diferencial desse partido de Oakland era a reivindicação pela autodefesa armada. Por isso, Huey está segurando uma espingarda. Com isso, fica evidente a força e a forma como eles conseguiram compreender o papel das imagens.

A importância do estudo sobre os Panteras Negras, motivo pelo qual eu me debrucei sobre esse tema, está relacionada com essas imagens que eles construíram. Talvez tenha sido a primeira vez, na história ocidental, que imagens de pessoas negras tenham feito parte da cultura pop, sendo encaradas como imagens de orgulho, de revolução, de ruptura e, sobretudo, de possibilidades.



Huey P. Newton, fotografia de Blair Stapp, Black Panther Party, 1968  
Collection of the Smithsonian National Museum of African American  
History and Culture



Nos Estados Unidos, durante o movimento por direitos civis, o registro visual era completamente diferente: pessoas negras, em posição pacífica, sendo atacadas por cachorros, recebendo a violência do Estado. Nesta foto, temos o oposto: uma coletividade que se levanta e que se opõe à violência do Estado, não só retoricamente, mas também a partir do discurso das armas. Há também legislações locais que regulam o tema, no estado da Califórnia, naquele momento, era legal ter armas em público. Depois das ações dos Panteras, a lei na Califórnia mudou, as pessoas continuavam tendo o porte de armas, mas estavam proibidas de usá-las em público. Fazer valer esse direito constitucional era o que os Panteras reivindicavam. Para além das imagens das armas, havia a noção de orgulho, pertencimento. Eram imagens muito contemporâneas em sua época, e que não envelhecem, continuam sendo atuais.

Se fizermos o contraponto com o movimento de direitos civis, perceberemos que a imagem que os manifestantes usavam passava por uma política da respeitabilidade. Tratava-se de uma estética que vinha, muitas vezes, das igrejas batistas: os ternos, as roupas respeitáveis. Já nesse momento dos Panteras Negras,

houve essa ruptura, o uso da jaqueta de couro e das boinas, do cabelo afro, que também não era uma criação dos Panteras. No movimento dos direitos civis situado no sul dos Estados Unidos, as mulheres estavam começando a usar o cabelo de forma natural. Percebemos isso nas capas dos discos de jazz da *Blue Note*, no início dos anos 1960. Era algo muito chique.<sup>1</sup>

Há também uma ambiguidade nessas imagens. O que eles criaram visualmente foi, de alguma forma, apropriado pelo sistema. O que não foi apropriado, obviamente, foi o discurso político. Essa é a razão pela qual as pessoas, no Brasil e, de uma forma geral, nos Estados Unidos, não associaram o poder negro ao discurso do socialismo, do marxismo, num primeiro momento da política do partido. Depois, o partido terá um discurso mais reformista. Essa cooptação, comoditização ou assimilação da imagem não é acompanhada do discurso político real dos Panteras de forma que o poder negro acabou parecendo algo muito mais individual, de assimilação do sistema de classe capitalista. Para eles, significava ruptura. Os afro-americanos – esta era uma discussão da época – se entendiam como uma colônia dentro dos Estados Unidos, como era o Vietnã, como eram outros países do sudeste da Ásia, como eram os países de África, de língua portuguesa, que, nessa época, estavam fazendo o seu processo de descolonização. Eles se viam como partes



Black Panthers give the raised fist salute during a speech by Party Chairman Bobby Seale at a Free Huey rally in Provo Park, Berkeley, California, USA, 1968.

(The official name of the park in 1968 was Constitution Park, but Berkley residents called it Provo Park in honor of the Dutch Provos and the name stuck. In 1983 it was re-named Martin Luther King Jr. Civic Center Park.)

Credit by Stephen Shames

<sup>1</sup> A gravadora *Blue Note* começou a criar essa estética linda, em que os artistas traziam essa ideia do cool. Mas a politização, o momento de ruptura, foi com os Panteras Negras. O cabelo também passou a crescer mais e significar uma declaração política. Depois, foi transformado em um elemento da moda. Quando vemos as revistas negras da época, percebemos essa transição. O cabelo passa a ser um elemento interessante, uma forma de se estar na moda, estar *in*.

desses povos, inspirados pela Revolução Cubana, Revolução da Argélia e Guerra do Vietnã. Atualmente, esquecemos o impacto que a Guerra do Vietnã teve para os Estados Unidos; um pequeno país do sudeste asiático que ganhou militarmente dos Estados Unidos.<sup>2</sup>

É nesse contexto dos anos 1960 e 1970 que essas imagens devem ser compreendidas, como parte desse cenário de luta por emancipação social, política e de uma comunidade que se encara como colônia. Vale lembrar que os Panteras, ao contrário do que se comenta, não eram um agrupamento antibranco, não saíam disparando em pessoas brancas. Eles tinham uma política muito contundente contra a polícia, viam-na como uma força de ocupação, entendiam a relação da polícia com as comunidades negras, em toda a Federação, mas, sobretudo, na Califórnia, em Oakland. Lutavam contra a violência policial, contra a brutalidade policial.

Os alvos eram muito marcados. Eram contra o sistema, compreendiam a necessidade das alianças com outros grupos. Em alguns momentos, aproximaram-se mais da esquerda, da *new left*, da nova esquerda. Essas imagens nos interessam porque influenciaram e ainda influenciam o movimento negro e foram referência para as lutas negras no Brasil.

No campo das artes visuais, essas imagens também são referências. Há inúmeros artistas brasileiros, não só pessoas negras, que usam essas imagens como repertório para a sua produção artística, tanto no sentido político, mais à esquerda, quanto no sentido da ideia do líder, da força, da individualidade.

Todas as imagens apresentam múltiplas leituras que interferem ou estão inseridas no contexto da arte contemporânea brasileira. Há alguns artistas que foram e são influenciados por essas imagens. Um exemplo é a pintora Marcela Cantuária. A pintura que homenageia Marielle Franco, em que ela está sentada em uma cadeira, é uma releitura da imagem de Huey. Marcela Cantuária insere uma figura feminina naquele contexto, com a imagem de uma favela atrás, quando, na época, Witzel, ex-governador do estado do Rio de Janeiro, estava disparando contra as favelas. Ela faz uma composição, uma leitura da conjuntura política por meio dessa imagem histórica. É um exemplo que demonstra não apenas a produção de artistas negros, mas também como uma imagem pode influenciar uma artista jovem contemporânea.

Marcela Cantuária

*Voltarei e serei milhões*  
Série *Mátria livre*  
Óleo e acrílica sobre tela  
200 x 150 cm, 2018  
Coleção Museu da Maré

Foto de Vicente de Mello



<sup>2</sup> Os estadunidenses nunca perderam essa guerra, porque, afinal, retoricamente, eles nunca assumiram que foram para a guerra. A narrativa que construíam sobre a sua história pública é a de que eles herdaram, assimilaram, o conflito que era da França. Com o tempo, foram aumentando a ocupação militar, os investimentos, até que entenderam que não venceriam militarmente o exército de Vietnã do Sul. O caminho foi sair gradualmente e preparar as pessoas locais para assumirem a guerra. Então, em 1975, saíram do conflito com perdas humanas, de orçamento e sem terem ganhado militarmente. Foi a única guerra que eles não ganharam militarmente, mas ainda não assumem. Ao contrário, dizem que nunca entraram em guerra contra o Vietnã. Quando se tem autoestima, é possível construir qualquer narrativa sobre si. Os Estados Unidos construíram essa narrativa.



Na época, fotógrafos de diversos países tentaram entender e registrar os Panteras como um fenômeno político e visual. E essas imagens circularam. A imprensa brasileira também as recebeu, mesmo durante a ditadura militar. Há registros na documentação do DOPS sobre o receio de que essas imagens estimulassem a criação de um Partido dos Panteras Negras no Brasil.

Os registros das festas e dos bailes Black dos anos 1970, no Brasil, demonstram o interesse que havia pela questão estética. Eles se alimentavam também do movimento *Black Power*, que não era inteiramente um movimento político, *stricto sensu*, ligado à ação revolucionária. Uma parte do movimento estava no campo da cultura, do comportamento. Um braço desse movimento estava ligado às artes, o *Black Arts Movement*, importante nos anos 1960 e 1970, que começou com o teatro e, depois, incluiu as artes visuais. Artistas sensacionais que marcaram a história da arte dos Estados Unidos aproveitaram o momento para impulsionar a produção artística, influenciaram o debate e a construção do repertório visual, sobretudo, na pintura. Esse foi um grande momento de efervescência que influenciou as Américas e a África.

Tudo isso se refere ao que já mencionei sobre a estética, o lugar do corpo, a postura orgulhosa, tudo que marca uma nova posição desses sujeitos negros na história como uma coletividade. Mas, repito, a luta não era pelo orgulho negro no sentido de que isso libertaria, emanciparia. Era uma luta política maior na concepção dos Panteras.



Agora, gostaria de falar de Dona Carolina Maria de Jesus. Eu fui curadora, ao lado de Hélio Menezes, da exposição *Carolina Maria de Jesus – Um Brasil para os brasileiros*, em 2021, no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, que esteve no Museu de Arte do Rio em 2023. Uma das questões que tínhamos em mente era a necessidade de, como naquela citação de Beatriz Nascimento, trazer Carolina de forma completa. Vera Eunice, filha da Carolina, falava de maneira recorrente que a mãe “era muito vaidosa, gostava muito de se arrumar, gostava muito de pérolas.” Vera tem uma memória fenomenal, uma grande capacidade de lembrar e te emocionar. Você consegue sentir Carolina quando está com a Vera.

Por isso, uma das tarefas que tivemos na exposição foi trazer essa outra Carolina. Na pesquisa, voltamos ao acervo, ao arquivo, a algumas imagens. Vera falava que sempre que a mãe podia, comprava roupas elegantes, que ela tinha uma roupa de um figurinista muito famoso na moda brasileira dos anos 1960. Soubemos que, já no final de sua vida, em Parelheiros, Carolina, que gostava muito de pérolas, mas não tinha dinheiro para comprá-las, pegava as lágrimas-de-nossa-senhora e fazia os furinhos para compor um colar.

Uma de nossas surpresas foi nos depararmos com um ensaio fotográfico feito por Zélia Gattai, fotógrafa e escritora, que ficou mais conhecida por ser esposa de um escritor,<sup>3</sup> e não pela sua própria produção. Por isso, optamos por não a chamar de Zélia Amado. Em um dado momento, o marido dela e Carolina se aproximaram, encontraram-se algumas vezes. Zélia foi convidada por uma revista feminina para fazer um ensaio sobre Carolina chamado *A outra Carolina tem o nome feito de lantejoulas*. As lantejoulas estão no chapéu feito por ela, que traz o nome dela bordado. Carolina era uma multiartista.

<sup>3</sup> Zélia Gattai era esposa de Jorge Amado (1912-2001), escritor nascido em Itabuna, na Bahia, que ficou consagrado com livros como *Tereza Batista*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Tenda dos Milagres*.

texto e fotos de  
zélia amado

# A OUTRA NOME



Carolina Maria de Jesus  
por Zélia Amado

AMADO, Zélia. A outra Carolina  
tem nome feito de lantejoulas.  
*Jóia*, Rio de Janeiro, ano 4,  
n. 80, p. 60, maio 1961.





Antonio Obá, *Meada*, 2021

Óleo sobre tela. Cortesia do artista e Mendes Wood DM São Paulo, Bruxelas, Paris, Nova York  
Copyright do artista. Foto de EstudioEmObra

O dever da nossa geração é construir outras narrativas negras que não passem pelo sofrimento e pela dor. Essas histórias existem, não se trata de um processo de negacionismo, mas precisamos construir histórias de emancipação, de libertação, de cura, como comunidade, porque, além do racismo, da supremacia branca, nós vivemos, nós temos histórias, afeto, sensibilidades.

Apesar de tudo que Dona Carolina passou, ela foi uma mulher que nunca deixou de acreditar em seu devir-escritora. Apesar de todas as condições materiais, objetivas da vida, ela nunca deixou de acreditar que era escritora. O mundo não pôde tirar isso dela, e não pode tirar de ninguém. Dessa forma, falamos de nossa humanidade. Uma das características mais marcantes do racismo é que ele nos desumaniza. E, quando nos desumaniza, torna-nos só dor, lágrimas, sofrimento, como se não tivéssemos criação de mundo, de subjetividade, como se não tivéssemos produção de inteligência. É preciso trazer essa outra dimensão.

Trouxemos Carolina do *Quarto de despejo*, mas fomos motivados pelos novos estudos literários que dão ênfase a outros aspectos da literatura da autora, que não eram de denúncia sociológica, e sim que viam o texto como uma reflexão, um ensaio filosófico sobre a própria condição da existência, viam Carolina. Em seus textos, há um sarcasmo e um senso de humor próprios. Apesar de todas as dificuldades, que não foram negadas, procuramos reconstruir as outras histórias. O arquivo dessas outras histórias está disponível. Falta, e é necessário, construir outras ferramentas de pesquisa, outras possibilidades de olhar para esse arquivo. As imagens de Zélia Gattai, portanto, permitiram trazer essa outra Carolina para a exposição.

Carolina usava o cabelo natural antes de os Panteras Negras aparecerem, antes do *Black Power*. Há uma história recorrente que Carolina foi descoberta pelo jornalista Audálio Dantas. Em minha percepção, eles se encontraram, um encontro que foi bom tanto para o jornalista quanto para ela. É importante mencionar que ela visitava as redações dos jornais. A primeira referência conhecida dela na imprensa é uma

reportagem da década de 1940. Nela, Carolina está sorrindo, ativa, ao lado do jornalista, que a encontra na redação e publica o poema dela, "O colônio fazendeiro". Vejam como essa é outra narrativa. Não é a história de uma descoberta. Trata-se de um encontro que proporcionou ao jornalista um trabalho histórico, icônico, importante para a carreira dele, e proporcionou à Carolina a possibilidade de publicar um de seus livros, que não era o primeiro livro que ela queria publicar e não era como gostaria de ser conhecida. Ela gostaria de ser conhecida como poetisa. Ela queria publicar os romances. Não queria ser conhecida como uma escritora de diários. Essa sempre foi uma reclamação, uma queixa.

Nos anos 1960 e 1961, todos os jornais brasileiros traziam, ao menos uma vez por semana, algo sobre Carolina. Ela virou um objeto de estudo, houve um exotismo em torno da figura dela, que ela soube agenciar. Nem sempre ela conseguia se agenciar completamente, afinal, era uma estrutura machista e racista, mas sempre que podia ela tentava entender essas brechas como possibilidades. Em relação à exposição, tínhamos como objetivo trazer outro retrato de Carolina, um novo retrato. Havia uma parede só com fotos dela, muitas inéditas, que encontramos. Foi comissionado ao pintor Antonio Obá, um novo retrato de Carolina. Obá trabalhou com as cores da exposição, que eram o azul e o vermelho. Usamos o vermelho, porque Carolina deixou registrado que queria que sua casa fosse vermelha, a cor favorita dela, embora tivesse a preocupação de ser confundida com uma comunista. Essa citação estava na exposição. E o azul foi uma referência ao céu, que aparece muito no livro *Quarto de despejo*.

O quadro é cheio de elementos simbólicos. Vejam as pérolas na mão de Carolina e o gesto dela bordando. O tecido que faz o fundo vermelho está preso num arame farpado. É um quadro de muita sensibilidade. Há outro detalhe: Obá não costuma usar moldura em suas pinturas, mas permitiu que colocássemos, porque era importante devolver isso a ela. Era uma forma de inseri-la na história da arte – novamente, sem negar toda a outra parte, toda a importância dela – como um símbolo político.



A história da autora se assemelha, em alguns pontos, à de Seu Heitor dos Prazeres que, em 2023, foi homenageado com a exposição *Heitor dos Prazeres é meu nome*, no Rio de Janeiro. Heitor, ao contrário de muitos artistas visuais brasileiros, não foi apagado da história da arte brasileira, mas entrou para o cânone como um pintor menor, pintor de arte naïf, pintor primitivo.

O que conseguimos observar na exposição, que foi uma cocuradoria com o curador mexicano Pablo León de la Barra, do Museu Solomon R. Guggenheim, e com Haroldo Costa, é que os quadros do Seu Heitor não tinham nada de primitivo. O artista tinha um domínio técnico muito grande e um conceito de composição muito sofisticado. Mas houve um mercado paralelo de cópias, muito grosseiras, que explica, em parte, essa ideia de naïf, de primitivo, a outra parte pode ser explicada por racismo mesmo.

Nós entendemos a obra do Seu Heitor também como uma obra política. Durante toda a sua vida, Heitor foi um homem que circulou. Ele veio da música, fundou três escolas de samba, a Deixa Falar, que deu origem à Estácio, a Mangueira e a Portela, depois, foi para as artes visuais. Foi um multiartista, com uma obra política. Para além de afirmarmos o lugar de um pintor moderno na história brasileira – não no sentido moderno da Semana de Arte de 1922, mas moderno naquele contexto específico –, vimos que era possível ler a obra politicamente.

Este é um autorretrato, uma obra chamada *O artista*, que está no MASP, em São Paulo. Algo interessante na obra é a forma como ele constrói os signos que o definem como um artista, neste caso a boina. Ele toma esses símbolos. A blusa dele traz detalhes do tecido, há a textura da barba. Ele coloca o cachimbo do preto velho nesse autorretrato de perfil. Fizemos uma leitura política também da obra *Praça XV*, que foi a Dakar em 1966, para o primeiro festival pan-africano, por ela trazer uma ideia radical de democracia. Pessoas negras na praça, ocupando um espaço público, na mesma postura que Heitor apresenta seus personagens, olhando para cima. A Praça XV pintada por Heitor traz esse encontro de tempos ao apresentar o chafariz, feito por Mestre Valentim, e o Paço Imperial com pessoas negras, numa ideia de democracia, com o povo na rua.

UMA DAS  
CARACTERÍSTICAS  
MAIS MARCANTES  
DO RACISMO É QUE  
ELE NOS DESUMANIZA.  
E, QUANDO NOS  
DESUMANIZA, TORNA-  
NOS SÓ DOR, LÁGRIMAS,  
SOFRIMENTO, COMO SE  
NÃO TIVÉSSEMOS  
CRIAÇÃO DE MUNDO,  
DE SUBJETIVIDADE,  
COMO SE NÃO  
TIVÉSSEMOS PRODUÇÃO  
DE INTELIGÊNCIA.  
É PRECISO TRAZER  
ESSA OUTRA DIMENSÃO.



Heitor dos Prazeres  
*O artista*, 1959  
Óleo sobre tela, 45,5 x 39 cm  
Museu de Arte de São Paulo  
Assis Chateaubriand  
Foto de Fabio Souza

Heitor dos Prazeres  
*Praça XV de Novembro*, 1965  
Óleo sobre tela  
97 x 130 cm  
Coleção Castro Maya - IBRAM  
Foto de Fabio Souza



OBVIAMENTE, QUANDO  
COMECEI A MINHA  
CARREIRA, NÃO TINHA  
IDEIA DA IMPORTÂNCIA  
DE UM ARQUIVO.  
À MEDIDA QUE FUI  
TRABALHANDO, FUI  
PERCEBENDO COMO  
ERA IMPORTANTE A  
POSSIBILIDADE DE  
TERMOS IMAGENS QUE  
FALEM SOBRE NÓS, DE  
IMAGENS PRODUZIDAS  
POR NÓS. VEM DAÍ O  
PODER DA IMAGEM.

**ROSANA PAULINO:** Como Raquel é uma pessoa que estuda imagem, principalmente fotografia, nesta apresentação, dei ênfase às imagens fotográficas. Meu interesse iniciou-se num arquivo pessoal, num arquivo de família, numa caixa de imagens que minha mãe tinha e guardava com muito zelo. Aliás, guardava com tanto zelo que ela escondia de nós, mas eu sabia onde estava.

Quando minha mãe saía, eu ficava olhando as imagens, absolutamente fascinada por elas, muito atenta a elas. Eu sentia muita falta de algumas imagens sobre as quais minha mãe falava; por exemplo, as do meu avô, que trabalhou na campanha política de Jânio Quadros. No século passado, ele dirigia uma carreta de campanha política e viajava pelo estado. Minha avó, uma vez, numa crise de ciúmes, pegou as fotografias do meu avô na frente do caminhão, com o Jânio Quadros, tacou todas em uma bacia, com álcool por cima e riscou um fósforo. Minha mãe contava essa história com muita pena.

Dessa forma, posso dizer que comecei trabalhando com arquivos familiares. Obviamente, quando comecei a minha carreira, não tinha ideia da importância de um arquivo. À medida que fui trabalhando, fui percebendo como era importante a possibilidade de termos imagens que falem sobre nós, de imagens produzidas por nós. Vem daí o poder da imagem. Quem retrata o ou-



tro tem o poder e pode, inclusive, retratá-lo da maneira que quiser, esvaziando ou colocando-o em determinados locais simbólicos e sociais. Mesmo que se trate de imagens que não sejam “reais”, porque toda imagem é pensada e fabricada. Quando Dalton Paula faz imagens de Ganga Zumba e Luíza Mahin ou quando ouvimos Beatriz Nascimento, no documentário *Orí*, como trouxe Raquel, estamos falando da necessidade de termos imagens dos nossos heróis ou daqueles que consideramos e admiramos. Na arte contemporânea, muitos artistas estão se dedicando a isso.

Esses são os fatos fundamentais que me levaram a explorar os arquivos. Primeiramente, arquivos de família. Depois, das imagens que ficavam escondidas ou das que não eram comentadas, como é o caso desta imagem de Augusto Stahl, produzida para a Expedição Thayer, que encontrei num livro sobre a fotografia do negro no século XIX. Era uma imagem pequeninha, tinha 11 centímetros de altura. Foi uma imagem que me tocou muito fundo. Eu não sabia o que fazer com ela, mas sabia que queria fazer alguma coisa. Eram três imagens, conhecidas como retratos de tipo. Essas imagens têm dois problemas muito sérios: o primeiro é essa ideia de retrato de tipo. Faz-se um retrato de uma pessoa negra, é um tipo, tipos negros. Esse tipo negro passa a representar todos os outros negros, ou o tipo da mulher negra passa a representar todas as outras mulheres negras. Assim, tira-se totalmente a individualidade, a subjetividade do sujeito.

Outro dado mais complicado é que se trata de uma imagem que está dentro da esfera das pseudociências, porque Agassiz veio ao Brasil para provar a sua teoria. Ele era um criacionista. Acreditava que as pessoas nasciam assim, prontinhas, não havia a teoria da evolução. Deus teria sido o criador do ser humano tal como ele é. Esse é o primeiro dado que ancora o criacionismo. O segundo é que havia uma hierarquia entre as raças. O negro estava na base da pirâmide, depois, vinha o vermelho, como eram chamados na época os indígenas norte-americanos, depois, o amarelo, já o branco estava no topo da escala da pirâmide.

QUEM RETRATA  
O OUTRO TEM O  
PODER E PODE,  
INCLUSIVE,  
RETRATÁ-LO DA  
MANEIRA QUE  
QUISER,  
ESVAZIANDO OU  
COLOCANDO-O EM  
DETERMINADOS  
LOCAIS  
SIMBÓLICOS  
E SOCIAIS.

Rosana Paulino  
Foto de Cris Vicente



Agassiz veio ao Brasil criar essa imagem a que eu me refiro. Lembro-me de pensar que nos Estados Unidos também existiam negros. Por que, então, ele veio ao Brasil? A resposta é que o Brasil já era um país conhecido pela mistura racial, o que não acontecia nos Estados Unidos. O terceiro ponto da teoria de Agassiz é que a mistura das raças levaria à degradação e à extinção de todos os envolvidos. Por isso, ele veio para cá. A maneira de fotografar, de fazer as imagens de “frente, costas, perfil”, que depois foi adotada pelas imagens forenses, foi criada no Rio de Janeiro. O modelo foi seguido naquelas fotografias de delegacia, que foram feitas durante um tempo, com a “reguinha ao lado”, o cara de frente, de perfil. Já a imagem de costas não se usa mais.

Raquel, durante a apresentação dela, usou uma palavra muito importante, “cura”, que é exatamente a que eu usei para pensar esse trabalho e vários outros que vieram a partir da fotografia. Ao usar as mesmas imagens numa chave diferente, foi possível pensar os trabalhos como se fossem realmente uma cura, como se fossem um princípio parecido com o da homeopatia do Hahnemann, no qual semelhante cura semelhante. Os trabalhos viam curar os males que foram feitos por essa produção fotográfica, sobre a qual não tínhamos controle, na qual éramos simplesmente objetos do olhar do outro.

O primeiro tema que me veio à mente em relação àquelas imagens foi o do trauma. Imaginem uma pessoa sequestrada em seu local de origem, colocada em um tumbeiro e levada para outro país. Esse é um trauma que se perpetua até hoje na sociedade brasileira, e não é só um trauma da população negra. Mas como representar um trauma? Quebrei a cabeça por meses com esse trabalho, porque ele não andava. Como é que se representa um trauma?

Enquanto eu pensava, essas pessoas se refaziam. Quando entendi que se tratava de um refazimento, encontrei a solução para esse trabalho. No processo, a primeira coisa que fiz foi dar um coração para essa mulher. Dos três trabalhos, este foi o primeiro que apareceu, que consegui resolver. Quando dei um coração a ela, foi como se ela se tornasse humana novamente.

Para este trabalho, eu chamei um amigo que é fotógrafo, da área de tecnologia da informação. Expliquei a ele que precisava que uma fotografia de 11 centímetros fosse ampliada em resolução suficiente até atingir o tamanho de um humano. Ele quebrou a cabeça. Pegou o livro no meu estúdio e fez a fotografia com aquela lente macro, usada para fotografar flores e insetos. Dividiu a imagem em seis partes, fotografou-as e depois juntou-as em um único arquivo gigante. Quando chegou com a primeira imagem, em tamanho natural – o antebraço dela era do tamanho do meu –, e de-



Rosana Paulino

*Assentamento* (detalhe), 2013  
Impressão digital sobre tecido,  
desenho, linóleo, costura, bordado  
180 x 68 cm

Cortesia da artista



Rosana Paulino, *Parede da memória*, 1994/2015. Instalação, patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha e algodão. Fotocópia sobre papel e aquarela, 8 x 8 x 3 cm (cada patuá). Cortesia da artista

senrolou-a no chão, era como se aquela mulher estivesse voltando à vida e começasse a conversar com a gente. A primeira coisa que ele falou foi que ela tinha escoliose. Era possível ver as marcas de nação no corpo e que ela trazia algo amarrado na mão. Os detalhes ficaram mais visíveis com a ampliação. Esse trabalho foi um dos mais emocionantes que fiz.

Primeiro, dei um coração a ela, depois, pensei como seria possível se refazer de um trauma. Foi a partir daí que eu, de fato, comecei a trabalhar, de maneira pesada, com o conceito de sutura, que é o processo de cortar e refazer a imagem por meio da sutura, já que não é possível se refazer sem o trauma. Se repararem, vão perceber que o braço não se encaixa. E eu acho que é nesse espaço, de desencaixe, que está o trauma. Usei uma linha pesada, que lembra a linha de sutura cirúrgica antiga. Hoje, usa-se uma linha que é absorvida pelo corpo. Mas essa linha grosseira, para mim, pesa em relação ao Brasil.

Essa imagem aparece com essa sutura, com esse trauma, mas, mesmo assim, ela traz uma possibilidade de futuro, porque ela aparece com um feto. E tem essa

de costas, que eu também gosto muito, porque, apesar de tudo, ainda assim, essas pessoas plantaram raízes, assentaram sementes. Como disse o Yago Feitosa, coordenador de Igualdade Racial da Prefeitura do Rio, civilizaram esta terra.

A escolha desse modo de operar com a imagem, como se fosse Hahnemann, em que semelhante cura semelhante, para mim, é muito importante. Os arquivos fotográficos permitem fazer isso, seja com um arquivo de família, em que perpetuo os meus, como é o caso da *Parede da memória*, seja quando pego uma imagem de um arquivo difícil de ser acessado. Naquele caso mostrado, o original está em Harvard. O arquivo me dá essa possibilidade de pensar em uma cura coletiva, não só a minha, mas de toda a sociedade.

Em meus trinta anos de carreira, passei pelo desenho, pela escultura, pela fotografia. Gosto bastante de *Atlântico vermelho*, que é uma peça que traz esse conceito de sutura e, atualmente, está na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ela expande esse conceito de travessia, esse conceito de Atlântico. Eu li





Rosana Paulino

*Atlântico vermelho*, 2016  
Impressão digital em tecido e costuras  
66,5 x 140 cm

Cortesia da artista

O *Atlântico negro*, de Paul Gilroy, e, para mim, esse Atlântico, mais que negro, é vermelho. Ele é vermelho por causa das pessoas que não conseguiram terminar a travessia; dos corpos que foram lançados no Atlântico.

Dizia-se, por exemplo, que era fácil identificar um tumbeiro, um navio que carregava escravizados, bastava identificar os cardumes de tubarão que vinham atrás. Aqueles que morriam no traslado eram jogados ao mar e, muitas vezes, os tubarões davam conta desses corpos.

Decidi que lidaria com essas imagens, que daria conta dessa fratura que está tão entranhada neste país. A partir delas, discuti vários conceitos, a própria formação do país. No caso do Atlântico vermelho, pude questionar a ideia de paraíso tropical que nos foi colocada, que nos foi imputada e que veio das imagens feitas para exportação, as imagens de tipo que colocavam uma mulher negra, por exemplo, dentro de determinados parâmetros do exótico. Todas essas imagens vão, no fundo, conformar o que é este país ainda hoje.

Nós não temos o controle sobre elas. Nos dois encontros presenciais que tivemos, discutimos o fato de o Brasil ter sido forjado por imagens e como isso ainda aparece na sociedade brasileira e nos classifica. Afinal, quando é que vamos olhar para nós mesmos e passar a produzir as nossas imagens, do modo como queremos e pensar um país que queremos?

Antes de terminar, falarei de mais um trabalho, a bandeira *Pretuguês*. Nós, os artistas, não temos o controle total do trabalho. Às vezes, o trabalho se faz de maneira que não temos, realmente, como interferir. Cabe a quem está produzindo ficar atento e saber utilizar aquele momento. Esse trabalho, *Pretuguês*, apareceu como se fosse uma homenagem a Lélia Gonzalez. Ao mesmo tempo, não é uma homenagem a Lélia Gonzalez. Eu não o fiz para a Lélia, mas com a Lélia.

Trata-se de um trabalho muito grande, uma bandeira de 5,50 m x 3,50 m que foi apresentada primeiro no MAR – Museu de Arte do Rio, depois, foi exposta no Malba, em Buenos Aires. Ela foi feita no Rio, em uma fábrica de bandeiras. Quero explicar direitinho o que aconteceu com esse trabalho, porque foi um trabalho que me assombrou quando tentei entendê-lo.

Rosana Paulino

*Pretuguês*, 2022  
Bandeira  
350 x 550 cm

Cortesia  
da artista



Marcelo Campos, curador do MAR, havia me convidado para participar de um projeto deles,<sup>4</sup> fazendo a próxima bandeira do museu. Ele me explicou como era o projeto e me enviou um arquivo com as bandeiras feitas anteriormente. Assim que vi o arquivo, veio a imagem na minha cabeça, eu já sabia que queria o perfil de uma mulher negra. Eu estava trabalhando em uns desenhos que se chamam *Espada de lansã* e queria que saíssem essas espadas da boca dela, como uma forma de potência, pensando na potência da palavra.

O primeiro desenho foi muito rápido. Fiz umas pequenas modificações no cabelo, na silhueta, mas eu já sabia o que queria. O segundo momento foi o estudo de cores. Queria o azul, porque se refere ao mar, e o vermelho, que trata dessa travessia pelo mar, uma história que acompanha outros trabalhos meus. Fotografei e coloquei no computador para analisar.

Eu olhava a bandeira e seguia insatisfeita com o trabalho. Achava que precisava de alguma coisa, de uma

frase, de um texto. Gastei horas ali, voltei várias vezes ao desenho, comecei a escrever e não vinha nada. Eu estava muito cansada e, para dar uma relaxada, decidi ver uns vídeos no YouTube. Assim que abri o navegador, apareceu um retrato de Lélia Gonzalez. Deus sabe de onde, porque eu não estava fazendo nenhuma pesquisa sobre ela. Apareceu aquela imagem clássica dela, capa de um dos seus livros, com a faixa, sorridente, eu falei: “É isso, *Pretuguês*”. Por isso é que digo que o trabalho não foi feito para Lélia, mas com ela.

Quando escolhi o *Pretuguês*, a fonte, imprimir, recortei e joguei em cima da imagem, mudei completamente o trabalho, mudei a essência dele. O trabalho dobrou seu peso, tamanho, virou outra coisa. É impressionante como essa bandeira tem sido pedida e comentada, o que não é muito comum. Ela vem rodando por exposições, por vários espaços. A ancestralidade às vezes se manifesta, e não temos controle sobre isso, resta somente acatarmos. É uma questão de responsabilidade, quem é esperto acata.

4 Segundo texto presente no site do Museu de Arte do Rio, “a bandeira do Museu de Arte do Rio é uma ação curatorial, onde o MAR escolhe e convida artistas que dialogam com questões socioculturais. Já foram hasteadas bandeiras de artistas negros, indígenas e pertencentes às comunidades LGBTQIAP+” (Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/noticias/nova-bandeira-do-mar-exalta-a-luta-popular/#:~:text=O%20Museu%20de%20Arte%20do,Todo%20Poder%20para%20o%20Povo%E2%80%9D>. Acesso em: 16 jan. 2025.).





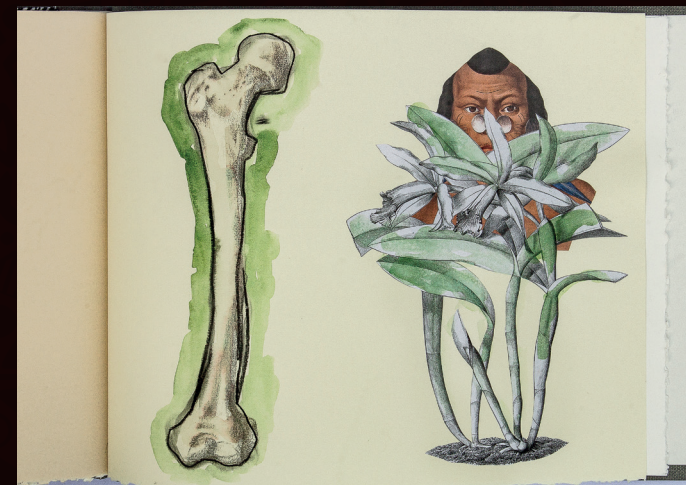
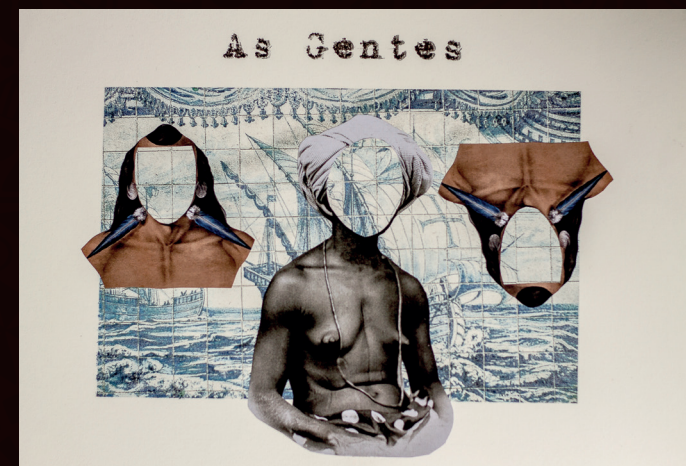
Rosana Paulino  
Foto de Cris Vicente

**DECIDI QUE LIDARIA COM ESSAS IMAGENS, QUE DARIA CONTA DESSA FRATURA QUE ESTÁ TÃO ENTRANHADA NESTE PAÍS. A PARTIR DELAS, DISCUTI VÁRIOS CONCEITOS, A PRÓPRIA FORMAÇÃO DO PAÍS.**

**RAQUEL BARRETO:** Nós costumamos trabalhar com a ideia do Paul Gilroy, d'O *Atlântico negro*, mas falar do *Atlântico vermelho*, do trauma, é alguma coisa ainda muito dolorosa, porque, como você mostrou, as marcas ficam. Ainda convivemos com essas marcas. Não sei por quantas gerações. Eu queria ouvir a sua opinião sobre esses exercícios de cura, a função terapêutica que você citou. Dei a ideia de cura porque eu estava falando das imagens que curam, que nos restituem a humanidade. Quando você coloca um coração naquela mulher, você a torna uma pessoa, não uma imagem. Ela é uma pessoa com um coração. A humanidade se inscreve nela a partir disso. Eu sempre tive essa curiosidade em relação ao cruzamento entre História, Ciência e Arte em seus trabalhos. Você comentou que estudou Biologia. Esse processo está muito presente na sua obra.

**ROSANA PAULINO:** Eu sempre achei que seria cientista. Achava que seria bióloga, e, com 14 anos, já assinava a revista *Ciência Hoje*. O projeto Genoma, no Brasil, era tocado pela Unicamp, o que me fez pensar em prestar o vestibular para Biologia. Na USP, escolhi Artes. Entrei para as duas, mas acabei ficando na USP. Curiosamente, o interesse pela ciência nunca saiu de dentro de mim. Quero entender essa sociedade, entender o que é o Brasil. E não dá para entender o Brasil, como ele é hoje, sem passar pela história da ciência e das pseudociências, como mostrei nas imagens de Agassiz. A questão da eugenia marcou profundamente a população negra. Não podemos esquecer que ele foi recebido por Dom Pedro II, foi financiado para marcar o país, a conformação do país. Depois da Segunda Guerra Mundial, esses arquivos foram para debaixo do tapete, como se nunca tivessem existido. Há projeções sobre a população negra no Brasil que mencionavam que, em 2012, como supunha-se que o sangue do branco era superior, a população negra seria absorvida ou morreria por descaso.

Era uma política de Estado; encontramos nos jornais da época. No entanto, não é um assunto discutido no Brasil como deveria. Como artista, fico indignada, por isso, precisei fazer trabalhos como *O assentamento* ou o livro *História Natural*, que levou quase seis anos. Aliás, demorou muito mais tempo do que isso, porque, quando minha assistente estava fazendo um levantamento do meu acervo, ela achou um desenho que tinha um selinho escrito "História Natural". Entre a primeira vez que apareceu esse selinho e o ano em que terminei o livro, 2016, passaram-se 24 anos.



Rosana Paulino

*¿História natural?*, 2016. Livro de artista, técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido. Linoleogravura, ponta seca e costura, 31,5 x 42,5 x 33,5 cm. Cortesia da artista



Para fazer a minha tese, eu sofri com as questões oriundas das artes, porque havia muito mais literatura sobre biologia e ciência. E volto à questão de arquivo de memória. Tem a memória da minha mãe bordando, da costura, que se conjuga à produção do trabalho de uma maneira que não sabemos bem explicar, porque não dá para explicar o trabalho de arte. Nós procuramos soluções. Como se representa um trauma? Demorei muito tempo para achar a solução das suturas, uma solução que fica entre o sentir, a racionalidade e aquele pequeno deslocamento na imagem. Então, é uma conjunção de fatores diversos que vão aparecendo e conformando o trabalho.

**RAQUEL BARRETO:** Recentemente, no MAM Rio, você participou da exposição *Lugar de estar*, sobre Burle Marx, e também estava com uma obra da série *Mulher-mangue* na Bienal de São Paulo. Eu queria que comentasse esse trabalho, que me toca muito.



Rosana Paulino  
*Senhora das plantas, Espada de Iansã, 2022*  
Aquarela e grafite sobre papel, 57 x 38,5 cm  
Cortesia da artista



Rosana Paulino  
*Caranguejo (1) e Garça Branca (2), da série Mangue, 2023*  
Grafite, acrílica e pigmento natural sobre tela, 267 x 559 cm  
Cortesia da artista

**ROSANA PAULINO:** Geralmente, vou para os desenhos porque estou com uma questão mais sensível, mais psicológica, e a fotografia não vai me ajudar. A fotografia tem, às vezes, uma frieza e uma secura que não me ajudam. Às vezes, preciso me soltar para poder pensar sobre alguns aspectos. Tenho pensado muito nas coisas que servem e que não servem para nós, no Brasil, por exemplo, como a Psicologia não dá conta da questão das mulheres negras, como o feminismo não dá conta do feminismo negro.

Muitos falavam, no início da minha carreira, que meu trabalho era feminista. Eu não concordava. Até que apareceu o feminismo negro. Minha mãe trabalhou na região de Perdizes, ali na PUC, para que as feministas pudessem se reunir no núcleo de discussão da PUC enquanto minha mãe limpava a casa delas.

Eu sou filha de Ogum com Iansã e tenho como *adjuntó* Oxum-Opará. São três santos ligados à guerra, são três santos de espada, tudo de frente, o que me traz uma energia, um excesso que não são comuns. Quando eu era mais nova, lia muito para tentar entender como é ter essa conjugação, formação, conformação desses ar-





Foto de Cris Vicente

quétipos no Ocidente. Não podemos esquecer que boa parte da base da Psicologia vem dos mitos greco-romanos. E, nesses mitos, a mulher, quando tem poder, tem sempre que pagar um pedágio. Há sempre uma contrapartida, um débito a ser pago.

Diana é essa mulher livre, caçadora, que está nas matas, que é uma atleta, pratica esportes, tem força, liberdade de movimento e é a eterna virgem. Atena é a razão, o pensamento, a indústria, no sentido do fazer, do descobrir e é a eterna virgem. Não serve para mim, não serve para a mulherada do Brasil. Temos Iansã, uma mulher que tem tanto poder que entra em territórios que nem os homens entram.

Iansã é mãe, vaidosa, bonita, namoradeira. Se temos Iansã, por que não olharmos para essas mitologias? Comecei a pensar em uma possibilidade de trabalho que envolvia a mitologia, mulheres-plantas. Criei a série *Búfala*, obviamente, ligada à Iansã. A búfala é um dos animais de poder de Iansã, mas ela é tão complexa que é, ao mesmo tempo, uma borboleta. Há também as grandes avós jatobás. A inspiração veio dos passeios no Parque Estadual do Jaraguá, em São Paulo, onde há jatobás de mais de 450 anos.

Para a Bienal de São Paulo, os curadores Hélio Menezes e Diane Lima me convidaram para ocupar a maior sala do evento. Eu não queria colocar um monte de desenhos pequenos. Decidi me inspirar em um ambiente que me fascina – o mangue. Fiz obras grandes, de quase três metros de altura por seis de comprimento. São trípticos, mulheres míticas do mangue. Queria pensar o mangue brasileiro, os arquétipos, o mangue como um ambiente todo dual. Ele é seco e úmido, frio e quente. Ele é um ambiente onde muitas espécies se findam, é quase como um cemitério natural, possui aquele cheiro de enxofre, mas é um berçário natural para muitas espécies. Queria trabalhar com todas essas dualidades do mangue. Em um primeiro momento, escolhi os animais. O primeiro foi o caranguejo. Depois, meu assistente e eu procuramos saber um pouco mais sobre a simbologia desses animais. A garça, por exemplo, é um animal ligado à morte em algumas culturas, é aquela que leva as almas para outro reino. O guará-vermelho está ligado à vida, ao sol, é o símbolo da luta pelos manguezais de São Paulo. O robalo, um peixe do berçário do mangue, usa o ambiente para desovar, quando os filhotes nascem, voltam para o mar. E o caranguejo, que eu adoro, essa coisa sutil que anda de lado, está ligado à lua e ao feminino em muitas culturas. Ele tem a carapaça, que seria para esconder os sentimentos. Já as plantas vêm da necessidade de pensar outras possibilidades para o Brasil justamente porque, como uma mulher negra, eu não me encaixo.

Rosana Paulino  
Foto de Cris Vicente

**IANÃ É MÃE, VAIDOSA, BONITA, NAMORADEIRA. SE TEMOS IANSÃ, POR QUE NÃO OLHARMOS PARA ESSAS MITOLOGIAS? COMECEI A PENSAR EM UMA POSSIBILIDADE DE TRABALHO QUE ENVOLVIA A MITOLOGIA, MULHERES-PLANTAS.**



**RAQUEL BARRETO:** Essa foi a primeira Bienal com a presença majoritariamente não branca, com artistas indígenas e de origem asiática também. Havia muita gente da Espanha por causa da presença do curador do Museu Reina Sofia. Outro ponto importante foi como se interpretou a história da arte brasileira. Ainda debateremos muito os efeitos dessa Bienal. Gostaria de trazer de volta para a conversa o Seu Heitor dos Prazeres, pois ele estava na primeira Bienal de Arte de São Paulo, ganhou um prêmio. Ele era um pontinho preto naquele salão.

É importante entendermos que o sistema da arte é composto por quem analisa a obra, por quem faz curadoria, por quem produz, por quem possui galeria, por uma série de elementos que o compõe. Às vezes, a ênfase fica somente no artista, tanto no que diz respeito à cobrança como à expectativa. É necessário fortalecer os outros campos e entender que as inserções profissionais de pessoas negras e indígenas não sejam só para determinadas temáticas. Trata-se de um exercício que precisamos fazer, estarmos conscientes, porque, às vezes, esse discurso da representatividade nos coloca como sujeitos particulares que só são habilitados para falar sobre determinado assunto, pensar sobre determinado assunto.

Precisamos criar mecanismos para que os jovens artistas entendam que há o tempo do trabalho e que há a possibilidade de trabalhar com outros aspectos da arte sobre os quais não falamos muito, que os profissionalizam, que garantem trabalho, e que há o tempo de amadurecer o trabalho, de estar com o trabalho preparado.

**ROSANA PAULINO:** Outro dia, eu estava no MASP e comentei que vejo o sistema de arte como um tripé em relação à questão negra. A primeira ponta do tripé é a população negra que se forma em artes visuais e vai para a educação, a segunda são os artistas e a terceira é a documentação, que abarca uma boa fotogra-

fia da obra, um registro dela, que depois será usado por curadores, historiadores de arte, pessoas que vão lidar com a produção intelectual, que vão validar essas produções de arte. Amanda Carneiro, que estava na plateia, lembrou-me que havia outra ponta, que eu não havia mencionado, que era a da produção, que abarca desde a pessoa que faz a conservação até aquela que cuida da parte financeira, das vendas, do mercado de prospecção brasileiro, como os conselheiros de arte que atendem artistas negros que ascendem, jogadores, pessoas que querem comprar e que não sabem o que comprar. O sistema de arte é muito amplo no sentido do trabalho, mas é muito restrito quando se trata de absorver os artistas. Não dá para ter a ilusão de que todo mundo viverá de arte. Eu levei quase trinta anos para viver de arte. Além disso, muitas vezes as instituições de arte não compram as peças dos artistas.

**RAQUEL BARRETO:** O ponto sobre os acervos é muito importante, porque, daqui a vinte anos, muito dessa produção atual, efervescente, provavelmente não estará dentro do acervo das nossas instituições, como Pinacoteca, MASP, MAR. Há produções muito interessantes de artistas jovens que já não estão mais no Brasil. E mal há registros fotográficos delas. Se você é um curador brasileiro e quer expor a obra de determinado artista, pode não conseguir fazê-lo porque não conseguirá trazer a obra para o Brasil. Quando olhamos os acervos dos museus, eles estão repetindo uma mesma história da arte, são poucos os artistas do passado e os contemporâneos que estão no acervo.

**ROSANA PAULINO:** Precisamos ter movimentos e políticas públicas voltadas à aquisição de acervo, nem tanto por museus; eu penso nos acervos pessoais. Eu estava conversando com o pessoal do CPDOC<sup>5</sup> sobre quantas imagens interessantes e refe-

renciais de uma tia idosa, por exemplo, sobre uma determinada comunidade, nós perdemos. Temos que pensar uma maneira de criar essa consciência. Uma dessas maneiras é por meio de políticas públicas, com a criação de leis de incentivo. Se não o fizermos, ninguém vai fazer em nosso lugar. Há, no entanto, uma ação menor, voltada para dentro da própria comunidade, que é ficar de olho, resgatar memórias, procurar ajuda. Encontrar uma pessoa do CPDOC e falar: “Minha tia ou a prima do meu primo tem imagens que são fantásticas. Tem desenhos da escola de samba que começou ali no bairro, tem os primeiros rascunhos e estão lá guardados numa pastinha de plástico”. Como é que cuidamos disso? Há essa questão referente a um universo menor que nos descuidamos e achamos que só o museu resolverá. E não é algo difícil de desenvolver. Por exemplo, poderia ser feito um trabalho com a meninada na escola, incentivando-as a olharem o que elas têm em casa.

**RAQUEL BARRETO:** Sim, uma política de guarda-memórias. O Ipeafro, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, impulsionou uma política de gestão de acervos comunitários. Vários grupos estão fazendo isso pelo Brasil. Há os acervos negros. Além dessa iniciativa, chamo a atenção para o que o AEL, Arquivo Edgard Leuenroth, tem feito na Unicamp, a partir da gestão de professores negros do Departamento de Ciências Sociais. O AEL está com um projeto de memória negra e tem incorporado muitos acervos, disponibilizando-os digitalmente. E há a possibilidade de guardar acervos no Arquivo Nacional, para onde, sabiamente, a filha da Beatriz Nascimento doou o material, porque, ao fim e ao cabo, ele pertence à memória do país. Mas tudo isso tem a ver com reconhecer a história pessoal como sendo importante, se não, há o risco de considerá-la um monte de papel velho, que pode ser colocado na bacia e queimado.



Rosana Paulino visita a Escola Municipal Vicente Licínio Cardoso, no Rio de Janeiro, e conversa com a turma do 9º ano. Foto de Cris Vicente

5 A FGV CPDOC detém o maior conjunto de arquivos pessoais de personalidades públicas do país. O acervo é composto de documentos de arquivos pessoais, além de depoimentos orais de homens e mulheres de destacada atuação na vida pública nacional, sobretudo a partir dos anos de 1930. São cerca de 230 arquivos privados que compõem um volume estimado em mais de 2 milhões de documentos textuais, iconográficos, sonoros e audiovisuais. O acervo conta também com um relevante conjunto de entrevistas de história oral, 2.500 entrevistas, totalizando cerca de 7.700 horas de gravação. (Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/>. Acesso em: 28 jan. 2025).





## CONVERSA ENTRE LEDA MARIA MARTINS E EDUARDO OLIVEIRA, EM 5 DE SETEMBRO DE 2024.

### LEDA MARIA MARTINS

Escritora, ensaísta e professora, é doutora em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em Artes pela Indiana University. Fez pós-doutorado em Estudos de Performance pela New York University e em Performance e Rito pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi professora na UFMG, UFOP, UFF e Tisch School of the Arts. Publicou os livros *Performances of Spiral Time*, *Performances do tempo espiralar*, *poéticas do corpo-tela*, *Afrografias da memória*, *A cena em sombras*, entre outros. Recebeu o Prêmio Milú Villela pela Fundação Itaú Cultural em 2022, foi outorgada com o Prêmio Funarte Mestras e Mestres das Artes Integradas 2023 e homenageada pelo programa Ocupação Itaú Cultural, em São Paulo.

### EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA

Filósofo, educador, poeta e *Babalawô*, é doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e especialista em filosofia afrodescendente, cosmovisão africana e movimentos sociais. Autor de obras como *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia* (2003) e *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira* (2021), atua em pesquisas sobre ancestralidade, ética e libertação. Recentemente, lançou quatro volumes que compõe a coleção *Estética da libertação africano-brasileira*. Foi professor visitante em Moçambique e na Argentina. Coordena grupos de pesquisa sobre as culturas africana e afro-brasileira.



Eduardo Oliveira e Leda Maria Martins  
Foto de Cris Vicente



**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Como a rainha está presente, é a rainha quem deve sempre começar.

**LEDA MARIA MARTINS:** Obrigada, amor. Boa tarde, gente! Vamos cantar um dos nossos cantos de entrada, pedindo licença?

[Leda canta.]

É UM NOVO DIA,  
É UM NOVO DIA,  
DEIXA O DIA ALUMIAR.  
EU PEÇO LICENÇA,  
COM LICENÇA,  
DEIXE O MEU GUNGA RAIAR.

Muito obrigada! Eu só posso agradecer.

[Leda canta.]

Ô, GUINÉ, GUINÉ.  
ZAMBI, PAGUE, EU AGRADEÇO.  
ZAMBI, PAGUE, EU AGRADEÇO.  
Ô, GUINÉ.  
TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI.  
TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI.

Agora um agradecimento muito especial. Vocês se lembram do filme *Nunca te vi, sempre te amei*? É antigo, mas é como eu me sinto em relação ao Dudu. Primeiro, tive o prazer de conhecer os textos dele, e foi um encanto, porque de repente encontrei uma pessoa com um conhecimento muito vasto da filosofia, das culturas negras, dos pensamentos que herdamos de África e aqueles que constituímos e construímos nas terras das Américas. E me espantei. Espantei-me por não ler Eduardo há mais tempo. Cada vez fico mais fascinada, não só pela expansão do conhecimento que ele nos traz, mas pelo modo como elabora esse conhecimento.

Intitulei o meu ciclo na Cátedra FGV Pequena África de *Nzilas D’Ingoma – Os Reinados Negros* e este diálogo, de *Filosofias da ancestralidade, uma ecologia do sagrado*, que é um modo de reverenciar Eduardo. Ele tem uma elaboração fantástica sobre a ancestralidade a partir de uma concepção que é mais do que filosófica, é uma construção epistemológica no sentido mais pleno dessa palavra.

Gostaria que vocês recebessem comigo Eduardo Oliveira, que é um *Babalawô*, com o cântico de saudação dos Reinados:

[Leda canta.]

OI, COM LICENÇA.  
OI, COM LICENÇA.  
ENTRE TAMBORES E GUNGA, AI, AI, AI.  
QUERO PEDIR SUA BENÇÃO.  
OI, COM LICENÇA.  
EI, COM LICENÇA.  
ENTRE TAMBORES E GUNGA, AI, AI, AI.  
QUERO PEDIR SUA BENÇÃO.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Se recebo a benção, abençoo de volta com os donos do dia, os donos do Sol, os donos da rua, pedindo licença a quem é de caminhada. Estamos aqui numa espécie de encruzilhada, entre a biblioteca e a rua. E estou aqui na presença de uma rainha, e não é todo dia que isso acontece. Para a minha vida, esse encontro com Leda é um grande acontecimento.

Agradeço-lhe muito pelo convite e acolhimento e o recebo com *akan* – o coração – aberto, o *ori* – a cabeça – aberto, o *eni* – o espírito – aberto e o *bará* – o meu corpo – aberto. Desejo que tenhamos um lindo caminho, sempre aberto, sempre em *irê*, sempre positivo, sempre feliz, com saúde, prosperidade, generosidade e alegria. Peço a bênção a quem é de bênção. Estou emocionado.

Lembrei-me agora da história de Oxum, que é essa divindade do panteão iorubano que vive em terras brasileiras, em Salvador, por isso diz-se que a cidade é de Oxum. Ela é de toda a cidade, ela é de todo lugar. No primeiro tempo, quando Olodumarê, a nossa divindade criadora, criou o Universo e o mundo inteiro, havia equidade. Depois, ele criou duzentos orixás de um lado e duzentos de outro. Criou a humanidade, os animais, a flora. Todos tinham o que precisavam para viver com dignidade, satisfeitos e felizes. A fome de pão e a fome de beleza estavam saciadas porque havia equidade, eram equânimes os seres.

No entanto, parece que sempre há aquele e/ou aquela que quer um privilégio a mais, que não basta

estar saciado da fome, quer ter um pouco mais de alimento. E esse ser passou a abocanhar o que não era dele, o que não era dela, causando um desequilíbrio na comunidade, que foi se espalhando como uma praga. Surgiram os abusos, as assimetrias de gênero, de raça, de origem, sociais. Surgiram, então, as maldades, que conhecemos tão bem.

Logo, sentiu-se a necessidade de mandar um mensageiro, uma mensageira, para trazer Olodumarê, a divindade criadora de todos os seres – conhecida também como Olorum, aquele que vive depois do Sol, além do Sol –, de volta, para que ele restaurasse o equilíbrio dinâmico inicial, aquela equidade que compunha a criação dele. Mas quem conseguiria chegar até Olodumarê? Quem conseguiria atravessar o espaço sideral, passar pelo Sol e finalmente encontrá-lo para trazê-lo de volta? Era Exu quem poderia fazer isso e ele já tinha alertado Olodumarê sobre o problema.

Olodumarê respondeu:

— Não criei nada disso. O problema não é meu. Criei o suficiente para todo mundo viver em abundância, em equidade e feliz. Resolvam vocês o problema.

No entanto, eles não conseguiram resolver. Tentaram mandar mensageiros, os mais diversos. Primeiro, mandaram vários pássaros. Alguns conseguiam alcançar o espaço sideral, mas morriam de frio. Os mais fortes, que conseguiam ir além, eram castigados, desintegravam-se ao se aproximarem do Sol. Sábios não conseguiram chegar. Foi um grande desespero, porque o desequilíbrio, a violência, a fome, a seca, a iniquidade, o racismo, o sexismo, o patriarcalismo aumentaram.

Nada mudava, as coisas só pioravam. Foi então que Oxum disse:

— Vou falar com meu pai Olodumarê.

E todos riram, pois Oxum era a orixá mais bonita, mas também a mais “cheia de dedos”, mais cheia de “não-me-toques”. Eles responderam:

— Como assim, Oxum? Você, que gosta do palácio, das belas roupas, das joias, vai atravessar o Universo inteiro?

Ela insistiu:

— Eu vou.



Eduardo Oliveira e Leda Maria Martins  
Foto de Cris Vicente

ESTAMOS AQUI  
NUMA ESPÉCIE DE  
ENCRUZILHADA, ENTRE  
A BIBLIOTECA E A RUA.  
E ESTOU AQUI NA  
PRESENÇA DE UMA  
RAINHA, E NÃO É TODO  
DIA QUE ISSO ACONTECE.  
PARA A MINHA VIDA,  
ESSE ENCONTRO COM  
LEDA É UM GRANDE  
ACONTECIMENTO.



# CÁTEDRA FGV PEQUENA ÁFRICA PENSAMENTO 2020



Eduardo Oliveira e Leda Maria Martins  
Foto de Cris Vicente

Então, ela adquiriu a sua forma pavo e começou a sua aventura. É importante explicar que ela não se transformou em pássaro, porque ela é também um pássaro, no caso uma pavo. Assim como lã é uma búfala e uma borboleta. Todos riram novamente, porque sabiam que o pavão tinha um voo baixo e rasteiro.

Mas ela, desajeitada, alçou voo, primeiro rasante, depois conseguiu subir mais, vencendo os limites, indo além da expectativa que recaía sobre ela, até que sumiu da vista de todos que estavam no Aiê, isto é, na Terra. Quando alcançou o espaço sideral, com muito vento e muito frio, passou a se retorcer. O bico dela ficou retorcido, e ela, encruada. Com muito esforço, ultrapassou esse espaço, dirigindo-se ao próximo grande desafio, que era o Sol. Perto dele, tudo foi ficando mais difícil, ela estava se desfalecendo, a cabeça estava em sangue e brasa, ela estava toda queimada. As suas penas ficaram absolutamente pretas, perdendo o colorido do pavão. No entanto, ela insistiu, pois olhava para a comunidade e a via se acabando, já que, como castigo, Olodumarê havia retirado os feixes de água, a chuva que caía sobre a Terra. Sem a chuva, faltou alimento, e as pessoas pararam de fazer oferendas aos orixás, que também começaram a sofrer. Estava difícil respirar.

Olodumarê observava tudo, pois vivia além do Sol. Ele não reconheceu aquele pássaro que se aproximava, não sabia quem era. Próxima ao Sol, Oxum não aguentou mais e morreu. Ela despencou. Mas Olodumarê a acolheu em seu colo. Ele, então, olhou para aquele pássaro horrendo, feio, queimado, castigado, retorcido, sedento, repugnante, cheio de feridas e, por misericórdia, soprou nas narinas dele, que voltou à vida.

Oxum disse:

— Peço misericórdia, meu pai. Ago, lhe peço misericórdia. Minha comunidade está morrendo. Precisamos dos feixes de água para a vida voltar. Precisamos da sua intervenção.

Ele respondeu:

— Calma, filha, quem é você?  
— Ô meu pai, sou sua filha, Oxum.  
— Mas Oxum você não é. Criei Oxum, a mais bela das criaturas. Demorei muito tempo esculpindo quem se-

ria Oxum: o segredo das águas das cachoeiras, da superfície dos rios caudalosos, dos rios pequenos, dos riachos, das lagoas. Você não pode ser ela.

— Meu pai, eu sou Oxum.  
— Ô minha filha, eu criei tudo. Você é muito feia para ser...

Ela o interrompeu, dizendo:

— Babá, não tenho tempo para discutir identidade e beleza agora. Preciso voltar.

E foi pela atitude dela que ele a reconheceu:

— Você é Oxum. Esta é a atitude que criei.

Mais por ela do que pela humanidade, ele lhe entregou os feixes da água. É por isso que Oxum é a dona da chuva. Então, ela voltou para o Aiê, saiu do *Orum*, de onde ela não conseguiu passar, porque o espaço do mistério mais misterioso, o *Olorum*, não pode ser acessado, vivemos por conta dele.

Em seu retorno, Oxum sentiu muita fome, por isso comeu o resto dos animais que tentaram chegar ao *Olorum* e ficaram pelo caminho. Foi assim que ela se transformou num urubu. Quando chegou à comunidade, aconteceu o mesmo fenômeno. Antes haviam rido de Oxum, dizendo que, tão cheia da beleza, ela seria incapaz de fazer a viagem. Quando voltou, riram da feiura de Oxum, não a reconheceram. Ela, mais uma vez, não ligou para a crítica. Fez o que tinha que fazer, distribuiu os feixes de água pelo céu, a água caiu na terra, fertilizou-a. Logo, a floresta voltou a crescer, os animais passaram a comer, os sacrifícios para os orixás voltaram a ocorrer, restabeleceu-se a ordem. Restabeleceu-se a possibilidade de equidade.

Essa transformação do pavão em urubu indica que o valor de beleza e estética de um orixá é o cuidado com a sua comunidade. A atitude em favor do bem viver da comunidade foi o que fez de Oxum uma rainha, nesse caso a rainha das águas. O reino de *Oso-gbô* está sob a tutela dessa rainha.

A estética, portanto, não é um deleite particular. Estou diante de um quadro de qualquer pintor e tenho o meu deleite pessoal de transcendência. Saio da terra, do chão, fico com a minha subjetividade totalmente encantada. Isso é um exercício importante.



Quem de nós já não viveu isso? É fundamental e é lindo. Mas o princípio de uma estética negro-africana, nesse caso, está um pouco além, pois está ligado diretamente ao bem viver, que precisa ser belo. É preciso estar saciada a fome de pão, mas também a fome de beleza. A beleza não é uma coisa que eu possa optar, um elemento a mais. A beleza é constitutiva da própria experiência dessa cultura.

É por isso que não temos um cesto comum. Um cesto não é um cesto, ele tem que ser bonito. Uma ideia não é só uma ideia, ela tem que ser bela. Esse “tem que ser belo” é constitutivo dessa cultura, desse jeito de habitar o mundo. A beleza não é plástica, a beleza é estética. O corpo é estético, a palavra é da ordem da estética. É criação, criadora, formadora de equidade, chama. Ela exige justiça. É alegre, se dá como canto, corporeidade, poética, inclusão, diversidade, afirmação positiva da diferença e não negação da diferença.

Oxum, para mim, é justamente a matrona da estética. A matrona, a mãe desse jeito de pensar. Ela não é a mãe da estética porque ela é um pavão, um dos pássaros mais bonitos que existe sobre a terra. Para ela, tanto faz ser pavão ou urubu, porque o critério fundamental é o comunitário. A sabedoria fundamental é saber-se como pessoa inserida numa comunidade que lhe dá sentido.

Estive uma vez numa comunidade de camponeses, no interior de Pernambuco, quando um vendaval descobriu a maioria das casas. Foi muito difícil para a comunidade, que era pequena, restaurar as casas, particularmente os telhados. Uma senhora viúva, que morava sozinha, não tinha a menor condição de retelhar a sua casa. Então, a comunidade fez um mutirão, cada um tirou um pouco da sua própria telha e deu para essa senhora. Na reunião da Associação de Moradores da comunidade, o Seu Zé disse, “Sabe o que é, só? É que não sou uma pessoa, a pessoa é a comunidade”. Que sabedoria! Em comunidade de terreiro, em comunidade de Reinados, em comunidade de maracatu, de capoeira, ou seja, nas comunidades negro-africanas, agimos assim.

**LEDA MARIA MARTINS:** É muito interessante que Dudu nos alerte para essa questão estética, porque se trata de outro modo de lidar com o belo, que é uma das coisas que aprendemos no Reinado e em todas as manifestações culturais negras ditas “tradicionais”. Não é o belo como sinônimo de um traço individual, ou seja, que se volta para si mesmo, de um modo bastante narcísico – e não é à toa que a concepção grega do mundo vai conceber uma divindade que é Narciso, apaixonado por si mesmo. Nos saberes das ancestralidades negras, o belo traz um benefício. Não é o belo pelo belo, como aprendemos quando estudamos a história da arte ocidental, a ideia da arte pela arte, dessa singularidade do artista como um gênio, um vate, uma grande celebridade individual.

A arte só é um bem se é um benefício. O valor não é o valor monetário, ou não é principalmente monetário. Perguntaram a Mestre Didi sobre as novas produções artísticas na música, na escultura, na pintura, e ele respondeu que só é de fato um bem a arte que for um bem para a tradição, isso quer dizer um bem para a coletividade, um benefício. Cito essa passagem no meu livro *Performances do tempo espiralar*.<sup>1</sup> Nesse sentido, pensar a estética para as culturas negras, para a ancestralidade, é pensar que tudo que fazemos só tem valor – seu maior valor – se for uma oferenda, porque a oferenda é um benefício.

Você oferece alguma coisa para o bem de uma coletividade. Esses saberes que aos poucos se dão a conhecer, porque durante muitos anos não foram realmente objeto de interesse mais profundo, para além do exótico, e que também foram preservados como segredo para a sua própria existência, oferecem-nos a possibilidade de serem saberes alternos. A narrativa que Dudu nos trouxe assim nos mostra: a deusa mais bonita, mais vaidosa, mais senhora de si, ao custo não de sua beleza, porque ela não perde a beleza, ela perde os traços daquilo que podemos chamar de belo, mas ela se mantém bela como uma oferenda, torna-se uma oferenda a favor da sua comunidade. Está presente nesse gesto a ideia de reciprocidade, que é própria do pensamento que rege essas ancestralidades.

1 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



Leda Maria Martins. Foto de Cris Vicente

Em um livro de Wole Soyinka,<sup>2</sup> que agora foi traduzido para o português, ele propôs, nos anos 1970, que o panteão de deuses iorubás é fundamental para se pensar um teatro ritual africano. Ao eleger o panteão iorubá, Soyinka foi muito criticado. Ele, na verdade, não universalizava, mas apontava então alguns elementos nesse panteão que davam a possibilidade de se pensar um teatro ritual assentado em princípios que advinham da epistemologia e dos saberes iorubás.

Ele trata de três orixás, Oxalá, Xangô e Ogum, mas é admirador de Ogum. Ele se assenta muito no drama de passagem de Ogum e diz que a essência de Ogum é a reciprocidade. Depois de toda a trajetória de Ogum, cheia de percalços e obstáculos, que é quando ele se constitui como uma divindade íntegra, a sua vontade é a de retribuir à humanidade. Ele se sente devedor em relação à humanidade, não por culpa ou por obrigação. O desejo de reciprocidade em relação à humanidade está no fato de que essas divindades exercitam um dos princípios básicos da ancestralidade negra, que é aquilo que vem ao encontro do coletivo como uma dádiva, um benefício, uma oferenda.

**A ARTE SÓ É UM  
BEM SE É UM  
BENEFÍCIO.  
O VALOR NÃO É O  
VALOR MONETÁRIO,  
OU NÃO É  
PRINCIPALMENTE  
MONETÁRIO.**

2 SOYINKA, Wole. *Mito, literatura e o mundo africano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.





Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá.  
Acervo pessoal de Leda Maria Martins



Eles recebem os nossos louvores e nos enchem também de louvores. As graças são partilhadas. Esse princípio da reciprocidade me leva a pensar em outro princípio que Wole Shoyinka também chama a atenção, que é a noção de complementariedade. Diz um provérbio iorubá: “Se a humanidade não existisse, os deuses não existiriam”. Isso pressupõe uma reciprocidade e complementariedade desde a criação. Quando fui para o Reinado, fui levada para cumprir uma promessa, mas eu não sabia nada de Reinado. Aos cinco anos, fui levada do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, então não tinha ideia do que era, apesar de a minha mãe me contar, muitos anos depois, que ela me levou a Itaúna, no interior de Minas, para ser batizada e que os congadeiros me jogavam para o alto e me pegavam com os bastões.

Ao longo da minha vida no Reinado, fui experimentando esse princípio de cognição negro-africana, a complementariedade, que Soyinka chama a atenção. Nada no cosmos existe sem que tenha o seu complemento. Sendo assim, tudo que existe tem a necessidade do outro para se constituir. A alteridade tem sido muito menosprezada na era atual, não é? O outro, a alteridade em todos os meios em que ela se manifesta, pode ser a alteridade de gênero, raça, etnia, língua, religiões etc. No entanto, qualquer coisa ou qualquer ser, e tudo é ser, só existe porque existe a necessidade do outro e de sua diversidade.

Isso quer dizer que não é você ou sou eu o indivíduo em estado de unicidade. As próprias noções de indivíduo e de sujeito fazem parte de um pensamento filosófico europeu. No âmbito das culturas negras, prevalece a noção de pessoa, vinculada ao coletivo, e tudo que a compõe nas temporalidades curvas. Isso quer dizer também, como explicam os filósofos sobre a ancestralidade negra, que não há uma separação entre presente, passado e futuro, daí a possibilidade de se pensar outras concepções de temporalidade, e mais, de não haver uma separação entre todos os seres e entre as divindades e a humanidade, o que expressa um vínculo necessário entre a pessoa e sua coletividade e entre tudo que na natureza existe.

A história que Dudu nos contou mostra que a divindade é quem foi atrás de um benefício para curar a humanidade. Então, não estamos apartados, nessa con-

cepção de ancestralidade, das árvores, das águas, dos ares, dos planetas, das pedras, dos pássaros, das cobras, das aranhas, de tudo o que existe, porque nós só podemos existir de modo complementar. Isso é fascinante, porque liga, por exemplo, os que já morreram a tudo que está vivo e àqueles que ainda vão nascer.

Esse é um pensamento fundante da ancestralidade negro-africana. Daí, nós podemos pensar na dor da diáspora pelo oceano, que não era simplesmente uma dor física, era uma dor fundante de um *apartheid*, que não era simplesmente de distância material. Era muito comum os escravizados das Américas desenharem os cosmogramas na pele dos pássaros, das tartarugas, dos peixes, dos animais, dos seres que migravam para que eles pudessem levar a cartografia dos céus, onde estavam os escravizados, para que os ancestrais, que ficaram em África, pudessem lê-las. Era uma mensagem para os ancestrais, porque a pessoa não se constitui sem o outro. E esse outro pode ser a pessoa que já morreu ou aquele que ainda vai nascer. Aquele que se constitui no presente do presente, mas também no presente do passado, no presente do futuro, no passado do presente, no passado do futuro. Ou seja, tudo está anelado.

Esse é o princípio de uma complementariedade necessária, que nos falta muito. Vivemos numa sociedade, em particular, que não tem como parâmetro a complementariedade. Eduardo falava como, neste mundo, devido à falta, a discriminação, o *apartheid*, o horror, a morte e o sofrimento só aumentam, porque falta alguma coisa da ordem da cura.

Outro ponto importante é entender a ancestralidade negra. Costumo repetir que não se trata simplesmente de uma reverência ao antepassado do tronco familiar, porque muitas vezes traduzimos assim. No entanto, todas as civilizações têm formas diferentes de fazer a reverência ao antepassado do tronco familiar.

Nas Américas, como estávamos apartados dos céus que constituíam o nosso povo, tivemos que recriar esses anelos, reinventá-los, ou seja, tivemos que nos anelar com os céus cósmicos que ficaram para trás. Nós, que viemos de povos, línguas e saberes muitas vezes diferentes, tivemos que nos religar. Tivemos que expandir aquilo que a ancestralidade pressupôs e

recriar os parentescos dos clãs familiares por meio de outros parentescos, os simbólicos e afetivos. Tivemos que nos reinventar, não a partir do zero, e sim com esses assentamentos que nossos antepassados trouxeram com eles. E esses conhecimentos expressam a memória da família individual, a memória de um povo, a memória de todos os saberes. A ancestralidade é, na verdade, uma experiência de existência. No Reinado, chamamos de Pretinhos do Rosário um grupo de pessoas que, para além da etnia, do gênero etc., se unem por ali ser um lugar de pertencimento coletivo.

Considero a minha experiência muito bonita. Não sabia nada do que era o Reinado. A minha mãe precisou alugar uma casa mais próxima do reino do Jatobá, e a primeira cerimônia da qual participei, antes da própria coroação como princesa, foi a visita da Irmandade às casas tocando e cantando. Minha mãe disse que todas as quitadeiras passaram o dia fazendo as quitandas. Naquela época, era muito raro a população da periferia mais pobre ter fogão a gás. A maioria tinha fogão a lenha e forno de barro. Daquela cerimônia, só me lembro de um som. Não ouvia o canto com precisão, mas ouvia o rufar dos tambores. E pra mim foi como um ímã. Naquela época, havia pouca luz elétrica nas ruas. Saí e fui sendo guiada pelo som dos tambores. É a única coi-

sa que de fato me lembro, que nunca mais saiu de mim. Como se fosse a primeira vez que eu ouvia os tambores. E é muito interessante, porque os sons dos tambores são o que para mim mais exercitam, talvez, essa ideia da vibração do axé, da linguagem do axé, da complementariedade, da construção, da vestimenta ancestral, do pertencimento. Minha mãe ficou desesperada: “Cadê a menina? Roubaram a menina”. E apareci dentro das guardas de Congo e de Moçambique. O Sr. Virgolino foi quem contou o resto. Disse que cheguei, beije a primeira bandeira de guia do Congo, passei por dentro do Congo, beije a bandeira de guia do Moçambique, entrei no Moçambique e fiquei cantando como se já soubesse os cantos e as danças. O meu primeiro encontro. O primeiro encanto.

Nesses casos, experimentamos algo que ainda não elaboramos teoricamente. Somente muitos anos depois, nos estudos sobre a ancestralidade, soube nomear a experiência no Reinado e perceber como essa experiência existe em várias outras comunidades. O que ela agrega? O que traz para nós? No fundo, a ideia de pertencimento, que se dá no exercício de uma concepção cósmica, de mundo e de pessoa que é muito diversa da concepção europeia que nos colonizou. Descobrimos que é a força de

**NO ÂMBITO DAS CULTURAS NEGRAS, PREVALECE A NOÇÃO DE PESSOA, VINCULADA AO COLETIVO, E TUDO QUE A COMPÕE NAS TEMPORALIDADES CURVAS. ISSO QUER DIZER TAMBÉM, COMO EXPLICAM OS FILÓSOFOS SOBRE A ANCESTRALIDADE NEGRA, QUE NÃO HÁ UMA SEPARAÇÃO ENTRE PRESENTE, PASSADO E FUTURO, DAÍ A POSSIBILIDADE DE SE PENSAR OUTRAS CONCEPÇÕES DE TEMPORALIDADE, E MAIS, DE NÃO HAVER UMA SEPARAÇÃO ENTRE TODOS OS SERES E ENTRE AS DIVINDADES E A HUMANIDADE, O QUE EXPRESSA UM VÍNCULO NECESSÁRIO ENTRE A PESSOA E SUA COLETIVIDADE E ENTRE TUDO QUE NA NATUREZA EXISTE.**



resistência. Não o sentido banal da resistência negra ou indígena, mas um princípio de existência, que não é só a sobrevivência da escravizada, do escravizado nessa população imensa, mas o exercício de certos valores, inclusive do valor ético, que é fundamental.

Só é bom, belo, se é um benefício, não para você, e sim para a coletividade, que se esparge também em você. Agora, a coletividade não é simplesmente uma palavra retórica. Estando uma vez no Acre, com várias lideranças indígenas, há mais de dez anos, um colega, professor Pataxó, cujo nome era Divino, se não me engano, contou que, muitas vezes, as pessoas eram contra a ideia das escolas nas aldeias e os nossos parentes lutavam para que as tivéssemos. Ele falou: “Nós não queremos discriminar os saberes do branco. Queremos que as nossas crianças aprendam a maneira de o branco ler o cosmos, mas também queremos que ela aprenda a nossa maneira de ler as estrelas. Quando a criança entra na escola do branco, a primeira operação da aritmética que ela aprende é a adição. Por isso, queremos a escola na aldeia, pois a primeira operação matemática que as nossas crianças vão aprender não será a soma, e sim a divisão, porque dividir é o principal para a nossa comunidade”.

Durante o período da colonização, houve várias alianças e aproximações entre os povos negros e indígenas, porque essas concepções de mundo, são, muitas vezes, similares. Primeiro, devemos aprender a dividir. Para depois pensar em somar. E quando aprendemos a somar, é para aprendermos com a soma a dividir entre os nossos. São saberes que vão se opor à lógica capitalista. A lógica capitalista é a do acúmulo individual, do *self-made man*. Quando tratamos da ancestralidade, estamos lidando com outro repertório de saberes que engloba vários tipos de saberes, as artes (a música, a dança), as medicinas, as engenharias, as arquiteturas, as ciências de várias ordens, as filosofias. São saberes de uma dimensão, de um alcance epistemológico inigualável e são também saberes devocionais. No Reinado, aprendemos que as divindades nunca estão apartadas de nós.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Vocês sabem que num *xirê* de umbanda, de candomblé, há três tambores? Temos o Rum, o Rumpi e o Lê. Numa roda de capoeira, há três berimbaus, o Gunga, o Médio e o Viola.

**LEDA MARIA MARTINS:** No Reinado, também são três candombes.

DURANTE O PERÍODO DA COLONIZAÇÃO, HOVE VÁRIAS ALIANÇAS E APROXIMAÇÕES ENTRE OS POVOS NEGROS E INDÍGENAS, PORQUE ESSAS CONCEPÇÕES DE MUNDO, SÃO, MUITAS VEZES, SIMILARES. PRIMEIRO, DEVEMOS APRENDER A DIVIDIR. PARA DEPOIS PENSAR EM SOMAR. E QUANDO APRENDEMOS A SOMAR, É PARA APRENDERMOS COM A SOMA A DIVIDIR ENTRE OS NOSSOS. SÃO SABERES QUE VÃO SE OPOR À LÓGICA CAPITALISTA.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Há um sentido nisso. O Gunga, berimbau mais grave, assim como o Rum, o atabaque, dá o tom. É ele que comanda a festa e efetivamente dá o ritmo. É ele que faz descer o orixá. O Médio, ou Rumpi, estabelece uma conversa crítica com o rum. Ele se opõe respeitosamente a quem dá o tom. Adoro isso, porque já está previsto o exercício do diálogo. E o Lê, o atabaque, ou o Viola, o berimbau, é a criança que brinca no terreiro, que vai dobrar o toque do Rumpi, do ancestral. Ele dobra, perfuma, multiplica, faz essa função. Quando Leda falou sobre os tambores, pensei que, nesta conversa, Leda é o Rum e eu sou o Lê.

Na tradição iorubá, e tenho quase certeza de que também na bantu, quando a divindade lhe cria, você contrai uma dívida, você recebe uma vida que não tinha e que não tinha como reivindicar, porque você ainda não era, mas passa a ser como dádiva. Então, uma dádiva divina lhe dá a existência e você contrai pela existência que recebeu uma dívida com

essa divindade, com todo o meio que o recebe, com tudo que é divindade, que eu chamaria de natureza. Não daria para falar de divindade sem falar de natureza, já que não é transcendente, já que é o aqui, é o rés do chão. A relação entre dádiva e dívida é bem conhecida, por exemplo, na Antropologia. A lógica do sacrifício era a da restituição da energia, mas faltou o terceiro elemento, que é como pagamos a dívida. Temos uma expressão, uma palavra em iorubá, que se chama *ibikiti*, que significa centelha de luz. Então, sou uma centelha da divindade. Como centelha, tenho um brilho próprio, energia, calor, uma constituição singular que depende desse Sol, o *Olorum*, que é o conjunto dessas singularidades. Então, não se separa estrutura de singularidade, pois elas se relacionam, se complementam. Ao ser *ibikiti*, sou uma centelha divina, que se apresenta em várias tradições religiosas, como no cristianismo, em que Deus sopra a vida nas narinas das pessoas, em religiões do Oriente, em África e em várias cosmologias indígenas. Além disso, sou cocriador



Tocador de atabaque



do mundo. Preciso continuar a criação, a política afirmativa de Olodumarê. Preciso seguir essa obra a partir desse lugar de corresponsável pela criação. Por isso, não é possível dizer “Deus lhe pague”, porque me responsabilizo, é outra lógica. Quando continuo a criação de Olodumarê, seguindo os seus princípios, a alegria, a beleza, a coletividade, o bem viver, a saciedade, a circularidade, estou literalmente respondendo à dádiva que recebi e à dívida que contraí com a reciprocidade. A reciprocidade é constitutiva do universo em que vivemos. A isso nomeiam cultura. O mistério nos dá a vida pela dádiva. Respondemos à dádiva que recebemos como cultura. Ou seja, a reciprocidade é justamente o reino das trocas, do encontro com o outro.

É muito curioso que essas polaridades inventadas são todas antinaturais. O outro é sempre negado nos polos opostos, seja homem-mulher, seja cis-trans, seja rico-pobre, seja adulto-criança, seja ancião-jovem, seja preto-branco. O curioso é que quem criou esses polos opostos foi Descartes, que criou o plano cartesiano no século XVII. O plano cartesiano é formado por uma linha horizontal que se cruza com uma linha vertical, de modo que posso localizar qualquer coisa, inclusive ondas. Descartes, quando criou esse plano, estava pensando na bissetriz, que corta os dois planos, então as coisas se interligam. No entanto, o plano é baseado em polos opostos, negativo e positivo, daí, -1, -2, -3, +1, +2, +3. Essa é a base da assimetria de gênero, mas quem criou esse discurso da polaridade oposta de gênero foram os homens. Quem criou a teoria de raça, o racismo científico e o racismo efetivo foram os brancos. Quem criou as discriminações de sexualidade foram os cis. Quem disse que a criança era um projeto de pessoa foi o adulto. Quem cria a diferença e institui uma lógica, um jeito de pensar opressivo é aquele que tem o privilégio. E aquele que aparece no polo oposto não tem voz, não pôde falar por si mesmo, foi calado, porque a diferença dessa alteridade é negada continuamente, permanentemente.

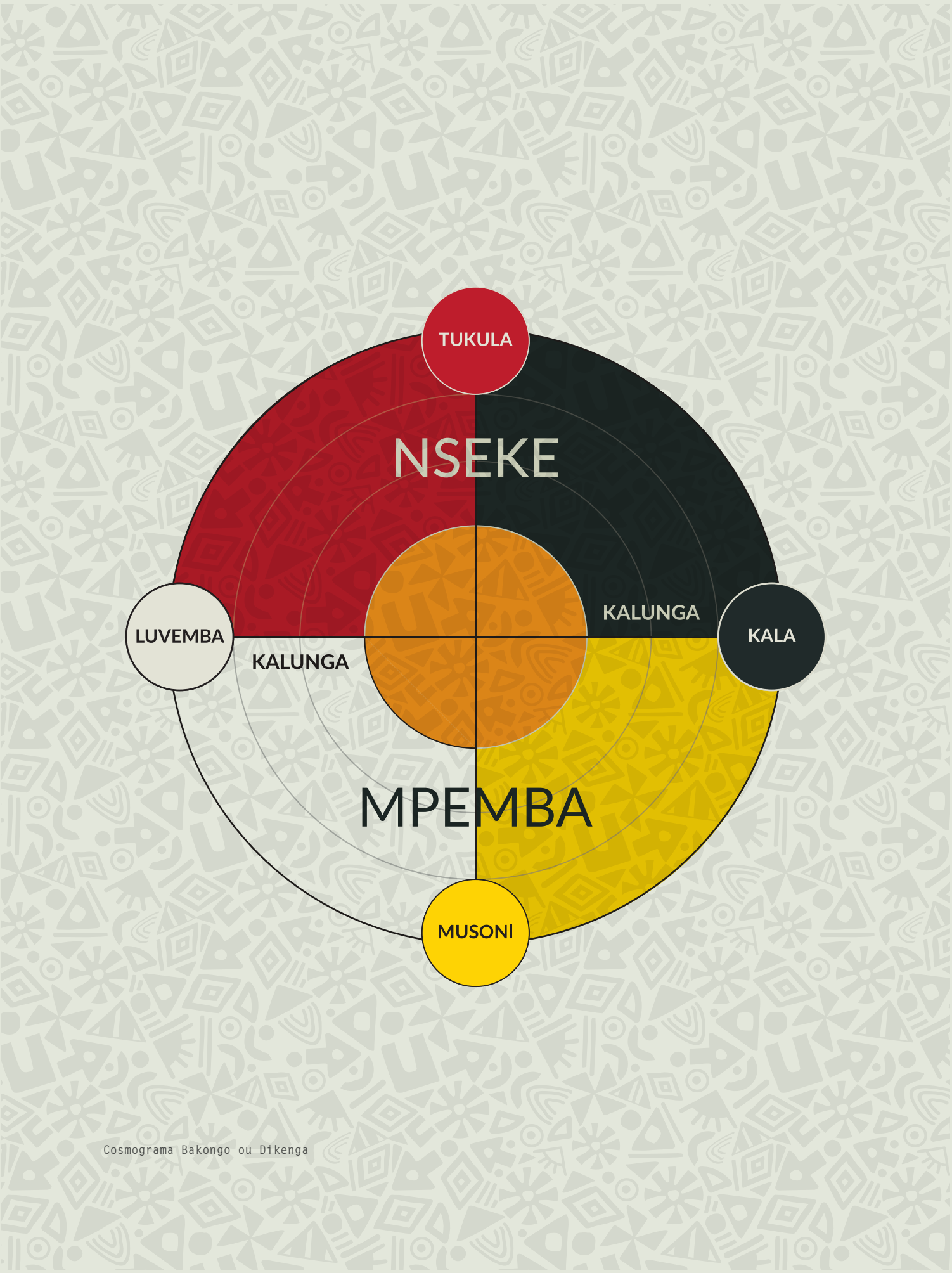
Assim, concluiu-se que as mulheres não tinham voz, os africanos não tinham cultura, Estado ou lei. É curioso porque esses polos opostos não são da ordem da natu-

reza. É um tipo de cultura que se institui pelo desequilíbrio dos polos e institui o modo da exclusão, como é o capital, como modo preferencial. No entanto, nunca africanos e indígenas pensaram ou viveram dessa maneira. As diferenças são complementares.

Olodumarê existia sozinho, a divindade criadora iorubá, existia antes de o mundo existir. Ele existia nas águas do mar, mas não havia onda. Era o corpo da divindade num lago infinito. Ele pegou um pedaço do seu ombro, da sua coxa, da sua cabeça e arremessou-as no lago. Mas nada aconteceu, as partes ficaram boiando, pois não havia movimento. Num certo momento, ele se abaixou e soprou, e a água fez uma leve ondulação. Criaram-se as ondas, criou-se o movimento. A nossa cultura é a do movimento.

Com o movimento das ondas, os pedaços de Olodumarê foram se juntando e criando a montanha, o reino animal, o reino vegetal, o reino humano e o reino espiritual. Foi o sopro, o hálito de Olodumarê que impulsionou a criação, porque a diferença sozinha é estagnada, seca, estéril. É preciso haver oposição para haver fertilização. Do encontro das diferenças surge o múltiplo, a próxima conta da matemática. Após dividir, partilhar, eu multiplico. Ao multiplicar, ocorre o encontro de uma diferença com outra diferença, afirmativamente. Não como negação, mas como afirmação. Esse é o paradigma da criação, um paradigma ético-estético que gera novas diferenças. Ao negar uma diferença, estou acabando com a obra criativa de Olodumarê, ou do Zambiapongo, ou de Tupã, como queiram. Ao negar a multiplicação da criação, estou negando a mim mesmo na esfera do sagrado, do social, do corporal, do ambiental, do cultural, do artístico.

Pensando em Descartes, lembrei de um plano cartesiano mais antigo: o cosmograma Bakongo, que chamamos também de Dikenga, ensinado pelo mestre Bunseki Fu-kiau. Conheci o Dikenga pelas mãos do mestre Cobra Mansa, um carioca que viveu na Bahia há muito tempo, um grande mestre de capoeira Angola. Sou aprendiz de capoeira Angola há muitos anos. Em seguida, conheci Tiganá Santana, cantor, compositor, multi-instrumentista e professor.





**LEDA MARIA MARTINS:** *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo*, de Tiganá, acaba de sair pela Cobogó, no qual ele traz o pensamento de Bunseki Fu-Kiau.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Exatamente, que é a base para entender o Dikenga. Na Geometria Analítica, Descartes propôs o plano cartesiano, no século XVII. Já no cosmograma Bakongo, há uma linha horizontal, que se chama Kalunga, e uma linha vertical, que se chama Talema. Trata-se também de um “plano cartesiano”, mas esse é um plano documentado há seis mil anos. O Dikenga é a trajetória do Sol durante um dia. Ele nasce às 6h da manhã em Kala, está em Tukula ao meio-dia, em seu auge, em Luvemba, ao se pôr e, em Musoni, à meia-noite, porque o Sol não morre.

Descartes, Hobbes, Rousseau, Bacon, Kant, Hegel, Condillac, todos esses ocidentais, da modernidade até hoje, só viram o Sol na produção do conhecimento de Kala a Luvemba. Acima da linha da Kalunga é onde o Sol está brilhando sobre as nossas cabeças. É o mundo do fenômeno, em grego. Fenômeno é exatamente o que aparece sob a luz. Os filósofos ocidentais só viram isso, que já era muita coisa. É uma vasta produção e uma parte bastante útil do pensamento ocidental. No entanto, há todo esse quadrante de baixo. Nseke, acima de Kalunga, é o mundo dos vivos. Leda nos falou das três grandes categorias, os que estão vivendo agora, os que ainda viverão e os que já foram. Os que já foram moram em Mpemba, abaixo da linha Kalunga. E há uma quarta categoria, os que sempre existiram, que nunca foram criados e que sempre existiram. A produção ocidental de conhecimento na Filosofia, na Ciência e nas Artes desconheceu, desconsiderou e invisibilizou toda a parte de Mpemba. Nunca reverenciou os ancestrais, o sagrado. Não é o sagrado como objeto da razão, como é a Teologia, na qual se racionaliza Deus.

Afinal, como é possível racionalizar Deus, explicar o mistério? O mistério não se explica, o mistério se vive. Vivo no mistério devido ao mistério. Não vivo sem o mistério, mas é impossível explicá-lo. Ele é constitutivo do nosso saber, é o próprio fundamento do saber.

A ancestralidade é o nosso fundamento, porque é impossível alienar-se dela. Tenho Oxaguiã como meu *eledá* (orixá de cabeça) e Oxum como meu *adjuntó* (orixá de corpo), mas é Orunmilá-Ifá quem me governa e para quem fui sagrado *Babalawô* (sacerdote). Eu não recebo Oxalá quando tocamos para ele, momento em que estaria em contato com o meu sagrado. Ele está comigo o tempo inteiro, neste momento. Antes de eu nascer, em Musoni, quando eu estava sendo concebido. Nasci em Kala, que é o nascimento do Sol, mas também é o nascimento da criança. Ao desenvolver-me, em Tukula, tenho um papel de responsabilidade com a minha comunidade. É o meu sacerdócio. Luvemba será quando saírei desse plano para reintegrar outra vez o plano dos ancestrais. Então, ele está o tempo inteiro comigo. Sou meu orixá, não tenho um orixá. Então, sou divino, somos divinos, isto é, *ibikiti*, as centelhas de Deus. Esse “plano cartesiano” não exclui, mas inclui os ancestrais como fundamento.

Gosto de brincar que Descartes era míope, só conseguia ver 50% do que se nomeia de real. É quase uma cegueira, porque, no plano cartesiano, temos os eixos das ordenadas e das abscissas. O primeiro quadrante é ++, o segundo, +-, o terceiro, -- e o quarto, +-. Para Descartes, a ideia clara e distinta da realidade está configurada só no quadrante ++, que é apenas 25% desse giro de 360 graus. É pouco para aquele que é considerado o pai da modernidade, que instituiu as ciências, a Filosofia e que foi a base para o próprio pensamento sobre a arte.

Na capoeira, há muitas maneiras de andar. Há o rolê, em que é possível ver 360 graus, é possível ver as sete direções bantu, o que está acima, abaixo, ao lado direito, ao lado esquerdo, à frente, atrás e a que guia essas seis, o que está dentro. É fantástico porque o movimento corporal da capoeira é um conhecimento incorporado, incorpora os ancestrais. Quando se inicia a roda de capoeira, a primeira coisa a fazer é cantar a ladinha saudando os ancestrais, sejam espirituais, sejam os mestres, antigos e vivos, porque não estão separados. Depois, canta-se o corrido, momento em que o jogo começa. Mas o jogo começou na saudação, assim como no candomblé, em que a roda, o *xirê*, a gira, começa com a saudação aos ancestrais. Isso se faz em comunidade, não exposto ao público. Ocorre da mesma forma no Reinado. Esse momento do segredo, na

verdade, não é um segredo porque é fechado, mas sim porque está conectado com o cosmos. Há a criação de uma ponte que vai do corpo ao cosmos.

O telescópio do James Webb está tirando fotos de 13 bilhões de anos atrás. Discute-se, atualmente, a matéria escura e a energia escura. É uma novidade, não temos prova da energia escura e nem da matéria escura, por enquanto trata-se apenas de dedução matemática. Mas já é uma teoria bastante aceita pelas comunidades científicas. A matéria escura é a própria lei da gravidade, é o que atrai as coisas, e a energia escura é o contrário, é o que expande. Então, nos perguntamos: se o Universo já é tudo que existe, para onde ele se expande? Encontrei o sentido disso no Ifá. Ele se expande para o mistério, para o infinito, na minha linguagem, para *Olorum*, o lugar depois do Sol, para o princípio, a origem, a criação, que é escura, que é ancestral, que é Mpemba. Expand-se para o poético. Só é possível dizer isso poeticamente, não é possível dizer logicamente, formalmente.

Quando um(a) poeta faz um poema e maneja a língua portuguesa, é contra a língua que o faz. É transgredindo a língua que um poema se faz, porque se um poema não for além da sua língua, não é um poema. O poema se faz apesar da linguagem. Ele produz um sentido que é impossível de ser decupado como raciocínio, como *cogito*. Não penso logo sou, porque também amo e sou mais quando amo. Também sonho e sou mais quando sonho. Também corro, danço, jogo, toco, brinco, e isso tudo é mais importante para mim do que quando penso. Pensar é importante para mim, sou professor, mas é um ponto entre outros, é um subconjunto, não é o conjunto. O Dikenga me ajuda a pensar esses polos complementares, porque se a criança está em Kala, o ancião está em Luvemba, e uma linha os interliga. Se o vivo está em Tukula – os vivos no *Aiê*, na Terra – e Musoni está aqui embaixo como ancestral, há uma linha que os aproxima, que os interliga.

Quando estamos no auge como vivos, há um ancestral nos sustentando. A criança e o ancião estão muito mais próximos da ancestralidade. E a criança é mais ancestral do que o ancião, pois veio diretamente da ancestralidade. Ela vem com mais vida, não com me-

nos, e vai perdendo-a. A semente é mais velha do que a árvore. É essa a ideia. O que está debaixo da terra, no escuro, no ventre, no úmido, é a primeira existência. Não a vemos, mas sem ela não existiríamos. Portanto, ela está para nós como condição da existência. Não é algo que eu possa optar por não dizer, não saber. A cultura de plástico não subsiste sem a cultura da terra. É a natureza. Divindade é natureza, não é abstração. Divindade é tocar, brincar, cantar, jogar, viver, compartilhar, trocar, ter reciprocidade.

A matéria escura é a própria gravidade, é o que adensa os seres, é o que reúne as diferenças. Isso é fundamental para existirmos socialmente, culturalmente. Nós nos agrupamos pela lei da gravidade, senão não ficávamos na superfície do planeta. A densidade é fundamental para formarmos a comunidade. Logo, a matéria escura é uma lei que forma a comunidade. Dizem os astrofísicos que ela constitui mais de 90% do Universo conhecido, ou seja, o universo da luz, do fenômeno – aquilo que vemos –, equivale apenas a 10%. É como o cérebro, conhecemos apenas 10% dele. O resto é energia escura, é infinito, é amplidão.

Ora, mas é preciso também criação, que continuemos o movimento criativo da vida, em todos os campos, em todos os níveis. Isso é energia escura se expandindo, o que nos leva para o infinito onde vivemos, o que nos dá a possibilidade da ampliação dos saberes de qualquer área, de qualquer campo discursivo. A criação é fundamental para a continuação da existência. No mundo da criação, o campo das artes é fundamental, mas não é o único que tem um destino social de produção. No entanto, numa sociedade em que há especialistas, atribui-se a criatividade a especialistas. É um modo de vida empobrecido.

A rua sempre foi mais criativa do que o museu, as galerias, as universidades, as igrejas, os templos. Quando digo a rua, estou falando de um infinito, de Exu, aquele que é o dono dos caminhos. A energia escura, que é onde vivemos, é a nossa casa comum. Embora não a vejamos, não podemos existir, localizarmo-nos sem ela. A energia escura é a minha casa, que se expande para o cosmos, infinito afora – se fosse possível falar assim –, para dentro, a subjetividade infinita, o aprendizado contínuo de si mesmo.



Caí numa armadilha na minha formação de cientista social e filósofo. Fui ensinado a ser estruturalista, a ver os códigos, as estruturas, seguindo a linha de Lévi-Strauss. Na Filosofia, estudei os universais, Platão, Hegel etc. Depois, vim para a Antropologia e me ensinaram que isso não valia muito, que eu tinha que pensar as singularidades. Então, mudei os autores, fui para o pós-estruturalismo, estudar as relações entre os indivíduos. Sentia que estava numa polaridade excludente. Quando encontrei Exu, entendi que Exu era a estrutura do universo africano inteira e a singularidade de cada ser, mineral, vegetal, animal e espiritual. Portanto, estrutura e singularidade se complementam, não se separam como as ciências me ensinaram a fazer. A minha primeira formação era a da afirmação do eu, o mesmo, o próprio, o tempo inteiro, oriunda da cultura ocidental. A crítica à cultura ocidental afirma o outro, a alteridade, onde estou, por isso fui ler Emmanuel Lévinas, os autores que tratam da alteridade. Quando encontrei os africanos, descobri que eles estão falando do “nós” cosmológico, o “nós” como pronome cosmológico. Foi assim que saí dessa outra armadilha de polaridade, que era a do eu-outro, porque eu não sou eu e eu não sou o outro, eu sou o nós. Essa é a nossa cultura. E o nós possui muitos nós para serem desatados.

**PÚBLICO:** Boa tarde! Sou historiadora da moda, pesquiso o vestuário afro-brasileiro do século XIX e percebo a proximidade entre vestuário e espiritualidade. Vocês falaram sobre o simbolismo que a espiritualidade carrega. Quando pensamos o contexto brasileiro, fica evidente que, apesar de as pessoas negras terem sempre sido perseguidas, elas conseguiram manter vivas essas referências. Fico muito curiosa sobre como a espiritualidade perpassa o processo criativo de muitos estilistas na contemporaneidade. No século XIX, as indumentárias das mulheres negras, o traje de crioula, foram muito associadas a um processo de ascensão econômica dessas mulheres. O que percebo é que as estilistas do século XXI retomam essa mesma referência do pano da costa, do traje de crioula. Vestimentas incorporadas pelo candomblé e que preservaram a memória espiritual a partir da materialidade da roupa. Essas estilistas, atualmente, olham para esse legado e para a espiritualidade com o intuito de transformar as dificuldades, os desafios, apegando-se à espiritualidade como um processo de crescimento, não só deles, mas coletivo, e trazendo essas reflexões em forma de roupa. Tenho me atentado para o fato de a espiritualidade passar pelas subjetividades e chegar a campos que, às vezes, não refletimos no nosso cotidiano.



Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá. Acervo pessoal de Leda Maria Martins



**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Uma coisa está enredada na outra. Estávamos falando, antes, que há um jeito de viver a cultura que é também estético. Vou além, não se trata de vivê-la de uma maneira estética, mas considerá-la estética. Essa cultura é antes estética do que, para usar as palavras da Filosofia, metafísica e/ou ontológica. Não falo da estética como plano da obra de arte, e sim a vida como obra de arte. Sendo assim, absolutamente tudo o que usamos materializa os princípios que estão no espectro da corporeidade. E a corporeidade é tudo, o cosmos, o Sol, a Lua, as estrelas, o mar, os bichos, a floresta, o nosso próprio corpo. Sou de Ifá, e somos regidos por *Odu*. Uma perna do meu *Odu* é *Oxê*, que é justamente onde nasceu a moda. Nesse caso, a roupa não representa algo, pois ela não está no paradigma da representação. Ela é experiência, é oferenda do sacrifício, é restituição de energia para a comunidade, é comida. A anágua de Oxóssi – hoje é quinta-feira, dia de Oxóssi – não representa esse orixá, ela é o orixá. Os seus instrumentos, o seu arco, a sua flecha, são o orixá, a cor é a vibração de Oxóssi. Quando chego perto de alguém de Oxóssi, sinto a vibração do orixá. Se coloco os ornamentos, se faço todo o texto corporal, com tudo que o compõe, inclusive as roupas, em consonância com esse princípio, potencializo o que chamamos de axé. Potencializo a energia vital que criará bem-estar para mim e para os meus, para a minha comunidade. Então, as indumentárias são portadoras de axé. Por isso, elas não podem ser compradas em loja. Fazemos tudo, porque é necessária essa autonomia artesanal. É tudo parte desse diálogo com a natureza. Portanto, a roupa é uma expressão da natureza como cultura.

**PÚBLICO:** Percebo que as crianças pequenas são convidadas a entrar no mundo racional muito cedo. A própria escola traz esse tipo de cobrança ao ensinar a ler e a racionalizar muito cedo. Dessa forma, arrancamos a criança do universo onírico, do mistério, das profundidades que ela habita e que pertence a elas. É uma luta política atual garantir esse direito às crianças. Como o pensamento ancestral, esse pensamento negro, acolhe a criança, esse ser humano que acabou de chegar? Quais são os cuidados para acolher a criança no mundo?

**PÚBLICO:** Como trabalhar a experiência do tempo e do corpo com as crianças na escola?

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Fu-kiau também escreveu um livro sobre a educação das crianças que ainda não foi lançado no Brasil, mas será em breve. O que ele explica é a criança ser mais ancestral, ou seja, ela está mais próxima do mistério ancestral e sem o problema de a razão estar interposta entre a criança e o ancestral.

Os gregos, especificamente os pré-socráticos, produziam um pensamento para a natureza – que eles chamavam de *physis* –, para o vivido, o experiencial, o imanente. Foi Sócrates, que nem sabemos se, de fato, existiu, pois ele é um personagem de Platão, que instituiu, de maneira muito artificial, a razão no mundo ocidental. E ela não será questionada, atravessando todo o período antigo, desde Atenas, no século IV, antes da Era Comum, passando por todo o período medieval e por toda a Modernidade. No pe-

ríodo entreguerras, entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, essa razão começou a ser questionada. No entanto, a razão ocupou, artificialmente, um extenso espaço e um longo tempo como sendo tudo, recobrimdo tudo, dando sentido a tudo, da divindade à natureza, do humano a todas as coisas.

As crianças, sobretudo as pequenas, ainda não estão totalmente presas nas garras dessa racionalidade. As crianças precisavam do adulto racional para educá-las, as mulheres precisavam da tutela dos homens racionais para educá-las. Esse é um dos grandes fundamentos do racismo. Não é que os negros e as negras africanas fossem ruins, eles(as) eram considerados(as) crianças, selvagens, inocentes. Desse modo, precisavam de uma mão forte, racional, que os(as) educassem. Por isso, a lei, o Estado e a Teologia. Então, a criança é a que está menos contaminada, no primeiro momento, por esse imbróglio terrível, mas será rapidamente capturada. A Pedagogia ocidental é uma violência contra a criança, porque deteriora o que já veio pronto. É equivocada a compreensão de que a criança será alguma coisa, pois

ela já nasce como mestra. No terreiro de candomblé, contamos a idade dos membros pelo tempo de iniciação. Por exemplo, o meu mais velho é um menino de 16 anos, para quem bato cabeça. Mas a criança, quando nasce, está feita. É como cantamos na capoeira, quem é bom já nasce feito. A criança já vem pronta. O nosso papel pedagógico deve ser o de acompanhar a criança e não a deturpar no processo educacional. A brincadeira, o lúdico, a corporeidade, a circularidade, a oralidade, o chiste, o riso, o *aió*, que significa alegria, é constitutivo desse ser. Uma pedagogia que não é atenta a isso está traindo a nossa experiência ancestral e ocidental, porque mesmo para o Ocidente é uma traição. É preciso dar vazão para que esses espaços educativos eduquem, pois os ambientes formativos, o Reinado, o *xirê*, a gira, a roda de capoeira, o lundu, educam mais do que a escola. É preciso deixar que as nossas crianças transitem pelos espaços que educam, porque o espaço educa mais do que a professora e o professor, do que o livro. O espaço é educativo. O mar é educativo. É preciso aprender a linguagem da criança para falar; é preciso ser moleque para entender o *erê*.





**LEDA MARIA MARTINS:** Aquele que ainda vai nascer, no âmbito das espirais, já foi e já é nascido. Dessa forma, estamos lidando não apenas com um tipo de retórica da linguagem, que muitas vezes falha na tradução, porque há alguma coisa que excede a própria linguagem, mas também com noções e conceitos que exigem de nós uma torção mental. Então, quando falamos de uma experiência vivida, experimentada, sentida e pensada, ela exige essa torção. A criança não é simplesmente uma cuia vazia, não é alguém inferior ou um adulto em miniatura. Vocês já observaram que a arte ocidental retrata as crianças, muitas vezes, como adultos em miniatura? A criança é simultaneamente um acúmulo de temporalidade, conhecimento e pensamento, assim como ela é o tempo e o espaço que se reinauguram a cada momento. A concepção é diferente da ocidental. Não estamos lidando com uma espécie de recipiente vazio. O professor no Ocidente é considerado aquele que detém o conhecimento e o repassa para quem não tem nenhum. Muitas pessoas repetem esse modelo da caixa vazia que vai recebendo ideias e conhecimentos. O mesmo se dá em relação à memória, à lembrança, como se bastasse acionar essa caixa, retirar uma lembrança e construir com ela a memória. Não é bem assim. A memória é uma construção que anela a lembrança e o esquecimento e que se constrói pelo entrelaçamento de temporalidades distintas, em trânsito.

O mundo está em contínua disputa de poder. Estamos falando de 500 anos de contradições, de contrarrevoluções, de contracolonizações, de uma difícil manutenção de outros modos de habitar o mundo e ser pelo mundo habitado. É muito interessante observarmos como as crianças do Reinado, por exemplo, levam um choque quando chegam à escola, porque se, no Reinado, elas têm uma perspectiva de si, de integralidade, de complementariedade, de existência lúdica e necessária, quando chegam a outra escola, sentem-se anuladas, porque não há nada que as constitua como referência. É muito comum as crianças entrarem em depressão, porque elas passam a ver o mundo como uma experiência de oposição, de um tipo de pensamento sobre elas que as exclui.

Vejo isso tanto em relação ao velho quanto em relação ao novo. Por exemplo, quais são os lugares para

a criança e para o velho quando pensamos a cultura ou a sociedade na qual habitamos? Se a criança é aquela que não ouvimos, de certo modo, ela é a que não existe, é como se ela habitasse um não lugar, é uma caixa vazia a ser preenchida pelo adulto. Como Dudu lembrou, a mulher e o negro eram pensados assim, como crianças, logo seres que não falavam. E se não falavam, não havia sequer razão para existirem. A mesma situação acontece com o velho. Na nossa sociedade, a criança e o velho ocupam o não lugar, são um estorvo. É uma dificuldade para as famílias e para a sociedade, porque, de acordo com a lógica capitalista, eles não produzem. Então, não tem mais-valia. Qual o valor a se agregar a quem não responde em termos de produção de um bem precificado? Por isso, eles não são considerados. A louvação da criança e do velho passa a ser um modo discursivo que não corresponde a um tratamento de fato.

O que herdamos de África como constitutivo, paradigmático, estruturante e que criamos a partir deles segue uma lógica oposta, porque a ancestralidade não está apenas naquele que é o mais velho, já que a concepção das idades também varia. Cada um de nós habita temporalidades distintas, portanto, simultaneamente, somos a tradução de N temporalidades. Dessa forma, a criança não é aquela que menos sabe, porque ela é tradução simultaneamente do tempo e do espaço acumulado e do tempo e do espaço inaugural. O mesmo ocorre com o velho. Lidamos com concepções que se ancoram também no princípio do movimento, da cinesia. Na verdade, os princípios do movimento e da transiência fazem com que o movimento seja executado não de forma progressiva e linear. Se pressupomos que a criança e o velho são simultaneamente acúmulos de conhecimento e de movimento inaugural, pressupomos a capacidade de uma temporalidade que o próprio cosmos traduz. Se vemos, temos e somos iluminados por estrelas que aparentemente morreram há milhões de anos, mas que continuam a ser, estamos ainda no presente. Então, não se trata de um passado acabado, não é um passado partido no passado, e sim um que continua como presença do presente, constituindo o próprio passado, nunca acabado, assim como o futuro que já foi, ainda é e, portanto, sempre será. Essa é a ideia das espirais,

de um tempo que se constitui em curvas. Para as temporalidades espiralizadas, o Universo está simultaneamente em expansão e contenção. É o princípio da respiração e, como Dudu chamou a atenção, é o princípio da criação. A criação, o tempo e o cosmos não são pensados como passíveis de desaparecimento. A respiração é o ato da criação, é a complementariedade que se dá através de todos nós e de tudo o que existe. Tudo o que existe participa da criação, porque tudo o que existe é a mão inaugural, assim como é a mão ancestral. Se formos ler a criação, se formos ler o universo como a respiração, percebemos que ela inclui simultaneamente o exercício do silêncio e da fala, do cheio e do vazio, da vida e da morte, não como aspectos dicotômicos. Cada respiração é um rito de passagem, da vida para a morte, da morte para a vida e é isso que possibilita a existência.

Cantem comigo:

[Leda canta.]

OLÊ, ANGOLA,  
OLÊ, ANGOLA.  
ESSA GUNGA VAI GIRAR,  
ESSA GUNGA VAI GIRAR.  
CORRER, MUNDO, Ê, CORRER, MAR.  
CORRER, MUNDO, Ê, CORRER, MAR.

**PÚBLICO:** Gostaria de saber mais sobre o ponto da razão e do questionamento dos efeitos dessa razão no período anterior à Segunda Guerra Mundial. Gostaria que pensássemos também esse período posterior à pandemia em relação à questão psicoeemocional. Parece ter aumentado muito, no Brasil, o número de pessoas deprimidas, de consumidores de psicotrópicos e congêneres. Essas emoções viram algo que precisa ser medicado, controlado, circunscrito medicamente, porque não está inscrito na ordem da espiritualidade.

**LEDA MARIA MARTINS:** Para mim, tudo é sagrado. Vivo a partir da ideia da sacralidade da existência, que não me permite pensar que há espiritualidade aqui e não há espiritualidade ali, porque ela não concebe a existência, e quando falo de existência não é só a humana, como não sagrada. Tenho muito receio de cair de novo nos dualismos. Makota Valdina tem um texto belíssimo que trata dessa sacralidade da existência e pressupõe que o principal seja a cura. Não é a cura por meio dos remédios alopatícos. Vocês já notaram a quantidade de farmácias nas nossas cidades brasileiras? Às vezes, deparamo-nos com uma ao lado da outra. A farmácia é o lugar onde se vendem os remédios, como se eles, por si só, dessem conta da cura. E, aqui, estamos falando de outra dimensão da cura que não se ancora apenas na qualidade da medicação, pois a medicação faz parte da nutrição, que é muito mais ampla. E a nossa sociedade carece de nutrição. Há muitas farmácias, mas não há nutrição. Não estou defendendo a ideia de abandonar os fármacos, e sim que lembremos que ele é remédio e é veneno, o que está na própria concepção da palavra. Desse modo, a cura não é simplesmente a eliminação da doença, mas é uma tentativa de harmonização integral do ser. Por isso, não existe a medicação sem a louvação. Precisamos da erva e da reza da mesma maneira.

Lembro-me de um caso que me fascinou muito. Eu era muito amiga de Toninho Maxakali, inclusive faço uma modesta homenagem a ele neste livro.<sup>3</sup> Uma vez, Toninho foi levado para um dos melhores hospitais de Belo Horizonte, o Hospital das Clínicas, muito doente, mas não melhorava. Ele pediu uma autorização para que os outros pajés, os outros membros da aldeia, fossem vê-lo para fazerem oração, que era o ritual de cura. Quando finalmente o hospital permitiu, foi feito o ritual e ele se curou. Ou seja, o remédio precisava da reza, da oração, para ter efeito. É outra dimensão do ser, pois engloba uma série de outros cuidados. É nesse sentido que acho que vive-

3 Leda Maria Martins mostra o seu livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, publicado em 2011.





Tocador de atabaque

mos em um mundo de múltiplas carências, pois, atualmente, acredita-se que o remédio dá conta de tudo. E a humanidade fica cada vez mais doente.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Freud falava do inconsciente individual; Jung, do inconsciente coletivo; Lévi-Strauss, do inconsciente vazio; Lacan, de um inconsciente como linguagem, como matema; Deleuze e Guattari, de inconsciente maquínico de processos esquizos... Mas quais desses modelos de inconsciente responde aos nossos problemas? Não estou desautorizando esses esquemas, mas acredito que eles não sejam suficientes. Tratamos de um inconsciente ancestral, então, para se curar, deve-se estar em sintonia com o seu ancestral. Se ficarmos sem o nosso ancestral, morreremos, definhamos aos poucos, perdemos o sentido, a identidade, o vigor, o axé propriamente dito. Precisamos estar em conexão com a natureza, e a natureza não é só o bicho, o mato, é a natureza de maneira mais expandida, incluindo o bicho, o pé na terra. Precisamos estar em sintonia com a comunidade. Esse é o grande mal-estar do mundo atual. Não temos sintonia com o ancestral, com a natureza e com a comunidade, porque vivemos sob o auspício de um individualismo que não existe de fato, existe apenas como prática social. Afinal, não é o individualismo que nos faz existir, porque individualmente ninguém sequer chega ao mundo e nem sai do mundo, já que ritualizamos a entrada, a saída e a permanência. O que falta é identificarmos, fazermos o diagnóstico desse elemento no tratamento dos nossos males. Não estou falando de uma projeção, e sim de uma experiência milenar. É assim que se faz na pajelança. Trabalho com cura. No Ifá, há o seguinte provérbio: Ifá é remédio.

Fu-kiau diz, na cosmologia dos Bantu-Kongo, que a cumbuca da criação, o princípio do cosmos, é uma cumbuca de remédios. Essa é a acepção que Leda trouxe. As coisas estão à nossa mão, ao nosso alcance, mas fazemos medicalização de qualquer problema, porque a indústria farmacêutica precisa fazer da doença mercadoria, e somos uma mercadoria consumidora.

Aprendemos a ser especialistas em alguns pontos, por exemplo, conheço pessoas especialistas em racismo, e várias dessas pessoas são racistas. Há o nicho que estuda o candomblé, estudando uma arte específica, mas ficamos muito tempo órfãos de uma concepção, de uma epistemologia que compreendesse essas coisas como um conjunto. Não temos muitos autores e muitas autoras que tratam, no Brasil, dessa compreensão do todo, dessa relação entre cosmos e corpo, mesmo atualmente, em que essa noção já é bem mais abordada. Há muitas décadas, Leda é para nós uma bússola. Ela soube compreender exatamente esse lugar da produção do conhecimento que não está isolada da produção da alegria, da cura, do bem-estar, do bem viver, do sagrado, da corporeidade, da oralidade. Na academia, esse é um campo de disputa. Nós, as pessoas negras, ficávamos sempre de fora, éramos objeto de estudo. Quando passamos a estar na universidade, passamos a estudar os nossos guetos. Então, preto passou a falar de preto, mulher passou a falar de mulher. No entanto, devemos falar do que quisermos, porque temos condição para isso e precisamos de um lastro epistemológico para isso.

Quando fui estudar África, não havia quem a estudasse, não havia historiadores dessa região. Já estava desanimado, quando encontrei a obra de Leda, não de um homem, mas de uma mulher preta, que não estava no eixo Rio-São Paulo. Ela percebeu essa engenharia toda, que nada ficava de fora dessa espiral. Esse, para mim, é o caminho, e há mais pessoas fazendo isso. Havia pessoas antes de Leda fazendo isso, mas a grande maioria não estava na universidade, estava nos terreiros, nos candombes, a nossa escola, a nossa universidade. Mas a academia é também um campo de disputa, então precisamos estar nesse espaço. Conheci tardiamente a obra de Leda para meu prejuízo de formação. Eu seria muito mais feliz se a tivesse conhecido antes.

**LEDA MARIA MARTINS:** Querido, isso é muita generosidade sua. Encontrar Dudu, encontrar Tigana, tem sido uma bênção, porque com eles é possível esse tipo de conversa. Na universidade brasileira, isso é muito raro. Ler um texto e falar, "gente, isto é



o que eu gostaria de ter escrito, porque conversa comigo”, é como conversar com alguém que não conhecemos pessoalmente. Quando conheci Dudu, foi como reconhecê-lo.

**PÚBLICO:** Sempre achei que a brincadeira pensava, ela tinha seu próprio pensamento. Tudo o que fazemos pensa e tem o seu próprio pensamento. Então, talvez pudéssemos pensar metodologicamente algumas reinvenções ou recuperações de algumas ideias e palavras. Por exemplo, estamos muito dominados pela ideia neoliberal de experiência. Por mais que vocês tenham tão lindamente recolocado a palavra “experiência”, fico me perguntando como, no nosso caminho, na sala de aula, nos nossos palcos, podemos afirmar ainda mais essa beleza que vocês falam, de deslocar, recolocar a dimensão da experiência.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** Responderei partindo das coisas de que participo. Na capoeira, falamos de brincar de capoeira. No Ceará, quando eu estava muito ligado ao maracatu, falávamos de brincar o maracatu. No candomblé, a palavra *xirê*, em iorubá, significa brincadeira. Brincamos o Reinado, brincamos o lundu. Seria lindo que recuperássemos essa tônica. Como nos identificamos? Brincantes. O que eu sou? Sou brincante. Mesmo que eu tenha um título pesado. Rainha, por exemplo, é um título de muita responsabilidade. Não é para qualquer um, mas ela brinca o candombe. *Babalawô* é um título que tem seu peso, mas ele brinca com o *xirê*. A brincadeira está para além da experiência, a divindade brinca o tempo inteiro. As divindades criadoras se divertem conosco. Pensamos que sou o quintal de Olodumarê. Ele brinca de maneiras que, às vezes, deixam-me afirmativamente perturbado, às vezes, deixam-me doente, porque não entendo, acontecem coisas que me fazem questionar por que elas estão acontecendo, como se não fossem parte da vida, da maestria, do aprendizado. Sempre digo às pessoas que vêm me consultar para terem cuidado com o que pedem, porque pode acontecer.

**LEDA MARIA MARTINS:** Isso é tão fascinante. Costumo dizer que a experiência do Reinado é muito séria, com muitas responsabilidades, mas tem também uma dimensão lúdica e alegre. É fantástica e é constitutiva. Nos velórios do povo preto, o caixão está sendo guardado lá dentro. Às vezes, a família está lá dentro e está chorosa e, do lado de fora, o povo está bebendo a cachacinha, contando histórias e rindo. A alegria não se resume ao divertimento.

**EDUARDO DAVID DE OLIVEIRA:** É a alacridade que Muniz Sodré tão bem conceituou, porque a alacridade é uma cultura da alegria. Não significa que o tempo todo estamos rindo. Quem está o tempo todo rindo é meio bobo. Não temos motivo para ficarmos o tempo todo rindo, mas temos motivos para estarmos alegres. Essas culturas são culturas de alegria. A morte é uma festa e sem a morte não há cultura. A cultura nasceu da morte. A vida nasceu da morte. A luz nasceu do escuro. Nós, como centelhas de luz, viemos do mistério escuro, do ventre feminino, do universo que nos gerou. Trata-se de uma linda brincadeira. A nossa vida é uma brincadeira. Ela é curta, intensa, não termina, não acaba. Sempre fomos e estaremos sendo, estamos sendo agora, mas não do mesmo jeito. Não estarei do mesmo jeito depois desse encontro com essa rainha.

**LEDA MARIA MARTINS:** Quero agradecer o convite. Agradecer a vocês que nos deram o prazer de estar conosco nesses três dias. Agradecer ao Dudu pela companhia. Vocês viram como aprendemos com ele, não é só o que essas culturas, esses saberes têm a nos oferecer, mas é o modo como eles nos chegam. Não gosto muito do tablado, porque, de certa maneira, o tablado busca reproduzir a caixa italiana, a quarta parede. No teatro, há aquela ideia de uma parede invisível que separa o público daqueles que estão em cena. Na verdade, a forma espacializada que mais nos representa é a circular, a da gira, em que giram os saberes.

Tentamos combinar como seria a nossa conversa, mas não conseguimos e ela aconteceu. Quando eu pesquisava alguns documentos do século XVIII, em plena Inquisição – no Brasil também houve Inquisição – li que, ao interrogarem as mulheres ou as freiras, para saber se seriam condenadas ou não, o inquisidor perguntava se houve deleite. Se havia deleite, ela tinha que ir para a fogueira. Então, houve deleite conosco, gente? Isso é o principal! E sem confinamento.

Vamos terminar com um canto. Gosto demais do canto das travessias, das encruzilhadas. Para mim, ele é como o tempo espiralar, habita todas as temporalidades simultaneamente.

[Leda canta.]

OI, ZUM, ZUM, ZUM  
LÁ NO MEIO DO MAR.  
OI, ZUM, ZUM, ZUM  
LÁ NO MEIO DO MAR.  
AJUDAI-NOS RAINHA DO MAR  
AJUDAI-NOS RAINHA DO MAR  
QUE MANDA NA TERRA  
QUE MANDA NO AR  
AJUDAI-NOS RAINHA DO MAR.

....

TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI,  
TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI.  
TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI,  
TILELÊ, TILELELÊ, AI, AI, AI.

....

TÁ CAINDO FULÔ, Ê, TÁ CAINDO FULÔ,  
TÁ CAINDO O FULÔ, Ê, TÁ CAINDO FULÔ.  
LÁ DO CÉU, CÁ NA TERRA, Ê, TÁ CAINDO FULÔ,  
LÁ DO CÉU, CÁ NA TERRA, Ê, TÁ CAINDO FULÔ.





## CONVERSA ENTRE INAICYRA FALCÃO E MUNIZ SODRÉ, EM 18 DE OUTUBRO DE 2024.

### MUNIZ SODRÉ

Sociólogo, jornalista e professor emérito da Escola de Comunicação da UFRJ. Autor de livros como *Monopólio da fala* (1977) e *Pensar nagô* (2017), é referência em comunicação no Brasil. Fez estágio pós-doutoral na École des Hautes Études em Sciences Sociales, na França. Foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional e é membro da Academia de Letras da Bahia. *Obá* de Xangô, tem reconhecimento internacional pelas importantes contribuições sobre a cultura e resistência da população afro-brasileira.

### INAICYRA FALCÃO

Cantora lírica, professora e pesquisadora das tradições afro-brasileiras nas artes e na educação. Livre-docente pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutora pela Universidade de São Paulo (USP) e mestra em Artes Teatrais pela Universidade de Ibadan, na Nigéria. É formada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e trabalha com a integração entre Arte, ancestralidade e Pedagogia. É autora do livro *Corpo e ancestralidade* (2002) e do álbum *Okan Awa* (2002). Filha de Mestre Didi e neta de Mãe Senhora, carrega o legado das culturas iorubá e afro-brasileira em sua trajetória.





**MUNIZ SODRÉ:** Boa tarde! Gostaria de apresentar Inaicyra Falcão, que conheço desde minha juventude, como uma artista orgânica, expressão que talvez seja nova. Não uma intelectual, mas uma artista afro, orgânica. Além disso, gostaria de justificar a minha presença nesta mesa como um representante de ideias afros. Nós representamos, portanto, um encontro sob outra perspectiva, sob outro modo de ser, além do oficial.

E como se comportaria a ideia nesse modo de ser? Esse modo de ser ficou à margem das letras, aqui no Brasil, à margem do espírito letrado das elites, mas apenas aparentemente. A palavra ideia, em grego, implica tanto ver quanto se deixar ver. Não de forma restrita à visão ótica, que, no pensamento de Platão, é uma visão abstrata, capaz de enxergar apenas as sombras do real, pois esse visível não dá acesso ao invisível. Aquilo que efetivamente nos movimenta, por exemplo, numa cidade, é o espírito da cidade e esse espírito é o invisível da cidade. É preciso, portanto, ver o invisível. A realidade visível não basta, é preciso ver além da realidade imediata e visível. A visão da ideia é aquela visão que intui o invisível do visível. Portanto, pensar com ideias é também intuir. Mesmo na Matemática, mesmo no cálculo, a intuição funciona.

No entanto, o pensamento não emerge exclusivamente das palavras, elas são meios de expressão. O pensamento emerge principalmente da espacialidade, criada e instaurada pelo corpo, no vínculo do corpo com o entorno ético, com o entorno existencial, na relação concreta das pessoas com a natureza, com o entorno. Ora, quero me referir, então, a um modo de ser e a um modo de pensar afetados pelo espaço, afetados pela territorialização, que, no caso dos Nagôs, de onde – esta palavra é complicada – proviemos, dão margens a vínculos comunitários particulares. Esse vínculo é *egbé*.

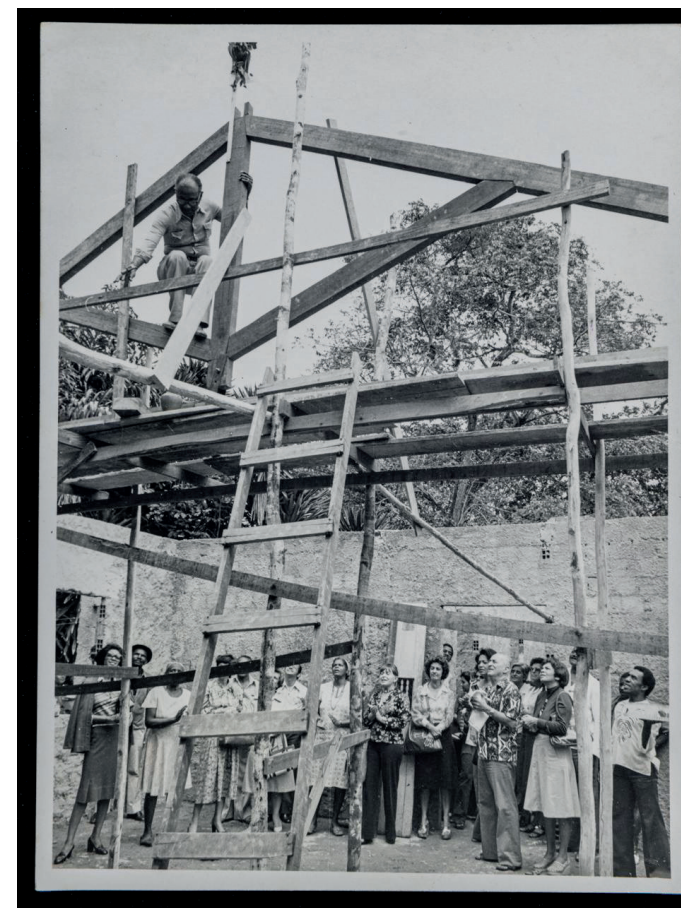
*Egbé* é o terreiro. *Egbé* é a comunidade litúrgica. É um local que contrai, por uma metáfora espacial, o solo mítico da origem. O *egbé* equivale a uma parte do território histórico da diáspora negra, da diáspora escrava, que intensifica as crenças e um pensamento próprio. Essas crenças e esse pensamento até hoje, apesar dos livros, são desconhecidos, efetivamente, da maioria da nação brasileira. Então, a comunidade litúrgica, quer dizer, o *egbé*, ou, se quiser, o terreiro

de candomblé, é a organização responsável por um tipo de visibilidade afro. É essa comunidade que organiza e inaugura uma experiência inédita dentro de um ordenamento social hegemônico, de inspiração europeia, que preside a formação do Estado.

É essa a lição que a Cátedra pode trazer, um tipo novo de subjetivação e um tipo novo de constituição de personalidade, que ocupam, em primeiro plano, a experiência simbólica do mundo. As coisas são simbólicas, as coisas são suscetíveis de interpretação, as coisas têm o visível e o invisível. Depois, vem o primado rítmico do existir. Não se existe sem ritmo, sem o primado rítmico. Por fim, vem o poder afetivo das palavras e ações. As palavras têm um poder afetivo. A potência de ser, o que no terreiro se diz axé, passa por palavras, porque as palavras não são ocas, elas não são vazias, importa quem fala. Até hoje, ressoam nos meus sonhos, na minha vida, as palavras do pai de Inaicyra, que foi meu tutor, Mestre Didi. Eram palavras afetivas. A potência para realizar as coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte e o paradigma de vida comunitário, recalcado pela Sociologia societária e pela Economia, existem. O povo existe, mal ou bem, dentro de um paradigma comunitário.

E, finalmente, mas não como último, a alegria. A alegria frente ao real. O reconhecimento do aqui, do agora, da existência. Na filosofia cristã, é o amor cristão, o amor de Cristo, que se irradia. Irradia para a mãe, para o pai e para o filho, que pode amar porque foi amado. Já a alegria não é uma coisa episódica, ela é o fundamento mesmo da existência, como é o amor para o cristianismo.

A alegria é outra coisa. Ela pode ser calma, pode ser exuberante, mas ela é sempre aquilo que Bergson chamou de “um espanto de ser”. A alegria é uma sanção, uma aprovação lúcida da vida, do real, tal e qual a vida se manifesta, tal e qual se apresenta, aqui e agora. É uma sanção intelectual. Não existe um ideal da alegria, assim como pode haver o ideal da felicidade, porque a alegria não é apenas espiritual. A alegria é corporal. Ela está concretamente ligada ao prazer constituinte de viver. Isso é a alegria. Ela nunca é do passado, nunca é retrospectiva, ela é presente. Ela pode se manifestar numa imagem de futuro, mas ela é de agora.



Mestre Didi no topo da construção do que viria a ser a sede da Mini Comunidade Obá Biyi, um projeto pluricultural de arte e educação. Acervo pessoal de Inaicyra Falcão

A alegria é uma regência de afetos e não um júbilo. É uma regência, como uma afinação, no sentido musical do termo. É como afinar um violão. Afina-se a sexta corda, depois, afina-se a quinta pela sexta, a quarta pela quinta... O violão está afinado quando as notas que você marcou são sinestésicas entre si. A alegria é uma afinação dos sentidos, ela é sempre concreta. Ela se faz reconhecer pelo júbilo, pelo regozijo, pela risada, pelo gozo, mas ela não é nada disso, ela é uma regência. Surge em um tempo próprio, na celebração festiva, quando a alma ganha autonomia, ganha força diante das agruras, diante das dificuldades físicas, das dificuldades mentais. O real que emerge da alegria não vem de um tempo abstrato criado, mas advém da singularidade das coisas, no aqui e agora do mundo.

Há duas coisas de que gosto, e tenho certeza de que Inaicyra também: o samba e o *blues*. O samba e o *blues* são alegres, mas não é pelo que dizem suas letras. Eles têm letras tristes. O *blues* está sempre lamentando uma presença que não está ali e essa presença é sempre da mulher. Vamos admitir que a linguagem tenha dois registros. Um é o da expressão explícita, da expressão manifesta, que está voltada para o outro; o segundo, é um registro interior, subvocal, que está mesclado com a sinestesia, isto é, com a afinação dos sentidos. A imagem ótica ou a imagem auditiva podem estar marcadas pela incoerência, pelas interjeições, pelas paradas rítmicas ou pela intenção. Estou falando da presença numa linguagem de substâncias extralinguísticas, de substâncias que estão além da linguagem.

Se levarmos em conta a força dessas substâncias na linguagem, torna-se relevante esse registro subvocal do som. Esse registro que é interno: daí a sinestesia. É a sinestesia que permeia o campo ótico, que permeia o campo das palavras. Não



há uma teoria para ela. Ela só pode ser sentida, só pode ser percebida por sentimento. Portanto, a sinestesia é o que faz a música, que é a criação de um real em estado selvagem. A música não permite, na verdade, comentário nem réplica, ela só permite desfrute.

A neurociência corrobora que a forte ativação emocional da região auditiva significa que a emoção musical já vem amarrada na percepção sensorial do som. Isto quer dizer que a mobilização do córtex motor pelo som tem a ver com o ritmo, tem a ver com aquela vontade inescapável de mover o corpo com as mãos, acompanhando a batucada. Ora, essa é uma lógica que está para além da palavra, que está para além da letra, mas é a lógica que está no ritual, na dança, no som.

Inaicyra Falcão é, na perspectiva afro, uma artista da sinestesia alegre, que reúne palavra, música e dança. Porque é isso o *egbé*, é isso o terreiro. O terreiro é a nossa Grécia, a nossa ágora. As coisas ali só significam por seu entrecruzamento, por sua participação ritualística no aqui e agora. Eu diria que Inaicyra é uma artista que irrompe do universo afro, dos terreiros, para a sociedade global. Mas não é uma artista qualquer. É uma artista da erudição, Ketu Nagô, porque, ao contrário do que se pensa, os cultos afros não são apenas populares, são, na verdade, de profunda erudição.

Eu tenho a honra de ser *Obá Aressá* do Ilê Axé Opô Afonjá, onde a família de Inaicyra está parcialmente instalada. É o terreiro de Mestre Didi, o pai biológico de Inaicyra; de Mãe Senhora, a avó da Inaicyra, e de pessoas que irradiaram dali para outros terreiros. Mas sou um *Obá* pequeno, que sei pouco. Um *Obá kekerê*, é como se diz em iorubá. Na verdade, sobre o rito, eu aprendo ali. Tinha um intelectual na Bahia, que foi um amigo, que eu conhecia desde a infância. Ele já era membro do terreiro, chamava-se Vasconcelos Maia, e era um grande contista da Bahia. Um dia, já adulto, já membro – era um *Obá* –, eu fiz uma palestra no barracão. Vasconcelos, que já estava velho, disse-me: “Muniz, eu lhe vi pequeno. Eu estou aqui há cinquenta, sessenta anos e nunca entendi nada daqui. Eu só estou aqui por afeto. E você está me dizendo essas coisas agora. Onde você descobriu isso?”. Eu respondi: “Aqui mesmo”.

O terreiro é erudito. É preciso uma vida inteira para entender o que se passa ali. E o caminho do entendimento é o caminho de falas, de atuações de pessoas como Inaicyra Falcão, que essa Cátedra deu a oportunidade de se manifestar. Portanto, antes de passar a palavra à Inaicyra, vou pedir a ela para cantar à capela um *oriki* que é de minha predileção: *Alabê*. Alabê é o tocador de atabaque, que é iniciado também. O atabaque fala.

**INAICYRA FALCÃO:** Boa tarde! É com alegria que estou aqui, e é uma honra poder ter aqui ao meu lado o professor Muniz Sodré, que aciona em mim afetividades, memórias e aprendizados. Agradeço também a presença do professor Kleber Damaso, meu parceiro de realizações e trocas, que um dia foi aluno na graduação e que foi crescendo junto às mães ancestrais.

Na minha caminhada e aprendizagem, o estudo da ancestralidade iorubá veio da memória de uma das primeiras comunidades, terreiro Ketu Nagô em Salvador, o Ilê Axé Opô Afonjá, que, nas décadas de 1950 e 1960, tinha como *Iyalorixá* Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora (minha avó), bem como dos ensinamentos de meus pais, Edvaldina Falcão dos Santos (minha mãe) e Deoscóredes Maximiliano dos Santos ou Mestre Didi (meu pai). Essas experiências, carregadas de matrizes míticas afro-brasileiras, nutriram-me e fortaleceram-me como pessoa, artista, intérprete, educadora, pesquisadora e cantora lírica. Esse entendimento tem me auxiliado a compreender melhor a cultura de nosso país e a valorizar as nossas diversidades.

Já as artes da dança e do canto, sendo linguagens do sensível, têm me permitido uma vivência rica de conteúdos que norteiam meu processo criativo. Desde cedo, esse intento de trabalho, do diálogo com o rito e a expressão individualizada, foi amadurecendo em confabulação com as pluralidades culturais e a contemporaneidade. O alicerce da proposta de ensino nas artes, presente em *Corpo e ancestralidade*,<sup>1</sup> resulta de exercícios autobiográficos que entrelaçam as reflexões teóricas com as passagens da minha história de vida, cujos elementos constituíram uma criação metodológica e pedagógica na educação.

1 FALCÃO, Inaicyra. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 5ª ed. Editora CRV: Curitiba, 2021.



Inaicyra (à direita), no Ilê Axé Opô Afonjá, com Iara, sua irmã, e Maria Bibiana do Espírito Santo, sua avó paterna, Mãe Senhora. Acervo pessoal de Inaicyra Falcão

Sou graduada em Dança pela UFBA. Desde o início, percebi que na universidade não havia algo que se relacionasse com a nossa tradição, nem havia pessoas pretas. Falo da década de 1970. Até que chegou o bailarino norte-americano Clyde Morgan. Fiquei muito impressionada, porque nunca tinha visto um homem negro dançando. Ele dançava as técnicas de José Limón e algumas de danças africanas, já que tinha passado por alguns países do continente africano. Até aquele momento, nunca tinha visto um homem negro dançando. Tinha o visto jogando capoeira, mas dançando? Nunca.

Ele se tornou professor da UFBA. Um dia, em um seminário na Associação Cultural Brasil-Estados Unidos (ACBEU), ele exibiu um filme sobre a Companhia de Alvin Ailey – uma companhia de dança negra norte-americana –,<sup>2</sup> em que apareceu a bailarina Judith Jami-

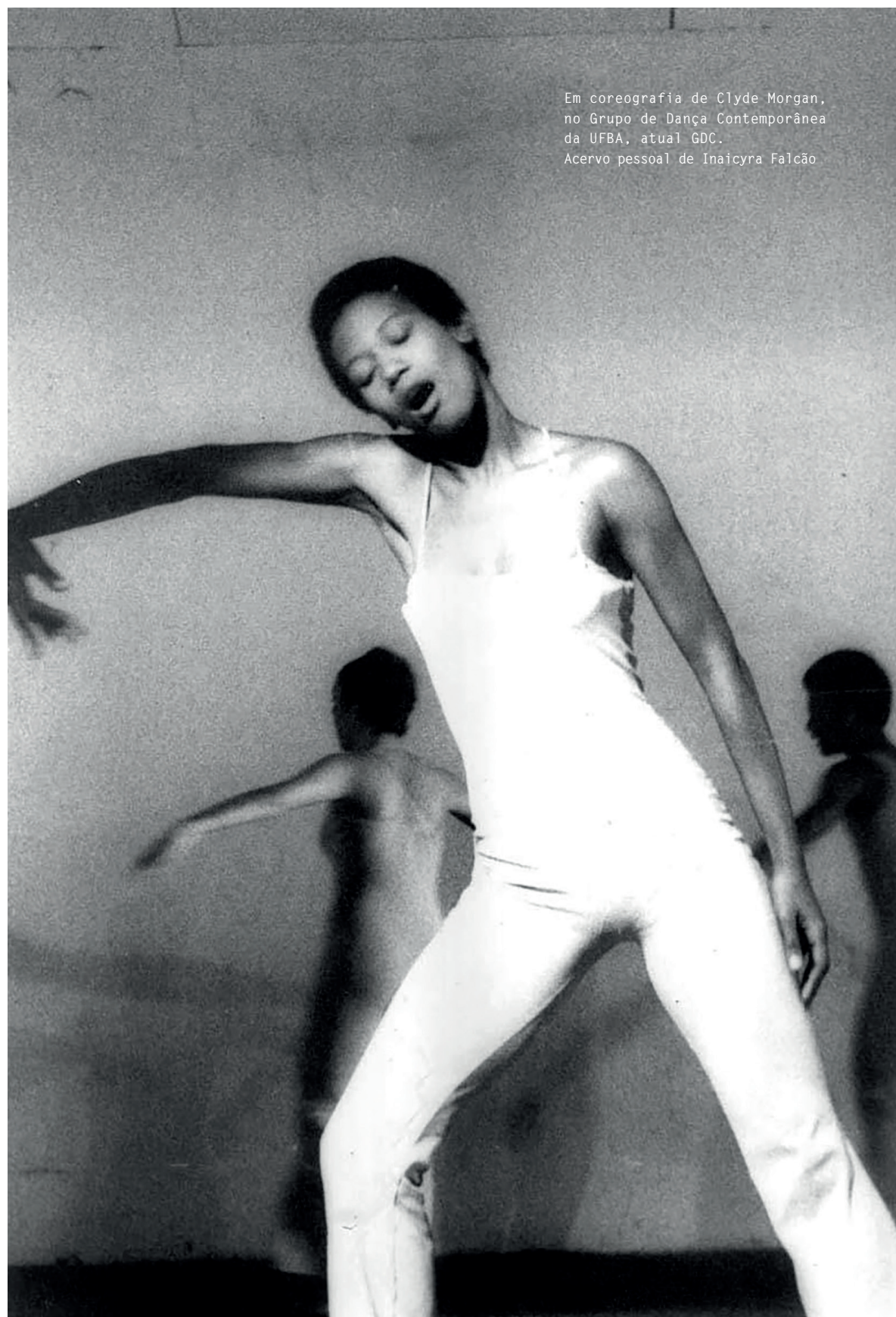
son. Vi-a dançando uma coreografia chamada *Cry*, que Alvin Ailey tinha feito em homenagem à mãe dele, que retratava o cotidiano dela, lavando, batendo roupa, entre outras coisas. Mas os movimentos foram reelaborados, de modo que se via as nuances. Fiquei impactada. Entendi que esse era um caminho. Entre idas e vindas da vida, entrei em várias companhias de dança, viajei pelo mundo.

Finalmente, cheguei aos Estados Unidos para investigar a questão, acreditando que talvez houvesse um treinamento diferenciado para as pessoas pretas, mas era a mesma coisa para todas as pessoas. Estudava-se as técnicas da dança clássica, as técnicas modernas, como a de Martha Graham, de Lester Horton, consideradas muito importantes naquele momento. Comecei a frequentar a biblioteca do Lincoln Center<sup>3</sup> para estudar Dança. Tive acesso a um

2 Alvin Ailey American Dance Theater. Para saber mais, acesse: <https://ailey.org/>.

3 Trata-se da New York Public Library for the Performing Arts.





Em coreografia de Clyde Morgan,  
no Grupo de Dança Contemporânea  
da UFBA, atual GDC.  
Acervo pessoal de Inaicyra Falcão

apanhado de escritos sobre a vida de diversas coreógrafas, como Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Ruth St. Denis. Cada uma falava do seu ponto de vista, do seu trabalho e da experiência vivida. O trabalho de Isadora Duncan era ligado à mitologia grega; algumas coreografias de Graham também. No nosso tempo, nós dançávamos muito na escola de dança, mas refletíamos pouco sobre o que realizávamos e escrevíamos pouco também. Descobri, então, que eu não tinha nada a ver com o mito grego, e sim com o mito iorubá.

Depois disso, Mestre Didi foi convidado pelo professor Wande Abimbola para participar da 1ª Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e Cultura (COMTOC). Foi quando conheci o professor Abimbola e disse-lhe que gostaria de ir para a Nigéria. Como seu departamento era o de Linguística e não o de Dança, ele me colocou em contato com o chefe do Departamento de Teatro que, naquela época, era Wole Soyinka. Foi decidido naquela reunião que a 1ª Conferência seria na cidade de Ifé, na Nigéria. Mestre Didi levou os documentos e voltou com a carta de aceite, mas não havia financiamento. Consegui, assim, uma bolsa de especialização do CNPq. Fui com o intuito de conhecer as danças e, quando voltasse, criaria uma companhia de dança.

Naquela época, ainda não conhecia o universo acadêmico a fundo. Lembro-me de que a professora Yeda Pessoa de Castro me disse: “Você está pensando que você vai para lá para aprender? Você vai para ensinar”. Tinha o preconceito, como a maioria, de que na Nigéria o povo estaria dançando em cada esquina. Não sabia que o país já tinha sido colonizado, usurpado. Quando cheguei à cidade de Ifé, considerada o berço da cultura iorubá, não consegui ver dança. Para ver, tive que viajar para o interior. Não falava iorubá, nem o da sala de visita, nem o dos interiores com suas variações. E isso se tornou um sufo para mim.

Percebi que, ao meu redor, todo mundo era doutor. E concluí que também queria ser doutora. Fui orientada a procurar o Departamento de Artes Teatrais na Universidade de Ibadan. Sempre tive o hábito de juntar certificados, comprovantes e todos os programas dos eventos de que tinha participado. Levei

**NO NOSSO TEMPO, NÓS  
DANÇÁVAMOS MUITO  
NA ESCOLA DE DANÇA,  
MAS REFLETÍAMOS  
POUCO SOBRE O QUE  
REALIZÁVAMOS E  
ESCREVÍAMOS POUCO  
TAMBÉM. DESCOBRI,  
ENTÃO, QUE EU NÃO  
TINHA NADA A VER COM  
O MITO GREGO, E SIM  
COM O MITO IORUBÁ.**





Em *Ebó Iyê*, ritual para sobrevivência. Coreografia de Peter Badejo, no teatro The Place, em Londres. Acervo pessoal de Inaicyra Falcão

toda a papelada. Ao chegar lá, o chefe do departamento viu o meu currículo e, como a cadeira de Dança estava vazia, convidou-me para ser docente no departamento. Mesmo não tendo experiência como professora, aceitei o convite. Paralelamente, fui aceita no mestrado.

Pretendia fazer uma pesquisa chamando a atenção para a mitologia e o simbolismo que as formas e os elementos dos orixás carregam. Lembro de ver meu pai fazendo as obras dele a partir do ibiri e do xaxará, criando formas escultóricas a partir do universo dos orixás. Além disso, apaixonei-me pelo tambor Batá quando ouvi o som. Esse tambor está relacionado a Xangô, o orixá do trovão. Decidi, então, pesquisar o tambor Batá. As aulas no departamento seguiam tranquilas e, rapidamente, encontrei-me naquele espaço.

No início, referia-me ao Batá como uma dança. Mas logo percebi que não era só a dança, mas também o canto, pois tudo estava integrado. O Batá (tambor) possibilita diversos ritmos. Resolvi, então, chamá-lo de universo Batá. Em um determinado momento da pesquisa, viajei, com a ajuda dos alunos com quem fiz amizade, para a cidade de Oió. Lá, um senhor mais velho me perguntou se eu conhecia um dos mitos da origem daquele tambor. Disse que não. Ele então me contou:

Havia uma cidade que não existe mais, onde vivia uma mulher errante, que andava sempre com um pedaço de madeira, um tronco de árvore oco. As pessoas da cidade acreditavam que ela era maluca ou coisa do tipo. Um dia, ela achou uma pele de couro de bode e tentou amarrá-la nas extremidades, mas não conse-

guiu, pois sempre escapulia. Apareceu, então, o princípio dinâmico, Exu, e lhe deu umas tirinhas de couro de bode, que ela amarrou nas extremidades. Ao bater, produziu um som que transformou a cidade, e todo o povo começou a saracotear.

Xangô escutou e perguntou o que estava acontecendo na cidade. Alguém lhe respondeu que era Ayantoke. Xangô mandou que a trouxessem ao seu palácio. Como Xangô é muito mulherengo, casou-se com ela. As más línguas diziam que Ayantoke não podia ter filhos, mas logo teve um, assegurando a continuidade dessa tradição. Na cultura iorubá, o tambor é cultuado como um orixá, e o espírito do tambor é chamado de *Ayan*, em referência a essa mulher. Os nomes Ayandele e Ayantoke referem-se às famílias que seguem cultuando o espírito do tambor. No iorubá, está subentendido que os nomes se reportam às histórias de suas famílias.

A partir dessa pesquisa, encontrei o roteiro coreográfico que compôs minha tese, defendida no Departamento de Educação da USP. Essa apropriação dissocia-se da tradicional abordagem, focada na reprodução das formas rituais, vivenciadas nas comunidades de terreiro. Nesse momento, passei a utilizar o preceito “porteira para dentro, porteira para fora”, de Maria Bibiana do Espírito Santo, ligado à questão da religião. Para ela, o comportamento das pessoas

de religião deveria ser um “da porteira para dentro” e outro diferente “da porteira para fora”. Esse é um princípio de proteção que nos auxiliava a distinguir as diferenças em cada contexto.

Quando me aproprio dessa comparação, transporto os sentidos para os âmbitos da pesquisa e da criação artística: “porteira para dentro” seria o momento da pesquisa de campo; “porteira para fora”, quando o que foi apreendido se transforma nas experimentações composicionais. Sejam a partir das espacialidades e suas direções, sejam das distintas dinâmicas com que esses motivos são elaborados, para depois vir a público e transcender sua forma original. Essa é uma das possibilidades de aplicação do conceito. É diferente do de vovó, mas funcionou como metáfora.

Posteriormente, encontrei em Jamake Highwater, um escritor americano, a seguinte ideia:

Existem dois tipos de rituais. O primeiro, estudado pelos etnologistas, que é familiar, é um ato inconsciente sem deliberação estética, resultado da influência étnica de muitas gerações que culmina num grupo com o seu sistema e o seu espaço. E o segundo tipo, ou seja, um novo tipo de ritual, que é a criação do indivíduo excepcional, que transforma a sua experiência através de um idioma metafórico conhecido como arte.<sup>4</sup>

**NA CULTURA IORUBÁ, O TAMBOR É CULTUADO COMO UM ORIXÁ, E O ESPÍRITO DO TAMBOR É CHAMADO DE AYAN, EM REFERÊNCIA A ESSA MULHER. OS NOMES AYANDELE E AYANTOKE REFEREM-SE ÀS FAMÍLIAS QUE SEGUEM CULTUANDO O ESPÍRITO DO TAMBOR.**

4 HIGHWATER, Jamake. *Dance Ritual of Experience*. New York: A and W Publishers Inc, 1978.



Assim, percebe-se que a arte e o culto possuem entre si uma linha tênue de separação e que se realimentam. O conhecimento de suas funções e de seus contextos ajuda a definir seus espaços, pressupondo que os mitos presentes nos eventos ritualísticos e o cotidiano das comunidades de terreiro podem exercer influência na criação artística.

Essa distinção, entre o contexto da criação artística e o religioso, possibilita ao artista ter maior discernimento dos sentidos que vão emergir dos seus gestos poéticos, num processo analítico e inventivo, que se estrutura no ato de criação. Em cada experiência, além da vivência física, filosófica e criativa, o intérprete reflete sobre ela e percebe-se corporalmente no processo, incorporando o que foi importante para o seu trabalho. Quanto maior a consciência aliada às vivências, melhores serão as possibilidades criativas e expressivas.

Quando ocorre a experiência de campo, “da porteira para dentro”, é interessante que o intérprete participe ativamente, especialmente no que concerne à execução dos movimentos, desde que essa participação seja facultada pelo próprio grupo pesquisado. Nesse momento, é fundamental o recurso às imagens para que novos movimentos não venham destituídos de sentido. O corpo é portador do conhecimento e da expressão, levando em consideração a comunicação. Cada pequena parte dele tem sua importância no processo. A arte contemporânea busca a experimentação, exigindo que o intérprete seja imaginativo, eclético e aventureiro. O fator criatividade tem uma importância grandiosa na evolução de um pensamento corporal, sobretudo quando pensamos no reconhecimento do seu espaço, da sua história, no contexto cultural brasileiro.

Procuramos por uma arte e educação implicadas na força crescente das riquezas pluriculturais do país. No entanto, esses são aspectos ainda bastante ausentes no sistema educacional eurocentrado. E, por isso, há relevância na construção de identidades culturais. Incorporar estudos dessa natureza ao currículo é aprofundar a discussão das culturas pautadas e de outros valores que não só o europeu. A caminhada e a aprendizagem com o corpo e a ancestralidade, uma proposta pluricultural de arte e educação, constrói uma transcendência, transfigura. Muito obrigada!

**PÚBLICO:** Parabéns, professora! Quando a senhora chegou à Nigéria, as suas aulas foram dadas em inglês? Ou você conseguiu aprender o idioma de lá?

**INAICYRA FALCÃO:** Eu já falava inglês, desde o tempo em que estive nos Estados Unidos. Aliás, já estudava o idioma desde os 13, 14 anos, pois minha avó me conseguiu uma bolsa de estudos da língua. Antes de ir para Nova York, fiquei em Berkeley e fiz um curso intensivo. Na Nigéria, foi mais complexo, porque são vários grupos étnicos. Há várias pessoas que vêm de diferentes cidades, e esses grupos étnicos têm seus próprios idiomas. A maioria dos meus amigos não eram iorubás. Fiz um curso de iorubá, mas a língua é muito difícil. Cheia de variações tonais. Apreendi apenas coisas básicas, mas levar um papo mais complexo, eu não conseguia. Lá, eles falam também o pidgin, que mescla o iorubá com o inglês. Por isso, em sala de aula, falávamos o inglês, não havia problema.

**PÚBLICO:** Você fez seu doutorado lá?

**INAICYRA FALCÃO:** Não, fiz o mestrado. O doutorado fiz na USP. Na Nigéria, enveredei pela vida acadêmica. Antes, era uma artista de palco subindo, descendo, levantando, caindo, mas não era do universo acadêmico. Na Nigéria, a vida acadêmica fluía bem. Não sei se porque eu era gringa, então não estava envolvida nos pormenores. O departamento já tinha mais de 25 anos, tinha muitas produções, havia uma produção departamental todo ano, com alunos, professores e funcionários envolvidos.

Quando cheguei à Unicamp para a docência, senti falta das produções departamentais, da estrutura física que estava acostumada na Nigéria. Por exemplo, não havia um teatro e era reunião atrás de reunião. Alguém já me perguntou quais os problemas que encontrei por ser preta, no Departamento de Artes Corporais (Daco), naquele meio colonizador, mas ter morado na Nigéria me deu força para me posicionar. O que eu tinha de falar, falava. Com branco, vermelho, amarelo e azul. Descobri, na Nigéria, que as discriminações sociais não eram apenas uma questão



Inaicyra Falcão. Foto de Cris Vicente

de cor de pele. A questão tinha a ver com a natureza do ser humano. Por isso, o meu trabalho busca dialogar com o mundo e todas as áreas; ele não se fecha, é uma criação. É como na Matemática, que também se organiza em ritmos. O processo de criação está em todas as disciplinas.

Essa adaptação foi delicada. Eram muitas reuniões. Comecei a passar mal. Uma colega me sugeriu fazer terapia. Ela conhecia uma psicanalista freudiana. No entanto, naqueles dias, só fazia chorar durante as sessões. Foi quando o papel da música ficou mais claro para mim. Eu cantava desde pequena. Cantava, dançava, desenhava. Meu primeiro vestibular foi para as Belas-Artes. Sempre estive no meio das artes.

Na Nigéria, fiz parte do coral. Atuei no papel da princesa em uma opereta. A dança era a principal arte na minha história até aquele momento, mas as outras artes estiveram sempre ali. Na Universidade de Ibadan, os professores, que depois ficaram meus colegas, diziam que meus trabalhos eram interessantes

**NA NIGÉRIA, ENVEREDEI PELA VIDA ACADÊMICA. ANTES, ERA UMA ARTISTA DE PALCO SUBINDO, DESCENDO, LEVANTANDO, CAINDO, MAS NÃO ERA DO UNIVERSO ACADÊMICO.**



porque, mesmo na pós-graduação, meus orientados defendiam teses que contemplavam mais de um formato. Acho interessante que não seja apenas uma produção escrita, quando se trata de produções científicas, mas também artísticas.

Por intermédio de algumas pessoas, cheguei à professora de canto Suzel Cabral. Ela se encantou com o meu timbre de voz. No nosso primeiro encontro, me mostrou um LP de Jessye Norman, cantora lírica americana maravilhosa que já se foi e que eu já conhecia. Fui a São Paulo para um concerto dela no Cultura Artística. Aquele dia, dormi sem jantar. Levei até ferro de passar roupa, tudo para ver Jessye Norman.

Então, entendi o que estava me faltando: a arte. Não voltei mais à terapia. Tinha juntado o dinheiro para comprar um computador, para fazer o doutorado, porque o mantra da minha infância, que mãe sempre repetia, era que eu tinha que estudar e ser independente. Por ser mulher preta, isso era ainda mais fundamental etc. Mas, afinal, comprei um piano, comecei a fazer aula de solfejo, de música. Entrei na Abal, a Associação Brasileira “Carlos Gomes” de Artistas Líricos. Toda sexta-feira, a gente se apresentava.

Depois, Roseli Fischmann, que mais tarde orientou minha tese de doutorado, organizou, em São Paulo, uma mesa-redonda, intitulada “Multiculturalismo na América: coexistência de religiões”, no Congresso Internacional América 92: raízes e trajetórias. E convidou Mestre Didi, que não pôde participar. Na conversa, ela ficou muito entusiasmada quando soube que ele tinha uma filha em Campinas. Então, pediu meus contatos, ligou no dia seguinte à minha estreia como cantora lírica e me convidou para cantar no encerramento desse evento. Disse-me para cantar o que quisesse, e pensei que devia cantar algo da minha história. Lembrei daquele *oriki* em homenagem à Marcelina da Silva, que escuto e gosto desde criança.

[Inaicyra canta.]

**MUNIZ SODRÉ:** A tradução seria que a mãe está dizendo aos filhos para não terem medo da guerra. Não terem medo da luta.

**INAICYRA FALCÃO:** É isso mesmo. “A guerra trouxe a mãe, mas a mãe não teme a guerra. A mãe perdeu o medo. Chegamos e estamos aqui. Todos unidos em um só corpo, não há nada que possa contra nós”. Foi doloroso chegar aonde estamos. Meu povo já sofreu o pão que o diabo amassou. Quando interpretei esse canto no congresso, o público veio abaixo. Aproveitei o momento para relatar a experiência vivida na seleção do doutorado, no Departamento de Antropologia daquela mesma universidade. Meses antes, o professor Kabengele Munanga leu o meu projeto, indicou alguns ajustes e disse que poderia me orientar.

No dia da entrevista, Kabengele não estava na banca, havia apenas professores brancos. Perguntaram-me por que não tinha ficado na Inglaterra, em Londres. Disseram que ali não haveria orientador para mim. Eu insistia que tinha conversado com o professor Kabengele, mas eles não davam atenção. Naquele momento, senti que estava na oposição, então fiquei calada. Perguntaram o que eu fazia na Unicamp e as disciplinas que ministrava. Falei que eram Expressão Corporal, Vocal e Dança, Tópicos Especiais em Dança e Danças Brasileiras. No Departamento de Artes Corporais da Unicamp, tínhamos a oportunidade de refletir sobre a cultura brasileira. Por isso, meu projeto pedagógico coube naquela universidade, porque o próprio alicerce do Departamento de Artes Corporais tinha como um dos objetivos pensar a cultura brasileira.

Continuando a entrevista, perguntaram-me se não deveria ser como no samba de Aracy de Almeida, quando informa que o samba “não se aprende na escola”, portanto não deveria ser ensinado na universidade. Respondi que o brasileiro ainda precisava conscientizar-se de sua cultura. Para atenuar o climão, disseram que estavam brincando.

Contei toda a história no palco durante a mesa-redonda organizada pela Roseli. Depois de repetidos anúncios do cerimonialista, falei sobre como nós já

hávamos cantado e dançado nessa sociedade, mas ainda faltava transformarmos essas ações em mudanças concretas. Relatei esse episódio sem mencionar nomes de professores e instituições, destacando a necessidade de valorizar a nossa cultura brasileira. Naquela mesma mesa, Marcos Terena manifestou o pessimismo, da parte dos povos ameríndios, com a descontinuidade das iniciativas públicas, e eu me solidarizei, reconhecendo que, muitas vezes, os eventos se inflam de complexas discussões, mas terminam sem operacionalizar ações efetivas.

Depois, pedi que quem precisasse sair o fizesse para evitar movimentações durante a performance. Foi um momento impactante. Depois desse dia, comecei a integrar os *oríkis* às minhas apresentações, ins-

pirada por Jessye Norman, porque eles eram os meus *spirituals* (cantos negros de trabalho). Passei a interpretar poemas traduzidos, como *Mãe ancestral*, *Pássaro magnífico*, *Me ajoelho em sua honra*, *Pássaro de asas poderosas* e outros. Esses cantos culminaram no álbum *Okan Awa – Nosso coração*, que, após um ano de pesquisas (incluindo muitos ensaios, transcrições e traduções), foi finalizado em novembro de 1999. Convidei o músico Beto Pelegrino, mais um coletivo selecionado de musicistas, para compor os arranjos. Meses depois, apresentamos esse repertório pioneiro, acompanhados de orquestra, na homenagem ao centenário de Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, minha avó, em performance única, recitada no Teatro Castro Alves, no dia 31 de março de 2000.



No show *Elas por Elas*, em Salvador. Fotografia de Sidney Rocharte



**MUNIZ SODRÉ:** Lembrei-me de que incentivei a Editora Vozes, a minha editora, a reeditar um livro pequeno de Mestre Didi, chamado *Contos crioulos da Bahia*. Esses livros e esses autores não têm, geralmente, a divulgação que deveriam ter nas escolas. São contos de dentro do terreiro, narrados por Didi para fora. Saiu há uns cinco, seis meses. Tem um prefácio meu, outro da Juana Elbein dos Santos.

**INAICYRA FALCÃO:** O prefácio de Muniz Sodré é excelente, assim como os trabalhos de Juana Elbein dos Santos, esposa de Mestre Didi. Ela sempre tratou com profundidade os catálogos e estudos, trazendo contribuições valiosas. Mas há um novo prefácio que traz elementos que não correspondem ao Mestre Didi, por exemplo, as ideias de uma *persona* negra e de uma narrativa afro-fantástica. Meu pai nunca usou termos assim, nem apresentava uma abordagem tão padronizada.

**MUNIZ SODRÉ:** Inaicyra tem toda a razão nesse ponto da *persona* negra, porque o terreiro não é nenhum paraíso, tem as suas dissensões internas, tem as suas divisões. Mas, ali, ninguém está preocupado se você é branco ou se é preto. Nunca. Em época nenhuma. Branco nenhum não tem nenhuma importância ali, e Didi não dava importância alguma a isso. Você podia ser o Papa. Se o Papa tomasse a benção do pessoal do terreiro seria porque ele tem axé. Mas o Papa não tem axé porque é o chefe da Igreja Católica.

**OUVINTE:** Inaicyra, como vai esse lugar do corpo e da ancestralidade agora?

**INAICYRA FALCÃO:** Estou dançando, cantando! Claro! No ano passado, fui comissionada pela Bienal de São Paulo.<sup>5</sup>

**KLEBER DAMASO:** Com licença. Foi feito um trabalho delicado, pela comissão, ao manter diálogos contínuos com a professora Inaicyra, até alcançar meios propícios de apreciação dos cantos no pavilhão. O *orikí* que empresta letra à “Infinitude” foi performado na íntegra pela primeira vez. O álbum *Tòkunbò sons*

**INAICYRA TEM  
TODA A RAZÃO  
NESSE PONTO DA  
PERSONA NEGRA,  
PORQUE O  
TERREIRO NÃO É  
NENHUM PARAÍSO,  
TEM AS SUAS  
DISSENSÕES  
INTERNAS, TEM AS  
SUAS DIVISÕES.  
MAS, ALI, NINGUÉM  
ESTÁ PREOCUPADO  
SE VOCÊ É BRANCO  
OU SE É PRETO.  
NUNCA. EM ÉPOCA  
NENHUMA.**

5 Trata-se da 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível, ocorrida em 2023.



*Tòkunbò, sons entre mares*. Performance única na 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do impossível, no Teatro do Pavilhão, em 15 de novembro de 2023. Fotos © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

*entre mares*, segue aberto nas plataformas, e o vinil (capas e bolacha), esteve exposto ao lado da aconchegante concha bordô, que abrigava e, também, ecoava sua voz num transbordamento acústico incontornável, ascendendo as bioluminescências silabadas no labirinto de concreto. *Coreografias do impossível* manteve como paisagem sonora o canto de Inaicyra. Tive a alegria, (obrigado por expandir a compreensão, professor Sodré), de acompanhar esse trajeto de perto, até o concerto no dia da proclamação, do esperado 23.

Dois documentários serão finalizados a partir da digitalização do seu acervo audiovisual, e o da série *Figuras da dança*<sup>6</sup> segue disponível, no canal do projeto. Entre outras aventuras, seguimos dedicados à composição de sua autobiografia, permeada de narrativas inéditas e fotografias reeditadas. A singularidade errá-

tica, crítica, por vezes, reterritorializada, de seus modos inconciliáveis de ver, nos conduz pela musicalidade nagô de seus pensamentos numa trama filosófica improvável e instigante, reagrupando memórias, viagens e digressões. E deixa escapar como, historicamente, as matrizes ocidentais e heteropatriarcais de suscetibilidade de memórias materiais, mas, sobretudo, imateriais, quando alinhadas, podem reproduzir os tradicionais sequestros culturais e patrimoniais. E aprofundar as mais doloridas feridas coloniais na luz do dia e a olhos nus.

**INAICYRA FALCÃO:** Queria comentar o resultado do trabalho do grupo de pesquisa Rituais e Linguagens. Organizamos um livro chamado *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade*, publicado pela editora CRV, que re-

6 A São Paulo Companhia de Dança criou a série de documentários *Figuras da Dança* que já conta com 44 episódios. Os programas são exibidos nos canais TV Cultura, Arte 1 e Curta!. Para saber mais, acesse <https://spcd.com.br/memoria/figuras-da-danca/>.



TODA PESSOA TEM SUA VOZ. VOVÓ NÃO TINHA APTIDÃO PARA CANTAR, NEM MEU PAI, MAS MINHA MÃE, SIM. OU SEJA, NÃO SEI COMO SE CHEGA ÀS DEFINIÇÕES DESSAS DIFERENÇAS. CADA UM É CADA UM. COMO CADA BRAÇO É ÚNICO.

Inaicyra Falcão  
Foto de Cris Vicente

úne contribuições de alguns alunos que orientei, explorando como articulam suas pesquisas com essa proposta. Foi uma organização conjunta com Gustavo Côrtes e Mariana Baruco Machado Andraus, que atualmente leciona no Instituto de Artes da Unicamp.

O livro é dividido em duas partes principais: proposições metodológicas e análises de processos criativos com foco nesse escopo epistemológico, além de descrições de processos criativos e pedagógicos desenvolvidos a partir dessa perspectiva. Quem tiver interesse, pode encontrá-lo na Editora CRV, de Curitiba. Inclusive, o livro *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* também foi republicado por essa editora.

Sobre a música, confesso que fiquei desapontada com o progresso recente. Hoje, tudo é digital, fragmentado, perde-se aquele sentido de unidade. Não é como antes. Quando trabalhamos no segundo EP, *Sementes ancestrais*, o lançamento foi apenas nos canais digitais (*YouTube*, *Spotify*, *Deezer*). Mesmo disponível para audição, parece que, sem o objeto físico, as pessoas não acessam o conteúdo, não registram e nem acompanham a trajetória das produções, e isso me incomoda.

**KLEBER DAMASO:** *Tòkunbò* foi feito em vinil, mas só cinco edições. Estamos procurando um novo selo para a reprensagem.

**PÚBLICO:** Professor Muniz, no seu livro *Pensar nagô*, há uma discussão sobre o corpo como uma caixa de ressonância. Isso me faz refletir sobre dois aspectos: a caixa de ressonância e a questão do timbre da voz. Embora você tenha começado com a dança, Inaicyra, chega um momento em que sua voz se destaca; a dan-



ça permanece, mas a voz e o timbre ganham protagonismo. Tenho me perguntado se, na tradição nagô, o timbre está relacionado à singularidade de cada indivíduo ou ao coletivo.

**INAICYRA FALCÃO:** Acho que nasci com esse timbre e que vou, gradativamente, aprimorá-lo. Num exercício contínuo. Há muita gente que está na tradição e que não se destaca e nem se dedica ao canto. Toda pessoa tem sua voz. Vovó não tinha aptidão para cantar, nem meu pai, mas minha mãe, sim. Ou seja, não sei como se chega às definições dessas diferenças. Cada um é cada um. Como cada braço é único.

**MUNIZ SODRÉ:** É uma questão muito difícil. Teria que pensar nisso, porque o som, para o universo nagô, é o resultado de um encontro. Ele é quase como que parido. Quando duas mãos batem e sai o som, há alguma coisa de sexual já na partida. Duas mãos se encontram, param e geram o som, que então é transportado. Não é simplesmente um fenômeno acústico. Ele é ritualmente transportado por Exu. Exu é o portador do som. E Exu é, ao mesmo tempo, um princípio de individualização. Isso significa que o tim-

bre, portanto, essa incorporação individual que se faz do som, tem a ver com Exu.

Mas é muito difícil explicar isso ao mesmo tempo musicalmente e ritualmente. Acho que essa pergunta está no cerne do que chamo de filosofia Nagô, filosofia afro, porque é uma cultura rítmica. Não há axé eletrônico. O axé é potência de ser, potência de realização, potência de fazer coisas. Mas o axé é mais do que isso, potência de fazer filhos é axé, de pensar, de escrever, tudo isso depende de um certo arranjo da fala, da palavra. É preciso ter a experiência concreta.

Fica claro quando ouvimos Inaicyra, que há muito axé, muita potência. O timbre é individual. Exu deu a ela. Mas esse timbre foi reconhecido por outro. Se outros no grupo não o reconhecessem, Inaicyra não saberia que ela tem o timbre que tem. É ritualístico. O timbre e o som são sagrados.

Na África, originariamente, o tambor não significa um código Morse, que relaciona uma quantidade de sinais a uma letra. O tambor, propriamente, está destinado a falar. E sabe-se que os grandes alabês, tocadores do Rei de Oió, tinham ouvido o suficiente para entender a palavra. É nesse mistério do som e do tambor que o timbre se constitui. Conheci Inaicyra antes de ouvi-la cantar. Eu tomei um susto, Inaicyra canta assim, além



Mestre Didi com Jorge Amado e Carybé, na festa de lançamento da Mini Comunidade Obá Biyi. Acervo pessoal de Inaicyra Falcão

de dançar. Eu que tenho voz de taquara rachada, apenas toco um pouquinho de violão, fico impressionado.

Na Bahia, foi feito um filme que ganhou o prêmio de Melhor Documentário no Festival do Rio de 2024, *3 Obás de Xangô*, sobre Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé. Esse documentário ficou bonito, tem a minha participação. Faço um texto inicial explicando o que são os *Obás*; depois, Gilberto Gil participa, entre outros. Recomendando.

Carybé foi uma figura realmente marcante. Ele era uma presença singular no terreiro, e, apesar de ser branco, diziam que ele era tão integrado à cultura que até dava golpe de capoeira, se quisesse. Carybé era extraordinário, e o instante de sua morte foi igualmente impressionante. Mãe Estela me contou essa história. Ela estava sentada na Casa de Xangô, com Cantolina, que já era bem idosa, com mais de 100 anos na época. Carybé estava com elas. Em certo momento, ele se levantou, talvez para resolver algo, deu dois passos e caiu. Mãe Estela e Cantolina tentaram ajudá-lo, mas ele era um homem grande, difícil de erguer. Mãe Estela, então, disse: “Você está bem, Carybé?”. E ele respondeu, com suas últimas palavras: “Estou fodido”. E morreu ali.

**INAICYRA FALCÃO:** Participei de um grupo folclórico, inicialmente batizado de Olodumarê, depois, Companhia Brasil Tropical, em que a gente cantava, dançava, tocava – fazia tudo. Isso era tão orgânico que, quando cheguei à Unicamp, se discentes me perguntavam como era possível cantar e dançar ao mesmo tempo, não sabia explicar, não sabia dizer qual era a técnica necessária para conciliar as diferentes linguagens.

Minha trajetória sempre foi assim: vivia e depois teorizava. Em Campinas, fiz o curso Escrever é desvendar o mundo, e nele percebi que a técnica da literatura tinha semelhanças com a da dança e com os demais processos composicionais. Escrevi meus primeiros poemas nesse período, muitos deles expressando críticas ao ambiente acadêmico, como nos versos: “Não me venham com regras regradas, regidas, renais. / Não me venha com conselhos concretos convenientes. / Quisera escutar sibilar honesto entre palavras ocas, gastas, cascalhos”.

Antes do convite para performar na videoinstalação *Ijó Mimó*, estava decidida a parar de dançar profissionalmente. Mas seu propositor, o artista visual e pesquisador Ayrson Heráclito, teve o *insight* de salientar a corporeidade que emerge no encontro de duas pessoas pretas e veteranas, em estado dançante. Imaginou Negrizu e eu. Fizemos a performance, e a videoinstalação segue circulando e compondo circuitos expositivos, a exemplo da coletiva *À Nordeste*, no Sesc 24 de Maio, e da ocupação *Mestre Didi – os iniciados no mistério não morrem*, no complexo museológico de Inhotim.

[Inaicyra canta *Nobre Axipá*]

**GRANDE ORIXÁ! DÁ LICENÇA, POSSO ENTRAR?  
É LUA CHEIA. DÁ LICENÇA, POSSO ENTRAR?  
VENHO EM NOME DO SAGRADO, PELOS  
MEIOS ENCANTADOS,  
VIM SAUDAR NOBRE AXIPÁ.**

**PAI OXALÁ, VIM PEDIR À MÃE SENHORA  
QUE ME ENSINE A VOAR  
NAS ASAS LIGEIRAS DE EXU, NO VENTO  
SEGURO DE OIÁ,  
QUE ME ENSINE A LER O SILÊNCIO  
DAS FOLHAS DE OSSAIN.  
QUE A LUZ DE OMOLÚ ME GUIE E ACOMPANHE.**

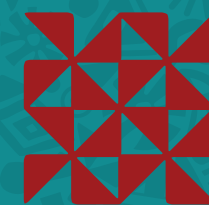
**E PELO FIO DOS OLHOS DE OGUNYÊ,  
SEGUIR TRANQUILO O CAMINHO,  
DO ORÚM AO AIYÊ.  
VIM APRENDER COM ELA OS TESOUROS,  
GRANDES MITOS PROTEGER.  
SEGREDOS DO IMOLÉ  
COM A FLECHA CERTEIRA DE ODÉ,  
COM A FORÇA DO MAR DE IEMANJÁ.**

**O NOBRE AXIPÁ,  
OXUM NO SEU ESPLENDOR,  
OXÊ, PROTEÇÃO DE XANGÔ.  
ESPERANÇA DO POVO DO AXÉ,  
AS DANÇAS, OS RITOS, A FÉ.  
DAS CASAS NAGÔ, DAS CASAS NAGÔ.  
GRANDE ORIXÁ...**



# REFLE- XÕES AFRO- BRA- SI- LEI- RAS

Comitê Consultivo  
apresenta reflexões  
sobre as contribuições  
históricas e  
contemporâneas  
da população negra  
no Brasil



O **COMITÊ CONSULTIVO DA CÁTEDRA FGV PEQUENA ÁFRICA** reúne pensadores e pensadoras negras que se destacam pela produção de conhecimento e têm lugar de expressão em seus campos de atuação, de forma a garantir a diversidade de vivências pessoais e profissionais. Ele é formado pelo artista e curador Ayrson Heráclito, o ministro do STJ Benedito Gonçalves, a linguista e escritora Conceição Evaristo, a jornalista e diretora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) Dione O. Moura, a médica e diretora da Anistia Internacional/ Brasil Jurema Werneck, o sociólogo e escritor Muniz Sodré, a cientista Sonia Guimarães e o advogado e professor da Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getulio Vargas (FGV Direito SP) Thiago de Souza Amparo.

Responsável por escolher quem assumirá a Cátedra, o Comitê se encontra no início de cada ano para conversar e sugerir nomes cuja produção reflita e privilegie a cultura afro-brasileira. Além dessa função, os membros do Comitê Consultivo participam das atividades da Cátedra sempre que possível e contribuem para que o projeto esteja alinhado com a sua principal razão de existir: valorizar e estimular a produção acadêmica de intelectuais e artistas negros e negras.

Os textos a seguir foram escritos pelos participantes do Comitê Consultivo especialmente para esta publicação. Neles, os autores abordaram temas que expressam as suas opiniões, os seus campos de pesquisa e de atuação na sociedade, considerando o fato de a criação da Cátedra ser voltada ao pensamento negro e à diversidade na cultura nacional.



# ÒYE (ENTENDIMENTO) PARA UMA INICIAÇÃO ESTÉTICA AFRO-BRASILEIRA

AYRSON HERÁCLITO<sup>1</sup>

Através de uma escrita fragmentária, polifônica, elencamos alguns apontamentos para o debate sobre questões da arte negra:

Como podemos, através das poéticas artísticas, superar o trauma da agência colonial com vistas ao enfrentamento das desigualdades sociorraciais?

A cultura negra é antes de tudo uma cultura política. Como conceber as culturas afrodiaspóricas enquanto projetos políticos?

O que podemos aprender com os saberes afroancestrais?

## Èkó

O *èkó* em iorubá é um conceito de educação integral e imersivo, baseado no processo de adquirir entendimentos por todos os sentidos perceptíveis do ser, pode ser uma prática efetiva de decolonialidade. Nele, os princípios epistemológicos ocidentais, baseados na explicação racional, são superados pela noção iorubana de *òye* (entendimento), enquanto experiência totalizante de compreensão e sabedoria – uma cosmopercepção.<sup>2</sup>

## Ọ̀dàrà

Para a noção de *ọ̀dàrà* enquanto entendimento afrocentrado da estética na arte, não há dissociação entre arte e sagrado, nem distinção entre objeto artístico e objeto utilitário. Não existe a fantasmagoria ocidental da arte pela arte. O belo só existe se for útil. Para os Nágôs, o belo dá forma ao sagrado; conforma a sua expressão – tudo que é belo é útil e sagrado. Daí que uma das vertentes da arte negra decolonial busca moldar liturgias, performances e objetos de encanto afrocentra-

dos como forma de demonstrar e valorizar a humanidade negra, coisificada pela experiência colonial.

Um dos caminhos de acesso ao saberes afroancestrais seria através do conceito de *ọ̀laju* ancestral.

## Modernidade/ civilização (ọ̀laju) ancestral

Parto do pressuposto de que existe uma modernidade africana pré-colonial (MBEMBE, 2007) que foi devastada, em quase toda a sua materialidade e memória, pelas práticas colonialistas. Os acervos de saberes sobreviventes estão salvaguardados em comunidades remanescentes, tais como os quilombos e terreiros das religiões afrodiaspóricas. As artes negras contemporâneas devem ter o compromisso de fazer emergir a modernidade/humanidade desse passado ancestral, enaltecendo os padrões culturais africanos, abalizados pelos poderes míticos e ancestrais. A arte negra é uma arte política.

Em viagem à África, no ano de 2015, passando por Mbodiene – depois da cidade de Mbour, em direção ao Joal (cidade do poeta e primeiro presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor) – na savana senegalesa, tive um encontro com um secular Baobá (árvore milenar com dimensões sagradas para as populações africanas), em cujo interior residia um sepultado ancestral. Tal experiência de arrebatamento me propiciou uma cosmopercepção fundamental para que eu entendesse o que nomeei de criação da imagem enquanto devir-ritual.

Esse transe poético consolidou em mim a compreensão do fazer artístico como um ato sagrado, tal como concebido pelos lorubás. Muito me inspirou, nessa nova forma de ver a arte, a ideia da existência de uma *ọ̀laju* (civilização) pré-colonial africana, que pode ser acessada por visões expandidas da afroancestralidade. Essa nova consciência motivou, significativamente, toda a produção de uma série de obras denominada de *Histórias do futuro*. A obra acima, dedicada à terra, é denominada de *Baobá: capítulo da agromancia*.



Ayrson Heráclito, *Histórias do futuro - Baobá: capítulo da agromancia*, 2015. Fotografia

1 Ogã do Jeje Mahi, professor doutor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professor na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e se dedica à pesquisa acadêmica sobre a história da arte e poética dos materiais. A sua produção abrange múltiplas linguagens, como pintura, escultura, fotografia e performance, com ênfase na cultura afro-brasileira. Trabalha com a ligação entre espiritualidade religiosa e produção de afetos na arte contemporânea, com obras expostas na Bienal de Veneza e no Museu de Arte do Rio.

2 A socióloga feminista nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí propõe o conceito de cosmopercepção como descolonização do conceito de cosmovisão a fim de produzir atitudes mais inclusivas, que fariam jus às sensibilidades não europeias.



Transe poético

Transe poético é uma condição de cosmopercepção que tangencia proposições artísticas performativas em estado de quase incorporação. Essa experiência não mimetiza estados religiosos, nem se apoia em princípios legitimados pela tradição ocidental de arte. Por outro lado, o transe poético preserva o sagrado e se orienta por um regime de visibilidade produzido pelas comunidades de terreiros, mas que não devassa os segredos e fundamentos ancestrais. Ele se instaura enquanto um devir-ritual.

Ẹbọ-arte

Ẹbọ em iorubá quer dizer oferenda. Ele constitui uma avançada tecnologia de conexão entre o mundo visível e o mundo invisível. A sua função é ordenar as energias da natureza. Toda oferenda (ẹbọ) reconecta relações entre o ser e a natureza. Segundo os princípios iorubás, é preciso nutrir constantemente essas relações através do alimento, por ser este a maior dádiva que a natureza nos oferece. Ao estabelecer o contato por meio da oferenda, você reequilibra a sua relação com o mundo natural, extraindo dele toda a sua potência energética. O ẹbọ, portanto, além de uma energia de conexão, age como uma terapêutica de cuidado e cura. O ẹbọ-arte parte dessa premissa, concebendo a arte como

um transe poético. É a partir de um entendimento antissistêmico, multidimensional, pluritemporal, diverso, que supera as lógicas de dominação colonial, que a prática do ẹbọ-arte se apresenta como uma potente trincheira de luta decolonial.

Devir-ritual

Devir-ritual é um processo de produção artística que presentifica e evoca práticas rituais. Tanto as imagens são produzidas a partir de procedimentos rituais quanto os procedimentos rituais são dinamizados quando evocados na experiência de recepção.

*Bori: oferenda à cabeça* é uma performance criada em 2006, na cidade de Salvador, que serve como matriz para a criação do filme *Awo Bori: oferenda para a cabeça cósmica*. É informada pelas noções de ebó-arte e devir-ritual. No poético ritual, 12 performers deitados sobre esteiras de palha representam filhos de òrìṣà, que são reverenciados no xirê (roda). Enquanto se ouve atabaques e cânticos de candomblé, as suas cabeças são adornadas e alimentadas pelo artista-sacerdote, com comidas votivas associadas ao paladar de cada òrìṣà. O ẹbọ-arte tem como objetivo reconectar os laços com a natureza. Alimentar a cabeça é uma forma de alimentar as energias espirituais, bem como exprimir desejos de saúde, paz e prosperidade.



Ayrson Heráclito e Luíla Buarque de Hollanda, *Awo Bori: oferenda para a cabeça cósmica*, 2023. Vídeo, 16’

Regime de visibilidade – Da porteira para fora/ da porteira para dentro

Regimes de visibilidade são estratégias criadas pelas comunidades de terreiros com o objetivo de delimitar o que pode ser socializado e o que constitui segredo exclusivo dos iniciados nas religiões afro-brasileiras.

O Ilê Axé Opô Afonjá populariza um regime de visibilidade que eu utilizo, denominado “da porteira para fora/da porteira para dentro”.

**Da porteira para fora** engloba toda uma ampla e plural luta antirracista materializada em ações, intervenções e eventos de resistência cultural, política, artística e epistêmica. O objetivo de tais práticas é desmistificar estigmas e preconceitos associados às cosmopercepções afrodiaspóricas, bem como popularizar ritos e divindades próprios ao panteão afro-brasileiro. Esse conjunto de ações afirmativas busca um melhor trânsito com a sociedade inclusiva, ao mesmo tempo que empodera o sujeito negro, enaltecendo seus valores, suas culturas, suas crenças, sua ancestralidade africana.

**Da porteira para dentro** compreende um conjunto de interdições cujo objetivo é preservar territórios, liturgias, saberes, reservados somente aos iniciados na religião sob determinadas condições rituais. O propósito de tais interdições é garantir que a tradição que legitima o poder sagrado da comunidade de terreiro seja respeitada e mantida.



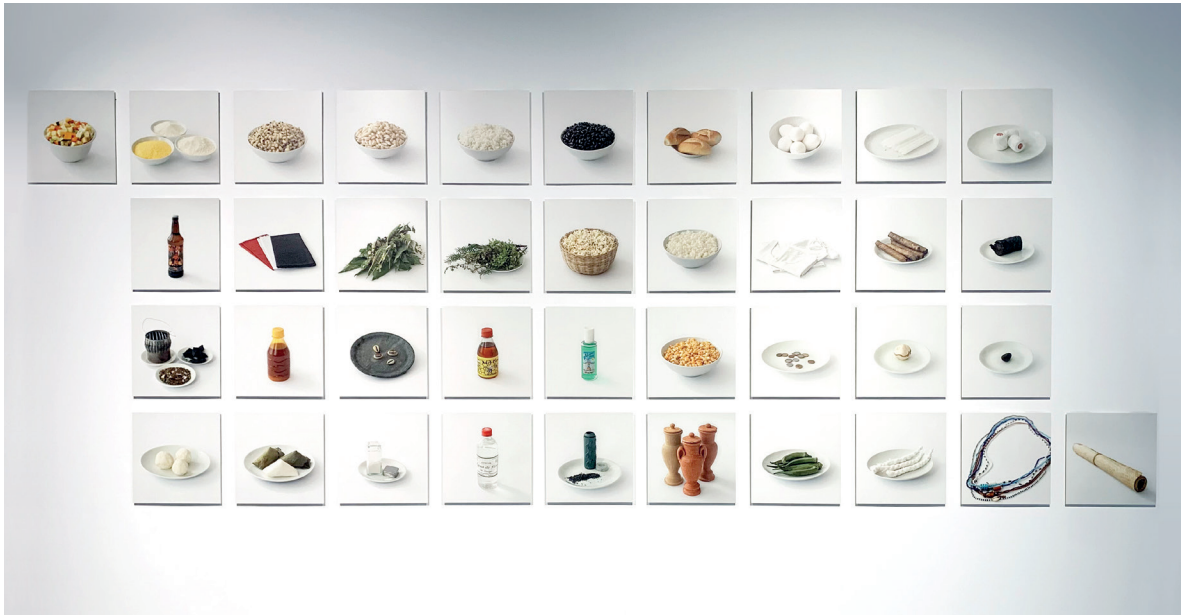
Ayrson Heráclito  
*O sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée*, 2015. Fotografia

*O sacudimento da Casa da Torre* e *O sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* são duas performances realizadas, uma na ilha de Gorée (Senegal) e outra em Mata de São João (Bahia). O sacudimento é um ritual afro-brasileiro que busca exorcizar as energias negativas através de uma limpeza espiritual utilizando folhas sagradas. A Casa da Torre e a



Maison des Esclaves são dois grandes monumentos arquitetônicos diretamente associados ao tráfico atlântico de escravizados e à colonização moderna, constituindo, portanto, um poderoso trauma colo-

nial que precisa ser curado por rituais de limpeza e descarrego. O trabalho foi construído respeitando os regimes de visibilidade legitimados pela tradição afro-brasileira.



Ayrson Heráclito, *Inventário de tecnologias de cuidado e de cura*, 2023. 38 fotografias de 30 x 30 cm cada

Tecnologias de cuidado e de cura

Conjunto de procedimentos, ações, saberes e materiais devidamente ritualizados em *ẹbọs* (oferendas) e limpezas para propiciar uma renovação das forças, que agem orientadas para o cuidado e a terapêutica dos seres, dos espaços e das energias cósmicas.

Terapêutica de conexão – como falar com a natureza

Parte da terapêutica de cura se dá através da conexão do humano com a natureza. É preciso aprender a falar e escutar os elementos do mundo natural (água, terra, ar, fogo). Tal entendimento nos informa que toda oferenda só se realiza, em sua plenitude, quando é construída uma conexão total. Só assim, depois do diálogo, utilizando os poderes mágicos da

palavra e da escuta, o *ẹbọ* cumpre o seu objetivo de oferenda. Por isso, são importantes os exercícios que ajustem o trânsito com o sagrado. Como artista, em um transe poético, compus os *Oriki de instrução: como falar com a natureza*.

A performance *Ẹbọ para o mundo* foi apresentada na mostra Hot Spot – caring for a burning world, com a curadoria de Gerardo Mosquera, na Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, em Roma, em 2023.

O trabalho consiste em um ritual de limpeza espiritual e energética de um grande globo terrestre, inspirado em práticas e entendimentos da cosmopercepção afro-brasileira.

A performance articula a ideia do espaço sagrado, por meio de ações que promovem uma significativa purificação física e simbólica do mundo, utilizando diversos materiais de cura, como um grande *ẹbọ* (oferenda).



Ayrson Heráclito, *Ebó para o mundo*, 2023. Performance, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

Oriki visual ou arte-amuleto

*Oriki* é um gênero poético da oralitura<sup>3</sup> iorubá. No plano formal, eles possuem uma composição equilibrada em ritmos repetidos, teses e antíteses, aliteraões e assonâncias, que servem como suporte mnemônico.

Os *oriki* também possuem características bastante específicas do ponto de vista dos seus diversos usos e papéis. O *ori* (cabeça)/*ki* (saudar) evoca jogos verbais ambíguos, geralmente associados ao plano mágico e encantado. No sistema mítico e filosófico africano, os *oriki* estabelecem conexões com a ordem do mundo e mobilizam as forças elementares da natureza. Neste gênero literário, a palavra não tem somente a função de comunicar ou representar. Ela também tem a capacidade de intervir no real, mediar a relação com o divino, apaziguar os mistérios do mundo. A palavra é força. Poder. O *oriki* visual é uma ideia formulada a partir do poder encantatório da poesia. Ele se constitui como um elemento

3 Oralitura, termo formulado pela intelectual negra Leda Maria Martins, refere-se à valorização e ao estudo da oralidade como forma de produção e disseminação do conhecimento.



que emana energia própria pela sua visualidade. Como objeto, ele tensiona os limites do sagrado, derivando um vigor incomum, como amuleto, que protege as pessoas de infortúnios.

A recepção dos *oríkì*-amuletos aciona e potencializa transmutações profundas, tornando-os fortes tecnologias de cuidados e de curas.

No candomblé, *juntó* é uma junção de dois orixás – um principal, outro complementar – que regem a vida dos indivíduos. Nas minhas esculturas, realizo essa junção me utilizando de símbolos e objetos relacionados às divindades, permitindo assim uma ampla combinação aritmética dos 16 principais orixás cultuados no Brasil.

### Mo Jumbà – Algumas considerações necessárias

Os saberes e as práticas que informam essas considerações pontuais não têm o compromisso de estabelecerem um método de fazer artístico orientado por princípios afrocentrados. Nada mais contrário à compreensão *òdàrà* do que deslocar a ação artística de um todo cultural, político e espiritual, que lhe dá substância e significado. Não se pode entender, em seu sentido mais elevado, sem que todas as tramas do ser sejam acionadas em uma verdadeira epifania do sagrado. E, nesse processo, cada *ori* (cabeça) trilha os seus *odus* (caminhos).



Ayrson Heráclito, *Juntó – Abebé com xaxará*, 2024.  
Aço inoxidável. Fotografia

### Referências bibliográficas

MBEMBE, Achille. Afropolitanism. In SIMON, Njami; DURÁN, LUCY (ed.). *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. Johannesburg: Johannesburg Art Gallery, 2007. p. 26-30.





# VOZES NEGRAS NA JUSTIÇA: A CONTRIBUIÇÃO DE INTELLECTUAIS NEGRAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA PERSPECTIVA CRÍTICA SOBRE INCLUSÃO RACIAL E EQUIDADE NO BRASIL

MINISTRO BENEDITO GONÇALVES<sup>1</sup>  
CAMILE SABINO BEZERRA CORRÊA<sup>2</sup>

## RESUMO

A partir de uma perspectiva histórica e contemporânea, o presente artigo analisa a importância da contribuição de intelectuais negras no Brasil para a construção de um pensamento crítico sobre justiça social e inclusão racial. O texto explora como as mulheres negras promovem uma releitura das estruturas sociais e jurídicas no Brasil, especialmente no que diz respeito ao combate ao racismo estrutural, à promoção da igualdade de direitos e, por conseguinte, ao aumento de representatividade da mulher negra no Judiciário. A proposta é evidenciar a relevância dessas contribuições na formação de uma sociedade mais justa e equânime.

O que podemos aprender com os saberes afroancestrais?

**Palavras-chave:** Intelectuais negras; racismo estrutural; justiça social; representatividade da mulher negra no Judiciário.

## Introdução

A presença de intelectuais negras no cenário acadêmico brasileiro, historicamente marginalizada, tem ganhado maior visibilidade nas últimas décadas. Essa ascensão está intimamente ligada ao reconhecimento do racismo estrutural e às lutas por justiça racial, que se intensificaram com movimentos sociais e políticas públicas.

A justificativa para o presente estudo reside na necessidade de desconstruir as narrativas hegemônicas sobre a sociedade e a justiça no Brasil, narrativas estas que, por muito tempo, invisibilizaram a contribuição intelectual de mulheres negras. O objetivo é demonstrar como essas mulheres têm refletido e influenciado as discussões sobre justiça e sociedade, abordando questões de reparação histórica, racismo estrutural e inclusão social.

Em conclusão, o artigo examina como as intelectuais negras desempenham um papel fundamental na reinterpretação das estruturas sociais e jurídicas no Brasil, com foco no enfrentamento do racismo, na promoção da igualdade de direitos e na busca pelo aumento da representatividade das mulheres negras no Judiciário.

Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, verifica-se que, não obstante o avanço do papel de intelectuais negras no Brasil, ainda há grandes barreiras relacionadas à incorporação das perspectivas de gênero e raça no sistema de justiça, evidenciando, por conseguinte, a baixa representatividade feminina no Judiciário, especialmente de mulheres negras.

## 1 O panorama histórico do racismo no Brasil sob a ótica da mulher negra

O retrato do racismo no Brasil pelas mulheres, especialmente as mulheres negras, tem um profundo significado histórico e cultural, marcado por uma narrativa de resistência, luta e protagonismo. Desde o período colonial até os dias atuais, essas vozes femininas têm sido centrais na denúncia e na busca por justiça e igualdade, moldando o panorama da luta antirracista no país.

No Brasil colonial, a escravidão foi um dos principais instrumentos de opressão racial, e as mulheres negras viviam essa realidade de maneira particularmente brutal. Não apenas foram exploradas economicamente como trabalhadoras forçadas, mas seus corpos foram objetificados e violados, incluindo a exploração sexual sistemática.

As mulheres negras eram forçadas a cuidar dos filhos de seus senhores enquanto seus próprios filhos eram frequentemente vendidos ou mortos. Muitas resistiram de diversas formas, fugindo para quilombos, como Dandara dos Palmares, ou atuando na

manutenção de práticas culturais e religiosas de suas origens africanas.

### 1.1 Dandara dos Palmares: a resistência contra a escravidão no século XVII

Dandara dos Palmares<sup>3</sup> foi uma figura icônica da história do Brasil, considerada uma das grandes líderes do Quilombo dos Palmares, um dos maiores símbolos de resistência negra no período colonial.

A história de Dandara dos Palmares está profundamente ligada ao combate ao racismo estrutural. Dandara representa um marco de resistência contra a escravidão e a opressão racial no Brasil colonial, lutando ao lado de Zumbi e outros líderes do Quilombo dos Palmares. Sua trajetória de luta e organização para defender a liberdade dos quilombolas mostra a resistência dos africanos e afrodescendentes contra um sistema escravagista e racista, que estruturalmente mantinha pessoas negras em uma posição de subjugação e exclusão social.

1 Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especialista em Direito Processual Civil. Mestre em Direito. Ministro do Superior Tribunal de Justiça (STJ). Diretor-Geral da Escola Nacional de Formação e Aperfeiçoamento de Magistrados (Enfam).

2 Formada em Ciência Política pela Universidade de Brasília (UnB). Formada em Direito pelo Centro Universitário Unieuro. Pós-Graduada em Contratos e Responsabilidade Civil pelo Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP). Especialização em Governo e Direito na Universidad Autonoma de Madrid. Especialização em Administração Pública na École Nationale D'administration – L'ÉNA, em Paris. Assessora de Gabinete do ministro Benedito Gonçalves.

3 OLIVEIRA, Leonardo Alves de. *Descubra Dandara dos Palmares*. Disponível em: <https://sites.usp.br/pet/ocupa/mulheridades-6/>. Acesso em: 29 out. 2024.



Dandara teria nascido no Brasil em meados do século XVII, embora suas origens exatas permaneçam incertas. Ela se destacou no Quilombo dos Palmares, um refúgio criado por negros que escaparam da escravidão. Situado na Serra da Barriga, em Alagoas, Palmares se tornou um dos maiores centros de resistência negra à opressão colonial e à escravidão, abrigando milhares de fugitivos.

Como líder militar e política em Palmares, participou diretamente das batalhas contra os bandeirantes e tropas coloniais que tentavam destruir o quilombo. Uma das principais evidências de sua relevância foi sua habilidade em práticas militares, incluindo o uso de armas e estratégias de guerrilha, algo incomum para mulheres de sua época. Ela era ativa na tomada de decisões do quilombo e sua coragem é vista como símbolo da luta feminina nos movimentos de resistência.

Em 1694, o Quilombo dos Palmares foi invadido e destruído pelas tropas portuguesas, lideradas pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Segundo alguns relatos, Dandara preferiu tirar a própria vida a ser capturada e voltar à escravidão.

Em vários outros quilombos, como o de Ambrosina Maria da Luz, no Maranhão, e o de Tereza de Benguela, no Mato Grosso, mulheres negras lideravam, organizavam e protegiam as comunidades.

O legado de Dandara dos Palmares transcende essa biografia fragmentada, aqui brevemente relatada. Sua imagem é evocada como representação da luta das mulheres negras contra a opressão racial e de gênero. Hoje, é homenageada em diversas iniciativas culturais e sociais, e seu nome é frequentemente lembrado em debates sobre a representatividade das mulheres negras na história.

Caetano e Castro<sup>4</sup> (2020) destacam Dandara dos Palmares como uma figura central para a construção de uma educação que promova a valorização da cultura afro-brasileira e o combate ao racismo nas escolas. Sua história, muitas vezes omitida nos livros didáticos,

é apresentada como um exemplo poderoso de liderança feminina e de contribuição das mulheres negras na luta pela liberdade.

No contexto pedagógico, o estudo de Dandara é sugerido como uma forma de inspirar estudantes, especialmente meninas e jovens negras, ao reforçar o papel ativo das mulheres negras na história. O uso de narrativas sobre Dandara permite que professores discutam questões de gênero e etnia, mostrando como as mulheres foram protagonistas na resistência contra a opressão. A proposta inclui atividades como leitura de contos, encenações e debates em sala de aula, que possibilitam uma identificação mais profunda dos alunos com as figuras históricas afro-brasileiras e desafiam o eurocentrismo predominante no currículo escolar.

Dandara não é apenas uma figura de resistência; ela representa a importância da história das mulheres negras na formação da identidade brasileira. Ao integrar sua história ao ensino, a abordagem educacional busca criar um ambiente de inclusão, respeito e empoderamento, em que as alunas possam ver representadas suas próprias raízes e tradições culturais, promovendo uma visão mais justa e completa da história nacional.

O estudo de figuras como Dandara contribui para o combate ao racismo estrutural ao promover o reconhecimento e a valorização das narrativas negras, muitas vezes invisibilizadas pela história oficial. Incorporar histórias de resistência negra à educação é uma forma de reconhecer as raízes do racismo estrutural que ainda persiste e de oferecer uma visão mais plural e democrática da história do Brasil.

Dessa forma, Dandara serve como um exemplo potente de como as lutas históricas contra a opressão racial são partes integrantes da história do país. Ao abordar a história de Dandara e de outros líderes quilombolas, os educadores ajudam a questionar as estruturas que perpetuam o racismo, oferecendo aos alunos a possibilidade de entender e, potencialmente, desafiar as desigualdades raciais contemporâneas.

4 CAETANO, Janaina Oliveira; CASTRO, Helena Carla. Dandara dos Palmares: uma proposta para introduzir uma heroína negra no ambiente escolar. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, v. 14, n. 27, p. 153-179, 2020. DOI: 10.30612/rehr.v14i27.12106. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/12106>. Acesso em: 29 out. 2024.

Entre a morte de Dandara e a abolição formal da escravidão, em 1888, mulheres negras atuaram como líderes, articuladoras de comunidades quilombolas, participantes de revoltas urbanas e agentes culturais. Todavia, a abolição não trouxe, de fato, a prometida inclusão social. Muitas mulheres negras continuaram a ser relegadas a posições subalternas no serviço doméstico e na informalidade.

No entanto, foi nesse período que escritoras e ativistas negras começaram a destacar as conexões entre racismo e gênero, como foi o caso de Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), considerada a primeira mulher brasileira a escrever um romance abolicionista.

1.2 Maria Firmina dos Reis: pioneira da literatura afro-brasileira

Maria Firmina dos Reis (1825-1917)<sup>5</sup> foi uma escritora maranhense, reconhecida como a primeira romancista negra do Brasil e pioneira na literatura abolicionista e afro-brasileira. Nascida em São Luís, a maranhense viveu durante um período marcado pela escravidão e pelas profundas desigualdades raciais e sociais que definiam o Brasil do século XIX. Seu legado é notável tanto por sua produção literária quanto por seu ativismo em prol dos direitos das mulheres e da população negra.

Sua obra mais conhecida, *Úrsula* (1859), é considerada o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, escrito em um contexto no qual o debate sobre a escravidão ainda era muito controverso. Ao longo de sua vida, a autora rompeu barreiras em um ambiente social e literário dominado por homens brancos, sendo uma das poucas mulheres negras a obter destaque como autora no Brasil oitocentista.

Em *Úrsula*, é narrada a trágica história de amor entre uma jovem branca de origem humilde, e Tancredo, um jovem de boas intenções, mas vulnerável às desgraças da vida. No entanto, o que torna o romance único para sua época é a maneira como a autora inclui as vozes dos escravizados na narrativa.

Firmina oferece uma crítica contundente à escravidão, representando personagens escravizados com humanidade e profundidade, algo raramente visto na literatura da época. Personagens escravizados na trama têm falas e pensamentos que expressam suas dores, suas revoltas e suas aspirações, dando a eles uma voz que contrasta com a maneira desumanizadora com que eram geralmente retratados nas produções literárias do período. Assim, não apenas denuncia as atrocidades da escravidão, mas também humaniza aqueles que viviam sob seu jugo, demonstrando empatia e solidariedade para com os escravizados.

Foi uma das primeiras vozes a abordar a temática da escravidão e da luta por justiça social no Brasil. Sua obra foi inovadora tanto na forma quanto no conteúdo, ao utilizar uma linguagem literária que revisita as experiências dos afrodescendentes e escravizados, desafiando as narrativas convencionais da elite branca brasileira do século XIX.

A contribuição de Firmina vai além da denúncia da escravidão. Ela também abre espaço para a reflexão sobre as relações de gênero e de poder, questionando o papel subordinado das mulheres em uma sociedade patriarcal. Além de *Úrsula*, escreveu poemas, contos e artigos jornalísticos, além de publicar livros didáticos. Sua obra *Cantos à beira-mar* (1871), por exemplo, é uma coletânea de poemas que, embora não seja tão conhecida quanto *Úrsula*, também reflete sua sensibilidade literária e seu olhar crítico sobre a sociedade da época.

Em 1880, ela fundou uma escola mista na cidade de Guimarães, no Maranhão, em uma época em que a educação formal era restrita a poucos, e a separação de meninos e meninas era a norma. Sua atuação como educadora também reflete seu compromisso com a emancipação das mulheres e das populações negras, evidenciando uma visão progressista que desafiava as convenções de seu tempo.

5 LITERAFRO – O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. *Maria Firmino dos Reis*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso em: 24 out. 2024.



Firmina dos Reis também foi uma ativista pelos direitos das mulheres, engajada na luta pela igualdade de gênero em uma sociedade profundamente patriarcal. Suas ações como educadora, escritora e abolicionista formam um conjunto de contribuições que tornam seu legado vital para a compreensão da história da luta por justiça social no Brasil.

Por muitos anos, sua obra foi marginalizada pela crítica literária e esquecida pelos grandes cânones da literatura brasileira. Foi apenas no final do século XX que sua obra começou a ser redescoberta, particularmente a partir dos estudos afro-brasileiros e femi-

2 A Cátedra Pequena África

A Cátedra Pequena África é uma iniciativa lançada pela Fundação Getulio Vargas (FGV) em 2024, com o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro. Seu objetivo central é valorizar e dar visibilidade às produções teóricas e acadêmicas de intelectuais negros e negras no Brasil, promovendo debates interdisciplinares sobre temas culturais, sociais e acadêmicos.

O Comitê Consultivo da referida Cátedra é formado por Ayrson Heráclito (professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB, artista visual e curador), Benedito Gonçalves (ministro do Superior Tribunal de Justiça e diretor-geral da Enfam), Conceição Evaristo (linguista e escritora), Dione Oliveira Moura (jornalista e diretora da Faculdade de Comunicação da UnB), Jurema Werneck (médica e diretora-executiva da Anistia Internacional no Brasil), Muniz Sodré de Araújo Cabral (sociólogo e escritor), Sonia Guimarães (cientista, pesquisadora, professora, presidente da Comissão de Justiça, Equidade, Diversidade e Inclusão da Sociedade Brasileira de Física) e Thiago de Souza Amparo (professor da FGV Direito – SP).

nistas. Hoje, é reconhecida como uma figura-chave na história da literatura brasileira, e sua obra tem sido objeto de crescente atenção acadêmica.

Por ocupar um lugar central no panteão das escritoras brasileiras que ousaram romper com as normas de sua época, a sua redescoberta tem sido celebrada como um importante passo na reparação histórica e na inclusão de vozes negras e femininas na literatura nacional. O reconhecimento de sua obra é uma celebração de sua coragem, pioneirismo e de sua incansável luta por justiça social e inclusão.

Após deliberação do Conselho Consultivo, foi decidido que, em seu primeiro ano, a tríade de titularidade da Cátedra FGV Pequena África seria formada pelas intelectuais Inaicyr Falcão, Leda Maria Martins e Rosana Paulino.

Em seu ano inaugural, a Cátedra investiga as noções de ancestralidade através das perspectivas das catedráticas, com ênfase nas relações que elas estabelecem entre corpo, memória e visualidades.

A criação de uma cátedra voltada para a valorização das culturas negras e para o estudo da história afro-brasileira é, por si só, um avanço significativo na promoção da justiça social e na reparação histórica no Brasil.

Nesse contexto, a nomeação de três mulheres negras para compor a Cátedra Pequena África é um marco que transcende o simbolismo, representando um avanço concreto no reconhecimento do papel central das mulheres negras na preservação da memória histórica e na formulação de um pensamento crítico e inclusivo.

3 Interseccionalidade de raça e gênero e o acesso à Justiça

O conceito de interseccionalidade é oriundo do feminismo negro norte-americano, e tem sido uma categoria cada vez mais utilizada. Crenshaw (2002)<sup>6</sup> foi pioneira em categorizar a interseccionalidade, no “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. Ao nomear o impacto diferenciado sobre as pessoas das discriminações de gênero, raça e classe, Crenshaw apresentou uma categoria que permitiria pensar esses cruzamentos. Diversas autoras discutem a interseccionalidade e essa categoria, cada dia mais, tem sido considerada primordial nas Ciências Humanas.

O artigo “Raça e Gênero: parâmetros e vozes sobre acesso à Justiça” (Pinto, 2020)<sup>7</sup> foi inspirado no trabalho *Percepções das mulheres em relação ao Direito e à Justiça* (Pimentel, 1996)<sup>8</sup>, que partilha os efeitos de pesquisa realizada com mulheres das várias regiões do Brasil.

Na averiguação de sua percepção pessoal em relação ao Direito e à Justiça, Camila Batista Pinto, por meio de um olhar diferenciado e menos abrangente, apresenta o mesmo objetivo. Ou seja, saber qual é a percepção das mulheres em relação às normas fundamentais relacionadas especificamente a seus direitos e à dinâmica das modificações do Direito, conhecendo o que sabem quanto ao acesso aos serviços de Justiça, a utilização que fazem desses serviços e quais os obstáculos percebidos em relação a eles.

A leitura crítica do acesso à Justiça a partir de um enfoque de raça e gênero demanda uma análise que toma como base a importância da percepção das próprias mulheres negras em relação à legitimidade e eficácia do Direito.

Observa-se que, hodiernamente, há quase o mesmo deslocamento e distanciamento entre Direito e

realidade social, apontados no artigo escrito no ano de 1996. Isso porque, para muitas mulheres, há a percepção de que certos problemas jurídicos, como a violência doméstica, apenas podem ser solucionados na esfera privada, minando a confiança no sistema judiciário.

Essa realidade, lamentavelmente, provoca repercussões diárias no que diz respeito ao exercício dos direitos mais elementares e essenciais, afetando diretamente o direito à cidadania. Além disso, é importante ressaltar uma visão crítica acerca da histórica desigualdade de gênero no Brasil, bem como a preocupação em traçar um caminho que capacite meninas e mulheres a reconhecerem as discriminações e os crimes e, desse modo, se tornarem protagonistas de suas próprias narrativas.

O aprofundamento e o debate, no meio acadêmico, sobre a jurisprudência e o avanço na área de estudo dos direitos das mulheres com enfoque de gênero fazem com que autoras como Vera de Andrade, Leila Linhares Barsted, Carmen Hein de Campos, Soraia da Rosa Mendes, entre outras, se destaquem pela abordagem feminista de temas tão importantes, como a violência de gênero contra as mulheres (Pinto, 2020).

Disciplinas como o Estudo do Constitucionalismo Regional Inovador e a Análise da Lógica da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) colaboram para entender a situação dos direitos humanos das mulheres no Brasil e identificar certas tendências argumentativas.

Assim, além dos avanços tanto teóricos quanto doutrinários, é importante frisar que, no contexto legislativo, a Constituição de 1988 não assegurou a efetividade prática de determinados direitos. Dessa manei-

6 CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas* [online]. v. 10, n. 1, p. 171-188. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rev/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt#>. Acesso em: 29 out. 2024.

7 PINTO, Camila Batista. *Raça e gênero: parâmetros e vozes sobre acesso à Justiça*. Disponível em: <https://meusitejuridico.editorajuspodivm.com.br/2020/04/01/raca-e-genero-parametros-e-vozes-sobre-acesso-justica/>. Acesso em: 28 jun. 2024.

8 PIMENTEL, Sílvia; PANDJIARJIAN, Valéria. *Percepções das mulheres em relação ao Direito e à Justiça: legislação, acesso e funcionamento*. Imprensa: Porto Alegre, S. A. Fabris, 1996.



ra, persiste um cenário de desigualdade, afetando sobremaneira a população negra no Brasil em relação ao exercício real de seus direitos.

Não obstante a histórica contribuição de mulheres como Dandara dos Palmares e Maria Firmina dos Reis, os dados históricos sobre a opressão da mulher negra revelam a presença de estruturas racistas, patriarcais e sexistas que desempenharam um papel crucial na formação da nossa sociedade. A escravidão, que moldou a nossa sociedade, é uma das razões que explica as disparidades nos índices de vio-

4 Contribuições intelectuais negras para o pensamento crítico

A segunda metade do século XX marcou o início de movimentos sociais mais amplos, como o feminismo e a luta pelos direitos civis. No entanto, a luta feminista era predominantemente branca e de classe média, o que levou à exclusão das questões raciais das pautas iniciais.

O artigo “Mulheres negras em movimento: anos 80 e 90, a intelectualidade e ação política de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro” (Prado, 2019)<sup>9</sup> apresenta uma análise sobre a importância da intelectualidade e do ativismo político de mulheres negras no Brasil durante as décadas de 1980 e 1990, com foco especial nas contribuições das autoras mencionadas.

O texto explora como o feminismo negro emergiu durante os anos 1970 e 1980, questionando a homogeneização das experiências femininas e ressaltando as especificidades das mulheres negras. Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro destacaram-se nesse movimento, promovendo discussões sobre racismo, sexismo e intersecções entre essas opressões.

Gonzalez, por exemplo, enfatizou a exclusão das mulheres negras no movimento feminista tradicional e propôs a ideia de “amefricanidade”, um conceito que integrava a negritude e a cultura latino-americana. Sueli Carneiro, por sua vez, desenvolveu importantes reflexões sobre a identidade feminina negra e

lência e discriminação. A tragédia associada a esse fenômeno impactou toda a população negra.

Desse modo, a análise da interseccionalidade de gênero, raça e renda demonstra ser ainda mais complicado o acesso à justiça de mulheres negras e periféricas. Trata-se da minoria da minoria. Há, de maneira evidente, grande desigualdade na representatividade negra feminina no sistema judiciário pátrio. É impactante pensar que as mulheres negras, apesar de serem parte minoritária na composição do Judiciário brasileiro, são as principais vítimas de violência no Brasil.

fundou o Geledés, Instituto da Mulher Negra, para tratar de questões de raça e gênero de forma específica.

O artigo também menciona a criação de importantes coletivos e eventos, como a criação do Coletivo Estadual de Mulheres Negras em 1983, que teve como precursoras Dulce Pereira, Tereza Santos, Vera Sampaio e Sueli Carneiro, e o III Encontro Feminista Latino-Americano e Caribenho, ocorrido em Bertioga no ano de 1985, marcos para o movimento das mulheres negras no Brasil. O texto finaliza destacando o impacto das ações dessas mulheres nas lutas políticas e sociais contemporâneas, que continuam reverberando em gerações posteriores de ativistas.

Para além desses movimentos, a escrita e a academia têm sido ferramentas fundamentais para a denúncia do racismo e do sexismo pelas mulheres negras. O advento da internet e das redes sociais proporcionou uma nova plataforma para as mulheres negras denunciarem o racismo e promoverem debates públicos sobre questões raciais.

As mulheres brasileiras, em particular as negras, têm sido protagonistas na denúncia e no enfrentamento do racismo, utilizando diversas plataformas – literatura, ativismo, educação e movimentos sociais – para construir uma resistência que atravessa sécu-

los. Como elas retratam e enfrentam o racismo revela a profundidade das desigualdades no Brasil, mas também o poder transformador de suas vozes na construção de um futuro mais justo e igualitário.

A representatividade dessas mulheres nos espaços acadêmico e social é essencial para impulsionar a inclusão feminina no Judiciário. Ao visibilizar suas trajetórias de sucesso, essas mulheres inspiram e apoiam jovens negras que desejam ingressar nas carreiras jurídicas.

Eunice Prudente, professora da Universidade de São Paulo (USP), em sua obra *Preconceito Racial e Igualdade Jurídica no Brasil* (1989)<sup>10</sup>, foi pioneira ao expor como o sistema jurídico brasileiro foi historicamente instrumentalizado para marginalizar a população negra. Prudente argumenta que o Direito, muitas vezes, atua como uma ferramenta de opressão, legitimando desigualdades estruturais.

Essas contribuições teóricas têm sido fundamentais para a construção de uma visão mais crítica sobre o papel do Direito na sociedade. Sueli Carneiro (2011)<sup>11</sup> também ressalta que é essencial desmistificar a ideia de neutralidade no Direito, apontando como o sistema jurídico reflete as hierarquias sociais estabelecidas, perpetuando a exclusão de grupos historicamente marginalizados, como as mulheres negras.

As intelectuais negras brasileiras desempenharam e continuam desempenhando um papel fundamental na construção de uma justiça mais inclusiva e equitativa no Brasil. Suas contribuições, tanto teóricas quanto práticas, desafiam as estruturas de poder e promovem a luta contra o racismo e o sexismo no sistema de justiça.

5 A representatividade das mulheres negras no sistema de justiça

A Resolução CNJ nº 255, implementada pelo CNJ em 2018, estabeleceu a Política Nacional de Incentivo à Participação Institucional Feminina no Poder Judiciário. Essa política visa garantir igualdade de gênero nos diversos âmbitos do Judiciário brasileiro, promovendo

Sueli Carneiro, uma das fundadoras do Instituto Geledés, tem enfatizado a importância de uma abordagem jurídica que considere as experiências concretas das mulheres negras. Em seus textos, Carneiro critica a universalização da categoria “mulher” nos discursos feministas e jurídicos, destacando a invisibilidade das especificidades das mulheres negras e suas lutas no âmbito da justiça. Essa perspectiva é vital para o pensamento jurídico crítico, pois desafia a neutralidade do Direito e expõe suas falhas ao lidar com questões de desigualdade racial e de gênero.

Lélia Gonzalez, uma das mais proeminentes intelectuais negras do Brasil, também oferece contribuições significativas para o pensamento jurídico crítico, especialmente em sua crítica à ideia de democracia racial. Gonzalez argumenta que o mito da democracia racial no Brasil serve para ocultar as profundas desigualdades e violências que a população negra enfrenta, inclusive no sistema de justiça.

Sua crítica ao racismo institucional, que permeia as práticas jurídicas e a aplicação da lei, é essencial para o entendimento de como o Direito participa ativamente na manutenção de estruturas de poder racializadas.

Gonzalez<sup>12</sup> reconhece a influência da cultura negra nas Américas e defende um posicionamento político-cultural que enfrente a opressão racial de forma sistêmica, inclusive no âmbito jurídico. Ao introduzir essa perspectiva, ela ilumina como o Direito brasileiro historicamente marginalizou as populações negras, mascarando sua atuação sob a falsa premissa da neutralidade racial.

diretrizes e mecanismos para as mulheres terem maior representatividade em cargos de chefia, comissões e eventos institucionais. Além disso, a iniciativa está alinhada ao 5º Objetivo de Desenvolvimento Sustentável da ONU, que visa à igualdade de gênero.

9 PRADO, Suelen Girote do. Mulheres negras em movimento: anos 80 e 90, a intelectualidade e ação política de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. ANPUH – 30º Simpósio Nacional de História. Recife, 2019.

10 PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. *Preconceito racial e igualdade jurídica no Brasil*. Campinas: Julex, 1989.

11 CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

12 GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



Entre outras resoluções com vistas ao aumento da participação feminina no Judiciário, o CNJ aprovou a Resolução nº 525 em setembro de 2023, focada em uma ação afirmativa que reserva às mulheres, especificamente às juízas de primeiro grau, o direito de concorrer a vagas nos tribunais de segundo grau pelo critério de merecimento. A resolução determina que tribunais estaduais, federais e do trabalho, onde a representação feminina não atinja o mínimo de 40%, devem alternar editais mistos e exclusivos para mulheres, com a observância das políticas de cotas raciais já estabelecidas.

Essa medida se aplica às vagas abertas a partir de janeiro de 2024 e permanece em vigor até que a paridade de gênero seja alcançada. A política prevê a formação de listas tríplexes exclusivas para mulheres, em adição à lista mista tradicional, como medida temporária para promover a igualdade substantiva.

O CNJ, através do Comitê de Incentivo à Participação Institucional Feminina no Judiciário, acompanha a implementação da resolução. A edição recente do evento “Mulheres na Justiça”,<sup>13</sup> em setembro de 2024, celebrou os avanços alcançados, como as conquistas das magistradas promovidas a desembargadoras por meio das listas exclusivas, evidenciando o impacto positivo da Resolução nº 525 na trajetória profissional das mulheres na magistratura brasileira.

Em dezembro, a Resolução CNJ nº 540 determinou que os órgãos do Poder Judiciário deverão, sempre que possível, assegurar uma participação equitativa de homens e mulheres, considerando uma perspectiva interseccional que considera raça e etnia. Assim, é preciso garantir que, pelo menos, 50% das vagas sejam ocupadas por mulheres, tanto em atividades jurisdicionais e administrativas, quanto na designação para cargos de liderança e assessoria.

Esse regulamento abrange, inclusive, as indicações para direção de foros, a formação de comissões, comitês e grupos de trabalho, as composições de me-

tas em eventos institucionais, além das contratações de estagiários e de serviços terceirizados. Segundo os dados mais recentes, a proporção entre servidores e servidoras é similar à da população geral brasileira, com uma participação feminina de 53,5%.

A maioria dessa presença feminina concentra-se na Justiça Estadual (56,9%) e na Justiça Eleitoral (53,5%), enquanto percentuais menores são observados na Justiça do Trabalho (42,6%), na Justiça Militar Estadual (47,1%), nos Tribunais Superiores (48,6%) e na Justiça Federal (49%).

Entretanto, no quadro da magistratura, as mulheres representam apenas 36,8%, em contraste com 59,8% de magistrados homens. Os tribunais estaduais com mais juízas são os do Rio de Janeiro (TJRJ), com 48,7%, Rio Grande do Sul (TJRS), com 46,6%, e Sergipe (TJSE), com 44,3%.

Entre os segmentos, somente a Justiça do Trabalho tem uma proporção de magistradas (39,7%) superior à média nacional de 36,8%. Os índices mais altos de presença feminina estão no Tribunal Regional do Trabalho da 2ª Região (TRT-2), com 58,7%, no TRT-6, com 53,8%, e no TRT-1, com 53,1%. Na Justiça Federal, o Tribunal Regional Federal da 2ª Região (TRF-2) lidera em representação feminina na magistratura, com 39,5%.<sup>14</sup>

Portanto, se a questão da representatividade das mulheres no sistema de justiça brasileiro permanece um desafio crítico, a representatividade de mulheres negras nesse sistema é ainda mais preocupante. De acordo com dados do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) de 2021, as mulheres negras representavam apenas 6% do total de magistrados no país. Considerando que, segundo o relatório *Justiça em Números* 2024, há 14,25% de magistrados negros no Brasil, e, considerando que as mulheres negras constituem cerca de 28% da população brasileira, é evidente a sub-representação desse grupo no Poder Judiciário.

13 CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). *Mulheres na Justiça: magistradas destacam ações e desafios da paridade no Judiciário*. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/mulheres-na-justica-magistradas-destacam-acoes-e-desafios-da-paridade-no-judiciario/>. Acesso em: 28 out. 2024.

14 CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). *Justiça em Números aponta sub-representação feminina e de pessoas negras na magistratura*. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/justica-em-numeros-aponta-sub-representacao-feminina-e-de-pessoas-negras-na-magistratura/>. Acesso em: 29 out. 2024.

## 6 Desafios para a implementação de um Direito transformador

O pensamento jurídico crítico no Brasil tem sido enriquecido pelas vozes e contribuições de intelectuais negras que, ao revisitarem questões de raça e gênero, desafiam as bases tradicionais do Direito.

Apesar das valiosas contribuições das intelectuais negras, o campo jurídico ainda encontra resistência em adotar plenamente suas perspectivas. A tradição positivista do Direito, que enxerga as normas jurídicas como objetivas e neutras, continua a marginalizar abordagens críticas que buscam expor os vieses estruturais presentes nas leis e na aplicação da justiça.

Um dos maiores desafios apontados pelas intelectuais negras é a dificuldade em traduzir teorias críticas para a prática jurídica cotidiana. Embora conceitos como interseccionalidade e racismo institucional estejam cada vez mais presentes nas academias de Direito, ainda há um longo caminho para que esses debates influenciem a formação de novos juristas e as decisões judiciais. O pensamento jurídico crítico, guiado pelas ideias dessas intelectuais, aponta para

a necessidade de um Direito que consiga transformar realidades e enfrentar as injustiças históricas de maneira integrada.

Essas intelectuais nos mostram que a construção de um Direito verdadeiramente inclusivo passa, necessariamente, por uma crítica profunda às estruturas racistas e patriarcais que ainda orientam a aplicação da lei no Brasil. O futuro do pensamento jurídico depende, em grande parte, de como conseguiremos incorporar essas reflexões em nossas práticas cotidianas, de modo a garantir que o sistema de justiça atenda a todas as parcelas da população, especialmente aquelas que historicamente foram silenciadas.

O presente artigo demonstra a histórica luta da mulher negra brasileira, denotando que o Direito, longe de ser neutro, é um campo de disputa política que precisa ser transformado para promover justiça real e equitativa. O desafio agora é garantir que essas vozes sejam ouvidas e que suas contribuições se reflitam em mudanças concretas nas práticas jurídicas.

## Conclusão

O presente artigo explora o avanço das mulheres na superação de barreiras e desafios em diversas áreas, destacando as especificidades enfrentadas por mulheres negras, como a disparidade salarial, a sub-representação em cargos de liderança e a violência.

A promoção da equidade racial e de gênero deve ser uma causa coletiva, uma vez que o racismo é uma das formas de segregação presentes na sociedade brasileira. O combate a esse cenário busca construir uma nação inclusiva, onde a igualdade de oportunidades seja concreta e acessível a todos. A Constituição Federal, em seu artigo 5º, prevê a igualdade de todos perante a lei, porém alcançar uma igualdade plena demanda considerar a diversidade de origens, gêneros, idades e características individuais que compõem a sociedade.

A violação da igualdade ocorre não ao reconhecer as diferenças, mas ao adotar um tratamento discriminatório ou degradante. Nesse sentido, promover

o acesso de mulheres negras ao Judiciário é uma questão de justiça e inclusão.

O fortalecimento de uma cultura de equidade racial exige um compromisso intencional e responsável para dismantelar o racismo estrutural por meio de medidas específicas e concretas, que garantam a representação e o desenvolvimento de grupos historicamente marginalizados.

O combate diário ao racismo é fundamental para a promoção de uma justiça social igualitária. Embora o combate às injustiças e desigualdades sociais dependa de uma atuação conjunta de diferentes esferas da sociedade, o Estado tem a responsabilidade de criar condições para promover a equidade racial e de gênero. Políticas afirmativas e uma legislação fortalecida são essenciais para garantir que todas as pessoas tenham acesso a iguais oportunidades e possam exercer plenamente seus direitos.



Ademais, a educação desempenha papel fundamental na promoção da equidade de gênero e racial. Por esse motivo, o presente artigo também evidencia a importância do legado de juristas e intelectuais negras, que, ao enfrentarem o racismo ao longo de suas trajetórias, corroboram para a construção de um Judiciário mais justo. Suas contribuições vão além do meio acadêmico, promovendo uma nova visão de justiça social e inspirando outras mulheres a confrontarem barreiras institucionais.

Por meio da criação de conhecimento crítico, incentivo à mentoria e representatividade e contribuição em políticas públicas, essas intelectuais fortalecem a presença das mulheres negras no sistema judiciário brasileiro.

Apesar dos avanços, as mulheres negras ainda enfrentam desafios consideráveis, como desigualdade no mercado de trabalho, acesso restrito a posições de poder e violência racial e de gênero. A luta por políticas

públicas eficazes que confrontem o racismo estrutural, incluindo a desigualdade econômica e a violência, permanece uma prioridade essencial para essas mulheres.

Para tais contribuições terem impacto, as instituições jurídicas e educacionais precisam manter um compromisso constante com práticas inclusivas e aumentar a presença de mulheres negras em posições de poder.

Por fim, embora o esforço dessas mulheres seja contínuo e relevante, persiste uma necessidade urgente de ampliar a representatividade de mulheres e pessoas negras na produção de conhecimento e em cargos de decisão, especialmente no Judiciário, pois essa representatividade impacta diretamente a redução das desigualdades.

Somente um Judiciário verdadeiramente diverso e inclusivo promoverá uma justiça mais equitativa e representativa, valorizando as vozes e perspectivas das intelectuais negras.

Referências bibliográficas

ARRAES, Jarid. *As lendas de Dandara*. Porto Alegre: Liro Editora Livre, 2015.

CAETANO, Janaína Oliveira; CASTRO, Helena Carla. Dandara dos Palmares: uma proposta para introduzir uma heroína negra no ambiente escolar. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, v. 14, n. 27, p. 153-179, 2020. DOI: 10.30612/rehr.v14i27.12106. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/historiaemreflexao/article/view/12106>. Acesso em: 29 out. 2024.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARNEIRO, Edson. *O Quilombo dos Palmares*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). *Justiça em números 2024*/Conselho Nacional de Justiça. Brasília: CNJ, 2024.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (CNJ). *Diagnóstico da participação feminina no Poder Judiciário*. Brasília: CNJ, 2019. Disponível em: <https://www.cnj.jus.br/wp-content/uploads/2021/08/relatorio-participacaofeminina.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2024.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. *Participação feminina na magistratura: atualizações 2023*. Brasília: CNJ, 2023. Disponível em: <https://sl1nk.com/lnuvC>. Acesso em: 22 jul. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas* [online], Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?lang=pt#>. Acesso em: 29 out. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. *In: VV AA Cruzamentos: raça e gênero*. Brasília, Unifem, 2004.

DE CAMPOS, Carmen Hein. Sistema de justiça e perspectiva de gênero no Brasil: avanços e resistências. *In: Anais do Seminário Internacional Gênero e Direito – Desafios para a despatriarcalização do sistema de justiça na América Latina*. Adriana Ramos de Mello (Org.). Rio de Janeiro: Escola da Magistratura do Rio de Janeiro – EMERJ, 2018.

DOS SANTOS, Andréia Beatriz Silva. *Dandara dos Palmares: a mulher negra e a luta pela liberdade*. São Paulo: Instituto Geledés, 2021.

FIRMINA DOS REIS, Maria. *Úrsula*. São Luís: Tipografia do Progresso, 1859.

FIRMINA DOS REIS, Maria. *Cantos à beira-mar*. São Luís: Tipografia Maranhense, 1871.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo: Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). *Atlas da violência*. Brasília: IPEA, 2024.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 1960.

LITERAFRO – O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. *Maria Firmino dos Reis*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/322-maria-firmina-dos-reis>. Acesso em: 24 out. 2024.

MACHADO, Uirá. Mulheres negras são minoria da minoria no Judiciário brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/02/mulheres-negras-sao-minoria-da-minoria-no-judiciario-brasileiro.shtml>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MOVIMENTO MULHERES NEGRAS DECIDEM. *Mulheres negras pela transformação do Poder Judiciário – Relatório de análise. Brasil*, 2023. Disponível em: <https://mulheresnegrasdecidem.org/wp-content/uploads/2023/09/ESTUDOMNJ.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2024.

OLIVEIRA, Leonardo Alves de. *Descubra Dandara dos Palmares*. Disponível em: <https://sites.usp.br/pet/ocupa/mulheridades-6/>. Acesso em: 29 out. 2024.

PIMENTEL, Silvia. PANDJIARJIAN, Valeria. *Percepções das mulheres em relação ao Direito e à Justiça: legislação, acesso e funcionamento*. Imprensa: Porto Alegre, S. A. Fabris, 1996.

PINTO, Camila Batista. *Raça e gênero: parâmetros e vozes sobre acesso à Justiça*. Disponível em: <https://sl1nk.com/dYPX0>. Acesso em: 28 jun. 2024.

PRADO, Suelen Girote do. Mulheres negras em movimento: anos 80 e 90, a intelectualidade e ação política de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. *ANPUH – 30º Simpósio Nacional de História*. Recife, 2019.

PRUDENTE, Eunice Aparecida de Jesus. *Preconceito racial e igualdade jurídica no Brasil*. Campinas: Julex, 1989. 282 p.

REIS, João José. *A escravidão e os escravizados no Brasil*. São Paulo: Ática, 2006.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *Sur – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/revista-digital/artigo/85/feminismo-negro>. Acesso em: 25 out. 2024.

WANDERMUREM, Isadora. Quem são as personalidades negras atuais da luta contra o racismo no Brasil, Nós, São Paulo, 20 nov. 2023. Disponível em: <https://l1nk.dev/NwKlq>. Acesso em: 1º ago. 2024.



# POR QUAL MOTIVO AINDA DEVEMOS MANTER O FOCO NAS MULHERES NEGRAS AMEFRICANAS?

DIONE O. MOURA<sup>1</sup>

Lições que aprendemos com Esperança Garcia, Lélia Gonzalez e o projeto *Cartas para o amanhã*

Em plena segunda década do século XXI, ainda há os e as que tratam a defesa dos direitos das mulheres, especialmente das mulheres negras, como *blá blá blá* ou *mi mi mi*. Há até os que consideram que a defesa dos direitos das mulheres seja algo como um “modismo”. Contudo, os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no Censo Demográfico de 2022, colocam ao chão os castelos de areia do negacionismo racial: nós, população negra brasileira, somos 55% da sociedade, compreendidas as pessoas que se autodeclaram negras (pardos e pretos).

A população negra brasileira atual, descendente do processo de escravização iniciado no período colonial e que vigorou no Brasil por mais de trezentos anos, ainda guarda as marcas socioeconômicas e de exclusão do período escravocrata.

Neste ensaio, iremos buscar conexões em três momentos da história das mulheres negras e do movimento negro de mulheres. O momento um é a Carta de Es-

perança Garcia. O momento dois é a vivência de Lélia Gonzalez e a sua definição de amefricanidade (1988). O momento três são as vivências de universitárias do projeto *Cartas para o amanhã: vigilância comemorativa – Lélia Gonzalez*, o qual realizamos com estudantes na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, nos últimos três anos. O objetivo do relato comparativo era o de identificar a presença de estratégias de resistência típicas do que Lélia Gonzalez nomeou como amefricanidade.

O que esses três momentos, separados pelo tempo e unidos pelo fio da sócio-história, trazem de marcas da categoria político-cultural amefricanidade, conceituada por Lélia?

Essa é a reflexão que guiará este ensaio, em diálogo com as importantes reflexões ensejadas no ano de 2024 da Cátedra FGV Pequena África, as quais tivemos o privilégio de vivenciar como participante da Comissão Consultiva, a convite da Fundação Getulio Vargas (FGV).

## 1 A carta de Esperança Garcia

O Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (CFOAB), em 25 de novembro de 2022, motivado pelo *Dossiê Esperança Garcia: símbolo de resistência na luta pelo direito* (Sousa *et al.*, 2017), reconheceu Esperança Garcia, mulher negra escravizada, como a primeira advogada brasileira:

“Que Esperança Garcia seja reconhecida como a primeira advogada brasileira. Para homenagear a história de Esperança Garcia, nada mais justo que reconheçamos agora a importância e declarar que ela é, sim, a primeira advogada do Brasil”, disse Beto Simonetti, presidente do CFOAB. Os conselheiros federais e a direção nacional da Ordem aplaudiram de pé o encaminamento. (OAB, 2022)

A *Carta de Esperança Garcia* – que doravante denominaremos como *Carta de Esperança* – veio a conhecimento público a partir de pesquisa do historiador Luiz Mott, que a localizou no Arquivo Público do Estado do Piauí. O *Dossiê Esperança Garcia* (Sousa *et al.*, 2017, p. 7) destaca que a resistência da escravizada, representada pela própria *Carta de Esperança*, “conviveu com outras **estratégias de resistência** e luta contra a escravidão” [grifo nosso]. E todo o dossiê está repleto de argumentos densos e históricos do significado da *Carta de Esperança* como uma estratégia de resistência, dentre outras do povo escravizado. O entendimento da *Carta de Esperança* como uma estratégia de resistência a coloca no campo do conceito de amefricanidade, proposto por Lélia Gonzalez (1988).

A seguir, apresentamos a redação original (digitada) da *Carta de Esperança*, assim como sua versão para o português moderno, na forma em que consta no repositório do Instituto Esperança Garcia.

Eu Sou hua escrava de V.S administração do Cap.<sup>am</sup> Anto<sup>o</sup> Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap.<sup>am</sup> p<sup>a</sup> Lá foi administrar, q. me tirou da Fazd<sup>a</sup> dos algodois, onde vevia co meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo m<sup>to</sup> mal.A primeira hé q. há grandes trovoadas de pancadas enhum Filho meu sendo huã criança q lhe fez estrair sangue pella boca, em min não poço esplicar q Sou hu colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds esCapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confeçar a tres annos. E huã criança minha e duas mais por Batizar. Pello ã Peço a V.S pello amor de Ds e do Seu Valim ponha aos olhos em mim ordinando digo mandar a Porcurador que mande p. a Faz<sup>da</sup> aonde elle me tirou pa eu viver com meu marido e Batizar minha Filha De V.Sa. sua escrava Esperança Garcia.<sup>2</sup>

Eu sou uma escrava de Vossa Senhoria da administração do Capitão Antônio Vieira do Couto, casada. Desde que o capitão lá foi administrar que me tirou da fazenda algodões, onde vivia com o meu marido, para ser cozinheira da sua casa, ainda nela passo muito mal.A primeira é que há grandes trovoadas de pancadas em um filho meu sendo uma criança que lhe fez extrair sangue pela boca, em mim não posso explicar que sou um colchão de pancadas, tanto que caí uma vez do sobrado abaixo

<sup>1</sup> Diretora, pesquisadora e professora titular da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UnB). É pioneira na implementação do projeto de cotas raciais na universidade, aprovado em 2003. Doutora em Comunicação e mestra em Ciências da Informação pela UnB, a sua pesquisa sobre cineastas negros brasileiros foi a primeira a tratar do tema no Brasil. Trabalha com jornalismo, identidade racial, gênero e comunicação científica, com ênfase na análise crítica dos impactos sociais da notícia.

<sup>2</sup> Fonte original: <https://esperancagarcia.org/a-carta/>.



peiada; por misericórdia de Deus escapei. A segunda estou eu e mais minhas parceiras por confessar há três anos. E uma criança minha e duas mais por batizar. Peço a Vossa Senhoria pelo amor de Deus ponha aos olhos em mim ordenando digo mandar ao procurador que mande para a fazenda de onde me tirou para eu viver com meu marido e batizar minha filha.<sup>3</sup>

O Dossiê *Esperança Garcia* (Sousa *et al.*, 2017) delinea o aspecto da estratégia de narrativa de Esperança Garcia, em que usa de recursos de argumentação para reivindicar a liberdade. Por esse motivo, a Comissão que elaborou o dossiê considerou pertinente reivindicar para Esperança Garcia o reconhecimento simbólico como advogada perante a OAB-PI:

É na convicção dessa postura ativa da população negra e representada por essa **mulher** – Esperança Garcia – que o presente dossiê se destina a fundamentar a solicitação de **reconhecimento simbólico** de Esperança Garcia como advogada para contribuir com as lutas por **justiça racial** e pela **visibilidade do povo negro** como importantes protagonistas da nossa história. (SOUSA *et al.*, 2017, p. 10) [Grifos nossos]

A Comissão da Verdade da Escravidão Negra da OAB-PI elegeu como objetivo da gestão 2016-2018, como relata o dossiê, “tematizar a verdade da escravidão negra a partir da escravizada Esperança Garcia, no Projeto Esperança Garcia, e tematizar o legado da escravidão negra na violência urbana que emerge como extermínio da juventude negra” (Sousa *et al.*, 2017, p. 10).

E, pela ação dessa Comissão, a *Carta de Esperança* deixou de ocupar um lugar mais pontual de “carta”, ocupando o papel de “petição”. Essa conclusão de que a *Carta de Esperança* se configura como uma petição responde à pergunta original da Comissão: “Qual a natureza jurídica da Carta de Esperança Garcia?” (Sousa *et al.*, 2017, p. 11).

A potência que vemos no documento prossegue a ecoar, como diz o dossiê da OAB-PI nas “Esperanças Garcias”, sendo as mulheres negras brasileiras que reivindicam seus direitos e nas advogadas negras que estão em busca da construção de um mundo mais igualitário e justo para todas e todos. Não seriam es-

tas novas “Esperanças Garcias” as mulheres negras do século XXI, também porta-vozes da amefricanidade, no sentido preceituado por Lélia Gonzalez?

Não seria, desde sempre, a própria escravizada Esperança Garcia uma das precursoras da amefricanidade, quando Lélia Gonzalez anuncia que a amefricanidade, enquanto estratégia de resistência, foi criada exatamente nos movimentos de aquilombamentos e resistência do povo negro escravizado nas Américas? As gerações de mulheres universitárias, amefricanas negras e não negras da segunda década do século XXI, também não ecoariam ligações históricas com Esperança Garcia e Lélia Gonzalez por meio da resistência própria da amefricanidade enquanto categoria político-cultural?

O projeto *Cartas para o amanhã* responde positivamente a tais questionamentos, e foi exatamente o nome de Lélia Gonzalez que surgiu como vigilância comemorativa para a sua assinatura. Além dela, Esperança Garcia deu nome a uma das campanhas de divulgação do projeto (figuras 1 e 2).

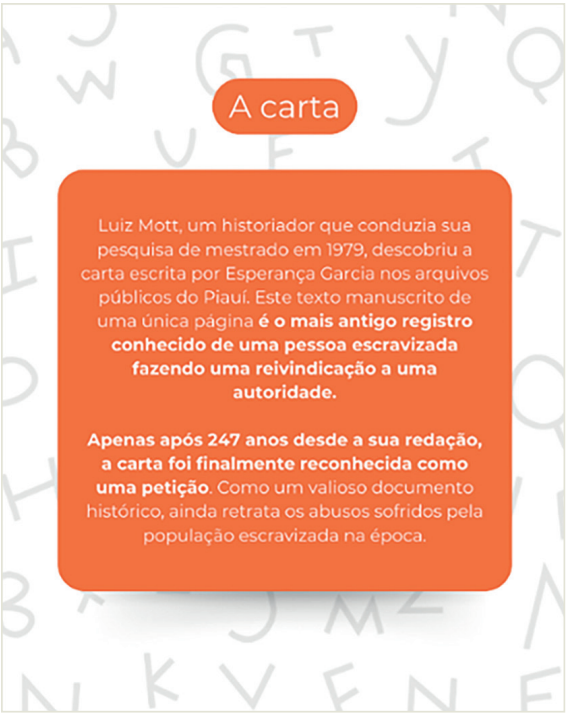


Figura 1 - Card do projeto *Cartas para o amanhã*, inspirado em Lélia Gonzalez, celebra a Carta de Esperança Garcia, unindo gerações desde a perspectiva da amefricanidade.



Figura 2 - Card com a Carta de Esperança Garcia  
Fonte: Arte da estudante Giovanna Silva.  
Imagem original da Carta: foto de Paulo Gutemberg.  
Disponível em: <https://esperancagarcia.org/a-carta/>.  
Acesso em: 10 de dez. 2023.

## 2 A base conceitual da amefricanidade por Lélia Gonzalez

Lélia Gonzalez relata que a reflexão que resultou na definição da categoria político-cultural de amefricanidade se iniciou com os estudos que realizou desde os anos 1980, que prosseguiram por toda a década, quando a autora analisou os fenômenos do racismo, do sexismo e desenvolveu os fundamentos sobre o feminismo afro-latino-americano.

Em entrevista que realizamos, em 2019, com Rubens Rufino, economista e filho de Lélia, ele destacou a determinação da antropóloga em suas pesquisas sobre a produção de uma epistemologia reconhecidamente afrocentrada, vivenciando de forma intensa o liame com as matrizes culturais do continente africano e a chegada da população negra escravizada ao Brasil:

O que eu posso dizer dela é que a determinação dela era uma coisa impressionante. Ela [...], quando na verdade se descobriu efetivamente uma mulher negra, buscou ter um conhecimento novo quanto ao significado do negro no Brasil. Ela estudou muito sobre a África, ela era uma tremenda estudiosa. Ela inclusive, depois da relação com as religiões de matriz africana, ela leu *Os orixás*, ela fez Psicanálise para poder entender. O mais importante é essa militância que ela exerceu; ela abriu mão da vida pessoal dela em busca da melhora, da igualdade, numa sociedade mais justa, principalmente para o povo negro. Isso foi determinante na vida dela. (RUFINO, 2019)

3 Transcrição da carta em português atual (tradução livre). Fonte original: <https://esperancagarcia.org/a-carta/>.



Faz-se importante destacar essa dinâmica de Lélia Gonzalez a partir de uma epistemologia que sorvia a vivência empírica do movimento negro e do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro dos anos 1980, como também nos relata Rufino:

Olha, isso aí, começou foi muito na época da fundação do Movimento Negro, começaram as reuniões lá em casa. Tinham as reuniões do Movimento Negro [MNU] e as reuniões das mulheres negras. Eu tinha 16-17 anos (...), fora outras coisas que eu também participava com ela, que ela me levava. Por exemplo, pelo menos uma vez aos sábados, íamos no *Teatro Opinião* lá no Rio de Janeiro, em Copacabana. O *Teatro Opinião* era onde se reuniam os negros intelectuais, artistas e tal. Faziam reuniões para discutir, debater o Movimento Negro. (RUFINO, 2019)

Retomamos aqui, de forma complementar, pois pertinente, a pesquisa de estágio de pós-doutorado que realizamos no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (UnB), sob supervisão da professora Tânia Mara Campos de Almeida. Nesse projeto, após exaustivo levantamento que incluiu a revisão de literatura, assim como a pesquisa de documentos digitais e videográficos sobre Lélia, partimos para outra etapa, que se constituiu como uma cartografia, considerando os *lugares de memória* (Nora, 1993) dessa grande pensadora.

Rastreamos documentos e material audiovisual em instituições nas quais Lélia atuou, entre elas a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), assim como o portal Projeto Memória Lélia Gonzalez. Desta forma, sintetizamos a biografia de Lélia Gonzalez:



Figura 3 - Lélia Gonzalez: papel multiplicado como professora, intelectual e militante fundadora do Movimento de Mulheres Negras e do Feminismo Negro. Foto do acervo da família

A eminência de Lélia González em várias áreas de saber e atuação política já vem sendo reconhecida no país e no exterior desde seu falecimento em 1994. Em linhas gerais, sua biografia tem sido assim descrita: mineira, de Belo Horizonte (MG), morre aos 59 anos no Rio de Janeiro (RJ), onde esteve a maior parte da vida. Graduada em História e Filosofia pela Universidade do Estado da Guanabara (UEG, atual Universidade Estadual do Rio de Janeiro, UERJ), mestra em Comunicação Social e doutora em Antropologia, foi professora da rede pública, do ensino médio no Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (UEG) e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), onde chefiou o Departamento de Sociologia e Antropologia. Contribuiu com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), o Coletivo de Mulheres Negras Nzinga e o do Olodum. Integrou o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), de 1985 a 1989. Foi candidata a deputada federal pelo Partido dos Trabalhadores (PT), ficando como primeira suplente. Nas eleições de 1986, candidatou-se a deputada estadual e deputada federal pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT), ficando novamente como suplente. (MOURA e ALMEIDA, 2019, p. 28)

### 3 Cartas para o amanhã

O projeto *Cartas para o amanhã: vigilância comemorativa – Lélia Gonzalez*, que coordeno, é uma linha de pesquisa em um projeto integrado, também de pesquisa, acerca do perfil das jornalistas negras brasileiras. Lélia Gonzalez surgiu como o nome mais citado nas pesquisas de campo com jornalistas negras brasileiras, a partir de questionário aplicado presencialmente, quando foi solicitado que citassem até três nomes de feministas negras. Após essa fase de encontro empírico, aprofundamos em busca de informações para melhor compreender como Lélia Gonzalez demarcou o seu papel fundador no feminismo negro, repetidamente ecoado nas falas e nos depoimentos das jornalistas negras contactadas durante a pesquisa.

Por fim, em 2021, a Universidade de Brasília (UnB) lançou editais convidando docentes a se inscreverem em projetos de pesquisa e extensão como etapa preparativa para a efeméride dos 60 anos da universidade, celebrados em 2022. A proposição de se fazer um projeto utilizando cartas tem origem na constatação da importância do gênero “carta” na luta de mulheres negras e no feminismo negro, uma vez que os atos de vigilância comemorativa (NORA, 1993) são resultados de um esquecimento prévio.

Somente grupos historicamente esquecidos, como o das mulheres negras, precisam/demandam/carecem de ações de vigilância comemorativa. E, a partir dessa constatação, decidimos conceber o projeto *Cartas para o amanhã: vigilância comemorativa – Lélia Gonzalez*, no qual a comunidade acadêmica e a comunidade externa são convidadas a escreverem cartas para as futuras estudantes negras e indígenas dos próximos 60 anos da UnB: as cartas para o amanhã.

A seguir, apresentamos alguns relatos de estudantes universitárias da UnB que participaram do projeto em 2023:

#### Ana Carolina de Jesus Freitas, relato de 11 de dezembro de 2023:

Minha participação ao longo do semestre contribuiu significativamente para o meu aprendizado e para o ambiente colaborativo da disciplina. Tive uma experiência única de **acolhimento e compreensão**, as reuniões se tornaram um momento de tranquilidade no meu dia. Me sinto honrada em fazer parte de um projeto tão significativo e necessário. O conhecimento adquirido ao ter **contato com as cartas**, com as colegas e com a professora foi imensurável, termino o semestre grata e ansiosa pelo livro finalizado. (FREITAS, 2023) [Grifos nossos]

#### Tainá Alves, relato de 11 de dezembro de 2023:

Durante o último semestre de 2023 pude conhecer melhor o projeto *Cartas para o amanhã* e então, em aulas, pude conhecer mais sobre **o pensamento de Lélia Gonzalez e seus ensinamentos**. No projeto, escrevemos cartas, literalmente, cartas para as futuras estudantes negras, indígenas e quilombolas da UnB. *Cartas para o amanhã* homenageia os ensinamentos da pensadora e historiadora Lélia Gonzalez, tendo como objetivo **reduzir o esquecimento e a invisibilidade de mulheres negras e indígenas** da comunicação (jornalistas, cineastas, publicitárias, comunicadoras enfim) e também de mulheres negras e indígenas de outros campos de conhecimento. Além de estar produzindo um livro sobre o projeto, que representa as e os estudantes negros que estão aqui, e futuras e futuros estudantes negras e negros que estão por vir para a UnB. (ALVES, 2023) [Grifos nossos]



Giovanna Silva, relato de 5 de dezembro de 2023:

Acredito firmemente que a disciplina desempenha um papel crucial no entendimento **das emoções e experiências de estudantes negros e indígenas** na Universidade de Brasília. Além disso, contribui para a promoção da cultura e das obras de autoras e autores negros por meio de participações em feiras, encontros e palestras. (SILVA, 2023) [Grifos nossos]

Dessa forma, concluímos o ensaio constatando a historicidade que une a categoria político-cultural de amefricanidade, proposta por Lélia Gonzalez, a luta de Esperança Garcia, reconhecida como a primeira advogada negra no Brasil, e as jovens universitárias do projeto *Cartas para o amanhã*.

Três momentos históricos distintos de mulheres negras unidas pelo indelével fio do tempo, iniciado em uma caminhada distante desde o continente africano, pousada na América nomeada por Lélia Gonzalez. E cá, nessa América, estão as mulheres amefricanas, hoje também muito potentes em áreas que estudamos em grupos de pesquisa com a participação de colegas docentes e estudantes da UnB e da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

Nessas parcerias, identificamos a força e a presença das mulheres negras na mídia negra, por meio do Mapa da Mídia Negra Brasileira (MNPB), e também das mulheres negras e indígenas atuando como *podcasters* nas regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil. O mesmo cenário vemos na criação da *Rede de Pesquisa Antonietas*, da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). São iniciativas que podem ser melhor compreendidas sob a lente da categoria político-cultural amefricanidade de Lélia Gonzalez (1988).

Assim permanece, floresce e expande-se a amefricanidade. Oportuno, pois, trazermos esse ensaio para o contexto da Cátedra FGV Pequena África 2024, em sintonia com os propósitos inaugurais do programa em valorizar o papel e o lugar das mulheres negras no Brasil.

Referências bibliográficas

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, n. 92/93, 1988, p. 69-82.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo Demográfico de 2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

MOURA, Dione Oliveira; ALMEIDA, Tânia Mara Campos de. Ancestralidade, interseccionalidade, feminismo afrolatinonamericano e outras memórias sobre Lélia Gonzalez. *Arquivos do CMD*, v. 8, n. 2, p. 27-45, jul./dez. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Proj. História*. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

OAB. Esperança Garcia é reconhecida pelo Conselho Pleno como a primeira advogada brasileira. *Notícias*. Brasília, 2022. Disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/60503/esperanca-garcia-e-reconhecida-pelo-conselho-pleno-como-a-primeira-advogada-brasileira>. Acesso em: 10 dez. 2023.

RUFINO, Rubens. *Entrevista a Dione Oliveira Moura*, 2019.

SOUSA, Maria Sueli Rodrigues; SILVA, Mairton Celestino. (Orgs). *Dossiê Esperança Garcia: símbolo de resistência na luta pelo direito*. Teresina: EDUFPI, 2017.



Foto de Cris Vicente



# CORPOREIDADE, CIVILIZAÇÃO E CULTURA

MUNIZ SODRÉ<sup>1</sup>

Na interlocução de anos com John Murungi, professor de Filosofia na Towson University, EUA, temo-nos posto de acordo sobre a premissa de que não se pode compreender a História Moderna sem colocar o corpo no centro da discussão, nem passar ao largo da responsabilidade da Teologia Cristã por essa supressão. Para ele, “o casamento forçado da Teologia com a Filosofia na Europa Medieval continua a obcecar a Filosofia europeia atualmente. O divórcio entre as duas ainda não foi concluído. O que passa por Filosofia poderia ser Teologia disfarçada”.

De fato, para nós, conforme desenvolvemos em texto mais extenso,<sup>2</sup> o moderno sujeito da consciência (cristã) deixa perder, na hegemonia da representação, a potência da intuição e da comunicação com a diversidade fenomênica. Decorre daí a grande importância outorgada ao corpo, já que não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território. Seja entre Nagôs ou entre Hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto as divindades. Corpo não se entende como um receptáculo passivo de forças da

alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segundo a qual “corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam”.

Se essa grande omissão da corporalidade é crônica no pensamento europeu, no Brasil revela-se particularmente aguda, por influência do aparelhamento de Estado da colonização portuguesa, para Freyre “uma nação quase não europeia: a sua mística de unidade ou de pureza foi de religião ou de *status* religioso – a religião católico-romana ou o *status* cristão – e não de raça.”<sup>3</sup> Argumentava que, no Brasil, “nenhuma minoria ou maioria étnica exerce de fato domínio cultural e social absoluto, sistemático e constante, sobre os elementos política e economicamente menos ativos ou menos numerosos da população.”<sup>4</sup> Freyre está parcialmente correto em sua proposição. Ele não se engana quanto à inexistência de um domínio cultural e social absoluto em virtude da forte heterogeneidade étnica e simbólica da população. Mas deixa de assinalar que o racismo brasileiro tem suas raízes eugenistas na minoria patrimonialista de pele clara que domina a correlação de forças econômicas e políticas na sociedade nacional.

Vale aqui frisar a diferença entre ideias como fatos intelectuais e ideias como realidades experienciadas na vida comum. No primeiro caso, as intelecções guiadas pelo propósito de estabelecimento global da verdade (o papel das estruturas e das instituições hegemônicas) encaminham-se para a formação do conceito de “cultura nacional”, o qual é um monopólio oficial de ideias, supostamente derivado de um determinado patamar civilizatório. No segundo, trata-se de saber que ideias e sentimentos nos movem na vida social, como reconhecemos e somos reconhecidos na concretude da dinâmica societária.

Essa é a dinâmica do povo ou, mais precisamente, da população ou massa, com a qual C.S. Stewart, oficial da marinha norte-americana que visitou o Brasil em meados do século XIX, se mostrou impressionado pelo “aspecto terrivelmente mestiço” da maioria. Vista de fora, a realidade imediata da agregação demográfica num território nacional é a de *gente* (número indeterminado de pessoas numa região), *populacho* ou então *massa* que, para Jacques Beauchard, é “uma quantidade densa de indivíduos próximos, mas subjetivamente separados”, oposta à multidão como “uma quantidade de indivíduos fisicamente e subjetivamente ligados uns aos outros”.<sup>5</sup>

Do ponto de vista social, massa é uma figuração pré-política e alheia a qualquer pretensão de verdade do espaço e da representação, como define Irving L. Horowitz: “As massas são aquelas pessoas excluídas da tomada de decisões em política, excluídas da propriedade ou da participação gerencial em negócios, ou indústria, não participantes em instituições educacionais e finalmente aquelas pessoas firmemente deixadas de fora do processo de poder”.<sup>6</sup>

Em contrapartida, povo remete à ideia de organização liberal das massas. O conceito de povo é o de uma realidade apenas suposta, que só existe quando politicamente inventada. É algo que se fabrica. Sob a égide da ideologia republicana, o que sempre produziu efeitos políticos é a ficção de povo.

Essa ideia (etimologicamente, tradução do grego *demos* para o latino *populus*) pertence, como nação, ao conceito de identidade coletiva. Na Grécia Antiga, o aglomerado genérico de colonos ou ocupantes de uma região era *ethnos*, ou seja, uma identificação coletiva a partir de fontes que são também critérios de pertencimento comunitário. São as fontes arcaicas, simbólicas e religiosas, as mais duráveis, as mais enraizadas, as menos “escolhidas”, indicativas da consciência que tem um grupo humano de diferenciar-se de outro em função de costumes, língua, crenças etc.

A modernidade ocidental inaugura uma distinção: *povo* é gente concebida como *demos* (e não como *ethnos*), portanto o princípio político que transforma a população (gente amontoada ou agregada) em sujeito de uma soberania ou de uma determinada autonomia frente ao poder de Estado. Povo é então uma forma dinâmica: mais do que *ser*, é *tornar-se* – um processo que produz o seu próprio sujeito.

No Brasil, as classes dirigentes sempre colocaram numa plataforma apenas étnica as nações afrodiaspóricas aqui chegadas sob a escravatura. Do século XVI até o seguinte, foram principais em Salvador, então capital do Brasil, as nações do grupo linguístico banto. Provinham majoritariamente da África subequatorial os Ambundo e os Bacongo, que predominaram na Bahia, ao passo que os Ovimbundo tinham presença mais forte em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

Mas a partir da segunda metade do século XVIII, quando o tráfico privilegiou a África superequatorial (Costa da Mina, Baía do Benim e outros), predominaram, entre a massa escrava, os contingentes humanos originários das regiões hoje correspondentes a partes da Nigéria e Benim (ex-Daomé), por onde se estendiam “nações” ou “cidades-estado” conhecidas como Anagó, Oyó, Ijexá, Ketu, Ifé e outras. Tudo isso constituía um complexo civilizatório, designado alternativamente pelos genéricos lorubá, Nagô ou ainda Sudanês, cujos reflexos culturais ficaram mais

1 Sociólogo, jornalista e professor emérito da Escola de Comunicação da UFRJ. Autor de livros como *Monopólio da fala* (1977) e *Pensar nagô* (2017), é referência em comunicação no Brasil. Fez estágio pós-doutoral na École des Hautes Études em Sciences Sociales, na França. Foi presidente da Fundação Biblioteca Nacional e é membro da Academia de Letras da Bahia. *Obá* de Xangô, tem reconhecimento internacional pelas importantes contribuições sobre a cultura e resistência da população afro-brasileira.

2 Cf. SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

3 FREYRE, Gilberto. A política exterior do Brasil e os fatores sociais e étnicos que a condicionam. In: *Novo mundo nos trópicos*. São Paulo: Global Editora, 2011, p. 199.

4 Ibidem.

5 Cf. ZYLBERBERG, Jacques. Macroscopie et microscopie des masses. In: *Masses et post-modernité*. Le Kremlin-Bicêtre: Meridiens Klincksieck, 1986, p. 16.

6 Cf. ZYLBERBERG, Jacques. Ibidem, p. 21.



bem delineados na Bahia. Esse complexo assinala um viés de supremacia por parte dos Jejes (Fon) e Nagôs. Mas nenhuma indicação de supremacia étnica apaga realmente a marca civilizatória forte de todas as outras etnias africanas.

Assim é que se pode assinalar a presença na História nacional de um “povo” diaspórico, correspondente a um paradigma civilizatório distante do modelo europeu centrado nos poderes da organização capitalista e da centralidade cultural da escrita. Esse paradigma é propriamente africano, compartilhado no Brasil por Bantos e Nagôs.<sup>7</sup> No paradigma afro, vigora o princípio (o mesmo de Gandhi na Índia) de que os seres humanos vivem segundo verdades estabelecidas pelo empirismo, pela razão e por intuições espirituais. É exatamente o contrário da radical separação cartesiana entre sujeito e objeto, em que o sujeito dominante é epistêmico e não empírico.

Aí vigora, portanto, o caráter corpóreo do saber, em que as ideias estão inextricavelmente ligadas a imagens, emoções e sentimentos. Não se sustenta nenhuma separação entre pensamento e forças não pensantes, isto é, entre conceitos e afetos transformadores, logo entre corpo e consciência. Esse encontro do conhecimento com o sentimento, o sentir-pensar, é posto no centro das “epistemologias do sul”, por Souza Santos,<sup>8</sup> em referência aos povos indígenas da América Latina e é reforçado por Zaratusstra, de Nietzsche: “Por trás dos vossos pensamentos e sentimentos, meu irmão, existe um senhor poderoso, um sábio desconhecido – tem por nome Si-mesmo; habita no vosso corpo, é o vosso corpo. Há mais sagacidade no vosso corpo do que na vossa melhor sabedoria”.<sup>9</sup> Esse sentir-pensar nada tem a ver com o chamado humanismo do corpo, o qual é uma ênfase na dimensão física (*jogging*, esportes ra-

dicais, fisiculturismo etc.), destinado a maximizar a vitalidade corporal, no limite, a produção de corpos customizados sob a égide do capital. Nas ditas epistemologias do Sul, “os corpos são corpos performativos e assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente. Ao agirem, agem sobre si mesmos: ao dizerem, dizem de si mesmos e para si mesmos”.<sup>10</sup> Por isso, frisa Souza Santos, “os corpos estão tanto no centro das lutas como as lutas estão no centro dos corpos”.

De fato, há em culturas tradicionais o “si mesmo” corporal, que consiste na sua potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não signica, de seu funcionamento. A língua árabe dispõe para ele de três palavras reveladoras: *jassad* (corpo inerte), *jism* (corpo vivo, em movimento) e *daat*,<sup>11</sup> que pode designar o “si corporal”, isto é, o corpo próprio enquanto componente fenomenológico da experiência singular do homem no mundo, irreduzível à instância psíquica e à representação linguística.

Nos dois primeiros casos (corpo inerte e corpo vivo), existe a diferença entre o “si mesmo” psíquico e o corpo. Desse modo, o corpo pode funcionar e agir corretamente sem que o si mesmo (enquanto autoconsciência) seja mobilizado. Já que esse corpo não pode se perceber na totalidade (os olhos perdem a percepção de partes internas e externas), a percepção total é privilégio do si mesmo, ou seja, da autoconsciência – psíquica – supervalorizada pela cultura ocidental cristã, que reduz o saber do corpo à dissecação do cadáver pela Medicina ou à mecânica do corpo em movimento.

Mas no que diz respeito ao pensar nagô, o corpo é primordialmente corporeidade, ou seja, intercorporeidade e potência de ser. Corporeidade não como substância da carne humana, mas como uma máquina de conexão das intensidades num plano imanen-

7 A argumentação relativa ao paradigma africano no Brasil provém de Muniz Sodré (*Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019).

8 Cf. SANTOS, Boaventura Souza. *O fim do império cognitivo* – a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2019, p. 135-157.

9 Ibidem, p. 157.

10 Ibidem, p. 138.

11 A palavra árabe *al daat* remete a outras com significados de alma, fragrância e essência/ipseidade, mas, ao mesmo tempo, conota “corpo humano”, “pessoa”, “ente” e “espírito”.

te ao grupo, um sujeito coletivo. É a coleção dos atributos de potência e ação, diferentemente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente de seus membros constitutivos.

Corporeidade é a condição própria do sensível, tal como na descrição de Boulaga, filósofo camaronês: “O sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo”.<sup>12</sup> Isso implica intercorporeidade, ou seja, não há corpo isolado ou individualizado, radicalmente separado da dimensão corpórea do outro. Corporeidade é construção do corpo humano comum, portanto da espacialidade, na qual os corpos se movimentam e se comunicam por vibrações ou irradiações.

Na memória grupal, além da representação da origem e da visão sinóptica de memórias individuais, atuam principalmente as representações suscitadas pela construção de um território específico, isto é, a espacialidade. A memória incide principalmente sobre um modo de ser e de pensar afetado pela territorialização que, no caso dos Nagôs, dá margem a vínculos comunitários particulares: é o *egbé* ou a comunidade litúrgica, ou seja, um local que contrai, por metáfora espacial, o solo mítico da origem e o

faz equivaler-se a uma parte do território histórico da diáspora, intensificando ritualmente as crenças e o pensamento próprios.

Não se trata exatamente de um espaço “social”, no sentido euromoderno do termo, mas ritualístico ou, nos termos de Sayad (sociólogo debruçado sobre os “paradoxos da alteridade” no fenômeno da emigração/imigração), de um “espaço nostálgico”. Descarta-se a acepção romântica de “nostalgia” em favor do anterior sentido médico dessa palavra, que implicava contaminação de afetos, portanto o lugar aberto a um largo espectro afetivo, “um espaço vivo, um espaço concreto qualitativa, emocional e passionadamente falando”.<sup>13</sup>

Revela-se plena aqui a importância do traço ontológico da *espacialidade*. O racismo divide os corpos em espaços separados, como se fossem partes antagonistas. Por isso, o racismo é sempre do corpo. A demonização do diferente começa com a destituição imaginária da presença de espírito e razão em seu corpo. A cor aparece em seguida como o marcador dessa semiose classificatória. Isso tem raízes no paradigma civilizatório consolidado na modernidade europeia e reforçado pelos poderes coloniais. Há materiais para uma reação teórica e prática no paradigma civilizatório afro.

12 EBOUSSI BOULAGA, Fabien. *La Crise du Muntu*. Paris: Présence Africaine, 1977, p. 211.

13 SAYAD, Abdelmalek. Le retour, élément constitutif de la condition de l'immigré. *Migrations et société*, v. X, n. 57, p. 9-45, 1988.



# DESCOLONIZANDO AS CIÊNCIAS E AS TECNOLOGIAS<sup>1</sup>

SONIA GUIMARÃES<sup>2</sup>

## RESUMO

Ensinam que a história da África começou com a escravidão, o que é mentira, pois a humanidade começou na África. Há 60 mil anos, havia no planeta da ordem de 2 mil indivíduos, e é graças a eles, às ciências e às tecnologias deles que estamos hoje aqui. Esses indivíduos eram africanos e viviam no sul da África. O geneticista Rush Spence Wells IV fez as pesquisas que resultaram no documentário *Family Tree*, no qual ele e a equipe, usando os resultados de DNAs, numa feira em Nova York, e mais 350 mil DNAs,<sup>3</sup> numa pesquisa de 4 anos, nos faz chegar a esses 2 mil indivíduos.

Além disso, o Dr. Cheikh Anta Diop, físico senegalês, desenvolveu a tese de doutorado em Física, na Universidade de Paris, em Sorbonne, publicada como o livro *The African Origin of Civilization Myth or Reality*, em que mostra e comprova que o povo civilizado que vivia há 5 mil anos era o africano.

**Palavras-chave:** história; África; ciências; tecnologias africanas.

<sup>1</sup> Este texto foi publicado originalmente no Caderno de artigos de trabalhos apresentados no II Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo: Desafios interdisciplinares: trilhas da resiliência, ocorrido entre 24 e 27 de setembro de 2019, em Santo Amaro, BA.

<sup>2</sup> Física, pesquisadora e professora titular do Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA). É a primeira mulher negra brasileira a obter doutorado em Física e a lecionar na instituição. Graduada e mestra em Física Aplicada pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Doutora em Materiais Eletrônicos pela Universidade de Manchester, Inglaterra. Pioneira na presença feminina e negra nas Ciências Exatas, atua na promoção da inclusão racial e de gênero na pesquisa científica brasileira.

<sup>3</sup> DNA, ou ADN em português, é a sigla para ácido desoxirribonucleico, um composto orgânico cujas moléculas contêm as instruções genéticas que coordenam o desenvolvimento e funcionamento de todos os seres vivos e de alguns vírus.



**“UMA RAÇA DE PESSOAS É COMO UM HOMEM INDIVIDUAL;  
ATÉ QUE USE SEU PRÓPRIO TALENTO, SE ORGULHE DE SUA  
PRÓPRIA HISTÓRIA, EXPRESSE SUA PRÓPRIA CULTURA,  
AFIRME SUA PRÓPRIA INDIVIDUALIDADE, ELA NUNCA PODERÁ  
SE REALIZAR SOZINHA.”**

**MALCOLM X**



Introdução

Family Tree

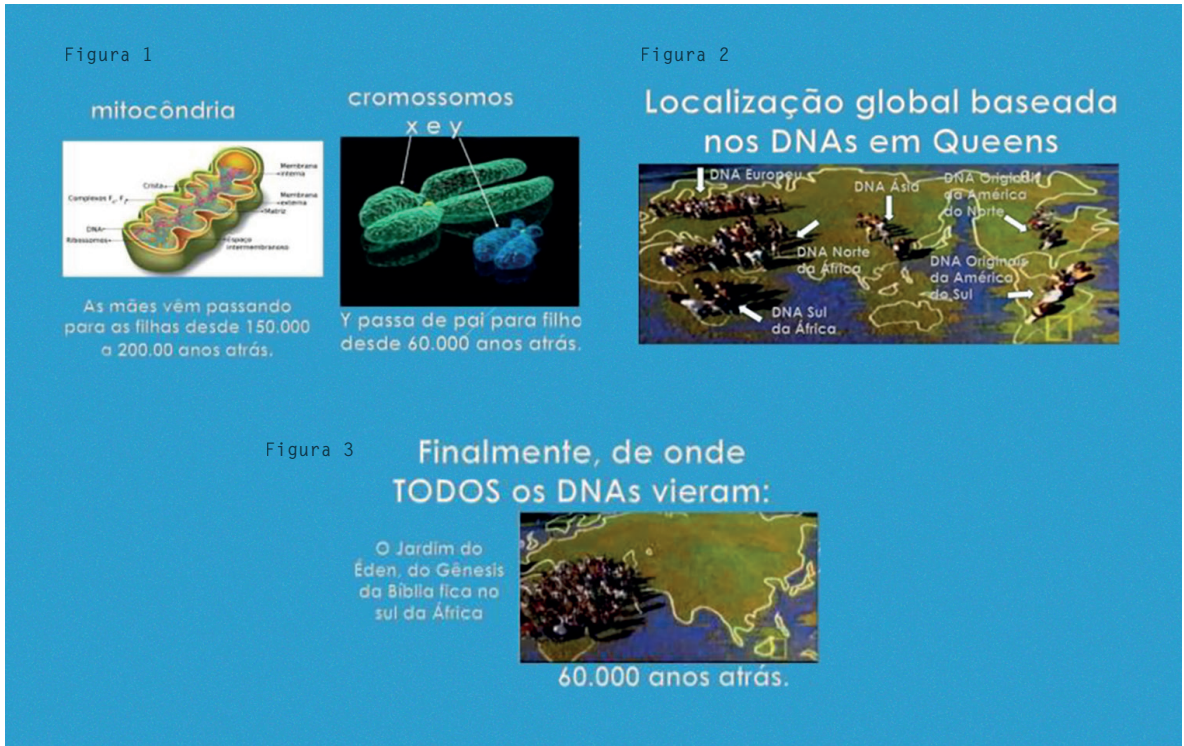
Rush Spence Wells IV e a sua equipe de geneticistas estudam os DNAs obtidos através da mitocôndria, que informa as formações genéticas entre 150 mil e 200 mil anos atrás, passadas de mãe para filha. Além disso, através dos cromossomos, informações de pais para filhos, de 60 mil anos atrás, são transmitidas (Figura 1).

Vale informar que 99,9% do DNA é igual para todo ser humano, independentemente da cor da pele, textura do cabelo, cor dos olhos. Com as informações

dos DNAs recolhidos na feira do bairro Queens em Nova York, foi possível localizar de onde vieram os ancestrais das pessoas que forneceram material genético (Figura 2).

Dando continuidade à pesquisa desse material, é possível retroceder ainda mais nessa genética, o que resultou no que é exemplificado na Figura 3.

Essa é a comprovação genética de que toda a humanidade veio do sul da África.



Genética mostrando de onde viemos (Family Tree, WELLS IV, Rush Spence).

Cheikh Anta Diop

Nasceu em 1923 num vilarejo senegalês chamado Caytou (DIALLO; SANTOS, 2008). Na época, a África estava sob dominação colonial europeia, depois do período do tráfico negreiro que se iniciou no século XVI. A violência da qual a África foi alvo não foi exclusivamente de natureza militar, política e econômica.

Mas teóricos (Voltaire, Hume, Hegel, Gobineau, Lévy Bruhl etc.) e instituições europeias (o Instituto de Et-nologia da França, criado em 1925 por L. Lévy Bruhl, por exemplo) se empenharam para justificar esses atos abomináveis, legitimando, nos planos moral e fi-losófico, a inferioridade intelectual do negro. A visão

de uma África sem história, cujos habitantes, os negros, nunca foram responsáveis, por definição, por um único fato de civiliza-ção, impõe-se agora nos escritos e se fixa nas mentes. O Egito é, assim, arbitrariamente, ligado ao Oriente e ao mundo mediterrâ-neo geográfica, antropológica e culturalmente. Nesse contexto, singularmente hostil e obscurantista, Cheikh Anta Diop (Figura 4) foi induzido a questionar, por meio de uma investigação cien-tífico-metodológica, os fundamentos da cultura ocidental em re-lação à gênese da humanidade e da civilização.

O renascimento da África, que implica a restauração da consci-ência histórica, aparece para Cheikh Anta Diop como uma tarefa inevitável, à qual ele consagrará toda a sua vida.

Até o seu falecimento em 1986, Cheikh Anta Diop sempre de-fendeu a tese segundo a qual foi o negro que migrou em direção aos outros continentes para se adaptar a esses locais, em todos os estágios da evolução do homem, inclusive o *Homo sapiens sa-piens* (que corresponde ao homem moderno). Assim, as outras raças teriam aparecido. O fóssil de *Homo sapiens* mais antigo da época, segundo Cheikh Anta Diop, é o de um negro (Omo I, em torno de 150 mil a.C.), e as outras descobertas sobre os conti-nentes são do tipo negroide (Homem de Grimaldi etc.).

A tese de Cheikh Anta Diop não foi desmentida pelas recentes descobertas. Segundo a revista *A História*, de dezembro de 2004, os pesquisadores acharam em 2003 um novo fóssil... na Etiópia! A revista indica que o fóssil se apresenta "sob a forma de centenas de fragmentos, que são os restos de dois adultos e de uma criança sendo atribuídos por Tim White a um *Sapiens: Homo sapiens idaltu* – esta última palavra significa 'antigo' na lín-gua local... Ele foi datado de 160 mil anos". Conclusão: "Eis en-tão o mais antigo *Homo sapiens* conhecido nos nossos dias".

1 Por que os africanos foram escravizados?

A mais antiga e recorrente justificativa teológica para a escravização dos negros africanos é chamada de "mal-dição de Cam", baseada em um trecho da Bíblia. Se-gundo o capítulo nove do livro de Gênesis (9, 20-25), depois do Dilúvio, Noé se tornou agricultor e come-çou a produzir vinho. Certo dia, embriagou-se e dor-miu sem roupa na tenda em que morava. Cam, seu fi-lho mais novo, viu a nudez do pai e, em vez de cobri-lo com o manto, correu para contar aos dois irmãos a res-peito da situação vexatória em que o pai se encontra-

va. Ao acordar e ouvir a história, Noé lançou uma mal-dição contra a descendência de Cam, citando especifi-camente o neto Canaã:

"Maldito seja Canaã. Que se torne o último dos es-cravos de seus irmãos". Segundo a tradição, os des-cendentes de Canaã teriam ido para a África, onde se tornariam escravos até o fim dos tempos.

Foi, principalmente, um comércio extremamente lucra-tivo para os portugueses, espanhóis, ingleses, holande-



Figura 4 - Cheikh Anta Diop - historiador, antropólogo, físico e político sen-egalês. Fonte: Google.



ses e africanos, que vendiam os criminosos, escravos, sequestrados e crianças abandonadas (GOMES, 2019). Como o açúcar era muito caro na Europa, com a criação do Governo Geral, em 1549, a Coroa Portuguesa estimulou a criação de engenhos de açúcar na Colônia Brasil. Eles precisavam de mão de obra e, como era escassa, para maximizar os lucros de produção, tentaram escravizar os indígenas, mas não tiveram sucesso. Eles adoeciam muito fácil com os vírus trazidos pelos europeus. Os jesuítas conseguiram proibir a captura de indígenas para o trabalho forçado, ou pelo

menos tentaram. A Coroa Portuguesa autorizou que cada senhor de engenho importasse 120 negros da África e abriu as portas para um comércio lucrativo e cruel (Figura 5). Pelo tratado de São Idelfonso e São Nicolau, Brasil e Portugal tinham o “Sagrado Dever” de converter para o cristianismo todos os povos a serem descobertos, podendo inclusive escravizar aqueles que não fossem cristãos. Pelos limites do tratado, Portugal ficou com a África. Capturavam os africanos que eram vendidos como escravos, e a maioria era trazida para o Brasil.



Figura 5 - Africanos escravizados trabalhando no plantio de açúcar. Fonte: Google

2 Tecnologia africana na formação brasileira

Henrique Cunha Júnior (2010) menciona que os africanos já tinham conhecimento das tecnologias de agricultura e mineração. Com a mão de obra africana, o Brasil passou a ser fonte de exportação de tecnologias para outras colônias. Os ciclos econômicos agrícolas são de produtos tropicais desconhecidos da Europa antes de 1400, e de grande expansão em amplas regiões africanas. As culturas da cana-de-açúcar e do café são complexas na base técnica, envolvendo diversas etapas e diversos conhecimentos, da escolha do solo ao plantio, além do tratamento da planta, da colheita e do processamento do produto. Esses conhecimentos foram importados da África por meio da mão de obra africana.

No caso do açúcar, a complexidade aumenta quando da sua produção, que era um segredo dos portugueses, obtido da mão de obra africana já em Portugal, nos Açores, e aperfeiçoado no Brasil. Segredo que foi transmitido para os holandeses quando estes invadiram Pernambuco, região na época com grandes engenhos. Depois, quando expulsos, levaram para o Caribe. O café é uma planta etíope e o cultivo era realizado em uma ampla região da África Oriental. A cultura do café é uma cultura agrícola de grande complexidade, com um processo de divisão do trabalho bastante sofisticado para a agricultura dos séculos XVIII e XIX. Outros produtos agrícolas tiveram importância econômica regional e são de origem africana, como o “coco da

Bahia” e o azeite de dendê. Mesmo o inhame e o milho, plantas básicas da alimentação nacional, que por muitos foram considerados de origem indígena, eram culturas amplamente realizadas na África e de conhecimento da mão de obra africana instalada no Brasil (Figura 6).

A farmacologia brasileira mereceria um estudo mais detalhado quanto à origem dos produtos africanos e da importância deles na saúde e economia.

O uso de jardins com ervas acromáticas, como a arruda, teve um papel de grande importância no combate às doenças infecciosas transmitidas por insetos. As casas de negros que tinham arruda tinham menos moscas, estavam mais imunes à transmissão de doenças e eram protegidas do “mau-olhado”. Na área dos males estomacais, as farmácias na atualidade vendem um produto conhecido como “Boldo do Chile”, de origem africana.

A mineração brasileira do período colonial tem, como principal produto, a produção de ouro em grandes escalas. Vejam que a escala de produção não implica apenas a abundância do produto, mas também as formas técnicas da extração dele. A mina de grandes proporções, mesmo que a céu aberto, faz parte de um conhecimento específico. A mineração, nas mesmas formas e escalas do Brasil, já era realizada em pelo menos duas regiões africanas, a África Ocidental e região de Zimbábue. O período do ciclo do ouro no Brasil foi de muita inovação de técnicas graças à base de conhecimento africano transferida para o território brasileiro. A exploração muitas vezes não se restringe à mineração, mas também à fundição, às profissões de ourives e à produção de joalheria.

Os africanos introduziram no Brasil formas de tecelagem a fim de fabricar tecidos para roupas, assim como para outras utilidades. Entre elas, redes de dormir, velas de embarcações e sacaria para a embalagem de produtos agrícolas e alimentícios diversos. Boa parte do vestuário utilizado pelos africanos e descendentes no Brasil Colônia e Império é de fabricação artesanal própria. A tradição da confecção de redes de dormir no Nordeste brasileiro permanece até hoje, utilizando a forma têxtil de tear vinda da África (CUNHA; MENEZES, 2004), da mesma forma que a produção de pano da costa para as atividades religiosas do Povo de Santo, nos candomblés do Brasil (Figura 7).



Figura 6 - Tecnologias de agricultura importadas da África. Fonte: Google.



Figura 7 - Tecelagem africana. Fonte: Google.



Diversas regiões africanas são conhecidas no passado da história africana (mesmo antes de 1500) como centros importantes de produção têxtil. Destacam-se as regiões de Kano, na Nigéria, devido à produção de índigo (atual índigo *blue*), do reino do Congo, do Madagascar e do Oceano Índico e também do Marrocos como produtoras de tapetes e tecidos.

Os fios têxteis, vindos tanto de fibras vegetais como animais, eram encontrados em diversas regiões, com diferentes formas de cultivo e produção. Além das técnicas têxteis, a experiência nesse ramo de manufatura engloba outra, no campo da química, nas áreas da produção de tinturas e fixadores de cores.

Adobe, taipa de pilão, taipa de mão são técnicas construtivas com terra crua para casas e edifícios, encontradas em grande escala no período colonial, mas em uso até hoje. Elas foram introduzidas e difundidas no Brasil pelos africanos. O adobe é um tijolo de terra crua, geralmente muito grande quando comparado aos tijolos de hoje, cuja técnica de produção implica ser seco inicialmente à sombra e depois ao sol. Esse tijolo é muito utilizado na África do Rio Níger. Para a constituição do tijolo de adobe, misturam-se argila, fibra vegetal, estrume de gado e óleos de origem vegetal ou animal.

Os trabalhos em “cantaria”, os quais são realizados em pedras cortadas, aparelhadas e lavradas, em muito consideradas portuguesas, visto que aparentemente não eram um material em uso na África, escondem alguns desconhecimentos da participação da mão de obra africana. As regiões da África Central, Oriental e do Norte têm muito dessas técnicas. Essas técnicas reapareceram no Brasil, necessitando de uma pesquisa pormenorizada, visto que tiveram uma ampla realização por africanos no Brasil. Para esta pesquisa, temos que considerar também a influência da mão de obra africana em Portugal durante todo o século XV.

O processo de fabricar sabão usava gordura animal, extraída de restos de sebos e carnes fervidas. A gordura animal resultava num sabão mais pesado. O uso de gordura vegetal, como a do coco, produzia um sabão mais refinado e leve, como o sabão de coco. Em consequência do uso da gordura do coco no Brasil é que se importou e se difundiu a plantação de coquei-

ros. Essa é mais uma entre outras importações africanas que modificam a flora e fauna brasileiras.

No campo da química e dos óleos vegetais, o óleo de palma é outro que foi importado da África de início e depois produzido no Brasil. As produções e exportações de óleo de palma eram um importante negócio da região Delta do Rio Níger (APENA, 1997). Esse óleo é proveniente do coco-de-dendê, conhecido no Brasil como óleo de dendê. Esse produto tem diversas utilidades, sendo mais conhecido o de uso doméstico e o comestível. O uso de gordura vegetal é mais um exemplo interessante da influência africana na sociedade brasileira.

A madeira é uma matéria-prima de usos múltiplos, com uma disponibilidade de variedades imensa no Brasil. A África oferece também uma grande variedade de madeiras. Esse material tem usos nas máquinas dos engenhos de açúcar e de teares, nas estruturas das construções civis, no mobiliário, nos acabamentos, nos transportes (carros, carroças, carruagens, cadeiras de carregar gente, nos barcos e embarcações, civis e militares), nas artes em geral. A amplitude dos usos da madeira foi muitíssimo mais intensa no Brasil do que era em Portugal devido à presença africana no território brasileiro (Figura 8).

A madeira encerra propriedades estruturais bastante importantes, cujo emprego constitui um conhecimento de engenharia e arte. Nos engenhos de cana-de-açúcar brasileiros, encontramos desenhos de peças originais e inovadoras com relação aos conhecimentos europeus de construção mecânica da



Figura 8 - Marcenaria e arte em madeira africana. Fonte: Google.

época. Esses conhecimentos só podem ter origem na arte do uso da madeira africana. A compreensão inicial de Cunha Júnior (2010) sobre a presença de africanos nas corporações de ofícios e diversas artes do uso da madeira se deu devido ao exame de testamentos de donos de oficinas, em que havia as profissões e regiões de origem desses africanos.

O fato somente ganhou importância nos raciocínios de Cunha Júnior (2010) devido a dois aspectos. O primeiro é ter visitado Moçambique e associado a profu-

são do uso das artes de madeira de lá ao Barroco brasileiro e à arte das esculturas do Haiti. Depois, por conta do exame das técnicas de construção de barcos do Nordeste brasileiro e a comparação que fez com as técnicas da região do Rio Níger.

O fato mais recente que ressalta a importância do africano no uso da madeira foi no exame de teares de madeira utilizados até hoje no Nordeste brasileiro. Esses teares têm a construção idêntica a de antigos teares africanos.

3 Ciência negra para a descolonização do saber

Lembrei-me da notável passagem onde diz Heródoto: “E quanto a mim, julgo serem os colchianos uma colônia dos egípcios porque, iguais a estes, são negros de cabelo lanudo”. Em outras palavras, os antigos egípcios antigos eram verdadeiros negros, do mesmo tipo que todos os nativos africanos. [...] Basta pensar que essa raça de homens negros, hoje nossos escravos e objeto de nosso desprezo, é a mesma raça à qual devemos nossas artes, ciências e até mesmo o uso do discurso! Imaginem que estamos no meio de pessoas que se dizem os maiores amigos da liberdade e da humanidade e que aprovaram a escravidão mais bárbara e questionando se os homens negros têm o mesmo tipo de inteligência que os brancos. (VOLNEY *apud* MACHADO, 2014, p. 7)

Machado (2014) mostra que o povo africano Banto, há 20 mil anos, já tinha grande conhecimento de Matemática. E os egípcios, de Geometria. A região que hoje é o Sudão já plantava algodão há 5 mil anos, além de as culturas do inhame, do café e da melancia também já serem feitas há milhares de anos no continente africano. Gravuras egípcias mostram os avanços do povo na Medicina. Ressalta-se ainda que a metalurgia africana era muito mais avançada tecnologicamente do que a europeia.

Souza e Mota (*apud* FONSECA, 2012) informam que diversos foram os povos africanos que lidaram com a metalurgia há milhares de anos. Citam como exemplo o manuseio do metal desenvolvido pelos Haya (povo de fala banto habitante de uma região da Tanzânia), cerca de 2 mil anos atrás, em que produziam aço em fornos que atingiam temperaturas mais altas – entre 200 °C e 400 °C – do que eram capazes os fornos europeus até o século XIX. Eles dizem ainda que:

A tecnologia aplicada na África antiga encontra-se nas ruínas de Monomatapa (antigo reino e hoje país Zimbábue). A Construção de Monomatapa, capital de um império que durou trezentos anos, significa uma verdadeira façanha de engenharia, encerrando uma cidade murada de dez mil habitantes. Coerente com a atitude eurocêntrica, os estudiosos atribuíram sua construção a povos exógenos à África, e até a extraterrestres, no vão esforço de negar que o Grande Zimbábue (é o que restou



de um povoado construído por uma muralha monumental, centro de uma importante cultura dedicada à pecuária. Seus muros medem quase dez metros de altura) fosse construído por africanos negros. (SOUZA; MOTTA *apud* FONSECA, 2012, p. 98)

De acordo com Machado (*apud* BRITO; MACHADO, 2017), o ser humano moderno criou ferramentas de ossos e lâminas por volta de 90 mil a 60 mil anos a.C., na África Austral e Oriental. O uso de ferramentas de osso e lâmina tornou-se característica para a indústria de ferramentas de pedra mais tarde. Em suas pesquisas, o autor afirma também que grupos humanos do sul da África já se valiam de ferramentas complexas e objetos dotados de carga simbólica há pelo menos 75 mil anos. Artefatos de osso e de ocre da Idade da Pedra, achados na caverna Blombos, na África do Sul, são, até o momento, as mais antigas evidências de atividade matemática já encontrada. Como o osso de Ishango (Figura 9), que nada mais é do que uma calculadora de 20 mil anos.

Ainda conforme Machado (2014), o sistema de ensino do centro de aprendizagem de altos estudos Casa da Vida (Per Ankh) é considerado o segundo maior centro acadêmico e um dos primeiros receptáculos de sabedoria de que se tem conhecimento. Ele surgiu por volta de 3.100 a.C. no Egito, onde arquivos e escritos literários eram produzidos, ensinados e guardados. Entre os ensinamentos ministrados na Casa da Vida, estavam os de Medicina, Astronomia, Matemática, doutrina religiosa e línguas estrangeiras.

Machado (2014) também relata que os médicos egípcios eram renomados na África por suas habilidades curativas e seu alto grau de especialização, conforme observado pelo historiador grego Heródoto: havia médicos especializados em cabeça, estômago, olhos e dentistas. Entre eles, destaca-se Imhotep, considerado o primeiro arquiteto, engenheiro e médico da história antiga. Filho de Ptah, viveu durante o Antigo Império Egípcio, entre os anos de 2686-2613 a.C. e morreu 2.500 anos antes do nascimento de Hipócrates, conhecido atualmente como o pai da Medicina. Atribui-se a Imhotep os primeiros tratados médicos escritos. A primeira médica conhecida da história é Merit Ptah, de 2700 a.C. Ela não era apenas uma médica, mas chefe de uma equipe (Figura 10).

De acordo com Nascimento (*apud* FONSECA, 2012), o conhecimento médico não esteve situado apenas no norte africano. Na região que hoje compreende Uganda, país da África Central, os Banyoro realizavam a cirurgia de cesariana antes do ano de 1879, quando o Dr. R. W. Felkin, cirurgião inglês, conheceu essa técnica com extrema eficácia e técnica de assepsia, anestesia, hemostasia e cauterização. O saber médico cirúrgico antigo e tradicional na África também operava



Figura 9 - Máquina de calcular africana de 20 mil anos. Fonte: Google.

Figura 10 - Tratamentos médicos egípcios. Fonte: Google.

os olhos, removendo as cataratas. Essa técnica foi encontrada no Mali e Egito. Há cerca de 4.600 anos, neste último país mencionado, já se fazia a cirurgia para a retirada de tumores cerebrais. Os Banyoro detinham há séculos o conhecimento sobre a vacinação e farmacologia. Logo, as técnicas médicas e terapêuticas africanas não estavam voltadas somente para o mundo mágico, mas para o conhecimento científico, para a observação atenta do paciente.

Devemos lembrar ainda que a cidade de Timbuktu, Mali, na África Ocidental, abrigou, entre os séculos XII e XVI, três antigos centros de aprendizagem, Djingue-reber, Sidi Yahya e Sankore, formando a Universidade de Timbuktu, possivelmente a primeira do mundo. De acordo com informações do site da Unesco, Timbuktu era uma capital intelectual e espiritual e um centro para a propagação do Islã em toda a África nos séculos XV e XVI. As suas três grandes mesquitas, Djinguereber, Sankore e Sidi Yahya, lembram a era de ouro de Timbuktu. A Universidade de Sankore chegou a abrigar 25 mil alunos e teve uma das maiores bibliotecas do mundo, com cerca de 1 milhão de manuscritos.

4 Contribuição dos povos africanos para o conhecimento científico e tecnológico universal

Cunha (2012) apresenta o avançado conhecimento em Astronomia dos africanos Dogons, que já tinham conhecimento de órbita de elementos celestes que os atuais astrônomos demoraram dezenas de século para observar com o satélite Hubble. Os Dogons conheciam 86 elementos químicos fundamentais. E hoje usamos a noção do ano dos egípcios, e não dos gregos.

No que tange ao Grande Zimbábue, após 30 anos de pesquisa, constatou-se que pode ter sido um observatório astronômico, diz Richard Wade, pesquisador do Observatório Nkwe Ridge da África do Sul.

Os conhecimentos de Astronomia egípcia datam de tempos remotos. O dispositivo astronômico conhecido mais antigo – um calendário que marca com precisão o solstício de verão – está localizado na Baía de Napta Playa, no Egito e data de 5 mil a.C., sendo mil anos mais velho do que Stonehenge, no Reino Unido. Os astrônomos do Egito Antigo alinharam as

Timbuktu foi um importante centro de cópias de livros, reunião de grupos religiosos, produção científica e artística (MACHADO, 2014).

Machado (2014) ainda faz referência à Namoratunga II como um sítio astronômico localizado no lado oeste do Lago Turkana (que é o maior lago salgado da África, localizado ao norte da República do Quênia. É um importante laboratório para o estudo de comunidades animais e vegetais, no Quênia, datado de 300 a.C., aproximadamente. Namoratunga II contém 19 colunas de basalto, alinhadas com sete sistemas estelares: Triangulum, Plêiades, Bellatrix, Aldebaram, Orion central, Saiph e Sírius. Segundo o autor, B. Mark Lynch e Lawrence H. Robbins da Universidade Estadual de Michigan (EUA) descobriram o local em 1978, e Lynch defende que os pilares de basalto indicam as constelações ou estrelas para o calendário lunar de 12 meses e 354 dias para os Cuchitas (uma das primeiras civilizações a surgir no vale do Rio Nilo. Os estados Cuchitas controlaram a região antes do período das incursões egípcias na área) do sul da Etiópia.

pirâmides ao Polo Norte utilizando duas estrelas como referência: Mizar e Kochab na constelação de Ursa Maior. A descoberta foi feita por egiptólogos britânicos, que resolveram utilizá-las para confirmar com precisão quando as pirâmides foram construídas. Concluíram que a construção das pirâmides de Gizé data de 2.480 a.C.

Os egípcios foram os primeiros a desenvolver o calendário de 365 dias e 12 meses, utilizado até os dias atuais, a partir da observação dos astros. No século XIV, Najmal-Din al-Misri escreveu um tratado descrevendo mais de cem tipos diferentes de instrumentos astronômicos e científicos, muitos dos quais foram inventados por ele. Foi com base na tradução de catorze manuscritos de Timbuktu, na Universidade de Sankore, que se desenvolveram os seguintes conhecimentos astronômicos: uso do calendário juliano; visão heliocêntrica do sistema solar; aplicação de cálculos matemáticos com-



plexos para constituir diagramas de planetas e órbitas; desenvolvimento de algoritmos que orientavam, precisamente, a posição de Timbuktu para Meca; registro de chuva de meteoros, evento astronômico ocorrido em agosto de 1583 (MACHADO, 2014).

Conforme aponta Cunha (2012), outra descoberta impressionante é o saber astronômico dos africanos da nação Dogon. De acordo com Fonseca (2012), um grande mistério cerca a vida dos Dogon — povo que se acredita ser de ascendência egípcia. Depois de saírem da Líbia, há milênios, fixaram-se na Falésia de Bandiagara, no Mali, África Ocidental, levando consigo as informações sobre o cosmo, que remontam ao Egito pré-dinástico, anterior a 3.200 a.C., perto da antiga capital universitária de Timbuktu. Nas palavras desse cientista, com uma concepção moderna e um saber extremamente complexo do universo, os Do-

gon conheciam, cinco a sete séculos atrás, o sistema solar, a estrutura espiral da Via Láctea, as luas de Júpiter e os anéis de Saturno, além de saberem da natureza deserta e infecunda da Lua, que diziam ser seca e morta, como sangue seco (Figura 11).



Figura 11 - Astronomia africana. Fonte: Google.

5 Ifá e Odús: interdisciplinaridade, lógica binária, cultura e filosofia africana

Jair Delfino, em sua tese de mestrado, mostra como os *Ifás* e *Odus* são códigos binários africanos com 6 mil anos, que muito se assemelham aos algoritmos computacionais de hoje.

*Ifá*, palavra iorubá, é o nome de um oráculo africano. É um sistema de adivinhação que se originou na África Ocidental entre os Iorubás, na Nigéria. É também designado por *Fa* entre os Fon da República do Benin, e *Afa* entre os Ewe. Não é propriamente uma divindade (orixá), é o porta-voz de Orunmilá (o que tudo sabe) e dos outros orixás.

*Odu*, palavra que vem da língua iorubá, significa preságios, destino e predestinações individuais. Cada homem (ser) possui o seu, com passagem que se assemelha à de outros, mas sempre com alguma particularidade. São conhecidos por meio dos mitos chamados pelos africanos de *Itan-Ifá*.

*Ifá* é a filosofia baseada na energia vital que delega um corpo de princípios e valores formadores da tradição africana e assimilados nos seus hábitos e costumes. *Ifá* é a filosofia advinda da concepção africana (egípcia), partindo do princípio de que toda obra da criação divi-

na é fruto de uma energia vital e, no contato com a subjetividade metafísica, busca-se reconhecer, entender e aprender com o que se materializa na natureza e estrutura a tradição africana. A mesma filosofia não estabelece doutrinas e dogmas, mas informa os princípios do bem-viver, baseado no coletivo, para instituir os valores individuais em reunião com o coletivo, traçando relação do material com o imaterial nos vários segmentos da criatividade, raciocínio lógico, probabilidades, Geometria, Estética, Filosofia, Ciências Médicas, Sociologia, Religião e Botânica.

*Ifá* é a inquietação de uma criança querendo resposta. Seria a própria criança que nasce dentro de cada ser humano em meio à curiosidade, querendo entender, compreender e se instituir. É uma forma divina de se despertar o encantamento e procura dar respostas a uma criança sobre a coisa mais forte em cada um, a chamada subjetividade. O mesmo é a sabedoria que nos é recorrente.

Toda estrutura do filosofar por meio do *Ifá* está fundamentada nos quatro elementos da natureza (terra, fogo, água e ar); só por meio deles é possível a concepção do plano físico em que vivemos como manifestação de toda forma de vida ou matéria. Nesse conceito, presidem to-

das as combinações possíveis dos quatro elementos que darão forma à vida, que somam o total de 256 proposições, que chamamos de *Odus*. Daqui em diante, para entendermos a Filosofia, é necessário estudar, no mínimo, as combinações dos dezesseis *Odus* principais.

Toda a representação simbólica dos *Odus*, assim como a sua tradição, é felogênica, mas com extrema impor-

tância no desenvolvimento do raciocínio humano, uma vez que raciocinamos de forma binária; é também a estrutura de base sólida do pensamento filosófico africano. Para entendermos todos os versos, poemas, palavras e mitos, precisamos compreender os princípios simbólicos do pensamento que nascem de dois sinais verticais da Figura 12:



Figura 12 - Ideograma elementar, o da esquerda, ímpar, simboliza o masculino. O da direita simboliza o feminino (DELFINO, 2015, p. 40).

Um único sinal vertical representa a expansividade, e dois sinais paralelos e verticais representam a contração. O símbolo (ideograma) ímpar é decodificado como aquele que remete à energia criadora, explicada anteriormente como fecundadora. Ela poderá ser simbolizada como masculina, que assume o caráter expansivo. O símbolo (ideograma) par é decodificado como aquele que remete à energia geradora, ou seja, aquela que foi fecundada gerará o corpo para a vida poder habitar e representa a contração. É importante dizer que o sexo é somente figurativo nessa interpretação, a fim de entendermos os princípios da Filosofia de *Ifá*, pois a questão transcende gênero.

Seguimos a interpretação dos sinais, informando que o símbolo ímpar (masculino) se refere a dois elemen-

tos da natureza, que, no caso, identificaremos como ar e fogo. Esses estão ligados aos orixás considerados masculinos, chamados na tradição *Ifá* de Okunrin, descendentes dos Irunmolés, “luz que tremula”, citados anteriormente como aqueles que habitam à direita do divino Olodumarê (orixá superior Deus).

Os elementos assumem significados que serão as bases do pensamento, ou seja, os princípios do pensamento filosófico. Começando pelo elemento ar, podemos dizer que significa o pensamento, intelecto racional lógico e subjetivo ligado à busca pela evolução, futuro e planejamento. É representado simbolicamente por um elemento ímpar sobre o par, sendo considerado masculino porque o elemento ímpar sobrepõe o par (Figura 13).

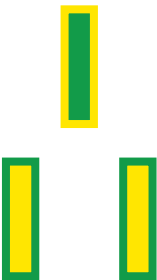


Figura 13 - Ideograma ar (DELFINO, 2015, p. 41).



O segundo elemento masculino é o fogo, representado pelo elemento ímpar sobre o ímpar e significa a vontade, o envolvimento, a transformação e a manifestação do destino pessoal. Tanto o elemento ar como o fogo inspiram o caráter expansivo na humanidade (Figura 14).



Figura 14 - Ideograma fogo (DELFINO, 2015, p. 42).

O símbolo par (feminino) se refere também a dois elementos da natureza que são conhecidos como água e terra, que remetem, como dito antes, ao significado de contração (retenção, ligação e hereditariedade). Em *Odu Ifá*, é onde presidem os orixás Obinrin (femininos) ou aqueles que ocupam à esquerda de Olodumarê (orixá superior Deus), chamadas Igbamoles, “luz muito antiga”.

Ao nos referirmos ao elemento água, o seu significado está atrelado ao lugar onde se iniciou a vida. De acordo com a tradição africana, foi no útero e no mar. O elemento está ligado à formação da matéria como parte do que a compõe e se repõe a fim de manter a vida. Também está atrelado à Lua como o signo da noite, que influencia diretamente os corpos femininos e as marés altas e baixas, ou seja, é o elemento que assume o papel agregador na Filosofia de *Ifá*, pois a Lua sofre influências da pressão atmosférica, assim como nós.

O símbolo ou ideograma do elemento água, na Figura 15, é feminino por ser o elemento que se sobrepõe ao elemento ímpar.

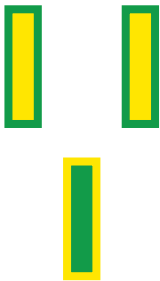


Figura 15 - Ideograma água (DELFINO, 2015, p. 42).

Como último elemento par, a terra tem significado simbólico feminino como elemento que nos une (o coletivo) e para onde voltamos. Representa a necessidade de voltar, reciclar e até mesmo de nos tornarmos o alimento para outros que voltarão para ela. É necessário voltar para renascer ou para outro renascer (a terra o alimenta para a vida e você a alimenta com sua morte) (Figura 16).

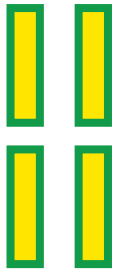


Figura 16 - Ideograma terra (DELFINO, 2015, p. 43).

Como vemos na Figura 17, temos *Odus* representados simbolicamente a partir da sobreposição de dois elementos repetidos. Os *Odus* da direita para a esquerda seguem a seguinte descrição e o seguinte significado: o 1º *Odu* é formado pelo elemento fogo/fogo, conhecido pelo nome *O gbè*, um *Odu* masculino, portanto expansivo, quer dizer que o espírito traz e com ele vem o ciclo da vida, ou seja, a missão de cada ser. Ele invoca a ideia do que nos faz únicos diante dos outros (identidade), ou seja, cada um tem um caminho e está ligado a tudo que o faz semelhante, mas não igual ao outro ser. Ocupa a posição cardeal leste e representa o Sol.

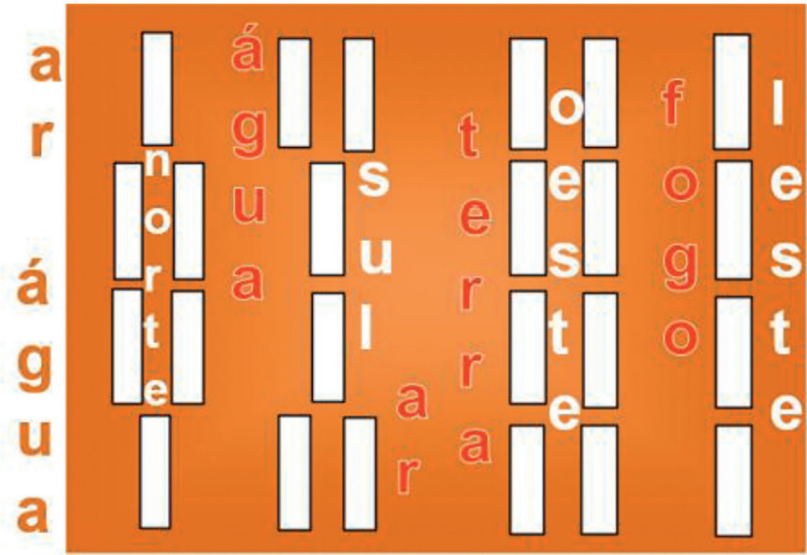


Figura 17 - *Odus* das posições cardiais principais (DELFINO, 2015, p. 45).

O segundo *Odu*, da direita para a esquerda, feminino, portanto contraído, é formado pelo elemento terra/terra, ocupa a posição cardeal oeste e é conhecido pelo nome *O yèyé Ikú*, que significa a mãe do espírito da morte. Trata-se de algo que retorna de outra forma e alimenta a continuidade. Aqui, o espírito vive sem matéria, significa a continuidade da vida de outra forma, também invoca a ideia de acúmulo a partir de tudo que a terra pode gerar ou ser extraído dela, tudo que pode gerar lucros ou fartura.

O terceiro *Odu*, da direita para a esquerda, feminino, portanto contraído, é formado pelos elementos água/ar, ocupa a posição cardeal sul e é conhecido pelo nome *I áwo Ori (Iwòrì Méji)*, que invoca a ideia de reunião,



coletividade (pais, parentes, irmãos, amigos). Significa o mistério da ancestralidade, da consciência, do caminho a ser seguido, da vida espiritual, a importância da instituição da família, a importância de uma nação ou do todo.

O quarto *Odu*, da direita para a esquerda, é masculino, portanto expansivo. Ocupa a posição cardeal norte, é formado pelos elementos ar/água e é conhecido pelo nome *O idi*. Significa o espírito da reprodução e invoca a ideia de algo que está preso ou internalizado, buscando a chave para a evolução humana, que pode ser relacionada aos obstáculos a serem vencidos por cada ser humano para evoluir.

O saber nada mais é do que a arte de filosofar através do exercício do amor pelo conhecimento que nutre a alma. (DELFINO, 2015, p. 58)

Considerações finais

O continente africano continia sendo roubado: a sua gente e os seus minérios preciosos. Aqueles africanos que foram contra esses saques foram assassinados.

O brasileiro não branco sofre até hoje as consequências dos séculos de escravidão, exclusão, vivendo nas piores condições de habitação, saúde, educação e segurança. E é importante que esse brasileiro saiba a sua história, pois a única coisa que dizem para ele é que as suas condições de vida são ruins pois ele é inferior, e isso não é verdade.

Referências bibliográficas

APENA, Adeline. *Colonization, Commerce, and Entrepreneurship in Nigeria*. New York: Peter Lang Publishing, 1997.

BRITO, Marlene Oliveira; MACHADO, Vitor. Conhecimento científico e tecnológico dos povos africanos: estratégia de resistência à tradição seletiva no ensino de ciências. *Cadernos do Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária – CENPEC*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 105-132, jan./jul. 2017.

CUNHA JUNIOR, Henrique; MENEZES, Marizilda dos Santos. Tear e o saber africano na área têxtil. *III Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros – COPENE*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2004.

CUNHA JUNIOR, Henrique. *Tecnologia africana na formação brasileira*. Centro de Articulação de Populações Marginalizadas: Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B7yFa-jN\\_SNxOTZhY2E-zNWItYzFIYS00YzU0LTlYjMtM2E2MTVhYTZhOWEz/view](https://drive.google.com/file/d/0B7yFa-jN_SNxOTZhY2E-zNWItYzFIYS00YzU0LTlYjMtM2E2MTVhYTZhOWEz/view). Acesso em: 30 set. 2019.

CUNHA, Lázaro. *Contribuição dos povos africanos para o conhecimento científico e tecnológico universal*. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wpcontent/uploads/2012/11/contribuicao-povos-africanos.pdf>. Acesso em: 30 set. 2019.

DELFINO, Jair. *Ifá e Odús: interdisciplinaridade, lógica binária, cultura e filosofia africana*. Fortaleza, 2016. 106f. (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16444/1/2016\\_dis\\_jdelfino.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16444/1/2016_dis_jdelfino.pdf). Acesso em: 30 set. 2019.

DIALLO, Alfa Oumar, SANTOS, Cinthia. *Vida e obra de Cheikh Anta Diop: o homem que revolucionou o pensamento africano*, 2008, p. 13-25. Disponível em: <http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/viewFile/2208/2105>. Acesso em: 30 set. 2019.

DIOP, Cheik Anta. *The African Origin of Civilization Myth or Reality*. 1ª ed. Chicago, Illinois: Lawrence Hill Books, 1974.

FONSECA, Dagoberto José. A história, o africano e o afro-brasileiro. *In: Caderno de formação: formação de professores didática dos conteúdos*. Universidade Estadual Paulista. Pró-Reitoria de Graduação, Universidade Virtual do Estado de São Paulo. São Paulo: Cultura Acadêmica, v. 9, 2012.

GOMES, Laurentino. *Escravidão Volume I – Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*, 1ª ed., Globo Livros, 2019.

MACHADO, Carlos Eduardo Dias. *Ciência, tecnologia e inovação africana e afrodescendente*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/mais/ciencia-negra>. Acesso em: 30 set. 2019.

WELLS IV, Rush Spencer. *Family Tree*, 2013. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=xrkieccbcrl](http://www.youtube.com/watch?v=xrkieccbcrl); [www.youtube.com/watch?v=qiyyt9fom7s](http://www.youtube.com/watch?v=qiyyt9fom7s); [www.youtube.com/watch?v=tcislkq9hqo](http://www.youtube.com/watch?v=tcislkq9hqo); [www.youtube.com/watch?v=iiwfsdlltdt0](http://www.youtube.com/watch?v=iiwfsdlltdt0). Acesso em: 30 set. 2019.



# SILÊNCIO, ORALIDADE E VIOLÊNCIA NA DIÁSPORA

THIAGO AMPARO<sup>1</sup>

“No momento em que a operação [policial] está acontecendo, a favela que costuma ser um lugar de muita vida, se cala. Conseguimos observar nitidamente o medo na face dos moradores. O silêncio é ensurdecedor. Famílias inteiras apavoradas com o que está acontecendo. Meu neto chora e eu tento acalantar ele em meu colo na tentativa de acalmá-lo para que ele não fique com tanto medo. O simples fato de ter um agente do Estado me olhando me causa pânico pela certeza de saber que posso ser abordada de forma ríspida e que é esse mesmo agente que vai decidir se serei espancada, encarcerada, ou vou sair dali viva. O que mais gostaria é que toda a sociedade entendesse que nosso povo é violentado, marginalizado. Somos uma gente de muita garra e vontade de viver e eu peço de coração: deixe minha favela viver.”<sup>2</sup>

(Eliene Maria Vieira, Movimento Mães de Manguinhos)

O ofício jurídico é permeado pela palavra escrita. A palavra da lei no Diário Oficial, a palavra do(a) magistrado(a) na decisão judicial publicada nos anais do Judiciário, a palavra do agente público transformada em ato administrativo. Menos atenção, no entanto, é dada à oralidade na Filosofia, nas teorias ocidentais do Direito e em pesquisas empíricas sobre processos legislativos, judiciais e executivos. Isso não significa que o sistema jurídico não considere os efeitos jurídi-

cos de atos orais. Pelo contrário, contratos, por exemplo, podem ser verbais se a lei não prescrever outra forma, crimes podem ser cometidos por meio da palavra, como a injúria racial, uma fala que cause dano material ou imaterial a outra pessoa gera responsabilidade civil, agentes públicos possuem fé pública em seus atos, inclusive em declarações oficiais etc. Apesar desses e outros exemplos, por sua influência positivista, sistemas jurídicos ocidentais não tratam a con-

tento da oralidade, menos ainda, da herança de sistemas jurídicos e culturais da diáspora africana nos quais a oralidade seja central.<sup>3</sup>

O contraste não poderia ser maior entre, de um lado, a ênfase à palavra escrita do Direito ocidental e, de outro, as culturas africanas presentes na diáspora, entre elas no Brasil. Este texto visa relacionar o pensamento a respeito da memória, oralidade e ancestralidade no trabalho da artista Rosana Paulino com a questão da violência policial. Paulino, com Inaicyr Falcão e Leda

Maria Martins, foram homenageadas com a Cátedra FGV Pequena África em sua primeira edição em 2024. Neste artigo, divide-se o tema em duas breves partes, seguidas de uma conclusão. Primeiro, a partir do trabalho de Rosana Paulino, problematizo o tema do silêncio na questão da violência policial. Segundo, em diálogo com a obra de Leda Maria Martins, reflito sobre a corporalidade em movimentos de combate à violência policial, em especial sobre o uso do discurso jurídico. Ao final, ofereço uma conclusão com possíveis agendas futuras de pesquisa.

## 1 Silêncio e a questão da violência

“Art. 111. O silêncio importa anuência, quando as circunstâncias ou os usos o autorizarem, e não for necessária a declaração de vontade expressa.”

(Código Civil Brasileiro, Lei nº 10.406/2002)

Uma das principais obras da artista Rosana Paulino é a série *Bastidores* (1997) e *Parede da memória* (1994-2015), que integram a exposição *Rosana Paulino: A costura da memória*, exibida na Pinacoteca de São Paulo entre 8 de dezembro de 2018 a 4 de março de 2019. De acordo com o catálogo da Pinacoteca,<sup>4</sup> *Bastidores* “traz, como no título, uma série de suportes para bordar com figuras de mulheres de sua família impressas em tecido cujos olhos, bocas e gargantas estão costurados, indicando o emudecimento imposto às mulheres negras, muitas vezes fruto da violência doméstica.”<sup>5</sup> Por meio da obra, Paulino coloca em evidência a violência cortante do silêncio imposto às mulheres negras em diversas esferas da vida, no espaço público, no âmbito doméstico e nas intersecções entre as duas áreas.

É justamente a intersecção entre público e privado que me interessa. A costura que silencia a garganta de mulheres negras na obra de Paulino nos lembra que muitas das violências policiais por elas sofridas são vistas como parte do curso normal da vida privada que deve ser su-



Figura 1 - Rosana Paulino, *Sem Título* (1997), da série *Bastidores*.

1 Advogado, professor da FGV Direito SP e colunista da *Folha de S. Paulo*. Com mestrado e doutorado na Central European University (CEU) e estágio pós-doutoral na New York University (NYU), é membro da Aliança Brasileira de Juristas pela Equidade Racial. Trabalha com diversidade, inclusão e direitos humanos. Foi consultor e palestrante em diversas instituições, além de pesquisador visitante na Columbia University.

2 AMPARO, Thiago. A carne mais barata do Direito: Descolonizando respostas jurídicas à necropolítica. *Revista Culturas Jurídicas*, Niterói, RJ, v. 8, n. 20, p. 357-358, 2021.

3 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 18.

4 PICCOLI, Valéria. *et al. Rosana Paulino: A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 16 out. 2024.

5 PICCOLI, Valéria. *et al. Rosana Paulino: A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/12191.pdf>. Acesso em: 16 out. 2024.



portada por mulheres negras. Estudo<sup>6</sup> do grupo Mães da Periferia, com as faculdades de Harvard e da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), publicado em 2024, aponta que mães de vítimas de violência policial sofrem de transtornos mentais e doenças físicas, como depressão e câncer. A rede de apoio entre mulheres negras e periféricas cujos familiares foram mortos pela polícia é fundamental para que muitas delas percebam que não devem suportar a dor da perda e da violência sozinhas, mas que é possível, como dizem os movimentos de mães, transformar o luto em luta, ou para usar a metáfora trazida por Paulino transformar o silêncio em voz.

No livro *Do luto à luta: Mães de Maio*,<sup>7</sup> dedicado às vítimas de crimes de maio de 2006, em que centenas de pessoas foram executadas por agentes do Estado em pouco intervalo de tempo, a questão da voz e do silêncio é explicitamente abordada. Na introdução, o Movimento das Mães de Maio expõe que “Este livro é um grito, mais um grito nosso. E nós também rimos da cara deles, para o seu desespero... E se eles se fazem de surdos e de rogados... E se muitos dos nossos insistem em

não acordar, resignados... [...] nós, depois que passamos a nos organizar e a lutar, pouco a pouco, passo a passo, somos e seremos cada vez mais gritantes, incansáveis.”<sup>8</sup> Questionar a dor do silêncio é estratégia fundamental para ser revertido o peso da perda e da violência estatal.

De maneira correlata, outro ponto trazido pela obra de Rosana Paulino, e reverberado no trabalho de mães de vítimas de violência do Estado, é a questão da memória. Numa de suas obras mais conhecidas, intitulada *Parede da memória* (1994-2015), Paulino emprega uma referência diaspórica – o patuá, “amuleto relacionado à cultura africana e afro-brasileira e que por uma década esteve situado próximo à porta da casa da família de Paulino, por seus significados apotropaicos e protetivos”<sup>9</sup> – para registrar a sua família por meio de pequenas almofadas. A obra questiona o apagamento da história de pessoas negras e de suas origens, e disputa o tratamento não individualizado de cada pessoa negra como se ela não fosse um indivíduo pleno, digno de memória e respeito, mas sim um corpo torturável e descartável.



Figura 2 - Rosana Paulino, *Parede da memória* (1994-2015), da série *Bastidores*.

6 FEITOSA, Gabriela. Mães de vítimas da violência policial sofrem transtornos mentais e doenças físicas após as perdas, aponta estudo. G1, 27 jul. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2024/07/23/maes-de-vitimas-da-violencia-policial-sofrem-transtornos-mentais-e-doencas-fisicas-apos-as-perdas-aponta-estudo.ghtml>. Acesso em: 28 fev. 2025.

7 MOVIMENTO MÃES DE MAIO. *Do luto à luta: Mães de Maio*. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.

8 MOVIMENTO MÃES DE MAIO. *Do luto à luta: Mães de Maio*. p. 15. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.

9 BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. O vazio na obra de Rosana Paulino. In: PICCOLI, Valéria. et al. *Rosana Paulino: A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p. 149. Disponível em: [https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/Catalogo\\_rosanapaulino.pdf](https://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/Catalogo_rosanapaulino.pdf). Acesso em: 28 fev. 2025.

Interessante notar que os movimentos de mães de vítimas da violência no Brasil costumam problematizar justamente o tratamento de seus filhos, muitas vezes sem a dignidade de nome completo e respeito à memória. De um lado, é comum que operações policiais com resultado morte sequer divulguem os nomes de todas as vítimas da violência policial e, mesmo quando o fazem, costumam reiterar a criminalização destes corpos negros como quem dá a

entender que mereceriam ser mortos por serem, no vocabulário policial, suspeitas, como se a pena de morte em forma de execução extrajudicial fosse permitida pela lei (não o é). Parte do trabalho dos movimentos de mães no Brasil é reverter a invisibilidade dos nomes, sobrenomes e rostos de seus filhos, oferecendo uma contranarrativa ao discurso feito por parte de agentes do Estado que criminalizam seus filhos.



Figura 3 - Mães de Maio seguram faixa do movimento em Salvador, Bahia. Foto de Dindara Ribeiro/Alma Preta Jornalismo/Alma Preta



Figura 4 - Movimento Mães de Maio reúne mulheres que perderam seus filhos vítimas da violência do Estado. Foto de Olívia Soulaça/UOL





Figura 5 - Policiais destroem o monumento no Jacarezinho.

Dar nome e rosto aos mortos pela polícia é uma retórica política que resgata a memória, como faz a obra de Rosana Paulino, e serve de contraponto à tentativa por políticos e policiais de negar qualquer resquício de humanidade aos mortos pela polícia, a começar por lhes negar o nome e o rosto. Neste sentido, ao usar faixas com rostos de seus familiares, mães de vítimas da violência estatal constroem a sua própria *Parede da memória*, humanizando a memória de seus parentes diante de um Estado letal acostumado a matar pessoas negras para governar seus territórios.<sup>10</sup> As camisetas e faixas dos movimentos de mães contra a violência policial equivalem à parede da memória na obra de Rosana Paulino: numa tacada só, relembram e honram o passado a partir do qual se forma a história presente, a partir de laços familiares.

Na diáspora, em particular diante da chamada por descolonizar espaços e monumentos erguidos em nome de ou por colonizadores, discutir memória<sup>11</sup> não é ato menor. Um dos momentos mais dilacerantes e evidentes da problemática da memória recentemente no país foi a destruição, por policiais no Rio de Janeiro, do monumento levantado por ativistas e familiares para homenagear mortos pela chacina do Jacarezinho. À semelhança da *Parede da memória* da Rosana Paulino, a placa continha o nome de 28 vítimas da operação da Polícia Civil do Rio de Janeiro, ocorrida em 6 de maio de 2021.

A destruição física e violenta da *Parede da memória* em Jacarezinho no dia 1º de maio de 2022 evidencia como resgatar e expor a memória de pessoas negras e periféricas incomoda, em especial quando confronta narrativas oficiais de desumanização. O tratado de Rosana Paulino é fundamental nesse sentido, por contestar o silêncio e o apagamento da história.

10 AMPARO, Thiago. A carne mais barata do Direito: Descolonizando respostas jurídicas à necropolítica. *Revista Culturas Jurídicas*, Niterói, RJ, v. 8, n. 20, p. 345-361, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/culturasjuridicas/article/view/52373>. Acesso em: 28 fev. 2025.

COLLINS, Patricia Hill. *Lethal Intersections: Race, Gender, and Violence*. John Wiley & Sons, 2023.

DA SILVA, Denise Ferreira. Ninguém: Direito, racialidade e violência. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/meritum/article/view/2492>. Acesso em: 28 fev. 2025.

11 MBEMBE, Achille. *Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive*, 2015. Disponível em: <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.

2 Oralidade, memória e a questão da violência

“O fato de restringir-se a prova oral a depoimentos de autoridades policiais e seus agentes não desautoriza a condenação.”

(Súmula 70, Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro)

Qual o local da oralidade na transmissão da memória? No livro *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, Leda Maria Martins ressalta que as “culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento.”<sup>12</sup> No meu artigo “A carne mais barata do Direito: Descolonizando respostas jurídicas à necropolítica”, de 2021,<sup>13</sup> discorro sobre um momento performático na história recente do Supremo Tribunal Federal (STF). Durante a audiência pública organizada no âmbito da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 635 – intitulada ADPF Favelas pela Vida – pelo STF, em abril de 2021, a respeito da constitucionalidade das operações policiais letais no Rio de Janeiro, uma série de ativistas negros e periféricos, advogados ou não, discursaram perante o Tribunal contra a violência policial. Em um dos discursos, José Luiz Fari da Silva, do Coletivo Favela Akari, fala à corte sobre o assassinato de seu filho de 2 anos pela polícia. Interessante notar que nessa audiência pública, realizada de forma online em razão da pandemia da covid-19, “José Luiz não apareceu no vídeo, como é de praxe, mas falou como uma voz em *off* mostrando a foto de seu filho de 2 anos, Michel, morto pela polícia no Rio de Janeiro. Apresentar o corpo se assemelha a uma performance jurídica de *habeas corpus*, como quem pede a liberdade derradeira aos operadores do Direito”, como eu escrevera no artigo supramencionado.

Neste ponto, não há como deixar de lembrar do termo oralitura, empregado por Leda Maria Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes.<sup>14</sup>

A audiência pública da Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 635 no STF, em 2021, é repleta de momentos em que a oralidade é empregada para dar vazão a formas complexas de enfrentar a violência policial, transcendendo os limites impostos pela palavra escrita de uma petição judicial, por exemplo. Confor-

12 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 23.

13 AMPARO, Thiago. A carne mais barata do Direito: Descolonizando respostas jurídicas à necropolítica. *Revista Culturas Jurídicas*, Niterói, RJ, v. 8, n. 20, p. 345-361, 2021.

14 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 41.



me nos lembra Leda Maria Martins, a oralitura envolve processos de comunicação. Na audiência no STF, a fala de ativistas e advogados permitiu comunicar-se com quem detém o poder da caneta de juiz. Conforme relatou José Luiz Fari da Silva, do Coletivo Favela Akari.

Ele foi baleado no rosto, com sangue, e, ao ver isso, essa imagem ficou para o resto da minha vida na minha cabeça, até eu sanar esse problema do auto de resistência. Isso é um troço que me incomoda muito. Sempre botam uma coisa na nossa mão para dizer que nosso filho trocou tiro, Michel foi a primeira criança que entrou no auto de resistência, a segunda foi o pequeno Luciano. Por quê? Favela, negro. Então, eu gostaria que vossa excelência achasse uma luz no fundo do túnel para a gente sanar esse problema.

Palavra tem poder. Leda Maria Martins nos lembra de que “no contexto dos sistemas cognitivos africanos e afro-brasileiros, a palavra, além de ser signo naquilo que representa alguma coisa, é também investida de eficácia e de poder, pois a palavra falada mantém a eficácia de não apenas designar a coisa a que se refere, mas também de portar nela mesma a coisa em si. Ela traz em si aquilo que evoca; como continente, ela contém, como força de enunciação, aquilo que a voz nomeou e denominou. Ela é, em si mesma, o acontecimento. (...) A palavra detém o poder de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração.”<sup>15</sup> Esse aspecto é importante quando pensamos sobre o poder das palavras de policiais.

Um ponto trazido pela fala de José Luiz na audiência no STF é o poder da palavra do policial no sistema jurídico. Como antecipado pela Súmula 70 do TJRJ citada na epígrafe desta seção, a palavra do policial é vista pelo Judiciário como detentora de fé pública, e, portanto, tem o poder de transformar a verdade policial em verdade judicial,<sup>16</sup> ou seja, fazer com que o testemunho policial seja, de forma incontestada, transformado em base para a condenação de um acusado como se representasse por si só a realidade dos fatos. Em estudo<sup>17</sup> do Centro de Pesquisa em Justiça Racial e Direito da FGV Direito SP, observou-se elevado número de casos apoiados fundamentalmente na palavra do policial.

Outro aspecto da oralidade é sua relação com a morte. Segundo Leda Maria Martins é:

a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos cerimoniais fúnebres, que, “se em parte podem ser considerados ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais”.<sup>18</sup>

15 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 61.

16 JESUS, Maria Gorete Marques de. Verdade policial como verdade jurídica: narrativas do tráfico de drogas no sistema de justiça. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, v. 35, n. 102, 2019.

17 FGV JUSTIÇA RACIAL. *Suspeita fundada na cor: seletividade racial nas condenações por tráfico com provas obtidas em entradas ilegais em domicílios no Brasil*, 2023. Disponível em: <https://repositorio.fgv.br/items/e717a8c5-7f95-495b-823f-82e8a6df08f8>. Acesso em: 28 fev. 2025.

18 MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021, p. 65.

Nesse sentido, quando familiares falam da morte de seus filhos no ambiente ritualístico de uma audiência judicial, esse exercício de oralidade veicula um ritual fúnebre, não apenas por tratar da morte, mas igualmente por intentar, na verdade, a transformação dos mortos em ancestrais, e, portanto, eternos.

### 3 Conclusão

“O corpo como signo cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das relações históricas e sociais. Esses sentidos definem a forma do homem ser, pensar e se mover”,<sup>19</sup> nos lembra Inaicyra Falcão. Por meio dos silêncios e da oralidade e memória, movimentos negros e periféricos lutam contra o apagamento de suas histórias e de sua humanidade por forças policiais. O corpo negro – como o corpo indígena – coloca-se como veículo transmissor da memória de dores históricas e de lutas igualmente ancestrais por um lugar em um mundo que constantemente lhes nega espaço para existir e bem-viver.

19 SANTOS, Inaicyra Falcão. Corpo e ancestralidade: Tradição e criação nas Artes Cênicas. *Rebento*, n. 6, p. 99-113, 2017.





Este livro foi impresso em setembro de 2025  
em papel couchê fosco 150 g,  
na gráfica Nova Brasileira, Rio de Janeiro.



FGV RESPONSABILIDADE SOCIAL

