



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**JOCELINE GOMES SILVA**

**E O VERBO SE FEZ MÃE: MATRIARCADO E ORALIDADE NAS  
DANÇAS NEGRAS**

Salvador  
2023

**JOCELINE GOMES SILVA**

**E O VERBO SE FEZ MÃE: MATRIARCADO E ORALIDADE NAS  
DANÇAS NEGRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito necessário à obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Salvador  
2023

# **E O VERBO SE FEZ MÃE: MATRIARCADO E ORALIDADE NAS DANÇAS NEGRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da  
Universidade Federal da Bahia, como requisito necessário à obtenção da titulação  
de mestre em Dança.

Joceline Gomes Silva

Banca Examinadora:

---

Presidente: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz  
(PPGDança)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Lurdes Barros da Paixão (PPGDança)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deise de Brito (EMIA-SP)

## **SUPLENTES**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Amélia Conrado (PPGDança)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS e PRODAN-UFBA)

Salvador  
Agosto/2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Silva, Joceline Gomes.

E o verbo se fez mãe: matriarcado e oralidade nas danças negras / Joceline Gomes Silva. - 2023.

136 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

1. Dança. 2. Danças afro-brasileiras. 3. Danças afro-brasileiras - Estudo e ensino. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Tradição oral. 6. Matriarcado. I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

## DEDICATÓRIA

À minha mãe, Margarida Gomes Silva, que sempre acreditou em mim e me apoiou em todos os aspectos e momentos da minha vida, sendo minha inspiração em todos os sentidos, me mostrando o que é uma verdadeira matriarca. Te amo com a força da vida, com todo o asê do meu ser, com a minha vida todinha.

Ao meu pai, José Ribamar Silva (in memorian), que sempre falou que eu seria uma doutora. Sei que você tá vendo e que tá orgulhoso de mim. Estou cada vez mais perto de realizar nosso sonho, meu pai.

A vocês dois especialmente por me ensinarem dentro de casa a importância do equilíbrio entre o masculino e o feminino para a construção de pessoas saudáveis em todos os sentidos.

Ao meu irmão, Marcus Gomes Silva (in memorian), que sempre dizia que eu era “a mais inteligente da família”. Não sei se é verdade, mano, mas sigo levando nosso nome e sobrenome onde eu conseguir. Por nós, por amor.

Ao meu irmão, Márcio Gomes Silva, por todo o suporte em todas as situações, por sempre estar ao meu lado quando preciso, me ajudando até mesmo a comprar livros, incensos e óleos essenciais, fundamentais para que eu chegasse aqui com o mínimo de sanidade mental. Te amo muito, mano! Obrigada por sempre cuidar de mim!

Ao meu namorado, Gustavo Henrique Bianchi, por ter me motivado e me acolhido nos momentos mais difíceis dessa escrita, por ter me dado a força que eu precisava quando eu não tinha, por me provar que amor preto cura, e cura tudo. Te amo meu amor, obrigada por tudo!

A todas as matriarcas que passaram por esse mundo deixando um legado de criação, nutrição, realizações, força, cuidado, disciplina, organização e fé. Minhas ancestrais, as honro e as dedico este trabalho, que é apenas o início de uma jornada de autoconhecimento e de trocas justas sobre vossas passagens neste mundo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às minhas ancestrais e aos meus ancestrais por me permitirem estar aqui e contar e recontar nossas histórias. Nossas porque vocês são parte de mim e eu sou continuidade de vocês. Assim é e assim permanecerá sendo. Agradeço pela oportunidade de conhecê-las melhor e poder tornar conhecidas vossas histórias.

À rainha, doutora, mestra minha Vânia Oliveira, por sua energia matriarcal colocada à disposição em uma entrevista incrível e inspiradora. Você foi o primeiro nome que veio à minha mente, e a primeira pessoa que entrevistei, abrindo os caminhos que tornaram essa dissertação possível. Foi em uma conversa em Brasília que você me incentivou a fazer esse mestrado, me apresentou alguns dos seus materiais de consulta e acendeu essa chama em mim. Sem você, nada disso seria possível. Sou grata por nossos caminhos terem se cruzado!

À minha amiga e inspiração profissional Naná Viana. Que seu trabalho seja reconhecido nos quatro cantos desse país, seja na dança, seja na produção, seja no que mais você se dispor a fazer, irmã. Salve sua força! Sigamos juntas!

À Tainara Cerqueira, exemplo de profissional, que me recebeu em sua sala de aula e me acolheu da melhor maneira possível, sendo incrivelmente generosa ao longo de todo o meu processo. Muito obrigada por aceitar o convite e compartilhar seus saberes comigo.

À Codazzi IDD, irmane de bonde, de Funk, de Passinho, que mesmo com um corre nervoso conseguiu doar suas horas para conversar comigo e tirar dúvidas ao longo desta jornada. Sua trajetória é um exemplo e eu fico feliz por poder registrá-la aqui.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Ferraz, pela confiança no meu trabalho, o que facilitou o processo de escrita deste tema que é tão caro para mim. Às integrantes da banca: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Lurdes Barros da Paixão e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deise de Brito pelas ricas contribuições que enriqueceram a pesquisa.

Ao meu amigo Alexsander Barbosa, que me recebeu na casa dele, me ajudou com o projeto, me ouvia, me acolhia nas minhas crises criativas, sempre se oferecendo para me ajudar a superar qualquer dificuldade. Você é incrível amigo. Uma alma linda e generosa que é luz nesse mundo. Obrigada por tudo, obrigada por tanto.

Ao meu amigo Jonatas de Matos, que me ouvia por horas, me acalmava, recebia meus memes, me enviava outros e ajudou essa jornada a ficar mais leve.

Ao meu amigo Danillo Queiroz, que me orientou no processo para receber a bolsa, fundamental para que eu pudesse me dedicar aos estudos quando não havia outra fonte de renda. Você é uma liderança, amigo. Continue sendo essa referência para a comunidade estudantil, você é necessário!

À minha amiga Letícia Menezes, conexão fortíssima desde o dia 01 desse mestrado. Não tem distância, universidade ou correria que separe a gente. Obrigada por ser essa presença tão especial na minha vida!

Às minhas amigas rainhas maravilhosas Ana Gori e Natália Dornelles que me acompanharam na reta final dessa caminhada. Obrigada pelo ouvido, pelo colo, pela força, pelas risadas. Sem vocês tudo teria sido bem mais difícil.

Aos amigos, amigas e amigues que não foram nominalmente citados, mas que sabem que caminham comigo, que deixaram pegadas ao meu lado ao longo dessa jornada, saibam que essa vitória é nossa. Celebremos!

*É muito fácil fugir, mas eu não vou  
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou  
Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim  
Ensino da favela foi muito bom pra mim  
(Racionais MC's – Fórmula Mágica da Paz)*



## RESUMO

Esta pesquisa investiga a influência do matriarcado e da oralidade no ensino e disseminação das danças afro-brasileiras, também chamadas “Danças Negras”. Será demonstrada a importância das mulheres negras na produção e disseminação de saberes corporais por meio da descrição da participação feminina na construção de novas corporeidades, a partir de saberes ancestrais africanos. Por meio da revisão bibliográfica sobre matriarcado, tradição oral e cultura afro-brasileira, iremos localizar as mulheres negras como detentoras do saber corporal que possibilitou a criação, desenvolvimento e popularização das danças negras. Foram entrevistadas quatro artistas interlocutoras, a fim de coletar impressões e experiências sobre os tópicos pesquisados. Uma oficina realizada em Brasília-DF aplicou os conhecimentos adquiridos ao longo da pesquisa em três dias de aulas e os resultados também são compartilhados aqui.

Palavras-chave: Matriarcado; Oralidade; Dança; Danças negras.

## **ABSTRACT**

This research explore the influence of matriarchy and the orality in teaching and disseminating of Afro-brazilian dances, also named “Black Dances”. It will be demonstrated the importance of women in the production and dissemination of body knowledge through the description of female participation in the construction of new corporeities as from African ancestry knowledge. Through the literature review about matriarchy, oral tradition and Afro-brazilian culture, women will be presented as the holders of body knowledge that enabled creation, development and popularization of Black Dances. Four artists were interviewed so it could be collected impressions and experiences about the researched topics. A workshop held in Brasília-DF applied the knowledge acquired during the research in three days of classes and the results are also shared here.

Keywords: Matriarchy; Orality; Dance; Black dances.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1-</b> Integrantes do Bonde Imperadores da Dança (IDD) reunidos após abertura do show do DJ Rennan da Penha no dia 08 de janeiro de 2022 no Circo Voador (Rio de Janeiro-RJ). Codazzi IDD é a segunda pessoa em pé da esquerda para a direita. ....	43
<b>Figura 2-</b> Joceline Gomes e Vânia Oliveira .....	47
<b>Figura 3 -</b> Tainara Cerqueira e Joceline Gomes após aula no Centro de Culturas Negras (CCN – São Paulo-SP) no dia 05 de abril de 2022.....	48
<b>Figura 4 -</b> Naná Viana e Joceline Gomes após aula realizada no Centro de Dança do DF (Brasília-DF) em 2019. ....	55
<b>Figura 5 -</b> Mercedes Baptista. Arquivo Nacional/Correio da Manhã. ....	78
<b>Figura 6 -</b> Katherine Dunham em Rara Tonga, que estreou em 1937. New York World-Telegram & Sun Collection. ....	799
<b>Figura 7 -</b> Nildinha Fonseca e Joceline Gomes após aula no dia 19 de maio de 2022 no espaço Quilombolas de Luz, em São Paulo (SP).....	81
<b>Figura 8 -</b> Joceline Gomes e Zebrinha após aula no dia 26 de agosto de 2022 no Centro de Referência da Dança em São Paulo (SP). ....	83
<b>Figura 9 -</b> Fotografia de “Negras da Bahia”, datada de 1869. ....	88
<b>Figura 10 -</b> Comissão de Frente da Salgueiro, coreografada por Mercedes Baptista, dança Minueto em desfile que homenageava Chica da Silva. ....	977
<b>Figura 11 -</b> Cindy Campbell. Autoria desconhecida.....	99
<b>Figura 12 -</b> José Calixto e Joceline Gomes após aula de “balé afro moderno” no Centro de Dança do DF pela Incubadora Afrontasia no dia 10 de outubro de 2019. ....	1111
<b>Figura 13 -</b> Participantes do primeiro dia da Oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras no Centro de Dança do DF (Brasília-DF). ....	1177
<b>Figura 14 -</b> Sequência apresentando uma movimentação da dança Yankadi, praticada na segunda aula da oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras. Fotos e edição: Lua Costa. ....	1199
<b>Figura 15 -</b> Pulseira confeccionada por Serena Pereira da Costa e entregue no último dia da Oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras.....	1211

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Paralelo entre Diop (2014) e Oyěwùmí (2021) .....	38
<b>Quadro 2</b> - Temas das aulas do curso de Danças Afro-Brasileiras e Mitologia dos Orixás de Naná Viana. ....	766
<b>Quadro 3</b> - Quadro inspirado no infográfico “Território das danças dos orixás”. Fonte: SABINO, LODY, 2021, p. 122) .....	76

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 CAPÍTULO I – RESPEITE SUA MÃE – MATRIARCADO E PROTAGONISMO FEMININO NA CULTURA AFRICANA</b> .....	20
1.1 UNIDADE MATRICÊNTRICA E MATRIFOCALIDADE .....	28
1.2 MATRIARCAS PARA ALÉM DO GÊNERO – O QUE É SER MULHER? ...	35
1.3 DEFINIR É LIMITAR. E SE EU NÃO DEFINIR? .....	40
1.4 “ANTIGUIDADE É POSTO” – SENIORIDADE E HIERARQUIA .....	44
1.5 MATRIGESTÃO E MATRIPOTÊNCIA .....	48
1.6 PROFESSORA E MÃE, E VICE-VERSA .....	54
<b>2 CAPÍTULO II – CONTANDO HISTÓRIAS PELO CORPO – ORALIDADE E DANÇA</b> .....	58
2.1 ORALIDADE PARA ALÉM DA VOZ– TRADIÇÃO ORAL E A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA .....	60
2.2 QUE HISTÓRIA VOU CONTAR? CULTURA, RESISTÊNCIA E FÉ NAS DANÇAS NEGRAS .....	68
2.3 AS RAINHAS DO CARNAVAL DA BAHIA– BLOCOS AFRO E PROTAGONISMO FEMININO .....	84
<b>3 CAPÍTULO III - E O VERBO SE FEZ DANÇA – MATRIARCAS CONTEMPORÂNEAS NARRANDO SEUS SABERES</b> .....	90
3.1 DANÇAS NEGRAS HOJE – O QUE É URBANO?.....	91
3.2 MATRIARCAS ABRINDO CAMINHO NAS RUAS .....	97
3.3 HISTÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA – CRUZOS E SEMELHANÇAS ENTRE AS ARTISTAS ENTREVISTADAS .....	103
<b>3.3.1 Turmas majoritariamente femininas .....</b>	<b>105</b>
<b>3.3.2 Mestres homens .....</b>	<b>108</b>
<b>3.3.3 O início das aulas .....</b>	<b>111</b>
<b>3.3.4 Matriarcado é amor.....</b>	<b>113</b>
3.4 OFICINA “MATRIARCADO E ORALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS” EM BRASÍLIA .....	115
<b>3.4.1 Matriarcado .....</b>	<b>116</b>
<b>3.4.2 Oralidade .....</b>	<b>117</b>
<b>3.4.3 Danças Afro-brasileiras .....</b>	<b>120</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122

REFERÊNCIAS.....	125
------------------	-----

## INTRODUÇÃO

As danças criadas, produzidas e disseminadas por pessoas negras no Brasil, descendentes de pessoas africanas escravizadas, foram denominadas como Danças Afro-brasileiras e popularizadas posteriormente como “Danças Afro”. Por muito tempo, foram consideradas uma expressão de cunho religioso e, por isso, discriminadas nas escolas, academias de dança e no meio acadêmico. A partir do trabalho realizado por grupos e coletivos culturais afro-brasileiros (tais como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, entre outros) foi possível demonstrar sua riqueza cultural e epistemológica, de contribuição fundamental para a construção de diversas manifestações culturais brasileiras.

A inspiração em movimentações praticadas no candomblé, contudo, existe e pode ser identificada por pesquisadoras e pioneiras como Mercedes Baptista, coreógrafa, pedagoga e bailarina, que extraiu do contexto religioso e sistematizou padrões de movimentos que hoje são referências na estética e no ensino dessas danças (SILVA, 2007). A difusão desses saberes pelas gerações se deu, em sua maioria, pelas mulheres, principalmente mulheres negras, apesar de que homens também são grandes referências no ensino dessas danças hoje.

As mulheres responsáveis por compartilhar esses saberes, geralmente sacerdotisas dentro do candomblé ou grandes referências em suas comunidades, são reconhecidas e respeitadas como matriarcas, grandes mães, independentemente de terem filhos biológicos. Muitas movimentações, inclusive, remetem ao ventre e ao poder deste de gerar vidas. Nesse sentido, as Danças Afro-brasileiras possuem uma unidade matricial – a mulher – que, na África pré-colonial, era reverenciada por meio do matriarcado, fenômeno que ainda pode ser observado em alguns territórios. Trata-se de um sistema filosófico e prático em que a mulher, por sua capacidade de gerar e nutrir uma vida, também fornece essas características a outros aspectos da vida social, tais como a arte, os negócios e à convivência em comunidade. Por isso, muitas vezes, é a mulher a responsável por tarefas como o preparo do alimento, aconselhamento em múltiplos assuntos, articulação entre diferentes grupos e a transmissão de saberes por gerações (DIOP, 2014). Essa forma de pensar e se comportar em relação às mulheres também chegou ao Brasil com a Diáspora Africana<sup>1</sup>, por conta do processo de escravização.

---

<sup>1</sup> “A diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Junto com seres humanos, nestes fluxos

Nesse sentido, faz-se necessário compreender se e de que maneira o matriarcado compõe a matriz de conhecimentos relativos às Danças Afro-brasileiras.

A fim de ampliar o escopo das danças que podem ser abordadas por esta pesquisa, passarei a utilizar, em substituição a “Danças Afro” ou “Danças Afro-brasileiras”, o termo “Danças Negras”. Esse termo foi conceituado por Fernando Ferraz (2017, p. 116), e será utilizado por agregar diferentes gêneros, bem como por conseguir “conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas”. Esse conceito está mais próximo de toda a ressignificação de ritmos, movimentações e possibilidades das pessoas negras que, no Brasil colônia ou na nação contemporânea, contribuíram ou ainda contribuem para a disseminação dessas danças.

A propagação e o ensino das Danças Negras, tradicionalmente, deram-se de forma oral, sem cursos formais ou registros escritos da simbologia das movimentações. A oralidade também é uma característica muito presente na cultura africana, que, a partir da diáspora promovida pelo período escravocrata, também chegou ao Brasil. Os *djeli* (genealogistas, popularmente conhecidos como “griôs”, ou *griots*<sup>2</sup>), contadores de histórias, também falavam sobre a importância das danças ritualísticas e do significado de cada gesto. As lendas e mitos referentes a cada orixá guardam uma movimentação respectiva, representativa de sua atuação ou de características de sua personalidade – movimentações estas que posteriormente foram sistematizadas para fins artísticos. Essas histórias também foram mantidas, ressignificadas e até refeitas por meio de sua transmissão oral, o que influencia na respectiva movimentação dentro da dança. Por isso, é importante também analisarmos a influência da oralidade na manutenção, preservação e atualização das Danças Negras historicamente, em suas diversas formas de expressão, não apenas nas danças inspiradas na simbologia dos orixás.

---

forçados, embarcavam nos tumbeiros (navios negreiros) modos de vida, culturas, práticas religiosas, línguas e formas de organização política que acabaram por influenciar na construção das sociedades às quais os africanos escravizados tiveram como destino. Estima-se que durante todo período do tráfico negreiro, aproximadamente 11 milhões de africanos foram transportados para as Américas, dos quais, em torno de 5 milhões tiveram como destino o Brasil.” (PALMARES, 2019. Disponível em: < <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/diaspora-africana-voce-sabe-o-que-e> >. Acesso em 10 jun 2023.

<sup>2</sup> Aqui optamos por usar o termo conforme utilizado pelas pessoas africanas do continente e não o termo popularizado a partir do processo de colonização (SANTOS T., 2015). Nei Lopes (2004, p.310) explica que o termo franco-africano “griot” possui “denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os bamaras e mandingas; *guésséré* entre os saracolês; *wambabé*, entre os peúles; *aumlombé*, entre os tuculores; e *guéwel* (do árabe *qawwal*), entre os uolofes”.



Desde que comecei a estudar Matriarcado e História Geral da África, percebi que as Danças Negras possuem, em maior ou menor grau, a depender do contexto, um histórico de ensino familiar – seja a família biológica ou “de santo”, como popularmente se chama a coletividade construída nos terreiros de candomblé e umbanda. Passei a estudar Matriarcado e Oralidade a fim de correlacionar esses temas com a dança e demonstrar a importância das mulheres negras na produção e ensino de saberes corporais. Já fiz aulas com muitas professoras e muitas delas tiveram outras mulheres como suas mestras, algumas dentro de suas próprias famílias, deixando subentendida uma pedagogia geracional e oral. Somar essas informações aos meus estudos foi fundamental para compreender as mulheres negras como detentoras do saber corporal que possibilitou a criação, desenvolvimento e disseminação de várias Danças Negras. Sendo assim, quero registrar essa influência do Matriarcado e da Oralidade nas Danças Negras, a fim de que as próximas gerações possam, sim, aprender com suas famílias, mas possam também saber que há um estudo acadêmico que relaciona esses saberes. Mais do que influenciarem, diria até que o Matriarcado e a Oralidade fundamentam as Danças Negras, o que poderá ser observado ao longo deste estudo.

Por tratar-se de danças com esse histórico de transmissão oral e discriminação em ambientes acadêmicos e formais, dispõem de pouco material escrito de consulta, se comparado com outras danças, como o *ballet*, por exemplo. Daí a importância da produção dessa pesquisa, que contextualiza o matriarcado, a oralidade e as danças negras – três temas com pouca produção acadêmica disponível, sobretudo quando correlacionadas. Assim sendo, o objetivo geral desta pesquisa é apresentar como o Matriarcado e a Oralidade fundamentam a construção e o ensino das Danças Negras. Os objetivos específicos são: demonstrar a importância das mulheres negras na produção e ensino de saberes corporais; localizar as mulheres negras como detentoras do saber corporal que possibilitou a criação, desenvolvimento e disseminação das danças negras (especificamente: Simbologia dos Orixás, Danças dos Blocos Afro da Bahia e Funk Carioca); contextualizar a oralidade e sua relevância no ensino das danças negras; e entrevistar professoras de Danças Negras a respeito dos temas da pesquisa para saber como eles influenciam e/ou fundamentam o seu fazer pedagógico e artístico.

Uma das bases deste estudo é a pesquisa bibliográfica. Segundo Gil (2008), ela é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de

livros e artigos científicos, traçando paralelos entre obras, autores e temas. Para a revisão de literatura, foram consultados livros, artigos, teses e dissertações a respeito dos seguintes temas: matriarcado e unidade cultural africana, conforme obra de Cheikh Anta Diop; importância da oralidade para a cultura africana, com Hampâté Bâ; matripotência e debate de gênero sob a perspectiva de Oyèrónkè Oyěwùmí; cultura negra em território da Diáspora Africana, com Paul Gilroy; entre outros autores e autoras.

Foram também realizadas entrevistas com professoras de Danças Negras de diferentes estados, a fim de coletar suas impressões a respeito do ensino dessas danças e da construção da corporeidade afro-brasileira a partir de referenciais femininos. A saber: Vânia Oliveira (Bahia), Naná Viana (Distrito Federal), Tainara Cerqueira (São Paulo) e Codazzi IDD (Rio de Janeiro)<sup>3</sup>. Todas são professoras com pesquisas e trabalhos voltados para a exaltação da energia feminina e da ancestralidade negra em suas danças. Foi a partir do trabalho destas mulheres que o escopo das “Danças Negras” a que se refere essa pesquisa foi delimitado: Danças dos Blocos Afro da Bahia, Simbologia dos Orixás e Funk Carioca, respectivamente.

Por ter a oralidade como um dos eixos centrais, esta pesquisa também contará com a observação participante como metodologia, a fim de compreender melhor e experienciar os itens detalhados na entrevista. Entre abril e setembro de 2022, participei das aulas semanais ministradas por Tainara Cerqueira no Centro de Culturas Negras (CCN) Mãe Sylvia de Oxalá, no Jabaquara, na Zona Sul de São Paulo. No espaço Quilombolas de Luz, na Bela Vista, Zona Centro-Sul, tive a oportunidade, inclusive, de participar de uma aula de Nildinha Fonseca (BA), mestra de Tainara Cerqueira, o que contribuiu bastante para a pesquisa.

Aqui é importante compreender também como serão abordados os conceitos de “Matriarcado” e “Oralidade” neste estudo. O Matriarcado, tal qual estudado por Cheikh Anta Diop (2014), traz a mulher como centro de sua comunidade e referência em múltiplos assuntos. Contudo, nem o gênero tampouco o sexo biológico são conceitos adotados de forma rígida dentro do matriarcado para o povo africano. Oyèrónkè Oyěwùmí explica em seu livro “A invenção das mulheres: uma perspectiva africana sobre os discursos ocidentais de gênero” (2021) que os conceitos de

---

<sup>3</sup> Nesta pesquisa, citaremos trechos das falas transcritas das artistas entrevistadas, utilizando o formato de citação da ABNT (AUTOR, ano). Suas trajetórias profissionais serão detalhadas ao longo da pesquisa.

“homem” e “mulher” não existiam nas comunidades tradicionais africanas pré-coloniais, que só conheceram essas categorias de gênero após a colonização europeia. Segundo Oyèwùmí, as funções sociais eram estabelecidas a partir da configuração física (força e tamanho), da linhagem familiar e das necessidades da comunidade. Assim sendo, matriarcas não são apenas aquelas que possuem filhos biológicos ou adotivos, mas as que geram e nutrem uma comunidade, local, nacional ou mesmo internacional.

Importante destacar que a pauta de gênero é uma encruzilhada na escrita sobre Matriarcado neste trabalho. Isso porque as principais referências consultadas (a saber: Cheikh Anta Diop, Oyèrónkè Oyèwùmí e Ifi Amadiume) trazem esse debate a partir dos termos “homem” e “mulher”, sem especificar questões anatômicas como a presença ou ausência de útero, ou se as pessoas a que se referem são cisgêneras ou transgêneras<sup>4</sup>. Este é um debate mais recente, que ganhou mais intensidade décadas depois das publicações desses autores. Ainda que as traduções utilizadas sejam dos anos 2000, suas obras foram publicadas originalmente entre as décadas de 1960 e 1980, numa fase ainda inicial desses estudos na universidade. Ou seja, a discussão sobre identidade de gênero, especificamente sobre cis e transgeneridade, não foi abordada com profundidade nas obras consultadas sobre Matriarcado. Por esse motivo, neste trabalho utilizo a mesma terminologia das referências citadas, ou seja, “homem” e “mulher”, sem especificações anatômicas ou relativas à identidade de gênero.

A oralidade aqui será compreendida não apenas como a palavra falada, mas como a interpretação dos saberes pelo corpo e a aprendizagem pela experiência, observação e prática de escuta. Faz-se necessário destacar que a oralidade não é vista aqui como contraponto à escrita, e não há, entre elas, posição de hierarquia tampouco de subalternidade. Trata-se de sistemas complementares de ensino e aprendizagem, que hoje trabalham em conjunto. Contudo, é importante lembrar que a historiografia oficial rejeitou por muito tempo a tradição oral por acreditar que esta não preserva detalhes, situações e personagens de forma fidedigna e chega a declarar que a África não tem história por insuficiência (a partir de critérios europeus) de registros escritos. A realidade é que as histórias dos povos pretos pelo mundo não são contadas apenas por documentos e livros, mas também por músicas,

---

<sup>4</sup> Cisgêneras: pessoas que se identificam com o mesmo sexo biológico atribuído ao nascer. Transgêneras: pessoas que não se identificam.

danças, cantos, tambores, indumentárias, festas, em resumo, pela tradição oral que foi capaz de mantê-las em circulação.

Muitas professoras de Danças Negras afirmam ter aprendido seu ofício com suas mães, que por sua vez aprenderam com suas avós, o que é indício de uma transmissão oral de saberes, prática muito comum entre famílias negras e afrodescendentes. A obtenção de titulação acadêmica ou técnica não é uma exigência em muitas escolas e academias de dança, o que demonstra a prevalência do saber sobre a certificação no que se refere às Danças Negras. Sendo assim, é possível afirmar que esse conhecimento é tradicionalmente transmitido por meio da oralidade, da prática pela observação em espaços familiares e em respeito a uma linhagem geracional, ao invés da busca por espaços formais e oficiais de ensino. Contudo, compreendemos a importância de registrar a presença e o protagonismo feminino no ensino dessas danças e, por meio deste estudo, pretendemos demonstrar como o matriarcado e a oralidade fundamentam as Danças Negras.

O primeiro capítulo, “Respeite sua mãe – Matriarcado e protagonismo feminino na cultura africana”, irá contextualizar a importância da figura feminina e da matriarca no continente e na diáspora, apresentando autores, autoras e obras que debatem o assunto, bem como as opiniões das entrevistadas sobre o tema. Vamos abordar também como o matriarcado se reinventou nas Américas, mais precisamente no Brasil, possibilitando a criação de espaços como as irmandades. O capítulo seguinte, “Contando histórias pelo corpo – oralidade e dança”, traz o conceito da tradição oral e como ela se manifesta nas danças afro-brasileiras especificadas anteriormente, bem como no trabalho das professoras com quem conversamos. No terceiro e último capítulo, “E o verbo se fez dança: matriarcas contemporâneas narrando seus saberes”, vamos abordar o trabalho das professoras entrevistadas, como outras mulheres influenciaram seus fazeres e de que forma o matriarcado e a oralidade se fundem em suas práticas atualmente. Neste capítulo também relato como foi ministrar a oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras, realizada em Brasília-DF em abril de 2023, resultado desta pesquisa e de um projeto homônimo submetido a um edital cultural da Capital Federal.

## 1 CAPÍTULO I – RESPEITE SUA MÃE – MATRIARCADO E PROTAGONISMO FEMININO NA CULTURA AFRICANA

*Portugal colonizou o Brasil, mas África civilizou o Brasil  
(autoria desconhecida)*

*Você pode deixar de cultuar orixá, mas não pode deixar de cultuar sua mãe  
(ditado popular)*

“Amor, só de mãe”, “que nem coração de mãe – sempre cabe mais um”, “Mãe Terra”, “Mãe África” são inúmeros os ditados e as expressões populares que exaltam a figura da mãe como uma pessoa dotada de generosidade, carinho e bondade sem fim. Mas, ainda há poucas referências populares à ferocidade de uma mãe que vê sua cria correndo algum tipo de risco no qual ela possa interferir. Quem não se lembra do caso de Maria Jerônima Campos, que mergulhou em um rio para salvar seu filho de um afogamento quando ela própria não sabia nadar<sup>5</sup>?

A imagem de um ser de poder ilimitado talvez venha do pensamento de que: a capacidade de uma pessoa gerar uma vida dentro de seu próprio corpo pode ser comparada apenas à capacidade da própria natureza de gerar qualquer coisa a partir “do nada”. Sabemos que nem no corpo humano, nem natureza, a vida surge “do nada”, mas imagine-se há alguns milhares de anos atrás. Como seria explicar o fenômeno de surgimento de uma vida sem compará-lo a algo sagrado? Existe poder maior do que o de gerar uma vida? Seguindo por essa linha de raciocínio, um dos pioneiros nos estudos sobre o matriarcado em África, o senegalês Cheikh Anta Diop, em sua obra *A Unidade Cultural da África Negra: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica* (2014, p. 35), afirmou: “nas sociedades meridionais, tudo aquilo que concerne à mãe é sagrado; a sua autoridade é ilimitada”.

Sabemos que a vida humana surgiu em África (NASCIMENTO, 2007), e que os fósseis humanoides mais antigos foram encontrados na região da Etiópia, datado de 3,2 milhões de anos (FONSECA, 2021, p. 06). Importante destacar que não

<sup>5</sup> MÃE pula no poço e salva filho de afogamento em Franca, no interior de São Paulo. **G1**, São Paulo, 22 jan. 2007. Disponível em: < <https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1925-5605,00-MAE+PULA+NO+POCO+E+SALVA+FILHO+DE+AFOGAMENTO+EM+FRANCA+NO+INTERIOR+D+E+SAO+P.html> >. Acesso em: 18 abr. 2022.

apenas as primeiras vidas humanas surgiram em África, mas também a primeira mãe. Após diversos estudos, a ciência chegou à conclusão de que a mulher negra é a Eva Mitocondrial<sup>6</sup>, ou seja, todos os seres humanos vivos hoje descendem de uma única mulher africana. Isso não significa que ela era a mais forte ou saudável, mas que foi a que melhor se adaptou e conseguiu deixar um grande número de descendentes. Constatou-se que o DNA Mitocondrial é transmitido apenas pelas mães para fetos femininos, estabelecendo uma matrilinearidade genética, ou seja, a importância da linhagem materna. Mesmo sua pesquisa sendo anterior a essa descoberta, Diop abriu caminhos ao resumir que, na África Negra, acreditava-se que a criança recebia uma herança biológica e imaterial muito maior por parte da mãe do que do pai – “Por conseguinte, é-se aquilo que a mãe é, é-se apenas metade do que o pai é” (2014, p. 37). Isso não significa que a participação do pai é completamente ignorada, mas que é secundária em relação à da mãe na formação de um indivíduo. De todo modo, trata-se de uma relação complementar entre masculino e feminino, com protagonismo deste último.

Aqui é importante detalhar o conceito de matrilinearidade, uma característica fundamental dentro do matriarcado, que define a descendência a partir da linhagem uterina, ou seja, a descendência é contada através da linha genealógica da mãe. É esta linhagem que tem validade jurídica, direito de propriedade às heranças material ou imaterial e até mesmo a direitos políticos em diversos povos africanos antes da colonização europeia, como veremos mais adiante. A família da mãe é quem estabelece “quem poderia estar envolvido nos arranjos para o casamento, de quem você pode reivindicar acesso a terras ou recursos, onde você pode considerar seu verdadeiro ‘lar’ e onde você espera que seu corpo seja enterrado na sua morte”<sup>7</sup> (JOHNSON, 2016, tradução nossa).

A questão territorial traz outra característica importante dentro do matriarcado, a “matrilocalidade”, que Érica Portilho (2019, p. 84) define pela expressão “na casa de minha mãe”, diretamente relacionado à ideia de lugar, lar. “As famílias estão

---

<sup>6</sup> “O DNA retirado da mitocôndria é diferente do DNA do núcleo da célula e é transmitido apenas pela linhagem feminina. Baseando-se na análise desse DNA, pesquisadores da Universidade de Califórnia construíram uma árvore genealógica para o gênero humano. Identificaram a chamada Eva Mitocondrial, avó de todos nós: uma mulher que viveu na África há cerca de 200 mil anos. Não que ela fosse a única mulher então existente, mas sua linhagem sobreviveu e se multiplicou até os últimos tempos”. (NASCIMENTO, 2007, p. 14)

<sup>7</sup> “Matrilineal belonging may affect such things as who would be involved in arrangements for your marriage, from whom you might claim access to land or resources, where you might consider your true ‘home’ to be, and where you would expect your body to be buried upon your death.” (JOHNSON, 2016)

situadas regionalmente na cidade natal da mulher. O homem, ao casar, vai para a casa da família da esposa. Os homens são casados com a comunidade das mulheres, e não o contrário. Há concentração de ritual e de poder nas terras da família da mãe” (idem, *ibidem*).

A matrilinearidade e a matrilocalidade concedem um poder social de extrema importância para as mães e suas famílias, contribuindo ainda mais para seu protagonismo dentro das comunidades. Além disso, de acordo com Diop, a capacidade de gerar e nutrir uma vida a partir de seu próprio corpo, comparada somente à natureza e, por isso, sagrada, fazia com que as mulheres fossem respeitadas, cultuadas, protegidas e valorizadas. Por serem também cíclicas, como a lua, dominavam os ciclos da natureza e estabeleciam o melhor momento para plantar e colher, bem como possuíam um conhecimento profundo sobre utilização medicinal de ervas, folhas e raízes (PINTO, 2020, p. 25). Diop detalha que a mulher era a base da sociedade, um elemento estabilizador, guardiã das provisões, que “desempenhou uma função importante na descoberta da agricultura, bem como na seleção das plantas” (DIOP, 2014, p. 33). Até hoje, nos terreiros – microcosmo que busca preservar, na medida do possível, aspectos da cultura tradicional africana – são as mulheres as responsáveis pela preparação dos alimentos, por conta de sua capacidade de nutrição desde o primeiro momento da vida de uma pessoa. Plantar, colher, preparar o alimento, cozinhar, é administrar vida sobre outras pessoas – uma característica matriarcal. Isso não significa, sob nenhuma hipótese, submissão ou subjugação da parte feminina pela masculina, pois trata-se de uma prática voluntária. Além disso, ainda segundo Diop (2014, p. 33), enquanto as mulheres eram as responsáveis pela agricultura, os homens iam à caça e construía as moradias, constituindo, assim uma divisão de tarefas.

Pinto (2020, p. 25) explica que as matriarcas se comunicavam diretamente com as forças sagradas e divinas, sendo as mensageiras entre essas forças e os homens, aconselhando-os a respeito de caças, guerras, decisões políticas e territoriais. No matriarcado, os homens eram ensinados sobre o poder feminino e sua importância para a continuidade do ciclo da vida. O protagonismo feminino era reconhecido e preservado e isso não significava inferiorização dos homens, e sim, uma relação de complementaridade que tinha no equilíbrio sua principal meta. Homens e mulheres construía uma relação de igualdade entre si e de harmonia com a natureza, pois se compreendiam como parte dela.

Diop (2014) argumenta que há uma grande influência da ecologia sobre a organização social e que as condições climáticas e ambientais disponíveis em África possibilitaram o surgimento do Matriarcado, e, na Europa, do Patriarcado. A partir dessa premissa, o autor apresenta a hipótese dos dois “berços” civilizatórios de desenvolvimento humano: o berço norte, ou berço setentrional (representado pela Europa), e o berço sul, ou berço meridional (representado pela África), divididos pela bacia do Mediterrâneo.

O ambiente hostil e árido (encontrado até hoje) em território europeu não favorecia o desenvolvimento de uma agricultura de subsistência, portanto, as populações eram nômades, sempre em busca de um território com mais possibilidades de conseguir alimento, sobretudo pela caça. Tendo em vista o frio, era preciso coletar pele de animais para aquecer o corpo, buscar locais com abrigo contra chuva e neve, além de alimentos com alta carga calórica para suportar possíveis longos períodos sem comida. Neste tipo de ambiente, garantir a sobrevivência é o mais importante, portanto, o centro da comunidade será aquele que melhor resistir a essas intempéries – no caso, o homem. Estudos comprovam que homens suportam mais o frio<sup>8</sup> e mais tempo sem se alimentar<sup>9</sup>. Sob essas condições, as mulheres eram consideradas seres inferiores, um fardo a ser carregado pelo homem, alguém que dificultava a locomoção do grupo em busca de melhores ambientes. As funções sociais das mulheres eram apenas de procriação, subalternidade e submissão.

Tendo em vista os poucos recursos disponíveis, a mentalidade era de escassez, o medo da falta, o que gerou hábitos de competição e conquista, tendência ao individualismo e o culto à propriedade privada. O “outro” passa a ser visto como uma ameaça, que pode diminuir ainda mais as possibilidades de sobrevivência, esgotando o alimento ou o abrigo da região. Nesse sentido, constrói-se uma visão intolerante em relação ao outro, que Diop chama de xenofobia. Todas essas características, somadas ao modo como eram tratadas as mulheres, possibilitaram o surgimento do patriarcado. Para o autor (2014, p. 66-85), estes são

---

<sup>8</sup> PORQUE as mulheres sentem mais frio do que os homens”. **BBC News Brasil**. 14 fev. 2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43063409> >. Acesso em: 19 abr. 2022.

<sup>9</sup> HOMENS resistem melhor a desejo por comida, diz estudo. **G1**. 20 jan. 2009 Disponível em: < <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL964347-5603,00-HOMENS+RESISTEM+MELHOR+A+DESEJO+POR+COMIDA+DIZ+ESTUDO.html> >. Acesso em: 19 abr. 2022.



valores civilizatórios do berço setentrional, que constituem historicamente a forma de ser e pensar desses povos e seus descendentes.

Já em África, cujo clima é majoritariamente tropical, equatorial, semi-árido e desértico<sup>10</sup>, a agricultura foi favorecida, possibilitando o estabelecimento de grandes populações sedentárias. Para sociedades agrárias, o tempo social acompanha os ciclos ecológicos, portanto, plantar e colher exigia que as comunidades permanecessem nas mesmas regiões neste período, consolidando vilarejos e cidades. Como mencionado anteriormente, as mulheres desenvolveram a agricultura, e sua capacidade de gerar e nutrir uma vida eram comparadas somente à própria natureza, sagrada para esse grupo social. A mulher era fonte de emanção de poder, simbolicamente representada pela terra e pela analogia com o ventre – fontes geradoras de vida. Tudo isso colocou as mulheres como líderes de suas comunidades, tornando-as protagonistas da vida pública e privada em território africano.

A vegetação, bem como os recursos minerais do continente, era abundante, portanto, não havia competição para ter acesso. A diferença não era vista como ameaça, e sim, parte de uma sociedade que buscava incorporar a diversidade como princípio de fartura. As sociedades se baseavam na coletividade e no compartilhamento de recursos materiais e imateriais. O outro visto de forma positiva possibilitou o que Diop chama de xenofilia, que, literalmente, significa “amor ao estrangeiro”, à alteridade. De acordo com entrevista de Heide Goettner-Abendroth (2021)<sup>11</sup>, os bens produzidos em uma sociedade matriarcal “devem circular, devem ser passados adiante, eles devem ser trocados”, o que reforça a característica coletiva, colaborativa e comunitária desse sistema. Doa-se o que está abundante, compartilhando, trocando, a fim de que todas as pessoas tenham acesso ao que há de melhor. “O sistema de valores por trás da economia é o princípio do cuidado maternal. Neste contexto, ‘mãe’ deve ser visto como um arquétipo, não uma mãe individual. Distribuindo para que todos recebam o mesmo e que todos tenham o suficiente” (GOETTNER-ABENDROTH, 2021).

---

<sup>10</sup> PENA, Rodolfo F. Alves. "Aspectos Naturais da África – Clima e Vegetação"; Brasil Escola. Disponível em: < <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/aspectos-naturais-Africa-clima-vegetacao.htm> >. Acesso em: 19 abr. 2022.

<sup>11</sup> “Economia da Doação - Estudos do Matriarcado - Heide Göttner-Abendroth”. Entrevista disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ult-rtvF2F8> >. Acesso em: 10 abr. 2022.

A poligamia também era uma prática nestas sociedades no berço meridional, mas a mulher não se encontrava em posição de subalternidade. No matriarcado, é a mulher quem recebe o dote, mas isso não representava uma “compra”, e sim, uma compensação dada à família que está perdendo um de seus membros. Além disso, era a mulher que tinha a liberdade de repudiar seu marido e se divorciar caso considerasse necessário (DIOP, 2014, p. 51-66). Isso não significa que os homens eram inferiores ou inferiorizados. Tanto na vida pública quanto na privada o objetivo era sempre alcançar a harmonia e o equilíbrio entre as energias masculinas e femininas.

Esse tipo de organização social possibilitou o que Diop chama de “bicameralismo”, em que haviam espaços públicos compostos por homens e mulheres onde estas tinham igual ou maior participação do que aqueles. O matriarcado era a base da constituição de uma assembleia feminina que participava ativamente das tomadas de decisões desde o “tempo dos faraós”, em que “a afeição pela mãe e, sobretudo, o respeito com o qual esta devia ser tratada, representava o mais sagrado dos deveres” (2014, p. 57). Ou seja, às mulheres não apenas era garantida a participação em espaços públicos, mas também, seu protagonismo.

Diversas sociedades seguem esse sistema até hoje, valorizando o equilíbrio entre homens e mulheres. De acordo com Sobonfu Somé (2003), os conselhos de anciãos nas sociedades dagara, por exemplo, são formados por cinco homens e cinco mulheres, representando cinco elementos da natureza diferentes: água, terra, ar, fogo e mineral. Cada elemento é formado por um casal, assim como nos mitos de origem das sociedades matriarcais.

Segundo a autora, a sociedade dagara, ainda hoje, segue o princípio da complementaridade, da harmonia, fundamental nas sociedades matriarcais. Buscando o equilíbrio, as necessidades sociais são organizadas a partir de prioridades para toda a comunidade. Nesse sentido, os papéis sociais não podem ser atribuídos por gênero, como as sociedades ocidentais organizam, pois a comunidade executa todas as tarefas de forma coletiva. São sociedades paritárias, que não excluem nenhum dos gêneros, mas buscam na união de ambos a soma fundamental à geração de uma vida e de todas as atividades essenciais para a comunidade. Inclusive, sequer a noção de “gênero” fazia sentido antes da colonização do continente africano, algo que abordaremos no próximo tópico com mais profundidade.

Esses sistemas, matriarcado e patriarcado, se organizaram a partir da interação de seus indivíduos com o ambiente em que se encontravam e, por serem territorialmente diferentes, um não surgiu antes ou depois do outro, muito menos um representa um estágio “primitivo” e outro “evolutivo” da humanidade, como insistiram alguns autores como Bachofen e Engels<sup>12</sup>. Matriarcado e patriarcado coexistiam, chegando a se alternar e conviver inclusive no mesmo espaço.

(...) em vez de uma passagem universal do matriarcado para o patriarcado, a humanidade se dividiu, originalmente, em dois conjuntos geograficamente distintos, entre os quais um deles propiciou a eclosão do matriarcado e o outro a do patriarcado, e que estes dois sistemas se reencontraram e chegaram mesmo a disputar as diferentes sociedades humanas, que em determinadas localidades, estes se sobrepuseram ou justapuseram (DIOP, 2014, p. 25).

Elisa Larkin Nascimento (2008) reforça essa premissa ao afirmar que a humanidade se iniciou em África e que os africanos foram os primeiros a organizar civilizações, servindo de inspiração para as que vieram depois. Segundo a autora, estas civilizações africanas eram matrilineares, ou seja, as heranças materiais e imateriais eram passadas a partir da linhagem materna, reforçando a importância da mãe e, portanto, da mulher na criação das civilizações modernas. Em outra obra, Nascimento argumenta que, nestas sociedades africanas de tradição matrilinear, “há uma partilha de direitos e responsabilidades entre homens e mulheres. A mulher goza de direitos sociais, econômicos, políticos e espirituais. Seu papel é marcante na sucessão real, na herança de bens materiais, e no exercício do poder político” (NASCIMENTO, 2007, p. 19).

Nascimento (2007, p. 19-32) e Fonseca (2021) sublinham a importância de alguns nomes femininos na história do continente africano por seus grandiosos poderes políticos, com enormes contribuições para a humanidade, demonstrando o quanto o matriarcado foi um sistema bem-sucedido, com prosperidade criativa, territorial e intelectual. Por exemplo: Hatshepsut assumiu, entre 1470 e 1448 Antes da Era Comum (AEC) todas as funções de chefia do estado em Kemet – nome original do Antigo Egito, que significa “Terra Preta” ou “Terra do Povo Preto” (FONSECA, 2021, p. 06) –, período em que houve grande estabilidade política e efervescência artística e cultural. Outras faraós mulheres, como Tiye e Nefertiti, reinavam junto com os parceiros, faraós homens. Há indícios de que Meryetneith, antes de 2875 AEC, tenha sido a primeira rainha de Kemet e que sob o seu reinado

---

<sup>12</sup> Citados por DIOP (2014)

teria se iniciado a construção das pirâmides (NASCIMENTO, 2007, p. 23). Ao sul de Kemet, na Núbia, floresceu o poderoso império de Kush (ou Cush, Cuxe), onde reinaram as Kentakes ou Candaces, termo que significa “rainhas-mães” (2021, p. 17). Essas mulheres governaram durante 600 anos, entre os séculos IV AEC e I da Era Comum (EC), período conhecido como a “revolução industrial da Antiguidade, com grande desenvolvimento das artes, arquitetura, joalheria, cerâmica” (2021, p. 18). Amanirenas, uma das Kentakes, atacou os romanos invasores em 29 AEC, liderando durante cinco anos uma guerra de defesa nacional e conseguiu negociar diretamente com César Augusto, que desistiu do tributo que queriam cobrar de Kush (2007, p. 32). Rainha N’Zinga, em Angola, e Yaa Asantewaa, em Gana, são outros nomes de mulheres guerreiras, matriarcas que exerceram liderança política e militar defendendo seu povo na linha de frente de combates contracoloniais políticos e físicos, comprovando que, no matriarcado, as mulheres não são submissas, subjugadas, tampouco frágeis como o patriarcado quer fazer parecer.

Nêgo Bispo (SANTOS A., 2015) complementa os estudos sobre os berços civilizatórios e traz para uma realidade afro-diaspórica brasileira ao categorizar o pensamento dos colonizadores europeus como sintético e dos povos afro-indígenas como orgânico. O autor parte da comparação dos mitos e costumes, das matrizes culturais de ambos, enfatizando o pensamento linear euro-cristão e o pensamento circular afro-indígena (indígena também denominado “pindorâmico” – daí a utilização dos dois povos no conceito “afro-pindorâmico”). O autor destaca que a “linha do tempo” ocidental com “início-meio-fim” não representa a história e a forma de construir conhecimento afro-pindorâmica, melhor caracterizada como “início-meio-início”, ilustrando melhor o círculo.

O pensamento circular pode ser facilmente identificado na forma de transmissão das Danças Negras, com muitas de suas movimentações sendo circulares e/ou realizadas em roda (o que também ocorre em danças indígenas brasileiras). A disposição das pessoas em roda é uma forma de manter todas no mesmo nível, podendo observar e serem observadas simultaneamente, compartilhando olhares, sensações e movimentações. A roda estabelece um equilíbrio entre os presentes. Apesar de não falar especificamente sobre matriarcado, Nêgo Bispo descreve algumas de suas características em sua leitura dos povos afro-pindorâmicos, demonstrando que este sistema chegou e deixou alguns elementos no Brasil até os dias atuais.

Ruth Landes, na obra *Cidade das Mulheres* (2002), publicado originalmente em 1947, descreve o Brasil e expressões culturais e religiosas afro-brasileiras do ponto de vista de uma estrangeira, mas consegue identificar um terreiro em Salvador, na Bahia, como “um templo de matriarcas” (2002, p. 88). Isso se deve ao fato de que muitas funções dentro do terreiro eram ocupadas por mulheres, reverenciadas como autoridades máximas nesse espaço, sacerdotisas responsáveis pela comunicação entre as pessoas e as divindades e por resolver questões individuais e coletivas dos/as frequentadores/as. O olhar por vezes exotizante de Landes me incomoda, mas é curioso notar que mesmo uma pessoa sem as referências culturais e espirituais afrodescendentes é capaz de perceber o protagonismo feminino em um território de resistência cultural e religiosa que eram (e ainda são) os terreiros.

### 1.1 UNIDADE MATRICÊNTRICA E MATRIFOCALIDADE

Outra importante pensadora com uma rica contribuição para os estudos sobre o matriarcado é Ifi Amadiume, nigeriana de origem *Igbo* que, em suas obras *Male Daughters, Female Husbands* (1987, republicado em 2015) e *Reinventing Africa: Matriarchy, Religion and Culture*<sup>13</sup> (1997), partiu de análises da sua comunidade de origem, *Nnobi*, da Nigéria Oriental, para pensar o poder das mulheres no continente africano. A autora traz o conceito de “unidade matricêntrica” como um princípio das sociedades africanas antes da colonização europeia. Ao mesmo tempo em que reforça, Amadiume critica a produção de Diop sobre o matriarcado, pois, para a autora, o senegalês analisou apenas grandes grupos populacionais centrais, estados já consolidados, grandes impérios, que poderiam não representar pequenos grupos familiares do interior – como era o caso da origem da autora, que visava preencher essa lacuna. Partir do micro para o macro lhe permitiu escrever a partir de sua vivência, o que torna sua obra ainda mais valiosa.

Meu argumento básico do matriarcado é que a estrutura matricêntrica é a menor unidade de parentesco. Sua base material é concreta e empírica, enquanto a base material e ideológica do patriarcado carrega uma contradição. Patriarcado é disputável, enquanto a paternidade é um constructo social. O resultado desta contradição é a tendência à compulsão patriarcal baseados na força jurídica, rituais violentos e metáforas e

<sup>13</sup> Em tradução livre, respectivamente: “Filhas masculinas, Maridos femininos” e “Reinventando África: Matriarcado, Religião e Cultura”, ambos sem tradução oficial no Brasil. Nesta pesquisa, estamos utilizando a edição de “Filhas masculinas, Maridos femininos” publicada em 2015.

simbolismos de pseudo-procriação, oposto à força moral do patriarcado. (AMADIUME, 1997, p. 21-22, tradução nossa)<sup>14</sup>

A unidade matricêntrica a que se refere Amadiume é composta pela matrifocalidade, que, como o nome sugere, é o foco da sociedade na mãe, cuja figura representa a mais alta posição social. A mãe governa não apenas a família, mas toda a sociedade, partindo do núcleo familiar, doméstico, e projetando-se na comunidade por meio das organizações de mulheres. Para a autora, esse tipo de organização é uma unidade básica que pode ser encontrada em todo o continente africano, ao longo de toda a sua história.

Apesar de contar com uma “dualidade sexual” (ADESINA, 2010, p. 199), os *Nnobi* eram matricêntricos, e a construção ocidental de gênero não consegue compreender essa complexidade. Havia condições específicas que estabeleciam de que forma as funções sociais seriam preenchidas, independentemente do sexo. “Entre os *Igbo*, o status para o papel de chefe da família é sem gênero” (AMADIUME, 1997, p. 21, tradução nossa)<sup>15</sup>.

A autora (2015) explica que a poligamia permite que mulheres se casem entre si, com mais de uma esposa, desde que comprovem ter condições socioeconômicas para manter essas famílias, o que somente as mulheres dotadas de algum status social e autoridade eram capazes. Apenas essas mulheres assumiam o lugar de “marido”, ou seja, uma pessoa que provê os recursos materiais para sustentar uma família. “No caso dos *Nnobi* e do Reino do Dahomey<sup>16</sup>, as mulheres autorizadas a governar o comércio tinham poder e autoridade, assim como os homens, e caso a mulher quisesse alcançar um elevado status social na comunidade, ela tinha que assumir o papel de marido e formar sua própria família” (PORTILHO, 2019, p. 73). Apenas com esse nível de autonomia financeira e grande reconhecimento social é que ocorriam os casamentos, e somente então a mulher recebia o título de marido (LECAPOIS, 2018; AMADIUME, 2015). Amadiume (2015) destaca que o termo

<sup>14</sup> “My basic argument of matriarchy is that the matri-centric unit is the smallest kinship unit. Its material basis is concrete and empirical, while the material and ideological basis of patriarchy embodies a contradiction. Patriarchy is disputable, since fatherhood is a social construct. The result of this contradiction is the tendency of patriarchal compulsions based on jural force, violent rituals and pseudo-procreation symbolisms and metaphors, as opposed to the moral force of matriarchy.” (AMADIUME, 1997, p.20-21)

<sup>15</sup> “In *Igbo*, the status for the role of head of family is genderless”. (AMADIUME, 1997, p.21)

<sup>16</sup> Grafia original do popularmente conhecido “Reino do Daomé”, que corresponde atualmente ao Benim, e que existiu entre os anos de 1600 e 1904, enviando um grande número de pessoas escravizadas ao Brasil no século XVIII.

“marido” não é uma palavra associada ao gênero masculino, mas um título social, referente a um tipo específico de autoridade familiar que pode ser atribuído tanto a homens quanto a mulheres.

As funções relacionadas à maternidade, entretanto, permaneciam restritas às mulheres, mas não apenas à mãe biológica de uma criança. Tratava-se de uma atividade coletiva e compartilhada, que, para o povo *Nhobi* era representada pela expressão *Ummune*. O ditado nigeriano popularizado “é preciso uma vila inteira para criar uma criança” representa a construção de uma maternidade coletiva e demonstra o senso de pertencimento nesse tipo de organização social. O próprio termo *Ummune* também representa essa maternidade estendida, podendo ser substituído por “filhos de uma mesma mãe”, e “aqueles que comem da mesma panela”, expressando valores de compaixão, coletividade, amor e paz. Os valores relacionados à paternidade estão presentes no termo *Umunna*, que se expressam pela competitividade, valor, força e violência. A autora explica que essa diferença se dá por conta da oposição entre *Mkpuke*, a unidade matricêntrica em que o foco das relações públicas e privadas está em torno da mulher-mãe; e *obi*, que representa a casa ancestral focada no homem.

Havia, portanto, um princípio organizacional de dualismo sexual por trás da estrutura da economia, que era sustentado por várias ideologias de gênero. Esses princípios e ideologias governavam as atividades econômicas de homens e mulheres. Também regulavam o acesso à riqueza e prescreviam status e papéis baseados em conquistas, como títulos e acúmulo de esposas, que, na sociedade nativa, traziam poder, prestígio e mais riqueza. No entanto, um sistema de gênero flexível mediava o princípio organizacional de dualidade sexual. (AMADIUME, 2015, p. 27, tradução nossa)<sup>17</sup>

A flexibilidade de gênero a que a autora se refere é o que permite a poligamia entre mulheres. Segundo Amadiume (2015, p. 31, tradução nossa), as mulheres que podiam pedir outras em casamento eram: “primeiras filhas, mulheres estéreis, viúvas ricas, esposas de homens ricos e agricultoras e comerciantes bem sucedidas”<sup>18</sup>. Eram essas mulheres que a autora chamava de “maridos femininos”. Hora daquela pergunta clássica: e como se faziam os filhos nesse tipo de família? Amadiume

<sup>17</sup> There was, therefore, a dual-sex organizational principle behind the structure of the economy, which was supported by various gender ideologies. These principles and ideologies governed the economic activities of men and women. They also governed access to wealth, and prescribed achievement-based statuses and roles, such as titles and the accumulation of wives, which, in the indigenous society, brought power, prestige and more wealth. However, a flexible gender system mediated the dual-sex organizational principle. (AMADIUME, 2015, p. 27)

<sup>18</sup> “first daughters, barren women, rich widows, wives of rich men and successful female farmers and traders”. (AMADIUME, 2015, p.31)

explica que a esposa pratica relações sexuais com parentes escolhidos do “marido feminino” e os filhos resultantes dessas relações são reconhecidos como filhos do marido feminino, e no caso de filhas, “filhas masculinas”. Os direitos de acesso à terra para produção agrícola, no território de residência do “marido feminino”, são garantidos à mulher por ter um filho ou uma “filha masculina”.

Entre os *Nnobi*, títulos e cargos sociais são ocupados a partir de uma complexa rede de poderes. A autora explica que homens e mulheres podem ser *ogbuefi*, título de prestígio concedido a partir da demonstração de alto poder material. Juridicamente, as linhagens masculinas e femininas têm papéis diferentes no acesso a direitos. A filha mais velha era reconhecida como *Umu okpu*, e tinha a responsabilidade de garantir que a linhagem se preserve forte, resolver os conflitos da comunidade, bem como manter a paz, podendo, inclusive, aplicar multas e penalidades para atingir esse fim. É ela quem organiza os funerais da linhagem paterna, expandindo seu poder para “outra” família que não é a dela própria: “(...) filhas organizavam funerais, enquanto esposas e mães organizavam cerimônias de fertilidade – parto e casamento” (AMADIUME, 2015, p. 70, tradução nossa).<sup>19</sup>

Este poder de *Umu okpu* abrange filhos homens, “filhas masculinas”, as mulheres que entraram na linhagem por via do casamento e parentes masculinos. Adesina (2010, p. 200) explica que paralelamente aos títulos masculinos existem as organizações femininas *Ekwe*, com “poder de veto na tomada de decisões públicas e na administração política. Elas também controlam o sistema de mercados, parte vital da vida econômica da comunidade”. Se para Diop (2014) as mulheres representavam um grande poder por conta da aproximação com a agricultura, para Amadiume o poder das mulheres estava no mercado, que era todo delas (e ainda é em muitos países africanos). Como já foi dito, as matriarcas controlam o espaço público e o privado, mas as figuras masculinas não são desprezadas.

A prática da maternidade e da paternidade são compromissos sociais, e não biológicos (ADESINA, 2010). Na matrifocalidade, a figura paterna não é ausente, nem menos importante. Afinal, o matriarcado e suas características ressaltam o equilíbrio entre masculino e feminino, homens e mulheres. Mas os homens que possuem algum poder nesse sistema são aqueles relacionados diretamente à figura materna. Como explica Diop:

---

<sup>19</sup> “(...) daughters organized themselves around the control of funeral ceremonies, while wives and mothers organized themselves around fertility – birth and marriage.” (AMADIUME, 2015, p.70)



A importância do tio materno reside no fato de que é este que auxilia a sua irmã, que a representa em todo o lado e, caso seja necessário, toma a sua defesa. Inicialmente, o papel de assistência à mulher não cabia ao marido, que anteriormente era considerado um estrangeiro aos olhos da família materna. (DIOP, 2014, p.34)

Johnson (2016) detalha o protagonismo dos tios maternos na criação de uma criança dentro desse sistema matrilinear e matrifocal: “os pais pertencem a linhagens diferentes de seus filhos, e se eles possuem propriedades ou títulos como chefias, seus prováveis herdeiros são os filhos de suas irmãs (que pertencem à mesma matrilinearidade que eles)”. Ou seja, os tios maternos são figuras masculinas mais relevantes do que os próprios pais e “a relação entre o irmão de uma mãe e os filhos de sua irmã é particularmente significativa”. Todo o poder emana da mãe, e sua família, pela matrilinearidade, o tem como herança. Horizontalmente, quem terá acesso a esse poder serão os irmãos por parte da mãe.

Érica Portilho (2019, p. 77) explica que a matrifocalidade estabelece o poder como “Princípio da Mãe”: “no mito de *Aset*, deusa-mãe do Kemet, a figura feminina é o poder, o que é bem diferente de **ter** poder. Ser o poder não implica em destituir o sexo masculino de participação social ou torná-lo figura de segunda classe” (grifos nossos). Ou seja, os grandes faraós, reis, governantes eram assim reconhecidos por serem descendentes de uma rainha-mãe, a real materialização do poder (PORTILHO, 2019, p. 54), foco de toda a sociedade. Ou seja, a linhagem da mãe garantia, inclusive, os direitos políticos dentro das sociedades, devido à sua importância e sacralidade.

A tríade: Céu-Terra-Vegetação acabou por ser identificada em alguns locais, como o Egito, com semideuses: Osíris-Ísis-Hórus. A assimilação do papel da Terra na origem da vegetação ao da mulher no nascimento da criança é evidente. Essa tríade contribuiu para a formação das ideias dos povos meridionais relativamente à herança biológica, reforçando as concepções matriarcais. (DIOP, 2014, p. 40)

Ísis é o nome grego de *Aset*, associada à terra, à fertilidade, ao plantio e à colheita, logo, à maternidade. Sendo mãe de *Heru* (grego: Hórus), sua representação clássica apresenta-a ora sentada com o filho no colo, ora de pé com um trono na cabeça, representando que ela própria é o poder, onde o grande rei descansa<sup>20</sup>. “A presença de uma religião centralizada na deusa favorecia a

<sup>20</sup> “A deusa *Aset*, mãe de *Heru* (Hórus), foi a primeira filha de *Qeb* (Geb), o deus da terra, e de *Nut*, a deusa do firmamento. Seu nome aparece no *metu neter* incorporado à imagem do trono, que ela também usa em sua cabeça, como sinal de sua identidade. O símbolo é um fonograma, grafado ao

aceitação das mulheres de status e papéis de autoridade e poder” (AMADIUME, 2015, p. 185, tradução nossa)<sup>21</sup>. Sendo assim, na matrifocalidade, as matriarcas são o centro, o foco da vida em sociedade, pois “têm o poder de decisão sobre os filhos, a casa, a vida [produção de alimentos], a morte [domínio da preparação e da distribuição de alimentos], na escolha, posse e destituição de cargos de poder, na política e na vida espiritual. Ou seja, a mãe é o centro de irradiação do poder” (PORTILHO, 2019, p.83).

Nancie Gonzales (1970)<sup>22</sup>, citada por George Zarur (1976, p. 02), detalha melhor o conceito de matrifocalidade: “1 – A mãe é a figura estável, com outras pessoas do grupo doméstico funcionando em redor dela; 2 – a maioria dos contatos dos membros da família são realizados com parentes matrilineares; 3 – as mulheres tem as decisões sobre as crianças e a casa”.

A matrifocalidade não estabelece o poder das mulheres sobre os homens, mas determina que a mãe é a fonte do poder a ser distribuído da melhor e mais harmônica maneira possível a todas as pessoas integrantes de uma determinada comunidade. Nah Dove (s/d), uma das referências do Mulherismo Africano<sup>23</sup>, movimento afrocentrado e pan-africanista, reitera o conceito de unidade matricêntrica de Amadiume, argumentando que a África pré-colonial era “materno-centrada”<sup>24</sup>, ou seja, havia:

(...) o foco da maternidade como uma habilidade social importante, da veneração da energia espiritual feminina, do respeito pelos membros da sociedade e da instituição da sacerdotisa (...). Exigia-se de todos os membros expor a compaixão e cuidado que a mãe concederia a seu filho, juntamente com as responsabilidades de transmissão de conhecimento e sabedoria dos valores culturais necessários para se tornar um membro da sociedade equilibrada. A ordem da Mãe ou *Maat* permitia que cada membro da sociedade compreendesse as responsabilidades dele/dela aos outros. Uma vez que o respeito pela Mãe fosse contaminado, as mulheres seriam

---

som *st*, ligando seu nome com os tronos reais, pois o termo *kemetyu* para trono utiliza a mesma grafia, *st*, podendo sugerir uma etimologia em comum.” (PORTILHO, 2019, p. 53)

<sup>21</sup> “The presence of an all-embracing goddess-focused religion favoured the acceptance of women in statuses and roles of authority and power.” (AMADIUME, 2015, p. 185)

<sup>22</sup> GONZALEZ, Nancie. *Toward a definition of matrifocality* in: WHITEN Jr.; SZWED, J.(org). **Afro-American Anthropology**. And Free Press and Collier Macmillan: New York London, 1970.

<sup>23</sup> “É mulherismo africano (com A no final). Por quê? Esse ‘Africano’ é um plural do latim. Logo, já na sua denominação, o mulherismo africano reconhece a pluralidade das experiências das mulheres pretas de África e diáspora.(...) (E por que latim? Porque o latim é preto. Quem sistematizou o latim foram os mouros, e os mouros eram pretos.)”. URASSE, Anin. **10 tópicos sobre mulherismo africano (para escurecer o pensamento**. 24 mar 2016. Disponível em: < <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2016/03/24/10-topicos-sobre-mulherismo-africano-para-escurecer-o-pensamento/> >. Acesso em: 13 abr. 2022.

<sup>24</sup> “A definição de matriarcado de Diop (1959/1991) refere-se à reciprocidade masculina-feminina como base para a ordem social. Matriz Materno-Centrada reconhece esta realidade, oferecendo terminologia mais de acordo com e relevantes para essa crença.” (DOVE, s.d., p. 15)

colocadas à mercê da dominação masculina e o caos se seguiria. (DOVE, s/d, p. 13)

Importante sempre ressaltar que o matriarcado não é o oposto do patriarcado – são sistemas diferentes, que se desenvolveram com princípios e em territórios diversos, em que o primeiro compreende a importância da harmonia e do equilíbrio entre o masculino e o feminino, enquanto que o segundo considera a mulher um ser de segunda categoria, passível de ser subjugada e oprimida. É necessário destacar também que o matriarcado não consiste no domínio ou na opressão das mulheres sobre os homens, mas no equilíbrio entre os pólos masculino e feminino na organização dessas civilizações e na divisão de responsabilidades e privilégios.

Há quem confunda, inclusive, quatro conceitos distintos: matriarcado, ginococracia, amazonismo e feminismo. A fim de sanar qualquer dúvida, vamos a uma breve definição de cada um:

- Matriarcado: equilíbrio entre o masculino e o feminino, compreendendo que ambas as energias estão presentes em toda a natureza, mas há um protagonismo feminino devido às características do gerar e nutrir, que são emprestadas às outras esferas da vida social. A mulher (o feminino) é o centro da vida em comunidade, sendo exaltada e respeitada (DIOP, 2014). São sociedades paritárias, que não oprimem nenhum dos sexos ou gêneros, mas entendem a necessidade de ambos para a concepção da vida.
- Ginococracia: sociedades em que o poder político é concentrado nas mulheres e os homens são subalternos, considerados cidadãos de segunda categoria. Para Lafitau e Bachofen (apud DIOP, 2014), nesse sistema, as mulheres subjugaram os homens, não os considerando como parte importante da concepção de uma vida, muito menos como necessários na formação da família e à sobrevivência dos filhos.
- Amazonismo: sistema de vingança arquitetado pelas mulheres como revanche pelo sequestro e estupro deliberado realizado por grupos ou clãs masculinos, que as violentavam para manter sua descendência. Muitos mitos de “mulheres guerreiras” narram como estas eliminavam, com violência, todo e qualquer vínculo com homens, assassinando filhos e castrando os poucos serviçais existentes dentro das comunidades amazonistas, os famigerados eunucos. O objetivo destas sociedades era “disputar o lugar de poder com os

homens, tornando as mulheres as únicas a gerir o poder, e a figura masculina deveria ser inexistente, vivendo apenas para cumprir a função de manter a reprodução, para o nascimento de outras mulheres” (PORTILHO, 2019, p. 77).

- Feminismo: Chimamanda Ngozi Adichie, em sua popular obra “Sejamos todos feministas” (2015), explica que uma pessoa feminista é aquela “que acredita na igualdade social, política e econômica entre os sexos” (2015, p.58). No princípio do movimento feminista, na metade do século XIX, a luta era para que as mulheres pudessem sair da esfera doméstica, trabalhar fora de casa, eleger seus/suas representantes e participar da vida pública da sociedade. Simone de Beauvoir, na obra “O Segundo Sexo” (1980, p. 09), fala sobre como o gênero é construído na clássica frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, o que colocou em pauta a necessidade de desconstrução dos padrões de gênero vigentes. Hoje, a luta do movimento feminista é pela reapropriação do corpo patologizado, vítima de um padrão de beleza e sexualidade, para que haja uma ruptura com a ideologia dos lugares sociais aos quais as mulheres podem ter acesso (BUTLER, 2003; FORSYTH, 2003; LAURETIS, 1994). Este feminismo tradicional, praticado em sua maioria por mulheres brancas, deu espaço para outras manifestações feministas que contemplassem grupos com outras demandas, tais como o Feminismo Negro, que busca a reformulação das estruturas sociais através da abolição de opressões impostas às mulheres negras, que precisam lutar contra o racismo e o machismo, além de enfrentar as questões de classe (CREENSHAW, 2002; DAVIS, 2016; MOREIRA, 2011).

As questões de gênero de cada um desses conceitos demonstram que se trata de uma categoria com especificidades e complexidades. Amadiume trouxe novas perspectivas ao falar de matriarcado, matrifocalidade e poder social com flexibilidade de gênero como o conhecemos, elementos que a nigeriana Oyèrónkè Oyèwùmí também vai aprofundar em suas obras.

## 1.2 MATRIARCAS PARA ALÉM DO GÊNERO – O QUE É SER MULHER?

No Brasil, ativistas culturais e artísticos têm estimulado o uso de uma linguagem com “gênero neutro”, a fim de contemplar pessoas que se identificam

como homens, mulheres ou não-binárias. Talvez, hoje, pensar em um idioma sem as marcações de gênero seja algo difícil. Mas, antes da colonização europeia, o iorubá tinha essa característica, pois os conceitos de “homem” e “mulher” não existiam em algumas comunidades tradicionais africanas, como a de Oyó. É o que explica Oyèrónkè Oyěwùmí em seu livro: “A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero” (2021). Segundo a autora, muitas populações africanas só conheceram as categorias de gênero após a colonização europeia e somente então passaram a incorporá-las como funções sociais, conforme praticado no ocidente. Segundo Oyěwùmí, as funções sociais eram estabelecidas a partir de outros critérios, como força, ofício praticado pela linhagem familiar e necessidades mais urgentes da comunidade.

Oyěwùmí argumenta que os estudos sobre África que incluem a categoria gênero como dada, inata, não consideram as particularidades de cada território e criam e recriam o gênero ao falarem sobre ele (2021, p. 23). A autora explica que, com a colonização, as traduções que os ingleses faziam do iorubá começaram a incluir termos que não existiam nesses territórios e que passaram a ser consolidados. Um exemplo: uma palavra que representava “pessoa que se juntou à família pelo casamento” passou a ser traduzida como “noiva” (2021, p. 71) — mulher — sendo que nem sempre era uma mulher, o que nos remete à obra de Amadiume com os “maridos femininos”.

O fato de o sexo biológico nem sempre corresponder ao gênero ideológico significa que as mulheres podiam desempenhar papéis geralmente monopolizados pelos homens ou serem classificadas como homens em termos de poder e autoridade sobre os outros. Elas não eram rigidamente masculinizadas ou feminizadas, o colapso das regras de gênero não era estigmatizado. (AMADIUME, 2015, p. 185, tradução nossa)<sup>25</sup>

Amadiume afirma que o sistema binário de sexo/gênero europeu, em que havia superioridade de um contra o outro, foi imposto contra um sistema flexível existente na cultura tradicional também entre os *Nnobi*. “As novas concepções ocidentais introduzidas através da conquista colonial causaram fortes desigualdades

---

<sup>25</sup> The fact that biological sex did not always correspond to ideological gender meant that women could play roles usually monopolized by men, or be classified as ‘males’ in terms of power and authority over others. As such roles were not rigidly masculinized or feminized, no stigma was attached to breaking gender rules. (AMADIUME, 2015, p. 185)

de sexo e classe com o apoio de uma ideologia rígida sobre a construção de gênero” (2015, p. 119, tradução nossa)<sup>26</sup>, construção esta alicerçada sobre os corpos.

Oyěwùmí explica que, entre os iorubá, “o corpo não era a base de papéis sociais” (2021, p. 16), ao contrário do ocidente, em que “os corpos físicos são sempre corpos sociais. Como consequência, não há verdadeiramente uma distinção entre sexo e gênero, apesar das muitas tentativas feministas de distingui-los” (2021, p. 19). A autora usa os conceitos de “sexo” e “gênero” como sinônimos e explica que, na sociedade Oyó-Iorubá,

não havia mulheres – definidas em termos estritamente generificados – naquela sociedade. Mais uma vez, o conceito “mulher”, usado e invocado nas pesquisas, é derivado da experiência e história ocidentais, uma história enraizada em discursos filosóficos sobre as distinções entre corpo, mente e alma, em ideias sobre determinismo biológico e ligações entre o corpo e o “social”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 20)

A autora destaca a prevalência do “olhar generificado” (2021, p. 28) para os corpos na sociedade ocidental, estabelecendo funções sociais a partir das diferenças biológicas visíveis. Para ela, isso que demonstra a prioridade do sentido da visão no ocidente, algo que também pode ser percebido pelo termo “cosmovisão”. A utilização deste termo é, portanto, “eurocêntrica”, quando utilizada para descrever povos e culturas que privilegiam outros sentidos (2021, p. 29). “O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (idem, ibidem). A cosmopercepção não privilegia um único sentido, e sim, uma combinação de vários e a valorização à percepção de todo o corpo diante de uma determinada experiência.

O conceito se aproxima ao que Mogobe Ramose chama de “pluriverso”, em oposição ao que o ocidente chama de “universo” – os prefixos “pluri” e “uni” representando aqui, respectivamente, a diversidade de possibilidades e uma forma única de pensamento (RAMOSE, 2011, p. 10). Pensando “pluriversalmente”, é possível compreender que há outras formas de ser e estar no mundo, em que o gênero não estabelece os padrões comportamentais. O ocidente, colocando seu próprio pensamento como “universal”, ou seja, único possível, exclui outras formas de ser, estar, pensar que não sejam a sua própria.

Oyěwùmí detalha que o corpo, apesar de sua centralidade para o estabelecimento de diferenças, não era considerado como uma categoria de análise

<sup>26</sup> The new Western concepts introduced through colonial conquest carried strong sex and class inequalities supported by rigid gender ideology and constructions (AMADIUME, 2015, p. 119)

de fenômenos sociais, sendo a parte negativa da oposição entre corpo e mente (2021, p. 29). A frase de René Descartes “penso, logo, existo”, demonstra qual é a prioridade para o ocidente, em que o racional se opõe a qualquer outro tipo de percepção do mundo. O corpo era algo menor, associado à degradação, e as pessoas que tinham seus corpos analisados sempre o eram com alteridade, e a alteridade aqui compreendida de forma negativa. Corpos historicamente marginalizados, tais como o das mulheres, indígenas, judeus, africanos, pobres, pessoas LGBTQIAPN+<sup>27</sup> e outros que receberam o título de “diferente”, ou seja, “fora do padrão” do que o ocidente considera “universal”, “foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo” (OYĚWÙMÍ: 2021, p. 29-30). A diferença física dos vários tipos de corpos é vista como algo negativo, pois há um padrão “universal” e não “pluriversal” que os abarcaria.

A posição binária não apenas cria a dicotomia, mas também estabelece uma relação hierárquica entre as categorias diferentes: homens e mulheres, razão e emoção, mente e corpo, os primeiros associados ao masculino e os segundos ao feminino, respectivamente. Segundo Oyěwùmí (2021, p. 33) somente as mulheres eram “corporificadas”, enquanto os homens eram “mentes caminhantes”. “Duas categorias sociais que emanaram dessa construção foram o ‘homem da razão’ (o pensador) e a ‘mulher do corpo’ (degradada), e elas foram construídas de maneira opositiva” (idem, p. 34). Relembrando Diop (2014), é possível estabelecer aqui um paralelo entre o autor senegalês e a autora nigeriana:

**Quadro 1** - Paralelo entre Diop (2014) e Oyěwùmí (2021)

Sexo/Gênero	Sistema social	Berço civilizatório	Constituição
Homem	Patriarcado	Setentrional/Norte	Mente
Mulher	Matriarcado	Meridional/Sul	Corpo

Fonte: Joceline Gomes Silva (2023). Quadro inspirado nas obras de Diop (2014) e Oyěwùmí (2021).

Os dualismos são típicos do modo de pensar setentrional, de acordo com a obra de Diop, pois encara a diferença como ameaça e perigo, e Oyěwùmí descreve

<sup>27</sup> Sigla para: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Transgêneros/Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuais, Panssexuais, Não-binários e outras sexualidades não contempladas pela sigla, representada pelo sinal gráfico “+”.

que essas diferenças e hierarquias estão consagradas nos corpos. “Assim, dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (2021, p. 35). Por mais que as justificativas para a criação e diferenciação das categorias de “homem” e “mulher” possam ter mudado ao longo da história, em complexas dinâmicas sociais, elas permaneceram hierárquicas e opostas.

Na Iorubalândia, ou seja, conjunto de nações que falam iorubá, não eram apenas os homens que iam à guerra e as mulheres não eram as únicas a cozinhar (2021, p. 113). Por conta da necessidade de controle de forças místicas e sobrenaturais, “muitas das quais eram controladas por *Iyá mi Oxorongá* (mães metafísicas – algumas vezes, inapropriadamente, chamadas de bruxas), não foi possível reduzir a participação na guerra às questões de gênero” (2021, p. 43). Da mesma forma, a função de cozinhar não era da mulher, e sim da pessoa que se juntava à família pelo casamento. Mas, na ausência dessa pessoa, qualquer pessoa estava apta para desempenhar essa função.

Mais uma vez, voltamos à pergunta: e a reprodução? Se “não existe mulher”, como falar de quem gesta e/ou amamenta? Oyěwùmí explica que termos em iorubá que foram erroneamente traduzidos como “homem” e “mulher” não representam estas categorias gênero/sexo, nem performam heteronormatividade, mas apenas categorias de anatomia que explicam as diferenças fisiológicas:

Os termos iorubás *obinrin* e *okùnrin* expressam uma distinção. A reprodução é, obviamente, a base da existência humana e, dada a sua importância, e a primazia do tipo de corpo das anafêmeas<sup>28</sup>, não surpreende que a língua iorubá descreva os dois tipos de anatomia. Os termos *okùnrin* e *obinrin*, no entanto, apenas indicam as diferenças fisiológicas entre as duas anatomias, uma vez que elas se relacionam com procriação e relação sexual. Eles se referem, então, às diferenças fisicamente marcadas e fisiologicamente aparentes entre as duas anatomias. Eles não se referem a categorias de gênero que denotam privilégios e desvantagens sociais. Além disso, não expressam dimorfismo sexual porque a distinção que indicam é específica para questões da reprodução. [grifos originais] (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 73)

A única diferença entre *obinrin* e *okùnrin* é que a primeira engravida, mas isso não significa afirmar que há uma relação hierárquica entre elas. São papéis reprodutivos distintos que não criam classificações sociais, ou seja, ficam restritas à

<sup>28</sup> Anafêmea e anamacho foram os termos criados por Oyěwùmí (2021, p.72) para referir-se a distinções fisiológicas e anatômicas sem estabelecer categorias de gênero ou relações hierárquicas entre eles. Anafêmea se referindo a corpos com útero e anamacho, com pênis.



reprodução e não se estendem para outros domínios da vida em comunidade. Oyěwùmí chama esse fenômeno de “distinção sem diferença” (2021, p. 76). Por esse motivo, a autora explica que, entre os iorubá, é equivocado falar das “mulheres do mercado”, como popularmente vem sendo disseminado, pois “este termo dá a impressão de que o cromossomo X ou a anatomia feminina é a principal qualificação para se tornar comerciante” (2021, p. 115), quando, de fato, tanto a agricultura quanto o comércio poderiam ser praticados por toda a população. De acordo com a autora, “a categoria de comerciantes e suas várias distinções não são baseadas na anatomia” (idem, *ibidem*). Por todo o exposto, Oyěwùmí considera

um erro agrupar as fêmeas em uma categoria chamada “mulheres”, com base em sua anatomia, como se sua anatomia definisse seus papéis sociais. As fêmeas, assim como os machos, têm vários papéis que mudam de um momento para o outro e de um ambiente social para outro. Dizer que o *oriki*<sup>29</sup> é realizado por esposas tem um significado diferente de dizer que é realizado por mulheres, porque em qualquer reunião particular na lorubalândia, nem todas as fêmeas são esposas; de fato, haveria outras fêmeas que são definidas como ‘maridos’ em relação às esposas que cantam os louvores. Generalizar o papel de “esposa” para todas as fêmeas (o que acontece quando as rotula como “mulheres”) é distorcer a realidade iorubá. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 237)

Apesar da antiguidade das sociedades retratadas por Amadiume e Oyěwùmí, trata-se de uma perspectiva complexa para o pensamento contemporâneo. Mas, o que as autoras trazem confirma o que disse Beauvoir: “ninguém nasce mulher, torna-se” – neste caso, por conta da imposição da colonização. Afinal, antes dela, não existia sequer o conceito “mulher”. Precisamos reconhecer que o Brasil não apenas sofreu com essas imposições coloniais, em maior ou menor medida, mas já surgiu como nação com esse olhar generificado. Essas relações entre sexo e gênero, homem e mulher, são tanto colonizadas quanto constituintes desta nação, sendo por muito tempo a base para diferenciações e hierarquias nas possibilidades e oportunidades dentro da sociedade.

### 1.3 DEFINIR É LIMITAR. E SE EU NÃO DEFINIR?

A maior dificuldade desta pesquisa foi conseguir definir, ou melhor, explicar o que seriam “mulheres” e “homens”. Porque nenhuma das autoras estudadas se baseia apenas na biologia para definir as pessoas. Ao contrário, consideram que é essa a questão que torna o gênero um tema tão complexo, além de uma ferramenta

<sup>29</sup> Termo em iorubá que denota a uma poesia laudatória, de exaltação dos feitos de uma pessoa, família, personalidade.

de hierarquização e opressão. As autoras citadas buscam romper com essa classificação binária e ocidental de gênero associada ao sexo biológico, à aparência, mas os textos explicam também que existem determinadas características biológicas que diferenciam as anatomias, o que não pode ser ignorado completamente, pois há situações em que essa informação é relevante. Oyèwùmí, por exemplo, usa em sua obra o termo “anamacho” e “anafêmea”. Ela usa o prefixo “ana” referindo-se à “anatomia”, quando deseja falar de homens e mulheres cisgêneras, em trechos nos quais a fisiologia da pessoa em questão é uma informação relevante para o debate que se segue.

Confesso que este momento da escrita é bastante delicado, pois, como disse Oyèwùmí, criticar o gênero é criar e recriar o gênero (2021, p.23). Tendo em vista que o Brasil é uma criação ocidental, já surgiu intrinsecamente generificado. Conseqüentemente, encontramos muita dificuldade para pensar além dessas categorias. Lendo essas autoras, tentei não detalhar a anatomia para explicar as categorias “homem” e “mulher”, nem usar “corpos com útero” para definir quem seria uma “mãe”. Mas me encontrei em uma encruzilhada epistemológica, cuja solução foi seguir o caminho das referências que cito neste trabalho. Ou seja: adotar “homem” e “mulher” da mesma maneira que os textos consultados, que passam por um debate pouco aprofundado sobre identidade de gênero. As obras abordadas não explicam, por exemplo, se ao falar sobre “mulheres” referiam-se às mulheres cisgênero (que se identificam com o gênero ao qual lhes foram atribuídos no nascimento) e transgênero (que não se identificam). Porém, quando se referiam à “mãe” e questões relacionadas à maternidade, era possível observar uma tendência a priorizar pessoas com útero, apesar de compreender que o poder de uma mãe passa pela matripotência, e não necessariamente pela sua anatomia. Mas como não destacar a importância do útero gerador de uma vida?

A partir da obra das autoras citadas é possível perceber que a mãe biológica, o útero que gera, gesta, o seio que nutre, possui sim um poder enorme de vida que se estende para a comunidade. Mas, há também figuras matripotentes que não geram filhos biológicos (mesmo dotadas de útero), e que também ocupam esse lugar de “mãe”, por serem reconhecidas em suas famílias e comunidades como personalidades centrais, que gerenciam as atividades e iniciativas. É o caso, por exemplo, das “mães de santo” (iyalorixás), que não precisam ter gestado seus “filhos de santo” para assumirem esse lugar central em suas vidas. O terreiro, sendo um

lugar originalmente organizado por *Ìyá*, não precisava fazer esse debate de gênero. Contudo, hoje, no Brasil, há muitos homens nessa função. Até o título possui outro nome: “pai de santo” (babalorixá), teoricamente devido à tradução de “baba” ser “pai” – o que Oyèwùmí também explica tratar-se de uma tradução do inglês.

De uma forma ou de outra, o terreiro, no Brasil, assume esse lugar de referência de acolhimento, de nutrição para o corpo e para a espiritualidade dos povos africanos que aqui chegaram. Ou seja, imbuído de uma matripotência e de uma energia matriarcal já presente no espaço a partir de suas características. Mas, esse é outro debate. O ponto aqui é: a senioridade e a matripotência são as características principais que definem o matriarcado, e não necessariamente a biologia, apesar de sua importância na geração de uma vida. Tendo tudo isso dito, considero necessário ressaltar que as próprias autoras seguem usando os termos “homens” e “mulheres” em suas obras, apesar de todo esse debate. Logo, também os usarei por fazer-lhes referência.

É importante reconhecer que o debate aqui não é o “certo” ou “errado”. O foco é compreender que há diversas formas de abordar um tema tão complexo quanto esse. Ao pensarmos de forma “pluriversal”, conseguimos, se não as respostas, criar novas perguntas que nos permitem acessar novos conhecimentos, e, com isso, construir pontes entre as muitas possibilidades. É o que busco fazer aqui. Nada é estanque e as próprias definições de gênero mudam em uma velocidade espantosa. Se “definir é limitar”, como diz o ditado popular, busquemos então ampliar nossos limites, com definições que não se encerram em si mesmas e nem se pretendem ser universais.

O pluriverso de que fala Ramose (2011) também permite que possamos ter outras vivências e que não sejamos, como diz Adichie em sua palestra clássica, vítimas da “história única”<sup>30</sup>. O matriarcado foi gestado em um território com múltiplas culturas e povos, alguns deles sem definição de gênero ou sexo e outros com definição. E, como dito anteriormente, não há certo ou errado, apenas múltiplas possibilidades influenciadas por diversos fatores, como: presença ou ausência da colonização, da escravização e de instituições patriarcais (incluindo a religião). O que precisamos é conhecer essas possibilidades, a fim de saber nossa própria

---

<sup>30</sup> Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história. In: **TED**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg> >. Acesso em: 10 abr. 2022.

história, nossas origens e o que elas foram capazes de criar ou no que se transformaram, para fazer escolhas mais conscientes.

Uma das artistas interlocutoras dessa pesquisa, Codazzi IDD, é uma pessoa trans não-binária (NB), ou seja, que não se identifica com o gênero masculino, tampouco o feminino. Mas, reconhece que, socialmente, seu corpo é visto como uma figura feminina: “ainda sendo uma pessoa NB, sou uma figura feminina, apresento uma feminilidade” (CODAZZI, 2022). Durante uma das entrevistas, relatou ter percebido que nunca gostou do seu nome de batismo<sup>31</sup>, nome considerado feminino. Agora responde apenas por seu nome artístico, sendo IDD a sigla de Imperadores da Dança – primeiro bonde de Passinho do Rio de Janeiro, do qual fazemos parte. Codazzi prefere o uso de pronomes neutros. Sendo mãe de uma menina, Ester, que tem atualmente oito anos, está atente<sup>32</sup> às questões relacionadas ao empoderamento feminino, especialmente aos debates provocados pelo feminismo.

**Figura 1-** Integrantes do Bonde Imperadores da Dança (IDD) reunidos após abertura do show do DJ Rennan da Penha no dia 08 de janeiro de 2022 no Circo Voador (Rio de Janeiro-RJ). Codazzi IDD é a segunda pessoa em pé da esquerda para a direita.



Fonte: Acervo pessoal

<sup>31</sup> Em respeito à entrevistade e ao fato delu não gostar de seu nome de batismo, não o citaremos nesta pesquisa. Usaremos apenas o nome pelo qual se apresenta: Codazzi IDD.

<sup>32</sup> Nesta pesquisa, optamos por usar a linguagem neutra sempre que nos referirmos individualmente a Codazzi IDD, por tratar-se de uma pessoa autodeclarada não-binária e que prefere ser tratada por pronomes neutros.

Na opinião de Codazzi, ser matriarca é “exercer um papel de autoridade, de liderança, servir como referência” (CODAZZI, 2022). Ou seja, não é preciso ser uma mãe biológica para ser matriarca, basta ser essa figura de autoridade. Por compreender-se dessa maneira, entende que “representa as mulheres” no Passinho Foda, dança em que é uma referência lida como feminina. Por reconhecer a baixa presença de mulheres (cis ou trans) nessa cena, opta por ser essa referência, mesmo não se reconhecendo mais como mulher. Isso por que se lembra da importância de ter tido pessoas com corpos parecidos com o seu para aprender as movimentações e acredita que a identificação ajuda também no ensino.

A questão do corpo feminino conta muito. Pode ser o mesmo movimento. Vamos supor: o Pablinho fez pra eu aprender e a Marcelly fez o mesmo movimento, eu vou aprender quando a Marcelly passar. Eu não sei se é técnica, se é uma coisa corporal, mas a gente tem facilidade mesmo de aprender com mulheres. (...) Minhas alunas mesmo já falaram: poxa queria tanto aprender Passinho, cara, mas tem que ser com uma mulher, que não sei o quê, acho que é essa questão mesmo da identificação do corpo, conforto, não sei.” (CODAZZI, 2022)

Codazzi IDD tem 25 anos, mas dança há 15 e estuda Passinho Foda há sete, sendo reconhecida como uma referência para quem está começando, principalmente para mulheres. Codazzi é, portanto, uma pessoa “mais velha” no Passinho, respeitando um princípio do matriarcado e de muitos povos africanos que é a senioridade.

#### 1.4 “ANTIGUIDADE É POSTO” – SENIORIDADE E HIERARQUIA

Para Oyěwùmí (2021, p. 80), “senioridade é a classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas”. Uma pessoa mais velha é uma referência em sua família, comunidade, nação. “Uma biblioteca viva”, como diz o provérbio africano. E dentro de diversos povos e grupos étnicos africanos, as pessoas mais velhas são as verdadeiras autoridades, responsáveis por gerir diversos aspectos da vida social. “O acesso ao poder, exercício de autoridade e adesão em ocupações derivadas da linhagem, era regulado internamente pela idade e não pelo sexo” (2021, p. 137). Ou seja, não é sexo ou o gênero que estabelece quem vai ocupar qual cargo, mas sua idade.

De acordo com Goettner-Abendroth (2021), o tesouro de um clã (termo utilizado pela pesquisadora) – como são considerados os resultados da colheita, o dinheiro arrecadado a partir das vendas no mercado e outras formas de riqueza

material de uma determinada comunidade – é guardado pela mais velha, pela matriarca do grupo. “Isso não quer dizer que ela é uma espécie de banco, ficando com tudo para ela. Pelo contrário: ela protege o tesouro ao qual todos contribuem e o distribuem igualmente entre todos os membros do clã. Nesse contexto, estas mulheres em sociedades matriarcais estão controlando a economia de bens essenciais”. São valores matriarcais, de cuidar e nutrir, que orientam essa distribuição, prezando pelo equilíbrio do grupo. Aqui vale ressaltar que nem sempre o equilíbrio significa distribuir em partes iguais.

Minha mãe sempre conta a história de Dona Diquinha (ou Mundica), casada com seu tio Raimundo, que vivia em São Luís (MA). O casal tinha 15 filhos e, à mesa de refeição, a mãe servia todo mundo antes de se servir. Se ela colocasse qualquer ingrediente a mais no prato de alguém, ninguém reclamava ou reivindicava igual para si, pois ela era a autoridade máxima da casa e, portanto, sabia o que estava fazendo. Ela observava se todo mundo estava com todos os elementos daquela refeição específica. Se via que faltava algo, redistribuía dos pratos uns dos outros ou mantinha como estava, afinal, conhecia as necessidades dos filhos. Todos se sentavam em silêncio ao redor da mesa e, somente quando ela autorizava, as pessoas iniciavam a refeição. Relembrando Diop (2014): a mãe é o elemento estabilizador da casa e sua autoridade é ilimitada.

Aprendi também com minha mãe que chamar uma pessoa mais velha de “você” é errado. Chamamos de “senhor” ou “senhora”. Oyěwùmí (2021, p. 81) explica que em sua cultura “somente pessoas mais velhas podem chamar o nome de outra pessoa”, sendo considerado falta de respeito chamar alguém mais velho pelo nome. A autora descreve que é possível manter longas e detalhadas conversas sobre alguém sem mencionar seu sexo (a não ser que o tema da conversa seja relativo a esse tema, como gravidez e relações sexuais), mas que a senioridade é determinada imediatamente em qualquer interação social. Ou seja, na “Velha Oyó”, como escreve a autora, mais importante do que ser “mulher” ou “homem”, é ser uma pessoa mais velha, pois esta é a verdadeira referência dentro de uma comunidade. “O princípio que determinava a organização social era a senioridade, baseada na idade cronológica. Os termos de parentesco iorubá não denotam gênero; e outras categorias sociais não familiares também não eram especificamente marcadas por gênero” (2021, p. 43).

Como já mencionamos, as traduções do iorubá para o inglês não compreendem o fato de que não é o gênero que determina os papéis sociais. Dessa forma, acabam categorizando como femininas ou masculinas palavras que não possuem esses marcadores, como no caso de “reis” e “rainhas”: “A senioridade, definida pela idade relativa, era o princípio dominante. Assim, categorias sociais decorrentes de uma elaboração de distinções anatômicas – categorias como ‘homens’ e ‘mulheres’ ou reis – não existiam” (2021, p. 137). Ou seja, essas categorias tiveram de ser, nas palavras da autora “inventadas” (idem, ibidem) e a base dessa invenção, é supor que o gênero “é uma maneira natural de categorizar em qualquer sociedade e que o privilégio masculino é a manifestação definitiva de tal categorização” (idem, ibidem). Enquanto no inglês (e no português) o marcador principal do idioma é o gênero, sendo flexionado e marcando os adjetivos, “é a senioridade que é linguisticamente codificada na língua iorubá” (2021, p. 235), com prefixos e sufixos que a indicam:

O prefixo *iyá* (mãe) sugere uma fêmea. Mas também significa “mulher mais velha”; portanto, é uma indicação de idade adulta, senioridade e, conseqüentemente, responsabilidade e status. Assim, *iyá lóde* também pode ser traduzido como “anafêmea mais velha encarregada de assuntos públicos”. *iyá* e *bàbá* são normalmente usados como prefixos, respectivamente, na descrição das atividades de uma fêmea ou macho adultos em particular. Assim, um chefe masculino é chamado *bàbá isàlẹ* (macho mais velho, líder); uma vendedora de alimentos é *iyá olóhje* (vendedora mais velha de alimentos); e um tecelão masculino é *bàbá aláşo* (tecelão masculino adulto). (2021, p. 169-170)

A senioridade é uma categoria dinâmica, fluida, relacional, não estática, pois a pessoa poderá ser mais velha ou mais nova a depender do contexto em que se encontra (Oyěwùmí, 2016, p. 19). Amadiume (2015) também fala sobre senioridade ao mencionar a filha mais velha, que era a líder do *omu okpu*, e como esse lugar de autoridade era respeitado entre os *Nnobi*. Vânia Oliveira<sup>33</sup>, na oficina ministrada em um evento do bloco afropercussivo afrocentrado Zumbiido (do qual também faço parte), no dia 29 de novembro de 2022, explicou que uma pessoa é considerada uma mais velha a partir da referência: “dentro do terreiro, uma criança de dois anos de idade pode ser mais velha. O tempo branco eurocêntrico não dialoga com a gente. Essa hierarquia de quem chegou primeiro, na vida ou no terreiro, aprendemos nas famílias pretas. A humildade, pedir a benção” (OLIVEIRA, 2022). Em todas as

<sup>33</sup> Mais detalhes biográficos e profissionais das artistas interlocutoras serão relatados no decorrer da pesquisa.

atividades que presenciei, Oliveira sempre reverencia mulheres mais velhas que estejam participando, pedindo “a bença” no meio de uma fala, ao longo de uma dança, uma performance, colocando-a no centro de uma roda, ou mesmo falando sobre a importância do respeito aos mais velhos para a cultura preta como no exemplo acima mencionado.

**Figura 2-** Joceline Gomes e Vânia Oliveira



Fonte: Acervo pessoal

Tainara Cerqueira também realiza a mesma prática, tendo inclusive batido cabeça<sup>34</sup> ao final de uma aula no dia 21 de junho de 2022. A aula contou com a presença de uma mãe de santo – que estava participando normalmente e nem todas as pessoas presentes sabiam que ela era uma ialorixá. Cerqueira inclusive chamou a atenção da turma, dizendo que não havíamos recebido bem as pessoas que participavam da aula pela primeira vez.

---

<sup>34</sup> “Bater cabeça” é uma saudação em que a pessoa se ajoelha ou se deita colocando a cabeça no chão em sinal de reverência e respeito, seja a uma entidade incorporada, seja a um pai ou mãe de santo.



**Figura 3** - Tainara Cerqueira e Joceline Gomes após aula no Centro de Culturas Negras (CCN – São Paulo-SP) no dia 05 de abril de 2022.



Fonte: Acervo pessoal

Com tantos exemplos em diferentes territórios, é possível afirmar que sim, “antiguidade é posto”, e que o matriarcado segue um princípio básico de muitas sociedades africanas e afrodescendentes: o respeito às/aos mais velhas/os.

### 1.5 MATRIGESTÃO E MATRIPOTÊNCIA

Oyěwùmí nos ajuda a repensar a importância do gênero e da senioridade dentro do matriarcado e traz outro conceito muito relevante quando se trata de pensar o lugar da mãe na sociedade: a matripotência. Segundo a autora (2016), a matripotência está relacionada à senioridade e “descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de *Ìyá*” (2016, p. 03). Para ela, traduzir *Ìyá* ou Yèyé como mãe é “altamente problemático”, pois “mãe” é um conceito generificado para o ocidente, mas não é (ou não era, antes da colonização) para um pensamento iorubá.

Como todos os humanos têm uma *Ìyá*, todos nascemos de uma *Ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *Ìyá*. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Osetura, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par *Ìyá* e prole. Como apenas as anafêmeas procriam, a construção original de *Ìyá* não é generificada, porque seu raciocínio e significado derivam do papel de *Ìyá* como co-criadora, com *Ẹlédàá* (Quem Cria), dos seres

humanos... *Ìyá* também é uma categoria singular, sem comparação com qualquer outra. (OYĒWÙMÍ, 2016, p.03)

A lógica é simples: como apenas pessoas com útero procriam, essa pessoa não possui gênero. O que parece contraditório, é facilmente compreensível: se somente esta pessoa é capaz de realizar tal tarefa, não há outra com quem ela possa ser comparada, logo, não há diferença, hierarquia. Esta é a única capaz, portanto, não há binômio. Além disso, Oyĕwùmí relata que homens e mulheres escolhem espiritualmente suas *Ìyá*<sup>35</sup> e esta, por sua vez, se conecta a sua prole da mesma forma, incondicional e independentemente de suas genitálias.

São laços mais fortes e profundos do que qualquer outro, pois a relação *Ìyá*-prole antecede o nascimento, a formação da criança no ventre e qualquer outra relação familiar, como o casamento. A paternidade, por outro lado, é reconhecida como uma categoria social, e não biológica. “É o matrimônio que conecta o pai com a prole; seu vínculo não é visto como visceral da mesma forma que o vínculo *Ìyá*/prole é percebido” (2016, p. 06). Essa ligação é tão intensa que dela depende a vida e a sobrevivência da prole. “O ditado: *omo k'oni ohun o ye, iyá ni ko je e* – uma criança sobrevive e prospera apenas pela vontade de *Ìyá* – sugere o papel fundamental que *Ìyá* desempenha no bem-estar da criança” (2016, p. 07). No entanto, isso não significa que ela é a única responsável pela criança (2016, p. 23), mas que dela a prole depende direta e indiretamente. Trata-se de uma relação vitalícia e póstuma. E o culto às *Ìyá* deve ser feito antes de todos, para garantir uma vida de sucesso e livre de problemas, afinal, “como todos os humanos têm uma *Ìyá*, todos nascemos de uma *Ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *Ìyá*. Quem procria é a fundadora da sociedade humana” (2016, p. 03), e a esta pessoa são devidas todas as reverências.

Oyĕwùmí detalha que, independentemente da idade, a prole permanece sendo criança para *Ìyá*, mesmo após suas crias terem filhos. Inclusive, a autora descreve que, até um passado bem recente, era comum que o primeiro filho fosse tido na presença de *Ìyá*. Assim que a futura mãe chegasse ao sexto mês de gravidez, deveria voltar para sua terra natal (matrilocalidade) para ser cuidada por sua própria *Ìyá*. O momento do parto é revestido de muito significado, sendo-lhe atribuídos inclusive poderes místicos. Aliás, não há palavra, reza ou maldição mais

---

<sup>35</sup> O tradutor do texto explica que: O termo iorubá *Ìyá* é utilizado indistintamente no singular e no plural.

poderosas do que aquelas proferidas por uma *Ìyá* (2016, p. 10). Isso porque o axé<sup>36</sup> de uma *Ìyá* está diretamente relacionado ao tamanho de seu poder para co-criar a humanidade – ou seja, um poder imenso.

Os recursos místicos que *Ìyá* acredita ser capaz de promover em nome de sua prole são incomparáveis. Como a religião iorubá é baseada na prática, pessoas devotas aos orixás estão constantemente empenhadas em honrar, implorar e propiciar as divindades em favor de sua prole. Esta prática espiritual era responsabilidade de *Ìyá* por excelência, derivada do seu papel único de fazer, nutrir e preservar a humanidade. (OYĚWÙMÍ, 2016, p.12)

Eu mesma pratico isso em minha vida: quando me encontro em momentos difíceis, em que me vejo sem solução, peço oração à minha mãe, mesmo nós duas tendo crenças e religiões diferentes. Eu e ela temos uma conexão impressionante e, mesmo antes de eu entrar em contato, ela relata sentir “algo estranho” e saber que era comigo. Sou a caçula de três irmãos e ela sente isso com todos nós. É muito bom saber que algo que sempre pratiquei tem paralelo na cultura iorubá, que tanto contribuiu para a formação do povo brasileiro.

Tendo em vista todo esse poder místico de *Ìyá*, não há como compará-la ou colocá-la no mesmo grau de importância do pai – movimento feito pelo ocidente. “Enquanto a nutrição faz parte do que *Ìyá* faz na sociedade iorubá, o significado central de *Ìyá* é ser co-criador da prole, seu bem-estar e preservação durante a vida depende física e espiritualmente da vigilância de *Ìyá*” (idem, ibidem). Escolhemos nossas respectivas *Ìyá* ao escolhermos nossos destinos antes de virmos a este mundo, mas não escolhemos os pais, que se juntam a essa união pelo casamento e não pela via espiritual. “Ao equiparar pai e *Ìyá*, o que a imposição de gênero faz, os papéis pré-terrenos e místicos de *Ìyá*, que são a própria essência de sua identidade e axé, são revogados. Tal movimento é contrário ao ethos iorubá endógeno” (idem, ibidem). Oyěwùmí é enfática em suas obras ao afirmar que as construções de gênero são impostas e que anulam deliberadamente a cosmopercepção iorubá. Para ela, colocar *Ìyá* e pai “na mesma caixa” é colocá-los em “uma caixa importada”.

A autora argumenta que “*Ìyá* é o coração dos sistemas familiares iorubás, independentemente da residência do casal e das linhas de descendência assumidas” (2016, p. 18), retomando aqui o tema da matrifocalidade, da matricentralidade e da matrilinearidade. O que a autora explica é que, mesmo em uma patrilinearidade, *Ìyá* permanecerá sendo a maior referência de um grupo iorubá. “O

<sup>36</sup> Axé “pode ser entendido como ‘poder’, ‘autoridade’, ‘comando’, ‘cetro’, a ‘força vital’ em todas as coisas vivas e não-vivas; ou a chegada de um enunciado”. (ABIODUN, 1994; apud OYĚWÙMÍ, 2016)

mundo iorubá é experimentado como consistindo dos não-nascidos, dos vivos e dos mortos, e a instituição *Ìyá* está presente em todos esses domínios. (...) Não há instituição pública maior do que a de *Ìyá*. *Ìyá* é a procriadora da humanidade” (2016, p. 17). Ou seja, o núcleo das relações humanas é a díade *Ìyá*-prole e não a família nuclear “mãe-pai-filho” como o ocidente tenta impor. Ser *Ìyá* pressupõe senioridade, pois todo mundo veio de uma, sendo ela, portanto, a mais velha, a primeira, anterior a qualquer outra pessoa.

Uma das responsabilidades de *Ìyá* é prover materialmente sua prole e é aqui que toda a matripotência mística se reverte em atividade social. É quando elas saem com suas crianças amarradas às costas para o mercado, para negociar nas feiras. Se não faziam negócios antes de ter as crianças, iniciam assim que terminado o resguardo (2016, p. 23). Toda a comunidade presenteia o bebê, com objetos ou dinheiro, mas as *Ìyá* sempre prezam por autonomia e buscam trabalhar assim que possível, pois “acreditam que é o cúmulo do insulto para uma fêmea adulta ter que pedir a alguém dinheiro para comprar coisas como sal e variedades; seria um desrespeito, dizem elas” (2016, p. 23).

Algumas pesquisas colocam a função dos mercados como “feminina”, mas a autora considera importante destacar que: “O mercado era a esfera mais aberta da cidade e não identificado com nenhum grupo específico: quem chegasse, incluindo até espíritos invisíveis, eram entendidos como presentes nesta encruzilhada” (2016, p. 25). Era um espaço de ritual, de apresentações e celebrações, que contava com a presença de percussionistas, dançarinas/os e diversos artistas. É um ambiente plural, em que não há restrição ou imposição de gênero.

A maioria das danças negras é praticada por homens e mulheres, sem distinção. As movimentações da Simbologia dos Orixás, por exemplo, não mudam seu padrão conforme quem está dançando, apesar de remeterem a divindades reconhecidas popularmente como “homens” ou “mulheres”. A professora pesquisadora Maria de Lurdes Paixão, durante a banca de qualificação desta pesquisa, resumiu bem o motivo: “Orixá incorpora na pessoa, e não no gênero”. E a dança, sendo inspirada no ritual, reflete esse pensamento. O Passinho Foda, surgido no Rio de Janeiro entre 2004 e 2005, opera da mesma maneira, com homens e mulheres fazendo as mesmas movimentações, o que nos leva a refletir sobre essa presença corporal no espaço público como um local sem limitações de gênero, mas aprofundaremos esse debate mais à frente.

O trabalho no mercado, na vida pública em geral, associado às mulheres também foi discutido por Amadiume, que destacou o aspecto espiritual associado ao trabalho feminino:

As regras das relações de gênero, que regiam a produção econômica, eram baseadas na diligência feminina. *Idj Uchu*, “perseverança e diligência”, e *ite uba*, “o pote da prosperidade”, eram dádivas que as mulheres herdaram da Deusa Idemili. Associado a esses dons estavam: a força da matrifocalidade e a orientação feminina, dentro de uma sociedade supostamente ‘patrilinear’. (AMADIUME, 2021, p. 80)

Isso significa que, segundo a autora, mesmo em uma sociedade patrilinear, a economia era movimentada pelas mulheres, porque foram elas que receberam os dons ancestrais espirituais para fazê-lo. “A pessoa mais reverenciada em *Nnobi* é uma mulher que trabalha duro” (2021, p. 83), pois esta é uma característica herdada diretamente de uma Deusa. Os mitos de origem entre os *Nnobi*, descritos pela autora, também estabeleciam outras dualidades de gênero, como o plantio de determinadas raízes, por exemplo, a mandioca, que era plantada por mulheres, enquanto o inhame, por homens (2021, p. 84-85). Como já mencionado, Amadiume descreve que, entre os *Nnobi*, havia um sistema flexível de gênero, mas que o princípio organizativo da sociedade era baseado em uma dualidade sexual, sendo que a estrutura econômica era governada por mulheres. “Os títulos e/ou a acumulação de capital pertenciam à esposa que, na sociedade local, detinha o poder, o prestígio e acumulava riquezas” (2021, p. 81). Amadiume e Oyěwùmí são nigerianas, mas de povos diferentes. Contudo, pelo descrito em suas obras, ambas abordam, guardadas as devidas proporções e especificidades, algo em comum: o protagonismo feminino na esfera pública e privada.

O Mulherismo Africano reconhece esse protagonismo e essa potência feminina, declarando que essa “matriz materno-centrada”, como já mencionamos, é a base do modo de ser, pensar e se comportar africano (no continente e na diáspora). De acordo com Cleonora Hudson-Weems (2021), o Mulherismo Africano baseia-se em 18 princípios fundamentais, a saber:

1. terminologia própria
2. autodefinição
3. centralidade na família
4. genuína irmandade no feminino
5. fortaleza

6. colaboração com os homens na luta de emancipação
7. unidade
8. autenticidade
9. flexibilidade de papéis
10. respeito
11. reconhecimento do/pelo outro
12. espiritualidade
13. compatibilidade com o homem
14. respeito pelas pessoas mais velhas
15. adaptabilidade
16. ambição
17. maternidade
18. sustento da prole

Esses princípios, longe de serem prescrições teórico-normativas, são características observáveis nas comunidades africanas em geral, seja no continente, seja na Diáspora. Eles foram sistematizados por Hudson-Weems, que nomeou esses princípios de Mulherismo Africano. Vários deles remetem às características já explicadas por Amadiume e Oyěwùmí em suas respectivas comunidades, destacando as características de poder de criação, co-criação e organização da sociedade à sua volta. A gestão de recursos físicos, financeiros, espirituais por parte das *Ìyá*/matriarcas/mães é diferente de outros tipos de gestão, pois passa por esse grande poder e igualmente enorme responsabilidade dessas pessoas que gestam, geram, nutrem e organizam a vida privada, pública, econômica e cultural de uma determinada sociedade. Daí o conceito da “matrigestão”, significando, literalmente, essa gestão matriarcal, que é orientada por princípios espirituais oriundos da capacidade de gerar e nutrir vidas.

A matripotência, associada à matrigestão, pode ser melhor compreendida como esse movimento de protagonismo das matriarcas, em que elas são o centro da vida pública e privada por sua capacidade de co-criar: vidas, pessoas, realidades divinas no espaço terreno, recursos físicos, financeiros, econômicos, artísticos e culturais. A matripotência é a potência da vida, que tudo pode criar e co-criar. *Ìyá* é a representação máxima do poder, associada à mãe e sua capacidade de gerar o que

há de mais valoroso: a vida e tudo que provém dela, seja individual ou coletivamente.

## 1.6 PROFESSORA E MÃE, E VICE-VERSA

Entre as professoras entrevistadas, Vânia Oliveira, Naná Viana e Codazzi IDD são mães. Para as duas primeiras, a maternidade interferiu bastante na forma de trabalhar, contribuindo positivamente na construção de seus trabalhos. Para a última, não, pois já começou a dançar depois que teve sua filha. Lawal, citado por Oyěwùmí (2016, p. 13), explica que a saudação para uma mulher grávida dentro da cultura iorubá considera o feto como uma “obra de arte”, o que remete ao poder criativo materno estendido para outros aspectos da vida:

Os povos iorubás identificam uma obra de arte como *onà*, isto é, uma incorporação de habilidades criativas, implicando uma ação arquetípica de Obatalá, a divindade da criatividade e patrono do artista iorubá. O processo de criação de uma obra de arte é chamado *onayíya* (literalmente, *onà*, arte e *yíya*, criação ou produção), um termo implicado na oração para a futura mãe [*lyá*]... *Kí òrìṣà ya onà re koni*. (Que o Orixá [Obatalá] molde para nós uma boa obra de arte). (LAWAL, 2001 apud OYĚWÙMÍ, 2016, p.13)

Naná relata que a experiência de ser mãe modificou sua percepção do mundo e seu respectivo trabalho. A brasileira detalha que é adotada, pois sua mãe morreu há 13 anos, por isso, cresceu rodeada por homens. “O feminino matriarcal vem de outro lugar, vem de fato do universo, de fato a vida me abarca nesse lugar maternal” (VIANA, 2021). Para ela, o matriarcado está associado a “sentir a vida” – a cosmopercepção de que fala Oyěwùmí –, experiência que ela visa compartilhar em sua atuação como professora.

A partir desse sentido, de sentir o universo, de sentir toda a minha ancestralidade, sempre me dando colo, sempre me dando amor, eu levo isso pra minha sala de aula, porque isso é verdade na minha vida. O matriarcado na minha vida está nessa sensação de sentir a vida, eu sinto todo o feminino me abraçar, todas as *lyami*<sup>37</sup> me abraçarem, me darem força, o meu fogo vem daí, do feminino, e ele move montanhas. (VIANA, 2021)

<sup>37</sup> “*lyami*, Mãe Ancestral, divindade mítica, representação coletiva das entidades genitoras ancestrais femininas, divindade das práticas religiosas afro-brasileiras. *lyami* veio para o Brasil com descendentes de populações da África Ocidental, mãe primordial, matriz primeira da qual advém toda a criação do mundo material”. (AZEVEDO, 2022, p.6)

**Figura 4** - Naná Viana e Joceline Gomes após aula realizada no Centro de Dança do DF (Brasília-DF) em 2019.



Fonte: Instagram - Divulgação Afrontasia.

A maternidade, em sua opinião, é uma construção diária e de poder ilimitado, diferente do patriarcado, que “vem com essa estrutura de limitar, de falar ‘esse quadradinho é assim, esse é assado’, estruturar as coisas, e o matriarcado é o lugar do livre, do ser, do sentir, não do explicar. Está nas emoções” (VIANA, 2022). Ao falar sobre seu filho, Kainán, de sete anos, se emociona e chora, e afirma que “ser mãe é se emocionar. Se emocionar com o simples sorriso da criança e dizer ‘graças a deus você me escolheu’”, resgatando novamente o que diz Oyëwùmí sobre a escolha da *Iyá* e essa ligação pré-terrena entre mãe e filho, que dura para além da vida. Tragicamente, o filho de Naná Viana faleceu durante esta pesquisa, em fevereiro de 2023. Em suas redes sociais, hoje ela se apresenta como “mãe do ancestral Kainán”.

A intensidade desse laço está presente também no trabalho de Vânia Oliveira, que tem um filho de 31 anos, Filipe Oliveira, e um neto de dois. Foi mãe aos 16, quando também se casou, um casamento “para dar resposta à sociedade” (OLIVEIRA, 2021), porque não podia ser “mãe solteira”. Separou-se após dois anos, e pouco tempo depois de voltar para a casa dos pais, sua mãe lhe informou que também se separaria. Neste momento, a mãe disse que Vânia foi uma “referência” para ela, pois “se você se separou, você me disse que é possível me separar, porque eu quero ser feliz”, conforme ela relata o que foi dito pela mãe. Vânia trouxe



essa memória porque demonstra uma base muito forte de seu trabalho: a troca. “Da mesma forma que minha mãe é uma referência para mim, eu sou uma referência para ela. É sobre isso que a gente está falando, uma dança que se constrói a partir dessas trocas”. A baiana argumenta que sua dança tem por base o matriarcado, sendo uma ferramenta de cuidado, mas também de luta contra as múltiplas formas de opressão.

Meu trabalho é todo no Matriarcado. Meu trabalho é sobre mim. Meu trabalho é sobre minhas mulheres, meu trabalho é sobre os homens que nascem do útero das minhas mulheres. Meu trabalho é todo matriarcado. Meu trabalho zela, meu trabalho cuida, meu trabalho pare, meu trabalho gesta, meu trabalho projeta, meu trabalho sonha, meu trabalho sofre, meu trabalho chora, meu trabalho tem carência, carece de calor, carece de [cruza os braços e bate as mãos nos braços]... e ao mesmo tempo o meu trabalho não se sujeita a muita coisa, não quer se sujeitar a muita coisa. E essa muita coisa que eu falo é machismo, racismo, sexismo, é tudo isso. Meu trabalho é puro matriarcado. (OLIVEIRA, 2021)

Ainda sobre as trocas, Vânia destaca que o racismo resultante da colonização e da escravização tirou do povo preto a capacidade de compreender-se como referência para outras pessoas, especialmente quando essa pessoa é mais velha. Para ela, apesar da importância da senioridade, uma pessoa mais nova pode ser sim uma referência para uma mais velha, “por isso que eu digo que o meu filho é minha referência e minha dança se constrói a partir disso. É olhar você com todas as riquezas que você carrega, todas as potências que você carrega”. Ou seja, o trabalho dela desenvolve a atmosfera da matripotência a fim de extrair as habilidades latentes nas pessoas e possibilitar essas trocas.

Codazzi IDD também era, em suas próprias palavras, “mãe solteira”. Sua filha, Ester, não mora com ele<sup>38</sup>. Por isso, quando estão juntas e o trabalho permite, leva a filha para gravações e aulas. “Mãe solteira é isso: onde a gente vai, as cria vai atrás”<sup>39</sup> (CODAZZI, 2022). Relata que ama ser mãe e que sua filha fica “dançando o dia inteiro, rebolando essa bunda dela”. Codazzi era, no momento da entrevista, professora à frente do projeto Afrofunk Rio, que mistura danças de matriz africana tradicionais com movimentações de quadril associadas ao funk carioca. “Ela [a filha] me tem como referência também e eu estou viva é para isso. Para ser referência do meu melhor para ela. Eu quero ser o meu melhor para ela”. Ela reforça a todo

<sup>38</sup> Pronome neutro alternativo para “ela” ou “ele”, utilizado para referir-se a pessoas não-binárias.

<sup>39</sup> Neste trabalho, não utilizarei termos que denotem que alguém falou “errado”, a fim de abraçar toda a variedade linguística dos quatro estados representados nesta pesquisa por meio das quatro pessoas entrevistadas.

momento a importância de empoderar a mulher e o quanto deseja fazer isso por meio do seu trabalho, seja pensando na sociedade como um todo, seja pensando em sua filha.

Minha filha me vê como linha de frente, como referência, como artista, como dançarina, tipo “ai, minha mãe na televisão”, e tipo assim, se a mamãe pode, ela vai crescendo sabendo que ela é uma mulher que ela pode tudo, entendeu? Ela pode ser modelo, ela pode dançar no meio dos homens, ela pode vencer uma batalha, ela pode ser o que ela quiser, então minha meta de vida é essa: criar ela pra isso. (CODAZZI, 2022)

Tainara Cerqueira, assim como Vânia Oliveira, é baiana, mas vive em São Paulo, onde desenvolve suas aulas. Reverencia Nildinha Fonseca como sua mestra, aquela que lhe abriu as portas de casa, literalmente, pois chegou a dormir na casa de Fonseca em muitos momentos. Mudou-se para a maior capital da América Latina porque se apaixonou e, hoje, ela e sua esposa são professoras de Danças Afro – nomenclatura que utiliza. Não tem filhos, mas define o seu próprio trabalho a partir de termos e princípios facilmente associados à maternidade:

um trabalho que tem disciplina, que tem respeito, um respeito hierárquico muito grande, que tem compromisso artístico, social, tem compromisso ético, e o mais sublime de tudo, um trabalho afetuoso, cheio de amor, cheio de intenção de tornar nossa vida mais bonita, melhor, mais feliz, com mais referência, com mais fundamento, com mais essência. (CERQUEIRA, 2022)

As *Ìyá*, conforme especificado por Oyěwùmí, estão representadas no trabalho e na fala dessas professoras<sup>40</sup>, que trazem para suas relações familiares (domésticas) e de aulas (públicas) essas energias de criação e co-criação. Compreendem a maternidade como parte de algo maior, anterior, e que perdurará para além de suas vidas, e que, portanto, não é separado de sua atuação como professoras e artistas. Mesmo no caso de não possuir filhos biológicos, é possível perceber que a prática e o discurso estão muito próximos daquelas que os têm, o que denota que as Danças Negras podem, sim, estarem imbuídas dessa “energia matriarcal”. Será então possível afirmar que a matripotência e a matrigestão, presentes nas falas das entrevistadas, compõem a base das Danças Negras e contribuem para sua disseminação e ensino? É o que continuaremos analisando.

---

<sup>40</sup> Aqui utilizo pronome feminino por referir-me à maioria das entrevistadas.

## 2 CAPÍTULO II – CONTANDO HISTÓRIAS PELO CORPO – ORALIDADE E DANÇA

*Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes  
(Emicida – AmarElo)*

*Só se levanta para ensinar aquele que se sentou para aprender  
(Provérbio africano)*

Minha primeira formação é em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Sempre vi a dança, para além da arte, como mais uma forma de comunicação: de mim para mim mesma, de mim para o público, do público para mim, entre todas as pessoas e a ancestralidade. Nem sempre falaremos por meio de palavras, afinal, como diz o ditado, “silêncio também é resposta”, bem como música, dança, moda, e qualquer outra forma de expressão pensada e produzida pelos seres humanos. Por que então a escrita é sobrevalorizada na nossa sociedade, e o conhecimento que não está nos livros não é considerado tão relevante?

O mestre da tradição oral africana e filósofo tradicionalista Hampaté Bâ questiona e problematiza essa sobrevalorização da escrita, pois: “nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigna do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (2010, p. 168). Essa escrita primordialmente alfabética menospreza a oralidade, mas é preciso lembrar o que o tradicionalista Tiener Bokar diz, citado por Hampaté Bâ:

a escrita é uma coisa, e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem [humano]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em semente” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.167).

O autor explica que: “na África tudo é História” (2010, p. 184). Dança, corpo, contos, lendas, mitos, fatos atuais e passados são história. E a história, para muitas sociedades africanas, é cíclica. Por isso, pode ser e será recontada diversas vezes e, a cada nova contação, informações podem ser acrescentadas ou retiradas, o que não torna esta história falsa, apenas recontextualizada a partir de novos elementos do contador. É assim que as Danças Negras permaneceram ganhando novos passos, com novas possibilidades de movimentação a partir de uma base, uma

história, uma representação de um elemento da natureza, um gesto relativo a um orixá ou a uma prática do cotidiano. A cada nova dança, um novo elemento acrescentado e uma nova possibilidade corporal apresentada.

O autor lembra que tanto a memória quanto os documentos são produções humanas, e que, por isso, podem igualmente falhar. Apenas um documento não pode contar uma história, precisa ser auxiliado por outras fontes como contraprova. Nesse sentido, tradicionalistas de diversas origens podem servir tanto quanto ou até melhor do que vários documentos, pois trazem detalhes que um documento jamais poderia trazer. A oralidade nasce antes de qualquer escrita, tanto no desenvolvimento da aprendizagem quanto na origem da própria escrita, o que torna incoerente o desprezo pela tradição oral na sociedade ocidental. Com o tempo, o autor continua, a escrita foi substituindo a palavra, a assinatura substituiu o acordo verbal, e os títulos substituíram o conhecimento prático. Mas a palavra, ainda hoje, não é usada sem prudência pelos tradicionalistas, pelo motivo de possuírem características mágicas. Inclusive dizemos até hoje, como um ditado popular, que “as palavras têm poder”. Ou seja, mesmo com a escrita, a palavra não perde suas características únicas. “Nas tradições africanas, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 169).

Para os Bambara e para os Kula, a palavra é constitutiva do ser humano. O ser humano é corpo, alma, espírito e palavra. A oralidade compreende inclusive a música, a dança e até mesmo a prática de alguns ofícios, conforme é possível ler neste trecho:

Assim como a fala divina de Maa Ngala animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em Maa, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ BÂ: s/d, p. 174)

O ritmo, a cadência, destaca o autor, é importante não apenas para a dança, mas também para se contar uma história e prender a atenção do ouvinte. Ou seja,

contar uma história, cantar uma música ou dançar são atividades que exigem ritmo e esse ritmo está nas palavras, na oralidade.

Hampaté Bâ afirma que não há estudo da história da África (e acrescento: de sua diáspora), sem estudar as tradições orais:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.167)

Por conta dessa tradição oral praticada no continente africano e continuada na Diáspora, as Danças Negras possuem pouco material escrito de consulta e pesquisa (quando comparadas com outras danças como o balé, por exemplo), sobretudo as Danças Tradicionais, que foram ensinadas em espaços sagrados, como os terreiros, e dentro das famílias, matrilinearmente, de geração em geração.

## 2.1 ORALIDADE PARA ALÉM DA VOZ– TRADIÇÃO ORAL E A IMPORTÂNCIA DA MEMÓRIA

Minha mãe conta que era uma desobediência imensurável interromper adultos conversando. Quando ela ou seus irmãos, ainda criança, chegavam até sua mãe no meio de uma conversa com outra pessoa, tudo que eles recebiam era um olhar rígido, que era suficiente para compreenderem o tamanho da ofensa. Provavelmente, mais tarde, essa pessoa iria apanhar para aprender a não fazer mais isso. Apenas um olhar trazia em si todas essas informações: minha mãe não gostou do que fiz, não devo fazer de novo, vou apanhar mais tarde.

Os múltiplos significados de um olhar nos lembram da polissemia de uma mesma palavra que, a depender da região, possuem sentidos diferentes. É assim que surgem as gírias – palavras retiradas do repertório semântico comum, mas que passam a representar outra coisa. O mesmo gesto também pode ter significados diferentes a depender do ambiente em que se encontra. Por exemplo: a mão direita fechada com punho erguido durante um discurso de uma pessoa preta relembra o movimento de *Black Power*, de autoestima e autoafirmação de pessoas pretas; o mesmo gesto feito por um regente de uma bateria de escola de samba pode simbolizar os instrumentos graves, pausa sonora ou parada de deslocamento.

Apesar de hoje já haver livros e outros materiais escritos sobre os exemplos dados, esses gestos e seus significados foram repassados, inicialmente, de forma oral.

“Tradição oral”, para Vansina (1982, p. 139), pode ser definida “como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”. Neto, Rivas e Carneiro no livro Teologia da tradição oral (2014) explicam que vários elementos culturais de um povo são repassados de geração em geração por meio do contato interpessoal, de uma linguagem comum às pessoas envolvidas, que garante a permanência de alguns elementos ao longo do tempo. Importante destacar que quando falamos “permanência” não se trata de algo congelado no tempo, até porque, como já falamos anteriormente, a oralidade não permite isso. “A própria palavra dita sofre inúmeras transformações quando se considera quem falou, quando, de que maneira, onde e para quem” (NETO; RIVAS; CARNEIRO, 2014, p. 17). O que permanece são seus elementos mais relevantes, o que os autores chamam de, na ausência de uma palavra melhor, “essência”. Esse termo é preciso ser usado com cautela, pois, muitas vezes, encerra a cultura preta em algo imutável e único, não respeitando a pluralidade das existências, mas vamos para um exemplo para compreender melhor a intenção de sua utilização.

De acordo com Ribeiro (2021, p.156), as religiões de matriz africana, como o candomblé, consistem em uma hibridização de costumes, lugares, hábitos e práticas espirituais de povos africanos de diversas etnias, que vieram escravizados para o Brasil. Cada etnia cultuava sua própria divindade em seu respectivo território (antes das delimitações artificiais e arbitrárias estabelecidas pela colonização europeia). Deste lado do oceano, não era possível um espaço de culto para cada divindade, ou seja, as pessoas pretas possuíam um espaço único (o terreiro) para realizar seus rituais conforme sua crença original, geralmente todas no mesmo dia, o que pode ter sido a origem do candomblé como o conhecemos hoje. “No território brasileiro, as práticas religiosas ganharam novos significados, mas mantiveram a ligação com os elementos da natureza e a reverência à ancestralidade como estruturantes” (RIBEIRO, 2021, p. 156).

A harmonia com a natureza e o culto à ancestralidade podem, então, ser considerados a unidade mínima preservada na travessia do Atlântico, repassados para as novas gerações já nascidas nesta terra, que buscaram preservar para as gerações que virão. Importante ressaltar que as diferentes etnias falavam diferentes idiomas, e que nem isso foi um impeditivo para que se comunicassem e buscassem

realizar as trocas culturais que foram empreendidas na Diáspora. Ou seja, há um elemento comum entre esses povos que os permitiu o contato e a compreensão de suas práticas. Este elemento seria o que Diop chama em sua obra de Unidade Cultural Africana.

Para Diop (2014), a unidade cultural africana é constituída pela mínima parcela comum que perpassa a população africana dentro e fora da África. Essa unidade mínima também é chamada de *Asili*<sup>41</sup> por Marimba Ani (1994) e pode ser reconhecida ainda como os arquétipos junguianos<sup>42</sup> (JUNG, 2000). Essa unidade cultural foi preservada em certa medida e pode ser observada inclusive nos dias atuais, apesar da criminoso experiência do tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas<sup>43</sup>. Mesmo tendo suas manifestações culturais, religiosas e artísticas proibidas, essas pessoas preservaram suas respectivas tradições e as mesclaram com outras, de diferentes regiões africanas, presentes nos locais em que se encontraram. Essa mistura, característica da Diáspora Africana, influenciou na forma como idiomas, culinárias, vestimentas e danças se desenvolveram. A própria oralidade pode ser compreendida como parte desta unidade cultural africana, pois é uma característica observável tanto no continente quanto na Diáspora.

Outros autores trazem a ideia de uma linha de continuidade de determinados princípios e valores africanos nos locais para onde a população africana escravizada foi levada. Segundo Marco Aurélio Luz (2000, p. 31), “esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem negro e constituem sua identidade própria”. Ainda assim, complementa, não se trata de algo estanque, pois permitiu-se ser atravessado pelas singularidades locais: “esta identidade negra não se caracteriza apenas pelo *continuum* negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores e linguagem características e originais” (LUZ, 2000, p. 32).

---

<sup>41</sup> Como explica no glossário de sua obra: “Asili – O logos de uma cultura, no âmbito do qual os seus vários aspectos concordam. É o germe/sememente de desenvolvimento de uma cultura. É a essência cultural, o núcleo ideológico, a matriz de uma entidade cultural que deve ser identificada, a fim de fazer sentido das criações coletivas de seus membros.” (ANI, 1994)

<sup>42</sup> De forma simplificada, Jung afirma que há na sociedade um “inconsciente coletivo” que é formado por imagens chamadas “arquétipos”, transmitidas de geração em geração, como herança imaterial. Por conta desses arquétipos, as pessoas se comportam de forma semelhante à de seus ancestrais. Para aprofundamento, consultar: JUNG, Carl G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

<sup>43</sup> Para saber mais sobre a Diáspora Africana, o tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas e suas repercussões na cultura negra nas Américas, consultar: GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

Emicida diz: “Um sorriso ainda é a única língua que todos entende”<sup>44</sup>, e complemento: a música e a dança também. Presença, postura corporal, expressão facial, entonação, ritmo, tudo isso influencia na interpretação tanto de um sorriso quanto de uma história, uma música ou uma dança – e podem ser consideradas como oralidade.

Quando descrevo o traje do primeiro comandante de circunscrição francês que vi de perto em minha infância, por exemplo, não preciso me “lembrar”, eu o vejo em uma espécie de tela de cinema interior e basta contar o que vejo. Para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E, se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente, como os sons da guitarra que o griot Diéli Maadi tocava enquanto Wangrin me contava sua vida, e que ainda escuto agora... (HAMPÁTÉ BÂ, 2013, p. 11)

Os detalhes lembrados pelo mestre demonstram como a oralidade pode reconstituir elementos observados a partir de uma subjetividade específica. O que é relevante para uma pessoa, pode não ser para a outra, portanto, a mesma história pode ser contada de formas diferentes. É nesse processo que as alterações ou “invenções” acontecem. Oyëwùmí (2021, p. 134), ao falar sobre a reconstituição das tradições orais africanas no período contemporâneo, reforça que “as tradições, como corpo de conhecimento, não são estáticas, mas dinâmicas, e partem de um processo nas experiências vividas das pessoas”. Sendo assim, a ideia de “invenção” não significa que não haja tradições reais ou que a mudança de elementos anule a existência da tradição como um todo, mas que a oralidade é um organismo vivo em constante mutação. A autora (2021, p. 135) argumenta ainda sobre como a concepção iorubá de tradição, baseada na oralidade, permite uma interação entre o passado e o presente a partir da ação da pessoa que “reconta” a história. Segundo ela, foi a partir desse processo, iniciado durante a colonização, que a história iorubá passou a ter tradições generificadas, ou seja, com a marcação de gêneros de seus personagens – algo que não existia antes do contato com europeus. As tradições foram reconstituídas a partir dos novos elementos presentes na cultura local, seja por meio da imposição do idioma inglês nas escolas coloniais seja por meio do processo de assimilação ao longo das gerações, sobretudo a partir do momento em que muitas famílias passaram a enviar seus jovens para estudar na Inglaterra.

---

<sup>44</sup> Música: Principia. Intérprete: Emicida, Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira, Pastoras do Rosário. Compositores: Emicida, Nave. In: AMARELO. [Compositor e intérprete]: Emicida. Brasil: Sony Music Entertainment Brasil LTDA sob licença exclusiva de Laboratório Fantasma, 2019. Mídia digital. Faixa 1.



Há um conhecimento repassado somente pela tradição oral. Histórias que só sobrevivem porque foram contadas e recontadas, com o máximo de detalhes, por várias gerações. Uma literatura oral que Leda Maria Martins chama de “oralitura”:

O significativo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é o âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nas giras do corpo. (MARTINS, 2020, p. 108-109)

Quando usei “contando histórias pelo corpo” como título deste capítulo, referi-me ao fato de que nossa corporalidade como brasileiros é fruto da construção e reconstrução das histórias vividas e contadas pelos nossos ancestrais sobre as atividades empreendidas nesta terra. A forma como nossas ancestrais se vestiam, os balangandãs<sup>45</sup> que usavam, contavam sua trajetória antes mesmo de proferirem qualquer palavra. Quem se senta na cadeira e quem se senta no chão em um terreiro demonstram a hierarquia do local sem demais explicações. E tudo isso é fruto da tradição oral, da observação e reprodução por gerações até os dias atuais. Nossos ancestrais escravizados tinham que remontar constantemente sua história e a de sua família, ambas interrompidas violentamente pela empresa colonial europeia. Todo o suporte de que dispunham para tal era sua memória.

Reconstruir a história de uma família, de um povo, é o que Muniz Sodré descreve como uma “reelaboração política do passado a partir da inteligência presente da vida social” (1999, p. 211). Para o autor, a memória “não é repetição do igual, e sim o reencontro de pontos críticos do passado por um sistema reinventivo de valores que coincide com o quadro social presente, ele próprio uma recordação estável e dominante, porém aberto à indeterminação da realidade” (idem, ibidem).

De acordo com Goody e Watt (2006, p. 16-17), a memória tem uma profunda relação com a herança cultural. Em outras palavras, os autores afirmam que as

<sup>45</sup> Os balangandãs, também conhecidos como “joias de crioula”, eram confeccionados em metal e comercializados entre os séculos XVIII e XXI no Brasil. Apesar de não ter sua origem definida, atribuiu-se aos negros malês, africanos islamizados que dominavam a fundição de metais (FARELLI, 1981, p.17). Há ainda quem os associe ao orixá Ogum, responsável pelo ferro e pela tecnologia (LODY, 1988, p.7). Os também chamados “patuás” eram usados principalmente por mulheres pretas, libertas ou escravizadas, como forma de proteção cotidiana ou como adorno em ocasiões especiais. Poderiam possuir características próprias, como: atrair fortuna, saúde, felicidade, amor; revelar sua espiritualidade e devoção; ou ainda recontar um acontecimento relevante em sua trajetória. As pencas poderiam possuir entre 20 e 55 peças. (FARELLI, 1981; LODY, 1988).

peças somente se lembrarão daquilo que for passível de ser utilizado neste momento social, caso faça sentido de ser mantido e repassado. E o que não for, será “guardado” para uso quando – e se – necessário.

A função social da memória – e do esquecimento – pode, então, ser vista como o estágio final da que foi chamada organização homeostática da tradição cultural em sociedades não letradas. A língua é desenvolvida em associação íntima com a experiência da comunidade e é aprendida pelo indivíduo no contato face-a-face com os outros membros. O que continua a ser de relevância social é armazenado na memória, enquanto o resto é normalmente esquecido: e a linguagem – sobretudo, o vocabulário – é o meio efetivo desse processo crucial de digestão e eliminação social que pode ser visto como análogo à organização homeostática do corpo humano por meio da qual ele tenta manter sua condição de vida presente. (GOODY; WATT, 2006, p.17)

Atualmente usamos o termo “memória” também nesse sentido, de preservação de tradições que, na ausência de registros “oficiais”, ou escritos, poderiam se perder. A historiografia tem trabalhado considerando novos formatos, a fim de suprir essa necessidade de abranger a oralidade. “Um documento escrito é um objeto: um manuscrito. Mas um documento oral pode ser definido de diversas maneiras, pois um indivíduo pode interromper seu testemunho, corrigir-se, recomeçar, etc” (VANSINA, 2010, p.140).

Em muitas aulas que fiz das professoras entrevistadas e outras mestras e mestres, eles relataram que tinham planejado outra coisa, mas adaptaram ou mudaram completamente a proposta original para contemplar novas necessidades identificadas em sala de aula. Naná Viana, inclusive, uma vez disse que não planeja aula nenhuma, pois toda a movimentação que ensina já está em seu corpo como herança ancestral, e ela apenas vai sentindo a energia da turma e sendo guiada por ela para selecionar o que será ministrado naquele dia.

Engraçado, eu sou disléxica, e o processo de oralidade perpetua minha vida inteira como absorção das informações que eu tô recebendo. E quando eu chego na Dança Afro e começo a entender o que é oralidade eu falo: “oh, isso sempre esteve na minha vida, as pessoas só não souberam explicar como isso acontece pra mim”. Então, a oralidade vem num processo de troca de informações tão mais natural, tão mais verdadeiro, tão sem ser ocidental, sabe? Tão normal, porque a gente não veio pra Terra pra aprender a escrever, a gente veio aprender a sentir e a gente só sente a partir do momento que eu te escuto, e que você me escuta. Então, oralidade é vida. É a forma mais simples de troca genuína de um ser humano. E a África é isso, ela traz os sentimentos muito latentes, o lugar matriarcal é esse lugar da liberdade das emoções, do sentir, do ser, do viver, e não teria como ser de outra forma se não oral a nossa perpetuação de cultura, de religiosidade, de formas, de formatos, e tudo. (VIANA, 2022)

No processo das entrevistas com as professoras para produção dessa pesquisa, foi interessante observar que foram unânimes em responder sobre como a oralidade é fundamental para o seu trabalho, e o quanto essa metalinguagem de usar a oralidade para explicar a sua importância era um pouco desconcertante. A pergunta era: Qual a importância da oralidade no seu processo de criação e ensino? Todas faziam uma pausa, olhavam para cima como se estivessem pensando em como responder, seguido de uma expressão facial que praticamente dizia: “mas que pergunta, é óbvio que é muito importante!”, mas é aquele ditado: o óbvio não é óbvio para todo mundo e, por isso, ainda precisa ser dito. Foi curioso observar como cada uma contornou o “óbvio” para falar sobre sua própria experiência. Vânia Oliveira, inclusive, reitera o que Naná Viana falou sobre a importância do sentir:

A oralidade constrói toda essa encruzilhada que eu chamo de Dança de Blocos Afro, constrói tudo e ela tá presente o tempo inteiro. Entender o que é o meu “corpo-terreiro” só foi possível ouvindo e sentindo a minha mãe e entendendo também que essa oralidade, ela não está só pautada no verbo, na palavra, nisso aqui que eu tô dizendo. Até ampliar essa noção de oralidade, acho que é fundamental. Porque isso aí já tá convidando a sentir também. Não tá só nas histórias que são contadas, mas como essas histórias que são contadas são percebidas pela gente e como é que eu transformo isso em dança. A oralidade, pra mim, é fundamental no processo de construção de Danças de Blocos Afro. (OLIVEIRA, 2022)

Tainara Cerqueira destaca que não foram cursos formais que a tornaram professora, e sim, sentar para ouvir os mestres e as mestras das Danças Afro, que são muito mais do que uma dança:

Eu dou aula por tudo que eu ouvi, eu não dou aula por causa da faculdade, nem por nada disso, foi por conta de tudo que eu ouvi, de toda a aula que eu fiz, de todas as mesas que eu sentei com Mestre King pra conversar, com Jorge Silva, com Nildinha [Fonseca], com Vera [Passos], com Vânia [Oliveira]... Eu dou aula porque a Dança Afro é um movimento que tá para além da dança pra sala de aula né? Ela tá aqui agora, você e eu conversando. Então a oralidade é essencial. Nós somos a continuidade do povo que veio aqui através da oralidade e que sustentou a cultura. O candomblé tá aí, até o dia de hoje, por conta dessa oralidade. (CERQUEIRA, 2022)

Codazzi IDD explica que sempre achou as aulas muito formais “entediadas”, e que, na escola, preferia quando as professoras apresentavam o conteúdo com mais dinamismo. O exemplo dado foi: na aula de geografia, quando a professora ensinava a capital do Japão e pedia para ler e copiar do livro isso não era tão efetivo quanto mostrar no globo, ou fazer uma dança das cadeiras, ou jogo da memória. Com base em sua experiência infanto-juvenil, Codazzi busca promover atividades que fujam de qualquer sistema formal, tanto em sua sala de aula quanto em sua

maternidade. “Não gosto de ensinar pra minha filha tipo... ao pé da letra. Eu acho que, tipo assim, ainda que ela tenha nove anos, eu posso sentar, conversar, fazer de uma forma mais dinâmica, sabe? E fica legal pra todo mundo” (CODAZZI, 2022). Contudo, ele compreende que não se trata de eliminar toda a formalidade, e sim, de saber o melhor tipo de ensino para cada situação: “às vezes a gente precisa desse momento mais formal, mas técnico né, mas dá pra fazer isso buscando outras formas”.

Encontrei essas “outras formas” a que Codazzi se referiu em duas aulas das quais participei esse ano. Na aula do dia 19 de abril de 2022, Cerqueira usou estruturas gramaticais para explicar a importância de aplicar intenções diferentes aos movimentos da dança: “a dança é um texto. Tem ponto, vírgula, ponto e vírgula. Não é algo direto e reto”. Da mesma forma, na oficina ministrada no dia 29 de novembro de 2022, Oliveira trouxe livros de autoras como Leda Maria Martins e Conceição Evaristo, relacionando suas falas e os textos, destacando a importância de sermos protagonistas das nossas narrativas e contar “essa história que não foi contada” por meio das Danças de Blocos Afro.

Apesar de basearem suas práticas de ensino na oralidade, Tainara Cerqueira e Vânia Oliveira usaram exemplos e materiais que demonstram a possibilidade da escrita auxiliar nossa compreensão de alguns elementos. Vansina (2010, p.140) explica que: “A oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade”. Não há oposição entre oralidade e escrita, e se há, não foi o continente africano que a criou. Até porque, a primeira forma de escrita surgiu em África, com a escrita pictográfica, passando pelos hieróglifos, até a escrita cuneiforme e os primeiros alfabetos (NASCIMENTO, 2007). Alguns povos africanos “escrevem”, inclusive, em seus corpos, com as escarificações faciais do povo Bakutu (Congo) e as pinturas corporais dos povos Nuba (Sudão), por exemplo (CIPRIANO<sup>b</sup>, 2020). Além desses exemplos, há ainda as pinturas das moradias, realizadas pelas mulheres dos povos Soninké (que habitam a região do Senegal, Mali, Guiné, Gâmbia e Mauritânia), em cerimônias coletivas realizadas até hoje (CIPRIANO<sup>a</sup>, 2020). Curiosamente, acusam o continente africano de não possuir história escrita. A quem interessa esse discurso?

Outra evidência da combinação entre oralidade e escrita foi explicada por Martins (2020, p.109) ao lembrar que, em uma das línguas bantu do Congo, o mesmo verbo, “tanga”, denomina os atos de escrever e de dançar,

“de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ‘ntangu’, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa, insinuando que a memória dos saberes inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel quanto no corpo em performance”. (MARTINS, 2020, p.19)

Ou seja, há várias formas de inscrição, registro, ambientes de memória e transcrição do conhecimento a partir do corpo. Nessa perspectiva, como a própria autora argumenta: “podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas, pois nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos, museus e bibliotecas, mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas” (MARTINS, 2020, p.109).

Esses fatos históricos e culturais, somados à forte presença da tradição oral em África e na Diáspora, só comprova o quanto a escrita e a oralidade caminham paralelamente, sem oposição, contribuindo para os processos de ensino e aprendizagem, inclusive na dança.

## 2.2 QUE HISTÓRIA VOU CONTAR? CULTURA, RESISTÊNCIA E FÉ NAS DANÇAS NEGRAS

As artistas educadoras entrevistadas trazem nitidamente a influência do candomblé em suas danças e em suas aulas. Todas, incluindo Codazzi IDD, frequentam terreiros, mas Tainara Cerqueira, Naná Viana e Vânia Oliveira trazem também movimentações e exemplos retirados de suas práticas espirituais/religiosas para suas práticas artísticas/pedagógicas. O mais curioso é que todas as artistas colaboradoras desta pesquisa possuem as orixás femininas Oxum e Iansã como “orixás de cabeça”, ou seja, regentes de sua energia, comportamento e fé.

Vânia Oliveira é iniciada, filha de Oxum, mas, referindo-se a Iansã, relata que “também rege meu corpo”. Codazzi IDD, também iniciada, é filha de Iansã. Tainara Cerqueira explica que não é iniciada ainda, ou seja é *abian* (ou *abiã*), mas afirma: “Oyá responde por mim”. Oyá é uma das formas que se pode chamar Iansã (ou Yansã). Naná Viana também não é iniciada, mas declara que é “regida por duas energias simultaneamente: Oxum e Iansã”. E quais energias são essas?

Sabino e Lody (2021) explicam, resumidamente, quem é Oxum:

Oxum é um orixá que promove seus encantamentos através de beleza, astúcia, sensualidade e sabedoria (...). Oxum é relacionada também à maternidade e, por isso, às águas. Águas do nascimento, águas doces para

beber e viver: rios, cachoeiras, regatos, todos esses locais lembram e significam Oxum. Também é sereia, metade mulher, metade peixe: assume, entre outras, a forma de pássaro da noite, sendo vista, por isso, como uma entidade misteriosa. É conhecida como *Yalodê* – grande senhora. (SABINO, LODY, 2021, p.51)

#### Sobre Iansã, os autores explicam que trata-se de um orixá

relacionado a fenômenos meteorológicos, como as ventanias e as tempestades; ou mesmo lembrando os rios Oyá e Níger; ou, ainda, no comportamento de um búfalo, de uma borboleta... (...) Mulher temperamental, rainha que viveu com Ogum e Xangô, dominando os *eguns* – ancestrais, mortos – que transitam entre o *Orun* e o *Ayé*, entre o céu e a terra. (...) Iansã é um orixá também identificado com a preparação da comida. Comida para alimentar os seus filhos e comida para vender no mercado. É também a dona do acarajé, símbolo do trabalho público da mulher e ao mesmo tempo da maternidade. (SABINO, LODY, 2021, p.141-142)

São definições extremamente resumidas, apenas para ilustrar as características encontradas nas artistas educadoras colaboradoras desta pesquisa, que são emprestadas também às suas aulas e demais atividades que executam em suas vidas pessoais e profissionais. Isso porque, como explica Wanderson Flor do Nascimento, candomblé não é “apenas” religião, mas uma filosofia, um modo de vida em que é possível observar “a presença de elementos culturais africanos, como crenças, saberes, valores e práticas” (2016, p.153). O terreiro foi, por muito tempo, um dos únicos espaços em que esses elementos eram preservados e repassados para as próximas gerações por meio da tradição oral, sendo, por excelência, o lugar em que a cultura africana poderia ser expressa livremente, longe dos olhos proibitivos dos escravocratas do Brasil colonial. Foi neste local que a dança e a música africana de diferentes povos foi mesclada e adaptada às outras presentes neste território, dando origem a muitas das manifestações que hoje conhecemos como “brasileiras”.

As danças tradicionais africanas que atravessaram o Atlântico e influenciaram as danças chamadas “afro-brasileiras” guardam muitas semelhanças e demonstram a força da oralidade em sua manutenção. Contudo, é preciso observar que a corporeidade brasileira também é atravessada por influências indígenas, portuguesas e até mesmo orientais (MARTINS, 2020, p.100) pelo processo (imposto ou voluntário) de mestiçagem, o que na dança se reflete pela sistematização de movimentações de diferentes povos e culturas, inclusive movimentações religiosas reelaboradas para fins artísticos, pois encontram-se fora do espaço de ritual. É importante destacar ainda a influência do chamado sincretismo religioso no processo

de adaptação de danças rituais para manifestações culturais, a exemplo dos Reinados e Congados<sup>46</sup>, que mesclam tradições orais africanas com santos católicos em cerimônias realizadas em território brasileiro desde o Brasil colonial.

De acordo com Lopes (2004, p. 623 apud NASCIMENTO, 2016, p.155) o sincretismo é a “combinação, em um só sistema, de elementos de crenças e práticas culturais de diversas fontes”. No Brasil, uniu especialmente práticas e crenças católicas às de diferentes povos africanos. Para Nascimento (2016, p.155), o sincretismo foi uma estratégia de constituição e sobrevivência dos candomblés e até mesmo das pessoas que o praticavam, tendo em vista a perseguição racista e arbitrária (até hoje) a qualquer elemento ou seguidor desta religião. Foi uma maneira de manter as práticas espirituais africanas vivas na Diáspora. A camuflagem permitia rituais públicos para santos católicos que, na verdade, representavam a cosmogonia africana para aqueles que não a poderiam cultuar livremente. Mas, essa representação não era aleatória. Havia uma semelhança semântica que permitia essa aproximação. Por exemplo, Iansã era sincretizada com Santa Bárbara devido a ambas terem uma relação com raios. Simplificadamente, Iansã é a orixá da tempestade, dos raios e ventanias; Santa Bárbara, tendo sido condenada à morte por seu próprio pai, suplicou aos céus e, após falecer, imediatamente veio um raio e o matou. Isso não significa, de maneira nenhuma, que elas são a mesma entidade, pois não são. Até a natureza de suas histórias pessoais demonstram bem isso. O sincretismo permanece vivo em algumas manifestações culturais, mas pesquisas<sup>47</sup> e ativistas do movimento negro fazem questão de destacar que santos católicos e orixás não representam as mesmas energias e discute-se inclusive que o sincretismo foi uma estratégia que já poderia ter sido interrompida. Uma das músicas da Zumbido, “Tambor de Ibeji” (de autoria de Elioti Dwennimmen), explicita bem isso:

Orixás não são santos  
Ibejis não são meninos brancos

<sup>46</sup> Para saber mais, consultar: MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

<sup>47</sup> ROMÃO, T. L. C.. **Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional: divindades africanas e santos católicos em tradução**. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 57, n. Trab. linguist. apl., 2018 57(1), jan. 2018. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/tla/a/BYNWpsPRxzMYh4gGGCwH5Vk/?lang=pt#> >. Acesso em: 07 dez 2022.

Eles não são Cosme  
 Não são Damião  
 Não

Oxalá, Oxalufan, Oxaguian  
 Não são Jesus

O sublime povo Africano  
 Não prega culpa  
 Nem homens em cruz

Com Santas e Bárbaras práticas

Os brancos invadem Ilês  
 Não só com porretes e bíblias  
 Mas também como Iyas e Babás Kekequerês  
 (DWENNIMMEN, Elioti. Zumbiido. 2021)

As tradições orais, contudo, seguem sendo repassadas e mantêm vivas representações sincréticas, a exemplo, novamente, dos Reinados e Congados, a festa de São Jorge (sincretizado com Ogum) no Rio de Janeiro e outras datas celebradas em território nacional. Leda Maria Martins argumenta inclusive que o sincretismo, para além de uma estratégia, foi uma “rasura” (2021, p.75) feita pelos povos africanos na cultura eurocristã. Ou seja, não substituiu por completo, mas interferiu criando uma nova narrativa em rituais e cerimônias. Por exemplo, na igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador, na Bahia, durante a missa são tocadas músicas dos terreiros de Candomblé com atabaques ao vivo. Esse é um exemplo da pluriversalidade, que possibilitou o sincretismo para além de uma estratégia, estabelecendo-o como possibilidade de compreensão do mundo – um mundo que permite a convivência, ora harmônica, ora tensionada, entre religiões com ritos e credos tão diferentes.

Martins explica que a palavra, seja poética, cantada ou vocalizada nos rituais afro-brasileiros, “ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo” (2020, p.98), ou seja, a oralidade não se manifesta apenas pela voz, mas é potencializada por toda a gestualidade do corpo participante. “O estudo dessa textualidade realça a inscrição da memória africana no Brasil em vários domínios:



(...) nos atributos e propriedades instrumentais das performances, nas quais o corpo que dança vocaliza, performa, grafa, escreve” (idem, ibidem).

Nesse sentido, as danças afro-brasileiras, também chamadas “Danças Afro” (nomenclatura utilizada por Tainara Cerqueira e Naná Viana), no Brasil, além de serem reconfigurações de gestos dos orixás do candomblé, apresentam também a relação entre corpo, natureza e sociedade, compreendendo que não há separação entre esses elementos, mas interdependência. Além disso, essa dança representa ainda uma forma de resistência política e histórica, pois sobreviveu a opressões inclusive físicas de sua manifestação. O ritual que foi para a rua sincretizado com outras religiões permanece sendo um ritual, mas agora, também é uma festa, que também é uma performance, tudo simultaneamente, pluriversalmente. “A festa ganha status de performance e sua festividade a dimensão da performatividade” (PEREIRA; COSTA, 2017). Vânia Oliveira, na aula ministrada no dia 29 de novembro, falou sobre a importância da festa para a preservação e transmissão da cultura preta e como espaço de produção de conhecimento:

Festa é tecnologia ancestral, nos une, fortalece a gente. Os próprios Blocos Afro representam isso, são estratégias de resistência, de projeção dos valores pretos. Aprendi com a minha avó a organizar uma festa. Ela fazia a Festa de Santo Antônio, que é sincretizado com Ogum. Dedicava uma trezena, 13 dias de reza. Cada pessoa da família ficava responsável por organizar uma noite. Isso desperta o espírito de liderança, organização. Mostra que precisamos estar juntos, em coletivo. No final, tinha um grande samba, com muita comida, que cada um trazia também. Comida é conhecimento, tecnologia ancestral. Existe uma potência muito grande na festa. Pra festa acontecer é preciso muito movimento, muito trabalho. A festa no terreiro representa comunidade, partilha, festa é isso. A primeira escola de dança vem daí, e não espaços formais de dança. Não podemos negar nossos lugares como referência de conhecimento. (OLIVEIRA, 2022).

O que Vânia Oliveira contou de sua própria experiência corrobora o estudo de Jorge Sabino e Raul Lody na obra “Danças de matriz africana: antropologia do movimento” (2021), ao relatarem que “o samba é momento de culminância de um almoço, uma festa familiar, uma celebração religiosa; é tempo de reunir, de retomar histórias comuns e de viver rituais de sociabilidade” (2021, p.59). Os autores detalham ainda que o samba reproduz movimentações relacionadas ao cotidiano de uma cozinha, como “mexer panelas, ralar coco, catar feijão, fritar, bater a massa do bolo” (idem, ibidem) – práticas que aprendemos pela observação, ou seja, pela tradição oral. A relação entre danças e refeições é uma característica da cosmopercepção africana, uma forma de ativar todos os sentidos em uma grande

festa sensorial: “unir comida à dança é uma experiência perfeitamente integrada e fundamental aos encontros, às formas de reativar memórias de matriz africana” (idem, *ibidem*).

Morei até os oito anos no quintal da casa da minha Tia Livramento, na M Norte, bairro periférico da periferia de Brasília-DF (sim, periferia duas vezes). Todos os meus familiares, por parte de pai e mãe, são maranhenses. Meu pai, de São José do Ribamar, e minha mãe, de São Luís. Tive contato com poucos parentes do meu pai (sua mãe faleceu em um naufrágio e o pai o entregou para ser criado pela tia), mas meus tios e primos maternos eram numerosos. Muitos vieram morar em Brasília na década de 1990, e todos tinham um destino certo: a casa da minha Tia Livramento. Teve época em que havia mais de 10 pessoas morando na casa dela, sem contar as pessoas que passavam apenas um tempo e logo encontravam um outro lugar para morar. Mas aos finais de semana, o ponto de encontro era na casa dela. Uma das memórias afetivas mais vivas que tenho é de uma festa tão cheia que a Joceline criança teve que passar apertada por entre as pernas das pessoas que dançavam *reggae* – um ritmo jamaicano, mas que era dançado ao melhor estilo maranhense: coladinho. Aliás, o Maranhão tem o apelido de “Jamaica Brasileira”. Lembro-me de olhar para cima e ver duas pessoas pretas, de rosto e corpo colados, apertando os olhos, sentindo o grave das músicas em seus corpos, se movendo em passos pequenos, porém, sinuosos. Era uma música tão gostosa, lenta, sensual, e ao mesmo tempo animada, muito alta, mas que não abafava os risos e as conversas que aconteciam por toda a pequena casa. Apesar dessas experiências nitidamente afrodiaspóricas ao longo de toda a minha vida, só me reconheci como uma pessoa preta aos 20 anos (após situações nítidas de racismo), e até hoje tem pessoas da minha família, com a pele mais escura que a minha, que não se reconhecem assim. Nossa festa era um alívio para a rotina de ser preto, imigrante, nordestino, periférico, ainda que nem todas essas identidades fossem completamente reconhecidas pelas pessoas envolvidas.

Sabino e Lody explicam que a festa “foi referência básica de identidade étnica e também expressão de resistência” (2021, p.32), sendo usada como elemento de negociação entre senhores de engenho e escravizados para apaziguar as tensões e proporcionar uma distração do trabalho extenuante (2021, p.34). Porém, as autoridades políticas e eclesiásticas também viam essas festas com preocupação, pois poderiam representar, ao mesmo tempo, “ensaio para a revolta, prejuízo para a

produtividade escravista, costume bárbaro ou ainda inteiramente pagão” (idem, *ibidem*). Independentemente da leitura destes eventos, muitas festas criadas no período colonial seguiram sendo realizadas, adaptadas e repassadas ao longo das gerações por meio da tradição oral, até conquistarem um *status* de performance e serem incorporadas à cultura popular.

Para Martins, o corpo em performance é “um local de inscrição do conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente os recobrem” (2020, p.97). A festa como performance e espaço de produção de conhecimento conta e reconta histórias, que permanecem na memória popular por meio da tradição oral. Os desfiles das escolas de samba, as narrativas dos Blocos Afro, os espetáculos e músicas sobre os *itans* (contos sobre os orixás) ajudam a manter e transmitir essas narrativas através das gerações, ainda que sofram adaptações ao longo do tempo.

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcrita, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2020, p. 108)

No dia 06 de dezembro de 2022, Cerqueira falou sobre o candomblé e sua continuidade como um exemplo da força da oralidade. Em todas as suas aulas ao longo do ano, trouxe exercícios com simbolismos referentes aos orixás. Geralmente, ela não falava sobre qual orixá seria a aula até a sequência final, ou até explicar uma movimentação que precisasse de mais detalhe ou intenção, talvez para permitir que as pessoas se concentrassem em cada exercício e não necessariamente na energia do orixá. No dia 19 de abril de 2022, o orixá trabalhado era Ogum e ela falou que as mãos eram uma espada e um escudo, para pensarmos na nossa guerra particular quando fossemos fazer um movimento bem enérgico: “pensa que você tá enfiando a espada na cabeça disso que você tá lutando: racismo, machismo, homofobia...” (CERQUEIRA, 2022). Na aula dentro da programação do Seminário

SESC Etnicidades no dia 11 de agosto de 2022 no SESC 24 de maio, Vânia Oliveira falou sobre Oxum, sobre a importância do espelho, de se olhar e sentir toda a sua potência por meio do autoconhecimento que esse exercício proporciona.

A respeito de Oxum, inclusive, há um itan que sempre menciono em minhas próprias aulas, retirado do livro “Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual”, de Renato Nogueira (2018), que traz o espelho como uma metáfora para esse autoconhecimento. Oxum e Iansã eram esposas de Xangô. Elas viviam em um clima permanente de conflito. Em determinado momento, Oxum estava banhando-se no rio e visualizou pelo seu espelho a aproximação de Iansã de espada em punho. Oxum então posicionou o espelho para que os raios solares atingissem os olhos de Iansã, que perdeu a visão momentaneamente, e assim ela pudesse escapar. Nogueira explica que este itan demonstra o quanto esse objeto, o espelho, “é um signo que revela mais a respeito da reflexão sistemática diante da vida, que um esforço para tornar-se bonita” (2018, p.94-95). O autor aprofunda essa questão, destacando que:

Ela usou o espelho para refletir sobre o que estava ao seu redor. Assim, descobriu e se livrou dos perigos que a rondavam. Em outras palavras, o espelho deve ser um instrumento de intervenção na realidade, nunca pode ser uma intensificação do ego. Oxum ensina que a mulher pode usar o símbolo da vaidade como uma possibilidade de entrar na realidade de superação dos obstáculos. (NOGUEIRA, 2018, p.94)

Oxum é a representante da fertilidade, da abundância, das águas doces sem as quais não haveria nenhuma forma de vida. Com seu espelho sendo uma metáfora para o autoconhecimento e a autorreflexão é possível afirmar que somente ao nos conhecermos de forma profunda, nossos pontos fortes e fracos, podemos de fato intervir no mundo ao nosso redor, direcionando adequadamente nossas potências.

Os exemplos dados demonstram como a tradição oral que os orixás e o candomblé representam no Brasil pode ser usada para explicação da realidade atual, pois estão adaptados às necessidades discursivas deste momento que vivemos. Naná Viana também discute arquétipos a partir das danças inspiradas na tradição oral. Seus cursos de Danças Afro-Brasileiras e Mitologia dos Orixás são divididos em semanas, sendo as quatro primeiras da seguinte forma:

**Quadro 2** - Temas das aulas do curso de Danças Afro-Brasileiras e Mitologia dos Orixás de Naná Viana.

<b>Semana</b>	<b>Tema</b>
<b>1° semana</b>	Danças do Elemento Água (Oxum, Iemanjá, Nanã).
<b>2° semana</b>	Danças do Elemento Terra (Omolu, Ogum, Oxóssi).
<b>3° semana</b>	Danças do Elemento Ar (Oxalá, Oxumaré, Ewá).
<b>4° semana</b>	Danças do Elemento Fogo (Exú, Xango, Yansã).

Fonte: Instagram - Divulgação Afrontasia.

Importante destacar que essa divisão foi feita pela própria Naná Viana, a partir de sua metodologia e vivência, tanto com a espiritualidade quanto com a dança, unindo os orixás a partir de suas histórias, porém, ainda mais, a partir das semelhanças de suas movimentações e impressões que elas deixam no corpo. Contudo, há outras interpretações possíveis. Por exemplo, para Sabino e Lody (2021, p.122), os “Territórios das danças dos orixás” são:

**Quadro 3** - Quadro inspirado no infográfico “Território das danças dos orixás”. Fonte: SABINO, LODY, 2021, p. 122)

<b>Elemento</b>	<b>Orixás</b>
<b>Terra</b>	Exu, Ogum, Oxóssi, Omolu, Ossãe
<b>Água</b>	Iemanjá, Oxum, Nanã, Oxalá
<b>Ar</b>	Iansã
<b>Fogo</b>	Xangô

Fonte: SABINO, LODY, 2021, p. 122)

Os autores (2021, p.123) ilustram ainda que a mistura de Terra e Água caracterizam Oxumaré e Logun Edé, enquanto Ar e Fogo, Iansã. É possível afirmar que alguém está certo ou errado? Respondo com outra pergunta: é preciso? As dicotomias, como já mencionamos, além de ocidentais são reducionistas, sobretudo quando falamos do sagrado e sua adaptação para fins cênicos. Além disso, as tradições orais permitem variadas possibilidades de interpretações a partir dos elementos que as compõem.

As danças traduzem fatos oriundos da natureza, acontecimentos históricos ou, ainda, a dramatização da síntese da vida de uma divindade (...) Há, sem dúvida, um sentimento de mimese, de imitação dos elementos da natureza

e comportamento dos animais, dando ao corpo que dança a função de registrar e também interpretar de maneira dramática, teatral, cada gesto, além da intensidade e da dinâmica das coreografias. (...) Cada coreografia tem como função revelar o caráter, o sentimento, e, principalmente, contar uma história, um momento específico na trajetória do orixá. (SABINO, LODY, p.120, 141, 146)

Sendo assim, como dissociar essa dança do sagrado, da festa, da performance, da mímica, do cotidiano, do ritual, quando ela é tudo isso ao mesmo tempo? Para Hampâté Bâ (1982, p.169), “dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”. Segundo o autor, a tradição oral é baseada na iniciação e na experiência. E a cultura africana é fundamentada na tradição oral. Sendo assim, a cultura africana não é algo que possa ser isolado, separado, compartimentado da vida regular das pessoas. “Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p.169). Ou seja, o público e o privado, o sagrado e o profano se misturam, pois estão interligados e fazem parte de um só movimento – a vida dentro da cultura africana. As performances populares, públicas, coletivas, sincréticas, ritualizadas da cultura preta influenciaram a forma como a dança se desenvolveu no Brasil.

O que conhecemos hoje por “Danças Afro”, com essa nomenclatura, é uma sistematização feita por Mercedes Baptista, mulher negra, bailarina, coreógrafa, pedagoga, pesquisadora carioca, a partir de observações da corporalidade nos terreiros de candomblé e outras manifestações populares. Primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teve a oportunidade de estudar, na década de 1950, em Nova Iorque, com Katherine Dunham<sup>48</sup>, bailarina, pesquisadora, etnógrafa, coreógrafa negra norte-americana que mesclava as influências negras e latinas com a dança moderna (MONTEIRO, 2011, p. 09).

---

<sup>48</sup> “Katherine Dunham foi fundamental para o avanço da profissionalização e a valorização da dança negra naquele país e no Brasil. Sua atuação nos palcos, nos anos 30 e 40, trouxe inovação ao que se conhecia a respeito de danças africanas e de descendentes. Sua abordagem coreográfica perpassa pela antropologia, na proposta de aprofundar conhecimentos concernentes à ancestralidade e uma nova dança contemporânea, tomando como referencial a linguagem de matrizes religiosas oriundas do continente africano, afro-caribenhas e de elementos da cultura negra, em busca da identidade e estética negra coreográfica. Dunham elaborou um método denominado de Técnica Dunham, cujas bases estavam na estética corporal do negro norte-americano. Além disso, suas produções coreográficas desenvolviam-se conectadas questões políticas e revelavam a identidade cultural negra”. (SANTOS, 2015, p.51)

Ao voltar para o Brasil, depois de um ano de estudos nos Estados Unidos, Baptista reúne dançarinos e dançarinas negras e monta sua própria companhia – Balé Folclórico Mercedes Baptista – uma referência nos estudos de Danças Afro no Brasil. O documentário “Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista”, dirigido por Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro (2005), traz o relato de pessoas que fizeram parte de sua companhia e da própria Baptista, explicando seus processos. Uma informação relevante é que Mercedes Baptista não era adepta a uma religião, e frequentava o candomblé com sua tia para observar as danças cerimoniais. Ou seja, sua pesquisa passa pela observação atenta de uma oralidade desenvolvida em um espaço de ritual, que ela foi capaz de ressignificar de forma artística. Muitos dos integrantes de seu Balé também eram filhos de santo, ou seja, adeptos das religiões de matriz africana, o que facilitava o processo de troca e aprendizagem, pois havia uma compreensão prévia das movimentações que estavam sendo executadas e suas intenções.

**Figura 5** - Mercedes Baptista. Arquivo Nacional/Correio da Manhã.



Fonte: Revista Galileu. Disponível em: <  
<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/12/mercedes-baptista-1-bailarina-negra-do-theatro-municipal-do-rio.html>>. Acesso em 09 maio 2023.

**Figura 6** - Katherine Dunham em Rara Tonga, que estreou em 1937. New York World-Telegram & Sun Collection.



Fonte: Library of Congress. Disponível em: < <https://loc.gov/item/ihas.200003769> >. Acesso em 09 maio 2023.

Em confronto com as práticas acadêmicas recém surgidas nas escolas oficiais de bailado, a dança afro como técnica e didática foi inventada por Mercedes Baptista e era uma síntese estruturada daquelas danças populares que, desde os inícios do século, haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas, que já haviam marcado presença nas revistas e musicais populares e que agora se re-elaboravam, na década de 50, em termos de afirmação cultural afro-brasileira. Mercedes codificou a dança ritual do candomblé, realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixou a dever à experiência da dança moderna americana. (MONTEIRO, 2011, p.10)

Apesar de sua ida aos Estados Unidos ser um ponto importante de sua trajetória artística e ter contribuído para a construção de sua própria companhia quando retornou, é importante destacar que as referências de Mercedes Baptista eram diferentes das de Katherine Dunham, “já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha” (idem, ibidem). De acordo com Monteiro, Baptista inspirou-se nas danças tradicionais africanas como se configuravam no Brasil, mescladas à dança moderna, e com um repertório dissociado do balé. Essa questão me gerou certa curiosidade e estranhamento, pois a própria autora (2011, p.11) explicou que a metodologia de uma aula de Baptista consistia em “barra, centro e diagonal” – mesma do balé. Como pode seu repertório “romper” com o balé utilizando-se do mesmo formato ou ainda dos mesmos termos?



Observei que as aulas de Tainara Cerqueira e Naná Viana também possuíam essas características e adotavam termos em francês extraídos do balé. Na aula do dia 12 de julho de 2022, Cerqueira comentou que não vê problema no aprendizado do balé, e que, para dançarinos profissionais, é importante dominar o máximo de linguagens possível, até para se destacar no mercado. “Depende do que você quer seguir. Quando você sabe quem você é, não tem problema. É bom. Mas tem umas iludidas que acham que só balé que funciona. A gente vai lá e faz o de lá. Mas eles não fazem cá” (CERQUEIRA, 2022), sendo “lá” o balé e “cá” a Dança Afro, respectivamente. Para ela, tudo agrega potência ao corpo e vale a pena ser experimentado. Inclusive, durante a entrevista, relatou que, ao longo de seus estudos, não se sentia a mais apta, mas insistiu em aprender: “Nem de longe eu era a mais talentosa da minha turma pra fazer Dança Afro. Eu era muito mais talentosa pra fazer Dança Moderna do que Dança Afro. Mas sempre fui apaixonada por essa dança [Dança Afro]. E aí o corpo da gente entende quando nossa cabeça também entende.” (CERQUEIRA, 2022)

Naná Viana também fez balé por muito tempo em sua vida, e falou sobre a contribuição dessa dança para sua construção metodológica e disciplina: “Comecei a dançar balé porque a classe média de Brasília dançava balé. Balé traz o ‘quadrado’ do pedagógico da dança. Comecei de fato numa coisa bem organizada, bem europeia, me deu um pouco de disciplina pra seguir” (VIANA, 2022).

Tanto Tainara Cerqueira quanto Naná Viana têm Nildinha Fonseca como mestra e eu tive a oportunidade de fazer uma aula com a mestra das mestras no espaço Quilombolas de Luz, em São Paulo, no dia 19 de maio de 2022. Uma aula intensa, de fazer poças de suor no chão, embaçar o espelho de mais de dois metros de largura e torcer as camisetas como se tivessem sido retiradas de um balde. O aquecimento foi um treino físico para atletas de alta performance. Ok, talvez eu esteja exagerando (talvez não). Talvez eu que não estivesse em forma suficiente. Mas para explicar o nível do aquecimento, relato que Nildinha Fonseca me levantou do chão em um determinado momento da isometria popularmente chamada de “prancha”, pois eu simplesmente não aguentava mais. Ela resgatou meu corpo do chão pela cintura e disse “bora, não se entrega!”. Abdominais, flexões, polichinelos, alongamentos preparavam o corpo para algo que dali já demonstrava o nível de intensidade. Não havia “barra”, mas havia posturas do balé (primeira posição, segunda posição) e nomes em francês (*plié*, *passé*, *jeté*) que eu, que não faço balé

e nem falo francês, apenas imitava quem estava a minha volta. As posturas eram feitas de forma dinâmica, em movimento, em pequenas sequências que serviam tanto como aquecimento, quanto como alongamento e exercício de memorização corporal para futuras movimentações realizadas ao longo da aula.

Em seguida, fizemos diversos movimentos em deslocamento, de um ponto ao outro da sala, momento chamado de “diagonal”. Finalizando a aula, foi montada uma sequência coreográfica com as movimentações trabalhadas na diagonal. Essa configuração é muito semelhante àquela de Mercedes Baptista, que por sua vez, aproxima-se do balé. Queria compreender porque Nildinha Fonseca (e suas discípulas Tainara Cerqueira e Naná Viana) utilizam-se dessa nomenclatura e desse formato. Ao final da aula, fui conversar com a mestra e ela explicou que, tanto para Baptista quanto para ela própria, trata-se de uma escolha baseada na experiência das pessoas envolvidas no ensino e na aprendizagem e não na necessidade da dança que estava (e ainda está) sendo construída.

**Figura 7** - Nildinha Fonseca e Joceline Gomes após aula no dia 19 de maio de 2022 no espaço Quilombolas de Luz, em São Paulo (SP).



Fonte: Acervo pessoal

Essa é a técnica que a gente vem desenvolvendo com subsídios também da dança moderna, da dança clássica, mas isso somente pra nomenclatura

e pra poder organizar tanto mentalmente, porque a nomenclatura Afro ainda está sendo construída. Por nós, graças a Deus. Mas a nomenclatura que é muito segura é a da dança moderna que a gente consegue falar. (...) A gente fala *plié*, mas é o abaixado, o agachado, é o nível baixo, mas *plié* chega mais rápido pra quem estuda a dança. (...) Com o desenvolver, a gente vai trocando, vai desconstruindo, vai falando de uma outra forma, até a gente criar mesmo essa nomenclatura, que é a minha intenção também. (FONSECA, 2022)

Levantei o mesmo questionamento sobre a linguagem para Zebrinha<sup>49</sup>, como é conhecido José Carlos Arandiba, grande referência das Danças Afro hoje no Brasil, ao final de uma aula ministrada no Centro de Referência da Dança (CRD-SP) no dia 26 de agosto de 2022. Zebrinha também é citado como mestre de Tainara Cerqueira e Naná Viana. Usei esse termo na ausência de um melhor, mas ele não gosta de ser chamado de “mestre”, pois “mestre é sempre gente preta, das artes artesanais, empírica, consideradas de menor valor” (ZEBRINHA, 2022). Inclusive não reconhece como “mestre” uma pessoa jovem somente por ter concluído um mestrado. “Vejo as pessoas se chamando de ‘doutor’, ‘mestre’ aos 30 anos! Como? Como se, com essa idade, você ainda não construiu nada, não deixou nada no mundo?” (ZEBRINHA, 2022). Por essa fala já podemos reconhecer a importância da senioridade, que já mencionamos no capítulo anterior, e também que há uma questão com nomes e termos usados em larga escala. Linguagem define e Zebrinha não quer ser definido pelos termos de outras pessoas.

A dança afro-brasileira tem muito mais de moderna do que de clássica. Não gosto de chamar de ‘Danças Afro’ porque África é um continente com 54 países e uma diversidade muito grande de danças. (...) É importante pensar uma nomenclatura específica, porque o que fazemos aqui é diferente do que é feito lá. É preciso uma nomenclatura, para que possa ser registrado no futuro como algo próprio nosso. (ZEBRINHA, 2022)

Zebrinha fez aulas com Mercedes Baptista na Suíça, mas relata que foi Domingos Campos<sup>50</sup> quem levou a dança de Baptista para Bahia e foi com ele que aprendeu. Zebrinha inclusive fala sobre a sua própria contribuição para o que hoje conhecemos como Danças Afro-brasileiras. “A dança brasileira é religiosa, tem

<sup>49</sup> Nildinha Fonseca e Zebrinha estavam em São Paulo para ministrar aulas para a Companhia AfroOyá, dirigida por Tainara Cerqueira. As aulas eram parte da preparação de elenco para o espetáculo Xirê de Rua, projeto vencedor do edital Fomento à Dança 2022, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

<sup>50</sup> Bailarino e coreógrafo que dirigiu o grupo Olodumaré, posteriormente renomeado Brasil Tropical, uma das referências nos estudos das danças de matrizes africanas e populares brasileiras, com origem na Bahia, que viajou em turnê pela Europa nos anos 1970. Em seus espetáculos, acrescentava elementos do universo litúrgico afro-brasileiro. Foi professor na Universidade Federal da Bahia, onde contribuiu para a formação técnica-corporal de bailarinos. (FERRAZ, 2012)

origem nas religiões de matriz africana. Eu ajudei a mudar isso, com os estudos de danças modernas” (ZEBRINHA, 2022). Queria muito ter me aprofundado nesse debate, mas, diferentemente da rápida entrevista que tive tempo de fazer com Nildinha Fonseca, não consegui um momento de conversa particular com Zebrinha após sua igualmente intensa aula. Mas ter tido a oportunidade de sentar ao final de uma oficina e ouvir de uma pessoa que dançou diretamente com Mercedes Baptista foi uma experiência incrível.

**Figura 8** - Joceline Gomes e Zebrinha após aula no dia 26 de agosto de 2022 no Centro de Referência da Dança em São Paulo (SP).



Fonte: Acervo pessoal

A aula de Zebrinha seguiu outro formato, até pela quantidade de pessoas em relação à configuração do espaço, que não permitiria deslocamentos. Após um alongamento e um aquecimento rápidos, aprendemos uma sequência que foi repetida diversas vezes. Fomos divididos em grupos: homens e mulheres, que executavam a sequência e saíam depressa enquanto o outro grupo já entrava. Em um determinado momento, Zebrinha pediu a algumas pessoas escolhidas aleatoriamente que acrescentassem movimentos à sequência. O resultado foi uma sequência colaborativa, complexa, potente e criativa. Importante destacar que tanto na aula de Nildinha Fonseca quanto de Zebrinha (e também de Vânia Oliveira e Tainara Cerqueira) os músicos compuseram ao vivo a trilha para a aula, observando

o mover dos corpos presentes. O tambor dava o tom da dança, a dança dava o ritmo da música. Edileuza Santos, no texto “Dança de Expressão Negra: um novo olhar sobre o tambor” (2015, p.48), explica que a música ao vivo é construída pelos músicos tendo o corpo do praticante como partitura e que essa interação supera a produção da música em si.

A relação não se limita à música percussiva vibrante, contagiante, e nem ao ritmo acelerado do tambor, mas leva a perceber os sentidos corporais aguçados pelo som, repercutindo em sensações quando se escuta. É um processo que abre espaço à criatividade. (...) O som do tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor. (SANTOS, 2015, p.48,53)

A aula contou a história daquele dia e daquelas pessoas presentes e não se repetirá. Um evento único, assim como as histórias contadas pela tradição oral, que sempre ganham ou perdem elementos de acordo com a pessoa que estiver contando.

A Dança Afro, portanto, permanece em construção e o processo de mistura de danças de diferentes povos segue até hoje. Nas aulas de Nildinha Fonseca, Zebrinha, Tainara Cerqueira e Naná Viana, é perceptível que não é apenas a nomenclatura de algumas movimentações que foi emprestada do balé – há também a influência da postura e alinhamento de determinados movimentos, mesclada à potência explosiva das danças tradicionais africanas inspiradoras das danças afro-brasileiras, além da dinamicidade da dança moderna. A Diáspora segue misturando, influenciando e retroalimentando corporeidades e linguagens múltiplas.

### 3.3 AS RAINHAS DO CARNAVAL DA BAHIA – BLOCOS AFRO E PROTAGONISMO FEMININO

Apesar da menção a referências masculinas como Domingos Campos e o próprio Zebrinha<sup>51</sup>, o protagonismo negro e feminino, tanto de Baptista quanto de

---

<sup>51</sup> Outra grande referência masculina das danças afro-brasileiras é Mestre King (1943-2018), como ficou conhecido Raimundo Bispo dos Santos, bailarino, coreógrafo e professor de dança. Foi cantor e capoeirista do grupo Viva Bahia, criado pela folclorista e etnomusicóloga baiana Emília Biancardi no final da década de 1960. Foi dirigido por Domingos Campos no Grupo Folclórico Olodum, em 1970. Foi o primeiro homem a cursar Dança em uma universidade na América Latina, ingressando na Escola de Dança da UFBA em 1972. De acordo com Ferraz (2012, p.185), “King também foi o professor e iniciador de grande parte dos profissionais da dança afro atuantes no Brasil e no exterior, entre os quais Augusto Omulu, Rosângela Silvestre, Armando Pekenó, Elísio Pita, José Carlos Arandiba (Zebrinha), Tânia Bispo, Nadir Nóbrega Oliveira, e muitos outros”. A obra de King

Dunham, demonstra que foram as mulheres negras, em diversas partes do mundo, as responsáveis por valorizar os saberes corporais africanos e afro-diaspóricos.

Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida como uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original. (MONTEIRO, 2011, p. 10)

Elementos matriciais como território, ancestralidade e oralidade estão presentes no trabalho de ambas, Baptista e Dunham, e são características intrínsecas das Danças Negras, que precisam ser absorvidas e retransmitidas por meio do corpo. As Danças Negras constituem, portanto, “culturas corporais, cujos elementos possibilitam ao indivíduo um processo de identificação e autoestima. Se tornando possibilidades pedagógicas para ensino e aprendizado em torno de temas como identidades negras, estética, gênero e corpo” (OLIVEIRA, 2016, p. 152).

Os blocos afro de Salvador (BA) são exemplos de espaços que atuam com a proposição de ações políticas de pertencimento e empoderamento coletivo, contudo, são as mulheres que são alçadas à categoria de “rainha”, “deusa”, símbolo máximo de cada bloco – exatamente o que o matriarcado propõe. A complementaridade entre masculino e feminino existe, porém, a mulher é o centro da comunidade. Sua dança, presença e carisma são fundamentais para a criação e desenvolvimento das atividades dos coletivos.

O Ilê Aiyê foi o primeiro a ter uma Rainha – a Deusa do Ébano, escolhida na Noite da Beleza Negra, festa que geralmente acontece 15 dias antes do carnaval. A primeira edição aconteceu em 1980, mas a primeira Rainha, Mirinha, foi escolhida em 1976. Os critérios de avaliação destas mulheres são: 1) A dança; 2) O figurino apropriado; 3) A beleza natural; 4) A postura corporal e 5) Desenvoltura cênica (OLIVEIRA, 2013, p.127). A dança inclusive tornou-se uma nova linguagem, reconhecida como “Danças de Blocos Afro”.

As danças nesses blocos afro são, reconhecidamente, tidas e vistas como forma de expressão da cultura baiana, mostrando as mulheres como principais responsáveis pela educação das pessoas nas suas comunidades. Esta educação se deu por intermédio da tradicional oralidade, de forma

---

estabelece e explora as possíveis relações entre a mitologia afro-brasileira, as gestualidades do candomblé, as danças inspiradas nos orixás, a capoeira e a dança moderna.

lúdica e também literária. Por isso, acredito que pelo viés da cultura de base africana podemos reconstruir a identidade dos negros e dos brancos das gerações atuais e das futuras gerações. As danças desses blocos afro não são homogêneas. Elas variam pela dinâmica do tempo, pelos locais e pessoas que as criam. (OLIVEIRA, 2013, p.132)

Uma das nossas entrevistadas, Vânia Oliveira, foi Primeira Princesa do Ilê Aiyê em 2001, e Rainha negra do bloco Malê Debalê, nos anos 2006 e 2009. Sua dissertação de mestrado, “Ara-itàn: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher...” (2016) abordou a importância da dança tanto nas cerimônias de coroação quanto para as subjetividades das próprias rainhas escolhidas.

O ser rainha de Bloco Afro é propor ao corpo que dança uma autonomia que torna possível a apresentação de uma identidade que se apresenta por meio de um corpo que conta a sua própria história. (...) As danças apresentadas pelas rainhas de Blocos Afro tornam visíveis mulheres negras esquecidas pela sociedade, apresentando-as como seres únicas e singulares com potencialidades intelectuais, sociais e culturais. (...) Como multiplicadora deste legado, considero que as danças criadas no cenário dos Blocos Afro de Salvador além de ser a reelaboração de gestos ancestrais dos orixás, revividas em um contexto diferenciado do espaço ritualístico refletindo a concepção do corpo, a relação com a natureza e a sociedade, são também uma forma de manifestação política e histórica que se integram, dialeticamente, em nossa sociedade. (OLIVEIRA, 2016, p. 154,165)

Uma vez rainha, sempre rainha. A primeira Rainha do Ilê Aiyê, Mirinha, é carinhosamente chamada pelas deusas mais novas de “Mãe Rainha” ou “Tia Mirinha” (OLIVEIRA, 2013, p.136), lembrando inclusive a relação com as primeiras matriarcas do samba carioca, como Tia Ciata<sup>52</sup>. A figura feminina se sobressai não apenas nos Blocos Afro e no Samba, mas também no Maracatu, ressaltando características do matriarcado, trazido pela cultura africana.

Uma rainha domina o cortejo – é a lembrança da lendária Jinga ou Jinga Matamba –, fazendo dos maracatus de baque virado uma manifestação de matriarcado, cujo poder social e político se concentra na mulher. (...) O maracatu é um cortejo real, que lembra uma corte europeia, com suas roupas e adereços ocidentais, mantendo, no entanto, a organização africana, comandada por uma rainha, com sua corte e demais personagens. O mando da mulher no maracatu é também uma extensão do mando

<sup>52</sup> Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, nasceu na Bahia em 1854. Aos 22 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro. Mãe-de-santo respeitada e mais famosa das chamadas “tias” baianas, teve um papel preponderante no cenário de surgimento do samba no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do XX. Além de promover a cultura popular trazida da Bahia e ser uma respeitada sacerdotisa, era grande quituteira e uma das principais articuladoras da cultura negra nas nascentes favelas cariocas. A casa de Tia Ciata, na Rua Visconde de Itaúna 117, era a capital da Pequena África, onde nasceu o Samba. Inclusive, é por conta de sua história que existe a “Ala das Baianas” e foi passando em frente à sua casa que começaram os primeiros desfiles das Escolas de Samba. (Fonte: texto adaptado da Fundação Cultural Palmares. Disponível em: < [https://www.palmares.gov.br/?page\\_id=26916](https://www.palmares.gov.br/?page_id=26916) >. Acesso em: 24 fev 2023.

religioso feminino nos terreiros de Xangô no Recife.” (SABINO, LODY, 2021, p.43-44)

A roupa, a indumentária também compõe esse corpo que dança, trazendo referências africanas, indígenas e até mesmo europeias, da corte que colonizou, mas agora com outras significações e simbolismos. Preta é rainha, rainha é matriarca, que reproduz em suas roupas, corpo e movimentos o poder feminino, africano, ancestral. De acordo com Sabino e Lody (2021, p.163), “a roupa de baiana é uma síntese multiafricana de apoio coreográfico”. Isso porque:

As grandes saias e as anáguas possibilitam expressões nas danças, bem como os demais panos dispostos especialmente na organização da roupa, como, por exemplo, o pano da costa, e os acessórios como: turbante, fios de contas e pulseiras, as quais contribuem para a produção de som, combinadas com as demais fontes sonoras – atabaques, agogô e afoxé. (...) A roupa de baiana e seus complementos são importantes componentes nas realizações das coreografias, com destaque para as saias, que possibilitam movimentos especiais e ações expressivas como recurso sempre utilizado no xirê e em muitas outras danças de matriz africana, como o *samba de roda* e o *Tambor de Mina*, em que as saias rodadas dão apoio à integração dos passos e ao conceito de corpo feminino nas danças. (...) A roupa é um território de identidade experimentado no corpo; e é certamente na roupa que se marca e se expõe o sentido espacial do corpo. (SABINO, LODY, 2021, p.163-165 – grifos originais)

A indumentária descrita é tipicamente utilizada pelas rainhas de Blocos Afro da Bahia, que se inspiram nas roupas usadas nas cerimônias das religiões de matriz africana. Mas, também diz sobre as famosas “bainhas do acarajé”, descendentes diretas e indiretas das chamadas “escravas de ganho” – mulheres que saíam às ruas vendendo diversos elementos em seus tabuleiros, tais como acarajé, cocada, biscoitos, frutas, e tinham de repassar grande parte de seus ganhos para os senhores de engenho. De acordo com Schumacher e Vital Brazil, na obra *Mulheres Negras do Brasil* (2007), essas mulheres iniciaram o comércio ambulante no país (2007, p. 42), bem como foram as responsáveis pela implementação das primeiras feiras dos grandes centros urbanos que se formavam no Brasil colonial (2007, p.16). Inclusive, há relatos de que as mulheres que iam às ruas trabalhar nessas funções eram aquelas consideradas “mais audaciosas e perigosas” (2007, p.21), pois dentro das casas grandes poderiam envenenar as comidas e matar seus senhores ou incitar rebeliões nas senzalas.

Elas usavam sapatos, demonstrando que não eram mais escravizadas, vestiam roupas de diversas cores, com diferentes tecidos compondo as saias, panos



sobre os ombros, joias de variados tamanhos, formatos e materiais, o que chamava muito a atenção de potenciais clientes e aumentava suas vendas. Elas juntavam tanto dinheiro que compravam sua própria alforria e a de seus companheiros e filhos (2007, p.64, p.103), e ainda sobrava recursos a ponto de abrirem as primeiras contas-poupança do Brasil (2007, p.102-103)<sup>53</sup>. Eram essas mulheres que criavam as irmandades, ajudavam nas fugas e revoltas (2007, p.65), orientavam a respeito das localizações de quilombos, entre muitas outras funções. Elas eram uma importante parte da luta abolicionista.

**Figura 9** - Fotografia de “Negras da Bahia”, datada de 1869.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Coleção Alberto Henschel. Disponível em: < <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/> >. Acesso em 09 mai 2023.

Importante reconhecer essas inspirações, pois demonstram que os corpos das dançarinas de Danças Negras, e aqui falando especificamente das Danças de Blocos Afro, subvertem historicamente imposições e opressões múltiplas que negam humanidade e compreensão corporal às mulheres negras. “Os valores introduzidos pela cultura ocidental no Brasil foram o de interdição do corpo, da fala, da liberdade de ser, de fazer e de existir” (CONRADO, 1993, p. 02). Contudo, são essas

<sup>53</sup> Os autores explicam que a Caixa Econômica Federal surgiu a partir de uma prática africana chamada Essussu, inventada pelos iorubás, na Nigéria, na África pré-colonial, em que todas as pessoas de um coletivo depositavam uma determinada quantia mensal em uma caixa e ao final do mês uma das pessoas era contemplada com todo o dinheiro arrecadado (SCHUMAHER, VITAL BRAZIL, 2007, p.102).

dançarinas que reconectam a ancestralidade de seus corpos, com movimentações, figurinos e acessórios que recontam suas histórias e fazem as sociedades matriarcais ressurgirem, ainda que brevemente, em um espaço cênico. Além disso, as Danças de Blocos Afro também trazem referências às religiões de matrizes africanas, sobretudo seus simbolismos associados ao feminino.

As Religiões de Matrizes Africanas estabelecem grandes influências nas criações das nossas movimentações. A ondulação de nossos braços que simboliza o empoderamento e a autoestima elevada são inspiradas na imponência das Ayabás (Orixás femininas) que é apresentada através dos mitos e tradição oral nos terreiros de Candomblés. Além disto a postura de altivez é uma proposta de reconstrução de nossos corpos a partir destas referências.(OLIVEIRA, 2016, p.167)

É possível identificar ainda, em determinadas movimentações, a centralidade do ventre como vetor de criação e expressão nas Danças Negras, o que remeteria à capacidade de gerar das matriarcas. A comparação entre terra e ventre, de onde viriam inclusive as expressões “Mãe Terra”, “Mãe Natureza” e “Mãe África”, aproximam mulheres e a natureza por sua capacidade de gerar e nutrir vidas. Esse raciocínio influenciou em muitas movimentações de danças de matriz africanas tradicionais, sobretudo com uma relação simbólica entre o ventre e a terra, com os joelhos dobrados e o tronco inclinado para o chão. Essa relação entre as mulheres e o cultivo da terra e até mesmo a invenção da agricultura (DIOP, 2014, p. 33) é presente, por exemplo, em movimentos que lembram o plantio e a colheita, a relação céu e terra (mãos para o alto e para o chão) bem como movimentações de quadril com grandes agachamentos e pernas abertas, criando um portal simbólico entre as energias geradoras da natureza e da mulher.

Movimentos que destacam os quadris, rebolados, requebrados, “ora em agachamentos até o solo, ora em umbigadas que levavam ao roçar de ventre com ventre, balanço rápido dos seios, mãos sobre as coxas e projeção dos quadris, eram movimentos que declaravam a existência do corpo” (SABINO, LODY, 2021, p. 79), corpo esse que a sociedade branca colonial enxergava apenas como objeto, mão-de-obra, e não produtora de conhecimentos e subjetividades.

Os terreiros eram os espaços em que as mulheres mais tinham protagonismo, com muitos deles tendo sido criados por mulheres e recebido os nomes delas. Esses espaços se transformaram nas grandes escolas de tradições orais, que apesar de adaptadas e readaptadas, mantinham as mulheres como as figuras centrais de poder e disseminação de conhecimento. As mães de santo eram,

inclusive, as grandes referências das danças e expressões culturais coletivas afro-brasileiras que surgiam (2007, p.110-11).

A mulher sempre ocupou na vida religiosa do candomblé um lugar privilegiado no poder hierárquico, em especial nos modelos etnoculturais yorubá e fon. São frequentes os terreiros dirigidos por mulheres que também ocupam funções especiais e de importância na ordem do poder dessas comunidades. O poder feminino se estabelece na cozinha por meio do conhecimento das receitas e dos cardápios dos deuses e, principalmente, pela dança. Saber dançar é antes de tudo uma prerrogativa de poder, pois a dança além de comunicativa e teatral, realiza sua função educativa na transmissão das histórias que mantêm e aproximam fisicamente o sagrado do corpo de quem dança.

Tradicionalmente, dançar, em âmbito sagrado, remonta ao gênero feminino, fortalecido pelo papel de mãe, pois *cabe à mulher a transmissão da cultura e das memórias que fazem o sentimento de pertença de um povo*. Esses múltiplos papéis exercidos pela mulher só reforçam o seu poder social e especificamente o religioso. Novamente, vê-se que o ato de dançar é de grande importância educacional pelo conjunto de conhecimentos que estão agregados às compreensões ampliadas das próprias matrizes culturais africanas. (SABINO, LODY, 2021, p. 119 – grifos nossos)

Com todo o exposto, é possível afirmar que a fé, a espiritualidade e a religiosidade de matriz africana, em conjunto com a tradição oral e os princípios do matriarcado, desempenham uma forte influência no que conhecemos hoje como Danças Negras, especificamente as Danças de Blocos Afro da Bahia, Simbologia dos Orixás e as danças recriadas a partir dela e ousamos dizer muitas outras danças fora do escopo desta pesquisa.

### **3 CAPÍTULO III - E O VERBO SE FEZ DANÇA - MATRIARCAS CONTEMPORÂNEAS NARRANDO SEUS SABERES**

*Eu não vim pra fazer dinheiro. Vim pra fazer história.*

*(MC Davi)*

Dunham e Baptista inovaram ao atribuir técnica e estrutura pedagógica às danças afrodiáspóricas. Falando especificamente de Baptista, “nesse caminho de estabelecimento de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia, a referência das danças rituais do candomblé foi essencial” (MONTEIRO, 2011, p.

10). Ela estabeleceu as bases do que é chamado hoje de “Danças Afro”, e que, neste estudo, chamamos “Danças Negras”:

conceito definido por fazeres de dança que engendram poéticas políticas complexas, diaspóricas e múltiplas. Enquanto conceito tem um caráter revisionista e provisório que pretende questionar estigmas, equívocos e ocultamentos sobre as experiências negras na dança. O uso dessa categoria fundamenta-se num aporte teórico decolonial ao reconhecer que a construção dos saberes resulta de disputas de poder em torno dos processos de representação e, portanto, nos serve para evidenciar e questionar a presença maciça da branquitude, frequentemente normatizada e deshistoricizada no campo da dança. Essa abordagem entende que a produção do conhecimento não é apolítica e que devemos duvidar de regimes universais de verdade, desestabilizando os padrões epistêmicos dominantes. Essa postura reivindica uma justiça cognitiva aos saberes e fazeres de dança historicamente minorizados. (FERRAZ, s/d, p.02)

Baptista é a maior referência que temos em se tratando de danças afro-brasileiras, mas Ferraz (s/d, p.04) cita outras mulheres que fizeram história criando outras técnicas de danças negras: “Germaine Acogny [Germaine Acogny Technique], Kariamú Welsh Asante (Umfaladai Technique), Rosângela Silvestre [Técnica Silvestre], Lena Bleu (Techni’ka)”. O que fez dessas mulheres inovadoras em seus saberes? Como mensurar a contribuição para a dança no mundo a partir de critérios culturais africanos?

### 3.1 DANÇAS NEGRAS HOJE – O QUE É URBANO?

Danças afro-brasileiras, danças populares, danças afrodiaspóricas, danças negras. Quantos nomes, quantas possibilidades, quantos imaginários, quantas expectativas criadas a respeito de termos que, para o senso comum, podem possuir sentidos aproximados, mas possuem uma história única e fazem referência a experiências singulares de criação artística a partir de corporeidades e referenciais de pessoas africanas, do continente ou da diáspora. Mas tem um nome específico que ainda causa muita polêmica: danças urbanas.

No mestrado, sempre que se tocava nesse nome, vinha a pergunta: o que é urbano? Criado nos grandes centros urbanos? Então o Samba é danças urbanas, a Capoeira também... De fato, se formos utilizar essa lógica, são mesmo. Mas para afirmarmos isso, precisamos ir um pouco mais longe para compreender como se formaram os grupos que deram origem a essas expressões culturais.

Quando da vinda das pessoas pretas para as Américas, havia um grupo de pessoas escravizadas que eram enviadas para áreas rurais, para trabalhar em plantações e colheitas, e outro que permanecia nas grandes capitais, trabalhando nas casas e comércios da elite urbana que se formava. A luta pela liberdade era permanente em ambos os espaços, com muitas pessoas fugindo e comprando sua própria alforria. Com a abolição, essas pessoas foram literalmente expulsas das casas (tanto na área rural quanto na urbana), restando as ruas como abrigo e fonte de renda.

Falando especificamente do Brasil, este foi o último país ocidental a abolir a escravidão, em 1888<sup>54</sup>. E o fez sem nenhuma política reparatória, sem nenhum tipo de indenização às vítimas deste que foi o mais cruel e duradouro crime contra a humanidade. Aliás, os escravocratas é que queriam indenização, por perderem “mercadoria”. O documentário “A última abolição” (2018) explicou que Rui Barbosa queimou as notas fiscais e outros registros da escravidão exatamente para não ter de ressarcir essas compras. Ou seja, não houve indenização, reparação, nem nenhum tipo de inclusão social para os ex-escravizados, que tiveram de se reinventar em um território que nunca os aceitou e que agora nitidamente não sabia o que fazer com eles.

Dois anos após a abolição, a legislação brasileira confirma seu racismo e registra no Código Penal a Lei dos Vadios e Capoeiras (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890)<sup>55</sup>, mais conhecida como a Lei da Vadiagem. Resumidamente, esta lei estabelecia que pessoas encontradas pelas ruas, sem trabalho ou residência comprovada, iriam presas, bem como as que estivessem jogando ou portando objetos relativos à Capoeira. Agora pense rápido: quem andava pelas ruas, sem trabalho ou residência comprovada após a abolição? Quem praticava Capoeira? Foram mesmo “libertos”? Qual era a cor da população carcerária daquela época? Qual a cor predominante nos presídios hoje? Pois é... Início-meio-início.

Para fugir dessa lei, se adaptar aos processos de reforma urbana e migrações, e conseguir condições mínimas de moradia, muitas pessoas começaram a ir para as periferias das grandes cidades, construir casebres em lugares com

---

<sup>54</sup> O Ceará e o Amazonas já haviam abolido a escravidão antes do restante do Brasil. O primeiro em 25 de março de 1884, e o segundo em 24 de maio do mesmo ano. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48234172> >. Acesso em 06 set 2023.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>

pouca ou nenhuma infraestrutura. Foi assim que surgiram as primeiras favelas brasileiras. Nesses ambientes, as pessoas pretas gestaram muitas expressões culturais, tais como o samba e o funk. Processos semelhantes aconteceram em outros países, guardados os devidos contextos socioculturais, levando a população preta para a periferia, gerando também expressões culturais valiosas como o Dancehall (Jamaica) e o Hip Hop (Estados Unidos). Nos Estados Unidos, inclusive, uma faceta do racismo foi chamar tudo que era relacionado à cultura preta de “cultura urbana” (*urban culture*) – assim como no Brasil há muitas brincadeiras de origem africana (portanto, preta), chamadas de “cultura popular”, mas essa é outra polêmica.

Toda essa contextualização não foi para dar respostas, e sim, para levantar mais algumas perguntas: a partir desses dados, o que é o urbano? É o que permaneceu no centro ou o que foi para a periferia? É o que era para estar no centro mas foi para a periferia? É o que foi gerado por pessoas que estavam nas grandes cidades? Se formos expandir o conceito, chegamos na seguinte reflexão: quem construiu as grandes cidades? Quem construiu o centro? Quem ergueu a periferia? É como diz uma frase de autoria desconhecida: o Brasil é um território indígena, construído por pretos para benefício dos brancos.

O “urbano” como conceito talvez tenha vindo desse tipo de raciocínio, de considerar que quem estava na rua eram as pessoas pretas, quem dançava na rua eram as pessoas pretas, desde a época da escravização e, mais recentemente, a partir do momento em que o Hip Hop<sup>56</sup> explodiu como cultura popular, de massa, nos Estados Unidos. É comum ver danças e culturas nitidamente pretas sendo chamadas de “urbanas” e talvez daí também venha o rótulo de “danças urbanas”. Um rótulo que as pessoas pretas estadunidenses e muitas pessoas no Brasil estão empenhadas em mudar.

Há alguns anos, começou a circulação do termo “dança vernacular” em substituição de “danças urbanas”. E o que significa vernacular? “São aquelas nascidas entre indígenas e tribais que se aprendem por socialização” (OLIVEIRA, 2021, p. 34). Aqui é importante reconhecer uma das principais características das danças urbanas/vernaculares – a aprendizagem pela convivência, pela observação

---

<sup>56</sup> Hip Hop, quando grafado sem hífen, representa o movimento cultural formado pelos cinco elementos: DJ, MC, Graffiti, Breaking e conhecimento. Hip-hop, com hífen, é como ficou popularmente conhecida a música derivada do movimento.

e prática, portanto, pela oralidade. A partir dessa definição, sim, o samba, a capoeira e outras expressões culturais pretas que fomos habituados a chamar de “tradicionais” podem ser definidas como urbanas/vernaculares. Porém, no popular, na rua mesmo, “danças urbanas” são aquelas surgidas no final do século XX, década de 1960 em diante, praticadas e aprendidas nas ruas, dançadas em festas abertas ou fechadas e ensinadas a partir da oralidade e da vivência, sendo por isso chamadas também de “danças sociais”.

A pluralidade das danças negras abarca tanto as danças reconhecidas como “tradicionais” quanto as “urbanas” e em muitas delas há um elemento comum: a roda de improviso. “A importância da improvisação na dança social Yoruba é que permite sempre novos tipos de danças surgirem, resultando numa riqueza e dinâmica para o desabafo da criatividade do povo” (SANTOS, 2013, p.70). Mesmo que Inaicyrá Falcão dos Santos tenha falado especificamente sobre o povo iorubá, a improvisação é uma prática comum em danças de diferentes povos e origens. Especialmente quando falamos de danças praticadas em roda. A maioria das que conhecemos no Brasil tem origem africano-diaspórica, tais como: Samba de Roda, Jongo, Capoeira, Tambor de Crioula, Ciranda. Isso citando as danças “tradicionais”. Enquanto isso, nas danças “urbanas”, temos as *Cyphers*, famosas rodinhas onde acontecem as batalhas, especialmente de *Breaking*, que é a dança da Cultura Hip Hop, além dos duelos dentro do baile funk, a famosa “rodinha no meio do baile”. Podemos citar ainda o xirê das religiões de matriz africana, em que as pessoas praticantes dançam e cantam em círculo dentro dos terreiros, e também os rituais e danças dos povos originários ou indígenas. Tudo isso reforça o que já mencionamos anteriormente, com Nêgo Bispo como referência, que falou sobre o pensamento circular afro-pindorâmico. Nossas danças, ritos e a própria compreensão do tempo são concebidos de maneira circular.

A circularidade não está presente apenas na roda que assiste ou participa da dança, mas também no próprio corpo, na forma de se mover de muitas dessas danças. A forma circular, os movimentos arredondados e sinuosos estão presentes em muitas danças pretas, no continente e na diáspora. As movimentações de quadril, por exemplo, são tão antigas quanto a humanidade, e serviam a muitos propósitos antes de virar dança. No livro “Cabeças da periferia: Taísa Machado, o afrofunk e a ciência do rebolado” (2020), organizado por Marcus Faustini, Taísa Machado explica que existem movimentações de quadril que aumentam ou

diminuem a fertilidade, movimentos abortivos, que diminuem cólica menstrual e até o fluxo de sangue. Uma sabedoria ancestral e um controle do próprio corpo que quase se perdeu com a colonização do continente africano e com a tentativa de interdição dos corpos.

São danças de periferia do mundo todo e que, num certo momento, geraram uma cena mundial de bunda, vamos dizer assim. Antes, rebolar era vulgar, agora, pra muitas mulheres, em escala global, rebolar é empoderamento. É o funk, o dancehall jamaicano, o kuduro angolano, o twerk nos Estados Unidos, que hoje domina também a Europa. E todas essas danças têm movimentos parecidos com os do quadrado – na verdade, muitos dos movimentos se repetem em todas as danças. São movimentos em que se controla o corpo. (...) a ideia é controlar o corpo junto com a batida da música. (FAUSTINI, 2020, p. 41-42)

Há ainda outras danças com ênfase nos quadris. Do continente africano, podemos citar: *Mapouka* e o *Coupé Decale*, ambas da Costa do Marfim; Dança do Ventre, do Egito; e *ngoma ya ndani*, da Tanzânia. Do continente asiático, Machado (FAUSTINI, 2020, p.36) cita: *ori Tahiti*, dança da Polinésia, e a *kundalini yoga*, ambas relacionadas a práticas espirituais de ativação de energias a partir de movimentações do quadril. No caso da *kundalini yoga*, por exemplo, é o movimento circular da região da lombar que ativa seis chackras, ou seja, pontos de energia do corpo físico. A pesquisadora explica que rebolar não é vanguarda, não é privilégio do tempo presente, são práticas milenares, ancestrais, que têm a ver também com a preparação para as relações sexuais e para o parto.

(...) a maioria desses movimentos nasce de necessidades do corpo ou de um momento da vida de uma mulher. Por exemplo, no momento da iniciação sexual, pra se preparar pro parto, na hora de preparar o filho, de manter a beleza, tem muita dança que tem essa coisa de fazer a manutenção da beleza, tem as danças pras deusas. Eu digo que é uma ciência porque a partir da dança e do movimento você faz o tecido social da sua comunidade, você cuida da saúde, passa uma sabedoria de mãe pra filha, de uma mulher pra outra mulher. Tem uma cosmologia dentro da parada. Você pode olhar por uma perspectiva espiritual, social, sexual, entende? (FAUSTINI, 2020, p.36)

A compreensão holística das possibilidades da dança, com dimensões espirituais, sociais e sexuais, como mencionado por Taísa Machado, confirma o quanto a dança negra é parte da vida das pessoas que a praticam, e não apenas o estudo do movimento por si. É a capacidade de sistematizar esses movimentos com diferentes fins para uma dança em um ritmo específico que caracteriza as danças urbanas, como o Funk, por exemplo, que junta movimentações de quadril retiradas de diversas danças; e o Passinho Foda, que traz movimentos de danças como



Frevo, *Breaking*, Capoeira, Samba, *House*, e até mesmo do balé. Por falar em Funk, Codazzi IDD é uma referência no Passinho Foda, e falou sobre as aulas que deu à frente da iniciativa de Taísa Machado, o Afrofunk Rio:

é uma outra pegada de dança, estudo, pesquisa, convivência... é mais um espaço bem interessante, que só tem mulheres, e o Afrofunk dedica aquele momento pro seu desenvolvimento. É um momento de você se soltar. Sempre falo que não é uma aula, e sim. uma experiência. Não vou passar uma coreografia e exigir que elas peguem '5, 6, 7, 8'. É mais esse contato mesmo de entender o funk, de sentir a batida, de consciência corporal. (CODAZZI IDD, 2022)

O projeto está pausado desde março de 2022 por conta de sua idealizadora, Taísa Machado, estar envolvida no projeto Estude o Funk, que acontece na Fundação Progresso (mesmo local onde aconteciam as aulas do Afrofunk Rio), e que se propõe a estudar todas as etapas do ciclo produtivo do Funk, desde a produção musical, passando pelo posicionamento nas redes sociais até o lançamento de um clipe e a realização de um show. O Afrofunk Rio começou como um grupo e tornou-se uma experiência de aulas que misturavam as danças afro-brasileiras e africanas com o Funk carioca – daí o nome da iniciativa.

Codazzi explica que fez poucas aulas formais de dança ao longo de sua vida. Estuda por conta própria Afrodance – dança urbana do continente africano que envolve passos de Afro House, Kuduro e outras danças. A dança “afro dos orixás”, como ela disse, está em sua vida com base na espiritualidade que pratica: “a partir da minha vivência de terreiro”. Gosta de misturar tudo e acrescentar em suas performances e aulas. Explica que sua paixão pelo Funk e pelo Afro (“dos orixás”) é de outra natureza: “Sinto uma conexão ancestral que não sei explicar em palavras. O Funk é uma cultura preta, vem ali dos atabaques, enfim, de uma coisa muito ancestral. É inexplicável, uma coisa de dom mesmo, de você se identificar com aquela parada ali e fé.” (CODAZZI, 2022).

Codazzi IDD traz em sua fala algo que precisa ser reiterado: o Funk vem dos atabaques – os mesmos das religiões de matriz africana, do samba, do jongo, da capoeira, de músicas e danças afro-brasileiras. O chamado “tamborzão” não recebeu esse nome por acaso. O ritmo percebido no Funk Carioca chama-se “Congo de Ouro” e é o mesmo do maculelê<sup>57</sup>. A presença desses elementos ancestrais na cultura urbana demonstra o que foi possível preservar através do

<sup>57</sup> Neste vídeo, Mestre Caçapava explica que o ritmo Congo de Ouro é a base do Maculelê, das Puxadas de Rede, e que é “um ritmo que vem da afro-religiosidade, que aqui às vezes é confundido com o funk”: <https://www.youtube.com/watch?v=QlqwDlzxVmQ&t=149s>. Acesso em: 06 mar 2022.

tempo. Além disso, demonstra que esses elementos tradicionais receberam modificações que não os afastaram completamente de sua origem: práticas ancestrais ritualizadas e adaptadas para as necessidades contemporâneas. Sendo assim, não é possível afirmar que o trabalho de Codazzi IDD é mais urbano ou menos tradicional que o das demais artistas educadoras entrevistadas, tendo em vista que o Funk e a própria vivência de Codazzi trazem em si elementos ancestrais encontrados em todas as possibilidades pedagógicas presentes nesta pesquisa.

### 3.2 MATRIARCAS ABRINDO CAMINHO NAS RUAS

A dinâmica de usar elementos ancestrais adaptados às necessidades contemporâneas foi o que Mercedes Baptista fez com movimentações inspiradas nas danças observadas dentro do terreiro, retiradas do espaço de ritual e trabalhadas para fins cênicos, não apenas para o palco formal, mas também para o carnaval. Baptista foi a primeira bailarina negra a criar coreografias artísticas para a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro<sup>58</sup>.

**Figura 10** - Comissão de Frente da Salgueiro, coreografada por Mercedes Baptista, dança Minueto em desfile que homenageava Chica da Silva.



Fonte: Arquivo O Globo. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142> > . Acesso em 09 maio 2023.

<sup>58</sup> RIBEIRO, Dindara. Mercedes Baptista: primeira bailarina negra a criar coreografias para o Salgueiro. In: Alma Preta: Jornalismo preto e livre. 16 fev 2023. Disponível em: < <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/mercedes-baptista-primeira-bailarina-negra-a-criar-coreografias-para-o-salgueiro> > . Acesso em 02 mar 2023

Em 1960, passou a integrar a ala dos carnavalescos, ou seja, das pessoas responsáveis por pensar os elementos do desfile. Foi então que começou a implementar alas coreografadas, uma novidade no carnaval carioca. No desfile de 1963, que homenageava Chica da Silva, Baptista trouxe bailarinos negros dançando Minueto – uma dança de origem aristocrática europeia, gerando grande polêmica, mas trazendo outras possibilidades para o corpo negro no carnaval, algo que passaria a ser explorado nos desfiles seguintes e que segue dando frutos até hoje. O pioneirismo e a criatividade de Baptista abriram caminho no samba, aliás, seguiram um caminho aberto por outra grande matriarca, também de sobrenome “Batista”: Tia Ciata.

Hilária Batista de Almeida, nome de batismo de Tia Ciata, foi a responsável por levar o Samba de Roda para o Rio de Janeiro em 1876, de acordo com Jarid Arraes (2017). Natural de Santo Amaro (BA), era mãe de santo, cozinheira e quituteira, e vendia seus produtos nas ruas da então capital do Brasil vestida com seus tradicionais trajes de baiana. Sua casa na Praça Onze, na região conhecida como Pequena África, era um ponto de encontro de capoeiras e sambistas, com rodas regadas a muita comida que ela própria preparava. Tendo em vista que tanto o samba quanto a capoeira eram crimes àquela época, Tia Ciata sofria batidas policiais com frequência. Sendo também curandeira, a baiana foi chamada pelo então presidente Venceslau Brás para curar uma ferida na perna que resistia a todos os tratamentos médicos já realizados. Tia Ciata curou o presidente. Quando questionada sobre o que queria em troca desse grande favor, pediu que seu marido, João Batista, fosse transferido da Imprensa Nacional para a chefia de gabinete do chefe de Polícia. Uma estratégia de articulação para que sua casa pudesse ser um espaço seguro para a livre expressão do samba, sem interferências estatais. E foi assim que as festas com sambistas e compositores relevantes para a história do samba continuaram acontecendo sem mais batidas policiais, pelo contrário, contando até com a escolta de profissionais destacados para fazer a segurança dos encontros<sup>59</sup>.

Nas ruas e expressões culturais negras, a mulher preta é a base que as gera e alimenta, ainda que, posteriormente, estes espaços se tornem relativamente hostis para elas. Foi o que aconteceu com o samba, que por muito tempo deu reconhecimento e popularidade apenas para homens, e também com o Hip Hop.

<sup>59</sup> Disponível em: < <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia> >. Acesso em 02 mar 2023

Sim, o Hip Hop. A primeira festa da cultura estadunidense foi organizada por uma mulher preta: Cindy Campbell.

De acordo com Karina Lima, da Brasamag (s.d.), “Cindy foi a primeira produtora de um evento de Hip Hop no mundo, além de ter sido B.girl antes do termo existir e também grafiteira” <sup>60</sup>. Ou seja, Campbell transitava por diversos elementos durante a criação de cada um deles, contudo, são os nomes masculinos que são lembrados sempre que se fala sobre o surgimento da cultura. Eram gangues predominantemente masculinas que rivalizavam o território em que o Hip Hop foi criado, que literalmente se matavam em batalhas físicas e que passaram a duelar apenas na dança que deram origem às *crews* (grupos, famílias) de *Breaking*. Mas foi uma mulher a responsável por desenvolver o primeiro evento que nomeou a cultura tal como a conhecemos hoje. Cindy Campbell foi resistência e exigiu respeito em um período em que havia pouquíssimas mulheres nesses espaços, fez história, e deixou um legado permanente, sendo lembrada até hoje, apesar das tentativas de invisibilizá-la.

**Figura 11** - Cindy Campbell. Autoria desconhecida.



Fonte: Brasamag. Disponível em: < <https://brasamag.com.br/voce-conhece-a-pioneira-do-hip-hop/> >. Acesso em 02 mar 2023

---

<sup>60</sup> Disponível em: < <https://brasamag.com.br/voce-conhece-a-pioneira-do-hip-hop/> >. Acesso em: 02 mar 2023.

Independentemente de terem suas contribuições reconhecidas, as matriarcas abriram caminho nas ruas para que hoje pudéssemos dar continuidade a seus trabalhos. A mulher preta é resistência em diversas expressões culturais e foi sua resistência que permitiu que muitas dessas expressões existissem ou fossem criadas, como o samba, com Tia Ciata, as alas coreografadas nas escolas de samba, com Mercedes Baptista, e o Hip Hop, com Cindy Campbell. Para além das expressões culturais, a resistência das mulheres pretas contribuiu, inclusive, para a criação de políticas públicas de luta contra o racismo. É o caso da vinda de Katherine Dunham para o Brasil que, além de conhecer as danças afro-brasileiras e convidar Mercedes Baptista a estudar nos Estados Unidos, ainda contribuiu para que o Estado brasileiro criasse uma das primeiras leis com princípios antirracistas. De acordo com Juca Guimarães (2022)<sup>61</sup>, Dunham foi impedida de se hospedar em um hotel em São Paulo devido à sua cor de pele. A repercussão internacional do caso motivou o deputado Afonso Arinos a criar a lei que, em nove artigos, “definida como contravenção penal a discriminação racial em comércios, hotéis e órgãos públicos”. Infelizmente Dunham precisou passar por uma situação extrema para que isso acontecesse, mas esta não era uma situação nova para a matriarca. Nos Estados Unidos, usou sua arte e sua voz para lutar pelos direitos civis das pessoas negras, fazendo discursos incisivos como este, registrado após uma apresentação em Louisville, Kentucky, no auge da segregação racial, em 1944:

Fico muito feliz em saber que vocês gostaram de nós, que vocês sentiram algo da beleza e felicidade que sentimos quando nos apresentamos. Entretanto, esta noite nossos corações estão tristes demais, pois é nossa despedida de Louisville. Chega uma hora em que todo ser humano deve protestar para preservar a dignidade humana. Preciso protestar porque descobri que a administração não vai permitir que pessoas como vocês se sentem ao lado de pessoas como nós. A minha esperança é que o tempo e a infelicidade dessa guerra por tolerância e democracia, de que com certeza sairemos vitoriosos, mudem alguma dessas coisas – aí, talvez, possamos voltar. Até lá, que Deus os abençoe – pois vão precisar! (MASP, 2020, p.21)

Ainda nos Estados Unidos, temos outro exemplo que rompeu as barreiras de gênero e contribuiu para o surgimento da Cultura Ballroom<sup>62</sup>: The Queen<sup>63</sup>. William

<sup>61</sup> Disponível em: < <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/brasil-criou-primeira-lei-antirracista-apos-hotel-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana> >. Acesso em: 03 mar 2023.

<sup>62</sup> Cultura criada por pessoas pretas, LGBTQIAP+, latinas e periféricas em Nova York (Estados Unidos) que tem a dança Vogue, as *Houses* (casas, famílias) e as *Balls* (bailes, competições) como principais elementos. As *balls* trazem categorias dançadas e comportamentais, em que cada pessoa vai defender sua casa ou sua própria performance diante de um júri formado por pessoas mais experientes. Para mais informações sobre a Cultura Ballroom, consultar: SANTOS, Henrique Cintra.

Dorsey Swann nasceu por volta de 1858, no período da escravização de pessoas pretas nos Estados Unidos. Tornou-se uma das primeiras pessoas a liderar um grupo de resistência LGBTQIAPN+, além de ter sido a primeira pessoa a se identificar como uma *Drag Queen*. Conhecida por seus amigos como *The Queen* (A Rainha), Swann reinou sobre o mundo das *Drag Balls*, em Washington DC, durante a década de 1880. Liderou um grupo de ex-escravizados e *drag queens* rebeldes conhecido como “House of Swann” (Casa de Swann), que já trazia a referência às *houses* que temos hoje. Swann e seus companheiros não podiam se reunir publicamente em bares – daí a criação da House of Swann, um espaço onde eles<sup>64</sup> conseguiam socializar sem encarar a hostilidade pública. Um lugar onde eles não precisavam enfrentar a dupla batalha de ser negro e LGBTQIAPN+, um espaço onde eles poderiam ser visíveis uns aos outros, mas ainda permanecer invisíveis para o público em geral e se proteger de toda violência.

A House of Swann era onde as pessoas tratadas como propriedade e submetidas à servidão das estruturas coloniais de supremacia branca tornavam-se rainhas em seus próprios mundos. Eles se mudavam dos campos e posições de serviço para a elegância de vestidos de cetim, chapéus extravagantes, sapatos, luvas e perucas. Naquele momento histórico, a repressão a pessoas LGBTQIAPN+ era ainda maior do que hoje e a polícia fazia incursões em qualquer espaço em que fosse notificada alguma reunião de autointitulados “rebeldes”. No dia 12 de abril de 1888, uma dessas batidas policiais tornou-se emblemática devido à reação de The Queen, conforme descrito por Channing Gerard Joseph:

Quando a polícia irrompeu pela porta da residência de dois andares no noroeste de Washington, DC, a apenas oitocentos metros da Casa Branca, eles descobriram dezenas de homens negros dançando juntos lá, usando vestidos de seda e cetim feitos “de acordo com a última moda” de 1888. A maioria deles eram ex-escravizados ou filhos de escravizados. Assim que

---

**A transnacionalização da cultura dos Ballroom.** 180 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2018.

E também: SILVA, Juanielson A. Silva. **Belém is Burning:** Vogue dance e Cultura Ballroom em Belém do Pará. In: SAMPAIO, Valzeli Figueira Sampaio. STOCO, Sávio Luís(org.). Cruzamentos da Arte: anais do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes + Encontro Regional da ANPAP + 1ª Jornada Arte Educação do Prof-Artes. Editora do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA: Belém do Pará, 2023. p. 529- 546. Acesso em: 03 de maio de 2023.

<sup>63</sup> Para saber mais, consultar: CHERRY, Kittredge. **William Dorsey Swann:** Ex-slave fought for queer freedom in 1880s as America’s first drag queen. 2023. Disponível em: < <https://qspirit.net/william-dorsey-swann-queer/> >. Acesso em: 03 maio 2023.

MORGAN, Marjorie. **From slavery to voguing:** the House of Swann. 2021. Disponível em: < <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/stories/slavery-voguing-house-of-swann> >. Acesso em: 03 maio 2023.

<sup>64</sup> Tendo em vista que “drag queen” é uma identidade artística e não de gênero, permaneceremos usando os pronomes masculinos para nos referirmos a The Queen e seus companheiros.

os foliões viram os oficiais, a dança parou. Os participantes olharam em choque por um breve momento antes de correrem para a fuga.

William Dorsey Swann, a autoproclamada The Queen da reunião, não tinha intenção de fugir. Era a celebração de seu trigésimo aniversário e, de acordo com o The Washington Post, ele estava “vestido com um lindo vestido de cetim creme”. Ao contrário dos outros, ele correu freneticamente em direção aos oficiais em uma tentativa vã de impedi-los de entrar na sala. “A rainha se posicionou em uma atitude de desafio real”, observou o The National Republican em sua primeira página. Swann, “explodindo de raiva”, disse à polícia: “Vocês não são cavalheiros”. Uma briga se seguiu, e seu “maravilhoso” vestido foi desfeito em pedaços...

Swann foi preso com uma dúzia de outros homens negros naquela noite. Não foi a primeira nem a última vez que Swann foi preso por organizar bailes em casas particulares onde afro-americanos desafiavam as normas contra o uso de roupas do sexo oposto. A House of Swann continuou fazendo drag balls, usando um formato que ainda é seguido na cultura ballroom hoje, com grupos familiares ou “casas” lideradas por “mães” e “rainhas” que fazem danças e caminhadas competitivas com gestos exagerados. (JOSEPH, apud CHERRY, 2023 – tradução nossa<sup>65</sup>)

Swann ilustra como as pessoas LGBTQIAPN+ existiram e resistiram em todos os tempos, culturas e lugares. Apesar disso, Swann e outras drag queens do século 19 de Washington foram esquecidas. Ele abriu o caminho para Marsha P. Johnson, outra pessoa trans negra e tantas outras que lutaram quando a polícia invadiu Stonewall Inn na cidade de Nova York em 28 de junho de 1969, em um evento marcante que ajudou a lançar o movimento moderno pelos direitos LGBTQIAPN+.

Ser uma matriarca é abrir caminhos, ser resistência, gerar, gestar, nutrir pessoas, famílias, comunidades, países, projetos, sonhos, culturas. Essas pessoas aqui homenageadas confirmam que nossos passos vêm de longe e que a cultura urbana sempre teve mulheres ou figuras femininas não apenas participando, mas também criando suas expressões mais populares. A invisibilização proposital do

---

<sup>65</sup> “When the police burst through the door of the two-story residence in northwest Washington, D.C., just half a mile from the White House, they discovered dozens of black men dancing together there, wearing silk and satin dresses made “according to the latest fashions” of 1888. Most of them were former slaves or the children of slaves. As soon as the partygoers saw the officers, the dancing stopped. The attendees looked on in shock for a brief moment before scurrying to make their getaway.

William Dorsey Swann, the self-proclaimed “queen” of the gathering, had no intention of running away. It was his thirtieth birthday celebration, and according to The Washington Post, he was “arrayed in a gorgeous dress of cream-colored satin.” Unlike the others, he ran frantically toward the officers in a vain attempt to keep them from entering the room. “The queen stood in an attitude of royal defiance,” The National Republican noted on its front page. Swann, “bursting with rage”, told the police: “You is no gentlemen”. A brawl ensued, and his “handsome” gown was torn to shreds....

Swann was arrested with a dozen other black men that night. It was neither the first nor the last time that Swann was arrested for organizing balls in private homes where African Americans defied norms against wearing clothes of the opposite sex. The House of Swann continued to do drag balls, using a format that is still followed in today’s ballroom culture, with family-like groups or “houses” led by “mothers” and “queens” do competitive walking dances with exaggerated gestures.” (JOSEPH, apud CHERRY, 2023

patriarcado deseja que esses nomes sejam esquecidos, mas estamos aqui para não permitir que isso aconteça. Elas estiveram aqui e tiveram uma contribuição enorme para que nossa cultura chegasse até nós. Será que dirão o mesmo de nossa geração? Ou seremos apagadas antes mesmo de nossos nomes serem lembrados?

### 3.3 HISTÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA – CRUZOS E SEMELHANÇAS ENTRE AS ARTISTAS ENTREVISTADAS

Costumo dizer que, como pessoas pretas, nossas histórias individuais são também coletivas. Isso porque a raça, o biótipo, o cabelo, o tom de pele chega primeiro do que nossas histórias, o que nos dá ou tira acesso a diversas experiências. Antes de sermos “mulheres” e “homens”, somos negros, como diria Franz Fanon (2020). Raça primeiro, como diz o pan-africanismo<sup>66</sup>.

O propósito das entrevistas com as artistas colaboradoras dessa pesquisa era identificar exatamente esses pontos comuns nas histórias de pessoas negras que se dispuseram a dar aulas de Danças Negras e o que observei foram muito mais que pontos em comum, mas trajetórias semelhantes. Para isso, faz-se necessário conhecer um pouco melhor cada uma das artistas educadoras. Você deve estar se perguntando por que eu só vou apresentar o currículo delas agora. Mas eu gostaria de fazer uma pergunta também: você teria lido até aqui se soubesse o percurso profissional de cada uma? Você é capaz de admirar as trajetórias, conhecimentos e falas sem conhecer o currículo dessas pessoas? A partir de tudo que falaram, da forma como praticam o patriarcado e a oralidade em suas vivências pedagógicas, será que é realmente o currículo que valida suas experiências? Com esse questionamento em suspenso, vamos somar nossas impressões sobre as artistas interlocutoras desse trabalho.

Vânia Oliveira é a pessoa mais velha dentre as entrevistadas, tendo, também por isso, uma biografia mais extensa. Em suas próprias palavras, conforme divulgado em suas redes sociais, define-se da seguinte maneira: “Mulher Negra; filha e cumeeira de família negra; candomblecista; ativista; Rainha do Bloco Afro Malê Debalê, eleita em 2000 e 2006; Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê, eleita em 2001 e 2014; criadora e difusora da Dança(s) de Blocos Afro”. Sua trajetória acadêmica é

---

<sup>66</sup> De acordo com Kodjo e Chanaiwa (2010, p.897), “o pan-africanismo nasceu no Novo Mundo, nos séculos XVIII e XIX, em favor da luta dos negros pela libertação, contra a dominação e a exploração dos brancos”.



vasta: Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Difusão do Conhecimento (UFBA); especialista em História Social e Cultura Afro-brasileira pela APLB-BA. É também professora assistente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) no Curso de Licenciatura em Dança desde 2013. Nesta universidade, idealizou e coordena o EKODIDÉ: Grupo de Estudos, Produções e Criações em Dança(s) Afro. Há 20 anos atua como professora dos Cursos de Férias da Escola de Dança da Fundação Cultural da Escola da Bahia (FUNCEB).

Tainara Cerqueira, assim como Vânia Oliveira, nasceu em Salvador, capital baiana, mas vive em São Paulo há seis anos. Dançarina há mais de 20 anos, integrou o Balé Folclórico da Bahia e possui uma carreira internacional na Europa, onde morou por nove anos. É professora de Dança Afro-brasileira, coreógrafa e diretora da Companhia AfroOyá, criada em 2017, e que já possui dois espetáculos: Didêmanda e Xirê de Rua, além das performances O vento que acompanha o tempo e Yeyê. Também é coreógrafa e dançarina do balé da cantora Larissa Luz. Atua artisticamente em publicidades e também realiza direção de movimento em espetáculos.

Naná Viana é bailarina, professora e produtora cultural nascida em Brasília-DF. Seu “ativismo” concentra-se especialmente nas Danças Afro-brasileiras e Danças Africanas, bases para sua constante pesquisa e criação artística. Há 5 anos, Naná criou e está na direção da Incubadora Afrontasia, que dissemina conhecimentos e capacita corpos nas cênicas negras, articulando saberes relativos às ancestralidades indígena e africana. Naná também compõe a cena cultural brasiliense e nacional com projetos artísticos de valorização, multiplicação e articulações das multi-linguagens da cultura popular brasileira. Naná foi produtora do Grupo Cultural Obará, onde comecei meus estudos sobre Danças Afro-brasileiras em 2015. Ela é a artista interlocutora dessa pesquisa que conheço há mais tempo.

Codazzi IDD é artista, dançarine, trancista e cria do Complexo da Maré, comunidade do Rio de Janeiro. É integrante do primeiro bonde de passinho da história, Os Imperadores da Dança. Codazzi trabalha fazendo shows e participações em clipes de artistas da cena do Rap e do Funk como Filipe Ret, Anitta, MC Kekel, Rock in Rio (abronca), entre outros. Tem seu próprio empreendimento: a D’Cria, que atua nas áreas de penteados/tranças, brechó, customização e *upcycling* de roupas.

Obviamente estas descrições não contemplam a grandiosidade de suas biografias, mas explicam como nossas trajetórias se cruzaram e o motivo de eu tê-las escolhido para compor essa pesquisa. Já fiz aulas com todas essas pessoas, em diferentes momentos da minha trajetória, e cada uma me acrescentou muitos conhecimentos não apenas sobre dança, mas também em minha vida pessoal. Essas pessoas pretas são inspirações não apenas para mim, mas para muitas pessoas que vieram depois, que estudaram com elas e puderam ter contato com seus saberes. Agora vamos detalhar um pouco mais os pontos de encontro entre as professoras e entre minha própria vivência.

### **3.3.1 Turmas majoritariamente femininas**

Todas as professoras afirmam que a maioria de suas turmas são formadas por mulheres, mas Tainara Cerqueira relata que “até se espanta” com a quantidade de homens que fazem sua aula, que é grande se comparada com outras turmas, especialmente de Danças Afro. Confirmando a fala de Cerqueira ao comparar suas aulas no Centro de Culturas Negras às demais aulas que fiz ao longo dessa pesquisa e da minha trajetória artística. A aula de Vânia Oliveira dentro do projeto da Zumbido, por exemplo, contou com apenas dois homens, enquanto as aulas que participei de Codazzi IDD e Naná Viana não havia nenhum. A que elas atribuem essa minoria masculina? Tainara Cerqueira argumenta que as mulheres negras encontraram um caminho de cura, de burlar o sistema, que infelizmente os homens, especialmente os homens negros, ainda não encontraram, e isso ocorre por uma série de fatores:

As mulheres negras estão em um movimento... e eu fico até triste dos homens negros não estarem também nesse mesmo nível de movimentação que as mulheres negras estão de se curar, de se movimentar, e de movimentar em todos os sentidos. Mas eu tenho os meus guerreiros também comigo. Eles são firmes. Não são a maioria, mas são firmes. Mas acho que as mulheres estão mais ligadas, elas são mais... elas despertaram mais rápido pra correr atrás de... aí entra uma série de fatores né? De correr atrás de qualidade de vida. Eu sempre vou falar essa palavra. Mas acho também que tem motivo dos homens negros não estarem atentos a isso. São diversos fatores de violência a que eles estão expostos também. Assim como as mulheres estão, mas as mulheres negras já estão nesse lugar da fortaleza, de dar a volta nesses sistemas, e irem se curando, e a gente agora descobriu esse caminho meu amor, tipo ‘velho, eu vou e eu vou, ninguém me para’. É isso. A gente tem buscado, a gente tem trabalhado essa conexão com os caras, né? Com os negão, pra eles virem também, pra gente estar juntos, mas as mulheres são a maioria. (CERQUEIRA, 2022)

Cerqueira prossegue sua reflexão relembrando que, quando começou a dançar, era diferente, e que hoje outras danças atraem mais o público masculino:

engraçado que, quando comecei a dançar, eram mais homens. Minha turma tinha mais homens do que mulheres, bailarinos. O Balé Folclórico, por exemplo, o elenco de homem é maior do que o elenco feminino. São 10 homens ou mais, não lembro ao certo. Na minha companhia também o elenco de homens é maior, tem mais homens do que mulheres dançando na companhia. Eu atribuo isso a esse movimento... Eram outros tempos. 10 anos atrás, 20 anos atrás eram outros tempos. Não sei o que rola na Bahia, tinha um movimento, na minha época, grande de bailarinos, um movimento muito grande. Acho que isso é algo que nunca parei pra pensar. Mas tinha um movimento muito grande de bailarinos homens, hoje não sei como tá porque não estou morando em Salvador. Mas aqui em São Paulo eu também acompanho, mas a gente vive uma era de outras danças, né? Jazz, Jazz Funk, etc. E aí eu acho que a mocidade, a galera jovem, ela tem se voltado, digo os meninos, mais pra essas danças, as danças urbanas. Na Dança Afro, as mulheres são maioria. (CERQUEIRA, 2022)

Para Naná Viana, a turma mais feminina é resultado das danças que escolheu trabalhar em sala de aula e da busca por autoconhecimento, apontado por ela como uma característica mais feminina atualmente:

Como eu escolhi essa técnica da Dança Afro e da Dança dos Orixás, na maioria das vezes as minhas alunas são femininas, pelo processo de busca de si, de interiorizar, é o que a gente vem vendo na pandemia, a busca por autoconhecimento, isso é muito latente hoje em dia no corpo feminino. Então por isso eu tenho mais alunas femininas do que masculinos. Mas sim, tenho um ou outro, mas não é maioria do meu público. (VIANA, 2022)

No capítulo I, Codazzi IDD relatou que a questão da identificação das mulheres com outro corpo feminino faz a diferença no momento de aprender alguma movimentação. Para ela, esse é o principal motivo que leva mais mulheres para as aulas de dança: “Talvez as mulheres se sintam mais confortáveis e eu acho que a questão do corpo feminino também conta muito” (CODAZZI, 2022). Falando especificamente sobre o projeto Afrofunk Rio, relata que, por se tratar de uma “aula mais de rebolado, é uma coisa mais afeminada, então a maioria dos alunos são mulheres, gays, pessoas trans, não-binárias”, sendo rara a presença de homens cis<sup>67</sup> heterossexuais. Codazzi então complementa que homens (cis ou trans, hétero ou homossexuais) permanecem sendo a minoria em relação às mulheres, cis ou trans.

Vânia Oliveira observa que, atualmente, os homens não estão ausentes apenas nas aulas de “rebolado” ou de Danças Afro, mas de todas as danças, e isso devido a um preconceito antigo, de que “homem não dança”. Para ela, esse é um

<sup>67</sup> Homens que se identificam com o mesmo sexo biológico atribuído ao nascer.

dos fatores que afastam o público masculino de suas aulas, mas o fator principal seria a forma como seu trabalho é divulgado:

A grande maioria são mulheres eu acho que até mesmo pelo perfil do meu trabalho. É um trabalho que parte do lugar da valorização da mulher negra. Então o tempo inteiro... primeiro que já me apresento como rainha. E faço com que todas essas mulheres se vejam como rainhas. Então a grande maioria são mulheres que fazem a aula. A gente sabe que a nossa imagem, ela traz uma estética muito forte, né? E essa estética traduz muito o que a gente quer. A forma como é divulgado o meu trabalho, a minha imagem que aparece no trabalho atrai muito mais as mulheres do que os homens. Não quer dizer que os homens não fazem, tem homens que fazem, mas a grande maioria são mulheres. Entendo justamente pela própria configuração do trabalho, pela forma como eu defino o trabalho, pela forma como é apresentado o meu currículo, “a rainha”, etc. E até também pelo próprio preconceito que ainda existe na nossa sociedade de que só mulher é que pode dançar e que homem não dança. Infelizmente a gente ainda vive nesse lugar. Tem todos esses fatores que acho que é fundamental considerar. Mas ainda acho que até mesmo pela estética que é apresentada, que eu apresento na minha aula, ela traz muito mais mulheres do que homens. (OLIVEIRA, 2022)

Na minha sala de aula, também percebo uma maioria de mulheres, sobretudo quando o tema da aula é Matriarcado e Danças Afro, ainda que, nas divulgações, eu explique que o tema não é apenas sobre ou para mulheres. E por que será que isso ainda acontece? Talvez seja o caso de retomarmos a tabela do capítulo I, que reserva para as mulheres, para o feminino, o espaço do corpo, enquanto a mente seria o lugar da primazia masculina. Percebo em minhas aulas que os homens costumam vir mais enrijecidos, tímidos, com dificuldade de se entregar a algumas propostas, mas que, quando o conseguem, o fazem de uma forma quase terapêutica. É satisfatório perceber quando as pessoas de fato se dão conta de que seu corpo não precisa ser um “instrumento” ou “ferramenta” e pode ser fonte de prazer e movimento com sentido. Homens e mulheres que compreendem a importância do mover-se para além da rotina e buscam nas Danças Afro não apenas qualidade de vida, mas o contato com a ancestralidade latente em seus corpos.

Falar de Danças Afro é falar também da própria constituição do que chamamos popularmente de “corporalidade brasileira”, pois esta perpassa necessariamente as possibilidades que foram construídas ao longo do tempo pelas pessoas africanas escravizadas que deram sentido a muito do que hoje compreendemos como “brasileiro”. Compreender esse corpo, atribuir sentido a suas movimentações é também uma forma de autoconhecimento e podemos perceber que homens e mulheres que buscam isso na dança encontram nessas aulas.

### 3.3.2 Mestres homens

Ainda que hoje as turmas sejam compostas em sua maioria por mulheres, duas das entrevistadas tiveram, na base de sua formação, mestres homens. Foi o caso de Naná Viana e Codazzi IDD. Para Viana, isso já foi ponto de reflexão, mas, conforme seus estudos foram se consolidando, percebeu que essa questão não era um problema, retomando a discussão sobre a ausência de gênero tanto na dança quanto na personalidade dos orixás, algo que já debatemos no capítulo I.

A minha formação em dança ela é baseada em corpos femininos, me trazendo esse processo pedagógico da dança, mais específico na Dança Afro. Eu, depois de muito tempo, fui encontrar professoras femininas, corpos femininos dialogando comigo sobre essa diáspora africana em Brasília. Engraçado que eu já refleti sobre isso muitas vezes e não cheguei a conclusão nenhuma, o que também é muito liberto. A arte, a dança, é nesse lugar sem sexo, sem cerimônia pra apresentação de corpos. E aí eu parei, saí desse lugar de precisar entender por quê que eu tava sendo ensinada por homens primeiro e depois por mulheres. Eu tava sendo ensinada, não tem gênero, não tem isso. E trabalhar a Dança Afro e as religiões de matrizes africanas e os formatos culturais, nações, clãs, e tudo mais, você vê isso, que o gênero de fato, na essência do orixá, ela não perpetua e aí some essa teoria. (VIANA, 2022)

Codazzi IDD explica que seu primeiro contato com o Passinho Foda se deu com homens, conforme já explicado no capítulo I, tendo em vista que eles eram a maioria dos praticantes na época em que começou a dançar:

Sempre ouvi que Passinho era coisa de menino. (...) Passinho sempre teve muitos meninos. Mas também tinha várias minas na época, tinha as gêmeas, tinha a Thay, tinha a Barbie, as meninas me receberam muito bem. Mas na época tinha aquelas coisa, não sei, acho que homem é meio impaciente com a gente. Eles não têm paciência. (...) São poucos, assim, tem 50 moleque lá, um vai te dar atenção, entendeu? “Ah, vem aqui, o movimento é esse” e tal. Então, nesse quesito, as minas que sempre davam maior suporte. (...) Mas, pelo fato de sermos minoria dentro do movimento a maioria dos meus trabalhos, enfim, dos meus treinos e ensaios foram com meninos. (CODAZZI, 2022)

Tainara Cerqueira elencou as mulheres que tem como mestras:

Tati Campelo, que foi minha primeira mestra e professora de Dança Afro; em seguida a professora Nildinha Fonseca, que é minha mestra, minha musona da dança; Rosi Soares, Vera Passos, e tantas outras mestras que tive a oportunidade de fazer aula e conviver como amigas, como Edeise Gomes, Vânia Oliveira, estamos sempre trocando figurinhas, vivências, sobrevivências, e sou casada com uma mulher negra que também é professora de dança afro, Priscila Borges. Então as mulheres estão diretamente embutidas nessa minha forma de fazer dança, de fazer arte, de entender a vida. (CERQUEIRA, 2022)

Cerqueira cita ainda entre suas referências Mestre King e Jorge Silva<sup>68</sup>, dois homens que também são referências nas Danças Afro-brasileiras. Vânia Oliveira traz como sua principal referência e primeira professora Nadir Nóbrega, “mulher que abre esse portal de olhar pra escola de dança, de olhar pra dança negra como conhecimento, como lugar possível de profissionalização, como lugar possível de manutenção financeira” (OLIVEIRA, 2022). Ambas também citaram suas mães biológicas, mães de santo e demais círculos de mulheres como mestras e orientadoras de suas danças, lembrando momentos familiares como iniciadores de uma prática que perduraria. “Minha mãe sempre gostou muito de dançar. Apesar de trabalhar a semana inteira arduamente, sempre teve o dia dela de sair pra dançar, e isso sempre foi algo muito... ela me colocava em cima dos pés dela pra dançar seresta, que ela gosta” (CERQUEIRA, 2022).

Vânia Oliveira lembra que a família gostava de se reunir em torno de refeições como o cozido e a feijoada, que eram servidos todo final de semana, e regado a muita música e dança. Para ela, sua mestra fundamental é sua mãe, desde o início da sua vida, e a forma como nasceu foi determinante para a dança que pratica e ensina.

Nasci no meio do carnaval. Minha dança é uma dança que é fruto do carnaval. Mainha me falava que eu me movimentava pra caramba dentro do útero dela. E que às vezes ela ficava incomodada e feliz. Incomodada quando eu não me mexia e feliz quando eu me mexia. “Minha filha já tá aí se movimentando e dançando junto comigo”. Assim mesmo que ela falava. Pensar em quando eu começo a dançar justamente desse útero que me alimenta e me colocava na vida, me coloca nesse mundo. (...) Sigo dançando quando eu vejo meu pai me mostrando a manifestação cultural, a chegada, lá da cidade dele, de Nazaré das Farinhas, e ali fazendo com que eu olhasse o passo que ele dava no pé, como ele tocava o pandeiro, como ele vestia aquela roupa de marinheiro, e as músicas que ele cantava... (...) Sigo dançando também nas feijoadas que eram promovidas nos domingos pela minha família, por parte de mãe, e ficava todo mundo sambando (...) Sigo dançando nas trezenas de Santo Antônio e eu ali embaixo querendo comer, doida pra minha tia parar de rezar, mas ao mesmo tempo rezando e cantando e como criança me alimentando disso. Dançar pra mim, nessas memórias que tenho visitado, sempre foi sentir o cheiro da feijoada, sempre foi estar dentro do líquido, da barriga de mainha, foi nascer dentro de uma viatura, que aí eu me torno policial militar, e no meio do carnaval, olha como são as coisas... eu digo que sistematizada assim, enquanto proposta de levar pra sala de aula e organizar isso, essa dança vai completar 21 anos, mas quando eu começo a dançar eu digo que é desde o útero, desde o ventre, e essa dança vai se potencializando com as relações, com as experiências que eu tenho dentro da minha família, e depois ela ganha outra potência dentro do meu terreiro de candomblé e dentro dos blocos afros e shows folclóricos. Então são esses lugares que de

---

<sup>68</sup> Jorge Silva Borges, professor e coreógrafo autodidata de danças negras contemporâneas.

alguma maneira participam ativamente da minha dança e me mantêm nesse lugar de dança a vida inteira. (OLIVEIRA, 2022)

Apesar de citar sua mãe como essa mestra e inspiração permanente de seu trabalho, Vânia Oliveira também reconhece os homens presentes em sua vida como figuras importantes em todo o seu processo de ensino-aprendizagem. “Meu pai é uma grande referência pra mim, meu filho é uma grande referência pra mim também. O Mulherismo também traz a importância da gente olhar para os homens como referência” (OLIVEIRA, 2022).

Eu mesma tenho entre meus primeiros mestres a presença de homens: José Calixto e Jairo Pereira, ambos baianos, que conheci no Grupo Cultural Obará, em Brasília-DF, em 2015. Eles se revezavam nas aulas, que misturavam elementos das Simbologias dos Orixás com dança moderna e contemporânea, além de outras danças brasileiras. Desde o primeiro dia em que cheguei para "aulas gratuitas de dança afro" o diretor do Grupo, também meu mestre, George Angelo dos Santos, já me colocou como protagonista de um espetáculo musical. *Aini Ará* tinha duas horas e meia de duração e todo mundo cantava, dançava, atuava e tocava ao longo da peça. Foi nesse grupo que tive contato com a ancestralidade e a espiritualidade de matriz africana por meio da minha arte. Foi durante as aulas e ensaios que adquiri o alongamento e a flexibilidade que possuo até hoje, além da disciplina de “não sentar, não deitar, não escorar depois de estar aquecida”, como ensinou George Angelo dos Santos. Somente nos anos seguintes vieram minhas mestras mulheres: Vânia Oliveira, Rosângela Silvestre, Silvana de Jesus, Celly IDD, Codazzi IDD, Naná Viana, Mariama Camara, Tainara Cerqueira, Munique Costa...

**Figura 12** - José Calixto e Joceline Gomes após aula de “balé afro moderno” no Centro de Dança do DF pela Incubadora Afrontasia no dia 10 de outubro de 2019.



Fonte: Acervo pessoal

Assim como Naná Viana, não vejo conflito nesse cenário de ter mestres homens ou mestras mulheres, pois todo ambiente de ensino e aprendizagem precisa ser, antes de tudo, saudável para a troca, seja com quem for. Meus mestres e minhas mestras me ensinaram como lhes foi possível e por essa troca sou muito grata.

### **3.3.3 O início das aulas**

As pessoas artistas colaboradoras dessa pesquisa seguiram dois caminhos para começar a dar aulas: ou em substituição de suas respectivas mestras e mestres ou em projetos sociais. Vânia Oliveira começou a dar aulas em um projeto que envolvia dança e teatro, chamado Viver com Arte, no Solar da Boa Vista, em Salvador (BA), há 20 anos. Mais tarde, ao entrar na graduação em Dança na UFBA, nos estágios, pensou: “vou dar aula das danças que eu gosto, que eu sei, que é a dança dos blocos afros”, isso antes mesmo de se tornar Rainha de Bloco Afro. A partir do momento que conquistou o título, viu que “essa é a dança que quero pra



mim”, então consolidou sua metodologia e passou a ministrar aulas, cursos e oficinas de “Dança(s) de Blocos Afro”<sup>69</sup>.

Tainara Cerqueira começou substituindo Nildinha Fonseca, pois a acompanhou durante muito tempo, em cursos distintos, não apenas no Balé Folclórico. Era assistente de sua mestra, e nesse processo de substituí-la bastante, passou a ser professora. Quando foi morar na Europa, passou a ministrar workshops, cuidar de grupos, estar à frente como coordenadora, e então “as coisas foram acontecendo organicamente”. Quando chegou a São Paulo é que realmente abriu sua própria turma, em 2018, a despeito das pessoas que a desencorajavam. Considera que este foi o início da sua carreira como professora.

Eu via que a Dança Afro, a dança melhorava a qualidade de vida da nossa gente. Fazia com que as pessoas se sentissem melhor, muita gente se emocionava porque se reconectava com coisas que nem sabia que existia dentro de si mesma, e aí quando abri a aula foi esse o intuito. Por isso que eu falo “dança afro para todos”, a chamada do meu curso é essa. E foi isso que aconteceu. Muita gente diferente, diversa, um ambiente seguro, afetuoso pra receber todos os corpos, todes, onde as pessoas poderiam dançar, se expressar, se emocionar, construir relações. (...) Dança Afro é minha vida. (CERQUEIRA, 2022)

Tainara Cerqueira busca dar continuidade a esse trabalho e capacita pessoas da sua Companhia para substituí-la em sua ausência.

É o que digo sempre pras pessoas que trabalham comigo, que fazem aula comigo, que eu preciso de vocês, preciso desse comprometimento. Eu estou fazendo esse trabalho com a Dança Afro, mas a Dança Afro não é minha. Eu não sou a Dança Afro. Sou mais uma pessoa que está colaborando para que essa dança dê certo. Mas preciso que todos vocês que estão agora de certa forma se envolvendo com esse movimento a partir de mim sintam-se comprometidos e responsáveis pela continuação desse movimento. (CERQUEIRA, 2022)

Naná Viana dá aula há nove anos e também começou substituindo outros profissionais, geralmente em projetos sociais. Segundo ela, com a prática foi possível desenvolver uma metodologia própria, que pavimentou seu caminho como professora:

<sup>69</sup> Esta é a grafia orientada pela própria Vânia Oliveira, que explica: “O “s” entre parênteses vai justamente nesse lugar que a gente tá discutindo aqui, é uma dança que parte da minha experiência, mas que leva você a mergulhar na sua própria experiência de vida e se compreender enquanto sujeito, enquanto pessoa. Então acaba gerando outras danças. Então esse “s” eu traduzo assim. Por isso que vem esse “s” entre parênteses. O “blocos” eu já trago no plural não só nesse lugar da existência dos movimentos, dos blocos afro, Ilê Aiyê, Malê Debalê, mas esses blocos afro que me leva a construir o meu bloco afro também”. (OLIVEIRA, 2022).

comecei a dar aula de dança quando começa a faltar professor dentro de projeto, porque você já é bailarino há muitos anos e fala “peraí que vou substituir um professor”, aí você começa a substituir um professor aqui, um professor ali, e aí você começa a criar uma metodologia de ensino. Você fala: como é que eu vou explicar isso? E aí depois que eu consigo organizar tudo que eu quero em uma aula eu falo: sim, eu posso dar aula, vou me especializar pra voltar a dar aula. (VIANA, 2022)

Codazzi IDD também começou a dar aulas em projetos sociais, inclusive sem remuneração: “Sempre gostei muito de ensinar o que eu sei. Independente de ser formal ou informal. Sempre gostei muito de projeto social, então já começa daí. Dava aula dentro da comunidade pras crianças do meu território, dentro do Complexo da Maré” (CODAZZI, 2022). Seu primeiro workshop remunerado foi parte da programação do Intercâmbio de Dança Angola e Brasil (Idaeb), incentivado por Iguinho IDD, um dos líderes do nosso bonde. Mais tarde, passou a substituir Taísa Machado nas aulas do projeto Afrofunk Rio, que, como já mencionado, está com as atividades pausadas. Desde então, segue com vontade de voltar a dar aulas, e continuar compartilhando seus conhecimentos.

Minha trajetória é semelhante à de Tainara, Naná e Codazzi IDD: também comecei substituindo um mestre, Hudson Olivier. Em 2017, quando conversei com ele que queria exercer profissionalmente a Dança, ele me colocou como monitora das turmas de Dancehall<sup>70</sup> que ele ministrava em duas academias de Brasília-DF. Daí para eu virar professora foi questão de meses. Pouco tempo depois, abri minhas próprias turmas em outras escolas, comecei a dar oficinas e workshops sobre outras pesquisas que desenvolvi e passei a ter uma carreira como professora de Danças Afro – tradicionais e urbanas, do continente e da diáspora.

### 3.3.4 Matriarcado é amor

A definição de Matriarcado, para todas as artistas colaboradoras dessa pesquisa, passa pelo amor. Um amor que nada tem de romântico, mas o amor conforme bell hooks, que não é apenas um sentimento, mas uma ação (HOOKS, 2021, p.55). Na verdade, um processo contínuo de escolhas, ações e práticas que visam o bem-estar do outro e de nós mesmos, pois amar passa também por reconhecer que todas as pessoas estão interconectadas e que portanto nosso bem-estar está intrinsecamente ligado ao bem-estar das pessoas à nossa volta. A autora tem diversas obras que retratam o amor como uma ação, e não como um

<sup>70</sup> Dança urbana de origem afro-jamaicana.

sentimento, o que explica este termo ter surgido em todas as descrições de Matriarcado feitas pelas artistas colaboradoras entrevistadas.

Para Vânia Oliveira, Matriarcado é:

cuidar, manter, ceder, às vezes se anular para o outro poder existir. Ser cuidada também. É um misto de coisas. Cuidar, ceder... e isso eu tô falando muito considerando todo esse... a forma como é construída a nossa sociedade, mas eu acho que o principal... A compreensão principal que eu faço do matriarcado é a gestação. Pra mim matriarcado é isso, é criar sempre. Parir o tempo inteiro. Parir conhecimento, parir gente, parir esperança, é parir. É um parto que traz muitas coisas, muitas crias, e essas crias são desde pessoas, a valores, a conhecimento, a memórias, a beleza. A beleza que carrega isso. O matriarcado constrói pra mim uma outra subjetividade, que é totalmente contracolonial, que é me colocar como mulher negra foda. Matriarcado, ele diz pra mim... porque quando eu olho pras mulheres pretas que estão ao meu lado, que vieram antes de mim e pra aquelas que estão na minha frente, não consigo traduzir de outra forma que não seja: você é puro poder, você é foda. Isso pra mim é matriarcado. (OLIVEIRA, 2022)

Tainara Cerqueira também fala sobre amor, mas preocupa-se com a sobrecarga que isso pode representar para as mulheres. Nesse sentido, para ela, Matriarcado é:

amor e responsabilidade, uma coisa do lado da outra, às vezes a responsabilidade é maior que o amor, às vezes o amor é maior que a responsabilidade. É um sistema vitorioso. Um dos poucos sistemas que deu certo desde África até aqui. E a gente tem visto muitas vezes que [quando] esse sistema é substituído ele falir, as comunidades falirem quando substituem esse lugar da mulher como a pensadora, a determinante dentro da nossa comunidade. Porém, eu acho que pode ser uma coisa hoje em dia melhorada, conversada, ressignificada pra se tornar menos pesada pras mulheres negras, pra se tornar um lugar realmente de amor, de afeto, de respeito, de continuidade, mas não de sobrecarga, de mazelas, porque também essas mulheres ficaram doentes por suportar tantas coisas acreditando que elas eram obrigadas a suportar tudo isso, se não tudo ia dar errado. (CERQUEIRA, 2022)

A definição de Naná Viana já foi citada no capítulo I, mas ela complementa, destacando a importância das trocas: “Matriarcado tá no simples da vida, no sentir, se propor como vou trocar com o próximo que tá perto de mim, vou propor a trocar no amor, no carinho, com atenção, valorizando a parte que ele tem e me valorizando também. Acho que o matriarcado tá no processo de trocas sociais, interpessoais” (VIANA, 2022).

Codazzi IDD também tem registrada sua interpretação de Matriarcado no capítulo I, e falou da necessidade do amor para perseverar na vida artística, definindo seu próprio trabalho como:

resistência, tanto pra manter a cultura, a cultura funk, a cultura afro, a cultura preta, e tanto pra ser mulher e resistir dentro dessas culturas. E

ultrapassar diversas coisas, desde o machismo, ao assédio, a tudo assim. Acho que resistência é a melhor palavra, porque acho que engloba tudo. Tanto resistir de ser artista no dia a dia e ter que dar conta, é muita resistência e muito amor também, eu amo muito o que eu faço, porque se não fosse amor eu não tava mais trabalhando com isso não. A gente trabalha com isso por amor, né? Porque se fosse por dinheiro não tava aqui não. E aí são duas coisas que andam de mãos dadas: o amor e a resistência. (CODAZZI IDD, 2022)

São muitos os pontos em comuns entre as trajetórias das artistas interlocutoras e entre suas trajetórias e a minha. Nossas turmas, nossos mestres, a forma como começamos a dar aulas e nosso amor matriarcal nos moveram até que nos encontrássemos pelas encruzilhadas da vida. A pesquisa corporal, teórica, escrita, tudo ao mesmo tempo, desenvolvida desde 2015, me moveu por caminhos que me permitiu essas conexões, essas entrevistas, este trabalho, e tornou possível também a construção de uma oficina que reuniu tudo que já foi dito até aqui.

#### 3.4 OFICINA “MATRIARCADO E ORALIDADE NAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS” EM BRASÍLIA

Inicialmente, o título deste trabalho seria “Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras”. Este foi o título provisório até meados de 2021, quando os componentes curriculares nos faziam reescrever e modificar algumas percepções sobre nossos projetos – incluindo nossos títulos. Já estava no segundo semestre do mestrado e não havia perspectiva de subsistência ganhando apenas a bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que não passava por reajuste desde 2013. Foi então que decidi inscrever o projeto da dissertação na categoria Pesquisa Cultural no Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), para subsidiar a compra de livros, o pagamento da internet para as reuniões de orientação e entrevistas, o pagamento das passagens e hospedagem para a defesa, além de uma bolsa mensal (menor que um salário mínimo) por um ano. Em contrapartida, o projeto previa a criação de um site para compartilhar os resultados da pesquisa ([www.matriarcadoedancasafro.com.br](http://www.matriarcadoedancasafro.com.br)), a doação dos livros para um espaço cultural da minha quebrada (Ceilândia) e a realização de uma oficina com duração de três dias no Centro de Dança do DF. A ideia era realizar a oficina após a defesa da dissertação, mas é aquele ditado: a vida é o que acontece enquanto fazemos planos. A dissertação ainda não estava finalizada, mas o cronograma do projeto já estava próximo do fim e a oficina precisava ser realizada.

Nos dias 01, 07 e 08 de abril de 2023, das 14h às 16h, foram realizadas as aulas da oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras. Foram 100 pessoas inscritas, sendo que no primeiro dia 34 pessoas estavam presentes e nos últimos dois dias, 30 pessoas. Apenas dois homens participaram das aulas, e não foram nos três dias. Segue o relato de cada dia de oficina, que conta com o suporte da minha própria memória e dos registros nas minhas redes sociais pessoais e do projeto.

### **3.4.1 Matriarcado**

No primeiro dia, tivemos um momento de debate sobre o conceito de Matriarcado, onde também discutimos patriarcado, matricentralidade, matrifocalidade, poligamia e outros conceitos relacionados, presentes no primeiro capítulo dessa pesquisa; e um momento prático, em que estudamos movimentações que remetem aos conceitos conversados. Movimentações que remetem ao poder feminino, matriarcal, plantio e colheita (mulheres que descobriram a agricultura, segundo Cheikh Anta Diop), Mulheres Pássaros (Iyami Oxorongá e o poder das mulheres), o poder de servir à sua comunidade (rainhas guerreiras), faraós mulheres e o legado de sabedoria e poder presente nas mães/matriarcas. Foi proposto às pessoas participantes que conversassem com suas mães, matriarcas da família ou figuras maternas sobre seu processo de gestar, gerar e nutrir (biologicamente ou não), identificando os elementos que compõem o matriarcado conforme conceituado em aula, e trazer uma sequência de movimentos que represente o depoimento da pessoa consultada.

Essa atividade foi proposta a partir de estudos que demonstram a influência das experiências durante a gestação em gerações de mulheres. No capítulo I, falamos sobre a matrilinearidade genética, e a transmissão de material genético entre a mãe e fetos com útero. A questão é: todos os óvulos que serão liberados ao longo de uma vida já estão formados no útero desse feto, que se encontra, por sua vez, dentro do útero de sua mãe. Ou seja, nós já estávamos, em potencial, no útero de nossas avós maternas. Sendo assim, as experiências vividas durante a gestação de nossas avós maternas, direta ou indiretamente, contribuíram para sermos quem somos hoje. Sendo assim, ao propor esse momento, considere o fato de que muitas pessoas (como eu mesma) não dispõem mais de suas avós maternas vivas,

conseguindo saber apenas do relato de suas mães, o que já compõe um nível de autoconhecimento importante.

**Figura 13** - Participantes do primeiro dia da Oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras no Centro de Dança do DF (Brasília-DF).



Fonte: Acervo pessoal

### 3.4.2 Oralidade

Já começamos o segundo dia de atividades com a apresentação desses relatos em forma de movimento. Duas mulheres se voluntariaram para contar e dançar suas histórias. Foram relatos longos, íntimos, profundos, emocionantes, potentes e criativos, com uma força quase terapêutica para muitas pessoas, tanto para as que contaram quanto para as que ouviram, revelando a força da oralidade. Também contei a minha história. Também fiz o “dever de casa”. Estando em Brasília, minha cidade natal, perguntei para a minha mãe sobre como foi minha gestação. Minha mãe engravidou de mim aos 40 anos. Mas, diferente do que eu imaginava, ela descreveu que “foi uma gravidez muito tranquila”. A concepção ocorreu durante uma viagem em que a família inteira (ela, meu pai e meus dois irmãos) fizeram ao Maranhão no Carnaval. Sim, sou filha do Carnaval, escorpiana quase sagitariana, nascida em novembro. Comigo seriam três filhos para dois imigrantes nordestinos sustentarem em uma economia em frangalhos (final da década de 1980). De acordo com a minha mãe, meu pai não gostou da ideia assim que soube. Eles brigaram e ele “culpou” a minha mãe pela gravidez. Minha mãe não baixou a cabeça nem o astral, e ficou tranquila, como sempre, confiante de que tudo

daria certo. Com o tempo, ele pediu desculpas e passou a amar muito a filha caçula, que nasceu enorme, parecendo “um bebê que já tinha vários meses”, nas palavras da minha mãe.

Saber dessa história me revelou uma coisa muito importante sobre mim: eu passei minha vida inteira tentando provar para o meu pai que eu valia a pena. “Olhe pra mim, eu tiro boas notas”, “eu não dou trabalho”, “sei brincar sozinha”, “aprendi a ler na creche”, “sou inteligente como você”, “gosto das mesmas músicas que você”. Isso se refletiu em outros relacionamentos com homens, relacionamentos afetivos em que eu tentava “provar o meu valor” agradando esses homens. Meu pai escrevia poesias e seu sonho era publicar em um jornal. Me tornei jornalista. Ele gostava de tudo organizado e limpo, me tornei perfeccionista. Haja terapia. Sou grata por poder compreender esses aspectos da minha personalidade e mais grata ainda pelo pai que tive, que, como qualquer ser humano, comete erros. Eu também cometo, e agora posso conviver com eles de forma mais tranquila, pois sei a origem desse sentimento de inadequação. Conclusões que uma conversa sobre minha própria gestação pode proporcionar. Já pensou quanta cura pode acontecer se todo mundo fizer esse exercício?

Neste dia, conversamos sobre o conceito de oralidade, conforme debatido no capítulo II desta pesquisa. Oralidade não apenas como palavra, mas como dança, música, tambor, moda, tudo aquilo com o qual podemos aprender pela experiência. Foi a forma que muitas das nossas histórias foram preservadas e chegaram até nós. A forma como essas mulheres, eu inclusa, contaram e recontaram suas histórias. Este foi um dia em que pudemos aprender mais sobre nós a partir do contato com nossas mais velhas. Afinal, outro princípio do Matriarcado é a senioridade, ou seja, antiguidade é posto, e o respeito às pessoas mais velhas precisa vir em primeiro lugar. Olhar para trás, resgatar o que ficou para seguir em frente com mais segurança. Isso relembra o Adinkra<sup>71</sup> Sankofa<sup>72</sup> e esse é um movimento que precisamos e podemos fazer sempre que necessário.

<sup>71</sup> Adinkra é “um conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. O adinkra, dos povos acã da África ocidental (notadamente os asante de Gana), é um entre vários sistemas de escrita africanos, fato que contraria a noção de que o conhecimento africano se resume apenas à oralidade”. IPEAFRO, s.d. Disponível em: < <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/> >. Acesso em 08 maio 2023.

<sup>72</sup> Sankofa é o Adinkra referente ao provérbio: *Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi*; que significa: Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. São Paulo: Cobogó, Ipeafro: 2022. p.27.

A dança que trabalhamos neste dia foi a Yankadi, parte de um grupo de danças da Guiné Conakry chamado Guine Fare, que celebra as mulheres e a energia feminina. Tenho estudado essa dança em São Paulo, especialmente com Vitor Diaz e Mariama Camara, uma dança que aborda a sensualidade e a feminilidade a partir de referenciais africanos do continente. Trata-se de uma dança de sedução, com movimentações que remetem ao útero e aos seios, ou seja, o gerar e o nutrir, características das mães e matriarcas que são estendidas à vida de uma comunidade – base do matriarcado, segundo Cheikh Anta Diop.

**Figura 14** - Sequência apresentando uma movimentação da dança Yankadi, praticada na segunda aula da oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras. Fotos e edição: Lua Costa.



Fonte: Acervo pessoal

Essa aula foi realizada no feriado cristão da Sexta-feira Santa, dia em que se celebra a crucificação de Jesus Cristo. Havia o temor de que as pessoas não iriam, mas essa profecia não se cumpriu. Foi um dia mais silencioso, pois o Centro de Dança abriu somente para a nossa oficina, o que tornou tudo ainda mais especial. Tendo em vista que a próxima aula já seria no dia seguinte, convidei as pessoas



participantes a trazerem um objeto que representasse como foi essa jornada de três dias de imersão nesse tema.

### 3.4.3 Danças Afro-brasileiras

Diferente dos outros dois dias, o terceiro dia teve início com a Dança Afro-brasileira. Dançamos a Simbologia dos Orixás, em especial movimentações das orixás femininas Iansã e Oxum. Após uma hora de prática, conversamos sobre os muitos nomes e estéticas possíveis para a dança criada a partir de referências pretas deste lado do oceano: Danças Afro-brasileiras, Danças Afro, Danças Afrodiaspóricas, Danças Negras, Dança Negra Contemporânea, Dança Afrocontemporânea, Danças Urbanas... e continuam surgindo, mudando, se reinventando. Dançamos muitas histórias e cada uma tem um nome diferente. Somos diversos e plurais, e nossos corpos e nossas danças mostram bem isso.

Em seguida a esse debate, sentados em círculo, começamos a apresentar os objetos e seus significados. Mais um momento de grande emoção, com objetos que retratavam ancestralidades africanas, indígenas, contatos refeitos com mães, avós, até mesmo pais. Depois dançamos com esses objetos, ao som de uma música sobre Oxum, encerrando nossa oficina. Antes disso, uma criança de 11 anos, Serena Pereira da Costa, filha de Ana Luiza Pereira Miguel, uma das participantes da oficina, me presenteou com uma pulseira com a seguinte descrição: “fiz pra você, não é pra tirar nunca mais, tá”? Era uma pulseira feita de miçangas coloridas, elementos como frutas e sorvetes, e escrita duas vezes: Jô. Sua mãe me explicou posteriormente pelo WhatsApp como surgiu essa pulseira: “Serena chegou em casa dizendo que achou muito forte a frase sobre a troca, se não damos algo em troca então é roubo e começou a fazer a sua pulseira como agradecimento por ter aprendido tanto”.

Sempre falo esse ditado iorubá em minhas aulas: “A banca do mercado tem dois lados. Se você vem e não deixa nada, você está me roubando.”<sup>73</sup> Mencionei esse ditado na segunda aula. Serena guardou essa informação, foi para casa, e me confeccionou um presente que faço questão de usar “pra sempre”, como prometi que faria. Essa pulseira colorida me lembra que uma mãe levou sua filha para a oficina sobre Matriarcado – esta oficina sendo a minha própria filha, meu projeto, um

---

<sup>73</sup> Disponível em: < <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/percursos-da-ponte-para-c%C3%A1> >. Acesso em 09 maio 2023.

dos meus legados até aqui. Essa pulseira me lembra que estou construindo algo que uma geração depois da minha já compreende e materializa, portanto, já pode passar adiante. Essa pulseira me lembra que a morte não é o fim, o fim é o esquecimento. Essa pulseira me lembra que não serei esquecida. Há uma pulseira com o meu nome na lembrança de Serena, que nunca se esquecerá que a banca do mercado tem dois lados. Esta pesquisa, este mestrado, este projeto do FAC já deram seus frutos. Me sinto realizada e plena. Sou grata.

**Figura 15** - Pulseira confeccionada por Serena Pereira da Costa e entregue no último dia da Oficina Matriarcado e Oralidade nas Danças Afro-brasileiras.



Fonte: Acervo pessoal

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entrei no mestrado não para começar a pesquisar sobre esse tema, mas para registrar e sistematizar o que eu já havia pesquisado desde 2015. Descobri muito mais coisas. Encontrei pelo caminho danças, aulas, oportunidades, lugares, pessoas que acrescentaram e retiraram conceitos, opiniões, preconceitos, ideias, não necessariamente nessa ordem.

A questão da identidade de gênero nas obras das minhas referências sobre matriarcado foi um ponto delicado que não tive o tempo e os recursos necessários para aprofundar nesta pesquisa. A pauta da transgeneridade está muito presente na minha vida cotidiana, por conta da minha presença na Cultura Ballroom, e também se manifestou fortemente ao longo deste trabalho. Não apenas a partir da encruzilhada com os autores, mas também com a transição de Codazzi IDD ao assumir-se uma pessoa não-binária durante a escrita. Percebi que esse é um debate que preciso provocar entre as referências que já consultei e produções mais recentes, que tenham como foco as especificidades que esse tema exige. Dedicarei mais tempo e espaço em meus próximos trabalhos para abordar essa encruzilhada entre matriarcado e identidade de gênero, a fim de contemplar possibilidades de matrigestão e matripotência que as referências consultadas para esta pesquisa não conseguiram abordar.

Outro tópico com o qual me deparei ao entrevistar Tainara Cerqueira, Naná Viana, Nildinha Fonseca e Zebrinha foi a questão dos termos do balé presentes nas salas de aula de Danças Afro. Uma prática que remete à sistematização feita por Mercedes Baptista, a partir de sua própria formação clássica e moderna. A tendência é que as discípulas sigam seus mestres e repliquem em suas aulas o formato das aulas que fizeram. É compreensível que Tainara e Naná usem esses termos por terem a mesma trajetória de seus mestres: Nildinha e Zebrinha, que fizeram primeiro balé e depois as Danças Afro. Percurso semelhante ao feito por Mercedes Baptista.

Apesar da minha trajetória também compreender mestres e mestras que fizeram esse caminho, optei por seguir outra rota nessa encruzilhada, e adoto outros termos, com outras referências. Em minhas aulas de Danças Afro, Passinho, Vogue, Hip Hop ou outras estéticas utilizo termos em português, gírias, outras palavras que remetam ao movimento proposto e que não remetam ao balé. Isso por compreender

que o balé não precisa ser a única referência de terminologia que explique posicionamento de pés (primeira posição, segunda posição...). Muito menos que a única forma de falar “agachamento” na dança seja o termo que o balé utiliza para tal. Lélia Gonzales (1984, p.235) nos diz que falamos “pretuguês” – um português com fortes influências africanas. Esse é o idioma que quero falar em sala de aula.

De forma alguma estou desmerecendo ou desprezando o conhecimento que o balé traz para o corpo, a arte e as aulas das pessoas citadas. Aqui estou apenas justificando a minha própria escolha didático-pedagógica. Até porque, Nildinha e Zebrinha explicaram muito bem o motivo pelo qual utilizam esses termos, elucidando uma dúvida antiga que eu tinha e que este trabalho me deu a oportunidade de tirar. Se a questão é que as Danças Afro ainda não possuem uma terminologia própria, talvez seja o caso de criarmos. Esse pode ser o legado que esta geração vai deixar para as próximas.

O Passinho Foda já possui um vocabulário registrado na apostila da prova teórica para obtenção de registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) com mais de 30 nomes de bases, tais como: Cruzada, Entortada, Caidão, Embolada. Termos que traduzem não apenas o movimento, mas uma estética preta e periférica em que a palavra forma a imagem do passo. “Entortada”, inclusive, é um movimento em que a pessoa fica na ponta dos dedos do pé, como no balé, mas sem as sapatilhas. No termo utilizado no Passinho, o destaque não é a “ponta” e nem o calçado, e sim o fato da pessoa “entortar” o pé. Uma dança que está completando 20 anos compreendeu o desafio de autonomear-se e autodefinir-se (como o Mulherismo Africana sugere) e criou uma terminologia própria, algo que pode servir de inspiração para outras Danças Negras que surgiram em território brasileiro. Nosso pretuguês é diverso, assim como nossas danças. Sendo assim, acredito que é possível criar essa terminologia e nos autonomear, a fim de termos total domínio de nossas criações, como uma mãe que dá nome aos seus filhos e filhas.

Partindo do tema principal dessa pesquisa, concluímos que o Matriarcado e a Oralidade não apenas influenciam como **fundamentam** o ensino e a disseminação das Danças Negras no Brasil, pois foi por meio das matriarcas e da tradição oral que muitos saberes foram preservados na travessia atlântica e repassados neste território. O terreiro foi o espaço sagrado em que a filosofia africana encontrou um solo fértil para se multiplicar, e foi embaixo dessa árvore que mesmo os não devotos encontraram uma sombra para ouvir e recontar histórias.

Mulheres, homens, pessoas não-binárias, mães, filhas, tias, avós, pessoas que encontraram na senioridade e no respeito às mais velhas uma forma de perpetuar sua existência no mundo. Independentemente de gênero ou sexo atribuído ao nascer, há uma hierarquia a ser respeitada e que passa pelas pessoas mais velhas, pela matrigestão e pela matripotência, algo mais forte do que a ligação biológica, apesar da importância que esta também tem na criação dos laços e das heranças materiais e imateriais.

A oralidade como memória, música, dança, moda é o suporte que manteve nossas histórias circulando, cruzando os oceanos, indo e voltando, gingando até que chegassem a nós. Nossas danças contam histórias que já foram contadas e que seguem sendo recontadas, sempre ganhando novos elementos a partir das novas referências que se cruzam.

Reconheço a importância das mulheres na minha formação e na minha caminhada até aqui, pois eu sou elas, e elas sou eu. Registro seus saberes não porque é preciso, mas porque EU preciso. Eu preciso lembrar este percurso até aqui, para saber de onde continuar e a que dar continuidade. Sou porque somos e permaneceremos sendo enquanto formos lembradas.

Foi uma longa jornada que seguirá seus próprios passos, proporcionando a quem ler mais conhecimento sobre a própria história, sobre a própria trajetória, sobre a corporalidade construída neste território que tanto maltratou e ainda maltrata as cosmopercepções indígenas e africanas.

O Matriarcado e a Oralidade fundamentam as Danças Negras e as possibilidades de ser e existir nesse território chamado Brasil, ainda que ele os negue por seu pacto colonial.

Seguiremos registrando, denunciando e apresentando todos os elementos que comprovam que estivemos aqui, estamos aqui e não vamos a lugar nenhum. Por nós, por amor.

## REFERÊNCIAS

ADESINA, Jimi. Práticas da Sociologia Africana: Lições de endogeneidade e gênero na academia. In: SILVA, Tereza Cruz e; COELHO, João Paulo Borges; SOUTO, Amélia Neves de (Orgs.). **Como Fazer Ciências Sociais e Humanas em África**: questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas (Textos do Colóquio em Homenagem a Aquino de Bragança). Dakar: CODESRIA, 2012, p. 195-210.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi Adichie. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AJAGUNAN, Raimundo Nunes de Oliveira. Reflexões sobre o processo de pesquisa-criação-ensino materializada por meio da escrita autoral do livro “Exu, caminhos de orientação: Saberes de tradição Ijexá, afro-geografias de um ogan”. In: **Abatirá Revista de Ciências Humanas e Linguagens**. Bahia: Universidade do Estado da Bahia, jan-jul 2021. nº 3. p. 205-220.

**ALMA no Olho**. Direção Zózimo Bulbul. Intérprete: Zózimo Bulbul. 1974. (11 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RTQLaxiokBA&t=315s> >. Acesso em: 14 mar. 2021.

AMADIUME, Ili. Gênero e economia [o século XIX]. In: ALVES, Miriam Cristiane (org) et al. **Matripotência e Mulheres Olúsó**: memória ancestral e a enunciação de novos imaginários. Porto Alegre: Rede Unida, 2021.

\_\_\_\_\_. **Male Daughters, Female Husbands**: Gender and Sex in an African Society, London: Zed Books, 2015.

\_\_\_\_\_. **Reinventing Africa**: Matriarchy, Religion and Culture. Interlink Publishing Group, 1997.

ANI, Marimba (Dona Richards). **Yurugu**: Uma Crítica Africano-Centrada do Pensamento e Comportamento Cultural Europeus. Tradução de Esta Hora Real. New Jersey (EUA): Africa World Press, Inc., 1994. Disponível em: < <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/> >. Acesso em: 15 ago. 2019.

ARAÚJO, Marcele Juliane Frossard de. **Distopia**. Disponível em: < <https://www.infoescola.com/filosofia/distopia/> >. Acesso em: 07 mar. 2021.

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.

A última abolição. Direção: Alice Gomes. Produção de Gávea Filmes, Esmeralda Produções, GloboNews, Globo Filmes, TV Escola. Brasil: Pipoca & Filmes, 2018. Mídia digital. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kL0rrloljVo> >. Acesso em 09 jan 2023.

AZEVEDO, Vanda Alves Torres. **Ìyàmi**: símbolo ancestral feminino no Brasil. Orientador: Prof. Drº. Ênio José da Costa Brito. 2016. 153 p. Dissertação (Mestrado)

– Ciência da Religião, PUC-SP, São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/1982/1/VandaAzevedo.pdf> >. Acesso em 13 maio 2022.

BARASHANGO. Ishakama. **African Woman: The Original Guardian Angel**. Washington: New Edition, 2001.

BBC. **Projeto de lei de criminalização do funk repete história do samba, da capoeira e do rap**. 29 jul. 2017. In: G1. Disponível em: < <https://g1.globo.com/musica/noticia/projeto-de-lei-de-criminalizacao-do-funk-repete-historia-do-samba-da-capoeira-e-do-rap.ghtml> >. Acesso em: 03 abr. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v

BENTO, Emanuel. **Projeto de Lei quer proibir 'passinho' nas escolas públicas de Pernambuco**. In: Diário de Pernambuco. 06 set. 2019. Disponível em: < <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/09/projeto-de-lei-quer-proibir-passinho-nas-escolas-publicas-de-pernamb.html> >. Acesso em: 04 abr. 2022.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. EDUFBA: 2012.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 31 dez. Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html> >. Acesso em: 15 mar 2022.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Processos como lógica de composição na dança e na história**.

BUTLER, Judith. Levante. In: **Levantes**. HUBERMAN, Georges Didi (Org.). Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza Bosco; Eric Hereault. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Pâmela. **Percursos da ponte pra cá**. Disponível em: < <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/percursos-da-ponte-para-c%C3%A1> >. Acesso em 09 maio 2023.

CASA da tia Ciata. **Quem foi Tia Ciata**. Disponível em: < <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia> >. Acesso em 02 mar 2023

CHERRY, Kittredge. **William Dorsey Swann: Ex-slave fought for queer freedom in 1880s as America's first drag queen**. 2023. Disponível em: < <https://qspirit.net/william-dorsey-swann-queer/> >. Acesso em: 03 maio 2023.

CHIMAMANDA Adichie: o perigo de uma única história. In: **TED**. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg> >. Acesso em: 10 abr. 2022.

CIPRIANO, Nathalia Grilo. **Revista diCheiro**. Ed. I. Digital. Maio 2020a.

\_\_\_\_\_. **Revista diCheiro**. Ed. III. Digital. Julho 2020b.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança negra no contexto social brasileiro e na educação**. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CONRADO, Amélia. Afro-Brazilian Dance as Black Activism. In: SUÁREZ, Lucía M.; CONRADO, Amélia; DANIEL, Yvonne. **Dancing Bahia: Essays on Afro-brazilian Dance, Education, Memory, and Race**. Intellect Bristol: UK/Chicago, USA, 2018. p. 17-35. PDF.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos feministas** 1, 2002, p.171-189.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIOP, Cheikh Anta. **A Unidade Cultural da África Negra: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica**. Coleção Reler África. Luanda, Angola: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014. (PDF)

DISTOPIA, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021. Disponível em: < <https://dicionario.priberam.org/distopia> >. Acesso em: 07 mar. 2021.

DOCUMENTARY Educational Resources. **Moviment (R)evolution África** (A story of an Art form in four Acts). Youtube, 2009. 1 vídeo (3.23 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XnbL5xiwWGI> >. Acesso em: 28 mar. 2021.

DOVE, Nah. **Definindo uma Matriz Materno-Centrada para Definir a Condição das Mulheres**. Trad. Wellington Agudá. PDF. Disponível em: < <https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/12/definindo-uma-matriz-materno-centrada-para-definir-a-condiccca7acc83o-das-mulheres-nah-dove-pdf.pdf> >. Acesso em 14 abr 2020.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FARELLI, Maria Helena. **Balangandãs e figas da Bahia: o poder mágico dos amuletos**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1981.

FERRAZ, Fernando Marquez Camargo. **Danças negras: historiografias e memórias de futuro**. Disponível em: < [https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22/Dan%C3%A7as+negras.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT\\_TO=url&CACHEID=7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22](https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22/Dan%C3%A7as+negras.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22) >. Acesso em: 10 nov 2022.



\_\_\_\_\_. **Danças Negras**: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. In: Revista Eixo. Brasília. v. 6. n. 2 (Especial). nov. 2017. Disponível em: < <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/523/287> >. Acesso em: 10 nov 2022.

\_\_\_\_\_. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. 2012. 291 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/110346> >. Acesso em: 13 jan 2023

FAUSTINI, Marcus (org.). **Cabeças da periferia**: Taísa Machado, o afrofunk e a ciência do rebolado. Cobogó, 2020.

FESTIVAL Extra. **O Samba do crioulo doido de Luiz de Abreu**. Youtube, 2010. 1 vídeo (9.35 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6wZWOZASfF4> >. Acesso em: 21 mar. 2021.

FONSECA, Mariana Bracks. **Poderosas Rainhas Africanas**. São Paulo, Ancestre: 2021.

FORSYTH, Louise H. Pelo resgate do corpo das mulheres e das meninas, até hoje sob o olhar dos outros na cultura popular das sociedades patriarcais. In: **Labrys estudos feministas**. Brasília, nº 3, janeiro/julho 2003.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Revista Cena**. Porto Alegre: UFRGS, fev. 2009. nº 7. p. 85-95.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. **O futuro será negro ou não será**: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. In: Imagofagia - Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 17, 2018. Disponível em: < <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535> >. Acesso em 07 mar. 2021.

FUNDAÇÃO Cultural Palmares. **Personalidades Negras** – Tia Ciata. Disponível em: < [https://www.palmares.gov.br/?page\\_id=26916](https://www.palmares.gov.br/?page_id=26916) >. Acesso em: 24 fev 2023.

\_\_\_\_\_. **Diáspora africana, você sabe o que é?** Disponível em: < <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/diaspora-africana-voce-sabe-o-que-e> >. Acesso em 10 jun 2023.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**. Rio de Janeiro: Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: <

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf) >. Acesso em 12 set 2023.

GOODY, Jack; WATT, Ian. **As consequências do letramento**. São Paulo: Paulistana, 2006.

GUIMARÃES, Juca. Brasil criou primeira lei antirracista após hotel negar hospedagem a dançarina negra americana. In: **Alma Preta Jornalismo Preto e Livre**. Disponível em: < <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/brasil-criou-primeira-lei-antirracista-apos-hotel-negar-hospedagem-a-dancarina-negra-americana> >. Acesso em: 03 mar 2023.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. 3 ed. São Paulo: Palas Athenas, Acervo África, 2013.

\_\_\_\_\_. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). **História Geral da África I: Metodologia e Pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010.

HAN, Byung Chull. **A Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: RJ, Vozes, 2015.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF, 2013.

\_\_\_\_\_. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021.

HOMENS resistem melhor a desejo por comida, diz estudo. In: **G1**. 20 jan. 2009 Disponível em: < <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL964347-5603,00-HOMENS+RESISTEM+MELHOR+A+DESEJO+POR+COMIDA+DIZ+ESTUDO.html> >. Acesso em: 19 abr. 2022.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Mulherismo Africana: recuperando a nós mesmos**. São Paulo: Ananse, 2021.

IPEAFRO. Adinkra. s.d. Disponível em: < <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/> >. Acesso em 08 maio 2023.

JMJASMIN. **Economia da Doação** - Estudos do Matriarcado - Heide Göttner-Abendroth. Youtube, 2014. 1 vídeo (28 min). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ult-rtvF2F8> >. Acesso em: 10 abr. 2022.

JOHNSON, J. 2016. Matriliney. In: **The Cambridge Encyclopedia of Anthropology** F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez & R. Stasch (orgs). Disponível em: <<http://doi.org/10.29164/16matriliney>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KATZ, Helena. Por uma teoria crítica do corpo. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; CASTILHO, Kathia. **Corpo e Moda: Por uma compreensão do contemporâneo**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2008, p. 69-74.

KODJO, Edem; CHANAIWA, David. Pan-africanismo e libertação. In: MAZRUI, Ali A (Ed.). **História Geral da África VIII: África desde 1935**. Brasília: Unesco, 2010.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LANDES, Ruth. **Cidade das Mulheres**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. RJ: Garamond, 2011.

LIMA, Karina. **Você conhece a pioneira do Hip Hop?**. Disponível em: < <https://brasamag.com.br/voce-conhece-a-pioneira-do-hip-hop/> >. Acesso em: 02 mar 2023.

LODY, Raul. **Pencas de balangandãs da Bahia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1988.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2000.

MÃE pula no poço e salva filho de afogamento em Franca, no interior de São Paulo. **G1**, São Paulo, 22 jan. 2007. Disponível em: < <https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1925-5605,00-MAE+PULA+NO+POCO+E+SALVA+FILHO+DE+AFOGAMENTO+EM+FRANCA+NO+INTERIOR+DE+SAO+P.html> >. Acesso em: 18 abr. 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2 antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

MARTINS, Leda. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESTRE King. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king> >. Acesso em: 28 de junho de 2023. Verbete da Enciclopédia.

MONTEIRO, Marianna. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid (org.). **Húmus** 4. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. Disponível em: < [https://rfp.sesc.com.br/moodle/pluginfile.php/2756/mod\\_folder/content/0/Prof\\_Rouse\\_Texto%209\\_D.%20Afro-%20dan%C3%A7a%20moderna%20brasileira.pdf?forcedownload=1](https://rfp.sesc.com.br/moodle/pluginfile.php/2756/mod_folder/content/0/Prof_Rouse_Texto%209_D.%20Afro-%20dan%C3%A7a%20moderna%20brasileira.pdf?forcedownload=1) > Acesso em: 10 dez 2022.

MOREIRA, Núbia Regina. **A organização das feministas negras no Brasil**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

MORGAN, Marjorie. **From slavery to voguing**: the House of Swann. 2021. Disponível em: < <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/stories/slavery-voguing-house-of-swann> >. Acesso em: 03 maio 2023.

MOTA, Camilla Veras. **13 de maio**: como dois Estados brasileiros aboliram a escravidão antes de 1888. In: BBC News Brasil. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-48234172> >. Acesso em: 06 set 2023.

MUNANGA, Kabenguele. “Negritude e identidade no Brasil”. “Críticas”. In: MUNANGA, Kabenguele. **Negritude**: usos e sentidos. 4ª ed. São Paulo: Autêntica, 2019. p.11-34, p.55-76. (PDF)

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Guerreiras da Natureza**: Mulher negra, religiosidade e ambiente. Coleção Sankofa volume 3. Selo Negro. 2008.

\_\_\_\_\_. **O tempo dos povos africanos**: Suplemento didático da linha do tempo dos povos africanos. Brasília: Ipeafro, Secad/MEC, Unesco, 2007.

\_\_\_\_\_; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. São Paulo: Cobogó, Ipeafro: 2022.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Sobre os candomblés como modo de vida**: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. Ensaios Filosóficos, Volume XIII – Agosto/2016. Disponível em: < [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/wanderson\\_flor\\_-\\_sobre\\_os\\_candombl%C3%A9s\\_como\\_modos\\_de\\_vida\\_imagens\\_filos%C3%B3ficas\\_entre\\_%C3%81fricas\\_e\\_brasis.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/wanderson_flor_-_sobre_os_candombl%C3%A9s_como_modos_de_vida_imagens_filos%C3%B3ficas_entre_%C3%81fricas_e_brasis.pdf) >. Acesso em 19 jan 2023.

NETO, F. Rivas; RIVAS, Maria Elise G. B. M; CARNEIRO, João Luiz. **Teologia da tradição oral**. São Paulo: Arché Editora, 2014.

NOGUERA, Renato. **Mulheres e Deusas**: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Hugo. **Vem ni mim que eu sou passinho**: A dança passinho foda na confluência entre redes sociais, arte e cidade. Rio de Janeiro: 2ml design, 2021.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **ARA-ÌTÀN**: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher... Orientadora: Profª Dra. Gilsamara Moura. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkè. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de wanderson flor do nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

\_\_\_\_\_. **Matripotência**: Ìyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. In: What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. (PDF)

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. In: **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas. v.1, n.28. Florianópolis, 2017. p. 159-179. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017159/6931>>. Acesso em: 21 mar. 2021. (PDF)

PENA, Rodolfo F. Alves. "Aspectos Naturais da África – Clima e Vegetação"; Brasil Escola. Disponível em: < <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/aspectos-naturais-Africa-clima-vegetacao.htm> >. Acesso em: 19 abr. 2022.

PEREIRA, Sayonara; COSTA, Daniel Santos. **Corpo, festa e performatividade**: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular brasileira. In: Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 43 a 55.

PORQUE as mulheres sentem mais frio do que os homens". In: **BBC News Brasil**. 14 fev. 2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43063409> >. Acesso em: 19 abr. 2022.

PORTILHO, Érica. **Matriarcado Afreekana**: Narrativas Cruzadas: do Ventre Negro ao Brasil. Orientadora: Eneida Leal da Cunha, D. Sc. 2019. 139p. Dissertação (Mestrado) – Relações Étnico-Raciais, Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação – DIPPG, Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais – PREPER, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2019.

PRINCIPIA. Intérprete: Emicida, Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira, Pastoras do Rosário. Compositores: Emicida, Nave. In: AMARELO. [Compositor e intérprete]: Emicida. Brasil: Sony Music Entertainment Brasil LTDA sob licença exclusiva de Laboratório Fantasma, 2019. Mídia digital.

RAMOSE, Mogobe B. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. In: RAMOSE, Mogobe B. **Ensaio Filosóficos**, Volume IV - outubro/2011. Disponível em: < [http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE\\_MB.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf) >. Acesso em: 10 mar. 2022.

RIBEIRO, Alessandra. **Jongo e ancestralidade**: Salvaguarda e preservação sob olhar dos detentores. São Paulo: Associação do Jongo Dito Ribeiro, 2021.

RIBEIRO, Dindara. **Mercedes Baptista**: primeira bailarina negra a criar coreografias para o Salgueiro. In: Alma Preta: Jornalismo preto e livre. 16 fev 2023. Disponível em: < <https://almapreta.com.br/sessao/cultura/mercedes-baptista-primeira-bailarina-negra-a-criar-coreografias-para-o-salgueiro> >. Acesso em 02 mar 2023

RIBEIRO, Katiúscia; IGNACIO, João Paulo. **A ética da serenidade**: Um caminho para Maat a partir de Ubuntu. Curso introdutório de filosofia africana. Material didático. Unidade VI. S/D. (PDF)

ROMÃO, T. L. C.. **Sincretismo religioso como estratégia de sobrevivência transnacional e translacional**: divindades africanas e santos católicos em tradução. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 57, n. Trab. linguist. apl., 2018 57(1), jan. 2018. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/tla/a/BYNWpsPRxzMYh4gGGCwH5Vk/?lang=pt#> >. Acesso em: 07 dez 2022.

RUFINO, Luis. **Performances Afro-diásporica e Decolonialidade**: O saber corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. Revista Antropolítica, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016. PDF.

SANTIAGO, Lilian; MONTEIRO, Marianna (dir). **Balé de pé no chão**. YouTube, 2005. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU> >. Acesso em: 05 ago 2022.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCT/UNB, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Edileusa. **Dança de expressão negra**: um novo olhar sobre o tambor. Repertório, Salvador, nº 24, p.47-55, 2015. PDF.

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura dos Ballroom**. 180 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 2018.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2013. Batá: ritual, vida e arte na tradição africana. p. 67-91. PDF.

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé**: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse”. p.1-26. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v10n3/2237-2660-rbep-10-03-e92149.pdf> >. Acesso em: 13 abr. 2021.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A filosofia do malandro**: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. Revista da ABPN, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112. Disponível em: < <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834> >. Acesso em: 13 abr. 2021.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Negros pingos nos “is”**: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. Urdimento, v.1, n.24, p.157-173, julho 2015. Disponível em: < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157/4489> >. Acesso em: 20 jun. 2021.

SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. **Mulheres negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SILVA. Juanielson A. Silva. **Belém is Burning**: Vogue dance e Cultura Ballroom em Belém do Pará. In: SAMPAIO, Valzeli Figueira Sampaio. STOCO, Sávio Luís(org.). Cruzamentos da Arte: anais do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes + Encontro Regional da ANPAP + 1ª Jornada Arte Educação do Prof-Artes. Editora do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA: Belém do Pará, 2023. p. 529- 546. Acesso em: 03 de maio de 2023.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2003.

STARLING, Heloísa. **O Brasil como distopia**: com Heloísa M. Starling (UFMG). 2021. 1h43m08s. In: PPGF UFBA. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Kftec9QhpWY&t=5195s> >. Acesso em: 04 mar. 2021.

THOMPSON. Robert Farris. A marca dos quatro momentos do Sol: a arte e a religião dos Kongo nas Américas. In \_\_\_\_\_. **Flash of the Spirit**: arte e filosofia africana e afro-americana. Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2011. cap.2, p. 107-135.

URASSE, Anin. **10 tópicos sobre mulherismo africana** (para escurecer o pensamento). 24 mar 2016. Disponível em: < <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2016/03/24/10-topicos-sobre-mulherismo-africana-para-escurecer-o-pensamento/> >. Acesso em: 13 abr. 2022.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). **História Geral da África I: metodologia e Pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010.

WILKINSON, Richard H. **The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt**. New York: Thames & Hodson, 2003.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Trad. Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZARUR, George de Cerqueira Leite. **Repensando o conceito de matrifocalidade**. Série Antropologia. Brasília: 1976. Disponível em: < <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie015empdf.pdf> >. Acesso em: 26 abr. 2022.